

*A Lionella, preziosa compagna,
ai miei figli Barbara e Fabio
e agli amici di sempre*



Luca Pietro Nicoletti

BRUNO POLVER
Iconografia del segno

Italgrafica - Novara

Luca Pietro Nicoletti

BRUNO POLVER
Iconografia del segno

introduzione di
Marco Rosci

con un saggio di
Luca Motto

Con il contributo di:



Si ringraziano:



Museo Storico Etnografico
Romagnano Sesia



Galleria d'Arte
Contemporanea
"Cascina Roma"
San Donato
Milanese



Rho

Testi

Luca Pietro Nicoletti, Luca Motto e Marco Rosci

Referenze fotografiche

Andrea Angelucci (alle pagine 286-287, 293-295, 301-303); Mauro Baraggioni; Riccardo Molino (alle pagine 212, 214-219, 221-223, 225-227, 255, 257-259, 278, 285, 289-291, 300, 304-306, 308-309); Pietro Nicoletti; archivio Bruno Polver.

Grafica e impaginazione

Alessandra Barbi, Michele Sansone

Stampa

Italgrafica Srl, Novara

La seguente monografia è stata realizzata per gli ottant'anni del maestro Bruno Polver, in occasione della sua mostra antologica presso la Galleria d'Arte Contemporanea Cascina Roma di San Donato Milanese (27 ottobre - 9 dicembre 2012).

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare, va a Giampaolo Ferrari, Federica Ferrari e a Francesco Martelli, per il sostegno dato alla pubblicazione.

Si ringraziano i collezionisti che hanno aderito al progetto autorizzando la riproduzione delle opere di loro proprietà.

Una sentita riconoscenza a Lucilla Restelli per l'appassionata collaborazione. Un ultimo ringraziamento, infine, all'assessorato alla cultura di San Donato Milanese, che ha ospitato la mostra antologica per gli ottant'anni del Maestro Bruno Polver. In particolare la collaborazione di Chiara Papetti, Assessore alla Cultura, Isabella De Matteis e Iris Pontarini. (B.P.)

Nessuna parte di quest'opera potrà essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma e con ogni mezzo elettronico o meccanico, inclusa la fotocopiatura e la registrazione in sistemi di archiviazione dati, oggi conosciuti o di futura realizzazione, senza il permesso scritto dell'autore.

© Finito di stampare nel mese di ottobre 2012

da Tipografia Italgrafica - Novara

ISBN 978-88-97398-07-3

Indice

10	Introduzione Marco Rosci
	Bruno Polver. Iconografia del segno Luca Pietro Nicoletti
15	<i>I. Scoperta del segno</i> <ol style="list-style-type: none">1. Da Novara a Torino, alla fine degli anni Cinquanta2. Ritorno a Novara, ritorni alla natura3. "Zenismi" e "griffonages"
43	<i>II. Il Paesaggio turbato</i> <ol style="list-style-type: none">1. Momenti di Nuova figurazione2. Arte e partecipazione sociale3. Pittura "di memoria" e uomini "a una dimensione"4. Mosaico e produzione grafica, dalla metà degli anni Settanta
87	<i>III. Ritorno al "parlar pittura"</i> <ol style="list-style-type: none">1. Ritorno all'Informale2. Itinerari nel sacro3. Improvvisazione musicale4. La luna nello scrigno
121	Bruno Polver e il Premio Nazionale del disegno di Torre Pellice Luca Motto
127	Testimonianze
135	Antologia della critica
203	Mostre personali e collettive
209	Opere



Chiara Papetti
Assessore alla Cultura
di San Donato Milanese

E' con grande piacere che l'Amministrazione Comunale ha accolto l'invito a ospitare a San Donato la mostra antologica di Bruno Polver, un autore che ha dedicato la propria lunga e feconda carriera alla ricerca rigorosa di sempre rinnovate e sempre coerenti, per forma e contenuti, modalità espressive.

Una carriera lunga, iniziata negli anni Cinquanta, i cui esiti più significativi sono raccolti in questa esposizione che fa il punto sul lavoro sin qui realizzato da Polver e permette, in occasione del suo ottantesimo compleanno, un augurio per quello a venire.

La mostra, importante sul piano del contenuto, fornisce anche l'occasione per continuare con fiducia nel lavoro di proposta culturale e artistica che da tanti anni ha il proprio centro a Cascina Roma, luogo di riferimento per gli artisti e le associazioni del territorio e non solo. Fiducia che viene dalla convinzione forte che la promozione e lo sviluppo della cultura, quale elemento caratterizzante della partecipazione collettiva, siano leve fondamentali per la costruzione di una città in cui sia possibile vivere bene.



Maria Teresa Annovazzi
Vice Sindaco
di Fara Novarese

Penso a Bruno Polver e ricordo il mio primo "incontro" con la sua opera. Novembre 1978, dieci litografie di cinque autori novaresi, Bruno Polver, Arturo Buchetti, Luigi Parzini, Angelo Bozzola, Enrico Settimo, per commemorare il centenario della traslazione di San Damiano, patrono di Fara.

Bruno ha evocato con pochi tratti essenziali le nostre colline, il sole infuocato alto in cielo che fa maturare l'uva.

Penso a Bruno e alle sue belle opere dei Cento Castelli della sua, della nostra terra.

Il Castello di Briona, il Castello di Proh, il Castello di Barengo e naturalmente il Castello di Fara.

Siamo sul finire degli anni settanta quando Bruno Polver trova la sua casa a Fara, venendo da Novara, dove continua a mantenere lo studio e stabili e fruttuosi legami.

Stabilisce la sua residenza con la moglie e i figli nella suggestiva via San Giuseppe che si arrampica sulle colline del Castello di Sopra.

Bruno stringe un legame affettuoso con Fara e la sua gente. Un legame fatto di poche parole e schivo. Ma il professore, così lo chiamano a Fara, lascia il suo segno nel trascorrere degli avvenimenti del piccolo borgo. La raccolta di litografie, già citata, delle sue opere e degli amici per il venticinquesimo anniversario di San Damiano. Il grande quadro donato all'Amministrazione Comunale. L'imponente mosaico polimaterico con un San Damiano, fiero, orgoglioso, vincente a cavallo che tutti ammiriamo la domenica andando a messa. E l'ultima esposizione tenuta il 28 e 29 maggio 2011, in occasione della manifestazione "Cantine Aperte" a Fara Novarese presso la "Cantina Sociale dei Colli Novaresi". Il titolo della mostra, organizzata con la collaborazione del Comune di Fara Novarese, è La luna nello scrigno.

A quanti amano la pienezza e la infinita varietà degli orizzonti novaresi i pochi tratti simbolici di Bruno, le improvvise pennellate evocano, immediatamente, immagini, suggestioni, ricordi: le mondine, le risaie, le infinite variazioni della cupola di San Gaudenzio, i boschi, la luna.

È il forte legame dell'artista con la sua terra, della sua "novaresità" che lo ispirano, con la sua passione civile.

È con orgoglio che vi ho presentato l'amico carissimo, il concittadino, l'artista, il novarese Bruno Polver.

Introduzione

Marco Rosci

L'affascinante e minuzioso saggio di Luca Pietro Nicoletti si estende dal disegno del 1958 del porto di Montecarlo, che l'autore volle ben a ragione recuperare all'inizio delle due antologiche al Broletto di Novara nel 2008 e alla Permanente di Milano nel 2010, fino al capolavoro 11 settembre 2001.

Parallelamente la connessa antologia critica corre dalla recensione di Raul Capra alla mostra ortese di nove giovani pittori novaresi del 1959 alla mia introduzione all'antologica del 2010.

Non ci troviamo solo di fronte alla coerenza, lunga mezzo secolo, di una fedeltà poetica e lirica al sempre rinnovato dibattito cromo luministico fra segno e spazio, fra emozione e riflessione, fra sogno di natura e partecipazione umana. Vi leggiamo anche la lunga fedeltà di una personalità ricca e complessa, non solo creativa ma anche socialmente organizzativa e didattica, alla sua città di Novara e alla sua crescita culturale lungo i decenni, con la sua particolare medietà e osmosi fra Torino e Milano, i due centri vitali di arte contemporanea della sua generazione.

Questa medietà e osmosi è sottintesa nella lettura di Albino Galvano per una personale del 1965 all'Immagine di Torino, accanto all'individuazione del «dialogo -o la disputa- tra occhio e memoria, tra golosità del visibile e il distacco insieme timido e affettuoso; pronto alla spontaneità del primo impulso e immediatamente controllato, contenuto quasi con trepidazione al limite dell'enfasi grafica, della gratuita astrazione». Due anni prima il disegno Evocazione di un paesaggio era stato segnalato al Primo Premio Nazionale del Disegno a Torre Pellice, al quale Polver era stato invitato assieme al fior fiore giovanile torinese, Nino Aimone, Francesco Casorati, Mauro Chessa, Pistoletto, Ramella, Ruggeri, Saroni, Soffiantino, Surbone, Tabusso.

In quel saggio Galvano, di fronte alla comparsa, all'interno dei sogni grafici di natura della fase originaria dell'artista, dei primi frammenti dinamici di carrozzerie automobilistiche, individuava la personale cultura del giovane della generazione anni Trenta «fra l'astrazione e il gesto», in una sorta di pausa grata fra lo "Sturm und Drang" della generazione degli anni Venti, quella di Moreni (ed ecco Torino) e quella intorno al Quaranta, di "New Dada" e "Pop Art", che congiuntamente si affacciava in alcuni

giovani sia di Torino che di Milano. Siamo in un momento chiave, nel cuore della pittura-grafica dell'artista. Nel 1962 Raul Capra, la cui attenzione critica ha accompagnato tutta la vita creativa dell'artista, osservava: «ciò di cui Polver ha più sentito la necessità è sempre stata [...] quella luce ove si manifestano le immagini naturali, della realtà o della fantasia non importa, prima di essere riprese e ricreare nel suo segno. [...] Se non sapessi che è lontano da qualsiasi possibile implicazione culturale con lo zenismo, sarei anche tentato di collegare questo segno fresco e vivace, vitale e spontaneo, e l'essenzialità della pittura Zen».

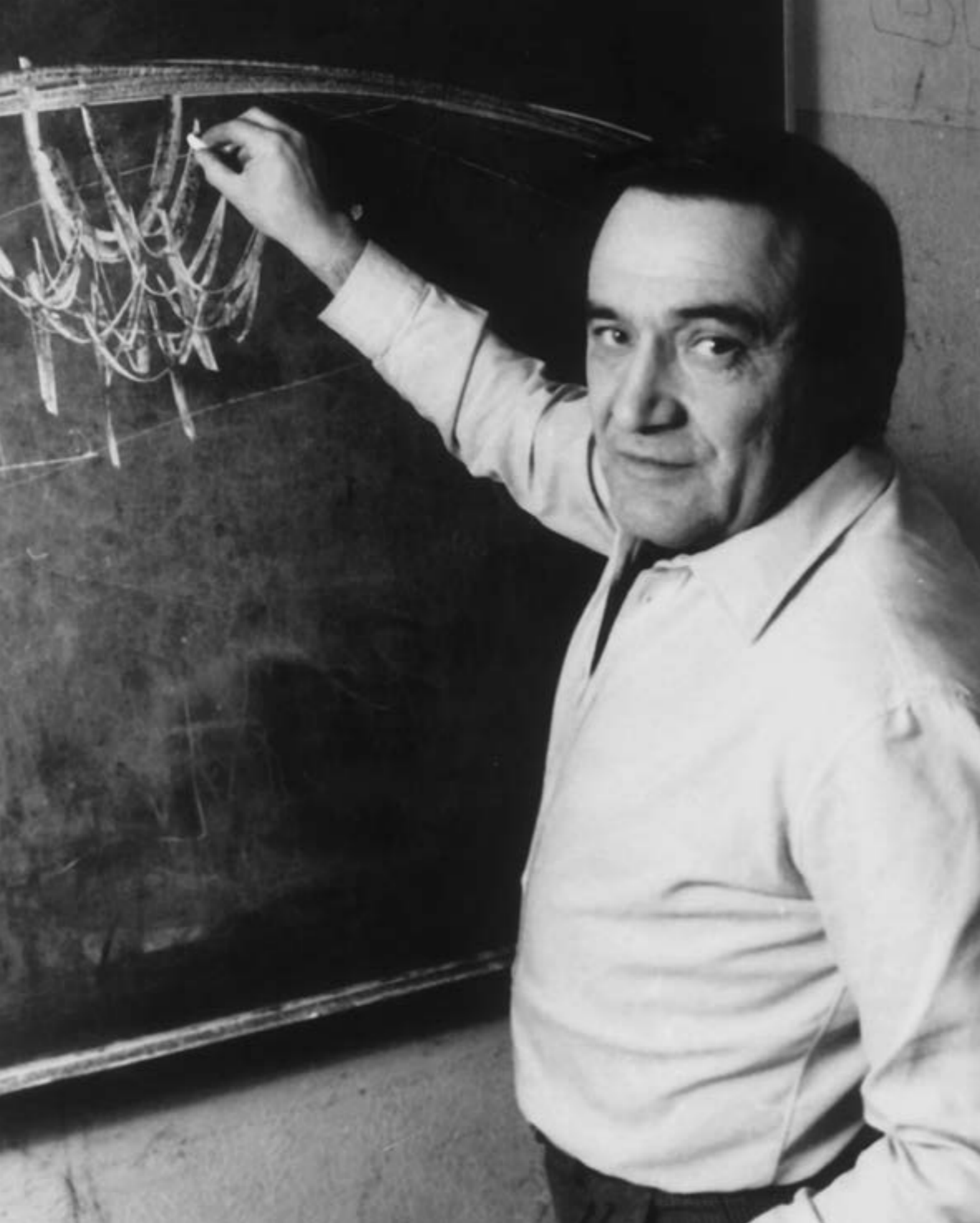
La strada individuata nel 1965 da Galvano, equilibrata fra astrazione e gesto oggettivante, si sviluppa negli anni successivi nel tema dell'"oggetto nel paesaggio", per usare l'espressione di Paolo Fossati presentando nel 1969 la personale alla Galleria Quarantadue di Bologna: «il tema su cui oggi Polver insiste è quello dell'oggetto nel paesaggio: il foulard abbandonato nei campi assume una consistenza, una durezza, un'oggettività che non è quella, alternativa, del mondo dell'automobile, sicura di sé, a sé stante. Il paesaggio ha vinto? Certo la sua minuziosa presenza dei colori del foulard così precisi nel definire una forma, laddove tutto il resto, il contesto, scorre e sfuma, scivolando in un ritmo veloce e continuo, ci dice che quella forma puntuta, aggressiva nella sua dolcezza è una sorta di rimorso, di grinza, di fitta dolorosa nel modo di guardare al paesaggio. Paesaggio-natura: spazio della memoria».

Dal paesaggio "turbato" di Fossati del 1969 è breve il passo a quello minacciato e inquinato, di cui scrive Dragone presentando nel 1972 la mostra alla Cornice di Cassino: «Ma nella esplorazione dello spazio naturale cui per temperamento è portato, Polver non doveva tuttavia tardare a prendere coscienza, con un sentimento di crescente allarme, dei dati che di giorno in giorno, in modo sempre più perentorio e drammatico, la natura stessa veniva offrendo. Così è stato, infatti, quando tra le fanghiglie del disgelo e il grigio-giallastro dello smog giunto a tingere i resti nevosi della campagna intorno ai centri industriali, la realtà dei giorni nostri gli si è rivelata con le morenti rive dei fiumi inquinati e i campi invasi da sterili pollini di indistruttibili materiali plastici».



Luca Pietro Nicoletti

Bruno Polver
Iconografia del segno



I. Scoperta del segno

1. Da Novara a Torino, alla fine degli anni Cinquanta.

Bruno Polver nasce a Novara il 26 novembre del 1932. Da qui in avanti, la sua vita avrà sempre questa città come punto di riferimento da cui partire verso est e verso ovest, ma sempre per ritornare ai luoghi di origine e costruire una rete di rapporti fittamente intrecciati con la vita cittadina.

Per quanto riguarda i primi anni, nel catalogo della mostra antologica tenutasi a Barolo nel 2002, si può leggere, in calce al testo di Angelo Dragone, una piccola nota biografica curiosamente dettagliata:

Nato alle ore 18,30 da Nestore (detto Ernesto) e Giuseppina Bressi, Bruno Polver - come attestano i documenti parrocchiali (Atto n.103 del 1932) - venne battezzato l'8 dicembre a Novara nella Chiesa di San Martino, con l'intervento di don Pio Pirazzi, mentre al fonte battesimale venne tenuto da Francesco Nerviani, padrino, madrina Isabella Longo.

Ha frequentato puntualmente il quadriennio delle Scuole Elementari alla "P. Bollini, San Martino" di Novara.

Nel periodo bellico, ha quindi seguito irregolarmente i corsi delle Medie anche tra Alba e Bra per assumere un più deciso orientamento dopo aver superato l'esame di Ammissione all'Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino che lo portò a iscriversi l'anno dopo al Liceo Artistico di Milano (1952)¹.

È insolito, nella biografia di un artista, trovare tante informazioni circa un aspetto così privato, di nessuna attinenza con la carriera artistica, ma questa insistenza non deve essere casuale, e soprattutto introduce al personaggio. Ai suoi inizi, Bruno Polver ha un percorso scolastico accidentato, prima per ragioni di salute, poi per l'avvento della guerra che rallenta il normale corso della vita quotidiana. Da Novara si vedono in lontananza i bombardamenti sopra Milano, e nell'ultimo anno di guerra i genitori decidono di non mandarlo a scuola. Finirà le medie a Bra, presso uno zio, Alfredo Cassone. Tuttavia si iscriverà al liceo artistico soltanto nel 1952, a Milano, a Brera, frequentandolo fino al diploma. In quegli anni, come fece notare Giovanni Quaglino in un articolo del 1976², a Novara non prosperava l'avanguardia artistica, e uno dei prin-

cipali punti di riferimento per la formazione del giovane studente e futuro pittore era la collezione di pittura dell'Ottocento e primo Novecento messa insieme da Paolo e Adele Giannoni alla fine del XIX secolo, che si poteva vedere esposta in alcuni piccoli ambienti al primo piano del Broletto, dove poco dopo avrebbero compiuto un primo riordino Marco Rosci e Noemi Gabrielli³. Qui Bruno si forma guardando le grandi battaglie di Fattori, le tele di Hayez, di Plinio Nomellini, della scuola della Val Vigezzo, seguendo un proprio percorso estetico di educazione dell'occhio e decryptando una serie di segnali e di suggerimenti che poi, traslati in altro contesto, si possono rintracciare anche nella produzione più recente. In effetti, guardando quella pittura da vicino ed estraniandosi dal soggetto, si potevano scoprire degli impasti densi inaspettatamente vicini alla pittura moderna: soprattutto verso i bordi delle grandi composizioni, dove era possibile una maggior scioltezza di pittura, si possono isolare dei veri e propri brani di pittura informale. Ma da qui potevano venire anche altri suggerimenti. Visitando la collezione con il pittore, infatti, questi mi faceva notare, davanti alla *Lavandaia* di Giovan Battista Ciolina⁴, l'improvviso scatto visivo del rosso intenso della veste della donna al centro della tela, o lo stendardo rosso della *Processione al Prestinone* di Fornara⁵: non era tanto l'abito in sé a colpire la sua attenzione, quanto la presenza nel dipinto di un punto di accensione cromatica intenso e centrale all'interno di un quadro tonale; la stessa accensione, in fondo, di alcuni colpi di colore brevi e intensi delle sue tele di anni recenti. E ancora, nei riverberi dell'acqua e nelle luci della sera che si sfarinano sugli oggetti come lame luminose un giovane poteva trovare l'impasto denso dell'informale.

Ricordare la collezione Giannoni, quindi, è fondamentale per capire la storia di Polver prima ancora che inizi il suo percorso artistico vero e proprio, perché qui si forma il bagaglio delle conoscenze e si imparano le astuzie del mestiere. E non è nemmeno da trascurare il fatto che si tratti di pittura del secondo Ottocento, cioè di una stagione dell'arte italiana che la generazione precedente a quella di Polver, infatuata dal gusto dei primitivi, aveva del tutto rinnegato. L'Ottocento, infatti, è essenziale per la formazione degli artisti della generazione del terzo decennio del Novecento, tanto quanto era stata aborrita dai maestri di venti o trent'anni più anziani. Per Polver, in particolare, questa pittura aveva quasi un valore affettivo, tanto che per decenni l'inaccessibilità della collezione agli occhi del pubblico era rimasta un cruccio. Una riprova di quanto fosse stretto quel legame si trova ancora in una



I.1
Figura con tazza, 1958, olio su tela, cm 70x50



I.2
Figura, 1958, olio su tela, cm 70x50



I.3
Natura morta con macina caffè, 1958 ca., (foto archivio Polver)

intervista fatta al pittore nell'aprile 2011, in occasione della riapertura al pubblico della collezione Giannoni, ancora una volta nel Broletto. Non pareva vero, a Bruno, di poter rivedere dei lavori che erano stati così importanti per i suoi anni giovanili, ma per tanto tempo rimasti in deposito, con i quali aveva intrecciato un rapporto quasi confidenziale, maturando un principio di poetica: «ci sono tanti pittori bravi tecnicamente che però non sanno trasferire dal cuore alla mano le proprie emozioni; è il bagaglio emotivo a fare la differenza»⁶.

La fine degli anni Cinquanta conduce Bruno lontano da Novara. Pur avendo superato l'ammissione all'Accademia Albertina di Torino -dove nel frattempo si era trasferita una giovane ragazza novarese, Gabriella, che sarà poi sua moglie- decide di proseguire gli studi a Brera iniziando lì l'Accademia, ma durerà poco: uno screzio con Pompeo Borra, titolare della cattedra di pittura, lo induce ad abbandonare gli studi, che riprenderà solo negli anni Settanta, ritrovando come docenti alcuni dei suoi vecchi compagni di strada, come il pittore Giovanni Repossi e l'incisore Pietro Diana. A questo punto, nel 1958 si apre per Bruno un'importante parentesi torinese, dove trascorre due anni dapprima per la leva obbligatoria, poi per integrarsi nell'ambiente artistico della città. Una volta finito il servizio militare, infatti, rimane a Torino, dove conosce il titolare della Galleria Caver, il primo ad esporre sue opere, in una mostra di grafica, all'inizio del 1959⁷. Nello stesso giro di anni incontra anche Luigi Arcuti, futuro presidente dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, che comincia a comprargli periodicamente delle opere per conto della banca, che a tutt'oggi ne possiede una collezione ragguardevole.

Bisogna dire che gli inizi pittorici di Polver sono all'insegna di una pittura tradizionale, di impianto ottocentesco, con qualche concessione all'espressionismo. Sono di questi anni, ad esempio, alcuni volti e figure emaciate, dai tratti sintetici, geometrizzati e dagli occhi sgranati, che oscillano fra una restituzione grafica dei lineamenti e una materia spessa: un po' Modigliani e un po' Soutine, se si volessero cercare dei padri storici per questa ibridazione pittorica. Un esempio di quel periodo è il *Mattino*, con cui nel 1958 riceve un premio acquisto a un concorso di pittura estemporanea di Borgomanero: era stato dipinto, racconta l'artista stesso, con un solo colore, il blu, stemperato con il bianco che si era fatto prestare da un collega, non avendo con sé altro materiale per dipingere all'aperto. Ne dava segnalazione Alfio Coccia⁸, la voce più autorevole della critica novarese di quegli anni, oltre che

inventore delle Biennali d'arte sacra, a cui anche Polver avrebbe partecipato⁹. Con quel solo colore e tutte le sue sfumature aveva restituito sulla tela un paesaggio di casupole sormontate da un campanile, tutti delineati con profili spessi e volumi sintetici, figli del Novecento ma anche delle vedute da cartolina di Utrillo: una tradizione italiana, insomma, che si mescolava con un'attenzione rivolta all'École de Paris. Sono queste, del resto, le coordinate su cui Polver si muove mentre è in cerca della propria strada, che comincia a delinarsi durante gli anni torinesi.

Torino, infatti, è per lui una città di incontri importanti. A Milano aveva avuto qualche rapporto con Mario Monteverdi e Mario Portalupi, e con Marco Valsecchi, che vede la sua mostra da Sciardelli, in via Palermo, angolo via Solferino. A Torino, dove entra a far parte dell'Associazione del "Piemonte Artistico e culturale"¹⁰ conosce Luigi Mallè, che nel 1965 sarebbe succeduto a Vittorio Viale nella direzione dei musei civici, e Marziano Bernardi, e in seguito due figure determinanti come Albino Galvano e Angelo Dragone. E soprattutto, ha contatti con il gruppo dei giovani torinesi: Francesco Casorati, Giacomo Soffiantino, Giorgio Ramella, Antonio Carena, Romano Reviglio, Sergio Scanu, Romano Campagnoli, Filippo Scropo, che era il più anziano, ma anche quello che Bruno ha frequentato di più. In alcune occasioni, ha persino modo di incontrare Felice Casorati, che era già un maestro consacrato e venerato dall'ambiente torinese, difficile forse da avvicinare per un giovane come lui, a cui risulta invece più facile l'amicizia del figlio di questi, Francesco¹¹.

Sono anni intensi da più punti di vista. A Torino, la fine degli anni Cinquanta, che vede sorgere la Galleria d'Arte Moderna con gli auspici di Viale, è segnata da una grande vivacità di mostre e di attività nelle gallerie private. È il periodo in cui arriva in città Michel Tapiè, che nel capoluogo piemontese trova terreno fertile con la costituzione dell'ICAR (International Center of Aesthetic Research). Ma la Torino di Polver non è quella dell'Art autre, né quella della galleria Notizie di Luciano Pistoì. Anche l'esperienza di Pinnot Gallizio non lascia traccia in lui. Polver non manca mai, invece, alle mostre alla "Bussola" di Luigi Carluccio, visita le grandi esposizioni della Promotrice Belle Arti al Parco del Valentino, dove si stanno tenendo le ultime edizioni di *Peintres d'aujourd'hui. France-Italie*, le mostre pensate da Viale e Carluccio nel 1951 per mettere a confronto l'arte moderna italiana con quella francese. Si sta per chiudere il decennio dell'Informale, che a Torino vede un lungo crepuscolo che inizia con l'importante retrospet-



I.4
Serravalle Sesia, 1950



I.5
Con Alfredo Cassone, 1950 ca.



I.6
Sullo scalone di Brera, Milano 1954



I.7
Brera esami di maturità, Milano 1955

tiva di Nicolas De Staël alla GAM, presentata da Luigi Russoli, e si chiude con la mostra di Hans Hartung, nel 1966, curata da Giuseppe Marchiori¹².

Un giovane come Polver non può essere rimasto indifferente alle sollecitazioni che venivano da queste manifestazioni, anche se la sua intima anima di pittore informale si rivelerà solo molto tempo più tardi. Tuttavia, le tele di Hartung, che a Torino si potevano vedere con una certa facilità, devono avergli fatto una certa impressione, tanto che quel segno rapido e fendente del pittore tedesco sarà ripreso, meno di vent'anni più tardi, e trasformato da Polver in motivo iconografico. Dall'Informale che si poteva vedere a Torino in quel momento ha appreso l'idea di una pittura di getto, eseguita intervenendo colore fresco su colore fresco.

Il clima entro cui si possono inserire questi primi lavori si può forse recuperare in una serie di saggi composti da Albino Galvano nel 1953 sulle origini dell'arte astratta¹³, ripresi poi in due successivi interventi del 1956¹⁴ e del 1963¹⁵. Il filosofo e pittore torinese, infatti, sosteneva che le radici della pittura astratta andassero rintracciate nella cosiddetta *Art Nouveau*, rispetto alla quale avrebbe messo in atto un processo di sublimazione della forma, fino a far sparire del tutto il soggetto. In questo modo avrebbe ereditato dall'Ottocento il formalismo scevro di implicazioni sociali o narrative: il Simbolismo, infatti, aveva consentito uno scollamento dell'immagine dalle coordinate di spazio e tempo che erano proprie del Realismo, collocando la figura in un'altra dimensione, che consentisse la proiezione di archetipi - come nelle icone bizantine - ed un collocamento su un piano spirituale. Tutti elementi che condurranno ad una astrazione lirica, in cui si può ritrovare una componente emotiva e svincolata da esigenze esterne al semplice fatto formale. Se da Cézanne fosse discesa una linea espressiva che conduceva al cubismo, e che guardava al primitivo per fare piazza pulita da eccessi realistici, secondo Galvano l'astrattismo non era cosa mentale nella stessa accezione, perché manteneva una radice romantica, sublimata attraverso la stilizzazione Liberty.

Senza dubbio l'Art Nouveau non era né fra gli interessi né fra le predilezioni di Polver, nonostante alcune tendenze decorative delle sue prime opere; il suo lavoro di allora, verso la fine degli anni Cinquanta, si risolveva soprattutto attraverso la sola linea, ed è dall'elemento lineare che comincerà la via che, attraverso semplificazioni successive, lo porterà alle istanze dell'Informale, ossia a un'astrazione immediata e istintiva: un percorso che, negli stessi anni, anche se con esiti esteticamente differenti, stava com-

piendo anche Galvano. Allo stesso tempo, però, la sua generazione stava dando vita alla cosiddetta Nuova Figurazione, cioè cercava una via di uscita dalla “ubriacatura” suscitata dall’Informale cercando di ridare alla pittura un assetto formale figurativo, pur senza cedere ai paradigmi del realismo sociale. Come ha osservato Franco Fanelli, in una Torino reduce dal discusso Premio Torino del 1947 e dalla bocciatura della collezione Guggenheim in città, passata anche la cometa di Moreni, rimaneva «l’antagonismo» tra Casorati e Spazzapan. A quest’ultimo guardavano i giovani rivolti verso l’informale, fra l’onda lunga del MAC torinese (Annibale Biglione, Galvano, Carol Rama, Paola Levi-Montalcini, Adriano Parisot e Filippo Scroppo) e l’arrivo dei primi modelli americani. Inevitabile, in tal senso, la reinterpretazione di Rothko, che secondo Fanelli coinvolge Soffiantino¹⁶, ma che ha “contaminato” anche alcuni pittori milanesi, come Valentino Vago¹⁷. Si è però su un crinale terminale della stagione informale: sta prendendo piede l’idea appunto della “Nuova figurazione”, di cui si parla già alla Biennale di Venezia del 1962. Alcuni pittori vicini a Polver, come il già citato Soffiantino, si muovono su questa linea, fra un “post-Fautrier” e una sterzata netta in direzione opposta alla pittura d’azione¹⁸. Ci si è lasciati alle spalle anche l’idea di “ultimo naturalismo” di Francesco Arcangeli, che pure aveva avuto una eco nel tentativo congiunto di Arcangeli e Carluccio di creare un “asse” Torino-Bologna¹⁹.

Si può dire che il bagaglio di esperienze fatto in quel biennio torinese avrà per il pittore una sorta di rilascio lento, di cui si vedranno gli effetti sulla lunga durata; il passaggio dalla figurazione delle prime prove a risultati più aperti sarà progressivo. Dal finire degli anni Cinquanta all’inizio degli anni Sessanta, nel lavoro di Polver si verificherà una evoluzione costante, da seguire quasi anno per anno per comprendere l’intrecciarsi delle varie fasi, da una serie alla successiva, in un lasso di tempo abbastanza circoscritto.

All’avvio di questo percorso, Polver colloca un disegno su carta del 1958: vi è raffigurato il porto di Montecarlo, tradotto in sola linea e con tratto continuo, in un intrecciarsi di linee sul piano, dal cui groviglio acquista leggibilità il paesaggio. Con questo disegno, infatti, Polver apriva i suoi cataloghi antologici più recenti, per la mostra al Broletto di Novara nel 2008, e per quella abbinata allo scultore Nino Cassani presso la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, nel 2010: in uno stadio intermedio, fra la figurazione e l’astrazione, aveva individuato la presenza del segno come elemento guida della sua ricerca.



I. 8.

Orta San Giulio. Con Mario De Biasi, Bonetti e Celestino Borotti



I. 9.

Torre Pellice, 1964, con il pittore Chicco

I. 10

Orta San Giulio, 9 pittori in mostra 1959-1960. Con gli amici artisti della “Botte d’oro”



In effetti, se si dà uno sguardo alle tele dedicate ai porti e agli imbarcaderi, dipinte fra 1958 e 1959, si risconterà lo stesso filo conduttore, anche se in dialogo con un colore denso di cui progressivamente andrà liberandosi. Da un punto di vista iconografico, si tratta di un tema consueto nella pittura di quegli anni. Vele e porti, infatti, sono il soggetto di alcune delle tele più importanti dell’ultima produzione di Renato Birolli, e anche Ennio Morlotti, ancora nel clima picassiano del Fronte Nuovo e non ancora approdato all’Informale, si era interessato a questo tema. Il confronto, però, vale soltanto dal punto di vista tematico, perché nelle tele di Polver non si trovano tracce di quello stile. Piuttosto può averlo colpito l’eleganza lineare dei porti di Ostenda dipinti da Eduard Pignon, di cui si era visto qualche esempio a *Francia-Italia*. Conta però soprattutto registrare una costante iconografica nei confronti di un soggetto particolarmente adatto a sperimentazioni di confine tra figurazione e astrazione.

La tendenza ben evidente, però, è di raccordare i vari elementi con una unica linea di contorno che le tiene legate, creando un ritmo continuo che passa da una figura all’altra. Nelle vedute portuali, con le barche tenute unite fra loro, questo andamento lineare risulta piuttosto evidente, quasi come un nodo da sciogliersi tirando una estremità del filo. Quando invece questa struttura lineare è applicata agli agglomerati urbani, come nel caso della veduta di Maggiore del 1959 (premio acquisto del premio di pittura indetto dallo stesso comune), l’intreccio si fa più complesso: l’insieme di



I.11

Orta San Giulio, 9 pittori in mostra
1959-1960

case del comune novarese diventano un unico blocco che poggia su un rialzo del terreno e si ritaglia sul fondo piatto del cielo, ottenendo così un effetto di superficie, forse un po' decorativo, che annulla la profondità prospettica.

Il salto nell'informale non è ancora stato compiuto, e forse non è nemmeno prevedibile; tuttavia, sembra possibile confrontare questi lavori con altre esperienze coeve o di poco precedenti che maturavano a Torino, come quella del già citato Albino Galvano, che fu allievo di Felice Casorati²⁰, di quasi venticinque anni più vecchio di Polver. Dopo essere passato dall'esperienza del MAC torinese fra il 1950 e il 1953, la sua pittura si era orientata verso l'informale, con grafismi che risentivano della cultura orientale del segno e del calligramma. Come affermava l'artista stesso, per lui era stato un passaggio naturale, dall'arte concreta, tornare a un astrattismo lirico che accogliesse le istanze dell'informale, che lo portarono, nel tentativo di rimanere estraneo al naturalismo arcangeliano, al "feticcio laico", «dove l'aggettivo intendeva indicare l'immagine accennata dal sostantivo come punto di coagulazione e inversamente di espressione di quei contenuti soggettivi che perciò non erano passibili di una trasposizione in senso spiritualistico, anche se ne rappresentavano come quelli di segno opposto, l'esigenza»²¹. Da questo punto, dai "feticci" si arrivava agli "emblemi", e alla serie degli iris. Il fiore caro a Mallarmè, sotto il pennello di Galvano, era diventato puro segno, quasi una calligrafia su fondo di colore non ancora asciutto, quindi impastata

I.12

Torino, Premio "Piemonte Artistico Culturale", anni '60. Con Raul Capra e Giuseppe Balosso



con la materia per mantenere un effetto pittorico. Tutta la serie dedicata agli Iris deve essere stata ben presente a Polver, in quegli anni torinesi, prima che Galvano pittore tornasse alla sua svolta neo-liberty e, in seguito, alla serie dei "nastri" e dei "multipli": da quell'esperienza Polver può aver appreso un certo modo di condurre il pennello sulla tela con fluidità, in modo da disegnare direttamente con la setola intrisa di pigmento.

Erano anni in cui si guardava con insistenza alla Francia, anche nelle derive decorative che poteva assumere l'*Informel* della seconda École de Paris: Galvano vi faceva un esplicito omaggio dipingendo, proprio nel 1959, un *Omaggio a Van de Velde* (Torino, collezione privata²²); tuttavia, del pittore-filosofo, Polver deve aver guardato soprattutto le elaborazioni floreali che sembrano variazioni sulla scrittura²³.

2. Ritorno a Novara, ritorni alla natura.

Il racconto fin qui tracciato funge da antefatto alla storia di Bruno Polver artista: il suo percorso vero e proprio, in cui comincia a connotarsi in maniera più definita lo stile, ha inizio proprio a Novara. Qui, infatti, è ritornato alla fine del decennio, e qui, nel 1961, ha sposato Gabriella, che gli sarebbe stata accanto per tutti gli anni a seguire, fino al 1999. In un breve giro di anni, avranno due figli: Barbara nel 1963, e Fabio nel 1965. Nel frattempo Bruno si è dato all'insegnamento nella scuola secondaria.

Intanto, intorno al 1959, Polver aveva anche dato vita a un cena-



I.13

Torre Pellice, settembre 1964

colo di artisti novaresi che aveva come punto di ritrovo, prendendone il nome, “La Botte d’oro”, l’albergo gestito dai suoi genitori, di fronte al Teatro Faraggiana, in corso della Vittoria²⁴. Polver ricorda un gran passaggio di attori e personaggi dello spettacolo, di cui conserva ancora firme e dediche scritte su grandi fogli di carta paglia: vi si riconoscono, fra molti altri, gli autografi di Domenico Modugno, di Vittorio Gassman e del musicista jazz Edi Calvert.

Questo punto di ritrovo, però, aveva soprattutto il merito di riunire in un unico gruppo le espressioni più vivaci della nuova arte, tirandola fuori da un inevitabile isolamento. È quanto afferma, ad esempio, un anonimo recensore che sul “Corriere di Novara” recensisce la prima mostra ufficiale del gruppo dei giovani artisti novaresi, ad Orta²⁵, nel settembre del 1959 (24 settembre 1959). Vi esponevano Angelo Parlamento, Dino Toscani, Giuseppe Tencaioli, Roberto Rizzoli, Uldino Desuò, Giuseppe Balosso, Ginio Capra, Angelo Bozzola e Polver. Il recensore di allora parlava di una “morte artistica di Novara”, in cui i pochi artisti presenti erano isolati o si costruivano un ambiente al di fuori della città. La mostra dei giovani ad Orta, organizzata da Capra, sembrava portare un vento nuovo di rinnovamento artistico, dal naturalismo all’astrattismo. Non mancarono nemmeno dei visitatori d’eccezione, stando all’articolo, come Giampiero Giani, Roberto Leydi, Mario Soldati e Sergio Bonfantini, questi ultimi due protagonisti anche di una partita a bocce con Polver e Capra, vinta da questi ultimi, come ricordava ancora la stampa a qualche decennio di distanza²⁶.

I.14

Paesaggio, 1959, (foto archivio Polver)



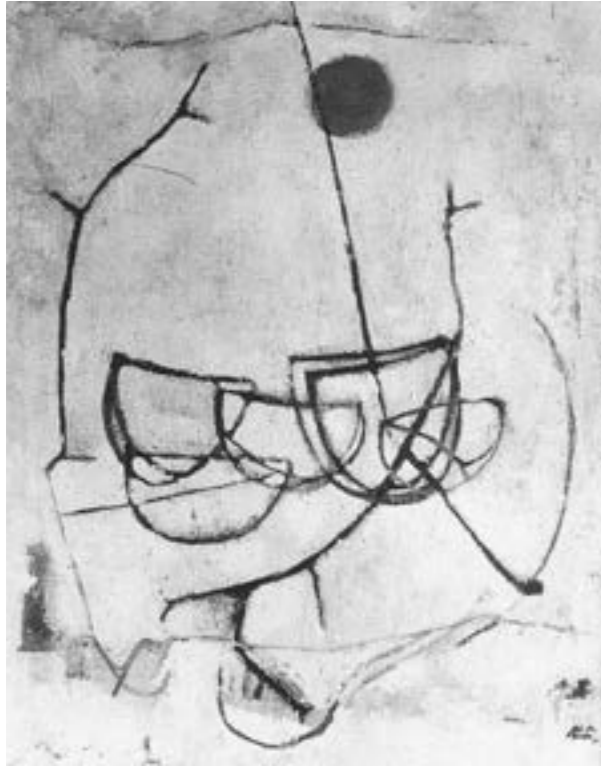
Il gruppo riunitosi intorno a Capra, dunque, sembra essere un’eccezione all’interno del panorama, in cui emergono pochi nomi. Nella città non mancano artisti di interesse e attenti alla modernità, ma manca un tessuto pronto a riceverli e a valorizzarli. Lo denuncia anche il decano dell’arte novarese, Alfio Coccia, sulla stampa locale, nel 1964²⁷, accusando il torpore culturale di Novara rispetto persino ad alcuni comuni della provincia. Eppure Novara conta numerose presenze artistiche, come Giuseppe Ajmone, Parzini e Antonio Calderara, fra i nomi più eclatanti, e a molti altri come Sergio Bonfantini -che era stato allievo di Casorati-Edmondo Poletti, Buchetti, Celestino Borotti, Magristris e molti altri, «e questo senza fare cenno alle nuove leve che hanno nomi come Polver, ormai giunto alla capacità sottile di tramutare tutto in squilli di estrema eleganza, segno e colore», oppure Balosso, Di Salvatore e altri.

Eppure, stando ad un articolo de “Il giornale di Novara” del 1971²⁸, la situazione Novarese si presentava non priva di presenze. In un lungo excursus, infatti, il quotidiano proponeva una sorta di dizionario degli artisti novaresi, partendo da origini remote con Carlo Fornara, per passare ad artisti che poco hanno avuto a che fare, in realtà, con la vita della città, se non per il fatto di avervi ricevuto i natali, come Gianfilippo Usellini, Mario Tozzi e Leonardo Dudreville. Ma dopo aver dato dei padri nobili al *genius loci*, l’articolo gettava uno sguardo sulla realtà locale degli anni Sessanta, in cui non mancavano, ovviamente, gli artisti già ricordati da Alfio Coc-



I.15

Orta San Giulio, 1959.
Con Raul Capra e Angelo Bozzola

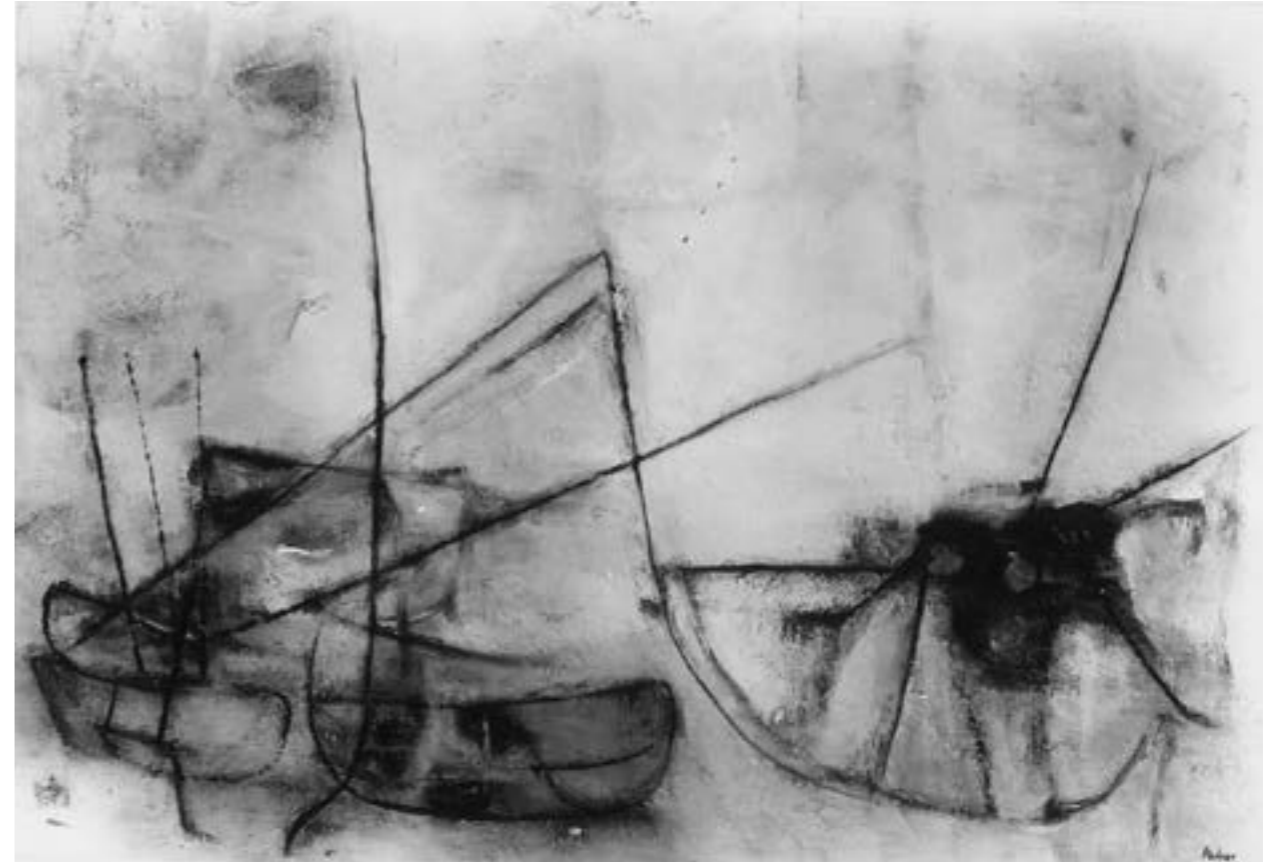
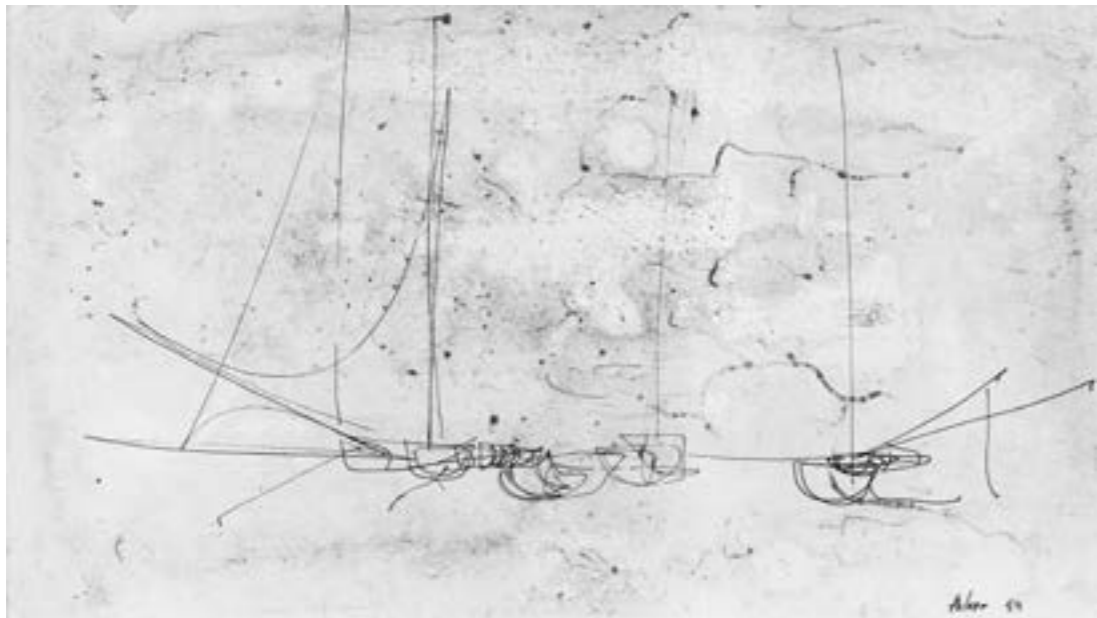


I.16
Barche, 1960 ca., olio su tela, (foto archivio Polver)



I.17
Mattino a Dronero, 1961, olio su tela, cm 70x60

I.18
Barche al sole, 1959, inchiostro e monotipo, cm 17,5x32



I.19
Imbarcazioni, 1960, olio su tela, cm 70x100



I.20
Mattino, 1960, olio su tela, (foto archivio Polver)

cia nati nel corso degli anni Venti, a cui si aggiungono però Angelo Bozzola, che aveva contribuito alla fondazione dell'ICAR di Torino, o Nino Salvatore, che aveva aderito al MAC nel 1948, o il più appartato Nino Galli estraneo al circuito delle mostre. Da questa base, poi, l'inchiesta risaliva alla generazione di Polver -ovviamente incluso nell'elenco- arrivando a figure isolate come Andrea Danilo, Primo Baldini, Bruno Ballasini e Umberto Bonzanini, e ricordando una serie di giovanissimi di cui si è persa la memoria, ma che merita menzionare perché costituiscono, anche in un asettico elenco di nomi, il contesto di riferimento in cui si colloca la vicenda di Polver: Arturo Sacchetti, Celestino Borotti, il «giovane pittore cubista» Roberto Carati, Carlo Cavagnino, Bernardino Del Boca, Dedo Domenicone, Ugo Durelli attivo soprattutto in ambito sacro fra Piemonte e Lombardia, Peppino Giovetti, Gorla Stefano, Carlo Manini («una delle promesse dell'arte novarese»), Nando Mercalli, Osvaldo Provvidone, Luigi Roncaglia, Vittorio Rosa, Enrico Settimo, Biagio Stangalino, Luigi Teruggi.

Quell'inchiesta, però, faceva anche un giro d'orizzonte sulle gallerie che aprono in città nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta. Di queste, quella che vanta la maggior anzianità è «La Cruna», avviata nel 1957 dalla moglie di un pittore, Italo Calvari, e aperta alle giovani proposte (fra cui si incontrerà anche Polver). Le altre, invece, risalgono tutte alla metà del decennio successivo, a partire dalla Galleria del Cortile di Mario Fissore, fra gli scopritori dell'arte «naive», aperta nel 1967, e la Galleria Pozzi, nata anch'essa nel 1967 e diretta fino al 1969 da Eugenio Bonzanini, con una programmazione varia e aperta anche verso Milano (mostre di Ho Kan, Alik Cavaliere, Alberto Ghinzani, Claudio Olivieri e Giuseppe Spagnulo). Il Broletto, invece, nel 1968 aveva presentato la rassegna *Oltre l'Avanguardia*, curata dallo scrittore novarese Sebastiano Vassalli, allora direttore del Centro di Documentazione Estetica. Si arriva al 1970, invece, per vedere attiva la Galleria Santo Stefano, che da subito si inserisce nel contesto cittadino organizzando aste di arte contemporanea, che le consentiranno di portare in città maestri di rilievo; la Galleria Beatrice e, infine, la Galleria UXA, anch'essa aperta all'arte d'avanguardia, dove si vedranno Calderara, Bruno Munari, Jorrit Tornquist, Delima Medeiros, e lo scultore Nino Cassani.

In questo contesto, il cenacolo della «Botte d'oro» è un'esperienza di sodalizio artistico precoce per Novara, quando la città offriva ancora poche opportunità espositive, ed è importante, come ha fatto notare Giovanni Quaglino, perché legato a un'altra signifi-



I.21

Incontri su antiche strade, 1960
olio su tela, cm 100x80



I.22

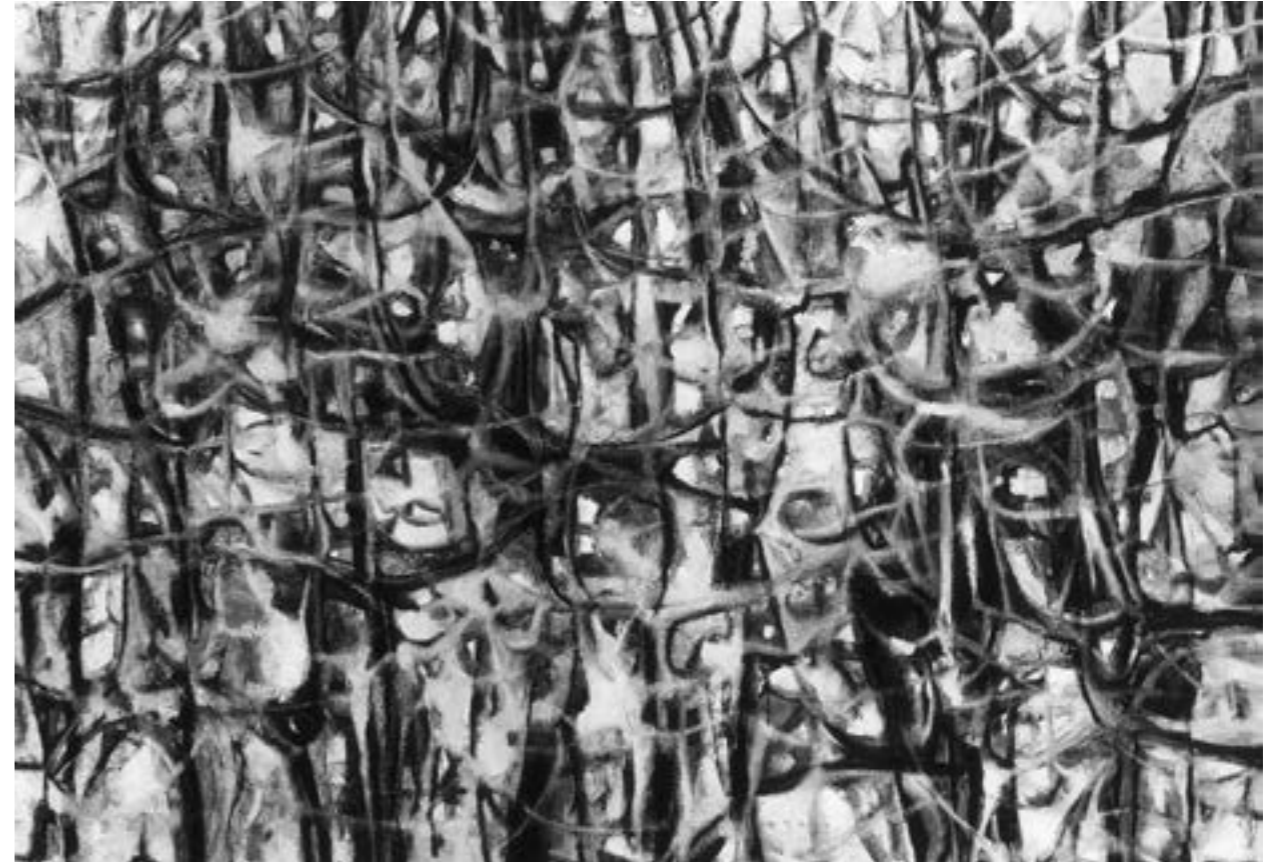
Copertina del catalogo della mostra
«Uno di New York e venti pittori»,
Novara 1960

cativa esperienza novarese: il Centro Artistico. A dirigerlo, nella sede di via Ploto, è una nuova figura di critico che comincia a farsi strada in quegli anni a Novara, il già ricordato Raul Capra, che rimarrà legato a Polver da una lunga amicizia. Va anche ricordato però che sarà proprio Polver, dal 1961, a proseguire le iniziative del Centro Artistico, che trasferirà in via Dolores Bello, proponendo mostre di artisti come Scropo, Carena, Tavernari e Manuel Ruiz Pipo. Questa attività proseguirà fino al 1981, quando Polver si trasferirà a Fara Novarese, ma il Centro Artistico rimarrà nella mente di Bruno, che nel 2000 deciderà di riaprirlo, come Nuovo Centro Artistico, nello stesso luogo del precedente, all'ombra della cupola Antonelliana di San Gaudenzio.

Raul Capra è anche una delle voci più autorevoli della critica che si è misurata sull'opera di Bruno: i suoi interventi, infatti, sono, insieme a quelli di Angelo Dragone, i più frequenti in tutto l'arco del suo percorso artistico. È di Capra la prima vera e propria presentazione critica del pittore, nel 1960, in occasione di una mostra tenutasi al Centro Novarese Arte e Cultura e successivamente al Centro Culturale Alberti di Verbania. Questo primo testo sviluppa il problema del rapporto dialettico fra figurazione e astrazione, fra le due alternative che si pongono all'opera d'arte: «L'opera d'arte [...] non può risolversi [...] che nell'accettazione o nella negazione: da una parte nella fedeltà al mondo apparente e concreto delle cose riconoscibili e nominabili; dall'altra nella creazione di un mondo di forme autonome ed essenziali, ovvero di segni elementari e primordiali». Il confine fra queste due alternative, però, è molto più labile di quanto l'opinione comune potesse credere, tanto che molti, come Polver, sono i «pittori che, pur essendo più o meno svincolati dai modi dell'apparenza e della riconoscibilità più esteriore, restano tuttavia fedeli al mondo della natura: alle cose tangibili immerse nei suoi moti silenziosi». È una posizione figlia del naturalismo arcangeliano, come una eco dei due fortunati testi che l'allievo bolognese di Roberto Longhi aveva pubblicato su «Paragone» nel decennio precedente: *Gli ultimi naturalisti del 1954*²⁹ e *Una situazione non improbabile del 1957*³⁰. Con questi Arcangeli aveva dato la sua interpretazione dell'informale come ultimo stadio evolutivo di quella linea del naturalismo che Longhi aveva fatto iniziare con Caravaggio, facendo molto discutere sia nella critica di ambito longhiano sia più in generale nella critica del momento³¹. Era inevitabile dunque che anche a Novara fosse arrivata un'eco di quel dibattito, e che quelle categorie si potessero applicare anche alla pittura di un giovane come Polver.



I.23
Mattinale, 1960, olio su tela, cm 50x70



I.25
Opera dispersa, inizio anni '60, (foto archivio Polver)



I.24
Novara, Galleria La Cruna, 1960. Bruno Polver con il quadro "Incontri su antiche strade" alla mostra "Uno di New York"



I.26
Orta San Giulio, 1959, con Raul Capra

Del resto questi aveva abbandonato le vedute dei porti della Costa Azzurra per fare una immersione nella natura in senso materico. Quel motivo lineare aveva assunto vita autonoma, era diventato un segno puro tracciato su una superficie tonale fatta di bagliori luministici. In un primo momento, il segno aveva occupato tutta la superficie con piccoli tratti, creando una tessitura mobile che andava in direzione della “parete vegetale”: come se si fosse entrati nel folto di una radura, o di una fronda, comunque in uno spazio botanico, al punto di non poterne più distinguere le forme, il tentativo era di restituire quell’effetto di spaesamento e di immersione. Ben presto, però, l’intreccio di questi segni diventerà più largo, cadenzato da un gesto fluido e circolare, come quello “liberty” di Galvano, ma virato verso un’altra realtà: qui, infatti, l’intreccio delle linee, in cui rimane anche memoria delle lunghe funi annodate delle barche fermate sugli imbarcaderi, suddivide la superficie della tela in losanghe irregolari poi ricoperte di colori. I rialzi di toni, i fugaci bagliori di bianco, infatti, servono proprio a rinforzare questa struttura in modo da creare un movimento interno che converge a volte verso il centro della tela. Non si tratta di descrizioni di piante e fiori, ma di un’espressione di sensibilità verso la materia della pittura e di un sentimento della natura, anche se non mancano, talvolta, fugaci apparizioni di boccioli rossi o rosa al centro dei gorgi di colore e movimento che si creano sulla superficie. Proprio questo aspetto viene messo a fuoco dal pittore Filippo Scropo, nel 1964:

La stesura pittorica di Bruno Polver è decisamente staccata dalle forme naturali e persegue di massima emozioni che vanno al di là di ogni interesse di documento realistico. La sua può essere definita una vena lirica autenticamente luministica, non nel senso di una resa imitativa del fenomeno luminoso che incide sullo spazio e sull’oggetto, ma in quanto dà vibrazioni intimamente associate al traliccio disegnativo che si irradia a tela di ragno verso i margini del dipinto. In genere i grigi argentei quanto i delicatissimi toni rarefatti condizionano e contraddistinguono le sue composizioni³².

C’è una certa oscillazione: in alcuni casi è la linea a prendere il sopravvento, con spesse profilature nere tali da ricordare il filo di piombo delle vetrate; in altri, invece, domina l’effetto di superficie, la messa in risalto del movimento interno al piano più che la ricerca compositiva. La via intermedia fra queste due posizioni, interpretata dagli *Incontri su antiche strade* del 1960, sarà però



I.27 - 28
Novara, 1963, nello studio
di via Dolores Bello



I.29
Con Livio Berruti



I.30
Le reti, 1960 ca., olio su tela,
(foto archivio Polver)

quella che darà gli esiti migliori. Con questi, infatti, Polver partecipa anche ad alcune importanti mostre collettive, come *Uno di New York e venti pittori*, organizzata da Capra presso la Galleria La Cruna di Novara³³, in omaggio al libro *Uno di New York* del novarese Enrico Emanuelli (Novara 1909-Milano 1967). Il romanzo, pubblicato da Mondadori nel 1959³⁴, narra la storia di un uomo che tornava dalla Grande Mela nella propria città di origine (Novara): una storia di emigrazione, dunque, che la mostra voleva evocare attraverso l’occhio di alcuni pittori.

In questo contesto, il quadro di Polver può arricchirsi di un senso metaforico: le sue antiche strade di campagna, in qualche modo, potevano dialogare con la veduta di New York di Franco Gentilini prestata per la mostra da Renato Cardazzo della Galleria del Naviglio di Milano.

In questo modo, rispetto alla dimensione spettacolare della città americana, che poteva rifarsi alla gloriosa tradizione del vedutismo, Polver mostrava una dimensione più frugale, dai toni dimesi, anche senza dover ricorrere a una descrizione dei luoghi. Come aveva osservato Domenico Cara, nel 1963, «Bruno Polver osserva (e trascrive) un paesaggio lirico con un atteggiamento spoglio da colori eccessivi e da sovrastrutture tonali»³⁵.

3. “Zenismi” e “griffonages”.

Accanto alla pittura, Polver disegna moltissimo: la sua produzione grafica, dalla fine degli anni Cinquanta in avanti, sovrasterà sempre numericamente quella pittorica, diventando spesso oggetto di apposite mostre.

Moltissime, poi, saranno le tempere su carta, su cui si scriverà molto negli anni seguenti. Giulio Bedoni, presentando la mostra alla Libreria Alberti di Omegna -che a breve avrebbe dato vita alla Galleria Portico d’Arte³⁶- nel 1964, dirà che la dialettica fra disegno e pittura è dovuta a «una azione equilibratrice affrontata nell’atto di dipingere sulla tela e condotta fra il prevalere di due esigenze: quella grafica, in lui connaturata come testimoniano le prime esperienze, e quella cromatica imposta dalla necessità di una più concreta strutturazione del soggetto che viene rappresentando». L’approdo naturale, in tal senso, sarebbe quindi la scelta della tempera, tecnica «difficile perché richiede immediatezza e duttile adesione della mano all’ispirazione che urge, Polver ha trovato il mezzo forse più consono al suo temperamento fatto di lunga meditazione e di improvvisa felicità creativa istintivamente controllata da quell’eleganza ch’è un’altra peculiarità del suo



I.31
Sulla collina, 1963, carbone e lapis su carta, cm 52,5x49,5



I.32
Collina, anni '60, olio su tela, (foto archivio Polver)

carattere». Nel 2002, ripensando a quelle opere, Angelo Dragone aveva invece osservato:

Ancor oggi colpiscono, in quei disegni i sottili aerei tratti di penna che fendendo con naturalezza gli spazi come fossero interstellari, si addensavano nei più regolari, fitti, intrecci a losanga, retti da improvvisi archi di sostegno, leggeri ed eleganti, a volte, però marcatamente formulati nel segno breve e perentorio, come inconsciamente si pensa debba essere e come, puntualmente, lo si ritrova nel senso narrativo che vi assume un pezzo di terra o una folata di vento. [...] Tutto questo senza mai cadere (o scadere) nel calligrafico³⁷.

Subito dopo, nello stesso scritto, Dragone ricordava una felice intuizione di Raul Capra, che nel 1962, per una mostra alla galleria Il Mulino di Milano, aveva parlato di “zenismo”, coniando una definizione che riscuoterà successo in larga parte della critica successiva dedicata al pittore. Capra era ben consapevole che nell’amico non ci fosse la minima inclinazione per le filosofie orientali, e che ogni accostamento del segno «fresco e vivace, vitale e spontaneo» di Polver alla «essenzialità della pittura zen» non può essere che metaforico, poiché non esiste, a monte, una conoscenza della cultura orientale che abbia indirizzato la ricerca:

ciò di cui Polver ha più sentito la necessità è sempre stata [...] quella luce ove si manifestano le immagini naturali, della realtà o della fantasia non importa, prima di essere riprese e ricreare nel suo segno. Ora egli finalmente ha risolto questo problema luministico, ed ogni dipinto è per lui, prima di tutto, la ricerca di una superficie pura e radiante. Entro questa luce creata, Polver immerge quindi il suo segno rapido e fresco: ad evocare i dolci paesaggi padani, della pianura o delle prime lievi colline, più raramente quelli delle vacanze estive, del mare, ove le reti o le vele sono le presenze dai contorni più puri, e, quindi, predilette. [...] Se non sapessi che è lontano da qualsiasi possibile implicazione culturale con lo zenismo, sarei anche tentato di collegare questo segno fresco e vivace, vitale e spontaneo, e l’essenzialità della pittura Zen, quest’arte derivata in Giappone da una concezione attivistica del buddismo, e che tanta influenza ha avuto sulla odierna pittura di gesto occidentale. Appunto questo zenismo non programmatico di Polver mi sembra che sappia oggi felicemente rinnovare, proiettato nell’aperta luce delle superfici, i moduli di un post-impressionismo che per i padani si colora sempre di elegiaca eleganza, qui fatta più fresca e sorgiva.

