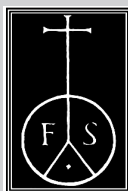


# STUDI VENEZIANI

N. S. LXXV (2017)

ESTRATTO



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
MMXVIII

FONDAZIONE GIORGIO CINI  
SAN GIORGIO MAGGIORE · VENEZIA

★

*Direttore scientifico:*

GINO BENZONI

*Segreteria e Redazione scientifica:*

ISTITUTO PER LA STORIA DELLA SOCIETÀ E DELLO STATO VENEZIANO  
FONDAZIONE GIORGIO CINI

Isola di San Giorgio Maggiore, I 30124 Venezia,  
tel. +39 041 2710227, fax +39 041 5223563, [storia@cini.it](mailto:storia@cini.it)

★

Registrazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 10.4.1985

*Direttore responsabile:*

GILBERTO PIZZAMIGLIO

L'OPERA AL NERO DI LIVIO CESCHIN.  
PAESAGGI VENETI DALLE PREALPI  
ALLA LAGUNA DI VENEZIA

ANTONIO MANNO\*

A Lorella

**D**A oltre venticinque anni lo sguardo raffinatissimo di Livio Ceschin (Fig. 1) è rivolto al paesaggio e, poiché molti dei luoghi da lui raffigurati si trovano in prevalenza nel Veneto – dalle Prealpi alla laguna di Venezia – e sono descritti liricamente mediante un acuto realismo, è inevitabile interrogarsi e indagare sui legami di questo artista autodidatta – nato a Pieve di Soligo il 28 novembre 1962 e formatosi a Venezia, presso l'allora Istituto Statale d'Arte e, a Urbino, presso l'Accademia di Belle Arti «Raffaello Sanzio» – con la grande tradizione paesaggistica veneziana. Anche se finora i critici non si sono mai cimentati in un simile confronto, è evidente che il suo occhio indagatore ha attinto, anche inconsciamente, a quella ricca miniera, soprattutto per alcuni accorgimenti formali e compositivi. Una componente del fa-



FIG. 1. Livio Ceschin  
(foto di Ermanno Antonio Maschio).

\* Ringrazio di cuore Livio Ceschin che, grazie all'amichevole, generosa e sincera disponibilità, ha reso possibile il presente saggio.

scino suscitato dai suoi paesaggi è proprio la misurata evocazione di una stagione pittorica, quella rinascimentale, esaurita da tempo e che, introiettata e stratificata sotto innumerevoli variazioni, non è mai stata banalmente riproposta come semplice e 'colta citazione'. L'idea di paesaggio di Ceschin è apparentemente semplice e diretta e tuttavia densa di sfumature. Il confronto con alcuni maestri della pittura veneziana del passato, per quanto arrischiato, consente di illuminare le origini di alcune sue scelte legate al disegno e alla composizione, come pure di definire, sia pure in negativo ma senza abbagli retorici, ciò che in Ceschin non si può trovare.

#### OLTRE I MAESTRI

Si consideri l'acquaforte *Paesaggio innevato*, del 1996 (FIG. 2): oltre la delicata penombra di un bosco su dolci colline si scorge, al centro, il candore di una radura alla quale, sullo sfondo, fanno da contrappunto le cime di due scuri abeti che, a loro volta, si stagliano contro un cielo ovattato e abbassato di tono dall'intrico di altri rami e da un fondo grigio acqua.<sup>1</sup> La resa dello spazio, ottenuto per quinte parallele, riconduce immancabilmente alle analoghe invenzioni di fine Quattrocento di Cima da Conegliano e soprattutto di Giovanni Bellini rinvenibili nella *Resurrezione* (Berlino, Staatliche Museen), nella *Trasfigurazione* (Napoli, Gallerie Nazionali di Capodimonte) o nell'*Allegoria sacra* (Fi-