Merita però approfondire questo concetto: in un certo senso, si potrebbe sviluppare la definizione parlando di uno zenismo “inconsapevole”, cioè di una pratica pittorica che scaturisce da un processo creativo, da una analoga predisposizione d’animo nel momento di avvicinare il pennello alla tela. Si ha infatti l’impressione che quella spontaneità sorgiva, quella felicità del gesto che connota la parte migliore della pittura di Polver nasca infatti da una situazione di svuotamento da idee preconcepite o schemi programmati: una volta fatto il “vuoto”, in senso Zen, ci si può avvicinare alla tela per lasciare un segno libero, che non concede spazio alle incertezze. È un concetto che si può spiegare con le parole di Eugen Herrigel (1884-1955)³⁸, che dopo un lungo soggiorno in Giappone dava alle stampe, nel 1948, il famoso *Lo zen e l’arte del tiro con l’arco*, un testo che è stato importante per comprendere l’informale e la Pittura d’azione³⁹: «la mano, padrona assoluta della tecnica, nell’attimo stesso in cui lo spirito comincia a dare forma, esegue e rende visibile ciò che esso intravede, senza che tra l’uno e l’altro ci sia lo spessore di un capello. La pittura si fa scrittura automatica»⁴⁰. In altre parole, una pittura come questa può nascere soltanto senza nessuna idea programmatica, attraverso l’esperienza diretta del fare artistico e dell’ideazione di getto, tanto da indurre a domandarsi, come fa Herrigel con l’arte del tiro con l’arco, se sia il pittore a fare il quadro o il quadro a farsi attraverso il pittore. In entrambi i casi, si può arrivare a questo risultato soltanto partendo da una situazione di vuoto, sgombrando la mente da pensieri e idee preformate, in modo tale da lasciare la mano -che è già stata educata alla tecnica - libera di scorrere senza timori sul campo. Il punto essenziale, insomma, risiede nel restare senza intenzione nello stato di massima tensione. Parlare di zenismo, o di automatismo zen, per la pittura di Polver significa rimarcare la componente esperienziale di questa pittura, ovvero dare rilevanza al momento operativo della creazione artistica. Il momento ideativo, infatti, non è precedente e staccato da quello esecutivo, bensì il quadro prende forma mano a mano che il pittore procede, seguendo una idea iniziale ma lasciando ampio spazio all’imprevisto, come se il quadro dovesse prendere forma indipendentemente dalla volontà del suo artefice. Capra, inoltre, faceva anche un’altra osservazione, riconducendo il segno di Polver agli elementi primitivi del linguaggio infantile:

Tra gli elementi grafici di questi dipinti il più autenticamente segnico, cioè il più legato all’immediatezza spontanea del gesto cre-

ativo, è un segno circolare o ovoidale, che è bensì iconico, ossia ha rapporti con ciò che indica, e presenta un carattere naturalistico, qui chiaramente riferibile alla vegetazione, ma che contiene pure, mi sembra, un suo valore archetipico e simbolico: prova ne sia che nelle sue caratteristiche strutturali ricorda certe costanti disegnative infantili, uno di quei segni che, mutuando il termine alla glottologia, potremmo chiamare *Lallewörter* figurative.

Si potrebbe considerare questa osservazione come una variazione del tema precedente: sia che si parli di zen, sia che si faccia riferimento al linguaggio dell'infanzia, il concetto centrale sta nella componente istintiva e non programmatica dell'operazione artistica. Ci si rende però anche conto che l'accostamento non è casuale, anzi ritorna in più occasioni. Per la mostra a Orta San Giulio del 1963 la stampa aveva parlato addirittura di pittura stenografica⁴¹. In una recensione alla personale di Omegna del 1964, invece, viene fatto notare che i suoi quadri sembrano nascere da quel particolare tipo di disegno che gli psicanalisti chiamano "griffonages"⁴². Merita notare, a questo punto, che la stessa coppia di termini compare in un'autopresentazione di Galvano, per una propria mostra del 1979, riferendosi alla sua fase gestuale e alla nuova serie di Iris che era tornato a dipingere a metà degli anni Settanta: «La scelta è caduta su un ricorrente - agli inizi degli anni sessanta e nei tre ultimi anni [...] - archetipo floreale, quello dei "cespugli", ove il fiore di iris scandisce l'intrico dei segni, grafismi di parole o di immagini, altre volte rigidamente modulari o, almeno, non ancora piegati all'allusione significativa. "Cespugli" perciò, in contrapposizione ai glifi dell'"alfabeto semantico" e dei "griffonages" che li avevano, verso la fine del '74, preceduti. Ma perché quella scelta: il ricordo dell'arte dell'estremo Oriente, lungamente amata, un omaggio a Korin? O quello del fiore in cui il Mallarmé di "Prose pour des Esseintes" incarnò le idee platoniche sorgenti al "nouveau devoir" del tentativo e dello scacco poetico che trasforma "le trop grand graieul" nel fiore tombale della bellezza? O un richiamo agli anni della fanciullezza, prima che il 1914 chiudesse un'epoca e quel fiore privilegiò nelle sue postille ornamentali? Anche il diario della memoria si annebbia e non offre appigli alla cronaca intima, figurarsi se potrebbe offrirne a quella comunicabile»⁴³.

I.33

Novara, 1959

A sinistra Roberto Leydi, a destra Mario Bonfantini, il sindaco di Novara Sandro Bernani, Enrico Emanuelli, nello specchio Bruno Polver



Un sentito ringraziamento agli amici che mi hanno dato, come sempre, un insostituibile aiuto nell'elaborazione di questo libro: Giuseppe Baviera, Fabio Campadelli e Luigi Giurdanella. (L. P. N.)

1. Angelo Dragone, *Bruno Polver. Un'esperienza in divenire. Grafica e colore dal 1952 al 2002*, catalogo della mostra (Barolo, Castello Comunale, 14 settembre-10 dicembre 2002), Barolo, Pro Loco, 2002, p. 11.
2. Giovanni Quaglino "C'era una volta l'avanguardia...", "Corriere di Novara", 9 settembre 1976
3. Sulla Collezione Giannoni e le sue vicende si veda *La Galleria d'arte Moderna Paolo e Adele Giannoni. Pittura e scultura*, saggi di Emiliana Bongiat Babini, Marco Rosci e Laura Tomea Gavazzoli, Pizzi, 1993; in particolare, per una ricostruzione delle vicende della collezione: Laura Tomea Gavazzoli, *Mutare l'ideale in reale, dalla raccolta privata alla pubblica galleria*, Ivi, pp. 39-59.
4. Giovanni Battista Ciolina (Toceno, Novara, 1870-1955), *La lavanderia (cadono le foglie)*, 1897-1900, inv. 294, Ivi, p. 125.
5. Carlo Fornara (Prestinone, Novara, 1871-1968), *Processione al Prestinone di Val Vigezzo*, 18989 (?), inv. 299, Ivi, p. 151.
6. Barbara Bozzola, "Poter rientrare alla Giannoni? Ormai non ci speravo più", "La Tribuna Novarese", 11 aprile 2011.
7. Di questa mostra e sugli artisti esposti si hanno notizie da un articolo siglato di "Stampa Sera": «Un indovinato disegno ha alle volte maggior forza di espressione ed è più spontaneo ed attraente che un dipinto. Si direbbe inoltre Ch'esso riveli, al pari della scrittura, per il suo

personalissimo segno, il carattere di chi l'ha eseguito. Forse, è anche per questo che molti collezionisti vadano a caccia di disegni. Da oggi una bella raccolta è esposta alla Galleria d'arte "Caver", Sono disegni, che hanno particolare attrattiva, di una cinquantina di artisti di tutte le tendenze. Ne vediamo di Picasso e di Birolli, di Casorati e-di Prada, di Gariazzo e di Gemma Vercelli, di Lisa e di Besnard, di Delleani e di De Bonis, di Sironi e di Spazzapan, di Previati e di P. Vellan, di Giulio e Renato Vercelli e di Stroppa, di Pasini e di Polver, di Jannon e di Furletti, di Barretta e di Bernard, di Albano e di Lomartire, di Loro e di Sciaivolino, di Scavia e di Viani, di Stekelenburg e di Vati-detti, ecc.» (N.P., *Mostra di disegni alla Caver*, "Stampa Sera", 31 gennaio 1959).

8. Alfio Coccia, *Panorama delle arti figurative*, "Novara. Notiziario Economico", XV, 9, settembre 1958, p. 23.
9. Cfr. Giovanni Quaglino, cit.
10. Se ne ha riscontro in *III mostra d'autunno di arti figurative*, catalogo della mostra (Torino, Associazione "Piemonte Artistico e Culturale", 3-25 ottobre 1959), Torino, s.e., 1959, n. 100.
11. Alla morte di Casorati, un giornale novarese chiede a Polver, oltre che ad altri rappresentanti della cultura cittadina, un commento sulla scomparsa del grande maestro: «Sono rimasto veramente addolorato per la morte del pittore Felice Casorati sia per via della particolare stima che ho sempre avuto per lui, sia per la profonda amicizia che mi lega con il figlio Francesco. Sembrava che si stesse rimettendo, in questi ultimi tempi, ma purtroppo la malattia non ha potuto risparmiarlo. Io sono stato due anni a Torino e quindi ho frequentato il suo ambiente con assiduità; ciò non vuol dire che io fossi a contatto diretto con il Casorati, anzi ci terrei a precisare

- che la mia conoscenza fu assai fugace. Ciò è dovuto al fatto che Casorati, allora, viveva molto appartato e non era facile avvicinarlo. Probabilmente per questa ragione mi misi a frequentare assiduamente suo figlio. A tutti questi fattori, diciamo personali, bisogna aggiungere la sua nascita novarese: lo possiamo considerare uno dei nostri, anche se ciò può sembrare una presunzione, e quindi la sua scomparsa mi colpisce più da vicino» (*Scompare con Felice Casorati un maestro della pittura italiana. Il cordoglio del mondo artistico novarese*, ritaglio di giornale conservato nell'archivio dell'artista).
12. Per uno sguardo sulla pittura a Torino nei primi quindici anni del secondo dopoguerra, sono ancora fondamentali le considerazioni fatte da Albino Galvano, *La pittura a Torino dal '45 ad oggi*, [1960], in Idem, *La pittura, lo spirito e il sangue*, a cura di Giuseppe Mantovani, Torino, Il Quadrante edizioni, 1988, pp. 135-160. Sul contesto torinese si veda: *Arte a Torino 1946/1953*, catalogo della mostra (Torino, accademia Albertina di Belle arti, 1983) a cura di Mirella Bandini, Giuseppe Mantovani e Francesco Poli, Torino, 1983; *Figure d'arte. Artisti a Torino dagli anni '50*, a cura di Andrea Balzola, Riccardo Cavallo, Ettore Ghinassi e Pino Mantovani, Edizioni Aliberti, 1991; *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, 5 febbraio-25 aprile 1993) a cura di Germano Celant, Paolo Fossati e Ida Giannelli, Milano, Charta, 1993.
13. Albino Galvano, *Storicità e significato dell'arte astratta* [1953], in Idem, *La pittura, lo spirito e il sangue*, cit., pp. 49-69; Idem, *Dal simbolismo all'astrattismo* [1953], Ivi, pp. 71-90.
14. Idem, *Le poetiche del Simbolismo e l'origine dell'Astrattismo figurativo* [1956], Ivi, pp. 111-133.
15. Idem, *L'eroticismo del Liberty e la sublimazione astrattista* [1963], Ivi, 169-192.
16. «un Rothko riletto alla luce intimista della pagina di diario» Franco Fanelli, *Tre pittori di frontiera*, in *Ruggeri Saroni Soffiantino. Informali tra il 1954 e il 1963. Considerazioni sull'informale*, catalogo della mostra (Cherasco, Palazzo Salmatoris, 16 maggio-7 giugno 1998), testi di Franco Fanelli e Pino Mantovani, s.p.
17. Cfr. *Valentino Vago*, testo di Marco Valsecchi, Milano, Vanni Scheiwiller, 1969.
18. Su Giacomo Soffiantino osservava infatti Arturo Carlo Quintavalle: «La pittura di Soffiantino allo scadere degli anni '50 appare attenta a diversi fenomeni, da una parte la cultura informale dopo Fautrier, dall'altra una consapevolezza ed un accostamento diverso alla rappresentazione forse coincidenti con quanto, nell'incisione, veniva proponendo Luciano de Vita, ma con un senso della corruzione della materia, con una attenzione al dissolversi e al mutare delle forme, che fanno leggere in trasparenza il senso di una diversa, più contemplativa ricerca» (*L'opera dipinta: 1960-1980*, catalogo della mostra [Parma, Salone delle scuderie in Pilotta, 3 marzo-26 marzo 1982; Milano, Rotonda di via Besana, 29 marzo-30 aprile 1982] introduzione di Arturo Carlo Quintavalle, Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, 1982). Per Francesco De Bartolomeis, invece, «Giacomo Soffiantino, ai suoi inizi, è tra i pochi a sfuggire alla maniera sia dell'informale europeo sia dell'action painting, e vive l'incontro con essi come scoperta del peso reale della pittura e insieme come esigenza da collegare alle inquietudini del proprio mondo. Dunque influenze utilizzate per avviare e sviluppare con carattere di necessità ricerche in cui egli si potesse ritrovare sia pure in mezzo a molte incertezze» (Francesco De Bartolomeis, *La natura è una bellissima composizione*, Francesco De Bartolomeis, *Giacomo Soffiantino. Opere dal 1960 al 1992*, catalogo della mostra (Asti, settembre-ottobre 1992), s.e., p. 8).
19. Si veda Gabriella Ronchetti, *Luigi Carluccio (1911-1981). Un protagonista a Torino della critica d'arte contemporanea*, Aprilia, Edizione Progetto Aprilia, 1998.
20. Per un orientamento sull'opera pittorica di Albino Galvano si veda: *Albino Galvano*, catalogo della mostra (Torino, palazzo Chiabrese, 21 dicembre 1979-13 gennaio 1980), a cura di Nicoletta Pizzetti e Giulio Givone, Torino, 1979.
21. *Autobiografia*, in *Albino Galvano*, cit., p. 20.
22. *Albino Galvano*, cit., p. 37.
23. *Calligramma*, non a caso, è il nome di una tela di Galvano del 1960, fatta di segni a pennello rossi distribuiti su una superficie bianca, come una scrittura (Ivi, p. 38.).
24. In seguito il gruppo si sarebbe trasferito all'albergo Unione di via Greppi, dando vita al Cnac (Circolo novarese arte cultura).
25. *9 pittori novaresi. Balosso, Bozzola, Capra, Desuò, Parlamento, Polver, Rizzoli, Tencaioli, Toscani*, catalogo della mostra (Orta, 30 agosto-13 settembre 1959) presentazione di Raul Capra.
26. Gianni Dal Bello, Marco Bossa, *Bruno Polver e Raul Capra meglio di Mario Soldati e Mario Bonfantini ma a...*, «Corriere di Novara», 20 settembre 2007. In tal senso, bisogna ricordare la presenza dei globetrotters novaresi, che sin dagli anni Sessanta portavano a Novara i personaggi più celebri del mondo sportivo e dello spettacolo per farli incontrare con i campioni locali, in un clima gioviale e amichevole, nei tornei di bocce e nelle iniziative sociali e incontri conviviali. Franco Cerri, Gigi Radice, Tardelli sono solo alcune delle persone che Polver ha conosciuto grazie all'appartenenza a questo gruppo. (cfr. Roberto Ambiel, *Sfida a bocce di campioni*, «La Stampa», 23 marzo 1995).
27. Alfio Coccia, *Novara arte. Meglio annoiarsi che sudare*, «Stampa club», 1964, s.p.
28. Giovanni Quaglino *Dieci anni di pittura novarese*, «Il giornale di Novara», 31 dicembre 1971.
29. Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, [1954], in Idem, *Dal Romanticismo all'Informale*, Torino, Einaudi, 1977; pp. 313-326.
30. Idem, *Una situazione non improbabile* [1957], in Idem, *Dal Romanticismo all'Informale*, cit., pp. 327-376.
31. Su Francesco Arcangeli e l'arte contemporanea: Arianna Brunetti, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori". Tracce per un percorso*, Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2002. Alcune interessanti osservazioni sul «naturalismo» arcangeliano come versione intemperante della linea longhiana, di contro al naturalismo più «ortodosso» di Giovanni Testori, in Renato Barilli, *Autoritratto a stampa*, Bologna, Fausto Lupetti editore, 2010, pp. 29-31.
32. Non è stato possibile rintracciare, nell'archivio di Bruno Polver, la fonte di questo frammento di testo, che viene citato, con la data 1964, in diversi cataloghi dell'artista successivi a questa data (in ultimo in *Polver. Opere 1958-2010*, a cura di Marco Rosci, Novara, s.e., 2010, p. 26).
33. *Uno di New York e venti pittori*, catalogo della mostra (Novara, Galleria La Cruna, 7-17 maggio 1960) presentazione di Raul Capra, s.e., 1960.
34. Enrico Emanuelli, *Uno di New York*, Milano, Mondadori, 1959.
35. Anche di questo frammento, come per quello di Filippo Scropo, non è stato possibile rintracciare la fonte originale. Anche queste poche righe, infatti, si possono leggere in *Polver. Opere 1958-2010*, cit., p. 26.
36. *Dieci anni di pittura novarese*, «Il giornale di Novara», 31 dicembre 1971.
37. Angelo Dragone, *Bruno Polver. Un'esperienza in divenire*, cit., pp. 12-13.
38. Docente di Filosofia a Heidelberg, nel 1924 Eugen Herrigel viene chiamato a tenere dei corsi all'Università Imperiale di Sendai, in Giappone, dove si tratterà per molti anni. Tornato in Europa, da quell'esperienza trarrà *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, dato alle stampe nel 1948 e noto in Italia fin dalla metà degli anni Cinquanta. Qui si cita dalla traduzione italiana di Gabriella Bemporad per Adelphi: Eugen Herrigel, *Lo Zen e il tiro con l'arco* [1948], Milano, Adelphi, 1975 (edizione 2008).
39. Alcune fotografie d'epoca documentano la presenza di questo testo nello studio di Jackson Pollock: il padre dell'*action painting* americana, quindi, conosceva questo testo di grande fortuna. È plausibile credere che il pittore si sia servito delle tecniche suggerite da questo piccolo libro nella creazione delle proprie opere, e non è da escludere che queste non possano offrire una chiave di lettura interessante per decifrare la pittura informale.
40. Eugen Herrigel, *Lo Zen...*, cit., p. 95.
41. «Polver apre una sua personale documento, di quelle stenografie che il suo presentatore definisce con bella invenzione «trasalimenti». Sottili condizioni dell'anima ascoltante che trovano in Orta una cornice quanto mai preziosa» (*Avvenimenti*, «Sabato», 7 settembre 1963). Un altro anonimo recensore, invece, mette a fuoco correttamente il rapporto fra arte ed esperienza emotiva e «mondana»: «è, in un momento particolarmente felice, soprattutto per la risoluzione del colore, delicato e vibrante a un tempo, e che è il risultato di una raggiunta fusione tra il sentimento, dolori e intime esperienze e il mondo esterno. Questa carica umana e artistica porta ineluttabilmente l'artista alle scelte di paesaggi, malinconicamente gentili e squisiti di tonalità, che si identificano nei suoi luoghi nativi e nella tradizione pittorica padana» (*Mostra di Bruno Polver*, «L'Informatore», 13 settembre 1963).
42. M.B., *Da Alberti espone Polver*, «L'Informatore», 13 marzo 1964. Nello stesso articolo si riporta anche una impressione del pubblico: non si capisce niente, ma ha dei bei colori. Curiosamente, si trattava di una mostra abbastanza attesa, tanto da trovare persino annunci a stampa prima dell'inaugurazione (*Da Alberti esporrà Polver*, «L'Informatore», 21 febbraio 1964). Rimane ambiguo, invece, il giudizio di un'altra recensione, questa volta su «L'Italia»: «queste sue deliziose tempere rimangono un fatto di combinate eleganze, capaci di far preziosa la parete di un salotto e specchiare l'anima in divagazioni aperte alle più impensate confluente: musica e letteratura, pittura e architettura. Nel senso di certe mutevolissime nubi che il vento e la luce cangiano incessantemente di forma e di colore» (*La Mostra di Bruno Polver alla Libreria Alberti di Omegna*, «L'Italia», 11 marzo 1964).
43. in *Albino Galvano*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Morone, inaugurazione 5 aprile 1979) testi di Albino Galvano e Roberto Tessari, s.e., 1979.



II.1

Dialogo con la luna, 1965, inchiostro e lavis su carta, cm 50x52, Torre Pellice, Galleria d'Arte Contemporanea Filippo Scropo

II. Il Paesaggio turbato

1. Momenti di Nuova figurazione.

In questa fase “naturalistica”, fatta di segni rapidi e istintivi, si nota una evoluzione interna che porta Polver a lasciare nel giro di pochi anni quella prima soluzione per sperimentarne delle variazioni. Nel 1963, infatti, il motivo lineare che faceva pensare al “griffonage” ha assunto un ruolo compositivo più importante: all'interno delle varie porzioni di tela, adesso, si distendono delle ampie pennellate che replicano l'andamento della linea di contorno, creando un moto continuo ma ordinato. In questi appezzamenti di tela, poi, si comincia a distinguere di nuovo la struttura elementare del paesaggio, la stessa che, con numerosi cambiamenti, accompagnerà quasi tutto il percorso successivo.

Siamo nella fase più vicina, ora, alle istanze di nuova figurazione che si facevano a Milano. Opere come la *Corrida* del 1963, oggi in collezione privata novarese, sono emblematiche: la struttura del quadro è affidata a un segno nero, entro il quale il pittore è intervenuto col colore, senza curarsi di eventuali gocciolature o sovrapposizioni. Si tratta di un meccanismo che si riesce a leggere bene nei disegni: un segno largo, sicuro, ma dato con tratto lento, cadenzato, poi ripassato con una pennellata di inchiostro molto diluito in modo da conferire un effetto soffuso, ripassando quel tratto iniziale con un pennello più largo e colore trasparente: non si troverà mai, o quasi mai, un disegno su fondo bianco e neutro; al contrario, Polver opterà sempre per una preparazione del fondo dei disegni in modo da creare atmosfera e, insieme, di ottenere una vibrazione pittorica. Ne è un bell'esempio *Colloquio con la luna*, il disegno con cui Polver riceve il Secondo Premio, nel 1965, alla Prima Biennale del Disegno ideata da Filippo Scropo a Torre Pellice¹. Vi si vede un paesaggio con l'orizzonte alzato, marcato da una larga fascia scura, e, in primo piano, un groviglio di segni che allude a una presenza vegetale.

Nel cielo opaco, invece, fa la sua prima comparsa uno spicchio di luna, una vera e propria marca di riconoscimento nella produzione successiva: è un piccolo segnale che riporta questa visione crepuscolare in una dimensione idilliaca e sentimentale. D'altra parte, la ricerca di una via verso la figura lascia ampio margine alle “realtà interiori”, come fa notare Paolo Fossati recensendo l'evento su “l'Unità” (27 agosto 1965):



II.2

Bagliore, 1965, tempera e china su carta, cm 48x46

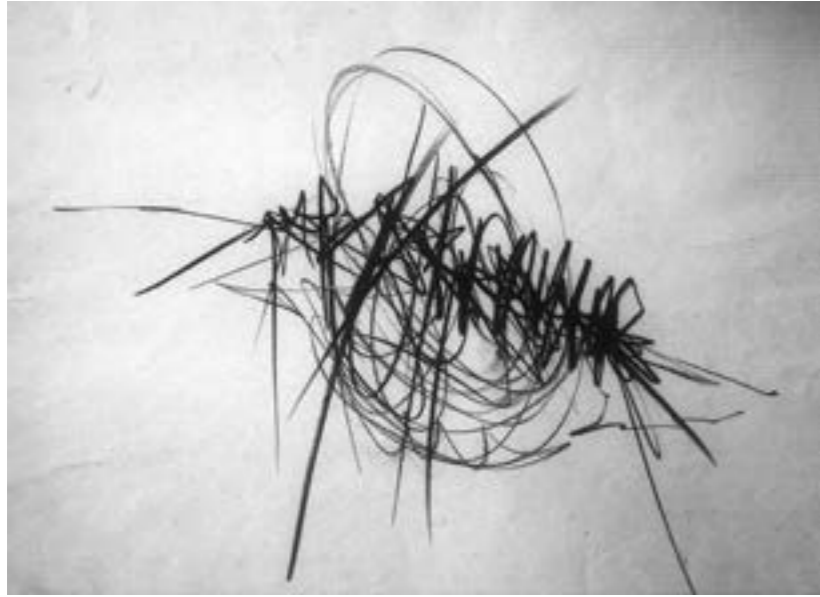
I tre disegni, che hanno ottenuto i tre premi a disposizione della giuria, rappresentano in sintesi i filoni dell'arte figurativa odierna particolarmente preoccupata della riscoperta della realtà: assoluta, cerebrale, spaziale per Giorgio Ramella, sognante e vibratile per Prumo [sic] Polver, scattante ed estroversa per Angelo Ruga. Una realtà, ben inteso, non confondibile con l'esaurita concezione accademica e ottocentesca, ma che comprende un'area maggiore dove trovano comodamente posto anche le realtà interiori².

Sulla stessa linea va anche la presentazione che Albino Galvano dedica al lavoro di Polver nel 1965 in occasione della mostra alla galleria "l'Immagine" di Torino. Questo scritto arriva in un momento controverso nel percorso del critico-pittore: si era creata in lui, come dichiarò in un'*Autopresentazione*, una scissione fra gli interessi del critico, attratto da quelle esperienze antipittoriche che andavano verso la pop-art e altre forme artistiche autoreferenziali, e quelli del pittore che invece voleva rimanere "dentro la pittura" nel modo di cui si è già accennato. Questa crisi durerà fino al periodo 1962-1965, quindi appena prima dello scritto per Polver. Galvano, come ha rimarcato Marco Rosci³, dà una definizione acuta della generazione di artisti cui Polver appartiene: «generazione riflessiva che quasi segna una pausa grata tra lo "Sturm und Drang" di quella degli anni venti (la generazione di Moreni) e l'ironia demistificatoria dei nati attorno o dopo il quaranta, che ci buttano baldanzosamente in faccia le provocazioni nel "new dada" o della "pop art"». In effetti, la generazione dei nati intorno al 1930, specie fra Piemonte e Lombardia, apre una fase di decantazione: superata l'ondata Informale che contraddistingue l'avvio degli anni Cinquanta, spetta loro un tentativo di riconquista dell'immagine in un senso nuovo, aperto, che faccia coesistere il linguaggio gestuale e l'interpretazione della realtà fenomenica. La fase "eroica" dell'Informale, del resto, si era esaurita durante i loro anni di formazione, e il loro esordio sulla scena artistica si colloca in una sorta di interregno fra quella stagione e la successiva avventura Pop. Anche da un punto di vista critico, sono anagraficamente di quella generazione le voci della critica militante che si interrogavano sul futuro delle arti visive "oltre l'Informale", come nel caso di due noti numeri monografici de "Il Verri" di Luciano Anceschi. Galvano, però, è anche il primo a riconoscere il valore del radicamento territoriale per questo artista e col suo «amore per le nebbie che si fanno, di condizione e occasione obiettiva, figure di "poetica"», un amore capace di suscitare «un gesto insieme timido e affettuoso: pronto alla spontaneità del



II.3

*Venezia, Galleria la Toletta, 1972.
Con Gabriella*



II.4
Segno, disegno a carbone su carta,
1967, cm 33,5x34

primo impulso e immediatamente controllato, contenuto quasi con trepidazione al limite dell'enfasi grafica, della gratuita astrazione». Ne è una conseguenza naturale che l'opera d'arte si spieghi come un riflesso di un temperamento interiore del suo artefice:

Una grande generosità in un temperamento riservato, un misto d'audacia e di timidezza. Tali, l'una e l'altra, da consentire accostamenti, fuori di qui imprevedibili, a chi voglia stringer in un discorso critico, da presso, il caso Polver. E così ci accade dinanzi a qualcuno tra i più limpidi di questi fogli di parlar insieme di tonalismo e di Zen, per poi scoprire che con l'acume consueto la cosa era stata detta benissimo da Raul Capra [...]. Ma convien subito aggiungere che Polver sfiora queste componenti culturali in un lavoro sommesso ma accanito di approfondimento della propria sensibilità, di scoperta della propria vocazione e del discorso che è suo, per via di auscultazione dei moti segreti di un'attenzione e di un amore talvolta troppo cauti. [...] Qui importa ora sottolineare come i più felici tra questi fogli vadano già ben oltre un servizio o un avvio. Come il problema della luce diventi tutt'uno con quello dell'impaginazione e del rapporto tra pieno e vuoto, non per via di calcolo o di virtuosismo, ma per coincidenza puntuale di sensibilità e di stilemi. Ma forse questo è linguaggio sin troppo presuntuoso per un'arte che, anche nelle prove più consapevoli, più espressamente volte a collocarsi nello spazio delle ricerche contemporanee, riesce a salvare una grazia gentile e



II.5
Automobile, 1966, olio su tela,
cm 70x60, Novara, Collezione Banca Intesa

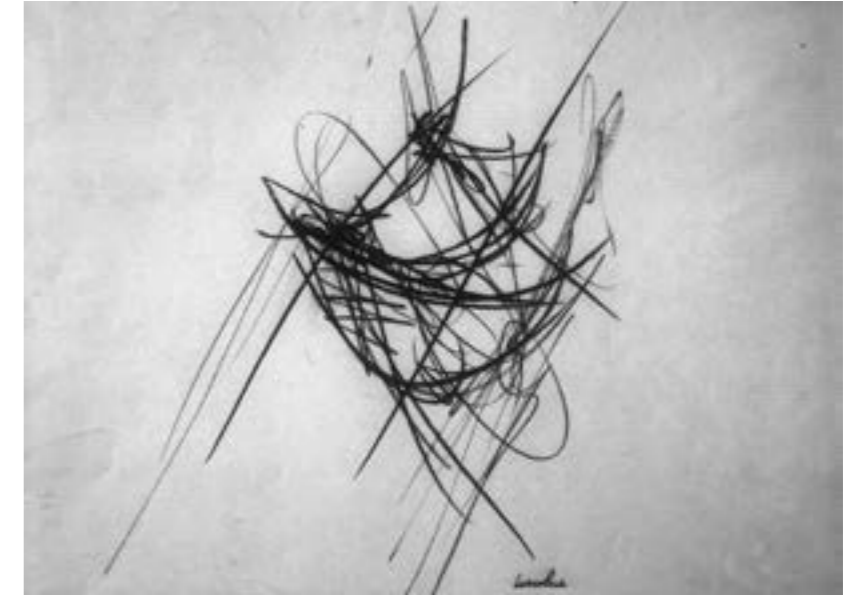


II.6
Coque, 1962, Premio Valnontey

II.7
Segno, disegno a carbone su carta,
1967, cm 33,5x34



II.8-9
Novara, fine anni '60
nello studio di via Dolores Bello



calda di spontaneità. E questa grazia crediamo che Bruno Polver riuscirà a mantenere anche impegnandosi sempre maggiormente nella risoluzione delle sue ascendenze di paesaggista tonale in forme e cadenze liberamente inventate e controllatamente svolte sotto il segno della spogliatezza e dell'asciuttezza, per sublimare quella sottile suggestione nel rigore della pagina in sé conchiusa.

Alla metà degli anni Sessanta, però, non poteva mancare una digressione "pop" anche nel percorso di Bruno. Sono pochi gli artisti che hanno resistito all'onda d'urto della Biennale di Venezia del 1964, quando il padiglione americano propone il gruppo degli artisti pop e l'istituzione lagunare assegna a Robert Rauschenberg il premio di quell'edizione. Nemmeno il primo approccio con l'*action painting*, che pure aveva suscitato animate polemiche, era stato altrettanto traumatico per l'arte europea, e nessuno, specialmente fra gli artisti della terza generazione, poté restare indifferente a questo nuovo linguaggio: per alcuni costituirà una svolta sostanziale; per altri sarà una stagione di passaggio che poi maturerà in altre direzioni. Per Polver non costituirà un cambiamento radicale, ma certo sentirà in modo permanente l'influsso di quella stagione. In un primo tempo, il passaggio sarà segnato dall'inaugurazione di un tema iconografico nuovo: porzioni di fiancate, portiere e cofani invadono tutta la superficie della tela, come uno sguardo ravvicinato che non riesce ad abbracciare tutto l'insieme. Sono quadri che nella vita dell'artista si caricano inoltre



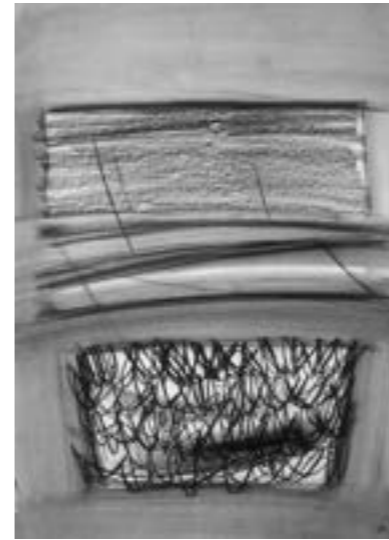
II.10

*Sosta nel paesaggio, 1966,
olio su tela, cm 120x105*



II.11

*La macchina e la collina, 1966,
olio su tela, (foto archivio Polver)*



II.13

*Nel paesaggio, 1967, carbone e lavis
su carta, cm 70x50*

di un valore premonitore. La sera del 12 novembre 1970, infatti, tornando da Torino, Bruno è vittima, nei pressi di Cigliano, di un violento incidente d'auto da cui si salverà miracolosamente dopo una lunga convalescenza⁴. A posteriori, rivedendo la propria auto schiacciata dal tamponamento con un autocarro, gli rimase la forte impressione che quell'auto accartocciata somigliasse molto ai quadri che aveva dipinto solo poco tempo prima.

Al di là dell'aneddoto bisogna sottolineare che anche Polver, in questa serie, presta attenzione al mondo che gli sta intorno senza preclusioni e lo assimila al proprio linguaggio, al pari dei pittori del Realismo Esistenziale milanese e delle tendenze che gravitavano intorno a Brera in quel momento, dentro e fuori dall'aula di Carpi e intorno al Bar Giamaica. Polver non frequenta questi luoghi, perché la sua vita è in quel momento lontana da Milano, ma certo ne era a conoscenza. Sono frammenti di un mondo estraneo alla precedente pittura: un'intromissione nel mondo naturale, come ha fatto notare Raul Capra, che obbliga a rivedere i termini del rapporto fra uomo e natura. Presentando la mostra al novarese Centro Artistico di via Ploto, infatti, il critico osservava, nel 1966:

A questo nuovo e artificioso rapporto che si è venuto instaurando tra persona e natura si riferiscono appunto i più recenti dipinti di Bruno Polver. Va subito detto che in essi tale rapporto non è assunto come un mero dato sociologico, elaborato con freddezza pop, ma appare rivissuto dall'interno, esistenzializzato, e inserito in un contesto pittorico la cui matrice emozionale, lirica, non viene affatto celata. Una parte della struttura esterna o interna di un'automobile (portiera, cruscotto, vetri) vi è posta a contatto con un brano di paesaggio, non, ovviamente, determinato, o comunque visualizzato, ma sintetico riporto mnemonico di una serie di esperienze. Tali elementi non si pongono invero in una netta contrapposizione dialettica; anzi, sembra quasi che tra loro si attui una sorta di simbiosi, e che la struttura meccanica venga, per così dire, assimilata al paesaggio. Un processo questo che è la caratteristica più evidente dei nuovi dipinti di Polver, e che si esplica attraverso la persistenza tonale delle cromie e la vibrazione segnica del tessuto grafico⁵.

Polver, in effetti, non ha cambiato né spirito né approccio alla pittura: non poteva rimanere indifferente al boom economico, ai cambiamenti dei ritmi di vita e della percezione dello spazio e del tempo. I suoi paesaggi di quegli anni, infatti, suggeriscono una sensazione di velocità, come se si trattasse di vedute ammirate

da un veicolo in movimento che fa sfumare i contorni e percepire soltanto le masse principali: la pittura cerca di competere con l'accelerazione dei tempi che impedisce di soffermarsi sui dettagli e ha bisogno di immagini di impatto immediato. Al tempo stesso, però, come fa notare Capra, Polver non fa di questo tema un argomento di analisi sociale, ma un pretesto di pittura da assimilare al proprio linguaggio. Cruscotti e portiere, infatti, diventano a volte motivi astratti ricondotti a poche linee, a contorni spessi e fluidi. A evitare la tentazione di cadere in soluzioni eccessivamente grafiche, però, ai margini della tela compaiono sempre brani di paesaggio, o parti d'auto in cui la pittura si ispessisce e si articola nei segni rapidi e sovrapposti a cui si era abituato il visitatore delle sue mostre: rimane sempre un brano di pittura che rende riconoscibile, quasi una firma, la mano di Polver. Sono proprio questi elementi, che permettono di riconoscere una linea di continuità in un momento di fervida sperimentazione in cui sarebbe stato facile perdere la propria identità stilistica. Polver, invece, non fa che rafforzare i propri elementi di base: il segno e il colore. Una serie di disegni del 1967, infatti, raffigura segni puri, fendenti dati a carbone o matita per provare quelle soluzioni espressive che andranno poi inserite nel quadro: come dei brani staccati, esteticamente autonomi, rendono evidente la propria derivazione dalla lezione di Hartung, allora molto sentita a Torino, che proprio l'anno precedente (1966) aveva dedicato al pittore una grande antologica curata da Giuseppe Marchiori. Da quel modello Bruno doveva aver imparato, già quando si trovava nel capoluogo piemontese, le basi del segno fatto protagonista del quadro, tornandovi con infinite varianti.

La convivenza fra approfondimenti linguistici e contaminazioni pop dovrà durare ancora qualche anno: in certe tele, l'orizzonte è diventato una linea piatta e nitida su cui si profila la campitura opaca di una fila di monti, appiattita sul fondo e precisamente delineata, mentre in primo piano permane una pittura magmatica e scattante. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, il modo di dipingere rimane quello per stesure ampie e risolte attraverso pochi e rapidi segni compositivi. Sul primo piano compaiono delle forme estranee al paesaggio, delle presenze che turbano l'armonia dell'insieme. In alcuni casi sono solamente inserti grafici galleggianti; il più delle volte, invece, sono portiere d'automobile o altri frammenti meccanici, che però sono stati staccati dal loro insieme e inseriti nel paesaggio come delle presenze metafisiche. Poco dopo, fra 1968 e 1969, farà la sua comparsa il motivo più noto della sua pittura di questo momento: un foulard a righe, bianco e rosso o bianco e

azzurro, fluttuante come se fosse tenuto a mezz'aria da un vento invisibile che non ha altre conseguenze sullo sfondo.

È in questa fase che scriverà di Polver Paolo Fossati, in occasione della mostra alla Galleria Quarantadue di Bologna. In questo testo del 1969, Fossati mette in evidenza la continuità dialettica fra le tele di questa fase: in un primo tempo le automobili avevano preso il campo, e solo da alcuni ritagli come i finestrini o le lacerazioni nella carrozzeria, era possibile tornare a vedere il paesaggio; ora, invece, le parti si sono invertite, e il corpo estraneo è ridimensionato all'interno del quadro. La sua sola presenza, però, turba l'ordine bucolico e romantico della veduta agreste, anzi obbliga a leggerla in una chiave diversa:

Dunque, il tema su cui oggi Polver insiste è quello dell'oggetto nel paesaggio: il foulard abbandonato nei campi assume una consistenza, una durezza, un'oggettività che non è quella, alternativa, del mondo dell'automobile, sicura di sé, a sé stante. Il paesaggio ha vinto? Certo la sua minuziosa presenza dei colori del foulard così precisi nel definire una forma, laddove tutto il resto, il contesto, scorre e sfuma, scivolando in un ritmo veloce e continuo, ci dice che quella forma puntuta, aggressiva nella sua dolcezza è una sorta di rimorso, di grinza, di fitta dolorosa nel modo di guardare al paesaggio.

Paesaggio-natura: spazio della memoria.

La presenza di quel corpo estraneo, infatti, serve secondo Fossati a creare un momento di inquietudine: sul quadro collimano due piani di realtà differenti, quello dello spazio naturale e quello della memoria, per cui il foulard si propone come un'apparizione che richiede dall'osservazione una attribuzione di senso. Il foulard, insomma, potrebbe non esistere nello scenario che gli fa da sfondo, ma essere evocato, richiamato alla memoria da un paesaggio con cui non dialoga. Il meccanismo del dispositivo pittorico, per come sembra suggerire Fossati, è sostanzialmente analogo all'arte Metafisica: il critico torinese non chiama mai in causa questo confronto, ma certo è la decontestualizzazione dell'oggetto protagonista a suscitare delle domande, a problematizzare la rappresentazione. Si ha a che fare, dunque, con una «forma perduta, che così abbandonata tra il verde, testimonia di un tempo perduto, di un'azione trapassata e irrecuperabile, non collegata con il poi, con l'oggi. Di colpo, in tal modo, quella fetta di paesaggio si allontana, arretra nel tempo, è già irrimediabile».

2. Arte e partecipazione sociale.

Non si può comprendere il Polver pittore se si ignora la miriade di attività che lo vedono a vario titolo coinvolto nelle vesti di docente o di artista, perché da questa si può comprendere, come ha sottolineato Marco Rosci nel 1982, che «l'integrità umana di Polver sente imperativamente l'esigenza di non scindere il colloquio con se stesso con la moralità della comunicazione, dalla scuola alla comunità». Dal 1958, infatti, Polver svolge regolarmente l'attività di docente, prima nella scuola media, poi nei licei artistici. La già citata nota biografica posta a margine della monografia di Dragone del 2002, infatti, annota che:

Il diploma conseguito nel 1958, gli schiuse in seguito la carriera che lo vide prima insegnante poi preside a Novara, e successivamente dell'Istituto d'arte di Saluzzo ed infine (nel 1990) al Liceo artistico 1° di Milano, tornando alla Scuola che l'aveva già visto negli anni dell'avvio.

Quando queste brevi note furono stilate, Bruno concludeva la propria carriera insegnando all'Accademia di Belle Arti ACME di Novara, ma era solo la fine di un percorso in realtà molto più movimentato di quanto queste poche parole possano far immaginare.

Basterà ricordare che la sua esperienza di preside a Novara si chiuderà in maniera piuttosto originale. Polver, infatti, era stato incaricato nel 1974 di dirigere il Liceo artistico della città, nato nel 1969⁶, ma un cambio di normativa ministeriale ne aveva comportato, il 20 ottobre 1975, l'improvvisa sostituzione dal ruolo, provocando la protesta degli allievi dell'Istituto, che avevano subito simpatizzato con il giovane preside: gli studenti, infatti «hanno fatto assemblee, affisso manifesti, distribuito volantini dicendo che categoricamente non accettano la sostituzione del preside al quale rinnovano la completa fiducia per il lavoro svolto»⁷.

Era bastato solo un anno di servizio, insomma, perché la sua pacatezza premurosa facesse breccia nei giovani⁸, in un momento in cui i presidi venivano più contestati che difesi.

Nella direzione dell'istituto, si legge sulla stampa locale, Polver «aveva adottato [...] una gestione aperta che lasciava spazi all'apporto e al dibattito di tutte le sue componenti»⁹.

Ma a quelle premure che non risparmiava nella scuola, si accompagnavano anche i numerosi sforzi profusi per la città di Novara, che lo vede infaticabile organizzatore di eventi performativi

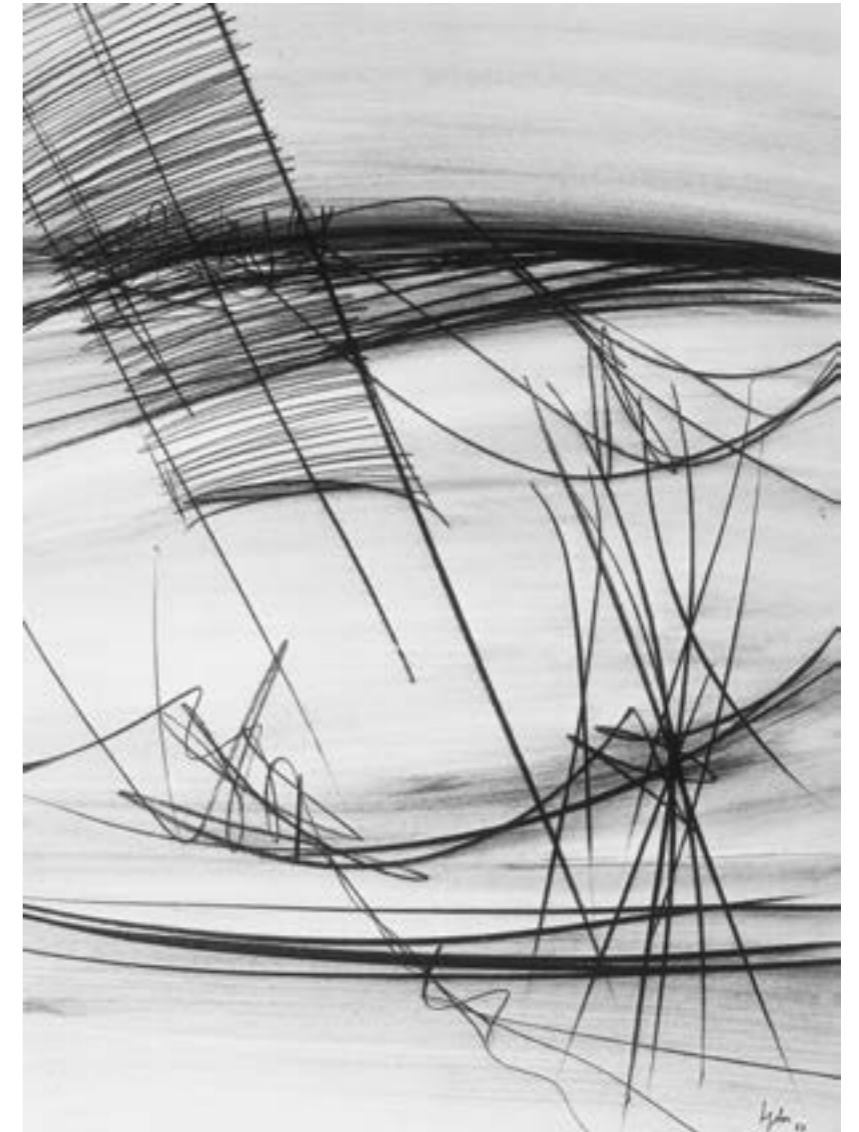


II.14

Nel paesaggio, 1967, carbone e lapis su carta, cm 70x50

II.15

Nel paesaggio, 1967, carbone e lapis su carta, cm 70x50



che coinvolgono tutta la cittadinanza, o i suoi rappresentanti più giovani, e di manifestazioni artistico-culturali¹⁰. È in questo spirito, ad esempio, l'idea di dipingere per quattro giorni, calato con una fune, un grande seme stilizzato (simbolo della vita nascente) su una parete rocciosa a fianco di una cascata, come farà nell'agosto del 1979 a Macugnaga, in località Pecetto¹¹.

La prima traccia di questo impegno di Polver per la città si ha già nel 1971, quando organizza, su idea di don Aldo Mercoli, la Biennale dei giovani di Novara. L'idea era nata durante una piccola mostra al Centro Sociale di viale Giulio Cesare, in cui erano esposte opere realizzate da ospiti del centro stesso: allargando lo



sguardo, si voleva comprendere quante e quali fossero le tendenze pittoriche fra le nuove generazioni¹². «Le possibilità per i giovani di attingere, in campo artistico, alle istanze più urgenti» scriverà Polver stesso a consuntivo della manifestazione «dovrebbero essere favorite da una più naturale corrispondenza fra il mondo esterno, estetico e vitale, e le particolari introspezioni dell'uomo moderno. Purtroppo accade che con l'estendersi dei premi di pittura, e delle mostre d'arte, organizzate con sempre maggior facilità e in forme per lo più "incontenutistiche", l'impegno si esaurisce in una frammentaria visione ed in deboli accenni; così il dato culturale, non si avverte con la perentorietà necessaria»¹³. Polver, in questo testo, cerca di immedesimarsi e di comprendere le nuove esigenze rinverdendo il ricordo della sua esperienza di artista, ricordando,

Il.16
Nel blu, 1969, olio su tela, cm 70x80

Il.17
Mattinale, 1969, olio su tela,
cm 100x80



senza nostalgia, quelle opportunità che Novara poteva offrire, a suo tempo, a un giovane artista come lui:

Molti aspetti e nuove problematiche, nel rinnovamento culturale, si configurano da tempo con inadeguatezze strutturali, e l'organizzazione coerente ed efficace, langue anche per la carenza dei mezzi disponibili. Non è, quindi, per riaprire vecchie polemiche, che si vorrebbe qui ricordare come Novara abbia avuto, in tempi anche recenti, una tradizione artistica di alto livello, contraddistinta da alcune manifestazioni nazionali ed internazionali come la Biennale d'arte Sacra, ed alcune mostre collettive e personali, la cui eco non è del tutto spenta; mi riferisco alla mostra "Uno di New York e 20 pittori", omaggio a Enrico Emanuelli, e personali di Calderara, Accatino, Scropo, Soffiantino, per non dire dei pittori spagnoli presenti alla Biennale di Venezia del 1960.

La Biennale dei Giovani non è nata, quindi, per accrescere il numero delle mostre di pittura, ma per offrire ai giovani la possibilità di realizzare, in un utile confronto, quel consolidamento significativo fra intuizioni ed esperienze, che contraddistinguono l'inquietante partecipazione giovanile ai fenomeni come rinnovamento delle avanzate ipotesi sperimentali.

Vi potevano partecipare solamente giovani fino ai trentacinque anni -lo stesso tetto di età del premio del disegno di Scropo a Torre Pellice- con un massimo di tre opere l'uno. Ma l'intento non era banalmente espositivo: si voleva creare, per la prima volta, un momento di incontro con le nuove generazioni, e aprire un dialogo con il pubblico. La Biennale, inoltre, prevedeva un primo premio acquisto, messo in palio dal Centro Sociale stesso, che avrebbe consentito di formare, col tempo, una galleria di "opere prime", in cui era implicito, come fu fatto notare dalla stampa, il rischio di un "giudizio postumo" sulla lungimiranza di vedute della commissione giudicatrice (presieduta da Polver, e composta da Loretta Barone Farina, Walter Lazzaro, Mario Sampiero e Marzio Torchio¹⁴): «sarà però anche un motivo di particolare impegno per la giuria perché costituirà una sorta di giudizio postumo del suo operato che sarà positivo nella misura in cui in questa galleria figureranno opere giovanili di artisti che col tempo avranno ottenuto una completa affermazione»¹⁵. La manifestazione ha successo: oltre cento artisti, per un totale di 249 opere, fra cui la commissione ha ammesso solo un centinaio di lavori, ordinati poi in tre sale al pian terreno dell'edificio di viale Giulio Cesare. Dalla rosa dei nomi, però, ci si rende conto che l'iniziativa aveva avuto un'eco locale, raccogliendo esperienza soprattutto dai dintorni della città, con punte fino a Milano, e persino un giovanissimo di undici anni¹⁶. Altre occasioni, destinate ai più piccoli, sono "Un fiore per la città" (1976), il "Palio della Fantasia" (1977), "Presepio nel cuore della città" (1980), negli anni in cui Polver ha ricoperto l'incarico di assessore all'Istruzione del comune di Novara. La prima di queste manifestazioni, in particolare, aveva i connotati di un vero e proprio happening, di una performance che univa arte e partecipazione sociale alla stregua di moltissime altre operazioni artistiche che, a partire dal 1968, avevano coinvolto i centri storici di varie città italiane¹⁷. Non era una operazione d'artista in cui il pubblico faceva da spettatore, bensì era coinvolto in prima persona nell'evento performativo, coordinato dal pittore insieme al collega Angelo Bozzola. Stando alla cronaca dei giornali,



II.18
Bologna, Galleria Quarantadue,
1969. Preparativi per la mostra per-
sonale



II.19
Ritaglio di giornale
(Vuole affrescare una montagna,
"La Stampa", 10 agosto 1979)

centinaia di bambini delle scuole elementari in tre ore, nella mattinata del 30 maggio, avrebbero "cambiato volto" al centro storico, fra la piazza del Duomo, piazzetta delle Erbe e il Broletto, con modalità non diverse da quelle che si potevano vedere negli happening del Nouveau Realisme a Milano, o a "Campo Urbano" a Como: «si è visto un po' di tutto; alcuni bambini hanno dipinto il "pavé" a rosoni, altri hanno pitturato giganteschi stendardi che poi sono stati calati dalle case circostanti sino a terra; altri ancora hanno trasformato con pennelli e vernice una vecchia "600" destinata alla demolizione. Le tecniche pittoriche sono state lasciate alla libera fantasia dei bambini. E così è capitato di vedere piccoli artisti saltare a piè pari in un secchio di colore e poi mettersi a correre sull'acciottolato. Altri bambini li hanno subito imitati, finché si è passati all'immersione totale: piedi e mani dentro la vernice e poi una rapida passeggiata a quattro zampe»¹⁸. Del resto, come aveva dichiarato lo stesso Polver al giornalista della "Gazzetta del Popolo", «La nostra festa [...] vuole essere soprattutto un momento di incontro fra gli alunni di tutte le elementari della città. Non è pedagogicamente utile limitare le possibilità d'espressione dei bambini, per questo abbiamo pensato di trasferire la classica ed ormai vecchia "Festa della scuola" in spazi più ampi. La manifestazione di domenica rappresenterà il culmine, la sintesi di tutte le esperienze. In ogni scuola, i bambini sono chiamati a dare sfogo alla propria fantasia, a dipingere come piace loro»¹⁹. E senza dubbio, questa linea di principio è stata seguita fedelmente, creando in città un momento di gaio scompiglio: «si è indubbiamente trattato di una "storica presa" del cuore della città (un "centro" che per la sua tradizionale architettura non sembra dare troppo spazio ai giovanissimi). Occupazione pacifica è parsa oltremodo significativa proprio perché effettuata da un'agguerrita schiera di ragazzini ben intenzionati a lasciare un segno, anche se non del tutto "artistico", della loro presenza»²⁰. I giovani e i giovanissimi sono sicuramente le fasce sociali a cui Polver presta più attenzione. A più riprese, quando la stampa lo interpella sulla questione del disagio e dei problemi giovanili, le sue risposte sono un affettuoso atto di fiducia nelle nuove generazioni. Egli è sempre pronto, insomma, a salvare quanto di buono queste possano offrire, con una costante parola di speranza:

E allora? È proprio così tutto deprecabile il mondo giovanile?
No di certo. Forse è solo la società che non fornisce oggi la giusta
connotazione nella crescita evolutiva dell'umanità, in un conflitto

Piazza Duomo e il Broletto cambiano... faccia



NOVARA — Centinaia di abitanti del «giornale» hanno partecipato domenica all'happening di pittura promosso dall'Amministrazione comunale sul tema «Un fiore per la città e per festeggiare la conclusione dell'anno scolastico».

Piazza Duomo, piazzetta delle Erbe e il Broletto sono stati presi d'assalto per tutta la mattinata: in 3 ore hanno cambiato volto.

Si è visto un po' di tutto: alcuni bambini hanno dipinto il «Papa» a rosari, altri hanno dipinto giganteschi stendardi che poi sono stati esposti dalle case circostanti sino a fermarli altri ancora hanno trasformato con pennelli e vernice una vecchia «900» destinata alla demolizione.

Le tecniche pittoriche sono state lasciate alla libera fantasia dei bambini. E così è capitato di vedere alcuni piccolissimi artisti saltare a piè pari in un secchio di colore e poi mettersi a correre sull'asfalto. Altri bambini li hanno subito tratti, e poi si è potuti ammirare l'opera finita: piedi e mani dentro la vernice e poi una rapida passeggiata a quattro zampe.

Mentre al Broletto venivano esposti i lavori eseguiti nelle diverse scuole nel corso dell'anno scolastico, in piazza Duomo si procedeva alla ridipintura della «900». È stato questo il pezzo di bravura: nessun particolare è stato trascurato, nulla è stato risparmiato dal colore, all'esterno e all'interno della vettura.

Ma un paio improvvisato hanno poi preso la parola, per un breve saluto. Il sindaco Elio Lemani e l'assessore alla pubblica istruzione, Enrico Nervani.

Il tradizionale fiore del «giornale» ha quindi concluso l'happening, organizzato dal pittore Bruno Polver e dagli insegnanti del liceo artistico di Novara.

Un solo momento di tensione, quando da un palazzo si è staccata una piccola parte di cornice. Sono intervenuti i vigili del fuoco che hanno provveduto a isolare la zona.

Il 20-23
Ritagli di giornale:

20. Piazza Duomo e il Broletto cambiano... faccia, "Gazzetta del Popolo", 1° giugno 1976

21-23. Happening nel centro storico la città ai bambini, "Corriere di Novara", 2 giugno 1976

22. I bimbi "affrescano" Novara, "Gazzetta del Popolo", 22 maggio 1976

GAZZETTA DI NOVARA

I bimbi «affrescano» Novara

NOVARA — In g. l. «Un fiore per la città»... Au questo tema tutti gli alunni della scuola elementare di Novara erano invitati per preparare la grande festa di fine anno che si terrà domenica 20 maggio in piazza delle Erbe, in piazza Duomo ed al Broletto.

Per quella giornata, le mura del centro storico saranno tappezzate dai disegni dei bambini. In molte di alcune scuole scolastiche per certi versi clamorose (si parla di una vecchia automobile da dipingere e successivamente da sfrecciare, di fiati di carta offerti ai passanti e dell'improvvisazione fatta di palloncini) il cui scopo è quello di festeggiare non solo la fine dell'anno scolastico ma tutta la città.

L'iniziativa è nata al primo mese di quest'anno su proposta dell'assessore alla Pubblica Istruzione, Enrico Nervani, ed ha trovato l'immediato consenso degli insegnanti del liceo artistico che hanno seguito i lavori degli alunni in questi mesi, dalle famiglie e, ovviamente, dagli stessi bambini.

Queste opere di educazione artistica al loro tempo, un pomeriggio alla settimana, in tutte le elementari cittadine, cominciati dal past. Bruno Polver. Da alcuni giorni alla battuta fi. vati. Dal disegno fatto nel disegno della sala si è passati alle pitture esterne: un muro sul cortile della «Famadi», un corridoio del refettorio della «Figurati», addirittura un vialetto della «Bucaglia».

Proprio qui, inteso a dirigere gli alunni in arte, incontriamo Bruno Polver. «La nostra festa — dice — vuole essere soprattutto un momento di incontro fra gli alunni di tutte le elementari della città. Non è pedagogicamente utile limitare le possibilità d'espressione dei bambini, per questo abbiamo pensato di dare loro la libertà del colore, anche se la tecnica è quella di un affresco. «Festa della scuola» in spazi più ampi. La manifestazione di domenica rappresenterà il culmine, la vetrina di tutte le esperienze fatte in questi mesi. 7 bambini sono chiamati a dare sfogo alla propria fantasia, a dipingere come piace loro».

In effetti, tuttavia, impegno e colore non mancano. Il vialetto della «Bucaglia» è ormai tappezzato di disegni, sfrecciatori, a soggetto gratuitamente liberale, la scuola, fiori, lunghi, animali, bambini. Tutto, secondo i bambini può essere un «fiore per la città».

per la città», un regalo offerto a Novara.

«Io ho disegnato un albero con dei fiori e le foglie», intervista Felicia Toli, 6 anni, la maglietta bianca completamente sporca di colore blu. Il colore le è caduto sui vestiti gli occhi, ma non pare dare troppa importanza all'incidente, «non c'è che sapersi a tutti i colori».

Guido Fregemora, Maurizio Alfani, Roberto Taffini e Marco Gadda 12 e 11. Hanno invece realizzato in varie le scuole di Novara. «Di lavoro divisi il lavoro — sostiene Guido — io ho fatto il disegno di base, poi gli altri di lavoro aggiunto le cose e le piante».

Proietta lavorare in cortile a tutta vista? «E' ancora più bello qui — risponde Roberto — siamo più liberi, il vialetto è grande e nessuno ci dice niente se per caso ci ascoltano».

Decisamente partecipa, Anna Maria Pini, 6 anni, giullino nero dipinto di verde, ha disegnato la bandiera italiana. Perchè, la chiediamo, «Cari, mi stupiscono i colori...».

Infine, anticipa anche Felicia Lucarelli e Piero De Risi «entrambi a scuola e a casa», dicono. Cosa avete fatto voi? «L'idea della scuola è venuta prima di noi — abbiamo — gli altri un fiore in un fiore. La scuola, però, è nel gioco di più».



Mercoledì 2 giugno 1976

Attualità culturali

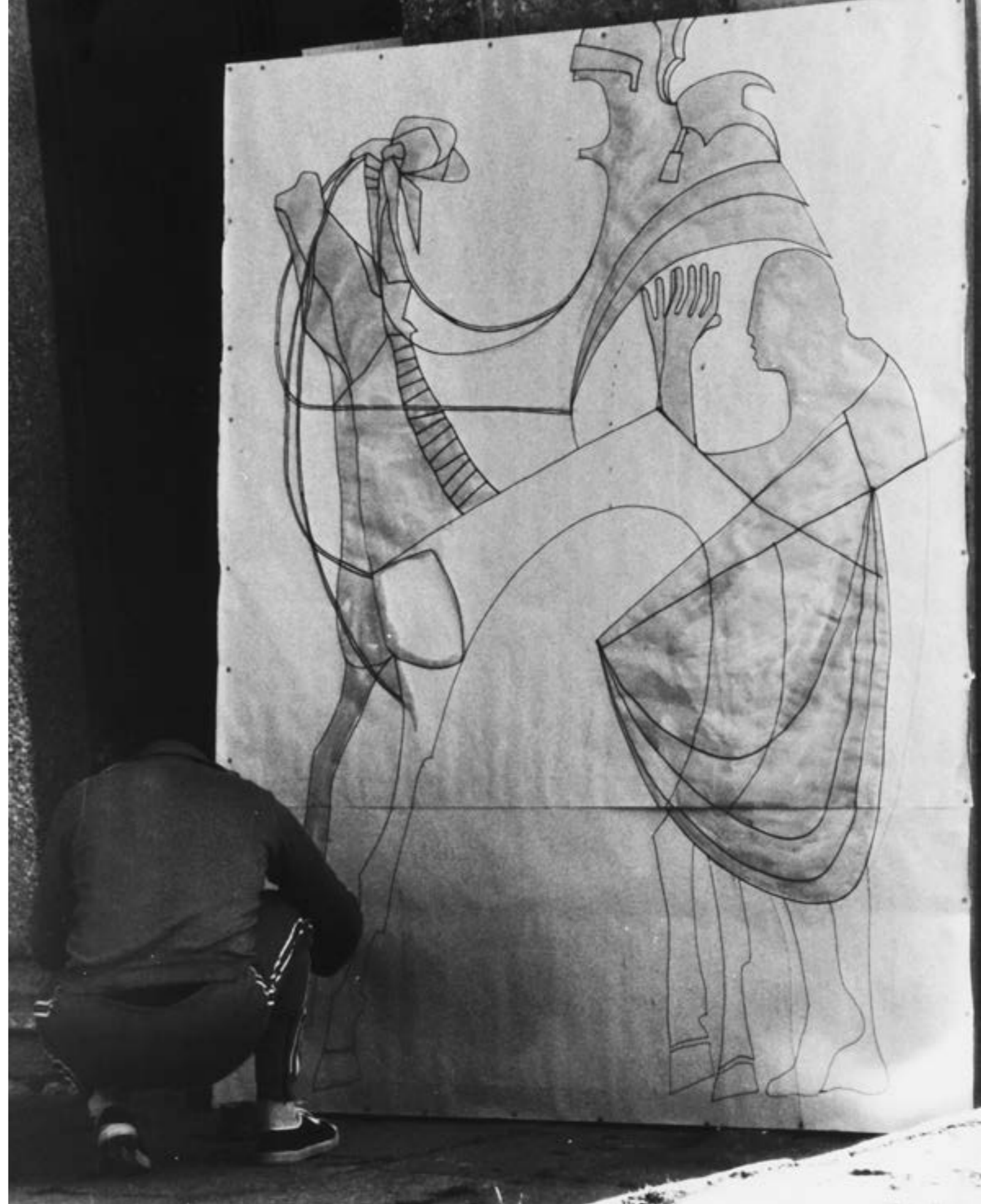
Corriere di Novara - 9

HAPPENING NEL CENTRO STORICO LA CITTÀ AI BAMBINI



II.24
Installazione, 1979, legno sagomato, Ghemme (No) Scuola Media (da "L'industria delle costruzioni", Gennaio 1979)

II.25-25bis
Al lavoro su un mosaico sul sagrato della chiesa di Trarego, 1975





sempre più serrato fra generazioni e generazioni, fra distorsioni e squilibri, fra progresso sociale ed ineluttabilità.

Sono considerazioni alle quali occorre pur rispondere e presto: una necessità di comprendere una realtà difficile da afferrare, in continua trasformazione e che rifiuta rigide schematizzazioni.

Nel buio profilarsi di tali riflessioni e nella consapevolezza di sentirsi inutilmente schierati a brandire la debole arma che la parola esprime, si appalesa a poco a poco la “speranza”, un termine che spesso inabissa il proprio significato, ma che tutto sommato è ancora ciò che può rinnovare il senso della vita. E non dimenticare che la cosa più importante non è soltanto conquistare la libertà e l'indipendenza economica, ma anche sognare la luna, le stelle, l'albero di Natale²¹.

Proprio per queste ragioni, probabilmente, il suo metodo di insegnamento era mirato a sollecitare l'immaginazione e a far emergere gli istinti creativi degli alunni; lo ricorda Enzo De Paoli, in un lungo articolo dedicato al pittore, in cui racconta gli esordi di Polver insegnante di scuola media, a Romagnano Sesia, con un teatrino e un registratore, in modo che la musica sollecitasse gli studenti a creare, a lavorare su una proposta operativa ma senza imporre vincoli o schemi²². Anche nella scuola, insomma, Polver cercava un modo creativo di vivacizzare la didattica, di creare connessioni e occasioni di espressione, e continuerà anche quando diventerà preside, specialmente durante il periodo di direzione dell'Istituto d'Arte di Saluzzo, alla metà degli anni Ottanta²³. Sono esemplari di questo spirito didattico, ad esempio, i cataloghi di alcune piccole mostre di lavori degli studenti da lui organizzate, come *Micrografie*, nel 1977, al Museo Faraggiana di Novara. Gli studenti del primo anno del liceo artistico erano stati chiamati a realizzare delle opere grafiche partendo dall'osservazione di immagini tratte dal repertorio scientifico, con un doppio obiettivo illustrato da una *Premessa metodologica* in catalogo, non firmata (ma verosimilmente di Polver stesso):

Dalla rigorosa osservazione di elementi oggettivi e naturalistici molto semplici (tessuti vegetali e superfici minerali) si è passati ad una più complessa indagine visiva di quanto si può osservare nelle bacheche del “Museo Civico Faraggiana di scienze naturali”. È stata così compiuta una vera e propria esplorazione delle trame del “regno animale” e “minerale”: esperienza che ha permesso l'ingrandimento (da qui il nome di “micrografie”), oltre che lo



II.26
Figure nel paesaggio, anni '70,
(foto archivio Polver)



II.27
Trarego, sagrato della chiesa di San Martino, installazione per mostra personale, 1975

studio scientifico, di quegli aspetti misteriosamente estetici celati dall'ambiguità del reale.

Inoltre, questa “ricerca grafica” collettiva, si pone come essenziale premessa alla formazione e alla predisposizione manuale e strumentale. Anche in vista di una preparazione professionale questi temi d'intervento tecnico-artistico e d'elaborazione grafico-linguistica, assumono senza dubbio una loro specifica funzionalità.

Le sale del Museo Faraggiana, oggetto di questa ricerca, diventano, così, elementi di stimolo per una riflessione creativa che va al di là della loro tradizionale funzione. Un museo non per visitare ma per partecipare.

Anche in questo senso crediamo vada letta quest'esperienza²⁴.

Un'esperienza che si ripeterà, con lo stesso spirito, in *Policromie del legno* a Saluzzo nel 1985²⁵ e con *Armonie* nel 1994²⁶, nel neonato liceo artistico di Romagnano Sesia, che lo stesso Polver aveva voluto e fondato nel comune novarese, dapprima come distaccamento di Novara, poi come istituto autonomo.

3. Pittura “di memoria” e uomini “a una dimensione”.

Frattanto, l'attività pittorica di Polver prosegue il suo percorso e si consolida nelle proprie posizioni: una pittura di paesaggio, di immediata emotività e di forte spirito immaginativo, che non imita il dato reale ma lo riversa sulla tela per come lo ha interiorizzato e mentalmente rielaborato, e che è l'approdo naturale per chi, come ha scritto Rosci nel 1982, è «portato per natura e per scelta culturale all'immediatezza del “parlar pittura”».

Questo non significa ovviamente che si abbia una produzione ripetitiva e omogenea, senza trasformazioni interne, anzi si mette a fuoco, nel corso degli anni Settanta, un doppio binario fra il paesaggio in senso stretto e una nuova presenza di “turbamento” che si interroga, questa volta, sulla figura umana.

Si può seguire lo sviluppo di questo periodo con la traccia data da un gruppo di testi di Angelo Dragone, che nel corso degli anni Settanta torna a scrivere a più riprese su Polver, quasi nel tentativo di comporre una monografia su di lui. Il rapporto fra il critico torinese e il pittore novarese è già di vecchia data, risalendo al biennio torinese di Polver, e non erano mancate, in precedenza, occasioni in cui Dragone avesse scritto sul suo lavoro. Tuttavia, l'infittirsi della sua presenza nell'antologia critica di quest'artista è l'indice di una consentaneità di vedute fra il lavoro del pittore



II.28

*Figure nel paesaggio, anni '70,
(foto archivio Polver)*

e l'interpretazione del critico. A lui, oltretutto, si deve il testo di maggiore impegno sull'opera di Bruno, nel 2002, in occasione della mostra antologica a Barolo: l'ultimo capitolo di una lunga collaborazione che si sarebbe chiusa, poco dopo quella mostra, con la dipartita di Dragone.

Nei decenni precedenti questi era stato un assiduo frequentatore dello studio di via Dolores Bello, dove, ricorda il pittore, si soffermava pazientemente a guardare tutto, dai dipinti ai disegni²⁷. D'altra parte, questa assiduità nel seguire un artista e nell'occuparsene capillarmente era una sua caratteristica e Polver gli dava l'occasione di seguirne momento per momento l'evoluzione. Sebbene i suoi maggiori sforzi di ricerca storico-critica si fossero rivolti alla pittura dell'Ottocento, infatti, Dragone coltivava il desiderio di dedicarsi con impegno ai contemporanei. Se ne ha una traccia in una lettera inviata il 1 febbraio 1960 a Giulio Carlo Argan. Presentandosi all'illustre professore, egli giustificava infatti la sua attenzione alla pittura dell'Ottocento e le sue monografie su artisti di quel secolo con le difficoltà che si presentavano, in un ambiente come quello torinese, a occuparsi di pittori viventi, complice una certa rivalità personale fra lui e una

II.29

*Di fronte ai bozzetti di un grande
pannello decorativo, 1974 ca.*



figura di indubbio prestigio e di posizione egemone nell'ambiente come Luigi Carluccio²⁸.

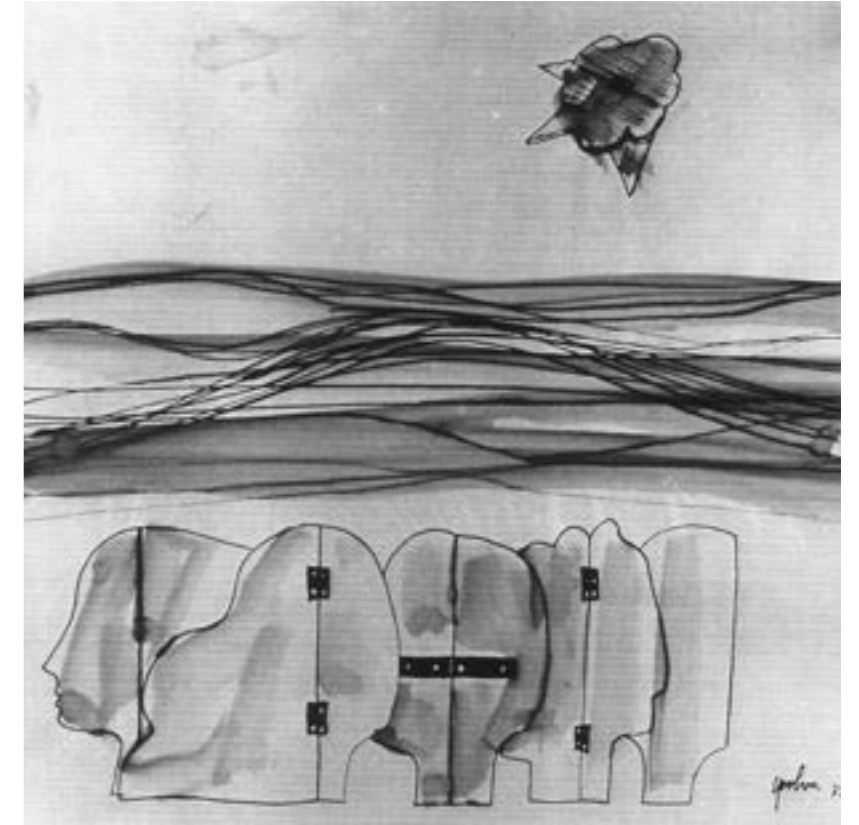
Messi insieme, questi testi su Polver potrebbero forse costituire la traccia di una monografia che Dragone non ha mai scritto, come un "taccuino critico" di idee intorno a questo artista²⁹.

Un "taccuino" di questo genere si aprirebbe dunque con la presentazione per la mostra alla galleria "La cornice" di Cassino, nel giugno 1972, in cui il critico mette in rilievo, sin dal titolo, un termine ricorrente nella sua lettura del pittore: *Bruno Polver, o il valore della speranza*. Dal paesaggio "turbato" da presenze estranee di cui parlava Fossati, infatti, si arriva secondo lui al paesaggio "violato", alla presa di coscienza di un allarme ecologico. Nei quadri di Bruno, sul fondo del paesaggio, compaiono dei sommovimenti, delle metamorfosi organiche non ben esplorate. La maniera pittorica non è mutata, anzi è proprio la conduzione larga e rapida del quadro che consente la restituzione di questi fenomeni immaginativi. Polver non ha dovuto codificare un linguaggio nuovo per questo contenuto, bensì ha trattato quel tema in una forma che si adattasse alla propria ricerca espressiva.



Il.30
Figure, 1973, legno, cm 173x50,
 Milano, collezione privata

Il.31
Figure nel paesaggio, 1972,
 inchiostro su carta, cm 25x23



Ma nella esplorazione dello spazio naturale cui per temperamento è portato, Polver non doveva tuttavia tardare a prendere coscienza, con un sentimento di crescente allarme, dei dati che di giorno in giorno, in modo sempre più perentorio e drammatico, la natura stessa veniva offrendo. Così è stato, infatti, quando tra le fanghiglie del disgelo e il grigio-giallastro dello smog giunto a tingere i resti nevosi della campagna intorno ai centri industriali, la realtà dei giorni nostri gli si è rivelata con le morenti rive dei fiumi inquinati e i campi invasi da sterili pollini di indistruttibili materiali plastici, con i teneri toni di un'imminente primavera feriti dall'estraneo, inorganico colore di ogni genere di rifiuti non biodegradabili: un mondo amaro, carico ogni giorno di più dei veleni d'una civiltà che consapevolmente e non attenda ad ogni passo alle sue stesse fonti di vita.

Non si può fare a meno di pensare a dipinti come *Il lago muore* della collezione Mario Mittino di Novara, realizzato appena un anno prima di questo testo: è un quadro di transizione, in cui si mischiano i grafismi della fase più propriamente "pop" e il gesto

di getto. Ma quello che conta è soprattutto l'intonazione plumbea e incombente: il lago è diventato una tavola piatta e inerte, appena solcata da un breve sprazzo di luce sull'orizzonte; ma già sopra questa minima divisione, il cielo è altrettanto piatto e immobile, come in certi giorni di sole coperto e di intensa, malsana umidità. In primo piano, campeggia un motivo di segni neri che gravano verso la parte inferiore del dipinto: sono le insidie umane che inquinano il lago, che lo hanno avvelenato come una marea nera e opaca. La natura, anziché svegliarsi, si sta addormentando del tutto, come afferma ancora Dragone, riprendendo il discorso del 1972, trent'anni più tardi: «Si lasciava in tal modo alle spalle, ormai, le georgiche scansioni di campi arati e di vigneti dove appunto, avevano fatto la loro comparsa i residui di officina e qualche inquietante simbolo consumistico, mentre nella fanghiglia del disgelo come nelle polveri e nei fiumi che si fanno umidi di smog, tra le morenti rive dei fiumi inquinati, s'avverte la presenza dei veleni di una civiltà che, consapevolmente o no, ad ogni passo attenta alle sue stesse fonti di vita»³⁰.

Nel frattempo, però, il lavoro di Polver sta vivendo una rapida evoluzione, e nuovi motivi si affacciano sulla tela, chiedendo al critico un nuovo sforzo di interpretazione. Nel paesaggio, infatti, cominciano a profilarsi, in primo piano, delle sagome umane. Hanno lo stesso nitore dei foulard e delle portiere d'auto, e sortiscono lo stesso effetto di contrasto stilistico. «Misteriosi o terribili», scriverà Dragone, sono «gli accadimenti che verso la metà degli anni Settanta sembrano incombere nella composizione di Polver»³¹.

Sono presenze spettrali, ma non sono ombre, bensì congegni meccanici. Se ne ha subito coscienza osservando un piccolo quadro ancora di proprietà dell'artista intitolato *Profilo e struttura* (1973), dove su un paesaggio più cupo del solito si staglia un profilo femminile rosa con un grande foro semicircolare alla nuca. Da questo si può apprezzare lo spessore della figura: non è un'ombra portata, ma una sagoma ritagliata in una tavola piatta, sostenuta da un'altra asse fissata con due viti alle estremità ed un motivo verticale che attraversa il cranio cavo della figura fino all'altezza della guancia. Si tratta di un quadro complesso, che ha richiesto probabilmente un momento di riflessione ideativa: è un momento di passaggio, questo, il primo in cui si pone il problema di inserire questa figura sullo sfondo, di introdurla nel proprio discorso espressivo in maniera sì straniante, ma stilisticamente coerente. Del resto, questa tela rimarrà un caso isolato: la soluzione che

Polver adotterà successivamente, infatti, sarà molto più semplice, con le mezze figure e la sola testa di profilo che si capisce essere ritagliato da una tavola di legno, come le figure che Mario Ceroli realizzava già a partire dagli anni Sessanta. È sempre Dragone a sottolineare questa assonanza con l'opera dello scultore: «Ridotta ad una sagoma appiattita la figura umana sapeva quasi di certe ombre o di riporti lignei (con evidenti rapporti con il mondo di un Ceroli) cercando, però insieme, un proprio modo di articolarsi. Di qui anche il senso di certi incastri come di certe cerniere che spesso non possono non ferire l'occhio dello spettatore - come qualsiasi altra protesi si ricollegasse ad una carne viva - ma che anche nell'estetica prospettiva del pittore sembrano voler testimoniare la necessità di quella pena e di quel dolore appena avessero potuto assumere la portata d'una speranza di sopravvivenza»³². Il termine speranza ricorre spesso nelle pagine che il critico dedica a Polver: l'aspetto che più sembra interessargli è proprio il contrasto fra un mondo idilliaco e le irruzioni di presenze che ne turbano l'equilibrio. In questo coglieva una sottile inquietudine, che si poteva tradurre quasi in un senso di attesa metafisico. È quanto si deduce, infatti, da un testo per la mostra alla Galleria l'Incontro di Borgomanero, nel 1973. Bisogna tener presente che si tratta di una mostra presentata in un contesto di tendenza, in una galleria molto attiva (organizzatrice del premio città di Borgomanero), aperta al naturalismo e alle correnti della nuova figurazione: nel 1971, per esempio, la stagione si era aperta con Ajmone e conclusa con una collettiva cui avevano partecipato maestri del cosiddetto Realismo Esistenziale come Banchieri e Cazzaniga³³.

Nella presentazione, Dragone mette subito in evidenza, sin dal titolo del suo scritto (*Polver 1973: per una nuova immagine dell'uomo*) che si tratta di un anno importante per la messa a punto del lavoro di Polver: «Ben presto» scrive, «avevano fatto irruzione certi oggetti estranei la cui presenza bastava a turbare se non proprio a ferire l'armonia di un tutto con gli emblemi del sofferto impatto con la realtà quotidiana. Agenti di quella violenza apparivano, di volta in volta, talune trance di carrozzeria d'automobile abbandonate nei campi o l'angolo d'un fazzoletto colorato divenuto come una dura spina che profondamente s'incuneava nel delicato mondo di Polver nutrito di geologiche memorie, di vegetazioni e di acque di cui il pittore continuava a rendere neppur tanto le apparenze, quanto l'intima bellezza esistenziale, con le esacerbate inquietudini, le drammatiche lacerazioni, col senso di un'attesa misteriosa di chissà quale

evento»³⁴. Bisogna però fare alcune precisazioni riguardo a queste figure sagomate, soprattutto in relazione al già citato confronto con Ceroli e, più in generale, all'iconografia degli umani appiattiti che compaiono nella pittura di quegli anni. Lo scultore romano, infatti, si serviva di questo espediente in maniera seriale, ottenendo eserciti di sagome tutte identiche, allineate per creare un effetto di omologazione. Trasportate in pittura, il senso di queste figure a una dimensione doveva necessariamente mutare: Polver le usa infatti con una impaginazione paratattica, come aveva già fatto con le portiere d'auto, ricavandone un effetto metafisico. Rispetto ai fazzoletti e alle portiere, però, qui si aggiunge una componente arcaizzante, come ha fatto notare Enzo Biagi presentando una cartella di linoleografie del pittore:

quelle acque malinconiche, quei cicli che si spengono in un orizzonte sempre più lontano, quelle luci che sembrano annunciare eventi misteriosi, o forse fatti terribili, c'è sempre nelle sue composizioni, il senso di una vicenda che sta per accadere, e quelle figure arcaiche che si inseriscono nella sua favola, un uomo che non ha tempo, una presenza antica che non teme il futuro, perché esclude i sentimenti e fa pensare alla Sfinge, corrosa dal vento, dalla sabbia, dalle stagioni, tutto questo, sento, anima un racconto che ha un carattere e una suggestione inconfondibili.³⁵

Polver, oltretutto, accentua in modo particolare il dispositivo di finzione di queste strutture: per fugare ogni sospetto che si possa essere di fronte a dei simulacri umani, mette in bella vista sezioni e cerniere, o perni di giunzione fra le parti. Sottolineando la carpenteria di queste sagome lignee dipinte, insomma, è chiaro il fatto di essere di fronte a un oggetto e non a una presenza umana, a cui si allude solo per metafora: sono sculture dipinte, incernierate in modo da poter essere piegate e riposte come un paravento, come le famose sculture da viaggio di Bruno Munari. Certo rimane l'allusione alla figura umana, e bisogna domandarsi quale significato esistenziale si debba attribuire a questa metafora. Per Dragone, sempre nel testo del 1973, il loro significato è drammaticamente esistenziale:

Non per caso, nel recupero figurale di Polver, quelle teste, quei busti e quelle figure che cercano il più armonioso loro inserimento nello spazio naturale hanno ancora tanto della sagoma di legno su cui l'artista s'è piegato cercando di riunirne le sparse membra con



II.32

Manifesto per gli incontri di ginnastica artistica maschile U.R.S.S. - Italia, Novara, 1979



II.33

Vetrata, 1974, Terdobbiate (NO), Cimitero, Cappella Cavallazzi

incastrati e cerniere. Queste possono ferire la vista dello spettatore, ma prima ancora il corpo della società in disfacimento che qui si vorrebbe salva, come il fisico di chi nelle carni o nello spirito sopporta il bruciore di un tal crudo intervento: nella sola speranza come il dolore gli valga la vita.

Bisognerà tenere conto, a questo punto, del fatto che quelle di Bruno non sono le sole figure appiattite presenti nella produzione artistica di quegli anni. Delle sculture di Ceroli si è già accennato, e non c'è dubbio che queste siano state il riferimento più diretto, e ben noto al nostro artista grazie a una certa fortuna incontrata dall'Arte Povera in Piemonte, specialmente a Torino³⁶: basterà ricordare, a tal proposito, il monumentale esercito di uomini ritagliati conservato nelle collezioni della GAM. Allo stesso tempo, però, altri artisti cercavano di tradurre in immagine quel senso di annichimento e di alienazione, di appiattimento dell'individuo tipico del disagio dell'uomo moderno. Si muoveva in questa direzione, ad esempio, Dimitri Plescan³⁷, che a partire dal 1969 aveva dato vita a una serie di raffigurazioni di sagome umane, di figure che visualizzavano la metafora dell'io diviso (con un probabile riferimento a Laing) e all'uomo a una dimensione (forse ricordando Marcuse). Non vanno dimenticati nemmeno, sempre in questo periodo, gli *Uomini bersaglio* dipinti da Mino Ceretti, che subito dopo darà avvio a una lunga serie di opere dedicate alle *Ipotesi di ritratto* e al tema dell'impossibilità, nel mondo moderno, del ritratto individuale, dal momento che l'uomo ha perduto una sua identità ed è diventato un profilo appiattito privo di connotazioni³⁸. Anche Polver non deve essere stato esente da queste problematiche, anche se in lui l'inclinazione emotiva era prevalente: non sono mai stati nelle sue corde i temi della denuncia e dell'alienazione, per cui quel motivo iconografico, nelle sue mani, assumeva un inedito senso ludico assente sia in Ceroli sia in Plescan sia in Ceretti. Lontano da dissidi esistenziali, quel gioco di profili e di cerniere si preparava alla terza dimensione e, subito dopo, a una nuova vita in un nuovo contesto bidimensionale. Dopo aver sperimentato queste forme nel paesaggio, infatti, Polver pensa di ideare delle vere e proprie sculture, incernierate come paraventi. Alcune di queste sono diventate persino elementi di scenografia, o complementi all'allestimento delle sue mostre, come nel caso della mostra di Trarego, nel 1975. Qui egli aveva pensato una serie di installazioni che coinvolgevano il centro cittadino, specialmente il piazzale e la chiesa, di cui ci rimane traccia solo



II.34 -35

Terdobbiate (NO), Cimitero, 1974. Al lavoro sui mosaici per la Cappella Cavallazzi

da una fotografia pubblicata sulla "Gazzetta del Popolo", in cui si vede una figura femminile vestita da una lunga tunica accostarsi delicatamente, con una coppa fra le mani, al pozzo in pietra del chiostro³⁹. Anche questa via, però, non sarebbe potuta durare a lungo. Le sagome umane escono definitivamente dalla pittura ed entrano in un nuovo campo dell'attività di Polver: il mosaico.

4. Mosaico e produzione grafica, dalla metà degli anni Settanta.

Proprio alla metà degli anni Settanta, nella produzione di Polver compaiono i primi lavori destinati all'architettura. Da qui in avanti, infatti, Polver progetta grandi complessi decorativi per spazi pubblici religiosi e civili, cappelle funerarie e manifesti per le più svariate iniziative novaresi. Da questi fatti, che vanno considerati unitariamente e parallelamente alla pittura, si ha la misura del radicamento dell'artista nella sua città: Polver non è un isolato che dall'eremo del proprio studio distilla opere d'arte, ma è uomo che generosamente mette le proprie competenze a servizio della pubblica utilità, e riversa in questa produzione sia grafica sia decorativa, che a torto si considererebbe minore, tutto il suo



repertorio di segni e il suo mondo di immagini che ha maturato nel campo strettamente pittorico.

Il primo caso è la decorazione, alla metà degli anni Settanta, della cappella funeraria della famiglia Cavallazzi nel cimitero di Terdobbiate (Novara). È la prima decorazione che Polver realizza direttamente su muro, e la prima a mosaico, con cui ricopre tutte le pareti della piccola cappella d'accesso alla cella delle sepolture. Già in questo primo complesso decorativo ha messo a punto la sua particolare tecnica musiva, fatta accostando tessere di varie qualità di marmo e di pietra di forma e profili diseguali, applicate in alcuni casi di piatto - come nel mosaico tradizionale - in altri casi di taglio, in modo da creare una superficie mossa, con rapporti di luce e ombra modulati in modo via via diverso rispetto alla luce. In questo caso se ne è servito per restituire sulla parete il proprio segno largo come un fendente e memore di Hartung: bloccato nella traduzione in pietra, tramite lamine di ardesia applicate di taglio, quindi con un tempo esecutivo più lungo di quanto richieda in pittura, quel segno era diventato un vero e proprio motivo iconografico.



II.36

*Fara Novarese (NO), 1980.
Preparazione del pannello
polimaterico per la Chiesa del
Monserato di Novara. Con Federica
e Giuseppe Ferrari e le figlie
Anastasia e Margherita*

Il segno ha acquistato la sua posizione centrale, al punto di diventare una sigla iconografica da usare in quei casi in cui la rapidità del gesto va tradotta in tempi esecutivi più lunghi. Grandi segni verticali fluttuanti, infatti, sono anche al centro di uno studio per vetrata, non realizzata, per un ambiente sacro. In origine questi segni che svettavano verso l'alto erano i canneti e le agrette che spuntavano dagli specchi d'acqua delle risaie; ora si sono staccati da quella funzione allusiva per rappresentare solo la propria realtà visiva, arrivando ad avere applicazioni extrapittoriche. Un lungo segno verticale, che sembra richiamare le *Attese* di Lucio Fontana si trovava anche su un manifesto per una competizione di ginnastica fra U.R.S.S. e Italia, nel 1979. E ancora, sette anni più tardi, quel gruppo di segni ricurvi e sovrapposti faceva da contrappeso alla forma di un sole stilizzato nei manifesti per la visita di Giovanni Paolo II (3 e 4 novembre 1984) al Sacro Monte di Varallo: per quell'occasione era stata affidata a Polver la progettazione di tutto il materiale grafico dell'evento, e questo simbolo era diventato anche il tema di un grande mosaico in pietra e legno che si può ancora oggi apprezzare nella chiesa di San Carlo ad Arona, fianco a fianco con una grande tela di Procaccini.

È a questo punto che rientrano in gioco le sagome umane, il cui profilo si anima, assume pose e atteggiamenti per dare vita a grandi scene istoriate: sono diventate figure stilizzate, sempre in legno, campite su fondi marezzati dalle tessere di marmo e pietra. Liberata da implicazioni esistenziali, diventano lo stilema con cui



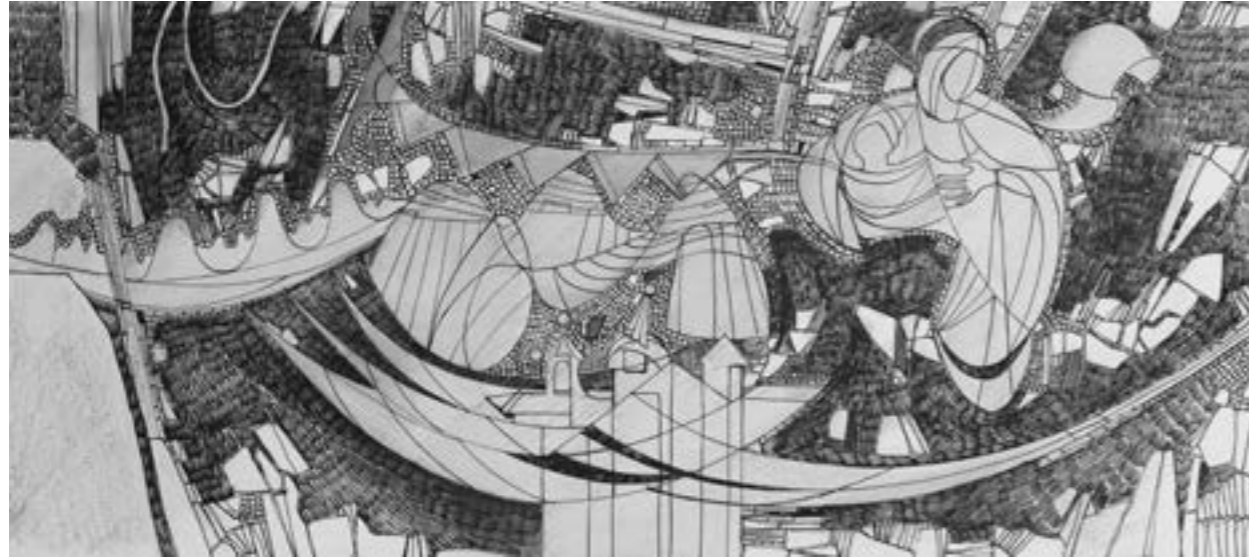
II.37 - 38

*Mosaico polimaterico per la Chiesa
del Monserato in via Cavour,
Novara, 1980 (particolare e intero)*

Polver può inserire figure nella decorazione musiva: lasciando alle sagome di legno il racconto o il ruolo di soggetto, coi marmi può dare movimento agli sfondi senza che la composizione perda di leggibilità. Così si viene travolti da un vortice di marmi e di ardesie che non ha sosta, anzi contribuisce a dare movimento alla scena. I temi sono prevalentemente sacri, anche se non mancano interventi per abitazioni private e complessi residenziali.

A questa altezza cronologica (1980), però, si colloca la prima grande opera pubblica permanente per la città di Novara (prima dei "medaglioni" pensati insieme a Gigi Grillo⁴⁰): il grande mosaico parietale per il corso Cavour, adiacente alla chiesa dedicata alla Vergine del Monserato. Un lavoro, questo, che come molti altri nel prosieguo della carriera di Bruno, vede il concorso di enti e associazioni novaresi (in questo caso il Lyon Club Novara Host, allora presieduto da Giuseppe Ferrari), facendo diventare l'intervento artistico per la città un motivo di espressione di identità civica. Si tratta, probabilmente, del complesso compositivamente più articolato pensato da Polver con questa tecnica musiva, giocato su due fuochi di attenzione: la Vergine, sulla destra, e la città di Novara stilizzata, in lontananza, sulla sinistra. Il problema principale che gli si poneva, però, era di raccordare questi due elementi nel formato panoramico imposto dalla parete, come documentano numerosi studi grafici di questo momento. La soluzione sarà di inserire il solito motivo decorativo dei segni ripetuti, tradotto in legno, questa volta collocato in orizzontale. Dopo questa prova, però, Polver sembra trovare congeniali i formati allungati, siano essi verticali o orizzontali. Un Cristo oblungo, dagli allungamenti di reminiscenza liberty, occupa



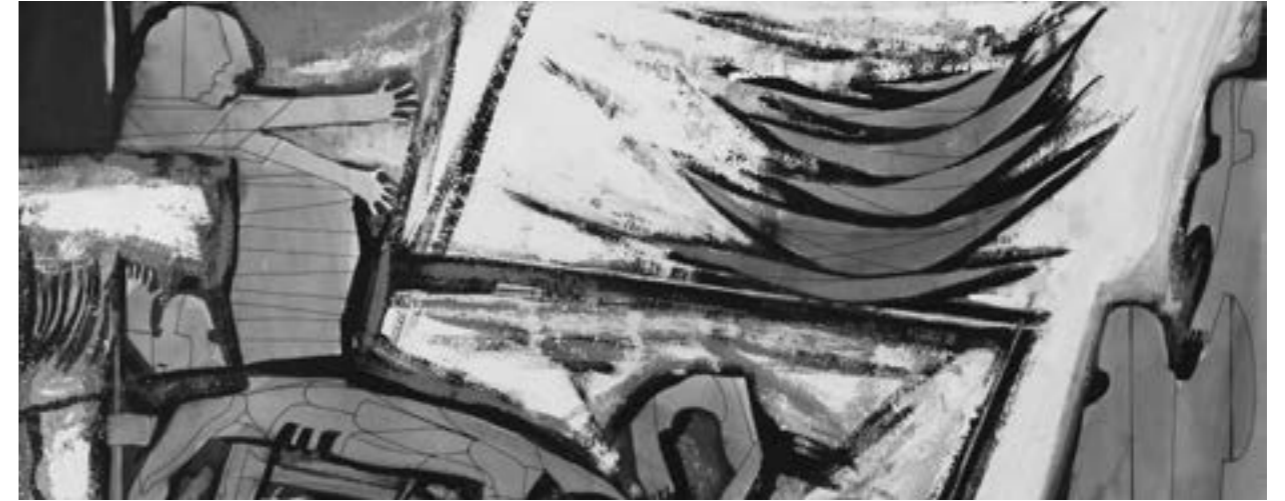


II.39 - 40

Studi preparatori per mosaico per la Chiesa del Monserrato a Novara, 1980, inchiostro su carta, misure varie

II.41 - 43

Studi preparatori per pannelli decorativi a mosaico polimaterico, fine anni '70 - inizi anni '80, tempera e inchiostro su carta, misure varie



per esempio una grande pala centinata per la cappella Marchese del cimitero di Novara⁴¹ (1988); ma soprattutto, una serie di disegni a pennarello e matita di questo momento documentano una serie di varianti e di temi per mosaici poi non realizzati, in cui Polver reinventa composizioni giocate su due fulcri polarizzanti (in genere due figure) da mettere in relazione in uno spazio vuoto, privo di prospettiva e risolto sul piano di superficie: soluzioni dinamiche, quindi, che non si ritroveranno nelle decorazioni degli anni Novanta e Duemila.

Questa sintassi messa a punto per il mosaico, torna ad avere un peso in certa produzione grafica dell'artista: le stesse sagome senza connotati ritornano nei disegni a tema religioso, e anche laddove potrebbe cedere a un maggiore descrittivismo. Polver torna a composizioni semplici e di sola linea, ottenute con un solo tratto di penna ma con segno più largo e sobrio. Anche quando gli verrà chiesto un manifesto per la giornata dei disabili della Caritas diocesana (1981), l'artista userà quel modello, ideando una serie di sagome sovrapposte (come quelle di Ceroli) ma unite da un segno esterno largo, quasi una protezione.

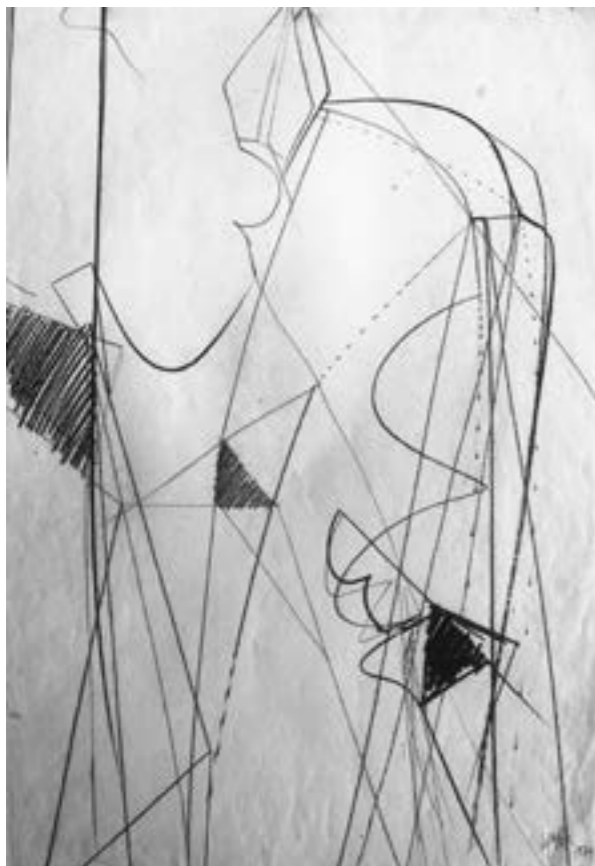
Da questi anni in avanti, le sortite di Polver in campo grafico saranno sempre più frequenti, dal manifesto per *Interrogatorio a Maria* di Giovanni Testori, messo in scena dalla Compagnia teatro dell'Arca, il 6 gennaio 1980, presso la basilica di San Gaudenzio, all'etichetta per la bottiglia di Natale del Ghemme di Cantalupo⁴², fino alle cinquantaquattro tavole dedicate ai castelli del novarese per un'edizione di pregio⁴³, o alle illustrazioni de *I racconti della risaia*, a puntate, sul "Corriere di Novara"⁴⁴. Polver è consapevole che il suo stile può adattarsi, senza esserne mortificato, alle applicazioni più varie, e che anzi queste forme minori contribuiscono ad una diffusione capillare del suo linguaggio. D'altra parte, l'illustrazione e la grafica gli consentono di cimentarsi con temi che non compaiono nella sua pittura, e di cui sarebbe difficile immaginare una traduzione su tela: ha dovuto rinunciare, forse, a quella fusione cromatica e atmosferica che gli è peculiare, ma se si osserva bene, sul fondo delle figure dei mestieri e delle vicende delle risaie piemontesi, si riconoscerà subito che lo sguardo largo, fatto di segni e di virgole che diventano agrette e ciuffi d'erba su grandi specchi d'acqua, non è cambiato.



II.44

Bozzetto per mosaico polimaterico
tema sacro, cm 40x30





II.45

Bozzetto per un San Gaudenzio, 1979, matita su carta
(foto archivio Polver)

1. Pubblicato in *16° mostra d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Torre Pellice, Scuole viale Dante, 7-29 agosto 1965), sala I, n. 5. Nella stessa mostra si potevano vedere, in un'unica sala, disegni di Morlotti (sala IV, nn. 1-2) e Guttuso (nn. 4-5), Chighine (n. 12) e Francese (n. 14); un *Concetto spaziale* di Lucio Fontana (sala V, n. 4) insieme a tre tempere di Luigi Veronesi (nn. 5-7); o allora giovani e giovanissimi artisti come Sergio D'Angelo (sala VI, n. 14), Alberto Ghinzani (sala V, n. 21). Polver riceverà il secondo premio anche all'edizione successiva del 1967, come ricorda ro.ca., *Trasferta a Torre Pellice per Polver*, "Tribuna novarese", 12 gennaio 2007.
2. Paolo Fossati, *Op art a Torre Pellice* [1965], in Idem, *Officina Torinese. Gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de "l'Unità"*, a cura di Gianni Contessi e Miriam Panzeri, Torino, Nino Aragno editore, 2010, pp. 21-23.
3. Marco Rosci, *Fede nella pittura*, in *Polver. Opere 1958-2010*, cit.
4. *Grave un novarese ferito in uno scontro a Cigliano*, "Gazzetta del popolo", 13 novembre 1970; *Migliorano le condizioni del pittore Bruno Polver*, "Il Corriere di Novara", 19 novembre 1970.
5. Lo stesso testo è stato pubblicato anche su "D'Ars Agency", anno VII-VIII, n. 5, 1967, p. 188.
6. *Minacciano di occupare l'istituto per la sostituzione del preside*, "La Stampa", 23 ottobre 1975; *Proteste per il cambio del preside all'artistico*, "Corriere di Novara", 23 ottobre 1975.
7. *Minacciano di occupare l'istituto*, cit.
8. *Liceo artistico: gli studenti rinunciano all'occupazione*, "La Stampa", 24 ottobre 1975; *Contestazione rientrata degli studenti*, "Il Sabato", 1 novembre 1975.
9. *Proteste per il cambio del preside all'artistico*, "Corriere di Novara", 23 ottobre 1975.
10. Un accurato resoconto delle manifestazioni che vedono il pittore intento in opere per la città si può leggere in Enzo De Paoli, *Polver: dentro la storia della "città"*, "Novara mese", III, 5-6 giugno 1982.
11. Cfr.: *Vuole affrescare una montagna*, "La Stampa", 10 agosto 1979; *In...cordata ha dipinto la roccia*, "Gazzetta del Popolo", 11 agosto 1979.

12. *Biennale di pittura riservata ai giovani*, "Il Nord", 8 aprile 1971.
13. Bruno Polver, *La Biennale dei giovani è stata una ardita esperienza del Centro Sociale*, articolo da periodico non identificato (archivio Bruno Polver), 1972.
14. *Si inaugura a Novara la "Biennale dei Giovani"*, "Gazzetta del Popolo", 20 maggio 1971.
15. *Una rassegna pulita dedicata ai giovani*, "Il Corriere di Novara", 15 aprile 1971.
16. «primo premio all'opera "Senza titolo" di Emilio Coflano di Pernate; secondo a "Natura morta con ortensie" di Otello Cerri di Novara; terzo a "Composizione 1" di Luisella Fracacci di Novara. La coppa "Città di Novara" è toccata a "Silenzio sotterraneo" di Annalisa Colombara di Novara; la coppa dell'Ente provinciale per il turismo a "Cosmomanzia" di Irene Balosso di Novara; la coppa della Camera di Commercio di Novara a "Balletti spagnoli" di Franco Rimondo di Novara. La medaglia d'oro dell'Amministrazione provinciale di Novara a "Umanità" di Antonio Alfieri di Novara. Sono poi stati segnalati con diploma di merito: Nicola Angelini di Novara, Donatella Baldi di Milano, Fulvio Castiglioni di Magenta, Alfredo Coldiron di Borgo Ticino; Sandra Fantini di Sesto San Giovanni; Flavia Fiori di Oleggio, Giorgio Fonio di Galliate, Anna Maria Gorlato di Torino, Loretta Lenghi di Novara, Franco Miglio di Bellinzago, Carlo Pace di Alessandria, Maria Teresa Parolini di Veduggio, Carla Rizzotti di Novara, Sibilla Bruno di Castelletto Ticino, Gianfranco Vischi di Novara. Una menzione particolare poi al più giovane artista della mostra: Massimo Mantovani, undicenne pittore di Galliate» (*Si inaugura a Novara la "Biennale dei Giovani"*, "Gazzetta del Popolo", 20 maggio 1971).
17. Su questo aspetto, importanti le considerazioni fatte da Enrico Crispolti, *Per una alternativa di cooperazione culturale (come premessa ad un itinerario)*, Idem, *Arti visive e partecipazione sociale. 1. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, Bari, De Donato editore, 1977, pp. 7-43.
18. *Piazza Duomo e il Broletto cambiano... faccia*, "Gazzetta del Popolo", 1 giugno 1976.
19. *I bimbi "affrescano" Novara*, "Gazzetta del Popolo", 22 maggio 1976.
20. *Happening nel centro storico. La città ai bambini*,

- "Corriere di Novara", 2 giugno 1976.
21. Bruno Polver, *Divagazione seria ma non troppo. Sul problema dei giovani*, "Il Sabato", 29 ottobre 77.
22. «Egli svolse il suo primo incarico di insegnante a Romagnano Sesia, in una Scuola Media, presentandosi, come mi ha detto, "Con un teatrino e un registratore". Tolle le lezioni all'aperto e tutte comunque volte a portare alla luce la creatività degli allievi. Ecco come Bruno Polver descrive le sue lezioni: "Accendevo il registratore e, a seconda del brano musicale di base, i ragazzi, dandosi da fare intorno al Teatrino, studiavano una storia di fantasia per le marionette e montavano una scenografia, che vi si adattasse. Era interessante vedere come riuscivano a manipolare qualsiasi cosa trovassero". Da allora ciò ha sempre caratterizzato il suo lavoro di insegnante è stata la volontà di coinvolgere sempre gli allievi su alcune idee-base e stimolarne la creatività, voluta assolutamente libera, aprendo, di volta in volta, una serie di momenti e di proposte» (Enzo De Paoli, *Polver: dentro la storia della "città"*, cit.).
23. A questo proposito, Dragone osservava: «Queste sue capacità di calarsi anche creativamente in un tema l'hanno poi favorito, nell'affidare proprio a lui l'Istituto d'Arte di Saluzzo cui s'andava collegando la Scuola intitolata ad Amleto Bertoni. Nessuno meglio di Polver avrebbe potuto cogliere i problemi dell'insegnamento nel momento in cui questo giunge a fiancheggiare l'addestramento artigianale. Polver ha ideato corsi di aggiornamento per studenti e artigiani, chiamando a raccolta giovani Maestri del legno e critici d'Arte studiosi di design, organizzando anche un convegno degli Istituti del Piemonte per mettere a confronto attività e metodologie, ma anche gli sviluppi di centri di tradizioni diverse che avevano messo in evidenza i loro rapporti, come Castellamonte e Faenza di dove era venuto a Saluzzo Amleto Bertoni» (Angelo Dragone, *Un'esperienza in divenire*, cit.).
24. [Bruno Polver] *Una premessa metodologica*, in "Micrografie", catalogo della mostra (Novara, Museo Faraggiana, 18-30 maggio 1977), s.e., 1977.
25. *"Policromie del legno". Esperienze estetiche e formali nell'intaglio del legno*, catalogo della mostra (Saluzzo, Istituto Statale d'Arte "Amleto

- Bertoni”, 14 dicembre 1985-30 gennaio 1986), s.e., 1985.
26. *Armonie*, catalogo della mostra (Romagnano Sesia, Collegio Curoni, 1994), s.e., 1994.
27. A queste visite novaresi fa un brevissimo riferimento lo stesso Dragone: «Mi venne naturale, nel 1990 - in occasione dell'ampia “antologica” dedicata a Novara dalla Galleria Sorrenti col patrocinio della locale Amministrazione Provinciale - ricordare l'epoca in cui, passando per Novara, si raggiungeva il giovane Polver nel suo studio, al numero 6 di via Dolores Bello (vicinissima alla stazione ferroviaria) per vederne gli ultimi lavori. E si poteva essere sicuri che i suoi declivi, i vigneti, scritti e descritti con un semplice, ripetuto tratto di pennello, come il firmamento che poteva animare la lontana scena celeste anche in una “tenue luce del mattino” senza cedere per nulla alla materialità dell'Informale, avrebbero arricchito le nuove atmosfere di intuizioni cromatiche come di inedite motivazioni figurali nel rifarsi alla possibilità d'una ormai “ben temperata” tavolozza e non senza illuminarla di una sua intima tenerezza». (Angelo Dragone, *Un'esperienza in divenire*, cit.).
28. «Ma d'altra parte sui contemporanei come potrei fare una pubblicazione “a fondo”, come io desidero, se i giovani stanno sulle loro, legati al loro mercante Carluccio [...] e se i maggiori, da Casorati a Paolucci, o gli sono del tutto obbedienti, o come il secondo preferiscono la neutralità, facendosi presentare a Torino da Barbieri di Napoli?» (lettera di Angelo Dragone a Giulio Carlo Argan, 1 febbraio 1960, Roma, Archivio Giulio Carlo Argan, SM.02184). Da segnalare anche la replica di Argan, che gli offre il proprio appoggio, annunciandogli il progetto di una collana per le edizioni del Saggiatore dedicata ai maestri dell'Informel. La collana, dopo il libro della Bucarelli su Fautrier (Palma Bucarelli, *Jean Fautrier. Pittura e materia*, Milano, Il Saggiatore, 1960) prevedeva una monografia su Pollock curata da Maurizio Calvesi e una su Wols scritta da un non meglio precisato collega tedesco. In quel contesto, Argan si mostra favorevole a considerare eventuali proposte del giovane Dragone, qualora decidesse di cimentarsi in un lavoro “a fondo” su un contemporaneo (Lettera di Giulio Carlo Argan ad Angelo Dragone, Roma, Archivio Giulio

- Carlo Argan, 3 febbraio 1960, SM.02185). Di questa collana, però, non si conoscono ulteriori attestazioni, ed è anzi verosimile che il progetto fosse naufragato nella stessa casa editrice prima ancora che fossero realizzati, ad eccezione di quello della Bucarelli, gli altri volumi previsti.
29. A queste, però, si dovrà aggiungere anche la segnalazione di Polver da parte di Angelo Dragone sul catalogo annuale dell'arte contemporanea Bolaffi del 1984, per la quale compila la seguente motivazione: «Ben connessa con le vicende che hanno caratterizzato la storia dei nostri giorni, l'opera di Bruno Polver si distingue per le scelte di un linguaggio che nella sua inalienabile dolcezza, tra emozione e meditazione, non ignora le intense luminosità del colore e il vigore di un segno spesso emblematico, né i più allarmanti elementi di rottura da intendersi come richiamo perentorio ed inquietante alla realtà» (*Catalogo dell'arte moderna. Numero 20*, Milano, Giorgio Mondadori & associati, 1984, p. 109).
30. Angelo Dragone, *Un'esperienza in divenire*, cit.
31. Ivi.
32. Ivi.
33. *Dieci anni di pittura novarese*, “Il giornale di Novara”, 31 dicembre 1971
34. Angelo Dragone, *Polver 1973: per una nuova immagine dell'uomo*, Borgomanero, Galleria l'incontro, maggio 1973.
35. Enzo Biagi, Galleria “Pozzi”, Novara, 1974.
36. Su questo si veda Giovanni Romano, *Nella memoria di un contemporaneo*, in *Quando l'arte non era ancora povera. Torino tra '50 e '60*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Del Ponte, 17 ottobre-29 novembre 2008), Rivoli, Neos edizioni, 2008, pp. 3-7.
37. Su Dimitri Plescan (Milano 1932-2010): Leonardo Capano, *Dimitri Plescan*, in *Aspetti della ricerca figurativa 1970/1983*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, febbraio-marzo 1984) a cura di Antonello Negri e Aurora Scotti, Comune di Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo, 1984, p. 112; Luca Pietro Nicoletti, *Dimitri Plescan e il disegno*, “Grafica d'arte”, n.84, dicembre 2010, pp. 32-34; Idem, «Buonanotte Guttuso!». *Uno scritto inedito di Vanni Scheiwiller su Dimitri Plescan*, “L'Uomo Nero”, nuova serie, VIII, n. 7-8, settembre 2011, pp. 415-420.

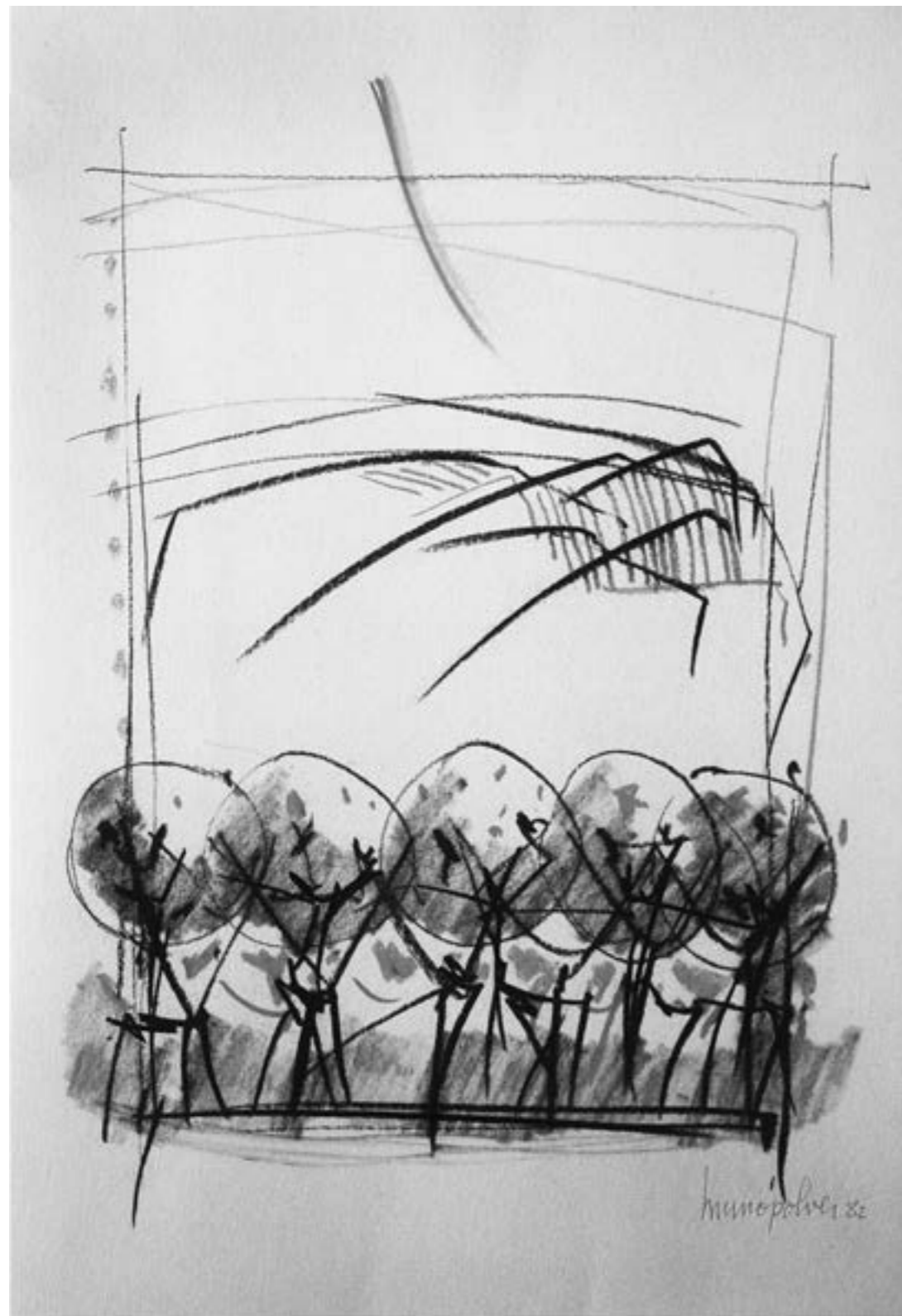
38. Cfr. *Mino Ceretti. L'esperienza della pittura. Opere 1968-2010*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Ostrakon, 2011), a cura di Piero del Giudice, Milano 2011.
39. «Una cinquantina di quadri ed alcune sculture in legno di Polver sono state ambientate negli angoli caratteristici del paese, principalmente all'interno della chiesa e nel piazzale. Il dinamico parroco del paese, don Fernando, ha accolto con molto fervore la proposta di Polver di impaginare una mostra d'arte all'interno dell'edificio sacro. “La chiesa -ha detto don Fernando- può diventare ancora il centro della vita del paese, purché sappia integrarsi con le esigenze dei nostri tempi» (*Sculture per Trarego*, “Gazzetta del Popolo”, 20 agosto 1975).
40. g.f.q., *Ecco la Novara dei “medaglioni”*, “La Stampa”, 10 novembre 1996; Roberto Moroni, *Con Grillo e Polver la Novara dei medaglioni*, “Corriere di Novara”, 7 novembre 1996. Su Grillo si veda anche Alessandro Barbaglia, *Gigi Grillo, quel novarese nato in Sicilia*, “Novara oggi”, 2 marzo 2007.
41. Cappella della famiglia Marchese, 1988 Novara, Cimitero Urbano, Recinto II, arco sepolcrale 112.
42. La prima, del 1991, era stata disegnata da Mario Antonetti, seguita da Polver con *L'attesa* l'anno seguente. Negli anni successivi, su segnalazione di Bruno, si susseguiranno le etichette di Giuseppe Ajmone (1993), Pietro Diana (1994), Antonio Carena (1995), Francesco Franco (1996). Seguiranno poi Minguzzi, Vittore Franco, Floriano Bodini, Alberto Sughì, Ariel Auslender e infine Pietro Leddi nel 2002. Cfr. Paolo Menon, *Per vino e per segno. Le più belle etichette d'autore vestono il vino italiano. (1980-2000)*, Edizioni Centro diffusione arte, Milano, 2003, p. 157.
43. Si tratta del sesto volume della collana “Andar per castelli”: *Da Novara tutto intorno*, Torino, Milvia, MDCCCCLXXXII; 54 tavole a illustrare i castelli, con schede di Giancarlo Andenna e testi di vari autori.
44. Renzo S. Crivelli, “I racconti della risaia” di Dante Graziosi sul Corriere di giovedì, illustrati da Bruno Polver, “Corriere di Novara”, 18 giugno 1990. Sergio Graziosi, veterinario nella Bassa padana, poi professore all'Università di Torino, infine parlamentare democristiano, è stato autore



II.46

*Manifesto per Giovanni Testori
“Interrogatorio a Maria”, 1980.*

di *Una topolino color amaranto*, da cui era stato tratto anche uno sceneggiato Rai. Graziosi era arrivato alla letteratura dopo una importante carriera politica, che lo aveva portato ad essere, fra vari incarichi, sottosegretario al Ministero degli Esteri. Nella letteratura prendeva come una rivalsea, un modo per ritornare a un mondo di valori autentici.



III.2

*Castello, 1982 ca., inchiostro
su carta, cm 40x30*



III.3

*Con Giorgio Trentin, Venezia,
Fondazione Bevilacqua La Masa*

III.1

*Morfologie del paesaggio 1, 1982
pastello presato su carta, cm 35x25,
Novara, Collezione privata*

III. Ritorno al “parlarpittura”

1. Ritorno all'Informale.

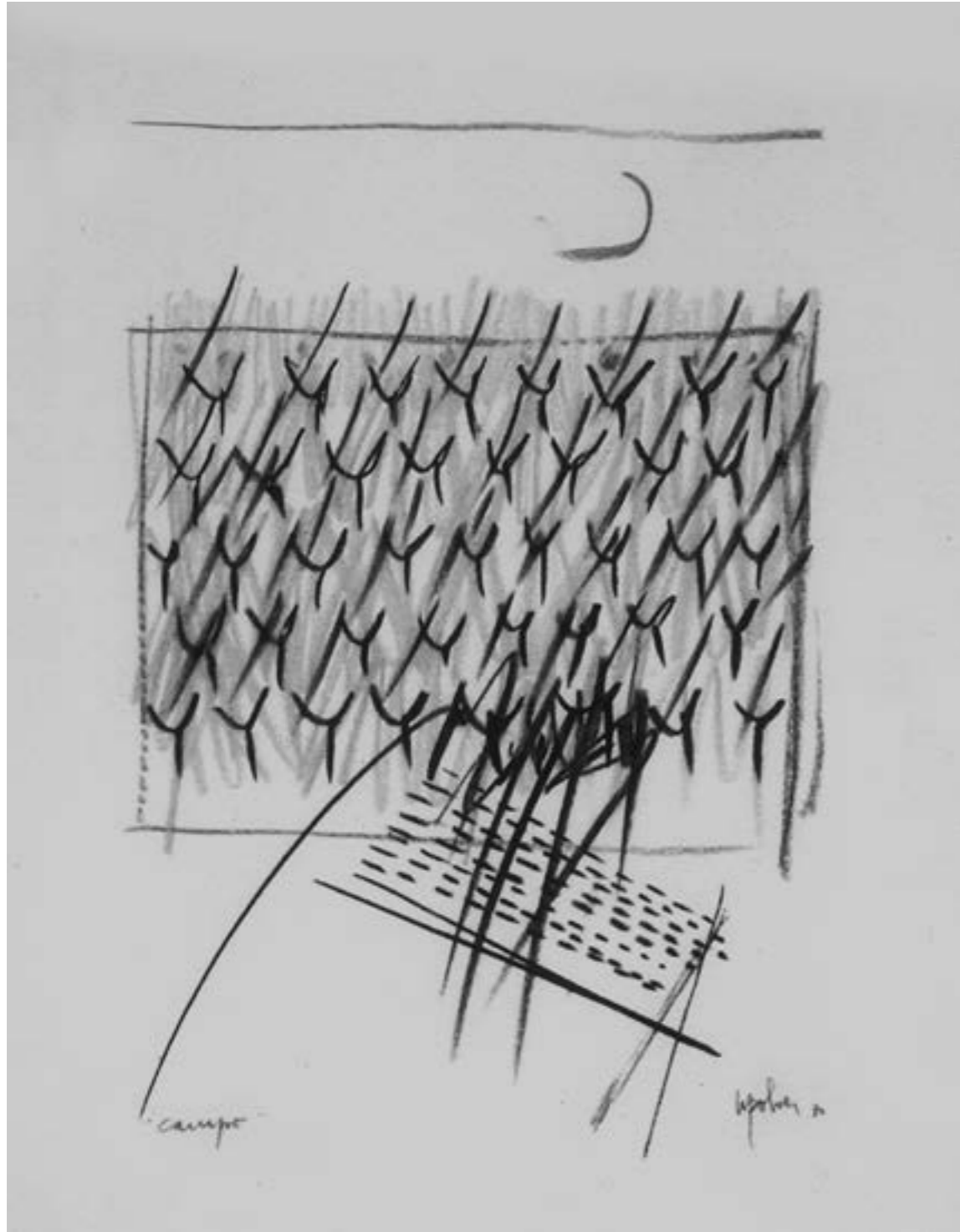
Fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta incomincia, nel lavoro di Polver, un percorso su due binari. L'opzione più figurativa, e talvolta illustrativa, sarà affidata al mosaico polimaterico e riaffiorerà di tanto in tanto nelle commissioni di stendardi e manifesti d'occasione; per quanto riguarda la pittura, invece, inizia qui un cammino che lo porterà a riappropriarsi dei modi dell'informale.

A questa altezza cronologica, però, si colloca anche un cambiamento “ambientale” per Bruno, che lascia Novara per trasferirsi a Fara Novarese. Qui acquista un rustico -che in antico era stato pertinenza di una congregazione religiosa legata alla piccola chiesa di San Giuseppe-, e lo ristruttura insieme ai figli e agli amici. Una storia analoga a quella raccontata dallo scrittore Sebastiano Vassalli, anche lui novarese e amico di Bruno¹.

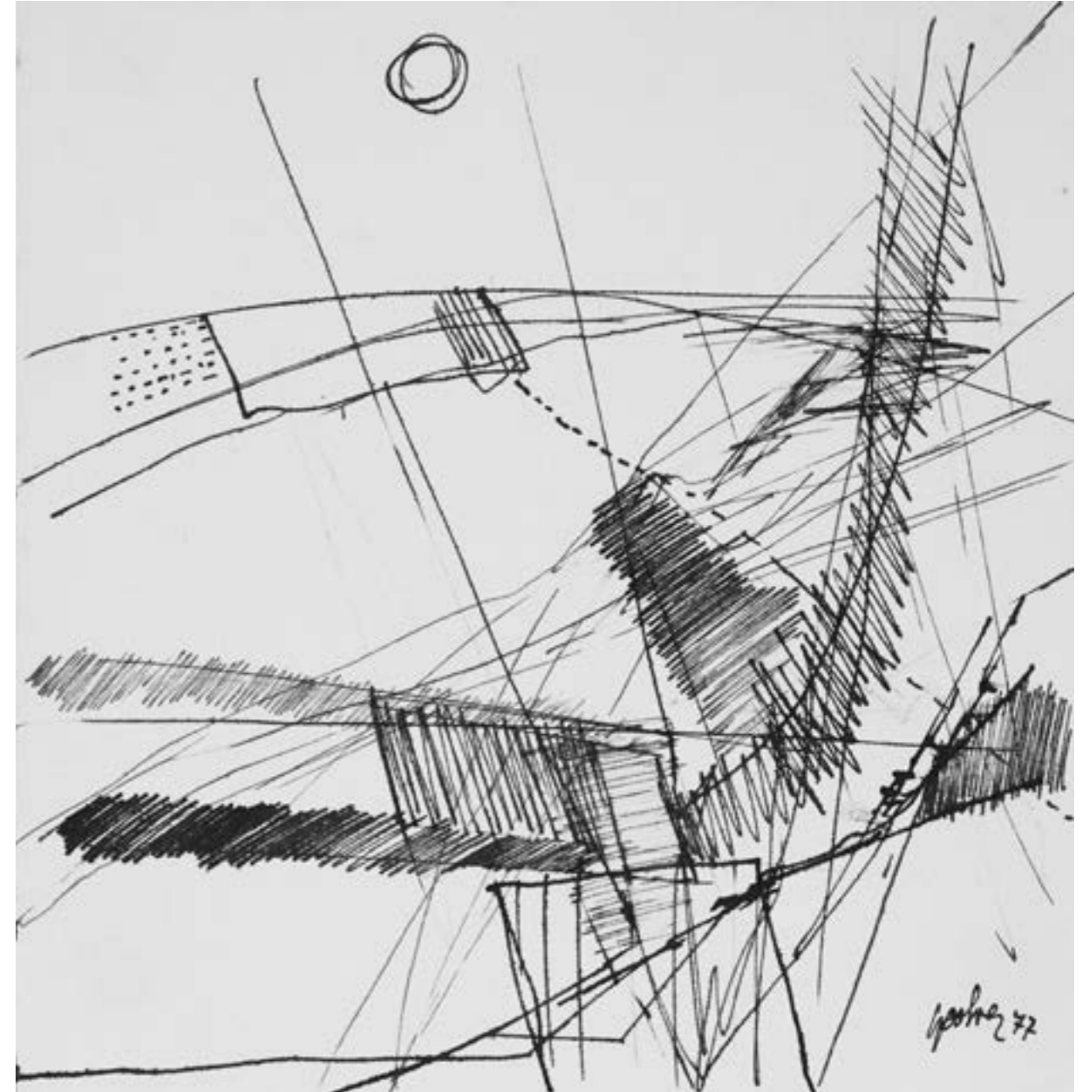
Questo avvenimento, però, non è solo un semplice dato biografico: a cambiare è soprattutto il paesaggio, fra colline, vigneti e risaie, che da ora in poi saranno temi ricorrenti della sua pittura, una volta trasfigurati nel linguaggio gestuale.