<sup>1</sup> I due testi fondamentali sull'opera dell'artista – preziosi per gli apparati critici e bibliografici, oltre che per il Catalogo delle opere e per l'elenco dei musei ed istituzioni presso le quali sono conservate – sono: *Livio Ceschin. L'opera incisa / Engravings 1991-2008*, a cura di A. Piras, Milano, Skira, 2009 [d'ora in avanti PIRAS]; per l'incisione intitolata *Paesaggio innevato* si vedano p. 79, n. 41 e p. 142], con un prezioso Catalogo tecnico (108 opere dal 1991 al 2008, pp. 146-165); *Livio Ceschin. Wege der Erinnerung*, Catalogo della Mostra, Bad Frankenhausen, Panorama Museum, 27 nov. 2010-20 feb. 2011, hrsg. von G. Lindner, Bad Frankenhausen, Panorama Museum, 2010 [d'ora in avanti LINDNER], che, oltre a riprodurre quasi tutte le opere precedenti, ne aggiorna il Catalogo fino al 2010. Oltre ai Cataloghi citati nella nota 19, si vedano anche *Livio Ceschin: giardini marginali*, Catalogo della Mostra, a cura di B. Sala, Ferrara, Palazzo Turchi-Di Bagno, 25 mag.-20 lug. 2012, Ferrara, Università di Ferrara, 2012 [d'ora in avanti SALA]; «*Poesia ovunque*» di *Livio Ceschin*, Catalogo dell'Esposizione, a cura di D. Santarossa, Conegliano, Fondazione G. B. da Conegliano, 2015 [d'ora in avanti SANTAROSSA], con una scelta di incisioni dal 1991 al 2014; *Livio Ceschin. Opere*, Catalogo dell'Esposizione, a cura di L. Colonnelli, Libreria Clichy, Firenze, 6 ott. 2016-9 gen. 2017, Firenze, Clichy, 2016 [d'ora in avanti COLONNELLI]. Le riproduzioni delle opere sono altresì disponibili in Internet e, in particolare, nel sito dell'Autore [<http://www.livioceschin.it>]; d'ora in avanti CESCHIN-sito], al quale si rinvia per gli aggiornamenti.

FIG. 2. *Paesaggio innevato*, 1996.

renze, Uffizi). Proseguire più indietro nel tempo, per individuare illustri fonti letterarie legate al tema della natura, come l'idea della campagna in Petrarca, l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, il mito virgiliano e ovidiano della vita rustica, sarebbe ingenuo e arbitrario: nelle terre di Ceschin non si rinnova un'ideale età dell'oro, se non altro perché le sue vedute agresti non sono popolate da spelonche, sepolcri, satiri, ninfe e nereidi ignude o nuvole colte al tramonto; né vi si svolgono concerti campestri. I suoi paesaggi non sono scenografie per episodi, sacri o profani, illustrati in primo piano. Eppure, le sue vedute attraggono per la resa dolce e aggraziata, come pure per i misurati effetti di luce atmosferica. Se, ritornando al *Paesaggio innevato*, si presta attenzione alla sovrapposizione dei tronchi e all'intrico dei rami, è immediato il rinvio a *I tre filosofi* del Giorgione (Vienna, Kunsthistorisches Museum). Alle vedute paesaggistiche impostate dal maestro di Castelfranco sulla diagonale, come pure alla plasticità dei cespugli e delle fronde degli alberi scolpite dalla luce – si pensi alla *Tempesta* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), alla *Venere dormiente* (Dresda, Gemäldegalerie) o al *Concerto campestre* (Parigi, Louvre) –, risalgono le analoghe soluzioni formali presenti in numerose opere di Ceschin. Altrettanto si può sostenere per alcune tele del Tiziano, come il *Baccanale* (Madrid, Prado), con il quale Ceschin condivide l'amore per gli alberi e soprattutto per la raffigurazione lenticolare delle folte chiome, degli arboscelli e dei polloni che spuntano dai tronchi. Le linee ondulate, il procedere sinuoso, in sostanza la costante di un armonioso equilibrio nelle composizioni, fanno rivivere la sensualità e la qualità sentimentale del paesaggio già indagata dai tre maestri.<sup>2</sup> Al contrario di questi,

<sup>2</sup> J. T. SPIKE, *Livio Ceschin*, in LINDNER, pp. 79-82: 82 spiega che «Rodin aveva anticipato la risposta che Ceschin ha trovato da sé: "Nella silhouette di alberi, nella linea di un orizz-

l'assenza di figure umane spoglia le vedute di qualsiasi riferimento alla poesia pastorale. E proseguendo il confronto, soprattutto in negativo con Tiziano – come ne *L'uccisione di san Pietro martire*, opera perduta e già a Venezia, nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo – Ceschin, rifuggendo il vento, che piega e crea disordine fra le fronde, rimuove dal proprio orizzonte l'idea del dramma umano ma soprattutto, sottraendo allo sguardo la *presenza* umana, fa emergere la sola *terra*, ossia il paesaggio *in sé e per sé*. Una terra silente – senza venti impetuosi, concerti, eremiti o viandanti –, nella quale non abita più il mito e che accoglie e interroga l'osservatore immergendolo contemporaneamente nella solitudine e nello stupore di una quiete assoluta.

Volendo proseguire lungo la storia delle vedute di paesaggio occorrerebbe abbandonare il solco della tradizione veneta e richiamarsi a numerosi altri artisti, eredi di Giorgione, come Claude Lorrain, che si distinse per gli studi di dettaglio oltre che per la ricerca di un'armonia preordinata ottenuta per piani paralleli ed effetti tonali, e Nicolas Poussin, più per le sue soluzioni compositive frontali o in diagonale che per le sue vedute ideali.<sup>3</sup> Ma il facile gioco di rimandi si rivelerebbe alquanto sterile. Vale invece la pena seguire un prezioso indizio fornito dallo stesso Autore che, al suo esordio nel 1991, riproduce, per esercizio, sette incisioni tratte da Canaletto, Tiepolo e Rembrandt.<sup>4</sup> L'apprezzamento per la resa della profondità ottenuta per piani paralleli con gradazioni diverse di chiaroscuro è evidente. In una di queste, della serie *Omaggio a Canaletto*,<sup>5</sup> si riproduce il disegno di una veduta intitolata *Case e ponte sul Brenta* (Windsor Castle, Royal Library). La sottile lingua di terra della riva, popolata da piccole figure di pescatori, emerge in primo piano come se fosse sul limite di un palcoscenico mentre, a partire dal ponte in scorcio, i chiaroscuri scivolano e si stemperano verso l'orizzonte lungo il quale si stagliano le chiare sagome delle abitazioni. In un altro *Omaggio a Canaletto*,<sup>6</sup> tratto da un'incisione intitolata *Capriccio con donna che attinge acqua dal pozzo*

zonte, i grandi pittori di paesaggi [...] i Corots [...] raffigurano pensieri, sorridenti o gravi, valorosi o melanconici, pacifici o appassionati, secondo la disposizione delle loro menti».

<sup>3</sup> Su questi due Autori, si rinvia al magistrale saggio di K. CLARK, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Garzanti, 1985 (Londra, 1976), pp. 101-115, le cui considerazioni sono state in parte riprese nel presente saggio.

<sup>4</sup> Le incisioni, intitolate *Omaggi*, sono riprodotte in PIRAS, pp. 43-48, nn. 1-6.

<sup>5</sup> PIRAS, p. 46.

<sup>6</sup> PIRAS, p. 48, n. 6 e p. 146.

(1740 circa),<sup>7</sup> emerge un primo interesse per soggetti o vedute in cui compare l'idea del rovinismo e il senso di abbandono delle periferie urbane della Terraferma, temi frequenti nelle acqueforti del Canaletto e che ritornano anche nelle sue tarde vedute dipinte. Le 'correzioni' apportate rispetto al modello originale dimostrano che, nel reverente omaggio del neofita, sono già presenti alcune scelte stilistiche autonome. Il Canaletto stempera e appiattisce i toni del cielo con tratteggi a piccole campiture e suggerisce la lontananza mediante le minuscole sagome di uccelli in volo. Al contrario, Ceschin inserisce un'enorme nuvola bianca, il cui disegno non è ancora del tutto convincente, allo scopo di esaltare l'impianto diagonale della composizione, già implicito in un saliente del casolare, situato a sinistra e attraversato da un ampio fornice circolare. La variante di un cielo più 'dinamico' è coerente con l'intenzione di conferire allo spazio sottostante una più spiccata profondità, ottenuta con morsure più accentuate.