È una scelta su cui si deve riflettere: dopo un lungo percorso nella nuova figurazione, sembrerebbe, a prima vista, che Polver compia un passo indietro nella ricerca stilistica. Senza dubbio, tornare all'informale all'inizio degli anni Ottanta significa riallacciarsi a una lezione di pittura legata ai decenni remoti in cui affondano le radici della sua formazione: una lezione, insomma, che torna a farsi viva con rinnovato impulso a distanza di tempo, con una energia e una libertà di gesto che infonde alla pittura una nuova freschezza. Certamente significa anche rimanere impermeabile alle istanze più recenti del sistema delle arti, all'avvento dei nuovi media che aveva fatto credere nella morte definitiva della pittura intesa in senso tradizionale. Ma Bruno, per inclinazione di carattere e di poetica, non poteva seguire quella strada: non sono mancati aspetti performativi nelle sue esperienze degli anni Settanta, ma la sua vocazione era e rimaneva quella verso la pittura pura, e la più autentica espressione della pittura in quanto pittura era rappresentata, per lui come per molti altri della sua generazione, dall'Informale.

Su questa strada non era da solo: vi si ritrovano infatti gli artisti



III.4
Morfologie del paesaggio 1, 1982, pastello presato su carta, cm 35x25



III.5
Collina, 1977, china su carta, cm 20x20



III.5

Langa, 1978, matita su carta, cm 25x35

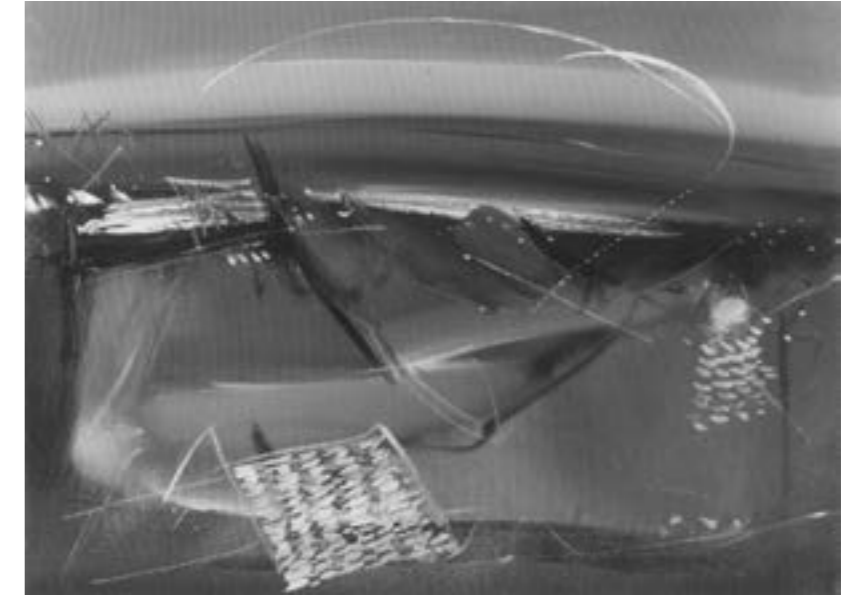
invitati, a Parma e alla Rotonda della Besana a Milano, alla mostra *L'opera dipinta* nel 1984 e, pochi anni più tardi, a *Il segno della pittura e della scultura* alla Permanente, sempre a Milano. Se ne trovano numerose tracce ancora nelle ultime biennali di Milano, anch'esse alla Permanente. In quella del 1992, poi, il pittore Giancarlo Ossola aveva curato una sezione in cui dava espressione visiva a una sua idea, alimentata da tempo, delle "contaminazioni dell'Informale" che avevano coinvolto la sua generazione, la stessa di Polver.

Questa scelta da parte di Bruno, insomma, non è isolata, e interpreta programmaticamente, ma spesso anche inconsapevolmente, la difesa di una certa idea di pittura, cui si era votata fedeltà da molto tempo, e un rifiuto netto per altre forme d'arte del presente che, come recita un libro di Rosalind Krauss, avevano reinventato il medium artistico. Se la Krauss riconosceva in Pollock la fine della pittura da cavalletto e il punto di inizio di una nuova stagione², per questi pittori tornare alla pittura d'azione e, soprattutto, agli "ultimi naturalisti" significava al contrario ribadire l'attualità della pittura da cavalletto per come il secondo Ottocento l'aveva tramandata alla prima metà del XX secolo. E la scelta del "parlar pittura", come ha scritto Rosci su Polver, è in senso impulsivo ed emozionale, e non come autoreferenziale riduzione ai termini basilari, analitici, del linguaggio.

Al tempo stesso, bisogna riconoscere che per ciascuno di questi artisti si tratta di un'esperienza portata avanti in solitudine, nel

III.6

Magico terrestre, 1982, olio su tela, cm 50x60



chiuso dello studio, trasferendo sulla tela un mondo che è tutto interiore. La stagione degli scambi di idee sembra essere finita, al punto che ciascun artista diventa un mondo a sé, separato da logiche di tendenza e sfuggente a tentativi di classificazione.

È a questo punto che Dragone, nel 1977, presentando la mostra ad Aradeo, propone di staccare l'opera di Polver dal più ampio contesto della Nuova Figurazione, per via di una intonazione idilliaca che non lo accomuna con quelle ricerche, mentre lo inserisce a pieno titolo in una linea "padana", se non proprio "lombarda":

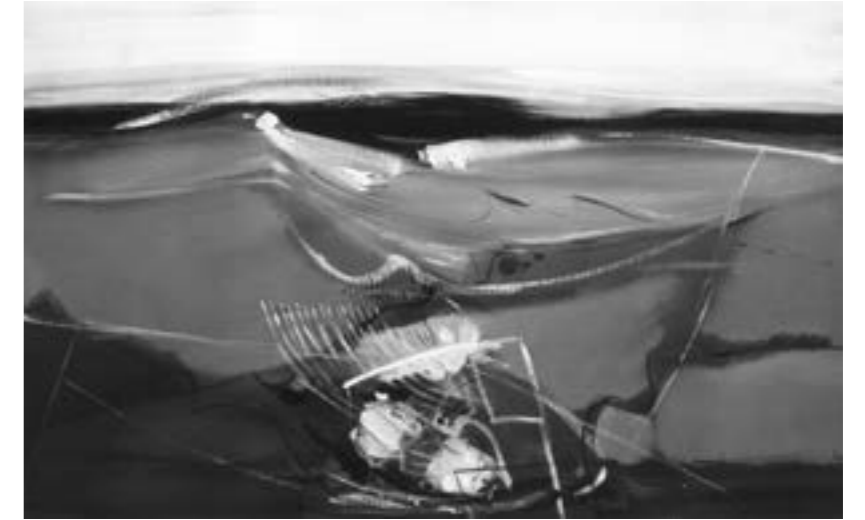
anche per natura Polver è portato all'armoniosa impaginazione cromatica di ben selezionati elementi figurali, ma nella sua opera che a fil di logica sembra svilupparsi tutta chiusa in se stessa — come una conchiglia che abbia nei geni della propria specie anche le leggi della sua crescita formale — a più riprese si è fatta notare la presenza di certi elementi emblematicamente portati a turbare, se non proprio a ferire o addirittura a rompere, la continuità di un tutto, quasi per far sentire una sorta di impatto con le realtà quotidiane: ciò che avrebbe anche salvato autore ed opera da ogni abbandono puramente formalistico, da ogni compiaciuto manierismo.

Che Polver operi sotto una persistente ispirazione naturalistica può apparire persino ovvio quando si consideri l'ambito «padano» e «lombardo» nel quale da sempre egli ha operato con esemplare



III.8

*Quale infinito?, 1981, olio su tela,
cm 70x100*



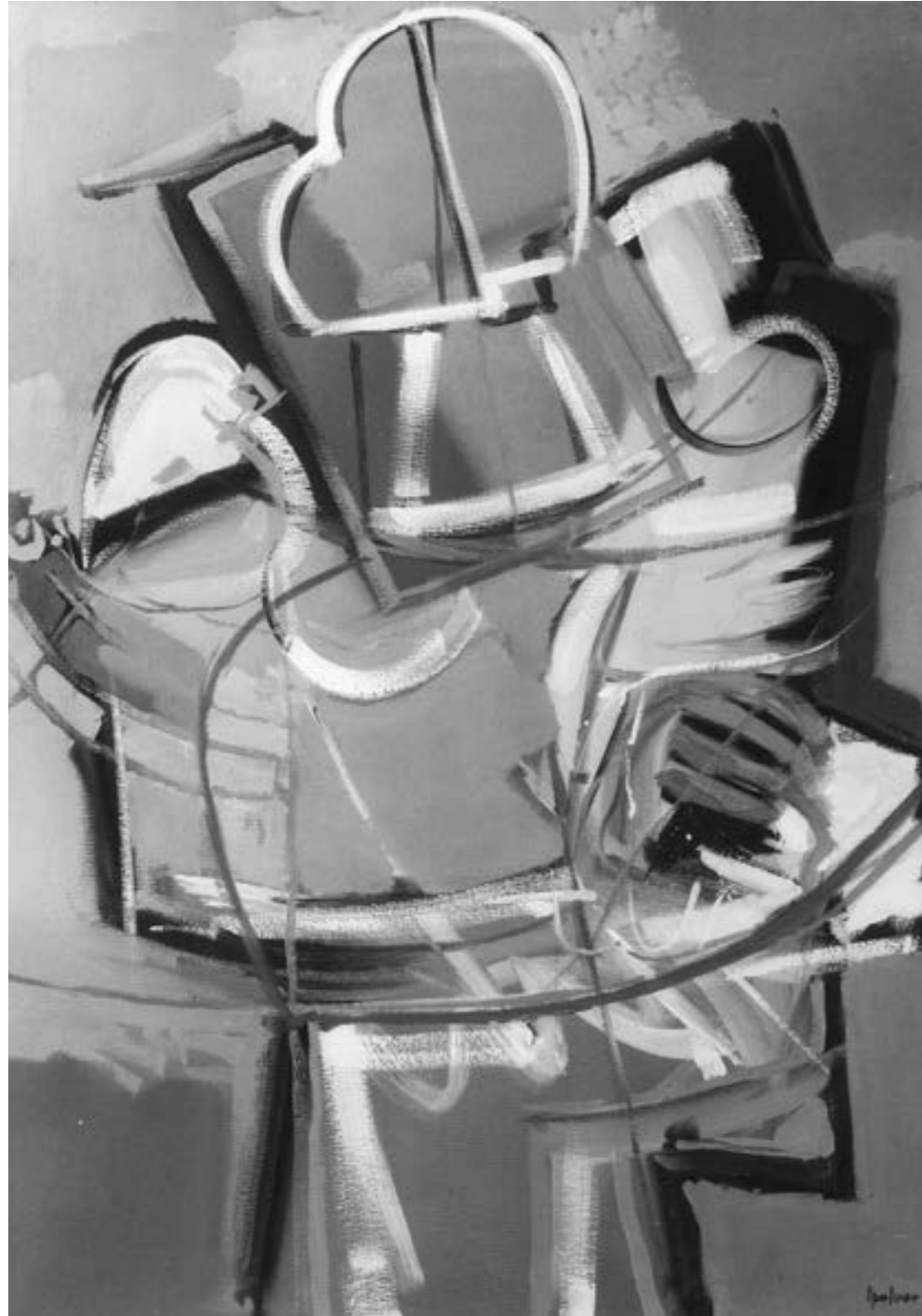
impegno, su un piano in cui, a valere, è il contrassegno del suo stile, inconfondibile. Per rendersene subito conto basterà osservare il gesto con cui, fin dall'inizio degli anni Sessanta, egli andava tracciando in un solo segno perentorio la linea di quell'orizzonte «terrestre» nel quale con spirito georgico poteva modulare il profilo di essenziali colline e digradanti piani di vigneti il cui ritmo grafico scandisce e ripete, in immaginari filari, un unico segno: quel segno che è quasi una sigla torna puramente convenzionale, ma organicamente concepita nella propria struttura grafica; sicché nella sua pregnante semanticità non ha certo bisogno di «legghenda» per rendersi del tutto intelligibile: senza residui³.

Anche nel momento in cui guarda al vero, insomma, Polver fa sempre «una pittura di memoria»: «Il carattere che l'espressione pittorica di Polver viene così assumendo, non fa tanto riferimento a dei luoghi ben determinati mentre assume piuttosto la portata d'una sintesi visuale o, meglio, emozionale in cui è tutto un riaffiorare alla memoria, di incontri, di scambievoli colloqui tra terre, acque, alberi nelle luci tenere di un'alba come nel serotino trascolorare d'un crepuscolo, sullo sfondo malinconico che da sempre ha caratterizzato la sua esperienza pittorica»⁴.

Per Polver la svolta della fine degli anni Settanta significa un ritorno a un paesaggio non più turbato né minacciato, ma a un mondo di poesia. Da qui in avanti, il suo lavoro può essere affrontato con criterio tipologico, più che cronologico, poiché non si riscontrano più cesure nette, bensì un compatto gruppo di opere in cui viene approfondito un repertorio espressivo consolidato. Lavorando di

III.7

*Notturmo, 1982, olio su tela,
cm 50x40*

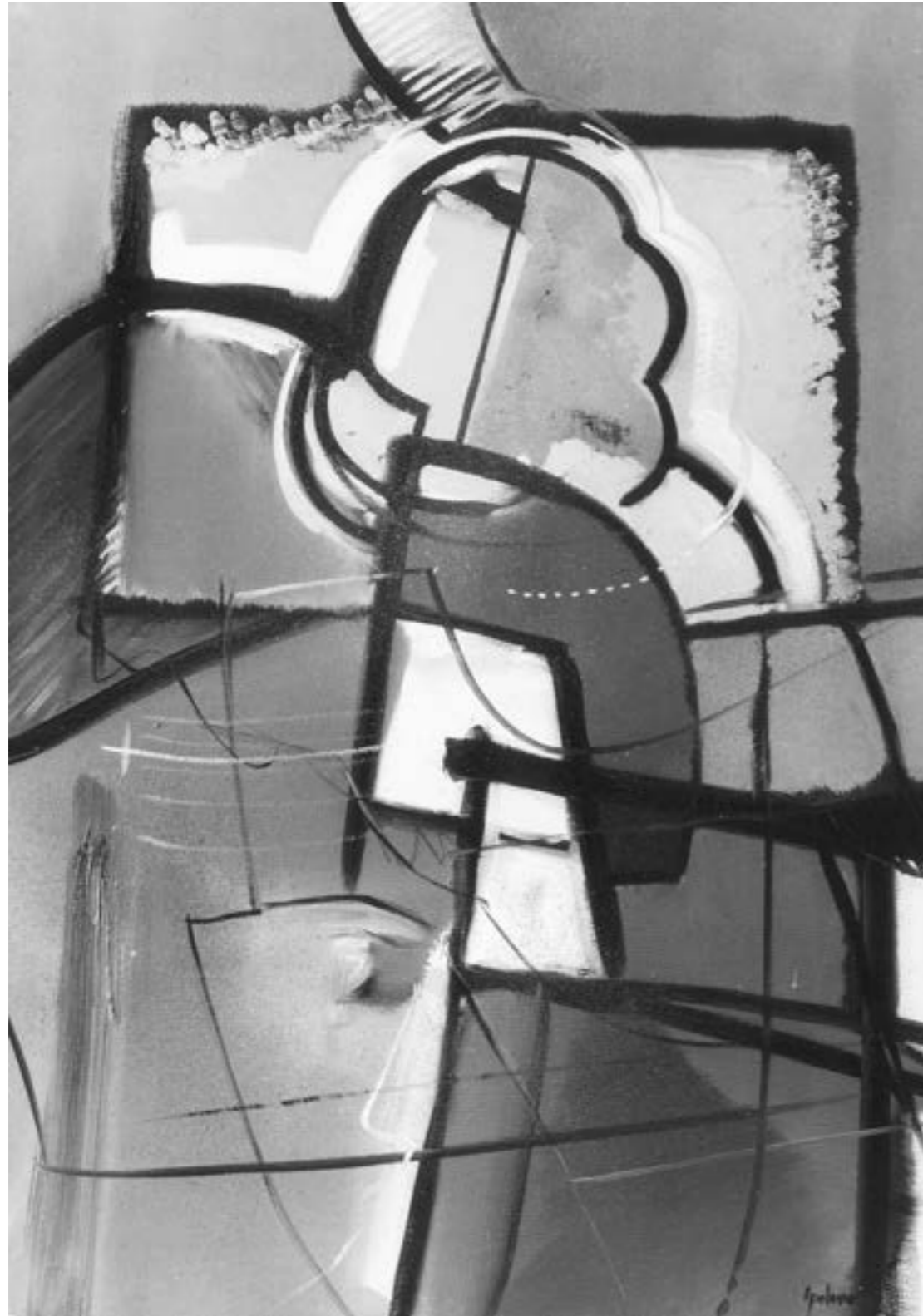


III.9

*Il cavaliere azzurro, 1983,
olio su tela, cm 80x60*

memoria, infatti, è naturale che l'artista ricorra a soluzioni visive che ha sperimentato nel corso degli anni, e che tutte le esperienze della mano e le sollecitazioni dell'occhio, i ricordi delle cromie e delle sfumature che si sono impregnati nell'iride, vengano messi in campo e riaffiorino in forme nuove e secondo nuove logiche compositive. Lo fa notare anche Raul Capra, presentando la mostra antologica di Polver presso il Broletto di Novara, nel 2007: «Naturalmente è sempre il riferimento al paesaggio che ispira anche la maggior parte dei dipinti degli ultimi quindici anni. Talora la spazialità atmosferica risulta annullata, e la rappresentazione si risolve nel disporsi delle campiture di superficie, con esiti di nuovo prossimi ad una poetica informale»⁵.

Ricompaiono un cielo terso e compatto, o notturni solcati da una falce di luna che è, senza altre possibili interpretazioni, la luna romantica dei poeti. È una presenza, questa, che non va trascurata, essendo sempre più ricorrente nell'ultimo tratto della sua produzione. Il suo disco argenteo, o la falce sottile che solca i cieli più lievi e stellati, è infatti una presenza costante anche nelle opere più marcatamente astratte: è proprio questo dettaglio, a volte, a sottrarre il dipinto dalla sfera della non-rappresentazione. La luna, e soprattutto la falce che solca per metà il margine superiore della tela o del foglio di carta, acquista un valore iconico, perché rimanda a un mondo in cui questa non era solo un astro da contemplare con spirito romantico, bensì un mondo contadino in cui, fra consuetudine e superstizione, alle fasi lunari si attribuivano influssi positivi o negativi sulla vita degli esseri umani. Ciò non deve naturalmente indurre a interpretazioni iconologiche più complesse, perché Polver attribuisce a questa presenza un valore prettamente compositivo senza implicazioni simboliste che vadano oltre il semplice inserimento di un dettaglio di tale genere. Conta però che questo sia presente per evocare certe atmosfere e certi momenti dell'anno che sono impressi nella memoria di chi in quel mondo è vissuto, anche se solo marginalmente. La luna, insomma, trasforma il segno rapido e nervoso in un canneto, una rapida pennellata orizzontale su fondo blu in un campo che si distende in lontananza. È così che nel quadro si dispiegano i silenzi della sera, la quiete di una campagna mai immobile e mai ostile. Con il tempo la vita dei campi si trasforma in un luogo della memoria, e tanto più il paesaggio diventa interiore e inventato, tanto più la luna acquista un ruolo centrale, come cosa che bisogna guardare con gli occhi del ricordo per rivederla nello stesso modo di un tempo e farne poesia.



III.10

Il cantastorie, 1983, olio su tela, cm
80x60

Compare anche un motivo iconografico nuovo: un nuovo gruppo di segni stilizzati che sulla terra gonfia, dall'orizzonte sempre più curvo, disegna un appezzamento rettangolare coperto di piccoli punti o tocchi di colore, come nella piccola tela *Dal lago alla collina* del 1979, o in *Profondo silente* del 1986. Polver è ricorso ad un punto di vista rialzato per mettere in evidenza questo nuovo dettaglio. Se ne avevano avute delle avvisaglie già verso la fine del decennio precedente, in alcuni disegni in cui un segno ad U solcato da un tratto centrale ricordava in sintesi una spiga: quel segno era pronto a diventare una virgola di carbone o un tocco di pennello. Accanto alla pennellata larga e drammatica compariranno sempre più di frequente, infatti, dei piccoli tocchi di colore a evocare, di volta in volta, la semina o la neve, la memoria organica del mondo vegetale o un semplice contrappunto formale.

Da qui in avanti, e fino a esiti recenti, resterà costante l'oscillazione fra una veduta paesaggistica aperta e la definitiva immersione nella non rappresentazione. Moltissimi i lavori che rimarranno a metà strada, dove si registrano alcuni degli esiti più felici.

Certo non mancano dei ritorni nettamente figurativi: *Il cantastorie* e *Il cavaliere azzurro*, entrambi del 1983, sono le ultime ibridazioni con il motivo della sagoma uomo, di cui però si è già liberato quando dipinge due grandi tele dedicate a due leggendari personaggi saluzzesi, *Il Prigioniero di Saluzzo* e *La bella maghellona*, ancora del 1983. Un caso a sé, invece, è *Dove il nido è più sicuro* del 1982. È uno dei pochi quadri, questo, in cui lo sguardo del pittore si sia accostato, ingigantendolo, a un dettaglio quale appunto un nido, che si erge in forme monumentali esponendo due uova: è come se il nido, di memoria pascoliana, si staccasse dal sottostante marasma pittorico per portare più in alto e in luogo più protetto il suo prezioso contenuto. Si tratta però di un caso particolare, che si discosta dal corpo della produzione coeva per concepimento e per tema, pur condividendo la maniera pittorica larga e rapida di quel momento. Eppure, quello appena citato deve essere un gruppo di opere considerato importante dal pittore, che lo invia a Parigi, al Salons de Nations, nel 1983.

La pittura sta seguendo comunque un'evoluzione interna, una semplificazione della rappresentazione e un arricchimento della superficie. Polver, adesso, lavora su tele di dimensioni via via più grandi, in modo da poter lasciare col pennello un tracciato più ampio, quasi entrando fisicamente nel quadro con un modo rabbioso, quasi violento. Le campiture si fanno più ampie, e



III.11
Crocifisso, 1974, olio su tela (foto archivio Polver)



III.12
Bozzetto per mosaico dedicato a don Francone per la Casa della Divina Provvidenza di Novara, 1998

cominciano ad affiorare, ogni tanto, parti di fondo, e l'impeto dell'esecuzione a volte lascia tracce di schizzi e di colature. Ne è un bell'esempio la *Grande contesa* del 1986, in cui il conflitto è soprattutto un contrasto di giallo e di nero sospeso a metà quadro, che aleggia, anzi incombe su una larga porzione di tela, nella parte inferiore, lasciata bianca e animata da qualche spruzzo di colore: nel quadro entra l'imprevisto, l'effetto della gocciolatura casuale, che arricchisce la tessitura espressiva.

Nello stesso periodo Polver raggiunge i risultati più alti nell'uso della tempera. La predilezione per questa tecnica da parte dell'artista novarese risponde a una esigenza pratica: lavorando di getto con un pigmento ad acqua che asciuga rapidamente, si può infatti ottenere un certo numero di stesure, una variazione dal segno denso di colore dato in punta di setola alla pennellata larga, gestuale, che scioglie parzialmente il colore della velatura sottostante, fondendosi con esso in modo da ottenere un effetto atmosferico. Una tecnica che, soprattutto se applicata su carta, consente una notevole variazione di modi operativi: permette il sovrapporsi delle campiture, ma permette anche, lavorando su colore fresco, di ottenere delle sovrapposizioni di tono per velature, senza che i colori si mescolino del tutto: si completano ma non fanno corpo unico dando vita a un nuovo colore come accadrebbe con la pittura ad olio. Bastano poi pochi segni sulla superficie asciutta per dare compiutezza al dipinto, con piccoli tocchi filiformi che paiono danzare in primo piano, attirando lo sguardo per indicargli una direzione di lettura del dipinto. Ne è un bell'esempio una piccola tempera quadrata della collezione Mittino (*Pensieri lontani*, 1985), su fondo blu, con due sottili fili di bianco che danno profondità al paesaggio.

È chiaro che il segno diventa, da elemento strutturante, una vera e propria "figura" protagonista di molti dipinti, sia a tempera sia a olio. Lo si vede bene ne *La notte di San Lorenzo* del 1998, una grande tela orizzontale, giocata sulle qualità del grigio, del blu di Prussia e dell'azzurro, con alcuni piccoli tocchi di blu e di verde, su cui irrompe al centro un repentino segno bianco che pare una scrittura, o la restituzione dinamica di una traiettoria di volo. Induce a una lettura in questo senso una tempera di poco successiva, intitolata *Vola ancora il merlo bianco* (2000), in cui l'animale non è rappresentato, ma un analogo segno bianco saettato ne indica la presenza, come un passaggio troppo rapido per poter essere immortalato.

Nel frattempo la pittura si sta allargando, tende a sganciarsi dal

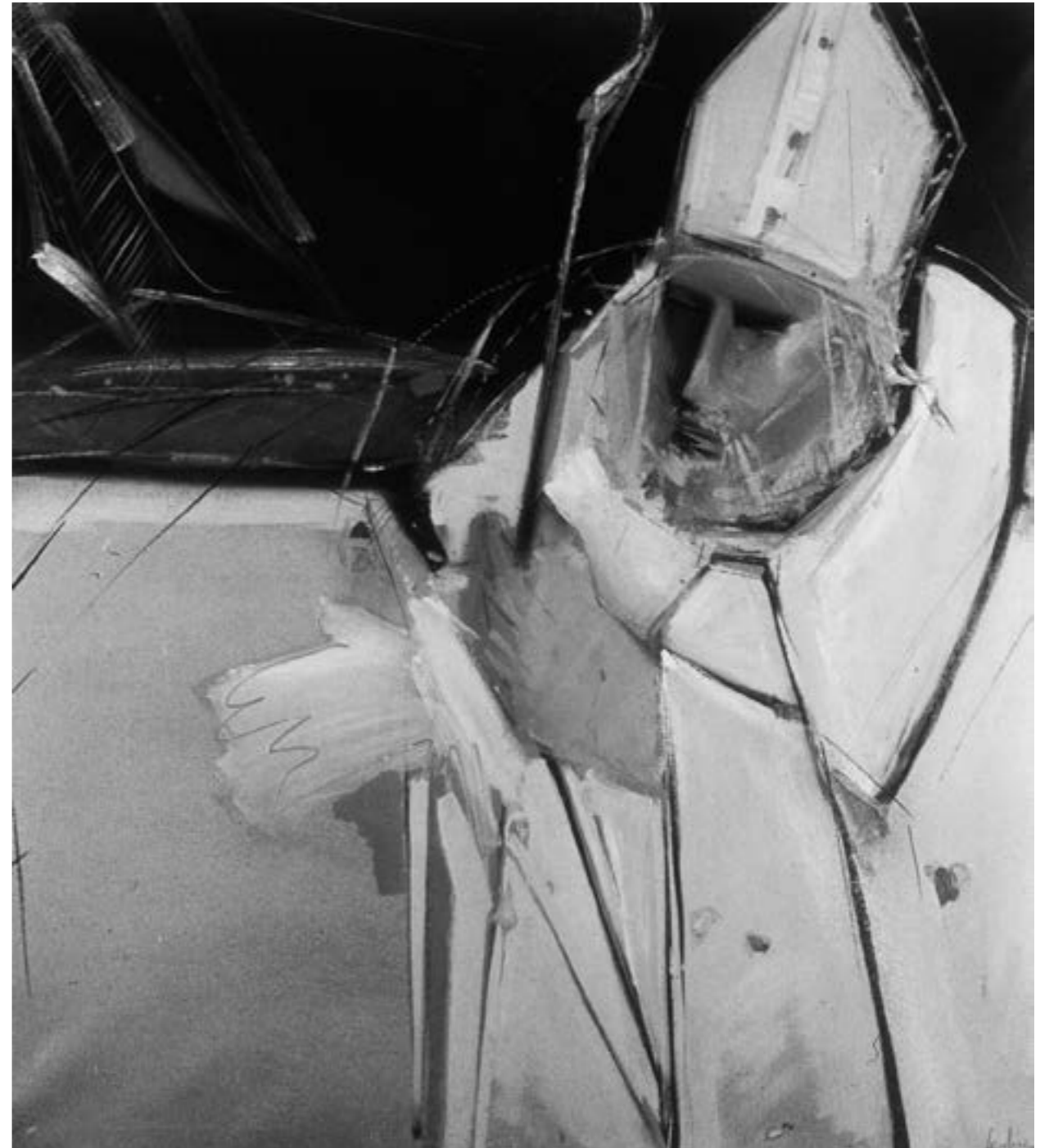


III.13

San Gaudenzio, 1978, pastello pressato su carta, cm 44x31

III.14

San Gaudenzio, 1978, pastello pressato su carta, cm 44x31



II.15

San Gaudenzio, 1979, olio su tela, cm 110x120



III.17

Logo per la visita pastorale
di Giovanni Paolo II ad Arona e Va-
rallo Sesia, 1984

III.16

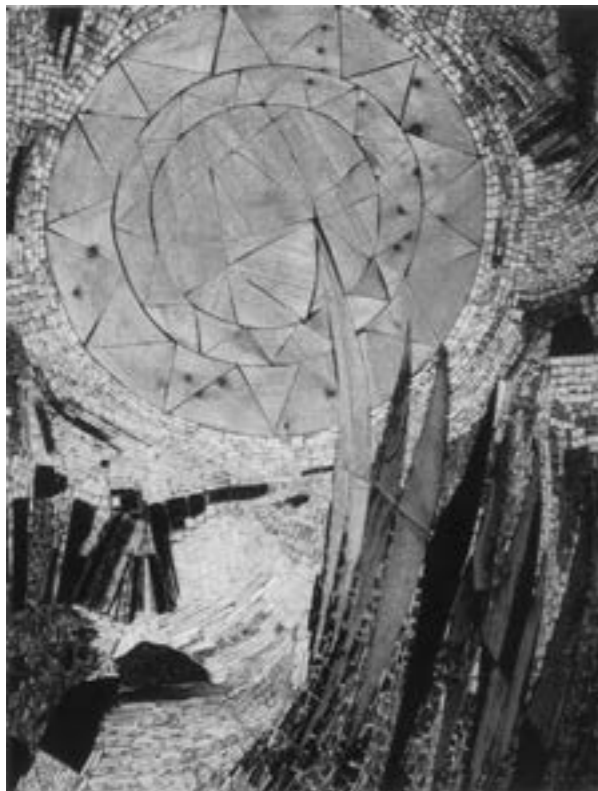
La riva del lago, 1987, tecnica mista
su carta, cm 100x70

suo referente oggettuale per distendersi nel campo della pittura pura. Un bell'esempio è *Abitare il bosco* del 1994, che dal 2010 si conserva presso il Museo della Permanente di Milano. È un quadro che ha perso ogni possibile aggancio con la realtà: del fitto del bosco e della sua densa ombra è rimasta l'atmosfera, o meglio la traduzione di quella sensazione di umida frescura attraverso il gesto e il colore. È la tavolozza, con la sua base bruna, a dare un palpito vitale alle accensioni di verde, di azzurro e di grigio che si palesano come bagliori, pronti ad essere di nuovo inghiottiti, dopo una rapida apparizione, dalla spessa oscurità del bosco. In questo modo, la vera protagonista diventa la mobile macchia grigia in alto a destra, che sta a ricordare di avere a che fare con un brano di pittura pura che non aspira a raffigurare altro che se stessa e a evocare per cenni e per suggestioni la realtà. «M'ispiro sostanzialmente alla natura», dichiarerà Polver in un'intervista del 2005, «una natura trasfigurata, in cui emergono il segno, la luce, la terra. Il disegno è frutto di un rapporto immaginario con ciò che vedo. Tutto nasce dalla realtà ma è trasfigurato in maniera astratta»⁶.

Più che raffigurazioni, i soggetti sono diventati apparizioni cromatiche, come il bellissimo *Sorvolo Mediterraneo* del 2001 (già pubblicato anche come *Ricordo di Rodi*): del paesaggio rimane una zona scura nella parte inferiore del quadro, ottenuta tramite una rapida sequenza di pennellate verticali fuse fra loro, che si stagliano sulla grande forma bianca di una nube, che pare dilatarsi a vista d'occhio sopra il cielo intenso di una tersa e radiosa giornata di sole.

2. Itinerari nel sacro.

Accanto alla pittura, come si è già visto per gli anni Ottanta, nel lavoro di Polver prosegue un binario parallelo di incursioni nel tema sacro. Le radici di questo percorso si possono trovare in un gruppo di lavori di tema evangelico dipinti su carta del 1998. La moglie di Bruno, Gabriella, è gravemente malata e da lì a poco lo lascerà. Accompagnando i suoi ultimi mesi, Polver dipinge, quasi in una lunga orazione, una serie di ventidue scene sacre tratte dai vangeli. È stata una spinta emotiva, prima ancora di una ispirazione religiosa, a motivare questo ciclo, come un gesto di partecipazione al dolore che la sua famiglia stava vivendo in quel momento. E per esporle, sceglie un luogo familiare, la chiesa della Madonna del Popolo a Romagnano Sesia, una città cui è affettivamente legato⁷ e a cui poi deciderà di donarle, dieci anni



III.18

Pannello commemorativo per la visita pastorale di Giovanni Paolo II ad Arona e Varallo Sesia, 1984, mosaico polimaterico, cm 250x172, Arona, San Carlo

III.19

*Il miracolo del fiore.
L'incontro a Novara di San Gaudenzio e Sant'Ambrogio, 2011, mosaico polimaterico, cm185x250, Novara, Palazzo Cabrino*



III.20

Bozzetto per mosaico polimaterico dell'Assunta per la parrocchiale di Levo di Stresa (VB), 1980



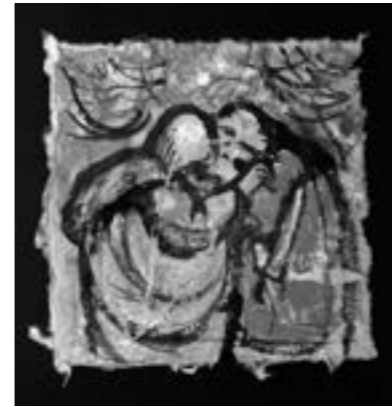
III.21
Parigi, Centro Internazionale d'arte contemporanea, 1982



III.22
Fara Novarese (NO), fine anni '70.
Con Gabriella



III.23
Novara, Galleria la Cruna, 1979



III.24
Tradimento di Giuda, 1993,
tempera e pigmenti su cartamano,
cm 23,5x25



III.25
Disegno, 1984, tecnica mista su carta,
cm 75x55

più tardi⁸: qui, nel 1993, aveva fondato, insieme a Carlo Brugo, il liceo artistico, inizialmente come distaccamento di quello di Novara e poi istituto autonomo, da lui diretto.

Sono scene sature, in cui tutta la superficie del foglio è riempita di segni e le figure occupano tutto lo spazio disponibile, talvolta con un tratto insistito, risolvendo la composizione sul piano, come delle formelle romaniche in cui ogni profondità spaziale è annullata -salvo qualche raro cenno architettonico\ - in favore di un campo fluttuante. Le scene migliori, però, sono quelle in cui Polver ha modo di dar sfogo alla propria inclinazione per il paesaggio naturale, come nel *Tradimento di Giuda*, giocato su un'impostazione compositiva consolidata del suo lavoro.

Ma sono all'insegna di una sintassi compatta, fatta di figure sul piano che si richiamano vicendevolmente anche le numerose commissioni pubbliche che si accumulano dalla svolta del millennio. La prima, nel 1999, per la Casa di riposo della Divina Provvidenza, dove realizza due tabelloni mosaicati, uno con la Vergine e uno con il fondatore dell'istituto, don Francone, davanti a cui Polver ha disposto alcune sculture sagomate tridimensionali.

Rispetto al mosaico per la chiesa del Monserrato, le composizioni si sono semplificate, concentrandosi su un unico personaggio campito su uno sfondo marezzato dai marmi e dalle pietre di testa e di taglio, anche se con articolazioni spaziali e sagome via via più complesse, come nel *San Damiano* per la chiesa di San Pietro a Fara Novarese, del 2005⁹, o la grande pala dell'*Assunta*, per la chiesa di Levo di Stresa, inaugurata l'8 agosto 2009, frutto di una lunga collaborazione fra Polver e quella città, per la quale per anni ha organizzato manifestazioni artistico culturali per i mesi estivi¹⁰. Sono opere impegnative, queste, in cui Polver non può concedersi la libertà del gesto immediato che invece gli permette la pittura: spesso questi lavori lo tengono concentrato per mesi, distraendolo da tele e pennelli, in un lavoro metodico di applicazioni, fisicamente stancante, come per il travagliato *Incontro di Sant'Ambrogio e San Gaudenzio*, inizialmente pensato per un edificio di culto, e alla fine approdato sullo scalone di Palazzo Cabrino a Novara, nel 2010¹¹.

3. Improvvisazione musicale.

La fine degli anni Novanta segna un momento di crisi: la morte di Gabriella, nel 1999, e delle gravi complicazioni di salute lo provano nel fisico e nell'umore. In questo momento, dirà in



III.26

Convegno dei catechisti, 1988, Roma, Piazza San Pietro (ai balconi della Basilica stendardi di Bruno Polver)

seguito, si sente chiuso nel proprio destino, come se anche la sua esperienza di uomo e di artista fosse destinata a concludersi.

Un incontro, però, lo fa rinascere: ricoverato in ospedale per un infarto, fra i messaggi di partecipazione degli amici e dei conoscenti, trova un biglietto di Lionella, una compagna di liceo. Non si erano più rivisti per quarant'anni, ma questo riavvicinamento risveglia in Bruno l'antico entusiasmo. Grazie a questo sodalizio, infatti, ricomincia a dipingere e riprende quel suo ruolo di animatore culturale. È lei, ad esempio, che lo spinge a diventare socio, nel 2000, della Famiglia Artistica Milanese -di cui sarà vicepresidente pochi anni più tardi- e della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano nel 2002. I due si aiutano e si sostengono: lei lo sprona a dipingere, e in lui trova una guida per muoversi nell'ambiente artistico¹².

Gli anni a seguire, dunque, sono di attività quasi febbrile, densi di eventi, di organizzazione e partecipazione a mostra (soprattutto al Nuovo Centro Artistico), e ricchi di pittura, fattasi più libera ed esuberante. Ma sono anche anni di viaggi, quindi di arricchimento dell'esperienza umana, e soprattutto di nuove sollecitazioni visive e sensoriali da portare nella pratica artistica.

Il primo decennio del terzo millennio, si apre per Polver soprattutto con una ricapitolazione del percorso compiuto fino a quel punto, raggiunta la soglia dei settant'anni, grazie a tre occasioni in cui, tramite mostre antologiche, può fare un



III.27

Copertina per Aldo Del Monte, La gloria di Dio è l'uomo vivente, 1985

III.28

Fuga in Egitto, 1992, inchiostro su carta, cm 10x15



bilancio del suo percorso, accompagnando ogni esposizione con un catalogo impegnativo. Sono tre occasioni importanti, a cui è inevitabile fare riferimento nel momento di riconsiderare il percorso di Polver, in cui ritornano sul suo lavoro le tre firme più significative che hanno scritto su di lui nei decenni precedenti: Dragone per la mostra di Barolo, nel 2002¹³; Capra per quella al Broletto di Novare, nel 2007¹⁴; Rosci per quella alla Permanente di Milano in accoppiata con Nino Cassani¹⁵. Fra queste, poi, si incastonano altre occasioni, come la mostra del 2000 presso la Famiglia Artistica di Milano¹⁶, di cui è anche vicepresidente per un breve periodo, o il conferimento, nel 2007, del premio alla carriera della città di Novara, che nello stesso contesto premia anche Gillo Dorfles¹⁷. Ma lo si ritrova anche, in tempo di compendi dell'ultimo mezzo secolo di arte novarese, fra i "magnifici sette" di una mostra a Palazzo Bellini di Oleggio dedicata proprio ai capisaldi artistici del capoluogo piemontese¹⁸.

Non bisogna però credere, con questo, che il suo percorso possa dirsi concluso: il nuovo millennio, anzi, sembra aprirsi con una nuova fase di lavoro intenso, oltre che per le opere pubbliche, anche per la pittura, con tele di dimensioni sempre più grandi e composizioni dal gesto più ampio. Sempre più spesso lascia libero sfogo ad una tecnica mista che mescola l'olio con lo smalto e l'acrilico, ottenendo effetti di lucentezza e di materia, ma anche trasparenze di colore che danno luminosità agli sfondi.



III.29

Manifesto, 1988, inchiostro su carta, cm 50x35



C'è in particolare un filone della produzione di Polver, dalla fine degli anni Novanta, che va verso forme sempre più astratte. Come osserva ancora Capra, «nei dipinti di Polver le parvenze fenomeniche andavano a perdersi nel flusso delle cromie, che si faceva segno alla ricerca di un ritmo. Talché il pittore si era infine persuaso ad un'ispirazione di carattere direttamente musicale: evocando, con la metafora della pittura, non più luoghi visivi, ma, per così dire, luoghi sonori, cui gli elementi delle forme cercavano di dare consistenza di spazio»¹⁹. È il caso del *Prometeo* del 1998 o, sette anni più tardi *La bramosia di Faust* (2005), o della tela ispirata al *Moment Jazz* del 2002 con cui si chiudeva la monografia di Barolo: tutte opere in cui il colore è libera traduzione del suono che si impone per contrasti di toni accesi, quasi infiammati. Nel *Prometeo* un arco di larghe strisce di nero, quasi in controluce, sembra franare verso la parte inferiore del quadro, lasciata vuota, in cui pare come sanguinare il rosso intenso che fa da sfondo, e da contrasto, alla parte superiore: anche senza soggetto, la sola costruzione cromatica ha un impeto monumentale, come se la composizione si stesse dilatando, come una sinfonia che procede in crescendo fino ad una finale esplosione orchestrale. Un meccanismo analogo si ritrova nel *Faust*, di dimensioni più piccole e formato verticale, in cui il nero dilaga sul rosso, con un improvviso guizzo grigio-bianco che fa pensare a un tema musicale che appare inaspettato,



III.30

Sala della mostra antologica di Barolo (CN), 2002

III.31-35

Inaugurazione della mostra "Confronti" insieme a Nino Cassani a Milano, Museo della Permanente, 2010:

31. con Lionella Volontè

32. con Marco Rosci

33. con Giorgio Scaini

34. con Nino Cassani

35. con Alberto Ghinzani

III.36

Inaugurazione della mostra personale "Il colore del grigio" Rho (MI) Officina dell'arte, 2009, con Matteo Cannata, Lorian Castano, Lionella Volontè, Alfredo Mazzotta, Sergio Colleoni

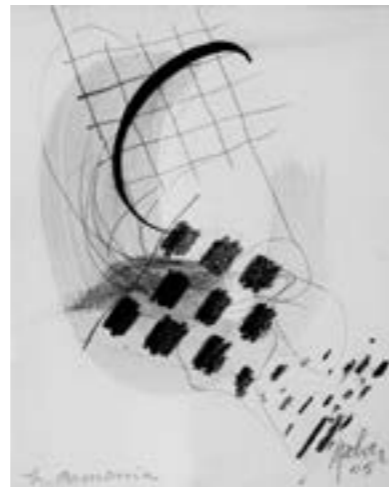


e altrettanto rapidamente si dilegua, all'interno di un'esecuzione dai toni contrastati.

Sono quadri nati per stratificazioni progressive: dietro l'impressione di immediatezza e di esecuzione veloce, infatti, nascondono in realtà una lunga gestazione. Naturalmente, il momento della realizzazione non può non essere rapido, immediato, ma fra uno strato e l'altro, fra una stesura e la successiva, Polver lascia "riposare" l'opera, come se le idee dovessero sedimentare per poter riprendere il lavoro, a distanza, con nuovo vigore e con nuovi occhi. È una costante di molta pittura informale della sua generazione: rispetto al quadro iniziato e finito in tempi brevissimi che era tipico della pittura d'azione, per questi pittori possono passare tempi anche molto lunghi prima che un'opera venga ultimata. Nel caso del *Disgelo* e de *Il sentiero del lupo* del 2009, ad esempio, sono passati mesi fra una fase di lavoro e la successiva. Per molto tempo ricordo di averli visti nello studio di Fara con una sottile stesura di giallo, di bianco e un nero diluito: la composizione era già strutturata per macchie, da cui Polver aveva lasciato colare il colore, ma la tessitura pittorica andava arricchita e i colori fusi fra loro. Nel *Disgelo*, ad esempio, l'idea compositiva era nata tracciando a pennello il lungo arco nero che fa da struttura portante al quadro. Su questo, poi, Polver era intervenuto con una lunga pennellata di colore diluito, lasciandolo colare. Solo dopo, lavorando sia

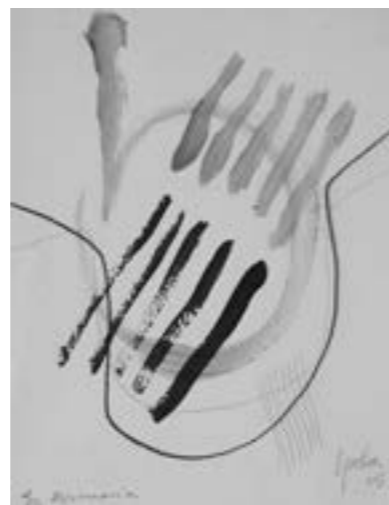
ad olio che a smalto, aveva arricchito la superficie con i grigi, sovrapponendo i colori direttamente sulla tela, colore fresco su colore fresco, in modo da avere un effetto di fusione analogo alla tempera. Solo alla fine sono arrivati i puntini azzurri e le brevi pennellate di arancio che hanno dato compiutezza all'opera. Allo stesso mondo, ne *Il sentiero del lupo*, nato in parallelo al *Disgelo*, ma con una struttura che si estende su tutta la superficie della tela, sono quei brevi tocchi di bianco e di grigio che si posano lievi sul dipinto a dargli una connotazione.

Ritorna poi l'idea di lavorare su un unico tono, talvolta su un unico colore, inserendo un piccolo elemento cromatico squillante che attrae l'attenzione e acquista subito importanza. Succede ad esempio in *L'albero, la luce, la neve*, del 2007, dove l'abbaglio del giallo e del bianco, su cui si staglia in controluce una presenza verticale nera (che fa pensare al disegno di Torre Pellice di quarant'anni prima) trova un equilibrio compositivo grazie a una rapida macchia di color Magenta nella parte superiore. Si direbbe quasi che Polver stia mettendo a frutto, qui, la lezione appresa guardando i quadri della collezione Giannoni, quando notava nelle tele del Ciolina l'accensione che dava la messa in evidenza del rosso di una veste o di uno stendardo particolarmente intenso all'interno di un quadro tonale. Ricordando l'impressione avuta da quella pittura, a parer mio, si capirà meglio ad esempio un'opera come il bellissimo *Getzemani* del 2001: un quadro strutturato orizzontalmente sulla sovrapposizione di una campitura di grigio (l'orto degli ulivi) su una di azzurro, della notte più cupa e priva di stelle, ma la cui composizione si regge tutta su un piccolo tocco di rosso che volteggia a mezz'aria, sulla sinistra, come se avesse appena fatto il suo ingresso in scena. È su quel dettaglio che si sofferma maggiormente l'attenzione, e Polver sa bene che pur essendo una presenza infinitesimale rispetto a tutto il quadro, quel piccolo punto ha una intensità sufficiente a farsi protagonista, a dare un senso narrativo, a creare un'azione all'interno di un racconto pittorico diventato ormai completamente astratto. Attraverso il colore, qui, si esprime un dramma interno alla materia e di vocazione monumentale. Su grandi estensioni, questa tensione emotiva assume una dimensione "sinfonica", impetuosa e talvolta tragica. Lo esprime bene un quadro dipinto nel settembre 2001. L'idea iniziale di Polver era di dipingere qualcosa inerente la vicenda mitologica di Crono che, barbaramente mutilato, colava sangue dalle proprie ferite. Ma il dio mitologico dilaniato era



III.37

In armonia 1, 2005, tecnica mista su carta, cm 15x10



III.38

In armonia 2, 2005, tecnica mista su carta, cm 15x10



III.39

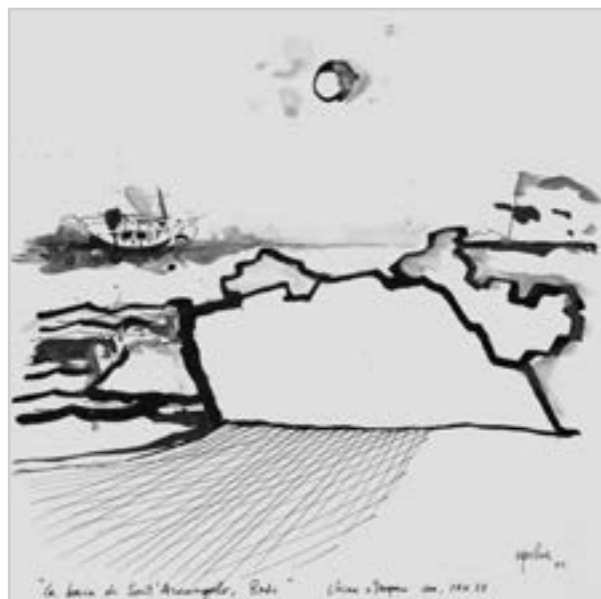
In armonia 3, 2005, tecnica mista su carta, cm 15x10

diventato un cielo azzurro compatto, di una calma serafica che doveva far contrasto con la ferita zampillante. Nei giorni in cui Polver stava dipingendo questa tela, però, accadevano i tragici fatti dell'11 settembre a New York: una ferita nella storia, in un cielo altrettanto immobile e inerte di fronte alla tragedia umana. E su quel fondo azzurro, Bruno si accorse che sembrava accennarsi il profilo delle torri, avvolte in una nube di fumo, poco prima del crollo. Sarebbe puerile parlare di premonizioni, o di preveggenza da parte dell'artista: più che altro, la concomitanza arricchiva di senso un'opera che già in sé, sotto il travestimento mitologico, voleva esprimere l'urgenza di un dramma umano collettivo. Lo era anche il *Prometeo*, anch'esso intenso e sanguinante, ben lontano dalla pace delle risaie e dei vigneti.

Anche se l'11 settembre di quell'anno non fosse accaduto nulla, probabilmente, questo sarebbe stato un quadro importante di Polver, come ha ben scritto Marco Rosci in un passo intenso e partecipato di uno scritto del 2010:

Esso è la "summa" finale di quarant'anni di pittura, disegno, intarsio polimaterico, ma anche di quarant'anni di reazione riflessiva, emozionale, creativa di fronte al mistero della vita della natura e dell'uomo. Per la prima e unica volta la violenza oggettiva e collettiva della storia, in un suo inaudito e sconvolgente diapason, è entrata nel codice comunicativo di Polver. Vi è entrata con la modalità straordinaria della contrapposizione fra l'atto unico e irripetibile della sublimazione artistica in forma e colore e lo stillicidio ossessivo, martellante lungo il tempo intercorso fra l'urto degli aerei e poi lungo i giorni e gli anni fino ad oggi delle plurime sfaccettature spaziali della "riproduzione tecnica" dell'evento-immagine apocalittica.

Contro lo smalto blu (impassibile?) di un cielo più cosmico che terrestre il fantasma bianco ferito di rosso di una torre pericolante affianca il cumulo disfatto dell'altra, intricata di ferite e di guizzi di fiamma, da cui si leva la misteriosa eleganza di un viluppo di fumata bianca con al centro un grumo di materia informale rossonera. Di fronte a questa immagine di dissoluzione di due simboli di potere imperiale economico è legittimo porsi l'alternativa fra la reviviscenza di quello spirito "zen" che la critica evocava nel giovane Polver e l'allegoria di quella "vanitas" e "memento mori" che accomunava fra Cinquecento e Seicento gli artisti cattolici e quelli calvinisti. In un caso o nell'altro l'arte è proposta come valore placante le angosce dell'oggi²⁰.



III.40
La baia di Sant'Arcangelo. Rodi
 2001, china su carta, cm 26x27



III.41
Rodi Sant'Arcangelo
 2001, china su carta, cm 26x27



III.44
Rodi Sant'Arcangelo. Bagnanti
 2001, china su carta, cm 26x27



III.45
Fantasia sul Colosso di Rodi
 2001, china su carta, cm 26x27



III.42
Rodi Sant'Arcangelo. Presenze
 2001, china su carta, cm 26x27

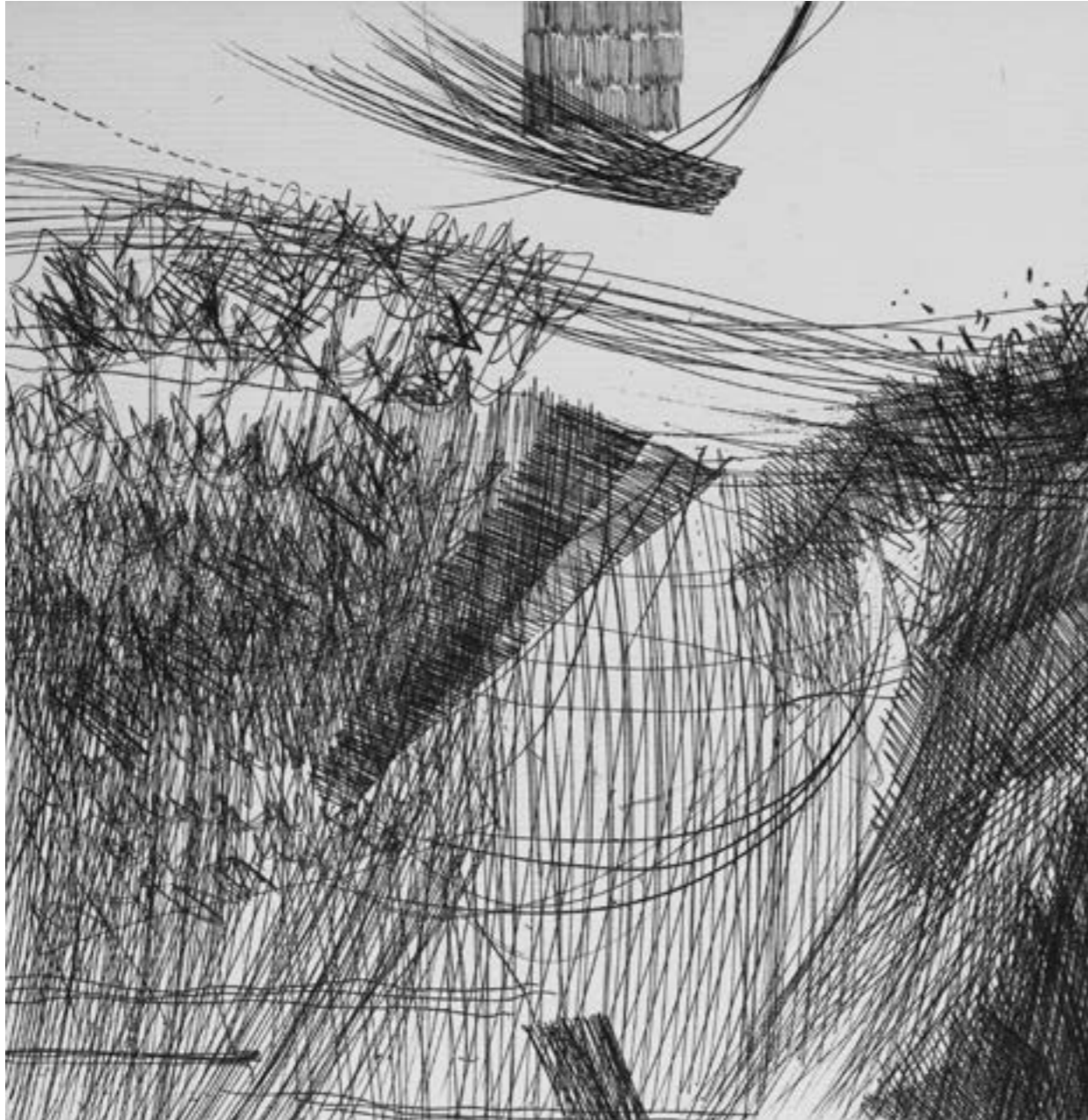


III.43
Sosta nella baia di Sant'Arcangelo. Rodi
 2001, china su carta, cm 26x27



III.46
Rodi Sant'Arcangelo. Breve sosta
 2001, china su carta, cm 26x27

III.40-46
 Lavori grafici realizzati su carta, Rodi 2001



III.47

Campo, 2000 ca., acquaforte, cm 20x20

4. La luna nello scrigno.

Se si vuole dare un senso complessivo, esistenziale, alla pittura di Polver, credo si possano richiamare alcune righe di Cesare Pavese:

Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti.

L'incipit di questo brano, non a caso, aveva dato il titolo ad un quadro di Bruno del 2004, con cui aveva ricevuto, in quello stesso anno, il primo premio di pittura di Santo Stefano Belbo dedicato allo scrittore delle Langhe.

È il protagonista de *La luna e i falò* (Torino, Einaudi, 1950) a fare queste considerazioni quando, dopo anni passati in America, ritorna al paese del Monferrato dove aveva trascorso, trovatello, la propria giovinezza. Rivedendo luoghi e persone, scopre di ricordare cose che credeva dimenticate, di rivedere con occhi nuovi cose che conosceva da sempre: le campagne, gli odori, sembravano cambiati, ma erano gli stessi di prima. La terra si era trasformata, come sempre viva di ciclici mutamenti, per restare invariata. Il paese abbandonato lo aveva come aspettato, ed in questo il protagonista capiva il proprio attaccamento ai luoghi di origine o, meglio, la necessità di appartenere a un territorio.

Era stata la lontananza a fargli capire improvvisamente tutto questo, una volta che il meccanismo della memoria aveva preso il suo corso. Con Polver muta il paesaggio²¹, ma non lo spirito. Solamente, al contrario del protagonista del romanzo di Pavese, non ha mai abbandonato Novara e, in ogni luogo in cui la sua vita artistica e professionale lo aveva condotto, con sé portava sempre quel sentimento di appartenenza ad un certo orizzonte.

Probabilmente non sarebbe potuto essere diversamente, perché quello stato di coscienza così ben descritto da Pavese, in riferimento alle Langhe, per Bruno è stato sempre ben presente, quando quella terra e quelle campagne hanno cominciato a trasformarsi.

Finché la civiltà contadina, sebbene ormai volta al crepuscolo, era una realtà quotidiana, lui aveva battuto le strade dell'avanguardia, fino a rendersi conto di presenze che stavano minacciando quell'ordine antico. Avrebbe potuto, a questo punto, impugnare le armi della denuncia, ma più che la rabbia, in lui c'era l'intimo dispiacere, quasi un dolore che a quel punto si era sublimato in un atto d'amore. Bastava che guardasse dentro di sé per ritrovare gli umori della terra e i colori delle stagioni, le fragranze della

primavera e i silenzi degli inverni.

Non doveva farne però una nostalgica, elegiaca rievocazione: alla via del racconto, infatti, ha preferito la poesia del canto. Come un lungo atto di amore, la sua pittura di segno e di tono ha attinto da quel repertorio di emozioni e le ha sublimato. E l'idea di "naturalità" che è a monte di questo discorso rende il quadro empatico, emotivamente partecipato non solo per chi lo guarda, ma anche per chi lo fa. A Bruno piace ancora l'emozione della prima neve, della vita ai margini del bosco, la luce del mattinale, il profumo dei campi. Come recitava il titolo di una sua piccola mostra, con i suoi quadri ha messo "la luna nello scrigno" e, ripensando al titolo di una sua tempera recente, ci ricorda che, nonostante tutto, in campagna vola ancora il merlo bianco.



III.48

...un paese vuol dire... 2004, olio su tela, cm 50x70

1. Sebastiano Vassalli, *Terre d'acqua. Novara, la pianura, il riso*, Novara, Interleia, 2011, pp. 97-103.
2. Rosalind Krauss, *Reinventare il medium*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
3. Angelo Dragone, *Matrice "padana" di Polver*, Aradeo (Lecce), galleria del popolo; Firenze, galleria 14, novembre 1977.
4. Angelo Dragone, *Un'esperienza in divenire*, cit.
5. Raul Capra, *La bellezza dell'esitare*, in *Bruno Polver. Mostra antologica*, a cura di Maurizio Tiscione, Novara, Associazione San Marco, 2008.
6. Roberta Cavallino, *La realtà astratta secondo Bruno Polver*, "Tribuna", 25 marzo 2005.
7. Cfr. *Bruno Polver espone nella chiesa della Madonna del Popolo*, "Corriere Valsesiano", 17 maggio 1998; *I "Vangeli" di Polver in mostra a Romagnano*, "Corriere di Novara", 16 aprile 1998.
8. c.b., *Bruno Polver dona 22 tavole a Romagnano*, "Corriere di Novara", 12 luglio 2008.
9. v.r., *Un concerto per inaugurare il mosaico*, "Corriere di Novara", 5 gennaio 2005.
10. *Da Polver un mosaico per la chiesa di Levo*, "Il Verbano", 2 agosto 2008; chi.bo., *Un prezioso mosaico alla chiesa di Levo*, "Eco Risveglio", 2 settembre 2009; M.Ra., *Opera di Polver davanti alla chiesa di Levo*, "La Prealpina", 23 agosto 2009. L'anno precedente, in estate (26 luglio), Polver aveva organizzato una performance in piazza, durante la quale il pubblico avrebbe potuto assistere in diretta «alla conclusione del progetto del mosaico che proprio in quel luogo andrò poi a realizzare. È un progetto che ancora non ho terminato, e che intendo completare proprio davanti alla comunità per poterne cogliere gli ultimi suggerimenti e poterla coinvolgere nell'opera»; sarebbe poi seguita, in serata, l'inizio della realizzazione dell'opera vera e propria (Alessandro Barbaglia, *Polver dal vivo per ArtEstate*, "Tribuna Novarese", 25 luglio 2008).
11. *Il miracolo del fiore in un mosaico di Polver*, "L'azione", 23 gennaio 2010.
12. Sul lavoro di Lionella Volontè si veda *Lionella Volontè...cercando l'attimo. Opere 2000-2010*, testi di Luca Pietro Nicoletti, Miriam Giustizieri e Bruno Polver, Rho, Officia dell'Arte, 2010.
13. Sulla mostra di Barolo: e.gr., *Una esperienza in divenire. A Barolo mostra antologica di Bruno Polver*, "Corriere di Novara", 12 settembre 2002; Valeria Balassini, *Un doppio appuntamento espositivo per il pittore novarese Bruno Polver*, "L'azione", 14 settembre 2002; Anna Cavallera, *L'avventura di Polver*, "Corriere di Saluzzo", 29 novembre 2002; *Bruno Polver espone a Barolo*, "Gazzettino d'Alba", 25 settembre 2002; Gianfranco Quaglia, *I lampi della vita nei blu di Polver*, "La Stampa", 5 dicembre 2002; Francesca Gemignian, *Bruno Polver a Barolo*, 13 settembre 2002.
14. Per una cronaca della mostra al Broletto di Novara: Paola Principe, *Il trionfo di Polver nella sua Novara*, "La tribuna novarese", 17 settembre 2007; Valeria Balassini, *Polver, una vita per l'arte*, "L'azione", 15 settembre 2007; b.b., *Al Broletto una galleria di vivi ricordi nella mostra antologica di Polver*, "Novara oggi", 21 settembre 2007; Cristina Meneghini, *Bruno Polver, il segno "sicuro" su 30 lavori dalla tela ai disegni*, "La stampa", 12 settembre 2007; Barbara Bazzola, *Quei colori da scrutare in controluce*, "Novara oggi", 14 settembre 2007; ma.b., *Antologica di Polver al Broletto per 50 anni di pittura*, "Corriere di Novara", 13 settembre 2007; Paola Principe, *I primi cinquant'anni di Bruno Polver*, "Tribuna novarese", 14 settembre 2007; Emanuele Navazza, *Un uomo da "antologia"*, ibidem; Paola Principe, *Bruno Polver al Broletto fino al due ottobre*, "Tribuna novarese", 24 settembre 2007.
15. e.m., *Un dialogo aperto tra quadri e sculture. La ricerca di Polver e il percorso di Cassani*, "Corriere di Novara", 13 febbraio 2010; b.b., *Bruno Polver l'arte novarese arriva alla Permanente*, "Tribuna di Novara", 2010.
16. Su questa mostra: Ro.mo., *Polver alla famiglia artistica milanese*, "Corriere di Novara", 11 maggio 2000; v.b., *I "Segni di terra e d'acqua" di Polver*, "L'azione", 6 maggio 2000; Liviano Papa, *Colori e gestualità. Opere del novarese Bruno Polver in mostra a Milano*, "La Tribuna novarese", 2000.
17. Su quell'edizione del Premio, organizzato dall'Associazione Art Action di Vincenzo Scardigno: Mo.c., *Al Broletto i vincitori del premio Città di Novara*, "L'azione", 4 ottobre 2008; Roberto Lodigiani, *Da Novara i premi alla carriera ieri per Gillo Dorfles e Polver*, "La Stampa", 5 ottobre 2008; e.f., *Il città di Novara premia Dorfles*, "Corriere di Novara", 9 ottobre 2008; *Dorfles e Polver: "campioni" dell'arte*, "Tribuna novarese", 6 ottobre 2008; b.b., *Due uomini e un solo amore per l'arte*, "Novara oggi", 10 ottobre 2008.
18. A questa mostra (Oleggio, Palazzo Bellini, 10 febbraio-4 marzo 2007) partecipano anche: Belio, Caldiron, Desuò, De Venezia, Maulini e Provvidone (cfr.: a.c., *I "magnifici Sette" dell'arte novarese*, "Novara oggi", 9 febbraio 2007).
19. Raul Capra, *La bellezza dell'esitare*, cit.
20. Marco Rosci, *Fede nella pittura*, cit., pp. 5-6.
21. Angelo Dragone, *Le langhe e i loro pittori*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 3 ottobre-15 novembre 1998), Torino, Umberto Allemandi editore, 1998, nn. 132-133. A questa rassegna Polver è presente con due opere: *Dove fiorisce il vino nuovo*, 1968, tempera su carta, cm 60x50, Bossolasco, collezione Privata (n. 132) e *In collina*, 1977, tempera su carta, cm 70x80, Bossolasco, collezione privata (n. 133).