Nelle successive acqueforti, realizzate fra il 1992 e il 1993, Ceschin, con velocità inattesa e sorprendente, introiettata la lezione dei maestri e, sorretto da una solida cultura figurativa, indaga sui temi e sulle possibilità espressive che, oggi, ne rendono inconfondibili lo stile e i temi della sua poetica.

#### DIMORE ABBANDONATE: OBLIO E MALINCONIA

L'approccio all'arte dell'incisione avviene a ventotto anni, grazie ai primi insegnamenti del pittore e illustratore Valentino de Nardo. Il ricavato della prima incisione, realizzata nel 1990 per un matrimonio, consente l'acquisto di un torchio e di uno scaldalastre. L'attività inizia dal 1991 e, l'anno seguente, Ceschin espone a Bologna, presso la Galleria Forni. Ne *Al vecchio mulino* (1991)<sup>8</sup> in primo piano compaiono per la prima volta alti e fitti fili d'erba intrecciati a erbe spontanee, segni di abbandono, ma anche di esuberanza della natura. La struttura ar-

<sup>7</sup> Per l'incisione del Canaletto si veda D. SUCCI, *Canaletto: l'opera incisa*, in *Canaletto & Visentini. Venezia & Londra*, Catalogo della Mostra, a cura di D. Succi, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 18 ott.-6 gen. 1987, Cittadella (PD)-Venezia, Bertoncello-Tedeschi, 1986, scheda n. 1, p. 183.

<sup>8</sup> PIRAS, p. 49, n. 8; il tema dell'abbandono della campagna riemerge più tardi in *Vera da pozzo* (2011); è una delle tre incisioni che, assieme a due poesie di Luciano Cecchinel, amico di Zanzotto, è stata inclusa in *Te sta val - per Andrea Zanzotto* (2011) e in *Angoli vissuti* (2013): SANTAROSSA, p. 33, n. 42; COLONNELLI, pp. 41, 57; CESCHIN-sito, Opere/Edizioni d'Arte, nn. XII/XIV.

rugginita della ruota a pale doppie è immobile ed in parte interrata in quello che fu un canale acqueo. Poco distante, si scorge una stalla abbandonata. Due 'edifici', emblemi di un mondo contadino scomparso, si presentano, inutilizzati, nella loro struggente desolazione. Ceschin indaga il lento progredire della vegetazione spontanea che si insinua fra edifici in rovina. La natura si riappropria inesorabilmente degli spazi che, in precedenza, le erano stati sottratti dall'azione umana. È nella contemplazione di tale lenta e inarrestabile avanzata, in mezzo alla quale l'architettura si sgretola e ritorna alla materia, che si prende coscienza del fluire del tempo, mentre la nostalgia che ne consegue è stemperata dalla consapevolezza di un cambiamento in atto, segno di un eterno ritorno.

La medesima atmosfera, permeata da una silente metamorfosi, si percepisce in *Vecchie dimore* (1992),<sup>9</sup> ma con due novità relative al chiaroscuro e al disegno: lungo il margine inferiore, si scorge un tronco illuminato, una nota posta in contrappunto rispetto al prato incolto e oscuro; le fitte trame delle 'ragnatele' in controluce del vischio rinsecchito che penzola dall'albero e i tralci spogli delle viti sullo sfondo, contro i quali si staglia la sagoma di un palazzo abbandonato, creano l'illusione di zone intermedie di grigi. La malinconia non sboccia solamente dinnanzi alle rovine, agli edifici o ai casolari in disuso,<sup>10</sup> ma affiora anche al cospetto di oggetti abbandonati, in solitudine, incontrati casualmente durante le passeggiate in una campagna morente<sup>11</sup> o in un giardino abbandonato, come in *Angoli dimenticati* (2002),<sup>12</sup> oppure lungo le rive della laguna di Venezia e del delta del Po. In quei luoghi quieti, immobili, gli scheletri o le carcasse delle barche da pesca in secca marciscono nel fango.<sup>13</sup> L'esito più stupefacente, una delle

<sup>9</sup> PIRAS, p. 51, n. 10, ma si veda, sul tema, anche *L'abbandono* (2001): ivi, p. 112, n. 72; SANTAROSSA, p. 33, n. 42A e p. 18, n. 14.