Bruno Polver e il Premio Nazionale del disegno di Torre Pellice

Luca Motto

Nel 1963 Bruno Polver partecipò alla rassegna d'esordio del Premio Nazionale del Disegno, di Torre Pellice. Tra i cinquanta artisti invitati figuravano: Nino Aimone, Francesco Casorati, Mauro Chessa, Michelangelo Pistoletto, Giorgio Ramella, Piero Ruggeri, Sergio Saroni, Giacomo Soffiantino, Mario Surbone, Francesco Tabusso.

La commissione artistica, composta da Luigi Carluccio, Jolanda Conti, Angelo Dragone, Albino Galvano e Filippo Scropo, segnalò l'opera di Polver, *Evocazione di un paesaggio*¹, per l'elevato livello qualitativo². Ed è proprio a partire dal biennio 1962-1963 che la sua ricerca pittorica, di ispirazione naturalistica, confluisce in un astrattismo lirico combinando espressionismo e pittura gestuale. Le luministiche composizioni indagavano sul tema del paesaggio agreste, talvolta percorso da animali, figure umane e vetture automobilistiche (metà degli anni Sessanta): corpi estranei e al tempo stesso abitacoli dai quali si ha una visione nuova della natura. Nell'edizione 1965, partecipando con *Dialogo con la luna*³ (inchiostro e lavis), Polver si aggiudicò il secondo premio e l'opera venne acquistata per incrementare il patrimonio museale della Civica Galleria d'Arte Contemporanea di Torre Pellice⁴, aperta al pubblico per la prima volta nel 1963, con un nucleo iniziale di circa quaranta opere⁵. Vale la pena citare il commento critico che Albino Galvano scrisse per la personale di Bruno Polver, tenutasi nel 1965, alla Galleria L'Immagine di Torino, in quanto definisce mirabilmente la poetica dell'artista, sottolineando con acutezza le due componenti dei suoi lavori, l'astrazione e il gesto: «Un altro pittore della generazione degli anni trenta, generazione riflessiva che quasi segna una pausa grata tra lo "Sturm und Drang" di quella degli anni venti (la generazione di Moreni) e l'ironia demistificatoria dei nati intorno e dopo il quaranta, che ci buttano baldanzosamente in faccia le provocazioni del "new dada" e della "pop art". Qui ci si distende e, "sit venia verbis", si sogna. Ma non è un sogno pigro ed evasivo»⁶.

In occasione della terza edizione del Premio Nazionale del Disegno (1967), all'artista novarese venne attribuito il primo premio per l'opera ad inchiostro *Crepuscolo*⁷. Polver nel 1981 partecipò infine alla decima edizione del premio di Torre Pellice con un'opera fuori concorso⁸, *Prati verdeggianti (Salmo 23, Salmo 134)*.

La presenza di Bruno Polver a concorsi artistici non rimase circoscritta al premio di Torre Pellice. Limitatamente agli anni Sessanta si ricordano: il Premio "Il lago e la collina, (primo premio), Pettenasco, 1964; il Premio Giolitti (secondo premio), Dronero, 1966 e il Premio "Le colline del moscato" (primo premio), Mango, 1967. Il Premio Nazionale del Disegno, di Torre Pellice, si distinse tra le manifestazioni artistiche, sorte a partire dai primi anni Cinquanta in moltissime province italiane⁹, annoverandosi tra le iniziative espositive che riuscirono a ritagliarsi un proprio ruolo all'interno del circuito artistico nazionale, creando dei poli museali nelle province, non secondari alle metropoli, per il livello qualitativo delle opere possedute¹⁰.

Per comprendere con maggior chiarezza le dinamiche del Premio Nazionale del Disegno, svoltosi con cadenza biennale per undici edizioni, dal 1963 al 1990, occorre volgersi per un momento al clima artistico torinese del secondo dopoguerra¹¹.

Torino dimostrando grande apertura verso un rinnovamento ideologico e culturale, accolse le nuove generazioni artistiche che avevano abbandonato la figurazione, rappresentando così un punto di rottura da Felice Casorati e la sua scuola; basti citare le mostre: *Arte Italiana d'oggi. Premio Torino (1947)* e la *I Mostra Internazionale dell'Art Club (1949)*, non esenti da aspre polemiche soprattutto di carattere politico da parte dei critici contrari ad ogni forma di innovazione artistica¹².

Nel 1949 veniva inaugurata a Torre Pellice la I^a delle quarantuno Mostre d'Arte Contemporanea¹³ (l'ultima nel 1991), organizzate da Filippo Scropo¹⁴ (Riesi 1910-Torre Pellice 1993), pittore, critico, docente ed esponente di punta e fondatore nel 1952, insieme a Annibale Biglione, Albino Galvano e Adriano Parisot, della sezione torinese del Movimento Arte Concreta (MAC)¹⁵.

Questa prima collettiva (presentando una selezione di centotrenta opere) richiamava le rassegne torinesi di arte giovane sopracitate: le nuove generazioni erano affiancate dagli artisti di consolidata tradizione. Tale raffronto tra novità e storicizzazione, a livello nazionale e internazionale, fu uno dei punti fermi delle mostre d'arte contemporanea che si svolsero annualmente a Torre Pellice. Oltre al tempismo con cui Scropo e il valido comitato

artistico che a lui si affiancava, nel presentare quanto di nuovo e significativo veniva elaborato in campo artistico, non si deve dimenticare l'aspetto cruciale della comprensione socialmente allargata dell'arte contemporanea, dibattito che aveva animato l'ambiente culturale antifascista torinese a partire dall'immediato dopoguerra¹⁶. Avanzate queste premesse, ora sono più chiare le motivazioni che hanno fatto nascere nella cittadina di Torre Pellice il Premio Nazionale del Disegno chiaramente indirizzato alla valorizzazione dell'arte giovane (la manifestazione era rivolta ad artisti che non avessero superato il trentacinquesimo anno d'età, su invito di una commissione artistica), e circoscritto al disegno¹⁷.

L'aspetto che può risultare insolito e cioè dedicare il premio ad una sola disciplina -il disegno- è in realtà un punto a favore per Torre Pellice. Fausto Melotti sosteneva: «Il disegno non è il "segno", quello che si impara all'Accademia è anonimo, è un vocabolario. È indispensabile comprendere che se si tratta di disegno, non si vuole intendere l'accezione elementare del termine, ma ciò che conta va ricercato all'interno della vicenda formativa di un artista, che dopo aver inglobato tradizione e innovazione elabora un personale segno riconoscibile, che in questo arduo banco di prova non può celare.

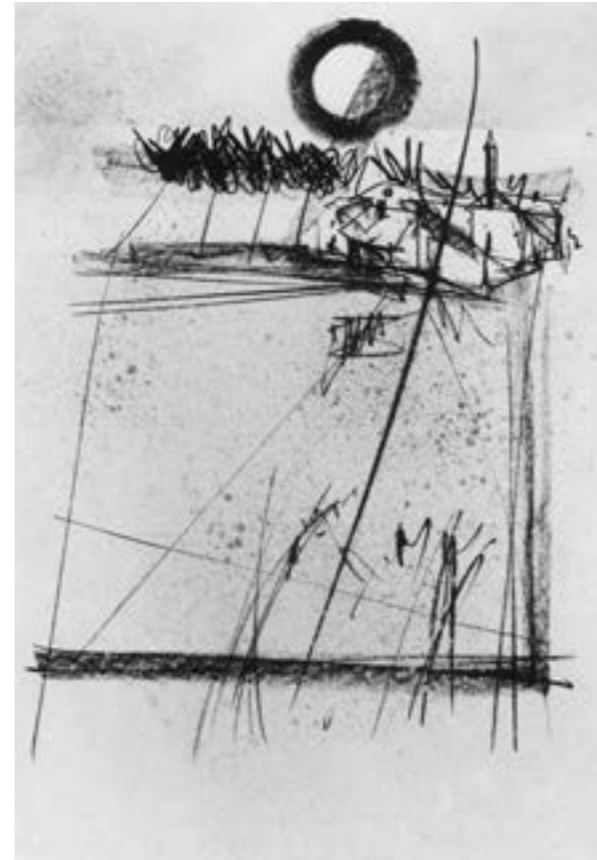
La mano dell'artista qui emerge prepotentemente rivelando sia i pregi che i difetti. Piergiorgio Dragone nel commento introduttivo al XI Premio Nazionale del Disegno, parlava appunto del disegno in questi termini: «il disegno è una cartina tornasole [...], nulla si presta più del disegno a rivelare la qualità del lavoro di un'artista, ma pure - in ogni fase storica - i termini del dibattito figurativo e delle ricerche in atto, e persino il clima generale e i modi di fruizione del pubblico»¹⁸.

Non è certamente arduo constatare il glorioso passato delle rassegne d'arte torresi (la Mostra d'Arte Contemporanea, il Premio Nazionale del Disegno, e l'estemporanea Autunno Pittorico), sostanzialmente riconducibili allo spirito volontaristico di Filippo Scropo, contrassegnate dalla collaborazione da parte dei critici e promosse dalle istituzioni locali. Tuttavia tralasciando i ricordi, ciò che resta oggi a ribadire una realtà culturale così ben strutturata è una collezione di pittura, scultura, grafica e disegno, sedimentata a partire dagli anni Cinquanta, donata da Filippo Scropo alla comunità di Torre Pellice e ufficialmente riconosciuta come Civica Galleria d'Arte Contemporanea nel luglio del 1975¹⁹.

1. Nel catalogo della mostra l'opera di Bruno Polver figurava accanto a una natura morta di Edoardo Rosso e a una tempera di Mario Licata. Non vi sono né immagini esplicative né indicate altre caratteristiche tecniche delle opere. *14^a Mostra d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra, (Torre Pellice, Collegio Valdese 3-29 agosto 1963), Torre Pellice, s.e., p.n.n.
2. Nella relazione del 29 luglio 1963, fra gli altri artisti meritevoli furono segnalati: Angelo Maggia, Mario Surbone, Marcolino Gandini, Giacomo Soffiantino, Piero Bolla, Francesco Tabusso e Michelangelo Pistoletto (ibidem).
3. Ibidem. Si veda inoltre: *Officina Torinese. Gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de "l'Unità"*, a cura di Gianni Contessi e Miriam Panzeri, Torino, Nino Aragno editore, 2010, pp. 21-23.
4. La denominazione della collezione, che Filippo Scropo raccolse a partire dalla fine degli anni Cinquanta, Civica Galleria d'Arte Contemporanea, avvenne solo nel 1975, anno in cui la collezione, che si era arricchita anche grazie al Premio Nazionale del Disegno, raggiunse il numero di centoventi opere circa e venne donata dall'artista al comune di Torre Pellice. Si veda la delibera n° 123 della Giunta Comunale di Torre Pellice del 19 luglio 1975.
5. Le quaranta opere esposte nel 1963 (si veda la delibera n° 176 della Giunta Municipale di Torre Pellice del 12 luglio 1963), facevano parte di elargizioni da parte di privati e di artisti che parteciparono all'annuale *Mostra d'Arte Contemporanea* e alle diverse edizioni dell'estemporanea di pittura Autunno Pittorico (che si svolsero regolarmente a Torre Pellice dal 1959 al 1964, poi nel 1977, 1982 e 1991). Sulla manifestazione artistica Autunno Pittorico si veda il catalogo: *XLI Mostra d'Arte Contemporanea. Autunno Pittorico "Ieri Oggi" 1991*, catalogo della mostra (Torre Pellice, Comunità Montana Val Pellice, 24 novembre - 7 dicembre 1991), Torre Pellice, s.e., 1991.
6. Albino Galvano, *Presentazione della mostra personale alla Galleria L'Immagine*, Torino, 1965.
7. *8^a Mostra d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Torre Pellice, Collegio Valdese 10-30 agosto 1967), Torre Pellice, s.e., 1967.
8. L'artista non poté partecipare al concorso, in quanto il regolamento del premio, dedicato all'arte giovane, prevedeva che non si superasse la soglia d'età dei trentacinque anni. Si veda il catalogo: *32^a Mostra d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Torre Pellice, Collegio Valdese, 1-23 agosto 1981), Torre Pellice, s.e., 1981.
9. Si ricordano i premi di Suzzara, Albisola, Lissone,

Gallarate, Verrucchio, La Spezia, Gubbio, Acireale, Capo d'Orlando. Si vedano gli atti del convegno *L'arte italiana del dopoguerra: l'altra prospettiva. Mostre e premi 1945- 1985*, tenutosi a Capo d'Orlando nel gennaio del 1988.

10. Assimilabile alle vicende della Civica Galleria di Torre Pellice e al relativo premio, in ambito piemontese è la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Santhià (VC) che vide sorgere nel 1964, il *Premio di pittura contemporanea Gaudenzio Ferrari*, e permise la sedimentazione di un patrimonio museale. Si rimanda ad una breve presentazione della relativa Galleria: *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Santhià in Forme e colori (II) Spazi e collezioni di arte moderna e contemporanea*, in *Tesori in Piemonte*, 11, Cuneo, Editrice La Stampa, 2004, pp. 122-126. Nello stesso volume è presente anche una scheda riguardante la Galleria di Torre Pellice alle pp. 115-120.
11. Sulle vicende artistiche del dopoguerra a Torino si vedano: *Arte a Torino 1946/1953*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 1983), a cura di Mirella Bandini, Giuseppe Mantovani e Francesco Poli, Torino, 1983; Francesco Poli, *Arti figurative dal dopoguerra agli anni Sessanta*, in *Arte in Piemonte, Il Novecento*, a cura di Francesco Poli, Torino, Priuli & Verlucca Editori, 2007, pp. 73-103; Francesco Poli, *Le arti figurative*, in *Storia di Torino*, AA.VV., IX, Torino, Einaudi, 1999, pp. 481-490; Albino Galvano, *La pittura a Torino dal '45 ad oggi*, [1960], in Idem, *La pittura, lo spirito e il sangue*, a cura di Giuseppe Mantovani, Torino, Il Quadrante edizioni, 1988, pp. 135-160.
12. Riguardo alle polemiche sul Premio Torino si veda: Angelo Dragone, *Le Arti visive*, in *Torino città viva. Da capitale a metropoli*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980, pp. 659-663.
13. Si veda il catalogo relativo: *Mostra d'Arte Italiana Contemporanea*, catalogo della mostra (Torre Pellice, Collegio Valdese, 27 agosto- 11 settembre 1949), Torre Pellice, s.e., 1949.
14. Su Filippo Scropo si rimanda in particolare alle pubblicazioni più recenti: *Filippo Scropo un artista tra pittura e critica*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 1 dicembre 2004-30 gennaio 2005), a cura di Pino Mantovani e Maria Teresa Roberto, Torino hopefulmonster, 2005; *Filippo Scropo nelle collezioni private della Val Pellice*, catalogo della mostra (Torre Pellice, Civica Galleria d'Arte Contemporanea "Filippo Scropo", 19 agosto-18 dicembre 2010), a cura di Luca Motto e Ivana Mulatero, Romano Cuneese, s.e., 2010;
15. Al MAC torinese, che si scioglierà nel 1956, e i



Novara e le risaie, 1980, Novara Collezione Club Unione

cui aderenti saranno mossi da ricerche informali, aderirono anche Paola Levi Montalcini e Carol Rama, più in disparte la figura di Mario Davico. Sul MAC torinese: Paolo Fossati, *Il Movimento Arte Concreta, (1948-1958), Materiali e documenti*, Torino, ediz. Martano, 1980; *Filippo Scropo e il MAC torinese (1948- 1956)*, catalogo della mostra (Torre Pellice, Civica Galleria d'Arte Contemporanea "Filippo Scropo", 14 dicembre 2002- 16 marzo 2003), a cura di Mirella Bandini, Torino, Franco Masoero edizioni d'arte, 2002.

16. Sulle quarantuno edizioni della Mostra d'Arte Contemporanea di Torre Pellice oltre all'ampia bibliografia dei cataloghi relativi, conservati a Torre Pellice, si vedano anche: *Filippo Scropo e la Galleria d'Arte Contemporanea di Torre Pellice*, catalogo della mostra (Torre Pellice, ex Istituto Professionale "Capetti", 6 agosto- 28 agosto 1994), a cura di Andrea Balzola e Pino Mantovani, Torino, Franco Masoero edizioni d'arte, 1994; Emanuela Gambetta, *Dalle Mostre d'Arte Contemporanea*



alla Civica Galleria Filippo Scropo di Torre Pellice, in "La Beidana", 57, Torre Pellice, 2006, pp.45-58.

17. Si veda il regolamento del premio in *14^a Mostra d'Arte Contemporanea*, op. cit., p.n.n.
18. Piergiorgio Dragone, *Il disegno: annotazioni a margine di un tema e di un problema, di una mostra e del suo disegno*, in *XL Mostra d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Torre Pellice, Comunità Montana Valpellice, 28 luglio-30 settembre 1990), Torre Pellice, s.e., 1991, p. 11.
19. Attualmente la collezione civica di Torre Pellice consta di un patrimonio di circa quattrocentocinquanta opere di pittura, scultura e grafica. I disegni acquisiti grazie al Premio Nazionale del Disegno sono una quarantina.

Testimonianze



Carlo Brugo, Bruno Polver e Romagnano Sesia, storie di amicizia

È con grande piacere che scrivo queste righe per presentare un artista novarese, oltre che un carissimo amico: Bruno Polver. Artista che, nella sua lunga carriera di formazione, ha saputo mantenere tutta la sua espressione originale tra la forma cromatica e il segno istintivo e leggero della linea.

Ma anche gli intarsi dei suoi pannelli polimaterici e le sue sculture sono l'espressione di momenti emozionali e creativi. Polver, nelle sue opere, riesce a raccontare la storia, sovente quella sacra, con soluzioni che possono rievocare la pittura informale, tra astrazione e naturalismo, ma sempre sensibile al risvolto umano.

Bruno Polver, per circostanze varie, ha avuto da sempre una particolare e significativa predilezione nei confronti di Romagnano, corrisposta dalla stima, amicizia e affetto da parte dei romagnanesi.

Espressioni, tutte quante, originate dalla squisita personalità di Bruno, uomo cordiale, affabile, delicato, cortese; per la sue doti di artista che esprime nei tipici paesaggi emozionali novaresi e nella sua grafica essenziale.

Un tutt'uno, tra personalità, poesia e arte.

I rapporti di Bruno Polver con Romagnano risalgono al 1960, anno in cui inizia la sua carriera di insegnante di educazione artistica nella Scuola di Avviamento professionale. Era preside la prof. Irene Brigatti. L'anno successivo passa alla Scuola Media "Curioni", con preside il prof. Alessandro Giordano, dove insegna discipline artistiche per cinque anni scolastici.

Ancora oggi sono molti gli ex allievi che ricordano il "professore", per la sua umana comunicazione che trasmetteva, per i suoi metodi di insegnamento incentrati sulla libertà personale di espressione creativa di fronte al "foglio bianco".

Un ricordo che perdura; tanto che i suoi ex studenti s'affrettano a salutarlo quando, succede sovente, lo rivedono a Romagnano. Un giorno gli capitò di incontrarne alcuni di loro sotto i portici di piazza Libertà. Mentre l'incontro ripercorreva ricordi scolastici, altri s'aggiunsero, tanto che Bruno uscì con la bellissima espressione: «Ragazzi, manca solo il registro: potrei ritornare a fare l'appello!».

Dopo il periodo romagnanese, Polver prosegue il suo cammino di insegnante di discipline pittoriche: Liceo Artistico statale "Casorati" di Novara, poi preside dell'Istituto d'Arte di Saluzzo, quindi al Liceo Artistico di Brera a Milano, infine il ritorno a Novara, al Liceo Artistico "Casorati" con l'incarico di preside.

Parallelamente al suo iter scolastico, nell'ambito dell'arte pittorica si afferma sempre più come "artista", espletando e maturando la sua sensibilità in varie forme e modi, sempre molto apprezzata, con rassegne d'arte personali e collettive, in Italia e all'estero.

Grande soddisfazione ancora a Romagnano con una mirabile rassegna nella storica Cantina dei Santi, assieme ad altri artisti tra cui Giuseppe Ajmone.

Romagnano per il professor Polver è un luogo caro e accogliente, mantenendo sempre contatti con gli amici e le istituzioni.

Nei primi anni Novanta i primi incontri con l'allora Sindaco Luciano Brugo e l'Assessore all'Istruzione e Cultura (lo scrivente) lo portano ad una felice intuizione progettuale e sociale: realizzare a Romagnano Sesia una sede staccata del Liceo Artistico "Casorati" di Novara.

Trovando approvazione nella Amministrazione Comunale e con l'impegno del Provveditore agli Studi professor Pietro Cataldo, nell'anno 1993 il Liceo Artistico diviene realtà. Una importante esperienza scolastica, culturale, umana e sociale, con prospettive per gli studenti di un'ampia zona, che

riscuote tuttora un positivo riflesso sull'intero territorio.

La sede è nel prestigioso, funzionale e storico palazzo Collegio Curioni, proprio dove il "professore" ha iniziato la sua carriera scolastica.

Altro importante e significativo ricordo per Romagnano, è stata la presentazione, nell'aprile 1998, nella chiesa della Madonna del Popolo, della serie di opere intitolata "Pausa d'Amore e di Preghiera": ventidue tavole e una scultura, ispirate ai passi del Vangelo, eseguite su cartamano con pigmenti puri, tempere e colori acrilici.

Opere, dedicate alla moglie Gabriella, che caratterizzano il forte legame introspettivo con la Comunità di Romagnano, fra la sua attività professionale e artistica e le esperienze personali che hanno raggiunto profondi ed emotivi temi di autentico sentimento.

Legame che motiva Bruno a donare, con grande sensibilità, le ventitre opere "Pausa d'Amore e di Preghiera" al Museo Storico Etnografico della Bassa Valsesia, per il progetto di una prossima pinacoteca, a ricordo dei suoi legami con Romagnano ed i romagnanesi, le sue espressioni artistiche, storiche e culturali.

Così s'esprime Bruno Polver nel motivare la donazione:

«Oggi, come ieri Romagnano Sesia vanta una propria funzione culturale, umana, storica e artistica fra le più prestigiose. Sensibile alla valorizzazione dei suoi beni strutturali come: l'Istituto Iviglia ed il Collegio Curioni, la nobile Villa Caccia, il Museo Storico Etnografico, l'Istituto Sacro Cuore, l'incanto storico e artistico della Cantina dei Santi, e tante altre istituzioni scolastiche e culturali come il Museo Lilloni di recente costituzione.

«A queste si aggiunga il Comitato del Venerdi Santo, ente che realizza il tradizionale appuntamento di risonanza internazionale, il quale testimonia il senso di appartenenza di tutti gli abitanti. Agli amministratori di questa attenta e sensibile Comunità, desidero affidare in forma permanente le tavole dei Vangeli come naturale atto di stima, nell'anno delle celebrazioni del Millennio della storica Abbazia di San Silano. Romagnano Sesia, 10 luglio 2008».

Grazie Bruno, per l'attestazione d'affetto e di considerazione, da parte di tutti noi romagnanesi.

Angelo Mistrangelo, L'evoluzione del segno

Pioggia di primavera -

sulla lettera gettata nel bosco

il vento soffia

Issa

Nei versi del poeta giapponese Issa (1763-1828), si avverte l'essenza di una visione che esprime la leggerezza delle immagini, i simboli dell'esistenza, il valore di una testimonianza.

E in questa testimonianza si identifica, secondo limpide pagine pittoriche, l'interiore discorso di Bruno Polver, l'energia di una visione mai scontata o ripetitiva, la sorprendente scansione di una gestualità capace di conferire forma, emozione, espressività alla rappresentazione.

E la tensione della linea libera nello spazio il pensiero di Polver, la capacità di cogliere il valore di un avvertito naturalismo, la dimensione di un dire che fluisce dalla musicalità di *Butterfly* al silenzio della notte, dal volo dell'airone a un pulsante ricordo andaluso.

E nella dimensione di una complessa stagione creativa si configura l'impegno, la serietà, la disponibilità di un artista che ha attraversato le correnti del Novecento con una convincente e personale

ricerca, con l'energia del colore-immagine, con la sensibilità di un segno che riconduce alla pittura giapponese Zen. Il tutto senza limitazioni e aprioristiche adesioni, ma con la forza di una profonda meditazione, di un irrinunciabile rigore, di un lirico disporsi dell'immagine in un'atmosfera da cui trae il fascino della luce, di immateriali parvenze, di inesplorate galassie.

E la pittura diviene storia, itinerario, racconto di un dipingere permeato dalla magia degli azzurri e dei bianchi e dei rossi, che emergono dal fondo con la freschezza di un segno-luce, di un'accensione cromatica che rimanda all'improvvisazione di un *jazz moment*, alla chiarezza dell'alba, a sospese essenze.

E Polver esprime con i suoi quadri il senso della poesia che è incontro, sortilegio, mistero, in una sorta di continuo dialogo tra arte e scrittura, di memoria riaffiorante da un tempo di immediate e risolutive intuizioni.

Francesca Pensa

La mia conoscenza di Bruno Polver risale a molti anni fa, quando, al Liceo Artistico di Brera, che allora era ancora Liceo Artistico I, arrivò un nuovo preside, fresco di nomina ministeriale.

Erano quelli tempi un po' tormentati per la scuola dove lavoro da ormai più di venticinque anni: perso il preside Zoffili, nominato docente in Accademia, la gestione del liceo era passata ad alcuni docenti della scuola, nominati però solo a tempo determinato, con profetica strategia lavorativa; in realtà, si diceva tra i colleghi e anche oltre i muri scolastici, nessuno voleva prendersi la patata bollente della dirigenza del liceo, troppo grande e troppo impegnativo, con insegnanti molto autonomi, alcuni dei quali prime donne pronte a sotterrare in un secondo un preside non gradito.

Fu quindi, in una certa misura, un atto di coraggio accettare la nomina al nostro liceo, nel quale, peraltro, le attese erano molto alte: cosa avrebbe fatto questo nuovo preside dal nome così esotico, che qualche collega avvicinava a quello di qualche tenebroso detective americano?

A scuola arrivò invece un signore gentile, che mi risultò simpatico al primo incontro, anche per quel leggero accento piemontese, che forse avvertivo io particolarmente perché mi risultava familiare e legato alle mie radici.

Ma fin dai primi giorni della sua avventura milanese Bruno si rivelò un vero preside e non, come si dice oggi, un "dirigente": seppe cioè presiedere una comunità complessa come era quella del liceo, composta da docenti, studenti e personale, che con lui ebbero rapporti collaborativi e sereni: non scoppiò infatti nessuna guerra intestina o ribellione interna e le cose procedettero tranquillamente nei due anni in cui Polver fu con noi a Milano, dal 1988 al 1990.

Ricordo anche che, come suo collaboratore, Bruno scelse Renato Galbusera, oggi docente a Brera: Renato era una figura "storica" della scuola e la sua accettazione della proposta fatta da Polver venne letta da tutti come la conferma della fiducia data al nuovo preside, che era riuscito a inserirsi non solo correttamente, ma anche efficacemente, nella struttura complicata della nostro liceo.

Devo dire però che una delle immagini più divertenti di quegli anni è proprio quella della dirigenza della scuola, sintetizzata nelle due figure di Polver e Galbusera: il primo, non molto alto, vestito con ricercatezza e signorile eleganza (ricordo un doppio petto blu con bottoni d'oro) e il secondo alto, perennemente abbigliato con jeans e giubbotto di pelle da moto. Un'iconografia veramente singolare che riassumeva, nei poli opposti dell'abbigliamento dei vertici dirigenziali, l'apertura democratica che solo una scuola pubblica può garantire.

Poi Bruno ottenne il trasferimento e andò a dirigere il Liceo Artistico della sua Novara, lasciando un po' di amaro in bocca a tutti noi, che in quei due anni avevamo lavorato bene: non si interruppero però i rapporti con lui, che, come artista, trovò ospitalità con le sue opere in varie occasioni nello Spazio Hajech, fino alla personale che gli venne dedicata nel 2004.

E così i legami non si sono mai interrotti fino a oggi, perché, essendo il Liceo di Brera non solo una scuola, ma anche un luogo di confronto tra artisti, le occasioni di incontro con il "vecchio" preside non sono mai mancate, anche al di fuori delle mura scolastiche e dentro il vario e poliedrico mondo dell'arte contemporanea, al quale Polver e molti dei suoi ex-docenti appartengono.

Lionella Volontè

La prima volta che ho incontrato Bruno è stato tanto, tanto tempo fa. Avevo le calzine corte, e terminate le scuole medie entravo timidamente al famoso Liceo Artistico di Brera. Lui era nella mia classe, ma sembrava più grande, forse perché aveva qualche anno in più degli altri compagni. Me lo ricordo, appoggiato a una colonna dell'ampio cortile, dove al centro incuteva rispetto e ammirazione la grande statua di Napoleone del Canova. Era un bel ragazzo, non molto alto, con tanti capelli neri e un ciuffo ribelle che si ammorbida sulla tempia.

Dalla sua postazione guardava con aria un po' birichina e intrigante le compagne di classe. Avevo la sensazione di piacergli. Forse il suo atteggiamento nascondeva una forte timidezza. Era sempre riservato e anche quando scherzava con i compagni, si distingueva per la sua educazione e correttezza. Allora le lezioni duravano fino al tardo pomeriggio e per lui che veniva e tornava a Novara la scuola era un sacrificio. Spesso arrivava insonnolito perché aveva fatto le ore piccole per terminare una tavola di architettura o studiare un testo d'arte. Per me il pranzo di mezzogiorno significava spesso tornare a casa, perché non abitavo lontano, ma per lui era una sosta al mitico Bar Giamaica per uno spuntino.

Era molto bravo nel disegno e la facilità con cui delineava sul foglio una figura dal vero o una riproduzione classica, destava la nostra ammirazione. Penso che il periodo trascorso a Brera sia stato per lui e per tutti noi il più bello nei ricordi di gioventù.

Quanti disegni, quante lezioni affascinanti con il professore di storia dell'arte Guido Ballo. Quante ore trascorse alla Braidense per consultare testi (c'era sempre nell'aria un profumo di libri segnati dal tempo). Quante risate negli immensi corridoi con i grandi calchi in gesso raffiguranti opere greche e capolavori di Michelangelo.

Ci sentivamo liberi e pieni di energia stimolati dai professori (Usellini, Bartolini, Cantatore). Poi le uscite per i vari musei, le chiese piene di opere d'arte e una volta l'anno la "gita" Firenze, Pisa, Ravenna... Proprio un mattino partendo per Pisa, trovammo Bruno sulla banchina della stazione. Non aveva la valigia e non sarebbe partito con noi: non diceva nulla, ma aveva avuto la signorilità di venirci a salutare prima che il treno si allontanasse. Sapemmo più tardi che aveva dovuto rinunciare per ragioni familiari, ma questo non gli aveva impedito di venire da Novara a Milano solo per un saluto. Poi questo splendido periodo è terminato e ognuno ha preso la propria strada. All'inizio mi arrivavano spesso notizie e inviti da parte di Bruno. Sapevo che era a Torino e che esponeva in moltissime gallerie, ma non l'ho più rivisto, neppure quando, dopo venticinque anni ci ritrovammo con i vecchi compagni del liceo, in via Fiori Chiari, per una cena: Bruno in quella occasione non c'era.

Poi nel 1999, per strane vie, mi giunse la notizia che Bruno era rimasto solo. In mezzo a tante mie

carte e pubblicazioni, mi capitò fra le mani un invito ad una sua mostra di tanti anni prima, con tanto di recapito, a cui mandai un mio biglietto di condoglianze. Mi domandavo se fosse quello giusto... erano passati quasi quarantacinque anni!

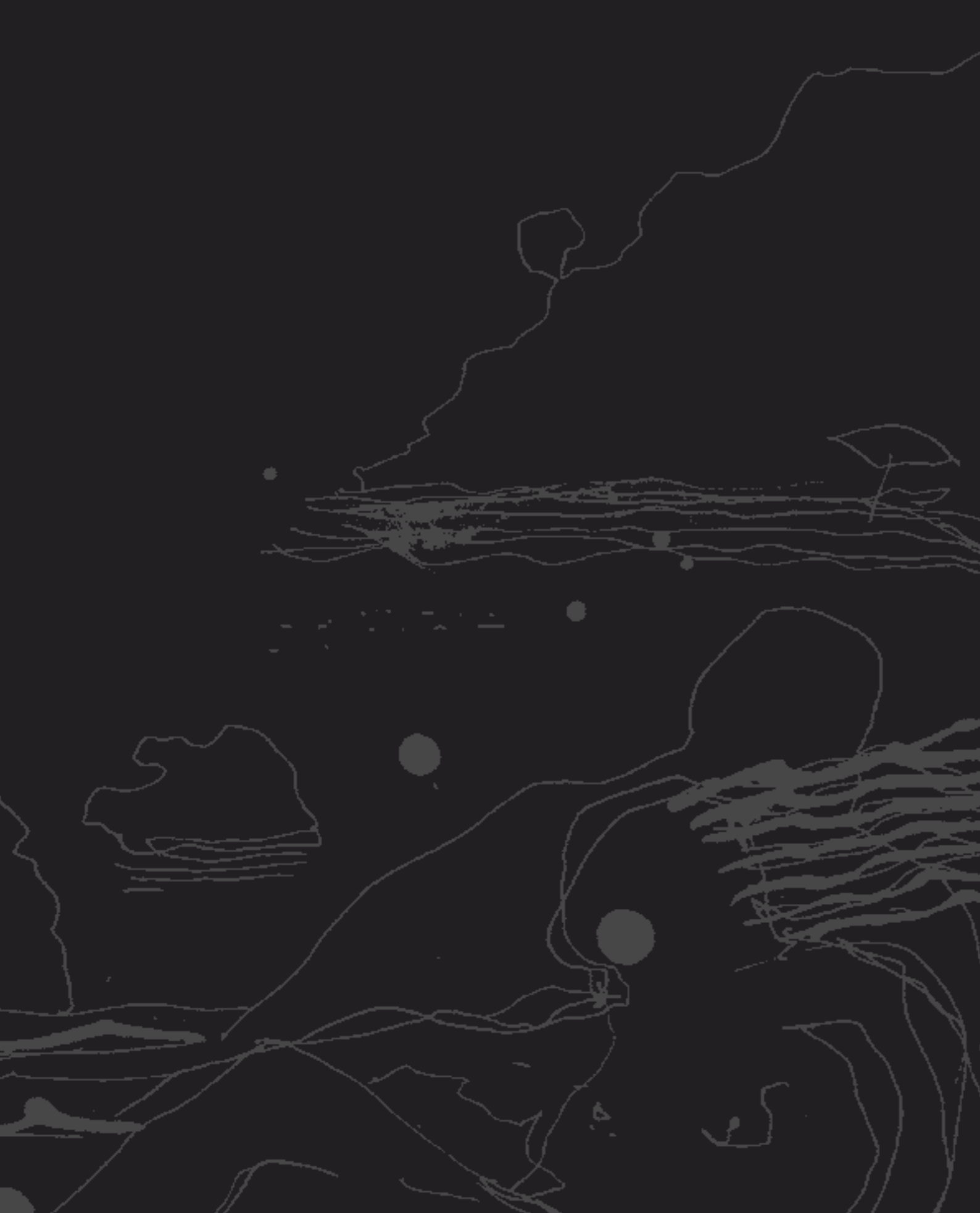
La risposta arrivò con una telefonata, e con l'invito ad andare a prendere un caffè e a visitare la chiesa di Santa Maria delle Grazie (come ai vecchi tempi). Da quel momento quel filo che si era diviso in quei lontani anni Cinquanta e Sessanta era tornato a congiungersi, iniziando un periodo di grande armonia e collaborazione artistica. Con lui ho avuto la possibilità di fare molti viaggi, vacanze splendide, esposizioni importanti. Sempre uniti dall'amore per l'arte.

A Bruno devo tanto. La sua indole generosa e altruista, paziente non è cambiata. Sempre disposto ad aiutare gli altri, sempre pronto ad inventare un'opportunità per favorire un amico.

Ci unisce quell'arco invisibile e magico che dagli anni spensierati della giovinezza (se pur con tutto il carico di gioie e dolori) ci conduce verso una strada comune, ancora sconosciuta, che spero sia ancora piena di fervore artistico, di amicizia di compagnia e di tanto amore per la vita.



Antologia della critica



Raul Capra, 9 pittori novaresi. Balosso, Bozzola, Capra, Desuò, Parlamento, Polver, Rizzoli, Tencaioli, Toscani

Orta, 30 agosto-13 settembre 1959.

Dire, con il gusto corrente, un “bel” quadro (o una “bella” musica, un “bel” dramma), è nominare l’inautentico, l’esistenza banalizzata. Quel “bel” quadro, del basso impressionismo o del più volgare naturalismo, e l’esercizio spurio della professione: ecco la provincia. Da una prospettiva esistenzialista, che miri all’autenticità, all’uomo e alla sua angoscia terrestre, un orizzonte di provincia cinquantanove dovrebbe dunque apparire sconcertante. Pure, oltre la vasta bellezta, ben guardando, una magra zona di verde si può scorgere: qui, ov’è almeno un minimo di sapore espressivo, sono state trascelte, senza alcun pregiudizio di tendenza, le opere dei nove pittori novaresi che questa mostra presenta disposte in modo il più che s’è potuto organico, sì da facilitarne la lettura, accompagnando il visitatore dal naturalismo all’astrazione. Se è vero che l’opzione dell’arte, questa naturalità riscattata e conquistata, è la più violenta risposta all’alienazione dell’uomo nella società industrializzata, è altrettanto vero che la lotta con il mezzo espressivo è anche lotta con questa società, riscatto dei valori umani, della coscienza e dell’istinto dell’uomo, da valori del mercato. Ciò posto, è evidente che il grado di distacco dai mezzi espressivi della tradizione corrisponde al grado di denuncia dell’alienazione, di rottura con la società industrializzata. Il cammino che conduce da una prima inquietudine all’aperta denuncia e a nuovi valori è, nelle opere esposte, abbastanza riconoscibile e chiaro. Già in Parlamento, nel rilievo dato, tra terra e cielo labili, alla costruzione, alla casa, leggiamo la “insecuritas” della condizione dell’uomo moderno. Poi il mondo di Toscani sembra poter scampare alla violenza e alla dispersione (un rosso denso, di tramonto o di sangue) soltanto chiudendosi nel manierismo del segno, in una composizione tutta controllata, ove, si noti, la figura è vista nel rigido frontalismo che, lungo i millenni, riappare nei tempi più illiberali. Tencaioli e Rizzoli devono già sentire la società industrializzata come alienante, se tentano entrambi di evaderne: il primo, in modo ancora borghese, per un paese di vacanza, ma come sognato, larvale; l’altro evocando gli eroi del mito, in una tensione vitalistica di tipo pre-imperialistico. Più in là sembra si richiedano ormai modificazioni di struttura: in Desuò la composità richiesta agli oggetti per essere denuncia nuovamente la “insecuritas”, ma in modo più consapevole, che tocca talvolta una dolorante violenza; in Capra invece il bisogno di un nuovo

ordine, di un ordine tutto ideale, sforza la realtà ad esprimere valori essenziali. Non si esce tuttavia, con Desuò e anche con Capra, da soluzioni un poco ambigue e riformistiche: appena evitate da Balosso grazie alla sua profonda e coerente religiosità, amalgama di naiveté e d’intelligenza, di un integrale ma contenuto espressionismo; ovvero, con più decisa rottura, dall’eleganza da “Modern jazz quartet” del Polver migliore. Infine il salto nell’astrazione, l’abbandono della realtà per il puro universo delle essenze, ove sentiamo un’eco dell’appassionante e supremo dialogo tra razionalità e irrazionalità.

Tale il cammino da percorrere per una corretta lettura della mostra. I pochi cenni che precedono, e le schedule personali, non pretendono che di determinare una “situazione”, di servire ad una lettura fenomenologica: l’analisi e il giudizio estetico sono lasciati al visitatore ed al critico. Un quadro prima di essere un quadro (di avere la sua vita autonoma, estetica) è il risultato aperto di un processo, una problematica in atto. Una fenomenologia precede sempre ogni filologia ed ogni critica.

La linea è ordine, purezza: rappresentare per linee la realtà significa ordinarla, purificarla, a rischio di permanente nella grafica. Qui, per passaggi successivi, il medesimo tema marino si libera dalla rigidità strutturale della rappresentazione oggettiva, e si trasfigura in una fusione di linea materia luce che vibra di elegante malinconia.

Raul Capra

Novara, Centro Novarese Arte e Cultura; Verbania, Centro Culturale Alberti, 1960.

La fondamentale dialettica che, nell’atto di esprimersi, impegna ogni artista col mondo della natura si fa, nel caso del pittore, ancora più imperiosa oltreché più appariscente. L’opera d’arte, frutto di questo processo, non può risolversi, almeno secondo il senso comune, che nell’accettazione o nella negazione: da una parte nella fedeltà al mondo apparente e concreto delle cose riconoscibili e nominabili; dall’altra nella creazione di un mondo di forme autonome ed essenziali, ovvero di segni elementari e primordiali. Ma in verità tra l’astrazione e il naturalismo l’arte di oggi presenta una ricca serie di possibili soluzioni: le più varie e sorprendenti. Vediamo così, ad esempio, pittori che, pur essendo più o meno svincolati dai modi dell’apparenza e della riconoscibilità più esteriore, restano tuttavia fedeli al mondo della natura: alle cose tangibili

immerse nei suoi moti silenziosi. Uno di questi artisti è, appunto, Bruno Polver. Presentando in altra occasione alcuni quadri di questo giovane pittore, ne facevo notare l'opzione della linea e l'eleganza.

Raul Capra, *Dipinti e disegni di Bruno Polver*

Arona, Centro novarese arte e cultura, Ente manifestazioni aronesi, 1-9 aprile 1961.

Parte della pittura più recente si avvale del segno come mezzo di espressione. Per segno s'intende il dato dell'immediatezza spontanea del gesto del dipingere, per cui lo stile dell'opera viene così quasi a coincidere con quel personalissimo fattore grafico-psicologico riscontrabile nella scrittura. Anche nelle opere di Bruno Polver si riconosce la presenza attiva di un elemento segnico. Ciò è naturale, ove si pensi che sin dall'inizio della sua attività sono presenti in questo pittore da una parte interessi dichiaratamente espressionistici, dall'altra una spiccata esigenza grafica. L'eleganza naturale scoperta in un secondo tempo seguendo l'impulso grafico, ancorché riflettesse un'immagine elegiaca del mondo, non poteva del tutto appagare le necessità espressive del pittore. Così l'elemento grafico tende oggi, nei lavori più recenti di Polver, a diventare elemento segnico, cioè individuale ed immediato. Ma, quasi che Polver non possa staccarsi dalla sua fedeltà alle immagini della natura, questo elemento segnico sembra tuttavia sovrapporsi a strutture naturalistiche, con le quali talvolta si confonde, mentre, per contro, anche le macchie di colore che servono a ricrearle acquistano talvolta evidenza segnica. Pertanto tra l'urgere espressionistico, individuale e immediato, del segno e l'attenzione costantemente posta ai moti della natura si attua oggi la pittura di Polver, che pare non sappia ora rinunciare né al suo grido né alle cose della terra, ritenendo l'uno e l'altre essenziali alle proprie esigenze espressive.

Raul Capra

Milano, Galleria del Mulino, 1962.

Uno degli aspetti fondamentali della ricerca pittorica contemporanea è, si sa, il ritorno ad una concezione dello spazio non prospettica, né atmosferica: le superfici bidimensionali hanno potuto così acquisire, al di là di ogni convenzione, un loro nuovo e più autentico valore spaziale. Tuttavia il fondo del dipinto, pur restando bidimensionale, può ancora, talvolta, in pittori particolarmente sensibili al manifestarsi delle immagini nella luce, tendere



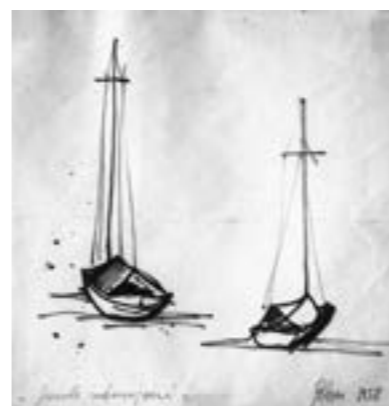
a. 1

Madre con bambino, 1958, matita su carta (foto archivio Polver)



a. 2

Ritratto di una compagna di classe (Vera Luce), 1955, inchiostro su carta (foto archivio Polver)



a. 3 - 4

Pescherecci 1958, inchiostro su carta, cm 19x19

a diventare luministico: tale è, appunto, il caso di Bruno Polver. Sin dall'inizio della sua attività Polver ha costantemente aderito alle immagini della natura, liberamente riprendendole, nel prevalere dell'esigenza grafica, con una sua nativa freschezza e un lieve accento malinconico. Piegendosi poi alla mozione degli effetti, l'elemento grafico ha cominciato ad assumere un valore più individuale ed immediato, vale a dire un'evidenza segnica. Ma ciò di cui Polver ha più sentito la necessità è sempre stata, come dicevo, quella luce ove si manifestano le immagini naturali, della realtà o della fantasia non importa, prima di essere riprese e ricreate nel suo segno.

Ora egli finalmente ha risolto questo problema luministico, ed ogni dipinto è per lui, prima di tutto, la ricerca di una superficie pura e radiante. Entro questa luce creata, Polver immerge quindi il suo segno rapido e fresco: ad evocare i dolci paesaggi padani, della pianura o delle prime lievi colline, più raramente quelli delle vacanze estive, del mare, ove le reti o le vele sono le presenze dai contorni più puri, e, quindi, predilette. Tra gli elementi grafici di questi dipinti il più autenticamente segnico, cioè il più legato all'immediatezza spontanea del gesto creativo, è un segno circolare o ovoidale, che è bensì iconico, ossia ha rapporti con ciò che indica, e presenta un carattere naturalistico, qui chiaramente riferibile alla vegetazione, ma che contiene pure, mi sembra, un suo valore archetipico e simbolico: prova ne sia che nelle sue caratteristiche strutturali ricorda certe costanti disegnative infantili, uno di quei segni che, mutuando il termine alla glottologia, potremmo chiamare *Lallewörter* figurative. Se non sapessi che è lontano da qualsiasi possibile implicazione culturale con lo zenismo, sarei anche tentato di collegare questo segno fresco e vivace, vitale e spontaneo, e l'essenzialità della pittura Zen, quest'arte derivata in Giappone da una concezione attivistica del buddismo, e che tanta influenza ha avuto sulla odierna pittura di gesto occidentale. Appunto questo zenismo non programmatico di Polver mi sembra che sappia oggi felicemente rinnovare, proiettato nell'aperta luce delle superfici, i moduli di un post-impressionismo che per i padani si colora sempre di elegiaca eleganza, qui fatta più fresca e sorgiva.

Giulio Bedoni

Omegna, Libreria Alberti, 1964.

I disegni e, soprattutto, le tempere che Bruno Polver presenta in questa mostra sono il risultato, a cui felicemente è pervenuto da

qualche tempo, di una azione equilibratrice affrontata nell'atto di dipingere sulla tela e condotta fra il prevalere di due esigenze: quella grafica, in lui connaturata come testimoniano le prime esperienze, e quella cromatica imposta dalla necessità di una più concreta strutturazione del soggetto che viene rappresentando.

Nella tecnica difficile della tempera, difficile perché richiede immediatezza e duttile adesione della mano all'ispirazione che urge, Polver ha trovato il mezzo forse più consono al suo temperamento fatto di lunga meditazione e di improvvisa felicità creativa istintivamente controllata da quell'eleganza ch'è un'altra peculiarità del suo carattere.

Emergono così, sui fondi monocromi e variamente colorati di grigio, di verde, violetto, di rosa, i segni, ora sciolti e sinuosi ora aggrovigliati e contorti, degli alberi, dei tralci, delle ondulazioni dei colli; il paesaggio piemontese fra la risaia e le prime colline immerso in un fresco chiarore mattinale o illuminato dalle evanescenti dissolvenze dei tramonti, evocato con accenti di sommessa malinconia, con una levità impressionistica e un "senso elegiaco" (come ha autorevolmente osservato Raul Capra presentando una recente personale milanese dell'artista tipicamente padani: un colore e ancor più una "atmosfera" che, per fare un riferimento letterario, troveremo nell'opera di un altro novarese, Enrico Emanuelli, quando Alessandro Enne - "uno di New York" - torna alla sua città (che è poi Novara) e, giuntole in faccia, vede "intorno... una luce rosata, molto morbida, come un riverbero che, da bianco, prendesse quel colore estenuato battendo su una stoffa rossa", una luce che "invogliava a pensare che niente di drammatico poteva accadere".

Negli inchiostrati più recenti il segno, campito spesso sul fondo bianco del foglio, conferisce alle cose un valore autonomo, l'estatica sensazione di una presenza avulsa da ogni riferimento ambientale.

Raul Capra, Bruno Polver

Biella, Galleria La Meridiana, 1964.

Nella pittura di Bruno Polver il segno diventa paesaggio: un paesaggio, per così dire, assoluto, senza riferimenti a luoghi determinati, ma piuttosto sintesi visuale ed emozionale di personali esperienze: un improvviso affiorare alla memoria di incontri, o colloqui, con terre alberi acque, nella tenera luce di un'alba o di un crepuscolo.

In verità questa felice partecipazione, insieme sensuosa e malinconica, è la caratteristica essenziale dei dipinti di Polver: il fermento

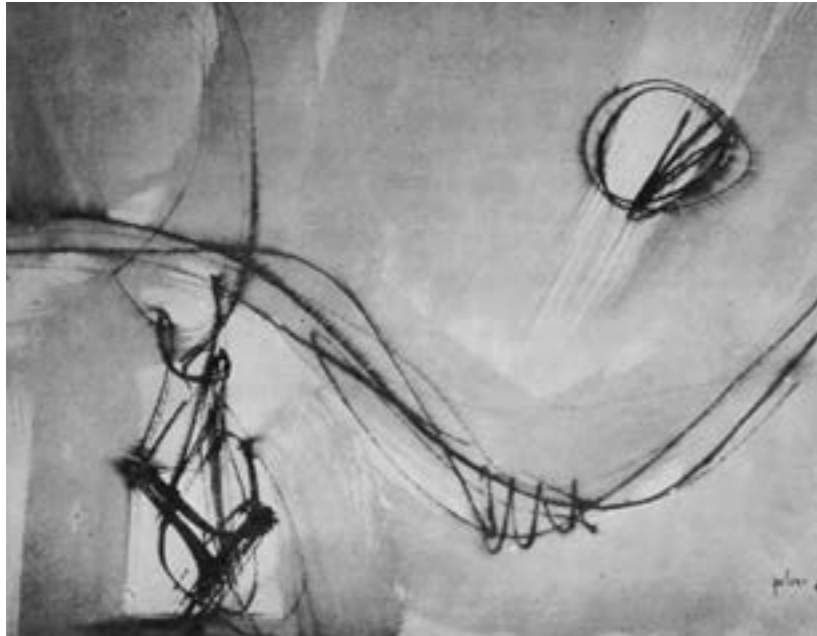
che ne sommuove il nitido impianto pittorico, attuato con attenta immediatezza grafica, con delicate e preziose cromie: ove volta a volta prevale la pacatezza dei bruni e dei grigi - magari appena accesi da un tono rosato- ovvero l'intensa freschezza dei verdi e dei blu.

Ovvio che siffatto operare si inserisca in quella "koiné diàlectos" che è la pittura non figurativa dell'ultimo decennio, e che in questi dipinti si possa pertanto anche leggere una storia che coinvolge da una parte le squisitezze dell'"astratto-concreto" caro al Venturi, dall'altra le violenze espressive dell'informale; ma sarebbe del tutto arbitrario considerare queste parziali omologie della pittura di Polver semplicemente come un apporto di cultura, un'acquisizione formale maturata dal gusto e dalla esperienza.

Già i primi lavori del giovane artista mostravano infatti presente una duplice tensione espressiva: una propensione a risolvere con naturale eleganza disegnativa l'evidenza delle immagini; e tuttavia il bisogno di conferire a questa una pregnanza emotiva talvolta quasi espressionistica. Il problema era dunque di pervenire ad unificare nei propri modi questa duplicità, i cui due termini non erano eludibili: alla soluzione di questo problema Polver si dedicò, dal '59, con inappagata tenacia, svincolandosi a poco a poco dall'evidenza visiva delle immagini, e attuando una pittura sempre più liberamente affidata alle proprie ragioni: e nella quale pertanto l'elemento grafico cominciava ad assumere significati più individuali ed immediati, cioè un valore di segno.

Oltre al fattore segnico si palesava tuttavia contemporaneamente l'importanza di quello luministico: e il giovane piemontese lo affrontò con la ricerca di una superficie chiara e radiante, entro cui immergeva i rapidi segni evocanti i paesaggi della sua terra padana. Tra il '62 e il '63 questa luce emanante dalla superficie uniforme pervenne infine a sciogliersi in una gamma di macchie cromatiche rarefatte e vibranti: nelle quali pertanto, grazie a certo valore gestuale, giungeva così compiutamente a risolversi la ricerca del segno e della luce. Ed è piuttosto significativo, mi sembra, ad attestarne l'indole e la verità, che a tale conquista Polver sia primamente pervenuto nelle tempere: in una tecnica così che esige l'immediatezza dell'esecuzione, e non consente pentimenti o riprese.

Ora l'incisiva scioltezza del segno, che ha raggiunto nelle composizioni recenti una spoliatazione e un'espressione assolute, si unisce al disteso nitore delle masse, che vengono a situarsi in uno spazio pittorico cui danno una parvenza di consistenza oggettiva, pur



a. 5
*Paesaggio 1964, china e lapis
 su carta (foto archivio Polver)*

permanendo essenzialmente al livello di vibrazioni luminose della superficie che strutturano. Così il nostro artista fa rivivere i più intimi aspetti di un mondo ricco di geologie, di vegetazioni, di acque: frammenti ove ritrovare le linee di forza del cosmo cui appartengono: per riconoscersi in queste, trasalendo.

Quali saranno i futuri termini che si porrà la vicenda pittorica di Polver, di questo possiamo dunque essere certi: che essi riguarderanno non l'apparenza ma l'esistenza: non tuttavia gridata solipsisticamente nei modi della propria angoscia, ma proiettata nel mondo della natura, e da questo addolcita e trasfigurata: come un dolore che a poco a poco diventi canzone.

Albino Galvano

Torino, Galleria l'Immagine, 1965.

Il dialogo -o la disputa- tra occhio e memoria, tra la golosità del visibile e il distacco dell'invenzione, si svolge e si compone nella pittura di Bruno Polver, con la grazia, un poco ansiosa, di un gesto insieme timido e affettuoso: pronto alla spontaneità del primo impulso e immediatamente controllato, contenuto quasi con trepidazione al limite dell'enfasi grafica, della gratuita astrazione. Un altro pittore della generazione degli anni trenta, generazione riflessiva che quasi segna una pausa grata tra lo "Sturm und Drang" di quella degli anni venti (la generazione di Moreni) e l'ironia demistificatoria dei nati attorno o dopo il quaranta, che

a. 6
*Salici in riva al lago, 1960,
 china e lapis su carta, cm 24x32*



ci buttano baldanzosamente in faccia le provocazioni nel "new dada" o della "pop art". Qui ci si distende e, "sit venia verbis", si sogna. Ma non è un sogno pigro o evasivo. Polver è nato a Novara e le nebbie del clima novarese c'entrano un poco (e, probabilmente, per poco). E anche una tradizione di locale pittura "moderna", i nomi tutti li sappiamo, ben determinata proprio nel senso di questo amore per le nebbie che si fanno, di condizione e occasione obiettiva, figure di "poetica". Ma Polver con candido fervore in questa su questo fondo inquietudini, stimoli di ben diversa natura, colta, intellettuale se non intellettualistica: l'astrazione, il gesto. Una grande generosità in un temperamento riservato, un misto d'audacia e di timidezza. Tali, l'una e l'altra, da consentire accostamenti, fuori di qui imprevedibili, a chi voglia stringer in un discorso critico, da presso, il caso Polver. E così ci accade dinnanzi a qualcuno tra i più limpidi di questi fogli di parlar insieme di tonalismo e di Zen, per poi scoprire che con l'acume consueto la cosa era stata detta benissimo da Raul Capra: "Se non sapessi che è lontano da qualsiasi possibile implicazione culturale con lo zenismo, sarei anche tentato di collegare questo segno fresco e vivace, vitale e spontaneo, e l'essenzialità della pittura Zen..."; buona prova, tra il resto, di come la critica sia occhio assai più obiettivo di quanto molti non credano. Ma convien subito aggiungere che Polver sfiora queste componenti culturali in un lavoro sommo ma accanito di approfondimento della propria sensibilità, di sco-

perta della propria vocazione e del discorso che è suo, per via di auscultazione dei moti segreti di un'attenzione e di un amore talvolta troppo cauti. Qui il discorso si fa tecnico. Bisognerebbe cioè tentare un bilancio delle risposnde tra fantasia e mano, calcolare quanto l'impiego del colore o dell'inchiostro modifichi di volta in volta l'equilibrio tra l'aspirazione a restituire nelle dimensioni del quadro, trasfigurato e quasi cancellato, il senso paesistico di una situazione d'ora e di clima, e lo scatto dei grafismi nervosi, il gusto di ricondurre anche la suggestione paesistica alla traccia arrovellata della mano inquieta. Quanto dello spazio evocato tenda ad affogare nuovamente nella nebbia iridescente che svia il colore, quanto a sublimarsi in un limpido vuoto in cui trasparenza della inchiostatura lavata e campitura del foglio bianco coincidano ad offrire a pochi segni essenziali il preciso luogo per il loro farsi espressione.

Ma è grata indagine che lasceremo allo spettatore attento. Qui importa ora sottolineare come i più felici tra questi fogli vadano già ben oltre un servizio o un avvio. Come il problema della luce diventi tutt'uno con quello dell'impaginazione e del rapporto tra pieno e vuoto, non per via di calcolo o di virtuosismo, ma per coincidenza puntuale di sensibilità e di stilemi. Ma forse questo è linguaggio sin troppo presuntuoso per un'arte che, anche nelle prove più consapevoli, più espressamente volte a collocarsi nello spazio delle ricerche contemporanee, riesce a salvare una grazia gentile e calda di spontaneità. E questa grazia crediamo che Bruno Polver riuscirà a mantenere anche impegnandosi sempre maggiormente nella risoluzione delle sue ascendenze di paesaggista tonale in forme e cadenze liberamente inventate e controllatamente svolte sotto il segno della spogliatezza e dell'asciuttezza, per sublimare quella sottile suggestione nel rigore della pagina in sé conchiusa. Non sono poche le cose, qui, che vanno già oltre l'annuncio di questo. E crediamo che saranno godute dagli altri come noi stessi le abbiamo apprezzate e gustate. È una voce, quella di Polver, che vorremmo risentire spesso e dalla quale non mancheranno le occasioni di cogliere le ulteriori cadenze di un discorso serio quanto pacatamente persuasivo.

Raul Capra, Polver

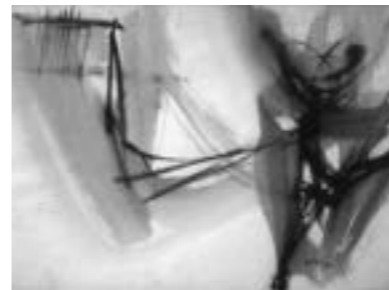
Novara, Centro Artistico, 26 novembre-10 dicembre 1966.

Automobili affiancate e allineate in lunghe, interminabili file: sino a non molti anni or sono, soltanto un'immagine colta in qualche film hollywoodiano; oggi, un incontro d'ogni giorno, in qualsiasi



a. 7

Paesaggio, 1964, china e lapis su carta (foto archivio Polver)



a. 8

Paesaggio, 1964, china e lapis su carta (foto archivio Polver)



a. 9

Paesaggio, 1964, china e lapis su carta (foto archivio Polver)

città di provincia. Indubbiamente la motorizzazione di massa è stata un fattore determinante nel portarci a modificare la nostra fruizione del paesaggio, e non solo di quello urbano. Sicché il rapporto tra l'uomo e l'ambiente naturale appare ora mediato dal mezzo meccanico, in cui il singolo scopre una nuova forma di isolamento e di solipsismo tecno-ludico, mentre ogni rapido sguardo ch'egli getti sul mondo che lo circonda è sempre filtrato dallo schermo dei vetri del veicolo.

A questo nuovo e artificioso rapporto che si è venuto instaurando tra persona e natura si riferiscono appunto i più recenti dipinti di Bruno Polver. Va subito detto che in essi tale rapporto non è assunto come un mero dato sociologico, elaborato con freddezza pop, ma appare rivissuto dall'interno, esistenzializzato, e inserito in un contesto pittorico la cui matrice emozionale, lirica, non viene affatto celata. Una parte della struttura esterna o interna di un'automobile (portiera, cruscotto, vetri) vi è posta a contatto con un brano di paesaggio, non, ovviamente, determinato, o comunque visualizzato, ma sintetico riporto mnemonico di una serie di esperienze. Tali elementi non si pongono invero in una netta contrapposizione dialettica; anzi, sembra quasi che tra loro si attui una sorta di simbiosi, e che la struttura meccanica venga, per così dire, assimilata al paesaggio. Un processo questo che è la caratteristica più evidente dei nuovi dipinti di Polver, e che si esplica attraverso la persistenza tonale delle cromie e la vibrazione segnica del tessuto grafico.

Si tratta invero di due costanti della vicenda pittorica di questo giovane artista, che dal '59 va tenacemente perseguendo, al di là dell'evidenza visiva delle immagini, una sua conseguente ricerca di una sintesi emozionale del paesaggio: ricerca legata, ovviamente, alle poetiche informali, e soprattutto a certe soluzioni "padane" di queste, ma tuttavia non meno personale ed autentica. Conquistata una superficie su cui far agire l'incisiva scioltezza del segno evocatore; identificata tale superficie con la somma delle delicate e pur vibranti masse cromatico-luminose ('62-'63): Polver pervenne infine, nel '65, alla spoliatura e all'assolutizzazione del segno e del colore, rendendo perentorio il primo, per marcature e per scatti, ed austero il secondo, limitato alla gamma nero-grigia.

La limpida e severa partitura di certe tempere del '65 si ritrova ora in questi recenti dipinti, che confermano il suo non volersi appagare di soluzioni meramente, elegantemente contemplative. Nel loro recupero di sobrie, sottili cromie, nella loro sempre attenta impaginazione, essi rappresentano il raggiungimento già consi-

derevole di una situazione di ricerca, la cui esemplare autenticità è altresì attestata dall'impostazione ora violentemente espressiva ora pacatamente descrittiva, quasi che le due diverse motivazioni vicendevolmente prevalgano, in una alternanza che rispecchi, e confermi, la contrastante realtà dei due elementi informatori dell'opera.

Angelo Dragone, *Presentazione*

Bruno Polver, La Spezia, Galleria d'arte "Spezia 66", 22-30 luglio 1967.

Di fronte al foglio bianco Bruno Polver mi sembra debba avere almeno un attimo di esitazione, quasi per afferrare, tra le immagini della memoria, un poetico fantasma -l'idea, una forma pura- suscettibile d'esser trasformato in disegno.

È a questo punto che, se non l'ha già fatto, Polver decide in qual senso sviluppare la composizione fissando subito la linea di un orizzonte, essenzialmente concettuale; un leggero arco che attraversa la pagina da un lato all'altro, sostenuto con successivi passaggi che ne modulano la già profonda consistenza, mentre sono ormai la mente ed il gesto ad assumere il governo dell'opera nel suo organico divenire.

Il gesto: che è in fondo manifestazione dell'intuito e dell'impe- to creativo cui Polver si abbandona, coinvolgendo qualcosa del suo inconscio, ai limiti di un "automatismo" che può considerarsi una specie di meccanismo fisico, capace di registrare in sequenze grafiche inconfondibilmente caratteristiche gli impulsi soprattutto fisici cui liberamente risponde la mano.

Ma quando la linea è stata tracciata e il gesto ha concluso la sua corsa, ogni volta è un'intelligente sensibilità a prendere atto della situazione, prima di dare il via ad un nuovo intervento creativo, con un equilibrato procedere che mira al proprio compimento figurale.

Prendono così forma i disegni di Polver: quelli sottilmente condotti a penna, dove una sorta di puntinismo più o meno denso crea intorno a loro una specie di cosmica prospettiva e quasi un sentimento del tempo e dello spazio a cui l'uomo delle nostre generazioni s'è sentito ad un tratto posto di fronte (sia pure in termini che potremmo dire ancora di fantascienza, ma soprattutto le grandi pagine dove più perentorio appare il richiamo umanissimo di quell'orizzonte inequivocabilmente "terrestre", sotto il quale si estendono nei loro elementi essenziali, se non proprio astratti, le modulazioni della campagna o d'una collina dove i digradan-



a. 10
Orizzonti, 1967, carbone e lavis su carta, cm 23x32,5



a. 11
Paesaggio, 1964, carbone e lavis su carta (foto archivio Polver)

ti piani accolgono i filari dei vigneti come idee che si chiudono talora in una sigla, in un segno iterato sino a farsi ritmo grafico, pronto a divenire un emblema o ad assumere, più che il valore di un'araldica insegna, quello d'una figurazione semantica che nella sua pregnanza, non scade, ma anzi si eleva al livello d'una forma convenzionale cui non abbisogna "leggenda" per essere intesa.

Più mobile e sensibile all'inevitabile risvolto umano, nei disegni di Polver s'aggiunge spesso, a questo punto la componente di un effetto di luce, quando a contatto dell'acqua il rigore del segno n'esce come stemperato, quasi disciolto in una vaghezza che alla consistenza delle cose, e dei sentimenti ch'esse son chiamate ad esprimere, dà una grazia tutta nuova: quella stessa del colore che nelle sue tempere dilaga con lo slancio della fantasia, attraverso spazi che paiono senza orizzonti.

Ma nel disegno, no. Su quell'onda luminosa Polver cala una volta ancora come rapidi fendenti i prodigiosi segni che sul foglio si piantano, simili ad unghiate nella terra, quasi per un bisogno di rassodarne l'immagine, prima di ripercorrere una volta ancora, con un segno leggero come una carezza, quel lontano orizzonte destinato a manifestare un simbolo antico e sempre nuovo. Quello d'un confine, sino a ieri lontano e misterioso che sembra chiudere di qua ogni umano tumulto, ma oltre il quale l'uomo si direbbe addensarsi oggi i suoi sforzi: col solo risultato, però, di spostare più oltre le aspirazioni, i sogni, le speranze, l'estrema visione d'una irraggiungibile felicità, dilatando insieme, ad ogni passo, le condizioni dell'esistenziale suo tormento.

Marco Rosci, *Polver*

Novara, Galleria La Cruna, 27 aprile-10 maggio 1968.

Questa è la terza personale di Polver a Novara. Il momento è veramente ben scelto, per presentarsi al meglio delle proprie possibilità, e nello stesso tempo in una "fase" aperta, ricca di ipotesi, di diramate strutture formali ed emotive, di maturazioni proiettate verso il futuro. Sicuro segno di vitalità, per cui anche l'inquietudine è positiva e costruttiva. Si badi che mi riferisco ad un'inquietudine, ad una ipoteticità "interna", che si traduce in un puro arricchimento di un livello formale esterno per nulla incerto, anzi linguisticamente ben sicuro, tanto più sicuro quando il sismografo della tesa sensibilità cromatica registra i sussulti emotivi. Proprio questo mi sembra il punto focale degli ultimi anni di ricerche di Polver. Il vedere, il sentire, spesso il sognare "cromatico", l'esprimersi immediato, organico e non riflesso, con la parola-colore è



a. 12

Natura, 1965 ca., olio su tela (foto archivio Polver)

stato da sempre, non la sua vocazione, ma la sua specifica, irreversibile connotazione e funzione. Si dirà: e che altro è un pittore? Rispondo: guardatevi i disegni di Polver, dove ogni segno è sempre un'annotazione cromatico-atmosferica sullo spazio reattivo del foglio bianco, mai un procedimento mentale ed espressivo diverso o difforme dall'organizzazione materialmente cromatica della tela. questo dato di fatto primitivo, biologico, astorico o preistorico rispetto all'uomo-pittore stabiliva una naturale connessione con una delle "storie" dell'arte contemporanea: Matisse e non Picasso, Kandinsky e non Mondrian, Licini e non Soldati, Birolli e non Guttuso. Tanti, così naturalmente dotati, si sarebbero felicemente abbandonati alla pulsazione organica, ad un lirismo policromo innocentemente privo di troppo gravi urti e problemi; e tanti, in effetti, l'hanno fatto. Anche Polver, con gradevolissimi risultati. Non se ne è accontentato, e ha fatto molto bene, perché la sua non è stata né una banale insoddisfazione formale con conseguente artificiosa ricerca della "Novità" né un urto frontale, volontaristico e razionalizzato, contro una realtà ostile ed inerte nella sua oggettività opaca -cioè, etimologicamente, priva di luce colore atmosfera. La sua è stata la constatazione, da pittore, di nuove possibilità espressive scaturenti dalla realtà oggettuale e meccanica, composta, ad occhio vigile e a spirito sensibile, di infinite strutture per nulla inerti - ostili, spesso, se affrontate ciecamente nella loro compattezza aggressiva, o stravolte, con una

ferocia mentale priva di speranze, a simulacri di un mondo privo di carne e di sangue, in cui l'artista-testimone è esperto in fiamma ossidrica ed elettrodi; ma felicemente sconfiggibili, quando quelle stesse strutture sono (vocabolo alla moda) demistificate e deicolizzate, trasposte dalla sfera meccanica a quella organica - quando il lunotto dell'automobile è un'eco d'un riflesso della curvatura dell'orizzonte, quando le sue viscere meccaniche divengono tralci e linfe di una nuova flora. Questa nuova strutturazione del discorso pittorico ha portato di naturale conseguenza una più risentita e irrobustita organizzazione dei valori cromatici in sé, spesso una dilatata esplorazione di tutta la gamma dello spettro solare, espansa in quei ritmi orizzontali che, intimamente preferiti da sempre da Polver, si vanno sempre più trasponendo dal semplice livello della geometria compositiva ad una più alta e spiritualmente ricca "sete di orizzonte". Un nuovo naturalismo, dunque? Direi semmai l'arricchirsi e l'ampliarsi di un dibattito fra se stesso e la realtà comunque intesa in cui i termini si sono meglio precisati, un dilatarsi dell'occhio "interno" che si manifesta in ritmi e soluzioni più varie e complesse, in un'emotività più scoperta e storicizzata, in cui anche il "bel" colore non è più raggiungimento e appagamento, ma coagulo e fioritura di un trasalimento umano, testimonianza motivata.

**Paolo Fossati, *Polver e il paesaggio turbato*
Bologna, Galleria Quarantadue, 1969.**

Già in una precedente serie di quadri, di qualche anno fa, Polver si era trovato a elaborare il tema del paesaggio turbato dalla presenza di un corpo estraneo, e osservato dal punto di vista determinato da una tale presenza. Allora era l'automobile, dai cui ritagli (finestrini, porzioni di carrozzeria) compariva la dimensione azzurra e verde di un aldilà che invade lo spazio abitato dall'automobile (e dai suoi ospiti) impregnandolo di una tensione, quasi un risucchio, più vasto e incondizionato. Oggi il gioco delle parti si è invertito: il paesaggio campeggia, il corpo estraneo si dimensiona entro l'ampio rettangolo della natura. La sottile resistenza che l'abitacolo della macchina offriva all'invasione della natura non c'è più, e non sapremmo dire se è vinta o superata.

Dunque, il tema su cui oggi Polver insiste è quello dell'oggetto nel paesaggio: il foulard abbandonato nei campi assume una consistenza, una durezza, un'oggettività che non è quella, alternativa, del mondo dell'automobile, sicura di sé, a sé stante. Il paesaggio ha vinto? Certo la sua minuziosa presenza dei colori del foulard

così precisi nel definire una forma, laddove tutto il resto, il contesto, scorre e sfuma, scivolando in un ritmo veloce e continuo, ci dice che quella forma puntuta, aggressiva nella sua dolcezza è una sorta di rimorso, di grinza, di fitta dolorosa nel modo di guardare al paesaggio.

Paesaggio-natura: spazio della memoria.

Potremmo spiegarlo con una formula dicendo che lo spazio naturale della memoria, ora che viene rivisitato da un'esperienza più matura e precisa, si presenta alla conoscenza animato, turbato, dal senso di una ferita, che coincide con quell'oggetto del ricordo, quel foulard che un corpo doppiamente estraneo, per il modo in cui altera il paesaggio e per la spina che introduce, così solitario e irrisolto, nel racconto di una presenza nel paesaggio di chi ora vi torna.

Una forma perduta, che così abbandonata tra il verde, testimonia di un tempo perduto, di un'azione trapassata e irrecuperabile, non collegata con il poi, con l'oggi. Di colpo, in tal modo, quella fetta di paesaggio si allontana, arretra nel tempo, è già irrimediabile.

È facile a questo punto, passare dalla descrizione di questa serie a una valutazione del lavoro di Polver, e ciascuno può farlo per sé.

Ma un elemento almeno va sottolineato, la lucida precisione di questa ricerca, e cioè lo scacco presente in quella lucidità, la contraddizione che Polver coglie nelle prospettive del nucleo poetico che è riuscito a chiarirci e a chiarire. L'approfondimento è stato in direzione di una più precisa conoscenza e definizione del grumo della natura-presenza della realtà: e ora questa, a un passo ravvicinato, si svela contrapposizione di tempi, fra memoria e oggi, insanabile, lacerata. La natura, il paesaggio e gli oggetti, l'oggi appartengono dunque a due ordini sfasati, diversi: la loro dialettica, quella che oggi a Polver preme risolvere, non sarà certo la pittura in sé a risolverla, ad essa tocca solo di prospettarla e di chiarirla. Il filo che divide l'illusione di ricomporre la pace turbata per mezzo del quadro, della pittura, dalla constatazione oggettiva di una insanabilità, Polver lo ha rotto definitivamente: la sua pittura è questo oggetto-turbamento, oggetto rottura, oggetto impossibilità, con estrema franchezza.

Gino Ardemagni, *Fuga variopinta a due voci. La pittura di Polver e Peretti*

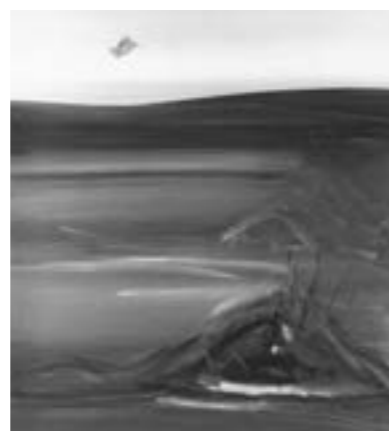
“L'azione”, 7 marzo 1970.

Il taccuino diventa tavolozza. Meglio ancora: accoglie due pittori perché possano, in...bianco e nero, illustrare il “loro” colore.



a. 13

Teneri ricordi, 1970, olio su tela, cm 100x90



a. 14

Nel vento sul mare, 1970, olio su tela, cm 100x90



a. 15

Ricordi, 1970, olio su tela, cm 100x90



a. 16

Ricordo di primavera, 1969, olio su tela, cm 130x120

Bruno Polver e Gianfranco Peretti. L'avvenire dischiuso dinanzi. Alle spalle, a far da rampa di lancio costruita passo passo, una attività che a ripetizione e con successo li ha portati lontano dalla cupola gaudenziana.

Sono diversi: come temperamento artistico, come timbro intellettuale. Polver ermetico e cerebrale. Peretti discorsivo e lineare. La distinzione risalta anche dalle interviste, dal modo di vedere, sentire, pensare, esprimersi.

Di proposito ho voluto rivolgere ai due, separatamente, le stesse domande. Per tentare di evidenziare una differenza. Che reputo poi più formale che sostanziale. Malgrado le apparenze.

Definizione brevissima di pittura.

POLVER: Sollecitazione della superficie mediante accostamenti cromatici e segnici. Materia che esprime idealità filosofiche e che permette una comunicazione psicologica, religiosa e sociale.

PERETTI: Croce e delizia dell'Homo Sapiens.

Per un pittore l'ispirazione è indispensabile? Quali altri componenti occorrono?

POLVER: Per un pittore esiste sempre un motivo ispiratore iniziale, naturalmente non in senso romantico ma come condizione del Pathos e dell'intelligenza, in rapporto alla realtà. Poi anche l'ispirazione diventa una componente quasi scientifica: quando questa viene meno o si logora è il pittore che ne provoca il rinnovamento attraverso la propria crisi. La sua coscienza si agita e nella ribellione, nel dissidio interiore, manifesta la propria ricerca evidenziandone le problematiche.

PERETTI: Mi ricorda la famosa domanda e altrettanto famosa risposta. “Maestro, cos'è il genio?” “Il venti per cento ispirazione e l'ottanta per cento sudore”. Come vedi l'ispirazione è senz'altro indispensabile, ma non è la sola cosa importante. A mio avviso è importante che il pittore si senta un uomo storicamente piantato nel suo tempo. Quindi sensibile a tutti i problemi della società che lo circonda.

Un quadro per essere gustato va soltanto visto, o deve essere interpretato?

POLVER: Va sempre interpretato, anche quando si tratta di una espressione transitoria; chi ne fruisce stabilisce un dialogo con l'artista che supera la semplice rappresentazione e ne percepisce il linguaggio.

PERETTI: Molti acquistano un quadro per l'emozione che traggono da quella delicata sfumatura in fondo a destra sulla tela, oppure da un violento accostamento di colori, o ancora da una sugge-

stiva prospettiva, o da una macchia, o da un segno, ecc. Emozioni che ritengo puramente epidermiche. La pittura è un'altra cosa, è un fatto culturale, e può e deve pretendere, da chi guarda, un certo sforzo di interpretazione. Purtroppo so che i più non desiderano affatto incontrare problemi anche appesi ai muri.

Esiste, tra la tua produzione, un quadro che ti è più caro degli altri?

POLVER: Non mi pare. Forse sono legato a certe composizioni del primo periodo, ma comunque non in modo significativo.

PERETTI: Sì! Sempre l'ultimo. Senza rinnegare i precedenti, l'ultimo è quello a me più vicino.

[...]

Che cosa determina il successo di una "personale"?

POLVER: L'accettazione di quanto si è voluto esprimere.

PERETTI: La vendita del maggior numero di quadri.

Dovendo dipingere di sport, a quale disciplina o campione ti rifaresti?

POLVER: In passato ho avuto modo di trattare il tema: "Imbarcazioni" con un quadro partecipante alla mostra indetta dal Panathlon di Firenze. Recentemente il calcio, per una non certo nascosta passione. Si tratta di esperienze sporadiche, e difficilmente adattabili alle problematiche espressive. Comunque ricordo volentieri le patetiche imprese di Piola, i guizzi di Arce, i preziosismi di Moschini, le volate di Mascheroni. Mi sono anche dedicato all'attività sportiva, ma senza successo: almeno come protagonista. Figurati che sino allo scorso anno ho disputato nelle partite del torneo notturno di Trecate. Poi una sera, garbatamente, ci fu chi mi disse: "Lei non è adatto a questo tipo di partite, è troppo tecnico"! Capacità inespresse, o ripudio della violenza?

PERETTI: Il binomio arte-sport esiste da millenni. Oggi mi sembra sempre meno affascinante. La plasticità, la grazia, la potenza, le proporzioni, mi interessano molto meno dell'uomo che sta dentro l'atleta. Un campione che artisticamente prenderei in considerazione è Berruti, per il semplice fatto che è l'unico che conosco personalmente.

Qual è il pittore in assoluto che prediligi? A quale o quali scuole ti sei rifatto?

POLVER: In assoluto non faccio nomi: mi riuscirebbe difficile, ma sono molti quelli che stimo per particolari situazioni. In quanto alla mia formazione ritengo giusto parlare di costante filone padano. Le eventuali aderenze che sono citate nei testi dei critici non mi sembrano determinanti, ed a queste ne sono del tutto indifferente.

PERETTI: Picasso. Perché nel lungo arco del suo tempo ha detto tutto in tutti i modi. Perché non si è mai fermato. Perché non ha mai concesso niente all'ignoranza e al compromesso. Perché è il prototipo del pittore impegnato. Io non mi sono rifatto a nessuna scuola: in pittura mi ritengo un autodidatta.

A che cosa mira la tua pittura?

POLVER: Alla sdrammatizzazione dei problemi d'urto. A cercare e riproporre un clima appartato. Alla riscoperta di un orizzonte che sembra perduto.

PERETTI: A un dialogo con l'uomo della strada.

Dovendo intervistarmi, con quale domanda inizieresti?

POLVER: Qual è il tuo orizzonte?

Oggi, il blocchetto del calendario. E aggiungo, prendendo a prestito Fabrizio De André: "Tu che m'ascolti insegnami - un alfabeto che sia- differente da quello - della mia vigliaccheria"

PERETTI: Cosa ne pensi dei tuoi concittadini?

Non vale. Mi hai incastrato. Approfittando di certe confidenze favorite dall'alba in arrivo, da qualche whisky di troppo, dal nerofumo che sprigionano certe solennità che per forza si hanno da festeggiare. Tuttavia rispondo, nel pieno delle facoltà mentali: non ci ho mia pensato. Perché a Novara sto tanto bene e pertanto accetto tutto di Novara. Anche... eh no, stavolta splende il sole, sto bevendo the soltanto. Non mi incastrì!

Bruno Polver, *La Biennale dei giovani è stata una ardita esperienza del Centro Sociale*

articolo da periodico non identificato (archivio Bruno Polver), 1972.

Seguendo le manifestazioni artistiche, che da più parti si svolgono con crescente ritmo, non si può non considerare come scarse e quasi sempre isolate siano quelle che mantengono vivo l'interesse rivolto ai valori dell'arte nuova.

Ma, se da una parte la disponibile predisposizione alla elaborazione delle tematiche più avanzate, riviste in forme sperimentali ed empatiche, stimola la ricerca, ai fini di una espressione contemporanea, dall'altra si assiste alla dilagante tendenza verso forme inerti e dubbiose.

Le possibilità per i giovani di attingere, in campo artistico, alle istanze più urgenti, dovrebbero essere favorite da una più naturale corrispondenza fra il mondo esterno, estetico e vitale, e le particolari introspezioni dell'uomo moderno.

Purtroppo accade che con l'estendersi dei premi di pittura, e delle

mostre d'arte, organizzate con sempre maggior facilità e in forme per lo più "incontenutistiche", l'impegno si esaurisce in una frammentaria visione ed in deboli accenni; così il dato culturale, non si avverte con la perentorietà necessaria.

L'impronta riduttiva non consente a più ampie masse di indagare con chiarezza nella disanima del linguaggio.

Si osserva altresì come tra l'ideologia segnica, di una gestualità ancora viva e la creatività impegnata in nuove forme e dimensioni, vi sia un breve spazio-tempo, dove la rapida evoluzione determina pur sempre una vasta possibilità di riproposte. I materiali più disparati ed i nuovi metodi operativi, sino alle recenti esperienze di "comportamento", agevolano l'ampliamento del discorso sull'arte.

Il tema si fa complesso e forse privo di soluzione, quando si giunge a trattare poi il fenomeno del "protagonismo"; non si vuole qui condizionare un'impronta determinata, ma bensì cercare un orientamento di "ricerca", come proposta propulsiva e non come espressione retorica e sentimentalizzante.

Molti aspetti e nuove problematiche, nel rinnovamento culturale, si configurano da tempo con inadeguatezze strutturali, e l'organizzazione coerente ed efficace, langue anche per la carenza dei mezzi disponibili. Non è, quindi, per riaprire vecchie polemiche, che si vorrebbe qui ricordare come Novara abbia avuto, in tempi anche recenti, una tradizione artistica di alto livello, contraddistinta da alcune manifestazioni nazionali ed internazionali come la Biennale d'arte Sacra, ed alcune mostre collettive e personali, la cui eco non è del tutto spenta; mi riferisco alla mostra "Uno di New York e 20 pittori", omaggio a Enrico Emanuelli, e personali di Calderara, Accatino, Scropo, Soffiantino, per non dire dei pittori spagnoli presenti alla Biennale di Venezia del 1960.

La Biennale dei Giovani non è nata, quindi, per accrescere il numero delle mostre di pittura, ma per offrire ai giovani la possibilità di realizzare, in un utile confronto, quel consolidamento significativo fra intuizioni ed esperienze, che contraddistinguono l'inquietante partecipazione giovanile ai fenomeni come rinnovamento delle avanzate ipotesi sperimentali. Non è mancata nella prima edizione dell'anno scorso, la particolare segnalazione dell'opera presentata da Manini, che più di ogni altra conteneva in sé il senso di questa visione.

Quale sarà, o dovrà essere la fisionomia della prossima Biennale dei Giovani, è certamente il punto d'interesse e di arrivo. Nella identificazione dei valori, nella segnalazione delle personalità più

vivaci ed interessanti, la nostra manifestazione trova la giustificazione più chiara ed esauriente.

E d'altra parte Novara, da qualche tempo, possiede alcune scuole stimolanti sia nel campo artistico-formativo (Liceo Artistico Statale e Modigliani), sia nello sviluppo delle ricerche visualizzanti (Scuola Politecnica diretta da Nino Di Salvatore). Molti sono, quindi, i giovani che, formandosi in un'area squisitamente padana, identificheranno la tradizione già esaltata da Bonfantini e Aimone, da Bozzola e Parzini. A loro il compito di rinnovare le virtù. Il carattere della Biennale dei Giovani è quello del contenuto creativo ed espressivo nella proiezione indicata, mentre interpretando il linguaggio contemporaneo, i giovani artisti, potranno muovere nella giusta direzione con proposte di soluzioni estetiche e non soltanto con le ripetizioni di modi scontati.

Angelo Dragone, Bruno Polver, o il valore della speranza.

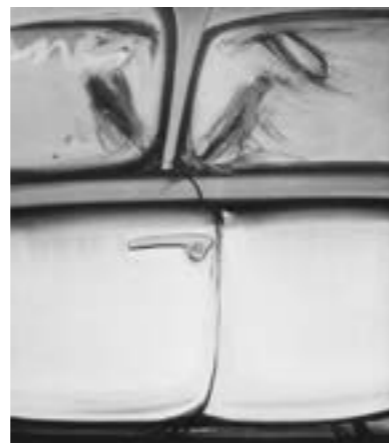
Cassino, galleria d'arte "La cornice", 1-10 giugno 1972.

Senza soluzione di continuità, ma anzi, con un arricchimento dell'impulso fantastico (dovuto forse anche alla pausa meditativa imposta all'artista da una di quelle vicende che ci portano a misurare più esattamente i valori della vita) le impegnative pagine pittoriche degli olii e delle tempere dipinti quest'inverno dal novarese Bruno Polver mi sembra documentino nella maniera più felice il libero flusso di immagini nel quale hanno preso formale consistenza le più toccanti sue recenti esperienze umane ed estetiche. Vi dovevano confluire, infatti, da un lato le più drammatiche auscultazioni della vita, ma, dall'altro, anche intime esigenze di sviluppo di un linguaggio che, criticamente, può avere una propria diagrammata collocazione nelle coordinate del tempo e dello spazio. In realtà non è difficile vedere - di fronte alla feconda produzione dell'ultimo Polver - la portata di un evento emotivo che, al pari di ogni acquisizione culturale, non manca mai di lasciare nell'opera d'arte una sua impronta esistenziale, sensibilizzando con generosità lo schermo della coscienza destinato a registrare non tanto le cose che materializzano l'impatto dell'artista con la vita, quanto l'in-lei-prelazione della realtà già sotto le forme efficaci del segno e del colore, nel poetico afflato della fantasia che le sostiene. Di Polver si ricorderanno certamente le suggestive tele dalle georgiche scansioni di campi arati e di vigneti dove, poco dopo, una portiera d'automobile abbandonata o qualche altro residuo metallurgico si traducevano nell'inquietante irruzione d'un motivo-simbolo, inteso a riecheggiare il tema d'un già peri-

coloso consumismo. Ma nella esplorazione dello spazio naturale cui per temperamento è portato, Polver non doveva tuttavia tardare a prendere coscienza, con un sentimento di crescente allarme, dei dati che di giorno in giorno, in modo sempre più perentorio e drammatico, la natura stessa veniva offrendo. Così è stato, infatti, quando tra le fanghiglie del disgelo e il grigio-giallastro dello smog giunto a tingere i resti nevosi della campagna intorno ai centri industriali, la realtà dei giorni nostri gli si è rivelata con le morenti rive dei fiumi inquinati e i campi invasi da sterili pollini di indistruttibili materiali plastici, con i teneri toni di un'imminente primavera feriti dallo estraneo, inorganico colore di ogni genere di rifiuti non biodegradabili: un mondo amaro, carico ogni giorno di più dei veleni d'una civiltà che, consapevolmente e no, attenta ad ogni passo alle sue stesse fonti di vita.

Questo, il motivo di fondo di un'opera fatta di emozione e di meditazione, ma dettata dalle stesse scelte di un linguaggio che, nella sua inalienabile dolcezza, non ignora le tese vibrazioni del colore e la forza del segno, sottolineandola spesso con la presenza di certe forme di rottura a valore drammatico

Sono forme-immagini che possono naturalisticamente librarsi a volo nello spazio come l'ultimo gabbiano d'una specie votata alla distruzione, facendo altrove la loro comparsa in un drappo colorato a volte emblematico, come il rustico cappello che fa capolino dietro la morbida onda d'una collina, a volte lievi nel cielo luminoso come mobili aquiloni, ma più spesso come elemento estraneo, capace di operare una vera e propria frattura nel contesto compositivo, una ferita non rimediabile che da un senso nuovo - quasi d'un dramma misterioso appena consumato - alle sino allora delicate varianti offerte da Polver sui motivi d'una bellezza naturale che pareva non potesse esser altro che eterna. Inalterata è tuttavia la sostanza pittorica di questi quadri: leggera, persino brillante nei dipinti ad olio, quasi impalpabile nella sottile sospensione delle tempere magistralmente rese, per definire sempre cose reali, ma al tempo stesso già sensibilmente fantastica: come gli alti orizzonti, intesi a separare terre ed acque dai loro cieli; o come gli aspri cespugli, cresciuti abbarbicati a poche zolle di terra sabbiosa; ma anche come il cumulo di sterpi portati dà una piena a seccarsi tra i massi d'un torrente o trascinati lontano, sul filo d'una impetuosa corrente, e poi abbandonati ai margini del flusso dove, come dice il titolo d'una delle più belle tele di questo periodo, sembra stiano «aspettando i gabbiani».



a.17

Elementi 60, 1966, olio su tela, cm 80x70



a.18

Autosprint, 1966, olio su tela (foto archivio Polver)

Sono opere in cui accanto all'esaltazione lirica d'una pittura che ha saputo bene assimilare l'esperienza dell'«Informale» per innestarla subito sui temi d'una nuova figurazione, ben connessa con la temperie più attuale, non si può non apprezzare lo spontaneo volgersi dell'Artista a tutto ciò che, nel ribollente caos in cui sembra voler sprofondare la nostra epoca può ancora offrirsi come l'immagine d'una segreta aspirazione alla vita, frutto d'una Speranza che riconferma qui col suo valore poetico, la portata morale di una autentica virtù.

Angelo Dragone, Polver 1973: per una nuova immagine dell'uomo. Borgomanero, Galleria l'incontro, maggio 1973.

La più recente produzione di Bruno Polver -emotivo interprete del paesaggio contemporaneo- ha visto far posto nei dipinti ad olio come nelle delicate sfumature delle tempere- ad una nuova figura umana.

Ognuno ricorderà come inizialmente il suo segno si fosse fatto subito paesaggio, delineando pianure immense e digradanti filari di vigneti con una espressiva carica di forme naturali. Ben presto vi avevano fatto irruzione certi oggetti estranei la cui presenza bastava a turbare se non proprio a ferire l'armonia di un tutto con gli emblemi del sofferto impatto con la realtà quotidiana. Agenti di quella violenza apparivano, di volta in volta, talune trincee di carrozzeria d'automobile abbandonate nei campi o l'angolo d'un fazzoletto colorato divenuto come una dura spina che profondamente s'incuneava nel delicato mondo di Polver nutrito di geologiche memorie, di vegetazioni e di acque di cui il pittore continuava a rendere neppur tanto le apparenze, quanto l'intima bellezza esistenziale, con le esacerbate inquietudini, le drammatiche lacerazioni, col senso di un'attesa misteriosa di chissà quale evento. C'era, tuttavia, anche nel volo di quei gabbiani, d'una specie che pareva ormai votata alla distruzione, pur tra il dilagare di sterili pollini di plastiche materie non biodegradabili, c'era ancora -si diceva giusto un anno fa di fronte agli ultimi quadri di Polver- come una nuova speranza nella quale doveva coincidere anche il bisogno di rivendicare all'uomo, di cui sino allora s'era potuto intendere la nascosta presenza, il posto che gli avrebbe consentito di riprendere il non delegabile suo ruolo, nello sforzo di restaurare -al di là del quadro- con la pace dello spirito, gli antichi equilibri naturali. Ognuno sa quanto se ne sia tuttora distanti. Non per caso, nel recupero figurale di Polver, quelle teste, quei busti e quelle figure che cercano il più armonioso loro inserimento nello spazio

naturale hanno ancora tanto della sagoma di legno su cui l'artista s'è piegato cercando di riunirne le sparse membra con incastri e cerniere. Queste possono ferire la vista dello spettatore, ma prima ancora il corpo della società in disfacimento che qui si vorrebbe salva, come il fisico di chi nelle carni o nello spirito sopporta il bruciore di un tal crudo intervento: nella sola speranza come il dolore gli valga la vita.

Otello Soiatti Crivis, Bruno Polver

“Tempo sensibile”, settembre-ottobre 1973, pp. 21-23.

La pittura di Bruno Polver è atmosfera poetica appena definita per vivere e sottintendere quanto di essenziale e metafisico al di là di ogni struttura portante, di ogni lacerata campitura tonale, riesce ancora ad essere simbiosi di materia e spirito a livello pianetico. E se prima egli popolava di gabbiani o altro le sue morbide astrazioni, ora, come dopo un lungo processo preparatorio, vi immette finalmente la componente umana. Una componente emblematica, anonima, fuori da ogni supporto anagrafico, eppure esistente con tutti i crismi di una sua inevitabile collocazione.

Infatti, quanto prima era da lui lasciato preda dell'intuito, quanto prima era mediazione artistica ora è figura, substrato prospettico di una visuale in buona parte avveniristica, sagoma che racchiude nel proprio profilo, un ché di sfingeo, che è come dire diffuso mistero. Un mistero che da secoli attende di essere svelato. Un'attesa nutrita dall'intimo esistere e che risiede in astratto in ognuno di noi, nonostante gli automatismi meccanici, i mille fattori condizionanti, gli inevitabili quadranti metallici, gli impulsi magnetici al posto del cuore. Attesa di qualcosa che, sotto il più vario pretesto grafico, è comunque forza latente pronta ad esplodere come una rivelazione da un momento all'altro.

Le nuove tecno-strutture in legno del Polver, seppure fedeli ad una stessa fisionomia, rimangono invece più sole, più contaminate dall'oggettualità occasionale da cui possono essere circondate, ma nello stesso tempo, anche più vicine e disponibili al dialogo animico. Come se, una volta tolte dal loro pannello o dal loro fondale pittorico, non rappresentassero più una recita soggettiva ma la facoltà di un bisbiglio confidente tra rumori sempre più assordanti. Tecno-strutture che traggono comunque vita indipendente dalla loro stessa essenzialità, dalla loro interscambiabilità comunicante che è anche momento di complessione iterativa e indugio riflessivo sulla via di una ricerca psico-artistica in piena e produttiva evoluzione.

Enzo Biagi,

Novara, Galleria Pozzi, 1974.

Caro Polver,

non ho alcun titolo per parlare di pittura: sono un appassionato, ma un dilettante. Posso affermare, come l'umorista Art Buchwald: “Mi sento uno specialista in niente”. Altrettanto potrei dire per la musica, ma ci sono quadri, o motivi, che mi fanno compagnia, qualcosa che mi aiuta a vivere, a immaginare.

E ciò che provo davanti ai suoi paesaggi: quelle acque malinconiche, quei cicli che si spengono in un orizzonte sempre più lontano, quelle luci che sembrano annunciare eventi misteriosi, o forse fatti terribili, c'è sempre nelle sue composizioni, il senso di una vicenda che sta per accadere, e quelle figure arcaiche che si inseriscono nella sua favola, un uomo che non ha tempo, una presenza antica che non teme il futuro, perché esclude i sentimenti e fa pensare alla Sfinge, corrosa dal vento, dalla sabbia, dalle stagioni, tutto questo, sento, anima un racconto che ha un carattere e una suggestione inconfondibili.

La natura per lei è essenziale e ripete il suo mondo: erbe lacustri, su una superficie ferma e distesa, un uccello, in alto, forse un gabbiano, ma le penne sgargianti, talvolta, fanno pensare a una grande farfalla, e poi colline azzurre nella sera, ma tutto trasfigurato come dalla fantasia di un ragazzo che nelle macchie del soffitto sa leggere straordinarie leggende. Lo so: questo non è un giudizio critico, ma una divagazione. Non sono capace di altro. Ma è un modo per dire grazie a quegli artisti che mi offrono dei pretesti per farmi sentire meno solo. Con tanti auguri dal suo Enzo Biagi.

Bruno Polver, Divagazione seria ma non troppo. Sul problema dei giovani, “Il Sabato”, 29 ottobre 1977.

Il discorso sui giovani, generalizzato nella sua ampia importanza, rischia sempre di tramutarsi in una inutile disamina su di un tema cruciale come è appunto quello trattato dal “Sabato” del 15 ottobre.

Analizzando tali aspetti, peraltro molto di moda, ci si trova di fronte ad una realtà contraddittoria. Diventa sterile il confronto delle idee ed il dibattito sociologico, quando questo non assume un preciso riferimento storico-culturale. Nell'affrontare tali questioni si moltiplicano oggi le tavole rotonde e le conversazioni cui partecipano le “menti” più prestigiose di ogni nazionalità.

Eppure rimangono altri interrogativi sconcertanti (i “Punk” ne sono l'esempio più evidente e recente).

Un preciso chiarimento ed un convincente contributo a capire tutto ciò che caratterizza il mondo giovanile rimane il più delle volte senza un esito positivo.

L'approccio a tale fenomeno risulta molto difficile. Si tratta di un fenomeno dal tracciato spesso e lungamente inerte, a volte violentemente scosso da vibrazioni che lacerano anche la più pessimistica coscienza.

Si parla allora della perdita moralità, si citano le facili suggestioni ed i fragili limiti del perbenismo, cercando uno sbocco plausibile alla comprensione.

Si sottolinea l'assoluta mancanza, anche fra i valori tradizionali: la poesia, l'arte, la religione, il sentimento, l'amore.

E allora? È proprio così tutto deprecabile il mondo giovanile? No di certo. Forse è solo la società che non fornisce oggi la giusta connotazione nella crescita evolutiva dell'umanità, in un conflitto sempre più serrato fra generazioni e generazioni, fra distorsioni e squilibri, fra progresso sociale ed ineluttabilità.

Sono considerazioni alle quali occorre pur rispondere e presto: una necessità di comprendere una realtà difficile da afferrare, in continua trasformazione e che rifiuta rigide schematizzazioni.

Nel buio profilarsi di tali riflessioni e nella consapevolezza di sentirsi inutilmente schierati a brandire la debole arma che la parola esprime, si appalesa a poco a poco la "speranza", un termine che spesso inabissa il proprio significato, ma che tutto sommato è ancora ciò che può rinnovare il senso della vita. E non dimenticare che la cosa più importante non è soltanto conquistare la libertà e l'indipendenza economica, ma anche sognare la luna, le stelle, l'albero di Natale.

Angelo Dragone, Matrice "padana" di Polver.

Aradeo (Lecce), galleria del popolo; Firenze, galleria 14, novembre 1977.

Quando- e una volta o l'altra bisognerà pur farlo- ci si deciderà ad ordinare l'opera del novarese Bruno Polver (oggi quarantacinquenne) in un'ampia mostra antologica, la prima cosa ad emergere sarà certo il coerente sviluppo della sua visione.

Ma vi si potrà vedere insieme come, di tempo in tempo, essa abbia saputo rinnovarsi, rimanendo tuttavia fedele a se stessa, così da apparire ben connessa con le vicende che hanno caratterizzato la storia dei nostri giorni, nel suo incalzare così ricca di alternative e, forse più, di sconcertanti antinomie.

Come i migliori artisti d'una generazione cresciuta nel pieno

dell'ultima stagione astratta, Polver sentì subito il bisogno di riguadagnare l'approdo della natura guardando con interesse ad una «figura» cui sarebbe stato però impossibile tornare ad essere semplicemente la tradizionale immagine paesistica o antropomorfa.

Questa, infatti, aveva perso ormai ogni suo valore di «modello dato» e tanto meno poteva continuare a proporsi come meta da raggiungere, come idea in cui avrebbero potuto specchiarsi i modi di un moderno operare artistico.

La «nuova figurazione» di cui anche Polver si è fatto interprete ha finito col fornire infatti l'immagine di una realtà che, pur riprendendo i contorni di abituali sembianti, ne metteva poi in evidenza soprattutto gli aspetti alienati (ed alienanti), con l'inattuabilità d'una restaurazione formale che non avrebbe più avuto senso dopo i profondi mutamenti di contenuti che nel frattempo s'erano verificati.

Il fatto è che anche per natura Polver è portato all'armoniosa impaginazione cromatica di ben selezionati elementi figurati, ma nella sua opera che a fil di logica sembra svilupparsi tutta chiusa in se stessa -come una conchiglia che abbia nei geni della propria specie anche le leggi della sua crescita formale- a più riprese si è fatta notare la presenza di certi elementi emblematicamente portati a turbare, se non proprio a ferire o addirittura a rompere, la continuità di un tutto, quasi per far sentire una sorta di impatto con le realtà quotidiane: ciò che avrebbe anche salvato autore ed opera da ogni abbandono puramente formalistico, da ogni compiaciuto manierismo.

Che Polver operi sotto una persistente ispirazione naturalistica può apparire persino ovvio quando si consideri l'ambito «padano» e «lombardo» nel quale da sempre egli ha operato con esemplare impegno, su un piano in cui, a valere, è il contrassegno del suo stile, inconfondibile. Per rendersene subito conto basterà osservare il gesto con cui, fin dall'inizio degli anni Sessanta, egli andava tracciando in un solo segno perentorio la linea di quell'orizzonte «terrestre» nel quale con spirito georgico poteva modulare il profilo di essenziali colline e digradanti piani di vigneti il cui ritmo grafico scandisce e ripete, in immaginari filari, un unico segno: quel segno che è quasi una sigla, forma puramente convenzionale, ma organicamente concepita nella propria struttura grafica; sicché nella sua pregnante semanticità non ha certo bisogno di «leggenda» per rendersi del tutto intelligibile: senza residui.

Si vede allora chiaramente come in questi casi il moderno fare di



a.19
Sterpi e rovi, 1965, tempera su carta, cm 34x36,5

Polver miri soprattutto a dar concretezza a ciò che potrebbe dirsi un sentimento antico e profondo d'una natura ben caratterizzata: la marina fissata tra brevi strisce di cielo e di terra, il campo, un litorale a volte deserto a volte animato dalla presenza di un'ombra (o di una sagoma) umana, ma anche un semplice tratto di terra più o meno mosso, col suo folto intrico cespuglioso, nello svariare d'una tavolozza di delicate intensità, in una prospettiva aerea fatta di colori che sembrano stemperati direttamente nella luce. Lo si sente molto bene nella trasparenza di certe velature che Polver sa trarre dal colore ad olio come usando gli acrilici, e con particolari preziosismi, poi, nella vasta opera in cui a ragion veduta egli sceglie l'uso della tempera per affidarsi ai suoi finissimi effetti.

Ma, soprattutto, a questo punto ci si accorge come, anche nel momento in cui guarda al vero, Polver faccia sempre una pittura di memoria. L'opera viene a mediare infatti una continua effusione tra l'artista e la sua composizione, in cui non c'è soltanto il riflesso d'un rapporto momentaneo, instaurato tra uomo e natura, ma una intera somma di impressioni sedimentate e lungamente filtrate attraverso la sensibilità dall'autore che le volge in un'immagine essenziale, tanto essenziale che a volte può apparire del tutto sciolta da qualsiasi elemento di concreta referenzialità, sino a calarsi nel cerchio, più ampio, dell'ambigua, ma sarebbe forse da dir meglio ermetica, visione dei pittori simbolisti.

E Polver l'attua in composizioni profondamente solitarie, intimamente connesse con una sua esigenza di sublimare la realtà che opera in lui sino a coincidere con l'impronta del suo stile, raggiunto per riduzione o per sintesi formale, sotto la spinta di una lucida intelligenza capace di far posto, insieme, alle più sottili flessioni psicologiche.

Alla fine del processo è chiaro che la realtà trasferita nel dipinto non può certo esaurirsi in una semplice documentazione retinica, ma diviene un'altra cosa, cui è immanente un'intensa spiritualità, con certi sentori metafisici, ai quali si ricollega la purezza del dettato pittorico. In questo senso si può dire vi sia stato nell'opera di questo artista un continuo affinamento; ciò che contribuisce anche a mettere in evidenza quel nesso che si palesa fra una tradizionale immagine del vero e le profonde motivazioni del suo mutare nel tempo sino a caratterizzare ogni moderna visione creativa.

È d'altra parte questo il crocevia sul quale puntualmente l'opera di Polver fiorisce: anch'essa frutto di una dialettica che è moderna

ed antica insieme, perché appartiene a tutti i tempi, nascendo dal confronto tra ciò che è materia e ciò che materia non è: da quel rapporto materiale/immateriale che è anima di tutte le cose.

Ornella Bardelli Mondani, *Presagio ed attesa in Bruno Polver "Il Sabato", 22 ottobre 1977.*

Portato a rievocare le colorite sembianze del mondo, i volti diversi della vita di Bruno Polver è sempre sensibile al brivido della realtà che traduce in molteplici stati d'animo: presenze misteriose, intuizioni.

Il programma artistico Novembre '77 di questo artista caro ai Novaresi ed ai non Novaresi, si articola in due manifestazioni: una personale con inizio il 1° novembre alla Galleria del Popolo di Aradeo (Lecce) in cui verranno presentati dipinti, olii di recente produzione. Dal 20 novembre alla Galleria "14" in via dei Servi 7, Firenze, Polver sarà presente con tempere in una impaginazione completa e qualche dipinto (olio) fuori catalogo.

D. «Nella tua recente produzione artistica c'è una nuova impostazione?».

R. «Un rafforzamento, un chiarimento di certi dati contenuti nelle esperienze precedenti. Alcune sfumate perché superate troppo rapidamente, altre invece quotidiane per dare luogo ad un continuo formularsi di un discorso».

D. «Quale è il tuo riferimento ricorrente?».

R. «L'uomo che interpreta il tempo. Un'indagine di stati d'animo, di amplificazioni in rapporto costante col paesaggio, la natura ("Nostalgie" "Le ombre spengono l'ultimo bagliore")».

D. «In che senso?».

R. «Nel senso spirituale della presenza dell'uomo, esprimendosi in emozioni diverse, suggestioni, sospensioni. Il presagire certi accadimenti ("L'eclisse"). Di fronte a queste sensazioni c'è una reazione inquieta che prende al mutare delle cose».

D. «Un'ansia precoce?».

R. «Un'inquietudine costante, imminente, immanente. Esprimendo questa inquietudine nella pittura riesco a dominarla e non mi lascio superare».

In Polver è sempre presente il contrasto tra le immagini contemplative di stampo leopardiano, perché c'è la stessa malinconia ("Notturni") e la ricchezza di interessi che caratterizza la sua attività. Una consapevolezza che gli ha permesso di orizzontarsi in maniera riconoscibile nel campo artistico, con le sue esigenze umane. L'uomo è peraltro raramente rappresentato in forma

schematica, emblematica, come dimostrano recenti esperienze nel legno ed in altre strutture.

D. «La tua tematica è vincolante».

R. «Anche fra gli astri che seguono precisi cammini può esserci un “clinamen”, un segno a cui si libera una traiettoria allusiva (“L’antica prigione”). Una sensazione liberatoria. Una speranza (“Ritrovarsi un giorno”). Un “rendez-vous” di materia e di spirito. Pathos, sensazione di luce e di atmosfera».

D. «In parecchi tuoi dipinti una campitura centrale, la nebbia. Perché?».

R. «Tutti riceviamo delle influenze velate e filtrate dall’ambiente in cui viviamo. Per me la nebbia ha il tipico odore della terra, ma è anche sensazione di vivere in mezzo ad essa».

Si spiegano gli autunni mansueti pervasi di umana dolcezza. I colori sono tenui, velati. Prevalgono i rosa, i viola, i grigi complementari. Il colore è tonale, è luce smorzata, non è timbrico (“Viene la notte”).

Talvolta il ricordo allarga i suoi anelli: nello spazio dei colli (“Ai piedi di una collina”) si sollevano le luci: un’effervescenza di fiori e di colori, che rifrangono nei cristalli delle brine.

Altrove la luna smuove le fluorescenze: nasce l’ora. Ricompare l’attesa.

**Ornella Bardelli Mondani, *Sul filo della memoria*
“Il Sabato”, 3 febbraio 1979.**

Un racconto sul filo della memoria, che ha le linee del sogno, un diario sottinteso quello che ci propone Bruno Polver presente alla Galleria d’Arte “La Cruna” già dal 26 gennaio, ma con inaugurazione della sua personale martedì 30 gennaio.

Presenti autorità cittadine, esponenti della cultura, della stampa, delle emittenti locali. Una presenza insolita fatta di leggende, di rievocazione di qualcosa che sembra morto ai nostri occhi, ma che non lo è. «Sono cose che sono sempre state in noi, in me -dice Polver- che mi appartengono nel profondo, ma che la nostra pigrizia, la nostra fierezza (o reticenza?) ce le fa tenere dentro. Discorsi dei vecchi, racconti di tempi lontani, tramandati oralmente, specchio della consuetudine. I legami si sono dissolti col tempo che sfuma. I Novaresi proteggono col silenzio il loro pio passato, timorosi forse della mediocrità che dissacra, ma io ho voluto affrontare la storia. Ho cercato di entrare nello stato d’animo della nostra terra». Non solo col sostegno dell’allegoria, ma con un senso di propiziazione che potrebbe condurre alle radici di una tradizione miste-

riosa (Il rinnovarsi della natura, il suo rifiorire).

Bruno Polver svolgendo il tema pittorico “Un patrono per la città”, ci parla di storie rivissute nell’interno, forse inventate, sul filo della memoria, attraverso la religione.

San Gaudenzio, un mito, un contributo alla conoscenza della terra di Novara, un rapporto tra gli uomini e la tradizione, con le superstizioni non lontane dalla religiosità.

Uno sciame di sogni: neve, esaltazione della fioritura (leggenda della rosa), fuoco. Fierezza ed umiltà, non disgiunto un certo gusto ironico dell’apologia. Un San Gaudenzio fiabesco dove la vibrazione del colore (toni del blu) lusingano lo sguardo e potrebbe essere l’allegoria della salvazione.

Poi la figura si svuota dalla materia, diviene formula che non cambia. Sottigliezze barocche nei vestimenti del cardinale, una favola sontuosa, il gesto enfatico.

D. «Perché?».

R. «Mi libera nell’espressione, nel segno, nel gesto.

Poi si cancella la traccia (la formula) e c’è solo poesia. Viene avanti la fantasia (motivo della nevicata) e San Gaudenzio retrocede rispetto al concetto di opulenza. E rimane lui, il santo».

La linea libera dei bozzetti tiene conto dell’eventuale e prevista progettazione in legno. Annotazioni, istintività: un modo di costruire. I quadri ricreano il paesaggio, il contesto in cui si sono svolti gli eventi (Incontro di San Gaudenzio con Sant’Ambrogio). Non mancano le serenità agresti: viene creata una solitudine densa di significati, sensibilità di luce soffusa, dove sognando si può meditare. E ricordare attraverso quel «sogno minuzioso e monotono che chiamiamo vita».

**Gianfranco Bozzola,
6 disegni di Bruno Polver [1983].**

Vibrazioni morali come istintività inspiegabili dell’immaginazione, risoluzioni strutturali di sorprendente contemporaneità tecnologica.

Questo “processo di visione”, in sincronia dialettica, genera fuori da metodologie consuete nuove formulazioni dell’organizzazione spaziale, “ingrandimenti” di simbologie naturalistiche si mostrano in “meccanizzata” serialità, inducendoci ad astrazioni fuori dal tempo.

Una ristrutturazione etica di elementi di biologica necessità: cielo, terra, acqua.

Dietro c’è l’orizzonte. Gli orizzonti. Lo Spazio.

Marco Rosci**Verona, Galleria "Ciò", 1982****Torino, Galleria "La Cittadella", 15-30 marzo 1983.**

In tanto conclamato e tanto mistificante -per non dir peggio- "re-vival" della pittura-pittura, oltre a tutto pretestuosamente dimentico che una conquista, forse la maggiore, dell'arte del nostro secolo è stata appunto la teorizzazione ma anche la dimostrazione nel concreto operare della pluralità dei linguaggi, dei mezzi di espressione e dei materiali del "fare arte", Bruno Polver può oggi presentare, a più di un ventennio dai suoi felici esordi torinesi e milanesi, la tranquilla coerenza del suo costante approfondimento dell'organizzazione in segni e spazi cromatici di una ricca ma controllata sensibilità emozionale e fantastica, e nello stesso tempo l'ampliamento sperimentale del campo creativo: da originali forme di scultura-scenotecnica con sagome lignee mobili alla decorazione legata allo spazio architettonico con un "manualismo" e un materismo non tradizionali. Ma mi sembra di dover sottolineare un ulteriore elemento di "moralità" in mezzo ai cinismi "ludici" e agli "attraversamenti" di questi ultimissimi anni: la coerenza tra gli "alfabeti" grafici e le loro ulteriori intavolature cromatiche, presentati per la prima volta in questa occasione, e i più recenti risultati pittorici, della cui soggettività lirica sono l'oggettivo presupposto con non nascosti risvolti didascalici, dimostra ed esalta il legame fra la creatività del pittore Polver, così ricca di privatissime vibrazioni e di intimistiche sensibilità, e la sua vocazione e funzione di insegnante d'arte, svolta al Liceo Artistico di Novara con un impegno che va ben al di là della mera trasmissione di tecniche e di strutture visuali. Questo legame fra l'appunto grafico e una prima organizzazione via via più complessa e "composta" di microstrutture del mondo naturale, attraverso il successivo filtro di una sorta di griglia cromatica, con il singolo momento emozionale creativo di uno spazio pittorico di cui già quindici anni fa constatavo la ricchezza di "pulsazione organica" e di "lirismo policromo" è il raggiungimento odierno di chi, portato per natura e per scelta culturale all'immediatezza del "parlar pittura", era nato all'arte lungo gli anni 1950, nel momento di transizione fra trionfo e saturazione dell'"informale" e prime istanze di neofigurazione. Allora, e all'inizio degli anni '60, quel suo proprio spazio pittorico era stato una conquista di fresca, sciolta immediatezza. Oggi tale immediatezza non solo non è stata soffocata, ma inversamente si è arricchita nella tastiera cromatica, nell'organizzazione strutturale e in definitiva di più densi valori evocativi. D'altra



a.20

Finisce il giorno, 1982, olio su tela, cm 50x60

parte, è preannuncio di ulteriori tappe il comparire entro alcuni di questi tipici "paesaggi emozionali" di Polver di nuove presenze, in forma di sagome-segni antropomorfi: presenze forse evocate, forse reclamate dalle altre parallele esperienze e sperimentazioni di cui ho detto, in un certo senso più "pubbliche" e meno squisitamente "private", ma per nulla estrinseche. Infatti l'integrità umana di Polver sente imperativamente l'esigenza di non scindere il colloquio con se stesso con la moralità della comunicazione, dalla scuola alla comunità.

Enzo De Paoli, Polver: dentro la storia della "città" "Novara mese", III, 5-6 giugno 1982.

La presentazione di un artista è spesso molto problematica per il giornalista o il critico di turno: la sua conoscenza anzitutto deve essere fatta attraverso le opere o mediante un contatto diretto con le persone, il suo carattere, la sua vita. Poiché sono dell'idea che qualsiasi personaggio della pittura, letteratura, musica o qualsiasi altro genere culturale sia comunque prima uomo e solo in un secondo tempo artista, ritengo sia più conveniente parlare di Polver, cominciando col rispondere alla consueta domanda, che subito sorge a questo punto da qualunque lettore: chi è Bruno Polver, quale è ed è stata la sua vita? Per rendere più facile l'approccio e la conoscenza di questo personaggio novarese, peraltro già molto conosciuto a Novara e Provincia, ricorderò un'iniziativa piuttosto recente, del dicembre 1980, di cui fu principale promotore ed artefice.

Il presepe di compensato.

Mi riferisco a quel "Presepio nel cuore della città", fatto di tante figure su compensato, collocate in molteplici punti del Centro Storico, che in quel Natale sollecitavano la curiosità del novarese. Un gruppo di artisti, capeggiato dall'instancabile Bruno Polver tentò allora, con l'aiuto di un folto gruppo di bambini e l'appoggio del Comitato del Quartiere Centro, di "innestare il mistero natalizio nella cultura locale". I bambini avevano costruito, sotto lo sguardo attento degli artisti, un presepio antico ed attuale al tempo stesso. Avevano dipinto su tavole in compensato tutti i personaggi tipici di ogni S. Natale ed anche qualcuno "nuovo", tratto dal loro mondo infantile, pieno di gioie e fantasie. Era un presepe "sentito" e, dopo essere stato disperso un po' in tutto il Centro, il 24 dicembre era poi stato riunito tutto dinanzi al Duomo, quasi a vigilare la solenne ricorrenza, osservando i fedeli che entravano nella Cattedrale. Ho voluto ricordare questa iniziativa non a caso,

perché essa è tipica dell'attività del nostro pittore, volta non soltanto - come ammette lui stesso - "a creare dei quadri, come occupazione momentanea, ma anche a sollecitare, a portare alla luce nel mondo esterno ed in particolare nei bambini e negli anziani tutta la loro ricchezza di emotività, di sentimenti, in un susseguirsi di sensazioni e scoperte!

È evidente a questo punto l'impostazione tutta "umana" e per nulla intellettualistica della sua arte. Questa visione si sviluppa lentamente nella sua vita, ma se ne può cogliere qualche sintomo premonitore fin dalla dinamica e quasi febbrile attività della gioventù. Bruno Polver, nato a Novara nel 1932, appare paradossalmente, per la prima volta, nelle pagine di cronaca artistica, non nella veste di pittore, ma di critico. Siamo nel 1957 ed egli scrive, per un giornale locale, una recensione di una personale di Dino Toscani. Dopo aver effettuato studi a Milano, nell'ambito di Brera, avvicinando allievi e docenti, come Cantatore e Borra, nei luoghi tipici della "Montmartre" milanese (Giamaica, Bar Titta ecc...), dal '57 avvicina il mondo artistico torinese, entrando in contatto con i giovani artisti del tempo da Francesco Casorati a Carena. Egli, che proviene da una famiglia novarese, ma di ceppo veneto, non sembra mostrare in questo periodo molto interesse per le nostre città. Vive infatti per lo più i fermenti culturali che vi si stanno sviluppando, con brevi e rapidi ritorni a Novara, per salutare i familiari e seguire la cronaca artistica cittadina, come dimostra l'articolo a cui si accennava prima. Questa pendolarità continua per alcuni anni, anche perché a Torino Polver fa parte del "Piemonte Artistico Culturale", un sodalizio ove ha le prime esperienze di contatto con il linguaggio espressivo dei pittori giovani e meno giovani. Non resta comunque condizionato né dal mondo culturale milanese, né da quello torinese, ma, assumendone tutti gli insegnamenti, elabora una sorta di felice combinazione delle matrici lombarde e padane con un esito, come egli stesso lo definisce, "postespressionistico". La sua aggressività artistica trasfigura i soggetti fino ad un astratto quasi legato alla filosofia orientale, al gesto, allo Zen. Lo Zen, l'espressione immediata, istintiva, di una sensazione riveste una grande importanza per Bruno Polver.

Artista "novarese"

E un po' la sua filosofia fatta tutta di sensibilità, di spontaneismo e di sincerità. Da essa si muove la sua arte rapida, essenziale ed armoniosa al tempo stesso, ma da essa si muovono anche tutte le sue iniziative volte a stimolare la riscoperta dei valori umani nel

suo prossimo, per insegnargli a vivere in maniera più completa. "Artisticamente" - egli sostiene - "lo Zen, che è un tipico segno orientale, diventa sintesi di movimento, dinamico fino a trasfigurare il naturalismo e a liberarsi nello spazio".

Nel 1959 il pittore ha ormai acquistato una sua personalità, può dunque andare tranquillamente ad una mostra collettiva di artisti novaresi, che si tiene quell'anno in un convento di Orta. Da questa mostra ed esperienze analoghe, nasce un gruppo artistico novarese, che forma il Centro della "Botte d'oro" (come era più comunemente conosciuto dai concittadini il locale così denominato ed ora scomparso, dove il gruppo era solito ritrovarsi). Tra gli artisti presenti alcuni sono ricorrenti nella cronaca artistica dei nostri anni: oltre a Polver ricordiamo Bozzola, Desuò e Parlamento. Con la costituzione di questo centro, che è attrattiva ed alimento per il nostro pittore, cessa quasi il suo pendolarismo torinese. Un altro motivo di richiamo a Novara sono poi le Mostre d'Arte Sacra, vivacizzate spesso anche dagli scambi di opinioni di alcuni critici agguerriti. Nel 1960 tiene la sua prima personale a Verbania al "Centro Culturale Alberti", presentando una serie di disegni, che già denotano la sua abilità di grafico, su cui torneremo più avanti. Negli stessi anni partecipa a collettive nazionali ed internazionali a Novara, Firenze, Torre Pellice, Milano, Torino, Saint Vincent, Barcellona ecc...

L'ambiente artistico cittadino è ormai estremamente vivo; tra gli amici ricordiamo i noti Ajmone, Bonfantini, Borotti Celestino, Borotti Severino, Buchetti, Poletti ecc.

Il risveglio culturale novarese fa notizia e viene ricordato nel 1960 perfino in un giornale di Catania. Nel 1964 e 1965 vengono organizzate due edizioni del Premio "Pasquirolo", con una mostra all'aperto nell'omonimo vicolo, a cui partecipano autori noti e meno noti, adulti e giovani.

Mentre l'arte era in fermento la vita di Polver e la sua personalità non si erano arricchite solo di successi.

Nel 1959 iniziata la sua carriera di insegnante di materie artistiche, che continua tuttora presso il Liceo artistico Statale di Novara e nel 1961 si era unito in matrimonio con la Signora Gabriella. Questi due fatti assieme alla nascita dei due figli: Barbara nel 1963 e Fabio nel 1965 avranno un'importanza fondamentale per il suo futuro, anche a livello pittorico. Il contatto con gli allievi e l'affetto familiare svilupperanno ulteriormente la sua sensibilità, così da farlo disponibile ad ogni sollecitazione creativa altrui, a costo di sminuire la propria produzione artistica.

E il caso del “Presepio” del Natale 1980, di cui si parlava prima, anche di tante altre iniziative precedenti a cui si accennerà tra poco. Egli svolse il suo primo incarico di insegnante a Romagnano Sesia, in una Scuola Media, presentandosi, come mi ha detto, “Con un teatrino e un registratore”. Tolle le lezioni all’aperto e tutte comunque volte a portare alla luce la creatività degli allievi. Ecco come Bruno Polver descrive le sue lezioni: “Accendevo il registratore e, a seconda del brano musicale di base, i ragazzi, dandosi da fare intorno al Teatrino, studiavano una storia di fantasia per le marionette e montavano una scenografia, che vi si adattasse. Era interessante vedere come riuscivano a manipolare qualsiasi cosa trovassero. Da allora ciò ha sempre caratterizzato il suo lavoro di insegnante è stata la volontà di coinvolgere sempre gli allievi su alcune idee-base e stimolarne la creatività, voluta assolutamente libera, aprendo, di volta in volta, una serie di momenti e di proposte”. Oltre all’insegnamento nelle Scuole medie, dal 1963 al 1969, collabora poi sempre come docente, al “Corso di visuale design” della Scuola Di Salvatore, traendone una ulteriore esperienza di grafico. Gli anni ’60 son fondamentali anche per la sua pittura. Dall’iniziale figurativismo egli era già giunto ad una stilizzazione di forme con il “San Francesco” del 1959, esposto alla IV Mostra Internazionale di Arte Sacra del 1960, ma un ulteriore passo innanzi viene compiuto nel periodo immediatamente successivo. Sono gli anni dei suoi studi di grafica ed anche i dipinti risentono profondamente della stessa atmosfera artistica. La pennellata rapida, il tratto preciso, l’equilibrio di linee e colori sono tipici di questa pittura, ormai volta all’Astrattismo puro. Intorno al ’65 una novità; nel paesaggio e nei primi piani appaiono nuovi soggetti. Si tratta di pezzi di auto in disfacimento, ripresi simbolicamente con l’evidente intenzione di illustrare lo sfacelo della Società moderna, oppresse da un consumismo dilagante e da una tecnologia disumana e senza freni. Questa tematica suona come una premonizione ed avvertimento ad un altro importante fatto della vita dell’artista; si tratta però questa volta di un fatto tragico. Nel novembre 1970 Bruno Polver, insegnante e pittore ormai noto nel mondo novarese, viene coinvolto in un tremendo incidente automobilistico. Trasportato all’Ospedale, entra in coma, ma poi si salva miracolosamente e, seppure con difficoltà, riesce a reinserirsi nella vita quotidiana. È un momento di svolta drammatica, che condizionerà anche al vita seguente. L’artista riprende il lavoro faticosamente, ma con maggiore aggressività; riscopre inoltre ogni valore umano e moltiplica i suoi interessi. Se

già era istintivo in lui il desiderio di offrirsi a certe forme di servizio e stimolo nei riguardi della comunità, ora questo desiderio si fa ancora più vivo ed otterrà piena soddisfazione nelle iniziative degli anni seguenti.

La “Biennale dei giovani”

Nel 1971 organizza assieme a Don Aldo Mercoli la “Biennale dei giovani”, una mostra aperta ai giovani fino ai trent’anni, che viene allestita al Centro Sociale. Sempre nel 1971 inoltre collabora al “Corriere di Novara”, in occasione della pubblicazione di alcuni racconti della scrittrice Pina Ballario, ambientati nella Novara del primo Novecento. Egli cura le illustrazioni con una trentina di belle tavole. Nello stesso anno infine riprende l’attività artistica, ottenendo subito un premio ad un concorso di Firenze. Nel ’72 riprende anche la serie delle personali, esponendo prima a Venezia e poi a Cassino. D’ora in poi le sue attività non avranno più soste né come pittore, né come insegnante, né tanto meno come organizzatore ed animatore e si intrecceranno sempre più tra di loro. Nell’anno scolastico 1972/’73 il Prof. Polver è Vice Preside al Liceo Artistico Statale di Novara; nel 1974/’75 ne è Preside.

Nel 1975/’76 non gli viene rinnovata la Presidenza a seguito del nuovo stato giuridico previsto per il personale direttivo delle Scuole e questo fatto determina la protesta di massa degli studenti del liceo, che si esprime in una occupazione di tre giorni della Scuola. Negli anni seguenti si avvicenderanno tre presidi estranei alla realtà novarese, giunti da Torino, Roma e Taranto. Si interromperà così quella serie d’iniziativa culturali, cominciate da Polver nel 1974/’75 con incontri, relazioni, proiezioni di film e tavole rotonde su argomenti di carattere scolastico e artistico.

Nel 1976, in occasione dell’inaugurazione del nuovo Stadio novarese l’artista viene incaricato di comporre e preparare la veste grafica del manifesto, che darà pubblicità all’avvenimento. Sarà il primo dei vari manifesti “importanti”, che gli verranno affidati negli anni seguenti. Sarà anche, per lui, una ulteriore possibilità di mostrare le sue capacità di grafico d’eccezione.

“Un fiore per la città”

Nel 1976 inizia poi la sua attività di animazione con i bambini. Nasce la manifestazione “Un fiore per la città”, patrocinata dall’Assessorato all’Istruzione del Comune di Novara, manifestazione che ha avviato le attività di animazione nelle Scuole Elementari novaresi. Sempre nel 1976 infine fonda il “Centro di Animazione

Artistica” con una settimana di giovani, che, oltre a coordinare i corsi indetti dal Comune, promuovono mostre a livello cittadino.

Nel 1977 continuerà l’animazione con i bambini, che questa volta sarà indirizzata ad una riscoperta artistica della città e dei suoi quartieri e la nuova manifestazione sarà chiamata “Il Palio della Fantasia”. L’11 giugno 1977, come nell’anno precedente il 30 maggio 1976, i bambini invadono le piazze del Centro Storico e per un intero giorno, passato a disegnare e a dipingere su pannelli o anche sul selciato, sono “i veri protagonisti della città”.

Nel 1980 infine l’ultima esperienza, in ordine di tempo, avuta con i bambini: quel “Presepio nel cuore della città”, di cui si parlava all’inizio di questo articolo.