<sup>10</sup> Altre opere del genere sono *Finestra abbandonata*; *Resti* (1994); *Prati paludosi* (1996); *La finestra più alta*, *Nei fossati, lungo la strada*, del 1998 (rispettivamente: PIRAS, pp. 66-67, 78, 88, 91, nn. 27-28, 40, 50, 54) e tante altre, a partire dal 2001 che, per brevità, non si menzionano. Limitandosi all'ambito veneto, un precedente di questo soggetto è il dipinto intitolato *Casa diroccata* di DOMENICO BRESOLIN (1813-1899), ora presso il Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venezia.

<sup>11</sup> Le prime due opere che inaugurano il tema degli oggetti abbandonati sono *La bicicletta* (1994) e *La vite* (1998): PIRAS, pp. 71, 90, nn. 32, 53. Il tema della bicicletta ritorna, ma con sguardo diverso, in *Dintorni di Nieuw Markt* (2015), CESCHIN-sito, *Opere/Incisioni*, p. 4.

<sup>12</sup> PIRAS, p. 114, n. 74. Su quest'opera, si veda A. ZANZOTTO, *Preciso sviluppo di una ricerca*, ivi, p. 170.

<sup>13</sup> *Barche isolate* (1998), *Barca arenata*, *Barche a riposo* (2002), *Barche stanche a riva* (2005),



FIG. 3. *Villa dietro il parco*, 1992.

cifre espressive e tecniche più emblematiche dello stile dell'Autore, si manifesta in *Villa dietro il parco* (FIG. 3),<sup>14</sup> un'acquaforte su zinco del 1992, da considerarsi come una sorta di manifesto programmatico improntato a una impostazione squisitamente pittorica. I contrasti in chiaroscuro della scena, immersa in una soffusa penombra tardo estiva, sono realizzati senza l'uso del tratteggio 'astratto'. Un espediente, quest'ultimo, comune a gran parte degli incisori che, nella ricerca incessante degli effetti d'ombra o della resa del cielo, ricorrono alle linee incrociate o parallele per 'tradurre' in bianco e nero le variazioni tonali dei colori. Ceschin ottiene effetti di gran lunga superiori grazie al disegno di contorno dei rami e dei fogliami, oppure mediante un tratteggio a puntini o a tratti ravvicinatissimi, realizzati con la puntasecca e il bulino conico.<sup>15</sup> Il suo è un segno filamentoso che spesso costruisce le ombre avvalendosi degli stessi contorni delle forme vegetali. Egli, fin dagli esordi, volendo *aderire* realisticamente alle apparenze della vegetazione, elimina dalla propria 'tavolozza' l'elemento astratto e convenzionale del tratteggio a maglie larghe e imbocca l'arduo sentiero di un altissimo virtuosismo grafico, mai fine a se stesso e teso sempre a indagare ed elogiare l'elemento unificatore della luce, il *lumen* nelle sue molteplici declinazioni percettive, rinvenibili nei corpi opachi, lucidi, rugosi o trasparenti.<sup>16</sup> Durante una lunga e intensa con-

*Lungo il Po, Barche* (2006), *L'umido del legno che marcisce al sole* (2007): PIRAS, pp. 70, 120-121, 133, 135-136, 140, nn. 31, 82-83, 96, 99-100, 105; SANTAROSSA, p. 28, n. 32.

<sup>14</sup> Ivi, p. 53, n. 13; una riproduzione più leggibile e su doppia pagina, si trova in LINDNER, pp. 12-13.

<sup>15</sup> «Il suo realismo è sempre trasfigurato da una delicatezza descrittiva e da uno scrupolo visivo d'indagine che sono anch'essi sentimento» (L. Del Gobbo, 2001, antologia di «Testimonianze», in PIRAS, p. 176).

<sup>16</sup> Sulla natura esterna del *lumen* nell'antichità e sulla *lux* interiore si rinvia a V. RONCHI, *Storia della luce da Euclide a Einstein*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 130-133.



FIG. 4. *Villa dietro il parco*, 1992, particolare.

versazione tenuta il 5 agosto 2012, quando Livio abitava ancora nelle colline di Collalto, mi spiegava che per lui la luce

è l'elemento primordiale che mi consente di creare la massima profondità (io lavoro con due colori) mediante il chiaroscuro. Essa dà corpo e si deve evitare ogni appiattimento. Anche in una scena in ombra, la luce è tutto e dipende da soggetto a soggetto.

Nella *Villa dietro il parco* (FIG. 4), a sinistra, nel pilastrino in stile rustico,<sup>17</sup> le bugne presentano la grana tipica della pietra d'Istria e nelle loro specchiature si riconosce la fitta trama della bocciarda, qui ottenuta mediante un'impercettibile trama di punti che ricordano i segni a punzone impressi dai pittori nelle aureole a foglia d'oro. L'ampia voluta ionica, posta alla base del pilastrino, e la balaustra del ponte in pietra si sfaldano sotto la trama di minuscole radici d'edera. La targa, posta sopra l'archivolto del ponte, presenta le bucherellature delle concrezioni calcaree e, al centro, è rischiarata da una macchia di luce contro la quale si stagliano le morbide ombre di una fronda, forse di acero campestre. Per la prima volta si utilizza un formato orizzontale:<sup>18</sup> il cielo viene eliminato e la villa abbandonata sullo sfondo è quasi del tutto nascosta dalle chiome degli alberi che, a loro volta,

<sup>17</sup> Il medesimo pilastrino, visto da un'altra angolazione, si trova anche ne *La villa* (1993): PIRAS, p. 61, n. 21.

<sup>18</sup> La matrice misura 175 × 545 mm, in un rapporto prossimo alla proporzione di 1:3.

sono raffigurate per metà. Un'angolazione e un'apertura di campo prossime a quelle dell'occhio umano e che conducono l'osservatore *dentro* il luogo. La profondità è costruita per piani giustapposti, come in una scenografia teatrale. Lungo il bordo inferiore del palcoscenico, l'argine di un canale-fossato, spuntano le foglie lanceolate di una pianta spontanea, probabilmente una carice pendula o una fienarola annua. Il disordine delle *silhouettes* preannuncia il tema del giardino incolto. L'irregolare trama filiforme, leggermente rischiarata, è il preludio di una profondità luminosa, ottenuta grazie a quinte parallele e intervallata dal ritmo solenne delle masse di tre chiome, costruite plasticamente mediante innumerevoli passaggi chiaroscurali.

L'osservatore inesperto o distratto potrebbe riscontrare in tale genere di paesaggi un narcisistico autocompiacimento grafico dell'Autore, ma cadrebbe in un grave errore poiché, nella pur meravigliosa acribia fiamminga di Ceschin, solo apparentemente fenomenica e dal potere incantatore, si aprono sottili e inattesi spiragli verso il misterioso impero della *lux*, la cui visione è riservata solo a coloro che sanno attendere e, grazie all'occhio della mente, si immergono nella meditazione e nella contemplazione. Il ponte incrostato e prossimo a essere raggiunto dall'interramento, condivide lo stesso destino della pala del *Vecchio mulino*. Come l'architettura – espressione di Apollo costruttore – ha dato forma alle materie prime della natura, così la natura selvaggia – incarnata da Artemide, sorella gemella di Apollo – si serve di un'opera umana conferendole nuove forme. Il suo meraviglioso degrado, grazie al quale l'incipiente dissoluzione delle forme razionali dell'architettura fa riemergere la materia della pietra e il suo ritorno alla terra, è il preludio, in adagio, di una sonata malinconica, intrisa di personali considerazioni sul tempo che scorre.