Negli anni Polver ha però realizzato importanti incontri anche con un’altra fascia sociale particolarmente bisognosa di amicizia, solidarietà ed aiuto: gli anziani. L’iniziativa di animazione “Ieri è ancora oggi” e le edizioni del “Museo dell’oggetto antico” organizzato dal Centro Anziani della Caritas ed esposte nel salone della stessa Caritas. Queste manifestazioni hanno avuto lo scopo di stimolare l’anziano a parlare, a raccontare e disegnare, o a guidare l’ispirazione di chi disegna, fino a ricomporre sulla carta qualche frammento del mondo della loro gioventù. In questo clima di amicizia e serenità anche la vecchiaia sembra un problema meno gravoso e la solitudine viene più facilmente superata.

Per tornare al discorso artistico sembra che in questi ultimi anni della sua attività Polver abbia ulteriormente affinato la sua tecnica, senza mostrare però grandi mutamenti di tematica. Lasciata la rappresentazione degli elementi meccanici, egli ha poi elaborato una serie di paesaggi desolati e senza vita, dai colori innaturali, quasi volesse essere la continuazione del precedente discorso ecologico, seppure portato ancora più avanti in un futuro di morte e distruzione.

In molti di questi dipinti si scorgono elementi misteriosi: qualche fazzoletto volteggiante nell’aria, delle sagome spezzate e poi rabberciate, delle punte che scendono dall’alto dell’orizzonte. I primi due elementi, simbolo di vita, ci danno ancora qualche speranza anche per questo mondo in sfacelo, ma nel futuro c’è sempre qualcosa che incombe minaccioso, come il terzo elemento: è forse la minaccia atomica?

Da qualche anno Polver ha cominciato ad esporre nelle sue mostre oltre a dipinti e tempere anche forme di sculture e mosaici. Le prime sono delle “tecnostutture” di legno assemblato, composto e ricomposto, che ricordano quelle sagome umane di cui ho appena

parlato; i secondi sono eseguiti all’interno di strutture in legno, con pietre di vario formato e colore e sono sempre di dimensioni e peso notevoli. Mosaici di questo tipo sono stati da lui realizzati nel 1975, per la cappella Cavallazzi, a Terdobbiate ed in questi ultimi tempi a Novara, in Via Ranzoni, nell’atrio del condominio San Carlo.

Nel 1976 l’artista ha poi toccato anche il campo delle incisioni con una cartella di linoleografie a tiratura limitata, presentata dal noto giornalista e scrittore Enzo Biagi.

“San Gaudenzio e la sua terra”

Tra le ultime esposizioni personali ricordiamo quella del ’79 alla “Cruna” di Novara, intitolata “San Gaudenzio nel contesto della nostra terra: un rapporto fra gli uomini e la tradizione”. La mostra assume un rilievo particolare per l’impostazione che ad essa l’artista ha voluto dare.

Definendo la prima fase della esposizione “progettuale”, il pittore ha voluto lavorare per i prime cinque giorni dinanzi agli occhi dei visitatori, avvalendosi eventualmente anche dei suggerimenti di quest’ultimi. Sempre nel 1979, in agosto, Bruno Polver ha eseguito per la “Pro Loco” di Macugnaga un murale di oltre 40 mq, sulla roccia della montagna. Egli, in quella occasione, ha lavorato per quattro giorni legato ad una corda, scalando e dipingendo la roccia metro su metro.

Altre iniziative, altri lavori hanno impegnato il pittore anche negli ultimi due anni, ma ritengo sia sufficiente quanto detto, per illustrare la sua attività e la sua personalità.

Ho portato solo le notizie, i fatti, che ritenevo più interessanti, per delineare l’uomo, l’artista; molto ho dovuto necessariamente tralasciare ed altro ho riassunto. Sempre comunque ho cercato di seguirlo nelle varie attività, senza prediligere l’una a scapito dell’altra. Non è semplice scrivere di un artista, quando l’arte, peraltro validissima, si accompagna a tanti altri interessi egualmente validi e sempre tra di loro intrecciati, tanto che parlare dell’uno senza l’altro renderebbe la presentazione monca.

L’anno scorso, nel novembre 1981, il pittore è trasferito la sua abitazione a Fara, pur continuando a vivere le sue intense giornate a Novara, ripartendole tra l’insegnamento, le varie iniziative ed il lavoro artistico nel suo studio, in Vicolo della Canonica. Gli ho chiesto il motivo di questo trasferimento e paradossalmente mi sono sentito rispondere che è stata una maniera per dimostrare il suo amore per Novara, per incontrarla tutti i giorni alla mattina e

salutarla alla sera; perché la sera l'ha voluta destinare alla quiete familiare, su uno sfondo di colline e vigne.

Intervistando Bruno Polver prima e poi scrivendo questo articolo ho percorso l'ultimo trentennio della storia culturale novarese.

Provocatoriamente, a fine intervista, ho voluto chiedere quali siano state le componenti essenziali della sua vita a Novara, che più gli sono rimaste nel cuore. Bruno Polver ne ha voluto allora fare un breve elenco, con il quale si chiude la sua presentazione artistica e umana:

“Il Don Aldo Mercoli dal Torneo dei ragazzi (anni '50) al Centro Incontri di amicizia per gli anziani”

“Le rane della Signora Claudia - appuntamento gastronomico annuali in casa di amici”

“S. Gaudenzio ed i bambini di S. Lucia, in occasione della mostra”

“Geuna, Cassletti e Giuliano (i segni della speranza) - amici veri nei momenti difficili”

“Il '32 ed il valore dell'amicizia - una lunga schiera di amici capeggiati da Nini Gusberty”

“Il critico Raul Capra e la bagarre della 'nouvelle vague' novarese”

“Il Mario Mittino ed i grissini della Santina - luogo d'incontro per alcuni giovani spregiudicati”

“Gli amici pittori - incontri di gioia e dolori alla ricerca di una identità”.

Luigi Grillo, *Il segno di Bruno*

Bruno Polver. *Il lago in punta di matita*, Pettenasco 1983.

*Il bosco è incantevole, buio e profondo,
ma io ho promesse da mantenere.
E miglia da percorrere prima di dormire,
e miglia da percorrere prima di dormire...*

Robert Frost

Mentre gli parlo ho la sensazione che lui è altrove. Poco prima, a cena con alcuni amici, si era ragionato di fenomeni paranormali, di presenze e di manifestazioni incontrollabili. E sì, lui parlava e rispondeva, ma io avvertivo la sua tensione -che poi era anche la mia- e la sua fatica di essere presente.

Ora è qui davanti a me e l'impressione non muta. Mi ha appena mostrato alcuni lavori, per altro non finiti, che sta elaborando per la seconda fase *Il Lago in punta di matita* delle Manifesta-



a.21

*Studio per un paesaggio, 1978,
matita su carta, cm 33x25*

zione d'Arte Contemporanea organizzate dall'Associazione "Pettenasconostra". È evidente che sta attraversando un particolare momento creativo, in pulsante evoluzione, è tesissimo, e fa sforzi tremendi per non distrarsi, ma dimentica appuntamenti, nomi e numeri di telefono.

Tu, normalissimo e mortalissimo, ti chiedi che cosa può mai eserci nella mente di un tal uomo, e rinunci alla risposta perché, impastoiato nella tua patetica normalità, non hai gradini a sufficienza per arrivare fin lassù, e il mistero rimane insoluto. Poi, un bel giorno ti dicono di scrivere un commento sull'opera grafica di quest'uomo e tu, cosciente della tua inadeguatezza, entri in crisi di gestazione, ti senti le idee raggelate, temi che l'amicizia ti prenda la mano. Non dormi più. Collocare in qualche modo l'arte di Bruno Polver nel chiuso delle parole è fargli torto. Come si può definire o etichettare un'arte come la sua che è razionale e romantica, lucente e ombrata, aerea e terragna, immutabile e mutevole, semplice e inafferrabile? Aggettivare è facile. Ma, mi chiedo, basta una fila di definizioni - più o meno su misura - a svelare il mistero di un artista che vive di palpiti ignoti e di visioni inconsuete?

Per fortuna, Bruno ha le mani. Quelle mani rituali che si vedono vivere di vita propria tra pennelli e matite e che, nel congiungere il pollice e l'indice, sembrano tracciare quel suo segno inconfondibile che sa narrare i silenzi. Gestualità sacrale per un atto d'amore intessuto di mistiche abbreviazioni in immaginative sintesi.

E quando il segno si snoda e racconta, è il momento trasfigurante in cui l'uomo non ha più confini e il canto si alza e si spande in echi che, ripetuti dalla terra, trovano la via dell'orizzonte per innalzarsi in cerchi vibranti universali.

A questo punto -ed ecco il miracolo- si realizza la compenetrazione dell'uomo con la terra; e l'ambiente, prima duro e metallico, diventa teneramente avvolgente e misterioso di malinconiche sinuosità. Allora non importa più se sia un canneto o una darsena o una collina: è nostalgia di cose non vissute, di lontananze intraviste e non ancora svelate, di anelazioni a liberarsi dal sapore di terra per attingere all'infinito. Che ci sia o no il colore non conta, anche se lo usa in modo mirabile con quelle trascolorazioni improvvise; ciò che conta è il segno, il segno di Bruno e il dono che la sua mano sa farne.

Ma sbaglierebbe chi volesse cercare nelle sue originali visioni qualche tratto di calligrafica evidenza o di compiaciuta descrizione, buona per risolvere un problema di arredamento o per riem-

pire un pezzo vuoto di parete. La poesia di Bruno, tra immaginazione e sogno, mentre racconta trascende il conoscibile e aleggia attorno all'osservatore, non per stupirlo o scandalizzarlo (ché non attira l'attenzione su di sé con tali mezzi), ma per trasmettergli con segno onesto la visione di una realtà mutante nell'uomo e per l'uomo, e allora è come se dalle scorie della terra salissero ricordi di confuse istintualità che, passo per passo, si trasformano in vibrazioni in cui l'essere non si perde e chiede il domani.

L'arte, la mano, l'onestà di Bruno sono capaci di questo miracolo, perché è l'umanità totale che non sa il compromesso. Davanti a ciò che lui propone ti trovi come davanti a uno specchio, dal quale però non viene rimandata la tua immagine fisica perché tu possa compiaccertene, ma il senso intimo del tuo essere come inconsciamente vorresti che fosse per essere libero. E avverti quella sottile penetrazione del segno negli anfratti della tua anima che vibra a ondate successive, ed è allora che il canto incomprensibile si leva e tu ti trovi senza accorgertene, a mormorare una preghiera.

Dio mi perdoni, non voglio scrivere spropositi, ma solo da Massaccio si possono ricevere sensazioni simili che -ci si creda o no- sembrano provenire da un'antica dispersione dell'essere per farsi abbrividente consapevolezza di una pace intima che cerchi e non hai trovato ma nella quale puoi sperare, perché dal batticuore ti senti nascere aeree musicalità cui desideri solo abbandonarti.

Vengono poi mille pensieri: assente la prospettiva trovi profondità; nei limiti di una tela o di un foglio trionfa la spazialità; notazioni materiche si fanno accordi; un pezzo di terra ti appare incoronato dai grani di un rosario; il vento non è descritto e ne ascolti il soffio; tutto è fermo e senti il pulsare della vita; vivi l'oggi e percepisci il domani; sei lì che guardi e capisci che il racconto continua come se l'orizzonte si rinnovasse facendosi sempre più ampio fino a diventare immensità.

Tra le macchie di colore che sembrano poste a guardia del suo mistero, il segno di Bruno, incomprensibilmente bello e naturale, inizia il racconto che non ha fine. Non importa se si capiscono o no i termini "reali" della narrazione, se si snoda in capitoli o no, se le motivazioni possano essere freudiane o meno. Importa l'emozione e il tremore che ogni sua opera o struttura suscitano nell'osservatore, importa la lievitazione dell'anima di fronte al segno illuminante.

Questo è il cammino di Bruno. Sfiare (o tormentare) la cortecchia per indovinare le radici e, in tutta semplicità, accompagnare l'uo-

mo perché ne abbia coscienza attraverso la sublimazione di paragrafi materici e umanamente sofferti, fino ad attingere alla più pura spiritualità; là dove -se riesci ad arrivarci- puoi temprare la solitudine, che resta comunque il patrimonio e l'eredità di Bruno. Perché è questo che desideri quando sei davanti a una sua opera: di sdoppiarti, essendo osservatore e soggetto nello stesso tempo, per trovarti al di là, "dopo" il quadro, e tentare di sapere con lui che cosa può esserci oltre il confine fisico di ciò che stai guardando. Un bisogno insopprimibile di abbeverarsi a quel totale misticismo che non può essere fatto di parole -fatalmente prive di senso- perché non si può tradurre in banalità semantiche l'ansietà di immenso che ora capisci di avere dentro di te. E non lo sapevi. In questo istante, tutto diventa facile: la tua "religio" è ora consapevole, sai che tu -parte del tutto- puoi conoscere la tua spiritualità e, umilissimamente, metterla al servizio degli altri per continuare un cammino d'amore verso un traguardo ancora ignoto ma, appunto per questo, struggente e meraviglioso.

È quella aspettazione d'amore che mi sembra compiutamente espressa da una splendida frase di Sem Benelli, a me molto cara, che voglio dedicare a Bruno con tutto il mio affetto, soprattutto perché non si senta solo:

"Io guardo all'uomo come alla suprema bellezza morale fra le creature. Riconosco in questo miracolo le ragioni palesi del suo imperio sul mondo, e voglio ricondurre l'uomo alla sua missione indicandogli la scuola più aperta e più chiara: il mistero del male e della morte, l'inutilità di ciò che è vano, la fragilità di ciò che è corporeo, la bellezza e lo splendore disseminati tanto nell'immensità del tutto, quanto raccolti in un filo d'erba che trema. Io voglio toglierlo di croce. Voglio che egli ritorni alla contemplazione di tutti i misteri per farsi capace di resistere al dolore. Forte nella vita, innamorato dell'opera sua. Egli si accosterà allora con vera dignità e fratellanza agli altri, simili a lui ma diversi, e comporrà l'accordo perfetto."

Non è la Città del Sole, non è l'Utopia. È speranza. E, secondo la mia sincerissima convinzione, Bruno Polver ne è grande parte.

Novara, 18 luglio 1983.

Angelo Dragone, Polver, una "ben temperata" tavolozza.

Novara, Galleria Sorrenti, 17 maggio-2 giugno 1990.

Più d'uno, penso, dirigendosi verso la Galleria Sorrenti per visitare la "personale" del novarese Bruno Polver lo ricorderà giovanissimo, quando aveva lo studio al n. 6 di via Dolores Bello: autore, fin

da allora fecondo, cui si dovevano fasci di tempere bellissime, dai toni assai fini, con vaste pianure che parevano spingersi fin sotto i declivi più lontani, o la strada che a perdita d'occhio sembrava incorniciarla dal lunotto d'una macchina, scoprendo altra volta la bellezza del paesaggio sardo così diversa da quella dei digradanti filari di vigneti, dove il segno pittorico assumeva il senso di una sigla dotata d'un proprio significato organico. Erano immagini a loro modo felici, nelle quali poco dopo il pittore incominciò a far posto ad alcuni elementi di rottura: dal triangolino di dissonante colore, violentemente immesso in un'immagine cui rimaneva del tutto estraneo, alla straniante presenza di certe carcasse d'automobile abbandonate nei campi, sino alle lignee sagome umane piantate dritte nel terreno, quasi dimentiche di se stesse, sulle quali l'artista sembrava esser intervenuto con soccorrevoli incastri e cerniere, ma senza riuscire a ridare naturalezza ai paesaggi altrimenti godibilissimi.

Dilagavano intanto per le campagne e lungo le sponde del Ticino, le sempre più inquietanti testimonianze d'un mondo in pericolo, attaccato dal degrado, con mille segni di un inarrestabile inquinamento, capace di intaccare le fonti stesse della vita, l'acqua, l'aria, il verde, tra un diffondersi di pollini sterili e voli di gabbiani votati a morte certa. Testimone attendibile, nei suoi quadri denuncia Polver non aveva tardato a illustrare guasti e pericoli esiziali, contribuendo a diffonderne la coscienza anche più direttamente con l'insegnamento, sul filo d'un autentico sottofondo morale legato all'educazione dei giovani già messi in allarme da non poche delle più recenti manifestazioni d'arte: in licei artistici e istituti d'arte, tra Novara, Saluzzo e ultimamente a Milano, dove Polver ha esemplarmente profuso ogni suo impegno per infondere loro, insieme, la passione per l'arte e il lavoro, l'amore per un artigianale magistero tecnico che andava piegando alle personali esigenze espressive del segno e del colore. In questi anni, tuttavia, la pittura di Polver s'è indubbiamente maturata ed è diventata di per sé complessa, al punto che la stessa moderna immagine naturalistica vi appare come turbata da nuove implicazioni in cui s'andava quasi sfiorando la magia e il soprannaturale. Del paesaggio -che da quando s'è stabilito a Fara, nel contado, gli sta intorno nutrendone la visione del quotidiano- Polver spia ora gli estremi trapassi di luce, e ne interpreta le trascoloranti atmosfere, albe e tramonti di un acceso naturalismo, ma in *Ricordo di un viaggio notturno*, del 1984, sfidava già il mistero di certe notti, sulle quali il pittore veniva fantasticando in una evidente chiave

psicologica. Visti nell'insieme i nuovi paesaggi sembrano ispirati dall'impura bellezza della natura, e non soltanto dal ricordo o dal rimpianto romantico di un'incorrotta visione. Ciò che, a poco a poco, si è insinuato nella sua pittura sono le molteplici, drammatiche tensioni e contraddizioni esistenziali che angosciano il mondo contemporaneo. Ed è ciò che l'artista coglie ben oltre l'equilibrata partitura spaziale di un *Mondo solitario*, nelle stesse più tese, vivide esperienze di *Controluce* o *Bagliori*, dove la pennellata ha incominciato a mostrarsi come qualcosa di febbrile, concitata emanazione di uno spirito solitario che, serbandosi sempre nascosta la presenza umana, variamente s'annuncia nel duplice suo registro, diurno e notturno, da *Tenue luce del mattino* a *Fiori della notte*. La pittura, qui, non si limita ad aggiornare una sua formula stilistica: si direbbe voglia un gesto che non torni, semplicemente, su se stesso, come un vano abbraccio, ma sappia invece rinnovarsi, a cominciare dalle proprie motivazioni figurali, anche a prescindere dai più consueti schemi delle attuali tendenze figurali. Anche gli orizzonti si allargano puntando su più aperte intuizioni cosmiche: non più frutto dell'evocazione d'un visionario, ma di non meno attraenti realtà filtrate attraverso l'esperienza dei reduci dai primi stazionamenti spaziali, per non dire della suggestione offerta dalla divulgata messe di foto e film che formano ormai una sorta di diffusa coscienza delle nuove dimensioni che stanno assumendo i molteplici problemi venuti a travagliare la nostra società.

Da un lato, dunque, vi si sente il frutto impegnato di un'esperienza liberatrice, dall'altro il piacere ormai scaltrito d'un far pittura per quel che di appagante questo può comportare per sé e per gli altri, continuando a porre il proprio repertorio di immagini, a cominciare dalla dimensione costruttiva del quadro, sotto il segno d'una non scontata bellezza.

Una preziosa continuità lega in tal modo *Il posto delle cicale* e *Incontrare il vento* alle più vaste composizioni recenti, da *Accadimento* a *Orizzonte cosmico* dove la drammatica tensione di alcuni nuclei figurali trova il modo di placarsi -pur senza stemperarsi- nel più ampio respiro proprio di queste ultime tele, così francamente decifrabili, che costituiscono la parte forse essenziale del suo messaggio pittorico.

Con l'estro poetico, che rimane all'origine di ogni opera di Polver, in queste opere si apprezzeranno le qualità di un'arte che, senza mai giungere a farsi intenzionale strumento sociale, sa pur rendere testimonianza al proprio tempo, rinunciando ai più facili edo-

nismi formali, per modulare nelle più ariose atmosfere pittoriche le oggettive presenze d'una natura affidata ormai ad un'autentica sensibilità: arricchita di intuizioni cromatiche e di motivazioni figurali che senza mai aver ceduto il campo alle materiate proprie dell'informale, godono tuttavia del canto a volte spiegato d'una "ben temperata" tavolozza, ma al tempo stesso, di quelle sue più corsive notazioni figurali, capaci di evocare e definire la realtà con polso sicuro e non senza illuminarla di un'intima tenerezza.

Luigi Grillo, *Un ritorno atteso*

Torino, Micrò Galleria d'arte, 5-26 ottobre 1995.

Dopo dodici anni, dalla galleria "La Cittadella" a questa affascinante "Micrò", dalle non estese ma pulsanti pareti, Bruno Polver viene a riproporre i segni cromatici di una evoluzione artistica nella quale inarrestabilmente i giorni di luce e le notti senza tempo vanno creando pezzi di infinito che, attraverso un'incontenibile poesia della Terra -nelle sue malinconie e nei suoi stupori- sembrano svelare il mistero di lontananze sognate e di perdute purezze.

Una nobiltà sensibile e discreta che ben si propone e s'innesta nel crogiolo dell'arte torinese, pur viva nel contesto di una realtà apparentemente agnostica e materialistica.

Si instaura quindi una continuità di presenza e di significati che, appunto, nell'arco della dozzina d'anni trascorsa, non ha mai subito soste o interruzioni rimanendo fervida operosità di "uno" che diventa insostituibile patrimonio di "tutti".

E questa volta, Bruno Polver riprende il suo racconto con una serie di ben calibrate e palpitanti "tempere" in cui, accanto ad alcuni significativi "oli" e con l'apporto di originali strutture morbide e levigate, i segni di luce e di talune languenti tenebrosità -non indugiate ma colte nella loro immediatezza, così come escono dal pennello- afferrano l'attenzione dell'osservatore che vi si ritrova interamente. Ne diventa parte.

È come se quei segni -sempre sicuri e convinti, vuoi nella pennellata larga e spaziale o nella traccia infinitesima vuoi nei canti di luce o nelle drammatiche terre- proponessero a ciascuno la propria storia e l'anelito verso quell'approdo lontano sconosciuto e mirabile cui, consciamente o no, ognuno tende.

È come nello "studio in blu" a fianco: un fluttuare dell'essere in misteriose trasognanti profondità dove perdersi e ritrovarsi in un attonito e trepido viaggio. Senza fine.

Luigi Grillo

Bruno Polver. Segni di terra e d'acqua,

Milano, Famiglia artistica Milanese, 11-23 maggio 2000.

In tempi di nuove deificazioni e di sopravvenienti idolatrie, tra gli ormai pochi artisti che perseguono la non facile ricerca di un linguaggio naturalmente contenutistico si colloca Bruno Polver, che da sempre con un periodare scarno ed efficace, personalissimo, propone l'ansietà della trascendenza attraverso i racconti della terra, poeticamente sublimata mentre ne traccia la paganità viva ponendo -tra realtà e promessa- postulati di vita viva e ipotesi di riscatto. Così, nell'uso sapiente delle terre rivela la profondità del dramma, e nell'improvviso bagliore di un giallo di un rosso di un bianco, si offre alla lievità di una speranza posta senza compiacimenti o indugi: una crepuscolare speranza che travalica formalismi e leziosità per offrirsi a chiunque con i valori puramente pittorici che gli sono propri. Il tutto, tenuto scontrosamente intimo con una patina di opacità (viene in mente Ciajkovskij) e con forme di esitazione (in musica è il "tempo rubato") in un contesto di innocente stupore compenetrato di poesia e di musicalità; e laddove la composizione porta a un incontro con gli elementi dell'acqua (vita anch'essa) o del cielo, il racconto si svolge debussyanamente a strati consecutivi e integrantisi verso un epilogo non raggiungibile, ma che dice forse di sogno e sicuramente d'infinito.

E in tale tensione si intravede, cosciente o no, una sorta di cammino introspettivo per sapere di se stesso o -chissà?- per trovare un qualche approdo di luce in cui tutto si disveli e i giorni siano veramente dell'uomo, non più sfiato dalla lotta e dall'angoscia del vivere.

Né va passato sotto silenzio che tutto questo, lungi dal rappresentare un traguardo, è frutto di pensiero e di lunga esperienza umana e artistica, spesso sofferta, che aggiungono ai contenuti delle sue opere come un sottile e acutissimo soffio d'amore, che egli vuole manifestare -lontano o vicino che voglia essere- con una tensione nobilissima dell'animo a guida della mano.

Qualcosa che è divinamente proprio all'essere umano: amore e nient'altro. È poi attraverso la sublimazione che se ne percepisce la portata universale. Stupefacente in ogni caso come Polver riesca a esprimere vita e speranza, poesia e sogno, musica ed eco, senza far ricorso ad alcuna funzione o ipocrisia o riserva mentale. Genuinamente. Con segno e colore.

Novara, 29 marzo 2000

**Angelo Dragone, *Un'esperienza in divenire*
Barolo, Castello, 2002.**

Nato a Novara il 26 novembre 1932, Bruno Polver compirà tra breve settant'anni dando a questa sua esposizione il senso d'un traguardo. E tanto più se si considera la presenza dei due disegni datati "1952" che alla sommaria sua rassegna antologica bastano a dare la portata di un intero cinquantennio lungo il quale si collocano le esperienze che ne hanno accompagnato il continuo impegno creativo.

A Polver è d'altra parte toccato di viverlo estesamente da un'iniziale ispirazione naturalistica al fascino d'una libera astrazione nella quale poté far sentire tanto l'attrattiva d'un linguaggio materico quanto l'esigenza d'un più tardo ricupero dell'oggetto, nello stesso persistere di valori emotivi legati a forme e colori, offerti nel loro divenire.

Anche per Polver l'esperienza aveva preso le mosse dal disegno e, com'è quasi ovvio, dalla concretezza del vero in cui avrebbe finito col prevalere un segno inteso a volte anche nel novero d'un gesto in grado di tradursi nel valore inconfondibile proprio di uno stile in cui non ha tardato a manifestarsi una naturale, persino elegante, scansioni paesistica: anche là dove l'Artista andava rivedendo la sostanziale sua fedeltà alla terra e alle sue cose, ma in particolare alle sue acque.

Di qui la costante adesione con cui Polver ha continuato a guardare alla Natura, sia pur interpretandone liberamente forme e modi, nella lettura grafica come nei colori di "Le calme colline autunnali" e di "Vigneti", come vengono recitando i titoli di un paio di grandi dipinti esposti a Novara nel 1962 (alla galleria "Gli Araldi") per non dire degli effetti di luce di cui fin da allora l'Artista ha sentito la necessità nel dare risalto al disegno. Lo si nota in "Imbarcazioni" e in "Le reti" come nella vegetazione - e lo si è già accennato - fino a liberare di quel segno i valori di un archetipo, con il senso proprio di un simbolo vitale, preciso e vivace con l'immediatezza e l'essenzialità di un'orientale pittura "Zen" (di derivazione buddista). Fin dai decenni scorsi questa s'era peraltro fatta sentire anche in certe forme di pittura gestuale ripresa dall'arte occidentale proprio nelle sue manifestazioni più fresche e sorgive.

Si possono ricordare anzi quei lavori con i quali Polver aveva partecipato al premio "Il lago e la collina" di cui nel 1964 (prima edizione) s'era aggiudicato il riconoscimento bandito da "Pettenasconostra" ed era quel lago "in punta di matita" nel quale aveva

documentato la felicità di quel particolare suo momento creativo. Era sfociato, questo, in un'arte "razionale e romantica, lucente e umbratile, aerea e terragna, immutabile e mutevole, semplice e "inafferrabile" come l'aveva definita Luigi Grillo, quasi rinunciando a svelare il "mistero di un artista" che vive di "palpiti ignoti e di visioni inconsuete".

Ancor oggi colpiscono, in quei disegni i sottili aerei tratti di penna che fendendo con naturalezza gli spazi come fossero interstellari, si addensavano nei più regolari, fitti, intrecci a losanga, retti da improvvisi archi di sostegno, leggeri ed eleganti, a volte, però marcatamente formulati nel segno breve e perentorio, come inconsciamente si pensa debba essere e come, puntualmente, lo si ritrova nel senso narrativo che vi assume un pezzo di terra o una folata di vento. "Allora - aveva inteso bene Grillo - non importa più se sia un canneto o una darsena, o una collina: è nostalgia di cose non vissute, di lontananze intravviste, e non ancora svelate, dell'aspirazione a liberarsi dal sapore di terra per attingere all'infinito. Che ci sia o no il colore non conta - aveva avvertito - anche se lo usa in modo mirabile, con quelle trascolorazioni improvvisate; ciò che conta è il segno, il segno di Bruno e il dono che la sua mano sa farne". Tutto questo senza mai cadere (o scendere) nel calligrafico.

Polver racconta, da par suo, trascendendo ogni più corrente conoscenza, come se potesse così risalire ad una fonte di verità ancorché si trattasse di verità mutevoli, e mutanti proprio come lo sono nell'uomo stesso. Ma con uno scoperto gusto grafico l'Artista non tarda poi, d'altra parte, a rivelare una particolare inclinazione per la tempera che nei nuovi, delicatissimi paesaggi, cui approda negli anni tra il '59 ed il '60 anche meglio sembra rispondere nella loro resa rispetto al colore ad olio.

A sostenere questa sua ricerca pittorica è la spontanea immediatezza del gesto che si traduce in un'aperta esigenza segnica: la pennellata viene infatti modulando con brune prevalenze i grigi che s'illuminano di rosa, di verdi e violetti e si trasformano in profondità collinari, pianure e superfici lacustri: paesaggi più di fantasia che realmente visti e che, nelle loro trascoloranti intonazioni, assumono le luci dell'alba o di un crepuscolo e quale "concessione" Polver offre ai suoi approdi con l'immediatezza e la vivacità dei loro modi espressivi.

Attraverso i nuovi dipinti nei quali il rapido asciugarsi delle superfici colorate giunge a risolvere testualmente la pennellata, l'artista elabora quelle inedite sue immagini, d'un valore che, una volta acquisito, assume un vivo senso cromatico che i sentimenti

portano al coinvolgimento più vasto di ombre, pensieri, malinconie. Il carattere che l'espressione pittorica di Polver viene così assumendo, non fa tanto riferimento a dei luoghi ben determinati mentre assume piuttosto la portata d'una sintesi visuale o, meglio, emozionale in cui è tutto un riaffiorare alla memoria, di incontri, di scambievoli colloqui tra terre, acque, alberi nelle luci tenere di un'alba come nel serotino trascolorare d'un crepuscolo, sullo sfondo malinconico che da sempre ha caratterizzato la sua esperienza pittorica. Ed è in quel dialogo che continuamente vien svolgendosi tra occhio e memoria, che si manifesta ogni valida esperienza ricalzata dalla fantasia di cui si nutre ogni sua invenzione.

Si direbbe, anzi, a volte, come più che dal vero Polver attinga proprio dalla fantasia. Basta un leggero insellarsi d'una collina per nascondere la morbidezza d'un ignudo fianco di donna sul quale sembra comparire in un piccolo segno l'ombra cava di un ombelico e, più in alto, tra anche più misteriose chiaroscurate superfici, le due carezzevoli, morbide espansioni di un seno dai turgidi intrecci apicali emergenti dalle più intense colorazioni delle areole sui due lati del solco verticale ridisegnato sulla regione sternale.

Ed è qui che, tra realtà e fantasia, egli continua ad evocare le immagini del luminoso in cui ogni volta sembra immergere i suoi fantasmi di luce, quel suo segno, rapido e fresco, di derivazione padana, con il lirismo dei suoi paesaggi radianti di luce, tra il piano delle risaie e le prime colline.

Tra segno e luce, era dunque venuta maturando così l'esperienza pittorica di Polver che, tra il 1962 e il 1963, sembra ormai affidarsi tutto alla ricerca di quelle modulate superfici colorate dalle pacate, basse tonalità, che di volta in volta fanno posto alle più preziose, delicate intonazioni, dai grigi più sfumati alle intense, fresche cromie e alle rosate intensità, per fare da sfondo ai valori segnici d'una nuova gravidanza emotiva nell'ambito di quell'"astratto-concreto" che si sarebbe esteso sino ad assumere la portata di una nuova gestualità, ben articolata proprio nelle luci più stemperate che assumono il valore di un mondo intero, ed è anche come dire di uno spazio pittorico, tutto percorso da nuove realtà poetiche, a cominciare dalle tradizionali nebbie novaresi.

Era stato Albino Galvano nel 1965, a sottolineare quali componenti dei suoi lavori "l'astrazione" e "il gesto" espressi con una grande generosità in un temperamento riservato, ma chiaramente fatto di "un misto d'audacia e di timidezza".

Son però queste le componenti culturali che Polver sfiora con la propria sensibilità, nelle prove più consapevoli, più espressamen-

te portate a collocarsi nello spazio delle ricerche contemporanee, "salvando" una tipica grazia gentile fatta di calda spontaneità.

Quale continuità possa esserci dal "disegno" alla "tempera" da una "china" al dipinto ad olio lo si vide molto bene nella personale ordinata nel 1967 alla Spezia, sapendo ogni opera della luce che sul rigore del segno s'accentua nelle modulate iterazioni della campagna tra il digradare dei piani dove si stendono i filari dei vigneti come idee che si sviluppano nelle immagini sigla di un segno evidentemente destinato ad assumere il valore di un vero e proprio ritmo, che al di là di una sorta di araldica insegna e di un rigoroso impegno semantico non manca di assumere anche la portata e il significato stesso d'una segnica leggenda.

Nei disegni di Polver s'aggiunge spesso, a questo punto, la componente d'un particolare effetto luministico. Quando segni e colori lasciano quasi alleggerire ogni più lontano orizzonte per far campeggiare in primo piano, come "segni" e "sogni" le aspirazioni estreme d'una irraggiungibile felicità nella quale vengono insieme a dilatarsi l'esistenziale loro tormento.

Appartengono a questo tipo di ricerca gli interni d'automobile in cui come la strada (vista attraverso il lunotto posteriore) in dipendenza di un orizzonte quasi interno alla composizione, si risolve nel gesto perentorio d'una autentica linea di orizzonte.

Bisogna poi dire anche come in questi interni di macchina con lo sghebbato ricorso ad un paesaggio non più fruibile, s'affacci una visione altra di quel rapporto fatto di un sempre più grave isolamento. Il fatto è che Polver non si limita a filtrare queste esperienze del nuovo attraverso le fin qui inedite immagini alterate della natura, che nega ogni possibilità di simbiosi, tra portiere (senza riflesso di cieli come in quelle di Antonio Carena), vetri e cruscotti, al di là di qualche ingranaggio, o altra struttura meccanica evocata non più che da processi di ordine tecnico. Polver lascia emergere infatti il senso negativo di queste nuove immagini di vita il cui ricupero non ne nasconde l'invasione rispetto ad un naturalismo "elegantemente contemplativo" come proprio in quell'occasione espositiva l'aveva definito Raul Capra pur apprezzandone al meglio la validità d'una fatata alternativa a fronte di un "inetta realtà violentemente espressiva" e del prevalere di "impostazioni particolarmente descrittive".

Da par suo Paolo Fossati (1969) aveva infine colto in alcuni più recenti dipinti di Polver la turbata presenza di certi corpi estranei. Erano, allora, un'automobile o certi suoi elementi, finestrini o altri pezzi di carrozzeria, parti dell'abitacolo, come un lunotto a tutta

ampiezza, “impregnandolo d’una tensione, quasi un risucchio più vasto e incondizionato”.

Poi qualcosa è di nuovo mutato. A campeggiare è tornato il paesaggio entro l’ampio rettangolo della natura: “il corpo estraneo” è andato subito perduto. Il tema su cui oggi Polver insiste - continuava Fossati - è quello dell’oggetto nel paesaggio: il foulard abbandonato nei campi assume una consistenza, una durezza, un’oggettività che non è quella alternativa del mondo dell’automobile, sicura di sé, a sé stante. Il paesaggio ha vinto.”

Il fatto stesso di domandarselo lascia intendere il dubbio dal quale il critico era mosso. Con i suoi colori così definiti, il foulard precisa sempre “una forma, laddove tutto il resto, il contesto, scorre e sfuma, scivolando in un ritmo veloce e continuo, si dice che quella forma puntuta, aggressiva nella sua dolcezza, è una sorta di rimorso, di grinza, di fitta dolorosa nel modo di guardare al paesaggio”.

Paesaggio - natura: spazio della memoria?

Quello spazio naturale, “della memoria”, appunto, ora che viene rivisitata da un’esperienza più matura e precisa, si presenta alla conoscenza animato, e non più turbato dal senso d’una ferita, che coincide con quell’oggetto del ricordo, quel foulard che era un corpo doppiamente estraneo: per il modo con cui altera il paesaggio e per la spina che introduce così solitario e irrisolto, nel racconto di una presenza nel paesaggio di chi ora vi torna”.

Il contrasto tra questi elementi si fa allora anche più netto e già irrimediabile.

“La natura, il paesaggio, gli oggetti d’oggi appartengono dunque a due ordini sfasati, diversi: la loro dialettica come quello che oggi a Polver preme risolvere - concludeva dunque Fossati - non sarà certo la pittura, in sé, a risolverlo. Ad essa tocca solo di prospettarla e di chiarirla”.

Il filo che divide l’illusione di ricomporre la pace turbata per mezzo del quadro, della pittura, della constatazione oggettiva di una insanabilità, Polver lo ha rotto definitivamente: la sua pittura è quella, e questo oggetto-turbamento, oggetto rottura, oggetto impossibilità con estrema franchezza.

Non è rimasta senza riflessi sulla stessa sua opera creativa, la pausa forzata di Polver, conseguenza di un incidente stradale fortunatamente superato senza le più gravi conseguenze se, a trent’anni di distanza, quei giorni ormai lontani si possono ricordare con la diagrammata collocazione nel flusso di immagini tra le quali hanno preso formale consistenza le più toccanti sue

esperienze umane ed estetiche. Vi erano infatti confluite da un lato le più drammatiche auscultazioni della vita, ma insieme, peraltro, l’esigenza di uno sviluppo espressivo sensibile alle motivazioni degli eventi cui Polver era venuto incontro da quando le nuove sue opere, hanno assunto una caratterizzata impronta esistenziale che in realtà avrebbe coinvolto segni e colori in una nuova, inedita visione.

Si lasciava in tal modo alle spalle, ormai, le georgiche scansioni di campi arati e di vigneti dove appunto, avevano fatto la loro comparsa i residui di officina e qualche inquietante simbolo consumistico, mentre nella fanghiglia del disgelo come nelle polveri e nei fiumi che si fanno umidi di smog, tra le morenti rive dei fiumi inquinati, s’avverte la presenza dei veleni di una civiltà che, consapevolmente o no, ad ogni passo attende alle sue stesse fonti di vita.

Questi i motivi di fondo dei nuovi dipinti di Polver comparsi anche nelle personali dal ’72 in avanti, quando riaffiora quel linguaggio in cui le forme di rottura, pur nelle drammatiche loro manifestazioni, non contraddicono più l’inalienabile dolcezza dei loro paesaggi, ma sembra si librino a volo, come grandi ondeggianti aquiloni: è allora un cielo luminoso a sottolineare l’estraneità di quell’elemento che irrompe nel contesto di una bellezza naturale ch’era sembrata non potesse essere altro che eterna, mentre ora finisce con il recare la testimonianza della presenza di non sanabili ferite.

La creatività, che nell’insegnante non manca di manifestarsi con una precisa inclinazione per la disciplina - ed è quanto rende Polver benvenuto dagli allievi ed apprezzato dai superiori - gli assicurava una fruttuosa carriera didattica che in lui si può dire fosse stata subito caratterizzata dal fervore stesso dell’immaginazione che l’avrebbe resa partecipe delle stesse suggestioni visive che erano venute premendo nel passare per quelle esperienze linguistiche che continuavano ad annunciarsi nelle generalità del linguaggio estetico, soggetto ad una propria evoluzione.

A sostenerla non erano mancate le emozioni individuali esaltate dalle esperienze artistiche più avanzate destinate a coinvolgere, tra gli anni Trenta e la fine del secolo - quasi seguendo la stessa maturazione culturale dell’Artista - a fronte delle ben variate immagini offerte dal Realismo (o dai Realismi, come ad un certo punto insinuò Jean Clair facendo la fortuna di Felice Casorati finito in copertina del catalogo della mostra parigina) e nel volgere poi delle ricerche che hanno dato vita all’Astrattismo e all’Arte

Concreta, all'Espressionismo, a quel panorama tutto interconnessioni storico-critiche anche di carattere trasversale per giungere - ma senza coinvolgere il nostro Artista passato indenne almeno dal Minimalismo in qua, Arte Povera e Arte Concettuale comprese - a tutte quelle esperienze meglio connesse con le nuove realtà socio-politiche-culturali, a cominciare dall'esplosivo successo, nel '62, della Pop Art di cui New York aveva appena conquistato la leadership internazionale affermandosi fin dal 1964 anche nei riguardi di Parigi, dopo che il Gran Premio della Biennale di Venezia era toccato a Rauschenberg.

A tutto questo Polver avrebbe risposto con quella specie di perentoria drammaticità risolta ormai abitualmente con le chiare sue intrusioni figurali, ma senza che s'andasse perdendo la sostanza della pittura (soprattutto a tempera) così sottile nell'impalpabile materia cromatica quasi abbandonata ai margini della pennellata deposta come per una piena, improvvisa quanto impetuosa, in cui l'onda s'era infine placata e resa pressoché impalpabile assumendo il senso di una segreta speranza e non senza recuperare, infine, una nuova immagine dell'uomo.

A questo punto Polver aveva già ritrovato anche quella certa figuratività che, non a caso, s'era subito ricollocata nei primi piani mentre al morbido adagiarsi d'uno sfondo collinare era riservato il più lontano orizzonte. Si definivano così insieme i nuovi valori spaziali da intendersi come una specie di suo inedito equivalente emotivo. Quasi l'ambiente scenico della nuova figurazione dovuta all'inventiva di Polver e di qualche altro autore.

Ridotta ad una sagoma appiattita la figura umana sapeva quasi di certe ombre o di riporti lignei (con evidenti rapporti con il mondo di un Ceroli) cercando, però insieme, un proprio modo di articolarsi.

Di qui anche il senso di certi incastri come di certe cerniere che spesso non possono non ferire l'occhio dello spettatore - come qualsiasi altra protesi si ricollegasse ad una carne viva - ma che anche nell'estetica prospettiva del pittore sembrano voler testimoniare la necessità di quella pena e di quel dolore appena avessero potuto assumere la portata d'una speranza di sopravvivenza.

Ma si scopre anche nei nuovi dipinti di Polver con l'inquietante senso di segreta attesa di quel processo rimasto sospeso, rendendo insieme anche più faticoso il recupero di quella fiducia che indubbiamente continua a sorreggere l'artista. Fiducia non soltanto nella filtrata bellezza di certe antiche immagini di vigneti, quando bastava un suo segno essenziale a dar vita a tutto un paesaggio,

ma anche all'aspra e cruda realtà rintracciabile nella vita di ogni giorno, dove l'uomo continua a lasciare la dolente sua impronta sotto le forme efficaci del segno e dei colori. Di qui il senso di queste immagini che, memorizzando il carattere di una nuova figurazione, ne acquistano il significato come frutto d'una speranza da intendersi nella portata morale di un'autentica virtù.

Misteriosi o terribili gli accadimenti che verso la metà degli anni Settanta sembrano incombere nella composizione di Polver. Ne sono protagonisti i profili di uomini senza tempo che ad Enzo Biagi hanno fatto pensare ad una Sfinge: "corrosa dal vento, dalla sabbia, dalle stagioni" ricordando anche il mondo nel quale quell'immagine si sarebbe accampata: quel manto di erbe lacustri, su una superficie ferma e distesa. In alto: il volo d'un uccello, "forse un gabbiano". Ma i colori "fanno pensare piuttosto ad una grande farfalla".

Nel 1976 Polver ritorna anche a Chieri, alla Galleria di "Cronache Chieresi" esponendo queste figure o "forme-immagini" di rottura, mentre si dedica pure alla decorazione: nelle forme del mosaico, legno-cemento, vetrate.

Un emblematico "Sussurri alla luna" viene presentato sul finire dell'anno dopo ad Aradeo (Lecce) e a Firenze (Galleria 14) con un paesaggio essenziale, più suggerito che descritto: un cielo scuro, pressoché nero che fa da sfondo al disco d'una grande, suggestiva luna piena mentre poche pennellate fortemente striate riportano l'attenzione su un mondo evocato in primo piano tra un accostamento cromatico e l'altro: una complessa organizzazione che di lì a qualche anno avrebbe fatto scrivere a Marco Rosci d'una "pulsazione organica" e di "una fresca, sciolta immediatezza" che il tempo non ha soffocato, ma ne ha arricchito la "Tastiera cromatica" quasi sfociando entro quei tipici suoi "paesaggi emozionali" ormai popolati di "sagome-segni antropomorfi". E avrebbe infine concluso, Rosci, sottolineando "l'integrità umana" di Polver che sente "imperativamente l'esigenza di non scindere il colloquio con se stesso con la moralità della comunicazione, dalla scuola alla comunità".

Il '79 è anche l'anno di "San Gaudenzio" patrono di Novara sul quale di quando in quando Polver era già periodicamente tornato ma che, nell'inverno, tra gennaio e febbraio, diventa motivo di un impegno particolare nel raccogliere dipinti ad olio, disegni e tempere secondo un progetto complessivo in grado di integrare nell'insieme una tradizione profondamente sentita e testimoniata: pochi tratti nel disegno fortemente chiaroscurato, le grandi mani

che si chiudono attorno al pastorale, qualche tratto essenziale per far sentire la foggia dei paramenti sacri di cui riveste la massiccia figura del Santo.

Queste sue capacità di calarsi anche creativamente in un tema l'hanno poi favorito, nell'affidare proprio a lui l'Istituto d'Arte di Saluzzo cui s'andava collegando la Scuola intitolata ad Amleto Bertoni. Nessuno meglio di Polver avrebbe potuto cogliere i problemi dell'insegnamento nel momento in cui questo giunge a fiancheggiare l'addestramento artigianale. Polver ha ideato corsi di aggiornamento per studenti e artigiani, chiamando a raccolta giovani Maestri del legno e critici d'Arte studiosi di design, organizzando anche un convegno degli Istituti del Piemonte per mettere a confronto attività e metodologie, ma anche gli sviluppi di centri di tradizioni diverse che avevano messo in evidenza i loro rapporti, come Castellamonte e Faenza di dove era venuto a Saluzzo Amleto Bertoni.

Disponendosi infine a lasciare questo significativo centro culturale subalpino nell'86, mentre gli si prospettava ormai il trasferimento al 1° Liceo Artistico di Milano, Polver si congedò con una vera mostra personale esponendo *20 opere per Saluzzo*, quasi una variazione sul tema della *bella Maghellona*.

Le venti opere, aveva scritto, "rappresentano la concreta testimonianza di un'esperienza autentica intimamente sentita con emozionale e vibrante afflato". Di qui il ricorso alla bella Maghellona: quasi per ritrovarvi una coincidente tonalità esistenziale che ne accomunasse i valori essenziali così da rendere implicito il senso stesso "della città" - aveva aggiunto Polver stesso - "con i suoi silenzi, il suo cielo, i suoi valori essenziali ch'era poi un suo modo, forse il migliore, per continuare l'intimo dialogo, il più a lungo possibile". Tant'è che ritorna ancor qui e proprio nel suo "appagamento più profondo e misterioso". Mi venne naturale, nel 1990 - in occasione dell'ampia "antologica" dedicata a Novara dalla Galleria Sorrenti col patrocinio della locale Amministrazione Provinciale - ricordare l'epoca in cui, passando per Novara, si raggiungeva il giovane Polver nel suo studio, al numero 6 di via Dolores Bello (vicinissima alla stazione ferroviaria) per vederne gli ultimi lavori.

E si poteva essere sicuri che i suoi declivi, i vigneti, scritti e descritti con un semplice, ripetuto tratto di pennello, come il firmamento che poteva animare la lontana scena celeste anche in una "tenue luce del mattino" senza cedere per nulla alla materialità dell'Informale, avrebbero arricchito le nuove at-

mosfere di intuizioni cromatiche come di inedite motivazioni figurali nel rifarsi alla possibilità d'una ormai "ben temperata" tavolozza e non senza illuminarla di una sua intima tenerezza. Di volta in volta, anche l'opera di Polver, si sarebbe detto che non mancava di risentire (e di registrare) il clima che aveva coinvolto, e ancora stava coinvolgendo, il mondo artistico internazionale - di qua come di là dell'Oceano - facendosene come sempre, l'arte, l'interprete privilegiata. A cominciare dal disagio (ma non soltanto) attraverso ricerche tra il materico e una sorta di riduzione che si lasciava sfiorare ancora da una specie di nuovo realismo che non avesse escluso la persistenza dell'invenzione originale e questo mentre altri, in Italia (e si pensa a Pino Pascali) caricava piuttosto di ironia le sue immagini di gusto ed estrazioni Pop, perseguite - persino nella straordinaria sua ironia del titolo - con la spazzola ribattezzata "Baco da setola".

Polver era dunque rimasto fedele ai suoi segni di Terra e di Acqua com'era intitolata ancor nel 2000 la nuova sua mostra alla Famiglia Artistica Milanese tutta di materiche tempere su carta - Canzone alla luna, Roseti, Risvegli, Vola ancora il merlo bianco - con un esemplare uso delle terre tra improvvisi bagliori di gialli e di rossi, tra un bianco pieno di luce e un grumo nero che sembra aver appena solidificato un gesto cromatico. Alla fine si ritrova il pensiero, la memoria di un uomo che continua a tradurvi, con il più fervido suo impegno espressivo, le testimonianze d'una vita vissuta a contatto di quell'ambiente che è sempre generoso quale fonte d'ispirazione, come egli stesso ha inteso riconoscere: ricco di "poesia e di fantasiose esperienze".

"A Gabriella", la sposa che gli sarebbe poi mancata nella casa di Fara (Novara) il 13 aprile 1999, Polver aveva dedicato l'anno prima, nelle ricorrenze pasquali, un'esposizione di ventitre dipinti che, facendo capo ad un'unica risposta emotiva hanno costituito un'autentica sua "Pausa d'Amore e di Preghiera", come reca il frontespizio del cataloghino impresso per la mostra che "da sabato 11 a domenica 19 aprile 1998" venne ordinata a Romagnano Sesia nella Chiesa della Madonna del Popolo.

Il cartoncino con l'elenco delle opere, ne descrive le tecniche preziose, tra pigmenti puri, tempera, olio e vernice, oro e argento, che in qualche maniera dando anche materialmente un aspetto prezioso a queste immagini quasi fossero pensieri allo

stato puro, si legge, non senza commozione quella testimonianza suggerita certo dalla tenerezza del ricordo:

Il foglio è ancora bianco.
Come ogni volta mi coglie una sottile emozione
prima di realizzare forme ed espressioni
suggerite dalla dolcezza della natura
o proposte dalle inquietudini contemporanee.
Poi, il pensiero si fa più determinato,
per ritrovare un rapporto d'amore, da non dimenticare;
e la mano si libera in gesti rapidi
alla ricerca dell'essenzialità dei segni,
vincendo l'iniziale titubanza con la semplicità ritrovata.
Ma che cos'è questa inquietudine?
Forse non è solo intima ricerca di riscatto,
ma espressione di ringraziamento che nasce dall'anima
e quindi dal profondo;
autentica come una preghiera.
Forse è solo una preghiera.

Nell'insieme, dunque, una specie di essenziale silloge figurata, dall'Apparizione dell'Angelo a Zaccaria all'Ave, o Piena di Grazia con la Natività, Verso l'Egitto e all'Acqua viva con la Samaritana al pozzo, la Resurrezione di Lazzaro e l'Ultimo Cena, La preghiera di Gesù nell'Orto, con il Tradimento di Giuda, sino al Golgotha e al desolato Eli Eli Lamma Sabachthani, la Deposizione e la Resurrezione. Le carte di circa cm 40x40 raccolte intorno alla più vasta scena del Golgotha (di cm 85x63) rispondono ad una sorta di riflessivo "concertato" che nella stessa resa del colore in senso squisitamente materico evidentemente tende a filtrare forme e contenuti illustrativi per farne un'immagine bene integrata, nella stessa complessiva toccante ispirazione.

Sono cinquant'anni di lavoro appassionato che la mostra di Polver e questo stesso volume hanno inteso documentare, riassumendo mezzo secolo di ricerche: le sue come le nostre. Ma si potrebbe dire anche del progresso scientifico, ove non si preferisca riconnettere il tutto con le datate tappe esistenziali che la storia continua a dipanare nelle forme del sapere, come del ricercare; a volte paghi, noi d'un mutamento non più che epidermico il classico "cieco", diventato "non vedente" e l'ex "spazzino" tradotto in "operatore ecologico" (senza saper poi nulla dell'ecologia ben legata, questa, piuttosto ai riti dell'agricoltura). In realtà mettere

a confronto Giotto e Caravaggio, Fontanesi e lo stesso Carrà che ne fu certo preso (al punto che, nel 1924, ne scrisse un intero libretto, ma intendendolo, giustamente, a suo modo), un futurista come Boccioni o un astrattista come ad un certo momento divenne Capogrossi e come, prima ancora lo fu Alberto Magnelli quando con Lucio Fontana e Alberto Burri lo stesso Astrattismo assunse altre connotazioni espressive con l'impiego dei famosi "sacchi" e "legni" sino a suggestivi "cellotex" è come ripercorrere una intera civiltà visiva con i suoi continui ribaltamenti. La stessa temperie ha affrontato Polver e lo dimostrano, nelle tecniche più diverse, gli schizzi ad inchiostro e a matita come i dipinti ad olio e le tempere più sottilmente indagate nella loro resa materica. Per avvedersene basterà sfogliare infatti questi colonnini con le loro specie di appunti in tecniche diverse e poi le tavole a colori in cui a volte sembra che, come ben si dice, l'Artista si sia: gettato col cuore oltre l'ostacolo. Non ingannino a volte certe partenze in tono quasi sommesso: Polver ha sempre sensibilità ed idee chiare. Le date che sui due lati di queste pagine accompagnano la sequenza cronologica delle immagini, riassumono la storia di Polver dai primi tratti, disegnata con la "flomaster" alle chine e al "lavis" (così caro a Spazzapan!) ma anche le ricerche dei "carboni su lucido" come i pastelli ed il "carbone pressato", le tecniche miste e i colori acrilici. Ma lo stesso accade con le più vistose tavole, che il lettore avrà anche visto nei dipinti ad olio direttamente accostati nelle numerose sue mostre all'insegna della "continuità" e delle "novità" fuse nel coerente suo sviluppo. L'uomo e la terra, la città e la campagna non sono che i pretesti per il pittore "impegnato" che ben presto si rivela in Polver. Le tecniche nuove gli aprono ogni volta come degli inediti orizzonti. Incalzano così periodicamente le stagioni come le ore, l'alba e i tramonti. Le bellezze del lago come il volo d'un gabbiano assumono il carattere di vere e proprie immagini morfologiche strappate ai loro misteriosi significati con la forza di quell'intuito quasi divinatorio che poco o tanto alberga in ogni autentico artista. Anche per questo ancora una volta con la visita pastorale del Pontefice ad Arona e a Varallo (1984), Polver non dimenticò la tradizionale disponibilità dell'Artista e si è cimentato nella realizzazione di un grande mosaico polimaterico che ha assunto la portata di una vera e propria testimonianza epocale. Egli è e rimane qui: con la forma delle immagini e la dolcezza della sua tavolozza, ma soprattutto con il suo cuore. Attento, ai valori della vita. Testimone del proprio tempo.

**Francesca Pensa, *Tra segno e colore: opere di Bruno Polver*
Bruno Polver, Milano, Liceo Artistico Statale di Brera, Spazio
Laboratorio Hajech, 22 aprile-13 maggio 2004.**

Il percorso artistico di Bruno Polver ha attraversato, con fasi diverse, gran parte della seconda metà del novecento e procede tuttora, all'apertura del nuovo millennio.

L'artista ha sempre praticato la pittura attraverso tecniche che hanno visto una spiccata preferenza per l'olio e la tempera; consistente è stata anche la produzione grafica, con numerosi disegni, che hanno costantemente accompagnato l'attività dell'autore, mentre più rare, sebbene interessanti, sono le prove nell'ambito della scultura.

È stato giustamente evidenziato che la produzione di Polver ha preso avvio tra gli anni cinquanta e i sessanta; questa osservazione non è una semplice notazione cronologica ma piuttosto una considerazione di carattere storico-critico, che spiega gran parte della pittura dell'artista che, sebbene attraverso tappe e momenti diversi, ha comunque coerentemente percorso una strada il cui inizio è da porre in quel tempo, memoria dipinta di emozioni reali, suggerite dalla terra del loro autore.

Le colline, le pianure, i vigneti popolano le tele e le carte dell'artista, non raramente sovrastati da grandi lune, come se ne vedono solo negli spazi aperti della campagna. È una natura che è stata correttamente definita "pulsante" e che tuttavia pare evocare anche un silenzio profondo, incantato, forse rotto solo dal frinire notturno degli insetti fra le viti, immerso in un senso di attesa, sospeso in un'immobilità che può essere solo parzialmente interrotta dai movimenti quasi fugaci dei suoi abitanti.

Un paesaggio risolto decisamente dal colore, al quale è affidata la struttura compositiva in tutte le sue parti: cromie scelte con una selezione raffinatissima, non strettamente naturalistica eppure capace di evocare la percezione, non solo visiva, della campagna, dello spazio abitato dall'organico delle presenze vegetali e dall'inorganico delle acque, delle arie e delle terre.

Il colore indugia spesso sui blu e sugli azzurri, in tutte le loro sfumature, cui possono affiancarsi grigi nebbiosi e caldi rosati, capaci di definire anche gli effetti della luce, che può essere solare, ma più spesso abbassata da toni d'ombra, scorrendo attraverso molteplici passaggi che evocano momenti diversi della giornata.

Ma un'altra componente fondamentale caratterizza l'arte di Polver: è il segno, che stende cromie sulla superficie pittorica, variando nelle numerose intensità, ora largo e determinato, ora leggero

e fluttuante: in esso è possibile leggere il percorso mentale dell'artista, il suo pensiero poetico, rilevabile in quel tratto condotto in modo abile e sapiente, nel quale si conciliano un attento controllo compositivo e una fresca spontaneità creativa.

Sono questi gli elementi formali che chiariscono la matrice culturale e artistica dell'autore, che, come già detto, raggiunse l'originalità e la maturità espressive tra gli anni cinquanta e sessanta, in un clima che vedeva fiorire la pittura astratto-concreta, nella quale la trasfigurazione mentale e visiva si originava comunque da un'immagine del reale, secondo una particolare declinazione italiana dell'arte informale.

Da questo punto di vista appare significativo il ricorso al paesaggio, soggetto che molti autori trattarono, soprattutto in riferimento a quello padano; una profonda sensibilità storica ed espressiva porta Polver ad affrontare questo tema nei termini che si è detto, proseguendo, tra l'altro, la secolare attenzione degli artisti dei nostri territori per la realtà della natura.

I colori, il segno, la luce servono comunque per determinare anche altri soggetti, tra i quali compare la figura, che può diventare protagonista di narrazioni antichissime, vicende spirituali raccontate da iconografie millenarie, rivisitate in chiave moderna.

Tematiche e caratteri espressivi coerentemente collegati alla pittura appaiono anche nella produzione grafica, nella quale, tuttavia, più evidente è la forza del segno, che traccia percorsi mentali con la sicura speditezza generata dall'immersione totale nel soggetto, altro elemento poetico caratterizzante la produzione dell'autore.

L'esposizione delle opere di Bruno Polver, già preside del nostro Liceo, nello Spazio Hajech, aggiunge quindi un altro pezzo alla storia degli artisti che hanno studiato, insegnato e, in questo caso, diretto la scuola, ricostruendo un percorso che si è snodato tra cultura artistica piemontese e lombarda in una costante e sempre attenta ricerca formale e poetica.

**Raul Capra, *La bellezza dell'esitare*
Novara, Broletto, 2008.**

Estranea alle mode, del resto ormai esauritesi, del picassismo e del post-cubismo, la vicenda pittorica di Bruno Polver si può dire iniziata, dopo una prolungata stagione propedeutica, sul finire degli anni cinquanta, in un porto mediterraneo. Ove imbarcazioni, alberi, vele, reti si offrono con la purezza dei loro contorni: nella cui suggestione il giovane pittore troverà, in modo del tutto autonomo, il superamento di una mera figurazione naturalistica. Sicché,

in una serie di dipinti del '59, l'essenzialità lineare di questi temi marini già appare libera dalla rigidità strutturale della rappresentazione oggettiva, per risolversi, nell'astratto spazio bianco della superficie, in una fusione di linea, materia, luce.

Anche le immagini di paesaggio venivano quindi riprese secondo una libera e sensibile trama grafica, che si identifica con la struttura stessa del dipinto: nella sua sobrietà tonale, quasi tendente a monocromie di azzurro, verde, grigio. Con soluzioni che potevano ricordare certi esiti della pittura informale.

Sino a raggiungere, nel '63, con più respiro e con attenta scansione delle masse cromatico-luminose, la conquista di una spazialità continua: in cui liberamente si riflette, appena suggerita dal vibrare di una linea o dall'accensione di un colore, la realtà fenomenica. Terre della pianura o delle prime lievi colline, acque, cielo, in una luce d'alba o di tramonto, che affiorano all'improvviso alla memoria in delicatissime cromie, in un continuo, felice trasalimento dei sensi, appena venato da un cenno d'ombra e malinconia.

In questa sintesi emozionale del paesaggio, che riflette un sentimento solenne e dolce della natura, l'elemento di tono della luce si risolveva unitariamente all'elemento grafico del segno: fresco e spontaneo. Da farmi, in un testo di allora, parlare (diagnosi poi confermata da Albino Galvano) di "zenismo non programmatico": pensando all'immediatezza e all'essenzialità della pittura giapponese Zen. Per cui sommamente si veda, del '64, disegnata a carboncino acquerellato, la serie degli *Sterpi*.

Già l'anno seguente l'eleganza elegiaca dei dipinti di Polver si farà più severa: limitando i suoi colori ad una gamma di nero, grigio, verde. E nel '66 l'immagine di un'automobile, raffigurata, con le stesse cromie totalmente basse, in una parte della sua struttura esterna o interna, sempre con una visione di dettaglio, vi entrerà in contrastante simbiosi col compendioso paesaggio di sfondo. Che talora è anche escluso per una rappresentazione più avvicinata del mezzo meccanico, posta a dominio dell'intera superficie pittorica.

Tuttavia è proprio con questa serie dedicata all'automobile che viene recuperata una spazialità atmosferica, aperta sulla linea dell'orizzonte. Che si ripresenta poi perentoria nella strutturazione del paesaggio delle fiorenti colline o delle rive a volo di gabbiani. E nei contemporanei disegni sovrasta un addensarsi segnico in matasse, grovigli, reticolati, che anche tendono ad organizzarsi secondo un ordine interno.

Questo paesaggio che sembra riavere la pienezza del suo respiro e dei suoi colori eccolo nuovamente turbato, nel '69, dall'interpolazione di un altro elemento estraneo: un fazzoletto di seta abbandonato nei campi. Forma centrale e isolata, definita con una vivacità cromatica a risalto sul continuo tonale del contesto, slontanando il paesaggio nell'imposizione, delicata e insieme urtante, di una presenza-assenza: nell'atto, trascorso e irrecuperabile, del suo abbandono.

Di assai maggiore turbativa sarà, nei primi anni settanta, la comparsa, entro quei paesaggi, di stilizzate sagome antropomorfe: che sembrano fondere un arcaico profilo di statua ad un avveniristico robot. Era un tentativo di rinnovata figuratività, che rispondeva forse ad un desiderio di aggiornamento, oggettivante, di tendenza; e rispecchiava contemporanee sperimentazioni in mosaico e in legno dell'artista. Ma che, a me sembra, anche poteva costituire, con quella marcata consistenza della sagoma sul fluire indistinto dello sfondo, una riaffermazione di presenza, forse inconsapevole risposta esistenziale di Polver al drammatico incidente stradale che lo aveva poco prima coinvolto. La serie si esaurirà verso la metà del decennio.

Soltanto nelle opere pittoriche o musive, di carattere religioso, secondo una tematica ricorrente, aperta dal *San Francesco* del '58, l'immagine figurale tenderà ancora, per ragioni intrinseche, a sussistere. Avremo così, negli ultimi anni settanta, le varie versioni del *San Gaudenzio*; poi, nel '98, il ciclo *Pausa d'amore e di preghiera*: ventitre tavolette di preziosa pigmentazione su carta a mano; e di intensa sensibilità testimoniale nell'illustrare, dall'Annunciazione alla Deposizione, il racconto evangelico. Un ciclo da porre tra gli esiti della pittura religiosa del tardo Novecento: qui a far corona, con la severa *Via Crucis* di Mauro Mulini, ora al Chiostro di Intra, alla fondamentale cappella della Casa di riposo di Pernate di Luigi Parzini.

Tornato libero dall'intrusione di oggetti o figure, il paesaggio intanto, nei dipinti di Polver degli anni ottanta, si offriva in cromie più scure, in strutturazioni più concitate e serrate. Sino al distacco da ogni diretto o suggerito riferimento agli aspetti della realtà visibile, per proporsi come pura valenza emozionale nella gestualità che scandisce lo spazio pittorico. O anche tende ad uscirne, come in una bella serie di tempere del '90: ove un accenno di continuo segnico emargina dal riquadro.