#### IL PAESAGGIO: ...POETICAMENTE ABITA L'UOMO...

L'iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Urbino (1992), la pratica condotta presso il laboratorio locale di calcografia di Paolo Fraternali e l'incontro con Renato Brusaglia, avvenuto durante la sua prima Mostra personale (1994),<sup>19</sup> infondono in Ceschin maggiore sicurezza e padro-

<sup>19</sup> Per ulteriori notizie biografiche e per un elenco delle numerose esposizioni (1994-2008) si rinvia a PIRAS, pp. 188-194; a LINDNER, pp. 123-129 (fino al 2010); a CESCHIN-sito, per i successivi aggiornamenti. Tra le esposizioni personali più recenti e prestigiose si segnalano: *Livio Ceschin: il gioco serio dell'incisione*, Catalogo della Mostra a cura di R. Bernini,

nanza tecnica. Da tali premesse e dal ritorno nella propria terra natia nasce l'esigenza di dedicarsi al tema del paesaggio come segno di appartenenza. Al contrario di Guido Piovene (1907-1974), che negli anni cinquanta narrava le radicali trasformazioni subite dalla campagna italiana per gli effetti dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione,<sup>20</sup> Ceschin durante le sue passeggiate non descrive mai l'attuale cementificazione del Veneto. Il suo è un mondo privo di asfalto e che ignora persino la luce elettrica. Come Zanzotto, che si riconosceva nel soccombente dialetto del Piave, anch'egli trae sollievo e pace nei rari angoli dei paesaggi incontaminati, miracolosamente sopravvissuti nella sua regione.

La scelta oculata dei luoghi ove addentrarsi è dettata da interrogativi sulle proprie origini e desideri. Le soste compiute durante le passeggiate solitarie avvengono dinnanzi a una *visione*, all'inatteso apparire di una risposta intravista nel fascino delle forme visibili. Al contrario, ritornati in studio – una volta lontani dal paesaggio *in sé* – emerge una profonda e, a tratti sofferta, tensione fra il devoto rispetto di ciò che si è visto, di ciò che ha condizionato il proprio sentire – da riprodurre pur tuttavia fedelmente, nelle sue reali sembianze fenomeniche – e la necessità spirituale, interiore e irrinunciabile, di far parlare nell'*immagine* del paesaggio il proprio stato d'animo, il proprio trasporto emozionale. È in questo lavoro lento e graduale; orientato al misurarsi e al ricercare il sacro e il *genius loci* oltre l'immagine; pervaso da una meditazione sulle emozioni vissute; desideroso di pervenire all'essenza della bellezza tramite l'armonia delle proprie opere; teso alla ricerca perenne di ciò che si cela oltre le cose, che l'operare di Ceschin si avvicina a quello di un *autentico* poeta, secondo l'insuperata esposizione di Martin Heidegger su Friedrich Hölderlin:

Il poetare non trasvola oltre la terra né va al di là di essa per abbandonarla e librarsi sopra di essa. Proprio il poetare porta invece l'uomo sulla terra, lo porta ad essa, e lo porta così nell'abitare. / “Pieno di merito, ma poeti-

19 apr.-30 giu. 2013, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2013; *Melancholisch en virtuoos - Etsen van Livio Ceschin*, hrsg. von L. van Sloten, Rembrandt House Museum, Amsterdam, Rembrandthuis, 2014; *Livio Ceschin: Menneisyyden jäljet*, 8 ott. 2015-31 gen. 2016, Catalogo a cura di E. Anttonen, Helsinki, Sinebrychoff Art Museum, 2015, edito in occasione della donazione al Museo finlandese della Collezione di Rolando Pieraccini; *Lepida et Silentes. Poesia e natura nelle incisioni e nei libri d'arte di Livio Ceschin*, Catalogo della Mostra, 2 lug.-10 set., Cesenatico (FC), Casa Moretti, 2017, con testi di M. Ricci e altri; due nuove incisioni: *L'estate scorsa e Là dove sgorgano torrenti*.