Che tutte le arti aspirino alla condizione della musica, è un'osservazione fatta primamente da Schopenhauer; e poi spesso ripe-

tuta. Anche, ampliandone il senso, dal Montale giovane, nei versi che tutti ricordiamo:

Tendono alla chiarezza le cose oscure,
si esauriscono i corpi in un fluire
di tinte: queste in musiche.

Così nei dipinti di Polver le parvenze fenomeniche andavano a perdersi nel flusso delle cromie, che si faceva segno alla ricerca di un ritmo. Talché il pittore si era infine persuaso ad un'ispirazione di carattere direttamente musicale: evocando, con la metafora della pittura, non più luoghi visivi, ma, per così dire, luoghi sonori, cui gli elementi delle forme cercavano di dare consistenza di spazio. Ecco dunque, nel 2002, la serie che si titola *Jazz Moment*; e tre anni dopo, quella dedicata al Faust di Berlioz.

Questo distacco dalla rappresentatività del visibile per affidare l'ordine strutturale del dipinto al solo apporto di elementi intuitivi ed alogici sembrerebbe informare anche altre opere degli anni recenti. Ma talora uno sguardo più attento vi consente il recupero di una denotazione concreta, accennata appena, sfuggente: così, *Come oro sospeso*, del '98, rappresenta forse una finestra illuminata dalla luna; *Evento*, del 2004, si accentra forse su un nido alla sua dischiusa. E in questo caso il confronto con un dipinto dell'82, *Dove il nido è più sicuro*, chiaramente figurativo, può servire a misura del percorso seguito dall'artista nell'elaborare le sue modalità di sintesi e di astrazione.

Naturalmente è sempre il riferimento al paesaggio che ispira anche la maggior parte dei dipinti degli ultimi quindici anni. Talora la spazialità atmosferica risulta annullata, e la rappresentazione si risolve nel disporsi delle campiture di superficie, con esiti di nuovo prossimi ad una poetica informale: come in *Abitare il bosco*, del '94, o nel *Giorno dell'airone*, del 2006. Altre volte invece quella spazialità torna ad aprirsi su di un orizzonte nettamente segnato, e ciò accade quando sono la sera o la notte ad evidenziarne la linea, appena prima ch'essa si perda. Così in diversi dipinti: da *La sera viene silente*, del '94, a *Vigilia*, del 2003, a *I campi e la notte*, del 2006.

La luce del giorno scompiglia invece l'assetto della visione di lontananza: annullando l'orizzonte nell'emergenza, da un oscuro infittire di segni, di un mosso rosa-grigio, ne *Le ore del mattino*, o di un disteso azzurro, in *Non solo cielo*. Due dipinti dell'ultimo anno; come *L'albero, la luce, la neve*: ove un insolito cielo aranciato so-

vrasta il piano bianco-grigio, tagliato verticalmente a mezzo della massa oscura di un tronco. Esito singolarissimo, di festosa naïveté, che può ricordare certi disegni degli esordi (come *Prima neve in collina*, del '59), ma che anche attesta, nella sua essenzialità, l'alto livello raggiunto da Polver nel coniugare l'attenzione alla realtà fenomenica e una libera creazione di forme.

Secondo un grande pittore della metà del secolo scorso, Nicolas de Staël, parimenti tentato dai valori antinomici di figurazione e astrazione, l'arte consisterebbe nella risposta ad una duplice e complementare "folgorazione": quella dell'"autorità", vale a dire il richiamo all'ordine, formale e semantico, della denotazione, al rigore del testo; e quella dell'"esitazione", una residua inafferrabilità del senso, una sorta di lacuna ontologica, che la pienezza dell'atto artistico non può (forse: non deve poter) colmare.

Anche nei dipinti di Polver si avverte questo esitare, l'indugio sulla soglia del compiuto e del definito. E a me sembra che nel suo trasmetterci un'esperienza personale della realtà, armonicamente conciliando con forme astratte e colori arbitrari le apparenze del visibile, nella permanente suggestione dello spazio e della luce, sia appunto questo margine di ineffabilità che verifica e accresce la forza del suo rappresentare.

Luca Pietro Nicoletti, Bruno Polver. Il colore del grigio Rho, Officina dell'arte, 2009.

Per capire il lavoro di Bruno Polver è utile fare un giro nella campagna intorno a Novara, città dove l'artista è nato nel 1932, e che è stata il teatro di gran parte della sua intensa attività artistica. Per andare nel suo attuale studio a Fara Novarese, infatti, si attraversano le risaie, che in primavera sono grandi distese di acqua puntinate di vegetazione. Una volta raggiunta la destinazione, di fronte ai suoi grandi dipinti dal segno ampio e generoso, si ha chiara l'impressione di una continuità naturale: dietro la compagine informale-gestuale rimane fissa l'idea del paesaggio, la stessa natura respirante e odorosa. Se non avesse intorno un territorio come quello piemontese, probabilmente Bruno Polver sarebbe un pittore diverso, senza la stessa idilliaca e pacata sobrietà. In modo particolare, Polver ha imparato qui che il grigio è un colore, anzi molti colori più caldi o più freddi a seconda dei pigmenti con cui si accoppia, e che questo possa essere un accordo cromatico estremamente poetico. Fare un quadro di soli grigi, ci insegna questo pittore, non vuol dire fare un quadro spento e monotono, bensì far cantare le variazioni di tono, far vibrare la superficie di una

sensibilità epidermica fuggendo il clamore di una colorazione concitata: sono il grigio-rosa, o il grigio-azzurro, che fanno da basso continuo; quando poi al loro fianco si hanno accordi di viola, di terre e di ocra, o degli azzurri cangianti piatti e uniformi, o il giallo intenso di cadmio, senza esitazione si può dire che nel dipinto, di cui Polver è l'abilissimo orchestratore, il colore "canta". E non è una nota irrisoria, poi, affermare che quando usa i rossi, a volte, viene da pensare che siano mischiati con un po' di Barolo, che del resto è piemontese come lui!

Il vero protagonista dei suoi quadri è un maturo groviglio di segni a pennello largo, con qualche garbata gocciolatura, oltre a colore a macchie in cui spessi e rapidi segni di nero -che hanno fatto parlare di "zenismo non programmatico"- fungono da elemento strutturante. Il quadro, per Polver, non si costruisce con il disegno, quanto direttamente con la materia del colore ad olio: ora spesso ora sottile; colore fresco su colore fresco, di modo che la pennellata, pur rimanendo visibile, si fonda nell'insieme, accrescendo il respiro atmosferico.

Fin dal suo avvio, già maturo alla fine degli anni Cinquanta, Bruno Polver è un pittore di segno, la cui via verso l'astrazione procede dalla sintesi gestuale nervosa e irruenta, verso un "moderno naturalismo", per dirla secondo una categoria storiografica che fu cara a Francesco Arcangeli: si rimane sulla soglia, perché di rado Polver sfiora nell'informale non-rappresentativo, e in quelle eccezioni è quasi sempre sulla scorta di una ispirazione musicale, dalla lirica al jazz. Più volentieri, però, è l'idea del paesaggio naturale, solitario e silenzioso, a fare da filo conduttore: una idea di "naturalità" che rende il quadro empatico, emotivamente partecipato non solo per chi lo guarda, ma anche per chi lo fa.

Marco Rosci, *Fede nella pittura*

Nino Cassani e Bruno Polver, Milano, Museo della Permanente, 2009.

Dopo più di quarant'anni dalla sua formulazione mantiene ancora oggi tutta la sua acutezza e attualità la definizione nel 1965 di un pittore (allievo di Casorati), critico, filosofo torinese, Albino Galvano, della collocazione spettante a Bruno Polver nel contesto italiano della seconda metà del secolo scorso: «Un altro pittore della generazione degli anni trenta, generazione riflessiva che quasi segna una pausa grata tra lo "Sturm und Drang" di quella degli anni venti (la generazione di Moreni) e l'ironia demistificatoria dei nati intorno e dopo il quaranta, che ci buttano baldan-

zosamente in faccia le provocazioni del "new dada" e della "pop art". Qui ci si distende e, "sit venia verbis", si sogna. Ma non è un sogno pigro ed evasivo».

La definizione di Galvano della poetica generazionale dell'incontro e fusione "riflessiva" e lirica fra la valenza espressionistica del gesto pittorico e la dinamica strutturale del segno è ottimamente esemplata da *Senza titolo* del 1964, con la sua trasfigurazione "sognata" dell'ambiente naturale. Sono gli anni della prima maturità di Polver nel contesto dell'astrazione lirica dopo la ventata dell'espressionismo astratto, anni culminanti nel primo premio alla Biennale Nazionale del Disegno di Torre Pellice nel 1967.

Il valore fondamentale della dialettica fra la forma cromatica e la dinamica strutturale del segno persiste e vibra dal 1967 fino ad oggi, con una libertà che addirittura trascende il limite classico della finestra visiva, come testimoniano le carte di quest'anno, con i loro grovigli di immediatezza segnica che debordano al di fuori del campo pittorico, che a sua volta è testimone della fedeltà emozionale e spirituale all'evocazione informale del sogno di natura.

Quarant'anni fa Galvano, filosofo esistenzialista e fenomenologo, osservava che questo sogno non era per nulla pigro ed evasivo e conteneva in sé una grande ricchezza di valori emozionali. In quest'ultimo decennio in effetti la contemplazione lirica e spirituale della natura di *Getzemani* del 2001 o la sintesi astrattiva, degna di De Staël, di *Sorvolo mediterraneo* dello stesso anno si incrociano con il recupero espressionista della *Bramosia di Faust*, che interloquisce a parità di livello con Moreni e Ruggeri.

Galvano aveva colto nello spirito e nella poetica del giovane Polver un intimo desiderio di "Work in progress" e una sottile, poi sempre più esplicita, inquietudine che nei decenni successivi ha espresso anche nel linguaggio dell'arte sacra contemporanea i travagli esterni e interiori dell'uomo. Al di sotto della sua costante della sublimazione lirica questa inquietudine "dinamica" è stata rilevata dalla critica: Paolo Fossati scriveva già nel 1969 di *Paesaggio turbato*, l'antologica curata da Angelo Dragone a Barolo nel 2002 era intitolata *Un'esperienza in divenire*. In questa chiave, mi appare emblematico il fatto che l'artista abbia voluto fra le foto in studio del catalogo la presenza di sé stesso a confronto e a colloquio con il suo grande *11 settembre del 2001*.

Esso è la "summa" finale di quarant'anni di pittura, disegno, intarsio polimaterico, ma anche di quarant'anni di reazione riflessiva, emozionale, creativa di fronte al mistero della vita della natura e dell'uomo. Per la prima e unica volta la violenza oggettiva e

collettiva della storia, in un suo inaudito e sconvolgente diapason, è entrata nel codice comunicativo di Polver. Vi è entrata con la modalità straordinaria della contrapposizione fra l'atto unico e irripetibile della sublimazione artistica in forma e colore e lo stillicidio ossessivo, martellante lungo il tempo intercorso fra l'urto degli aerei e poi lungo i giorni e gli anni fino ad oggi delle plurime sfaccettature spaziali della "riproduzione tecnica" dell'evento-immagine apocalittica.

Contro lo smalto blu (impassibile?) di un cielo più cosmico che terrestre il fantasma bianco ferito di rosso di una torre periclitante affianca il cumulo disfatto dell'altra, intricata di ferite e di guizzi di fiamma, da cui si leva la misteriosa eleganza di un viluppo di fumata bianca con al centro un grumo di materia informale ros-sonera. Di fronte a questa immagine di dissoluzione di due simboli di potere imperiale economico è legittimo porsi l'alternativa fra la reviviscenza di quello spirito "zen" che la critica evocava nel giovane Polver e l'allegoria di quella "vanitas" e "memento mori" che accomunava fra Cinquecento e Seicento gli artisti cattolici e quelli calvinisti. In un caso o nell'altro l'arte è proposta come valore placante le angosce dell'oggi.

Mostre personali e collettive

2012

- San Donato Milanese, Museo D'Arte Contemporanea Cascina Roma, Mostra antologica

2011

- Torre Pellice, Museo D'Arte Contemporanea Filippo Scroppo, "Ordine e caos"

2010

- Milano, Museo della Permanente "Confronti. Nino Cassani e Bruno Polver"
- Colnago di Cornate d'Adda (MB), Torre medievale, "Arte in torre"

2009

- Milano, Museo della Permanente, "Il Museo e gli amici - artisti e collezionisti"
- Rho (Milano), Galleria "Officina dell'Arte", "Il colore del grigio"
- Santhià - Concorso Nazionale di pittura *Primo premio*

2008

- Novara, Arengo del Broletto, Premio alla Carriera con Gillo Dorfles, Comune di Novara e Ass. Culturale Art Action

2007

- Novara, Arengo del Broletto, Mostra personale

2006

- Reggio Calabria, La regata di Ulisse *Primo premio*

2004

- Milano, Spazio Hajech, Mostra personale
- Bogogno (Novara), Biblioteca comunale, Mostra personale
- Santo Stefano Belbo (CN), Primo premio di pittura "Cesare Pavese"

2002

- Oleggio, Novara, Romagnano Sesia, "Lo Spirito del Novecento"
- Marano Ticino, Marano per l'Arte, "31 Maestri del Novecento"
- Barolo (Cuneo), Castello, Mostra antologica

2000

- Romagnano Sesia (Novara), Quarantuno artisti d'oggi, Percorsi d'Arte
- Milano, Museo della Permanente, "Arte da Mangiare, Mangiare Arte"
- Prata di Principato Ultra (Avellino), II Edizione "Giubileo 2000"
- Milano, Famiglia Artistica Milanese, Mostra personale
- Lignano Sabbiadoro (Udine), Galleria City, Mostra personale

1999

- Santo Stefano Belbo (Cuneo), Premio Cesare Pavese, Secondo Premio
- Barolo (Cuneo), Castello Falletti di Barolo, "Eresie, Masche e Stregonerie fra Langhe e Roero"

1998

- Alba (Cuneo), Fondazione Ferrero, Le Langhe ed i suoi pittori, a cura di Angelo Dragone
- Romagnano Sesia (Novara), Chiesa della Madonna del Popolo, "Pausa d'Amore e di Preghiera"
- Massino Visconti (Novara), Castello Visconteo, Mostra personale

1995

- Genova, Nave Italia e Acquario, "Mostra Nazionale ed Internazionale"
- Marano Ticino (Novara), Spazio Arte, Mostra personale
- Torino, Galleria Micrò, Mostra personale

1993

- Messina, Galleria La Meridiana, "Generazioni a confronto"
- Pettenasco (Novara), Casa Medioevale, Mostra personale

1992

- Acqui Terme (Alessandria), Palazzo Robellini, "Le Montagne del Piemonte"

1991

- Como, Galleria d'Arte Solenghi, Artisti del III millennio
- Ventimiglia (Imperia), "La strada", V edizione, *Opera premiata*

1990

- Torino, Galleria d'Arte Micrò, "Tendenze"
- Novara, Palazzo dei Vescovi, "Arte Sacra, itinerari di Spiritualità contemporanea"
- Novara, Galleria Sorrenti, Mostra personale

1989

- Paruzzaro (Novara) Borgo Agnello, Iveco, "Il mondo del trasporto" *Opera premiata*

1988

- Los Angeles - U.S.A., Tre opere grafiche in cartella Campobello di Mazzara (Trapani), Premio Nazionale d'Arte Contemporanea

1986

- Ceva (Cuneo), "Premio Città di Ceva" *Primo Premio*
- Saluzzo (Torino), Chiostro di San Giovanni, Mostra personale
- Novara, Galleria La Cruna, Mostra personale

1983

- New York - U.S.A., 6 opere in cartella "Coming to New York Coliseum"
- Torino, Galleria La Cittadella, Mostra personale
- Pettenasco (Novara), Casa Medioevale, Mostra personale

1982

- Torino, Teatro Gobetti, "Storie di quadri"
- Torino, Promotrice, "Sapere di Sport"
- Montecatini (Pistoia), "Gente con sentimenti di pace"
- Parigi - Francia, 5 opere a "Le Salon des Nations"
- Verona, Galleria Giò, Mostra personale

1981

- Torre Pellice (Torino), XXXII Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea

1980

- Gallarate (Varese), "Arte 80 un confronto"

1979

- Novara, Salone dell'Arengo, "Arte 80 un confronto"
- Roma, Premio Montecitorio al merito artistico
- Novara, Galleria La Cruna, Mostra personale

1977

- Lesa (Novara), "IV Premio Internazionale Lago Maggiore" *Primo Premio*
- Aradeo (Lecce), Galleria del Popolo, Mostra personale
- Firenze, Galleria 14, Mostra personale

1976

- Roma, Premio Leonardo da Vinci al merito artistico
- Chieri (Torino), Galleria Cronache Chieresi, Mostra personale

1975

- Torre Pellice (Torino), XVII Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea

1974

- Novara, Premio Santo Stefano *Primo Premio*
- Borgo d'Ale (Vercelli), "La Pesca d'Oro" *Premio Presidente della Repubblica Secondo Premio*
- Novara, Galleria Pozzi, Mostra personale

1973

- Santhià (Torino), Premio di Pittura Nazionale *Opera premiata*
- Arezzo, "VIII Mostra Nazionale di Grafica, Italia bianco e nero"
- Borgomanero (Novara), Galleria L'Incontro, Mostra personale

1972

- Trarego Viggiona (Novara), "Campanile d'Oro" *Primo Premio*
- Chieri (Torino), "Navetta d'Oro" *Opera premiata*
- Venezia, Galleria La Toleta, Mostra personale
- Cassino (Frosinone), Galleria La Cornice, Mostra personale

1971

- Castelletto Ticino (Novara), Concorso di Pittura *Primo Premio*

- Arezzo, "IV Mostra Nazionale di Grafica, Italia bianco e nero"
- Firenze, "Premio Brunelleschi" *Terzo Premio*
- Mergozzo (Novara), Concorso "Olmo d'Oro" *Primo Premio*
- Massino Visconti (Novara), "Concorso Nazionale di Pittura" *Secondo Premio*

1970

- Novara, "Premio De Pagave" *Terzo Premio*
- Varazze (Savona), V Rassegna Nazionale di Pittura "Città di Varazze"
- Milano, Studio di Gianni Baldini, Mostra personale

1969

- Torino, Piemonte Artistico Culturale, "Linee della giovane arte torinese"
- Bologna, Galleria Quarantadue, Mostra personale
- Orta San Giulio (Novara), Saletta Pro Orta, Mostra personale

1968

- Canelli (Asti), Premio "Vendemmia '69" *Opera premiata*
- Novara, Galleria La Cruna, Mostra personale
- Pratola Peligna (L'Aquila), I Mostra Internazionale di Grafica Contemporanea

1967

- Barcellona - Spagna, VI Premio Internazionale d'Arte Juan Mirò
- Jesi, "Premio Avis Città di Jesi" *Opera segnalata*
- Torre Pellice (Torino), XVIII Mostra Internazionale d'Arte, III Biennale del Disegno *Primo Premio*
- Mango (Cuneo), Premio "Le colline del Moscato" *Primo Premio*
- Jesi, I Biennale d'Arte Sacra Contemporanea "Città di Jesi"
- Macerata, Galleria l'Arco, Mostra personale
- La Spezia, Galleria Spezia '66, Mostra personale

1966

- Dronero (Cuneo), "Premio Giolitti" *Secondo Premio*

- Varallo Pombia (Novara), "Premio Ticino *Opera premiata*"
- Novara, Centro Artistico, Mostra personale

1965

- Civitanova Marche (Macerata), "Triennale dell'Adriatico"
- Torre Pellice (Torino), XVI Mostra Internazionale d'Arte, II Biennale del Disegno *Secondo Premio*
- Torino, Galleria l'Immagine, Mostra personale

1964

- Milano, X Premio Ramazzotti, concorso nazionale di pittura
- Pettenasco (Novara), Premio "Il lago e la collina" *Primo Premio*
- Omegna (Novara), Centro Culturale Alberti, Mostra personale
- Saint Vincent (Aosta), Galleria San Grato, Mostra personale
- Biella (Vercelli), Galleria la Meridiana, Mostra personale

1963

- Milano, "Galleria Ventitrè", "Giovani Pittori Piemontesi"
- Torino, Piemonte Artistico Culturale, "Omaggio alla natura morta"
- Torre Pellice (Torino), Inaugurazione della "Galleria Civica d'Arte Contemporanea"
- Orta San Giulio (Novara), Saletta Pro Orta, Mostra personale

1962

- Torino, Piemonte Artistico Culturale, "Aspetti del Piemonte"
- Torre Pellice (Torino), XIII Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea
- Cogne (Aosta), "Premio di Pittura Valnontay" *Opera premiata*
- Milano, Galleria del Mulino, Mostra personale
- Novara, Galleria degli Araldi, Mostra personale

1961

- Dronero (Cuneo), "Premio Giolitti"
- Arona (Novara), Salone delle Esposizioni,
Mostra personale

1960

- Novara, Galleria La Cruna,
"Uno di New York e 20 pittori",
omaggio ad Enrico Emanuelli
- Verbania (Novara), Galleria Alberti,
Mostra personale

1959

- Torino, Piemonte Artistico Culturale,
Il Mostra di Arti Figurative dei giovani
- Torino, "Galleria Caver",
Mostra di disegni "800-900
autori italiani e stranieri"
- Novara, IV Mostra Internazionale di Arte Sacra
- Orta San Giulio (Novara), "9 pittori novaresi",
Giuseppe Balosso, Angelo Bozzola, Ginio Capra,
Uldino Desuò, Angelo Parlamento, Bruno Polver,
Roberto Rizzoli, Giuseppe Tencaioli, Dino Toscani.
- Firenze, Palazzo Struzzi, II Mostra d'Arte ispirata
allo sport

1958

- Borgomanero, I Premio città di Borgomanero.
Opera premiata.
- San Damiano d'Asti, Premio di pittura.
Opera segnalata.

1957

- Alba, Circolo Sociale, "120 quadri in mostra"



Opere





Porto di Montecarlo
1958
china acquerellata su carta, cm 30x40



Composizione

1960

olio su tela, cm 50x70 - collezione privata



Incontri su antiche strade

1960

olio su tela, cm 100x70 - collezione privata



Estate imminente

1961

olio su tavola, cm 160x113 - collezione privata



Piovasco in Val Padana

1961

olio su tela, cm 100x80 - collezione privata



Evocazione di un paesaggio
1963
olio su tela, cm 90x120 - proprietà dell'artista



Corrida
1963
olio su tela, cm 50x70- collezione privata



Senza titolo
1964
olio su tela, cm 158x113 - proprietà dell'artista



Viaggio in collina
1964
olio su tela, cm 120x110 - collezione privata



Automobile
1966
olio su tela, cm 120x80 - collezione privata



Paesaggio + automobile
1966
olio su tela, cm 120x100 - Comune di Novara



Orizzonte
1967
olio su tela, cm 60x50 - collezione privata



Curiosità nel paesaggio
1969
olio su tela, cm 90x90 - collezione privata



Dolce autunno

1969

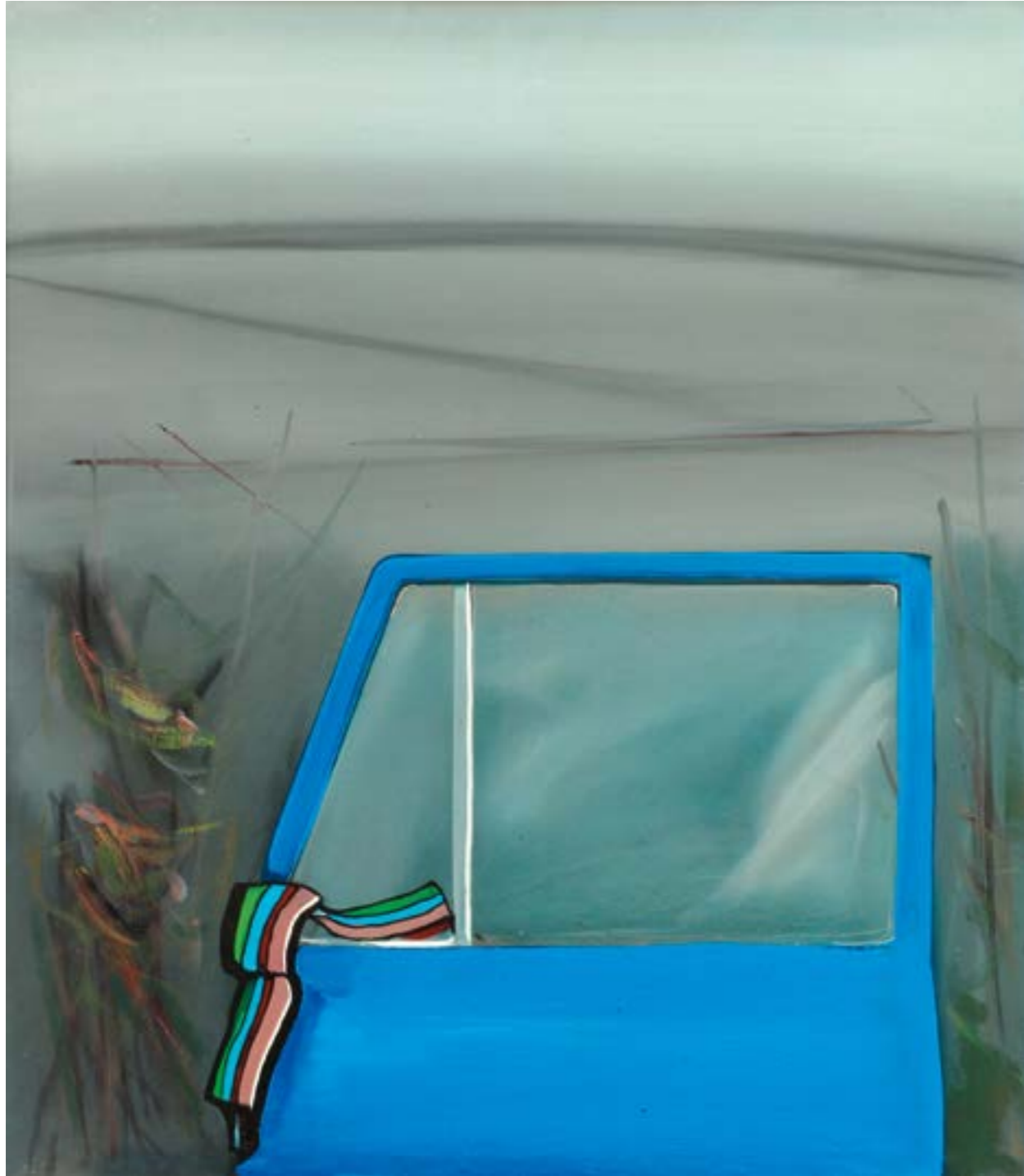
olio su tela, cm 100x100 - Novara, collezione Banca Intesa



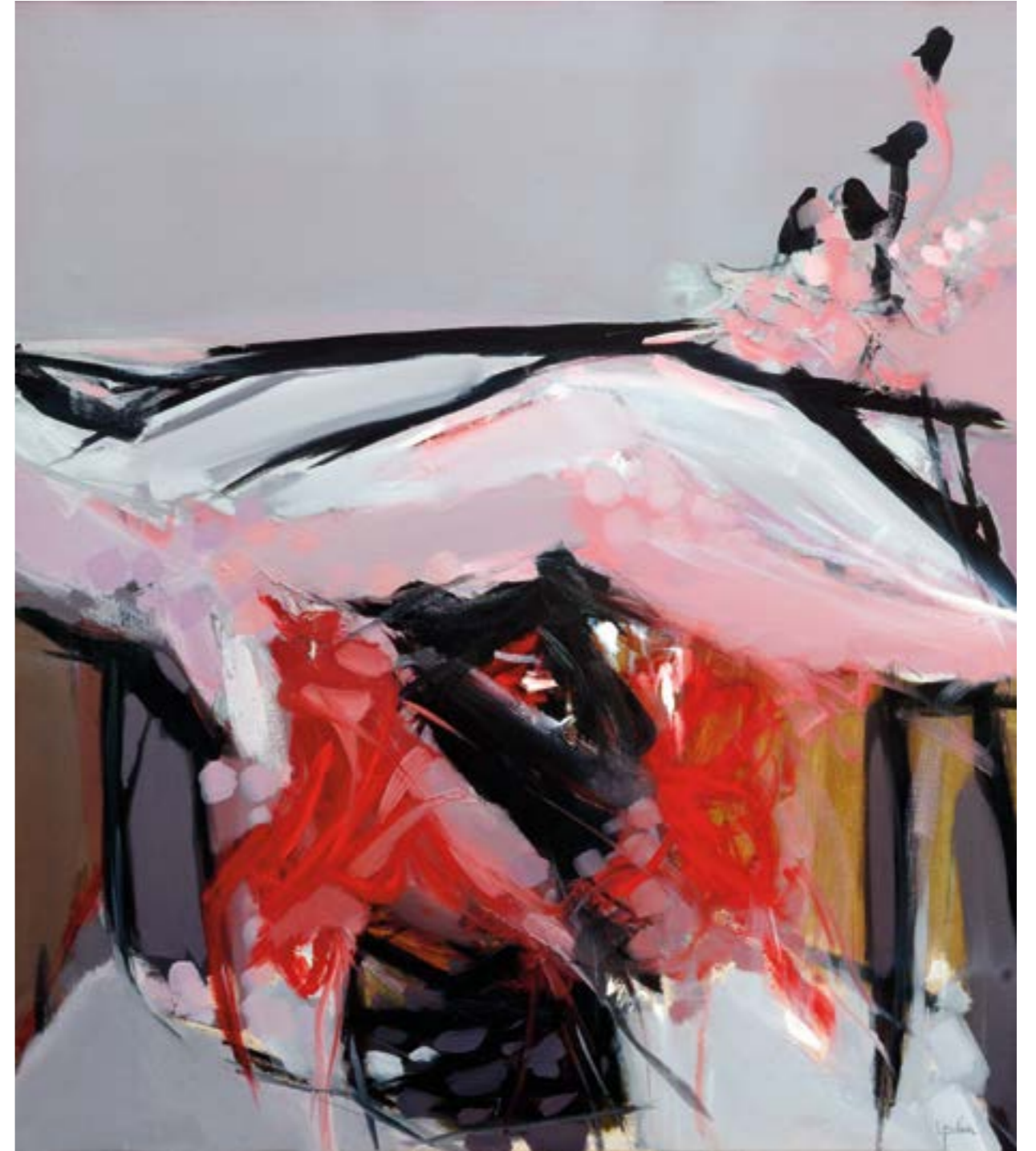
Nel prato verde

1969

olio su tela, cm 100x70 - proprietà dell'artista



Nebbia padana
1969
olio su tela, cm 80x70 - proprietà dell'artista



Riverberi in collina
1971
olio su tela, cm 80x70 - collezione privata



Il lago muore
1971
olio su tela, cm 60x70 - collezione privata



Attesa
1973
olio su tela, cm 70x80 - collezione privata



Profilo e strutture

1973

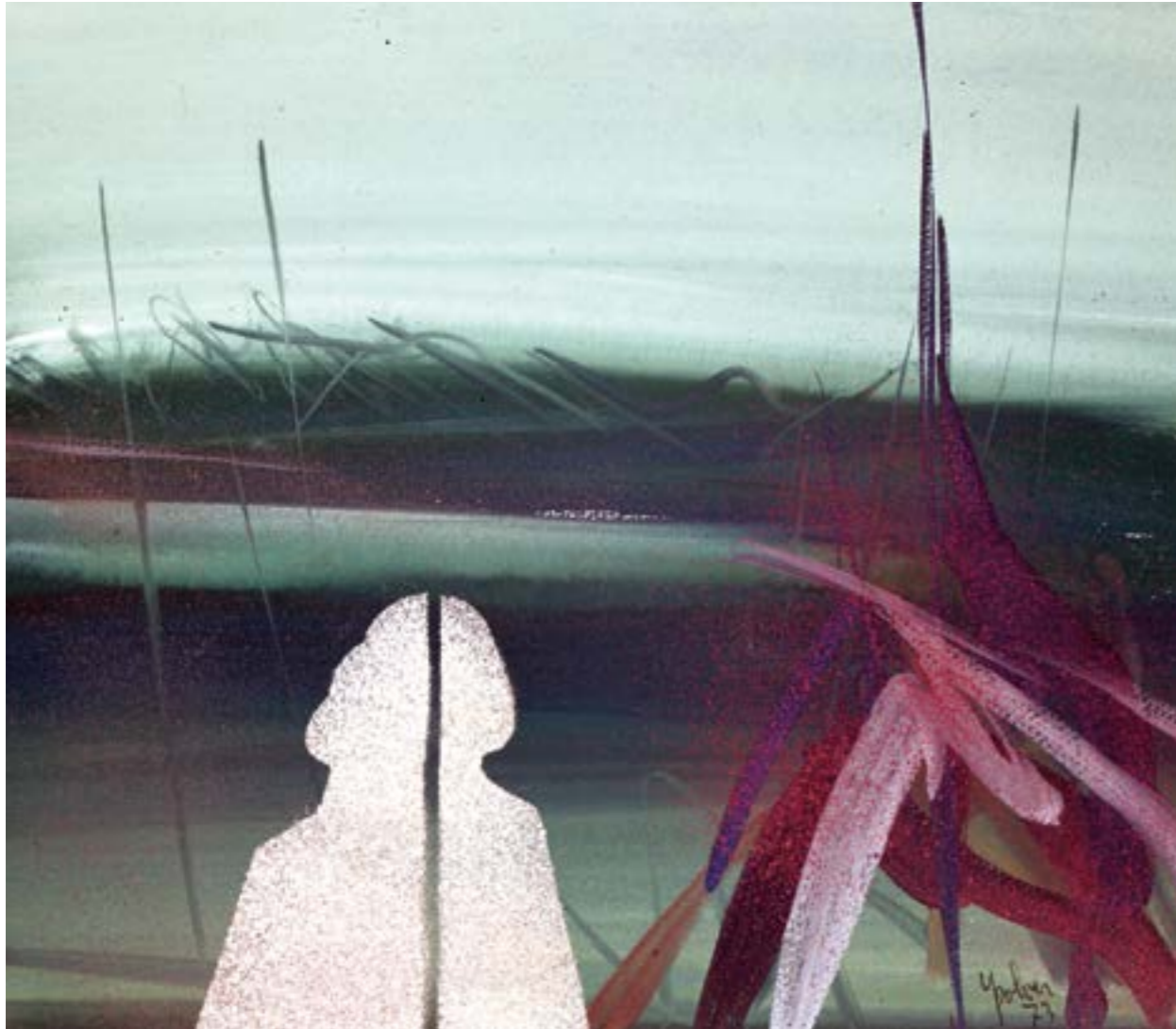
olio su tela, cm 80x70 - proprietà dell'artista



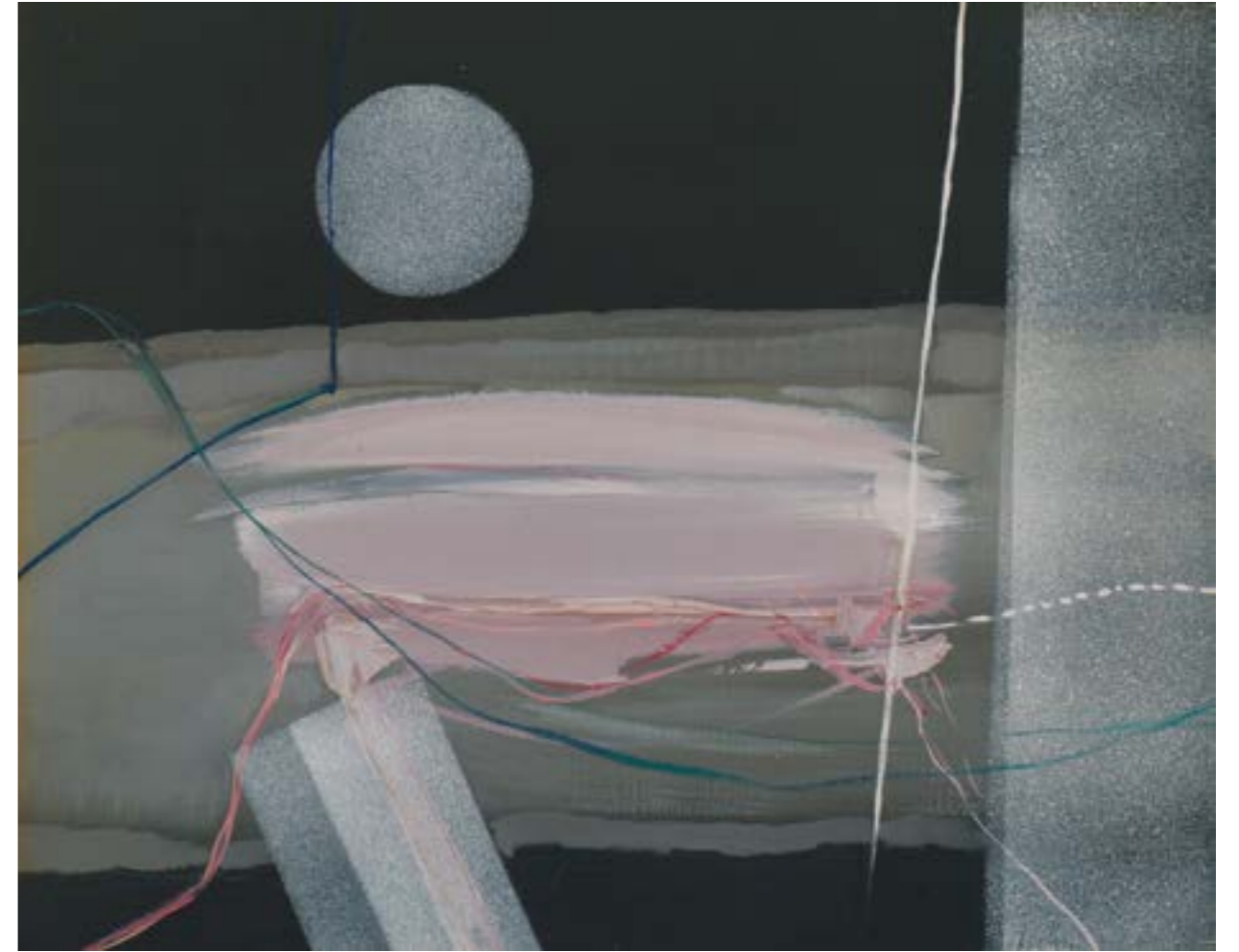
In attesa dopo la pioggia

1974

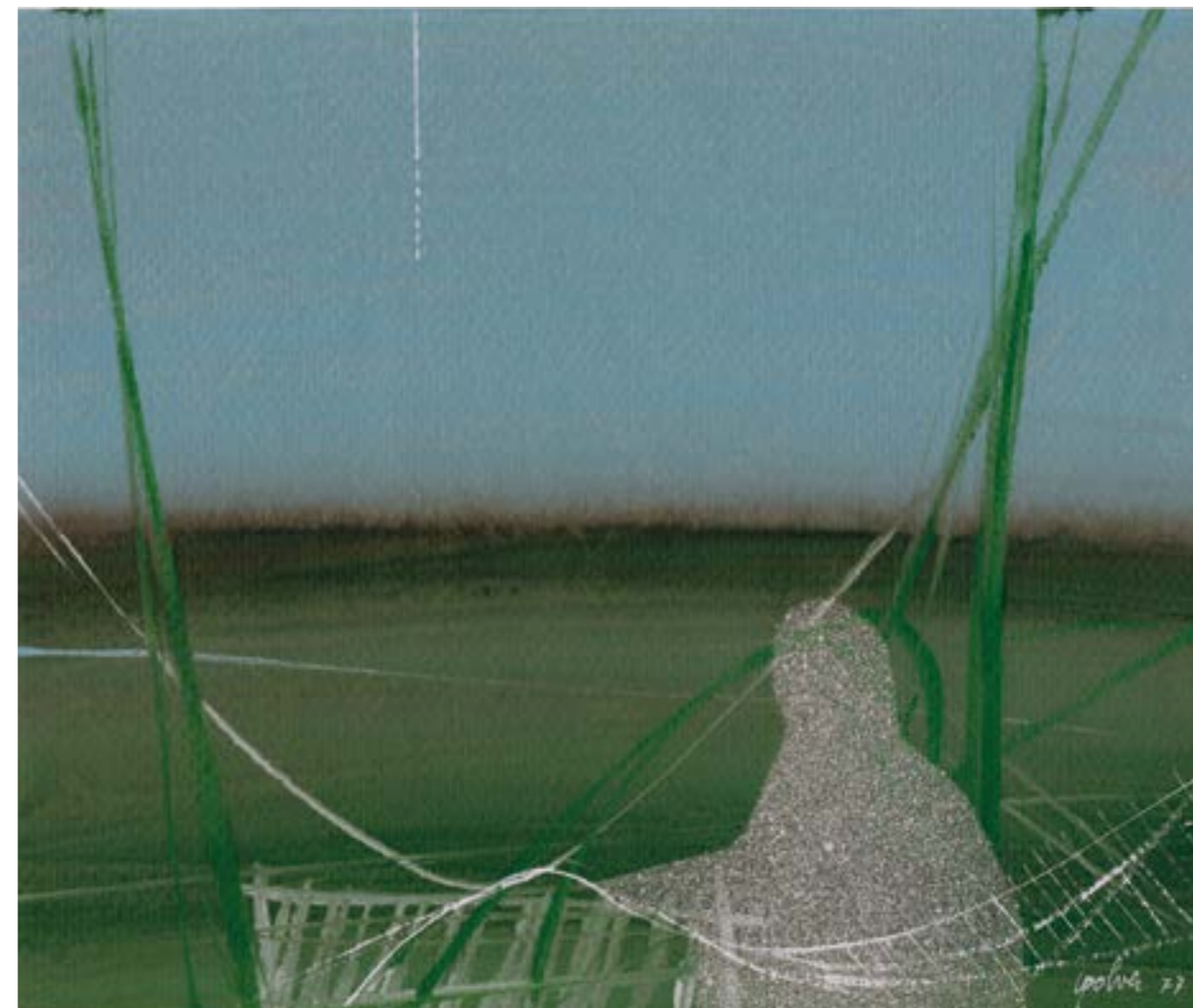
tempera su carta, cm 20x25 - collezione privata



Attesa
1973
tempera su carta, cm 25x30 - collezione privata



Sussurri alla luna
1973
olio su tela, cm 45x55 - collezione privata



Solitario
1977
tempera su carta, cm 25x30 - collezione privata

Figura
1973
legno e cerniera, cm 173x50 - collezione privata



Cartella di sei lineografie
 1974
 lineografie su carta, cm 30x40 l'una



Assunta
 2009
 Mosaico polimaterico in legno di cirmolo, pietra e marmi, cm185x125, Levo di Stresa (VB), Chiesa Parrocchiale



Aspettando i gabbiani
1973
olio su tela, cm 100x100 - collezione privata



Volo di gabbiano
1974
olio su tela, cm 80x70 - collezione privata



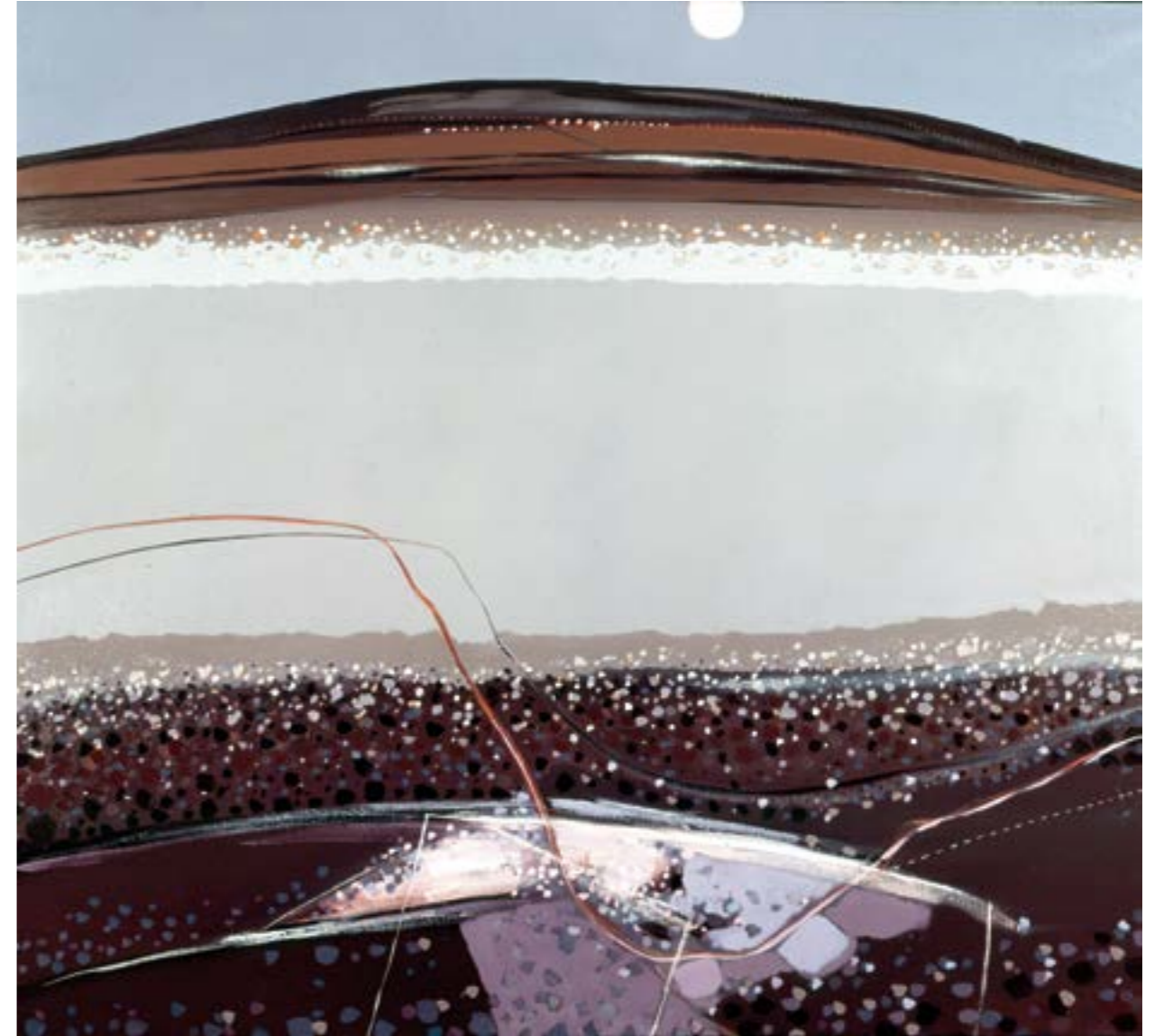
La collina fiorita
1974
olio su tela, cm 90x90 - collezione privata



Primo sole
1976
olio su tela, cm 90x90 - collezione privata



Chiaro di luna
1975
tempera su carta, cm 24,5x18 - collezione privata



Paesaggio ridente
1974
olio su tela, cm 90x90 - collezione privata



Libertà desiderata
1977
tempera su carta, cm 17x21 - collezione privata



Ultimo rintocco
1977
olio su tela, cm 21x17,5 - collezione privata



Dal lago alla collina
1979
olio su tela, cm 50x70 - collezione privata



Magico terrestre 1
1982
olio su tela, cm 40x50 - collezione privata



Senza titolo
1977
tempera su carta, cm 80x70 - collezione privata



Magico terrestre 2
1982
olio su tela, cm 40x50 - collezione privata



Terra acqua
1979
tempera su carta, cm 90x90 - collezione privata



Un momento per meditare
1982
olio su tela, cm 100x100 - collezione privata



Incomincia a cadere la pioggia
1976
tempera su carta, cm 35x40 - collezione privata



Onda
1976
tempera su carta, cm 31x33,5 - collezione privata



Dove il nido è più sicuro
1982
olio su tela, cm 90x90 - collezione privata



Da Saluzzo per ricordare
1985
olio su tela, cm 170x150 - proprietà dell'artista



Mondo solitario

1985

olio su tela, cm 100x120 - proprietà privata



Profondo silente

1986

olio su tela, cm 120x110 - proprietà dell'artista



Personaggio
1986
olio su tela, cm 120x110 - proprietà dell'artista



La grande contesa
1986
olio su tela, cm 150x170 - collezione privata



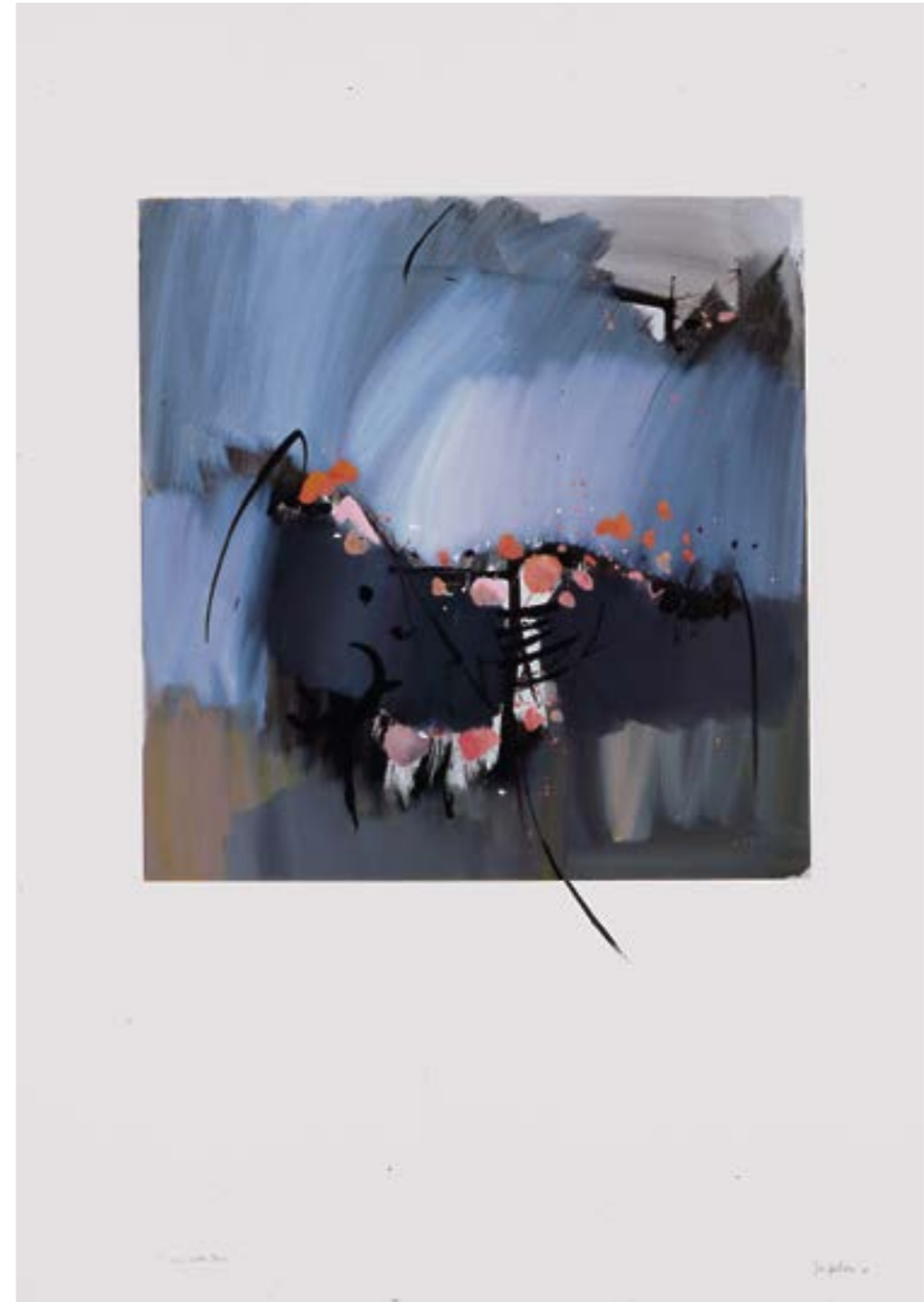
Accadimento
1990
olio su tela, cm 120x110 - proprietà dell'artista



Atmosfere padane
1994
olio su tela, cm 170x150 - Fara Novarese (NO), Collezione comunale



Incontrare il vento
1990
tempera su carta, cm 100x70



I semi della terra
1990
tempera su carta, cm 100x70



Composizione

1990

tempera su carta, cm 100x70



Terra fertile

1990

tempera su carta, cm 100x70



Fiori nella notte
1990
olio su tela, cm 90x100 - collezione privata



La mia sera
1975
tempera su carta, cm 30x40 - collezione privata



Nella riserva
1993
tempera su carta, cm 25x25



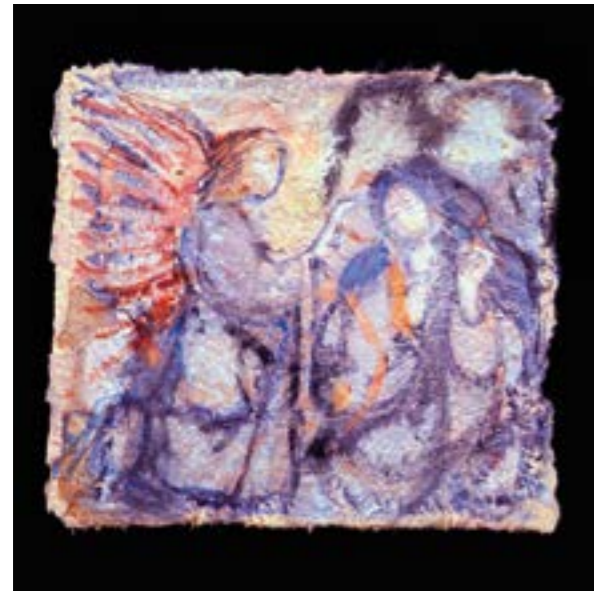
Cometa
1993
tempera su carta, cm 32x32



1. L'angelo appare a Zaccaria



2. E gli disse di chiamarlo Gesù



3. Ave o piena di Grazia



4. Natività



5. Verso l'Egitto



6. La profezia di Geremia



7. Battesimo di Gesù



8. Acqua viva

Vangeli

1993

pigmenti e tempere su cartamano, Romagnano Sesia (NO), Museo Storico Etnografico



9. Resurrezione di Lazzaro



10. Ultima cena



13. Gesù davanti a Caifa



14. San Pietro rinnega Gesù



11. Getsemani



12. Bacio di Giuda



15. Dunque, tu sei il Re



16. Gesù flagellato e deriso



17. *Tormento di Giuda*



18. *Gesù e il Cireneo*



19. *Golgotha*



20. *Disputa delle vesti*



21. *Eli, Eli, Lamma sabachthani*



22. *Gesù depresso alla croce*



Sortilegio
1998
olio su tela, cm 100x130



Idillio
1980
mosaico polimaterico in legno di cirmolo, pietra e marmi, diametro cm 120, proprietà dell'artista



Momenti di festa
2004
olio su tela, 170x150 - collezione privata



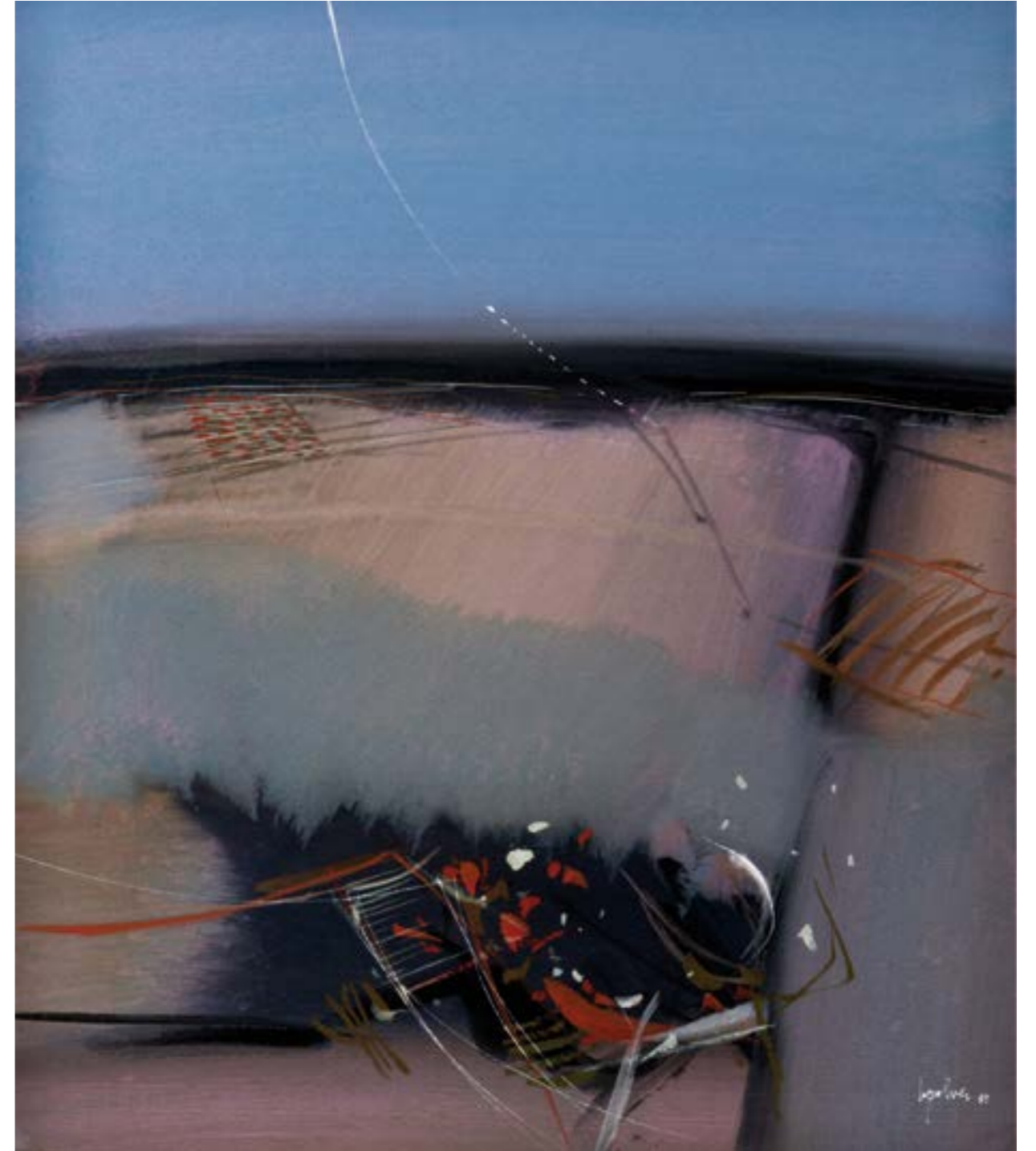
Abitare il bosco
1994
olio su tela, cm 120x100, Milano, Associazione per le Belle Arti e Esposizione Permanente



Primo canto del mattino

1994

olio su tela, 120x110 - collezione privata



Ritorno al nido

1995

tempera su carta, cm 31,5x26 - collezione privata



Gocce di luna
2007
olio su tela, cm 170x150 - collezione privata



Prometeo
1998
olio su tela, cm 150x170 - collezione privata



La notte di San Lorenzo
1998
olio su tela, 150x170 - collezione privata



...cercalo oltre il manto delle stelle...
1998
olio su tela, cm 150x170 - proprietà dell'artista



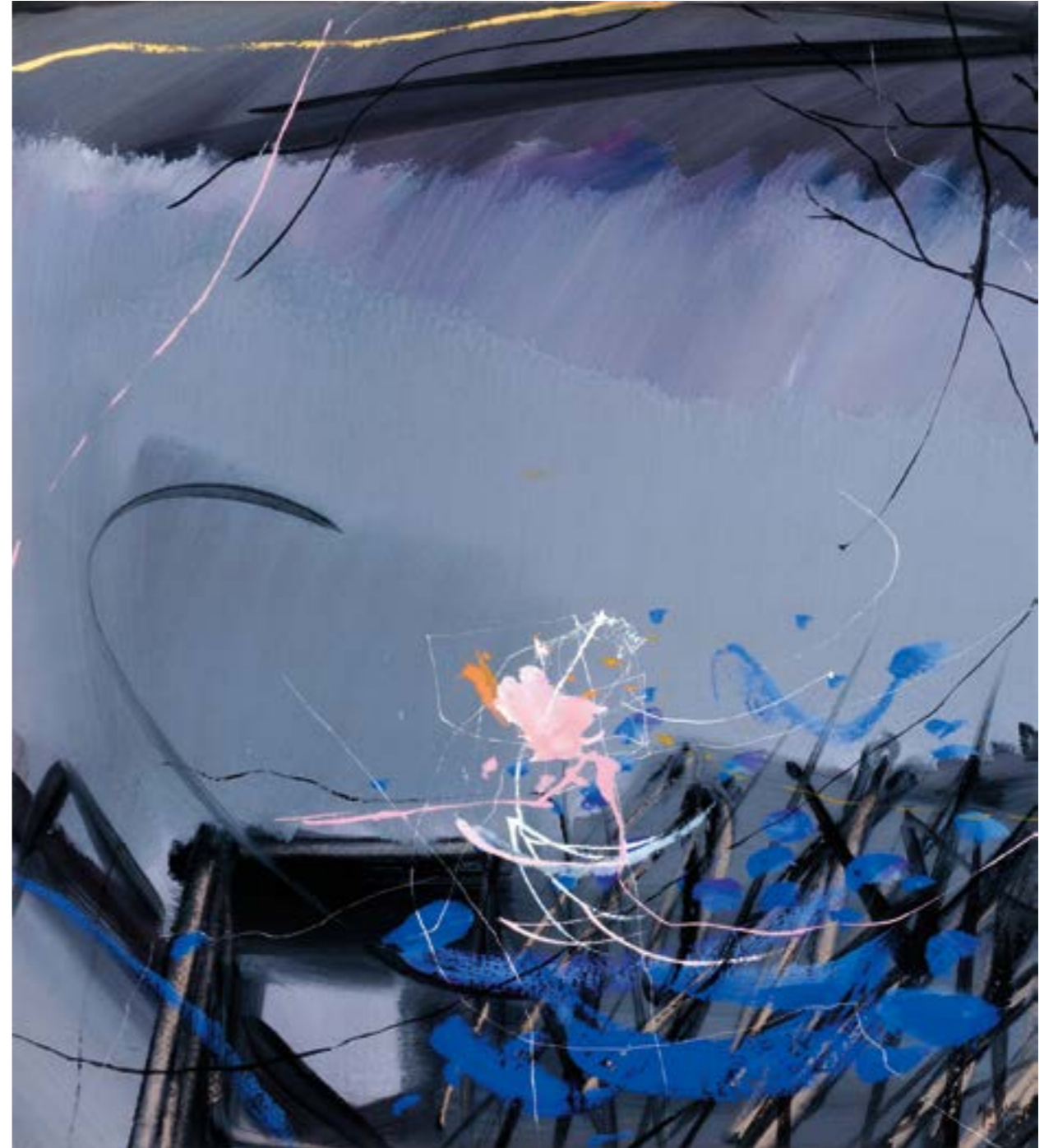
L'oro nella terra
1998
olio su tela, cm 100x100 - collezione privata



Armonie silenziose
1999
olio su tela, cm 100x100 - collezione privata



...e lontano un suono di clarino
1999
olio su tela, cm 70x80 - collezione privata



Risvegli
2000
tempera su carta, cm 36,5x33 - collezione privata



Quale orizzonte

2002

olio su tela, cm 100x100 - collezione privata



Sorvolo mediterraneo

2001

olio su tela, cm 120x120 - proprietà dell'artista



11 settembre
2001
olio su tela, cm 100x100 - collezione privata



Getzemani
2001
olio su tela, cm 150x170 - collezione privata



Risonanze
2002
olio su tela, cm 70x100 - proprietà dell'artista



Senza titolo
2004
olio su tela, cm 100x100 - proprietà dell'artista



La notte di Valpurga
2005
olio su tela, cm 110x100 - proprietà dell'artista



La frenesia di Faust
2005
olio su tela, cm 110x100 - proprietà dell'artista



La notte di Cio Cio San
2006
olio su tela, cm 110x120 - collezione privata



L'albero, la luce e la neve
2006
olio su tela, cm 150x170 - proprietà dell'artista



Ricordo della Tunisia
2009
olio su tela, cm 120x100 - collezione privata



Cio Cio San
2008
olio su tela, cm 150x170 - collezione privata



Disgelo
2009
olio e smalto su tela, cm 170x150 - proprietà dell'artista



Il sentiero del lupo
2009
olio e smalto su tela, cm 170x150 - collezione privata



Nevicata nel bosco
2011
olio su tela, cm 170x150 - proprietà dell'artista



Energia vitale
2011
olio su tela, cm 150x170 - proprietà dell'artista



Tempo di crisi

2011

olio e smalto su tela, cm 170x150 - proprietà dell'artista



Assemblea

2009

olio e smalto su tela, cm 170x150 - proprietà dell'artista



Felice giorno
2011
olio e smalto su tela, cm 170x150 - proprietà dell'artista



Abitava a Scilla
2009
olio su tela, cm 170x150 - collezione privata



Il Maestro Bruno Polver nel suo atelier di Fara Novarese (NO)