<sup>20</sup> G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1958.

camente, abita / L'uomo su questa terra. [...]. Ma il poeta, se è poeta, non descrive il puro e semplice apparire del cielo e della terra. Il poeta, negli aspetti del cielo, chiama quello che proprio nello svelarsi fa apparire ciò che si nasconde, e *in quanto* è ciò che si nasconde. Nelle apparenze che sono familiari, il poeta chiama l'estraneo come ciò in cui l'invisibile si trasmette per rimanere ciò che è: sconosciuto".<sup>21</sup>

I paesaggi di Ceschin, pur privi di satiri e ninfe, così apparentemente realistici, non sono affatto secolarizzati o mimetici anzi, proprio perché riuniscono il visibile all'invisibile e rivelano qualcos d'altro, assumono il carattere di allegorie del nostro tempo:

Nell'opera d'arte la verità dell'ente si è posta in opera. "Porre" significa qui: portare a stare. In virtù dell'opera, un ente [...] viene a stare nella luce del suo essere. L'essere dell'ente giunge alla stabilità del suo apparire.<sup>22</sup>

L'acqua che si scorge tra i canneti, gli intrichi del sottobosco, i platani che segnano i confini di antichi arativi, i boschi e le loro radure sono angoli incontaminati e, proprio per l'assenza di tracce umane, svelano – a colui che sa guardare – la sacralità del luogo, il suo *genius loci*. In questi siti, non distanti dai luoghi abitati e visitati in solitudine, ultime tracce di un avvenuto e irreparabile distacco dalla natura, Ceschin cerca le proprie radici e la propria memoria, che è quella dei veneti, facendo riaffiorare presenze numinose e latenze sepolte. In tale prospettiva i suoi paesaggi costituiscono lo specchio di un'anima collettiva. Il suo è un impulso intensamente lirico, che affiora nelle chiome spoglie, nei tappeti di foglie appena cadute o nelle pozzanghere sul terreno bagnato dalla pioggia: apparenze dietro le quali si nasconde l'inaccessibile verità della natura, nella sua dimensione ctonia o, per dirla con Rudolf Otto, immanente, come *mysterium tremendum*, ossia ciò che

non indica altro che il nascosto, il non manifesto, ciò che non è intuito e non è compreso, lo straordinario e l'inconsueto, senza alcuna specificazione qualitativa.

E ancora:

L'"irrazionale" non è dunque in nessun modo uno "sconosciuto", un "non riconosciuto". Se così fosse, non ce ne importerebbe, e non potremmo nem-

<sup>21</sup> «...Poeticamente abita l'uomo ...» (6 ott. 1951), in M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1976, pp. 128, 134.

<sup>22</sup> *L'origine dell'opera d'arte*, in M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti (holzwege)*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 21 (1ª ed. ted. 1950).



meno dire di lui che è un “irrazionale” “incomprensibile” nozionalmente. Però è afferrabile dal “sentimento.”<sup>23</sup>

Ceschin – alla ricerca delle radici – soggiorna liricamente nei suoi paesaggi cogliendone l'essenza e, interrogandosi sui misteri del tempo, della morte e del sacro, riflette nelle sue opere la situazione esistenziale umana.<sup>24</sup> Nelle sue scene, mai ampiamente panoramiche e sempre racchiuse in un orizzonte ravvicinato e a misura d'uomo, si riscontra – per dirla con Friedrich Nietzsche – «una delicata membrana psichica», immagine della sua e della «nostra esperienza (Erfahrung)», della «nostra storia (Geschichte), un brano di noi (ein Stück von uns)».<sup>25</sup> Nelle scene prive di ruderi o negli scorci di campi un tempo coltivati, alberi e piante spontanee, pur assumendo il ruolo di protagonisti, riflettono il personale sentimento dell'artista. In Ceschin, il caos informe della natura scompare nell'unità di un paesaggio ordinato che si dà come luogo d'incontro fra visione e sentimento.<sup>26</sup>

Durante la conversazione già ricordata, Livio mi confidò il ricordo di

<sup>23</sup> R. OTTO, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, a cura di E. Buonaiuti, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 23, 133 (1<sup>a</sup> ed. ted. 1936); al quale si rimanda anche per i concetti di *mirum* (mirabile, stupore), *admirandum*, *fascinans*, *augustum* (p. 34) e magico (pp. 76-77).

<sup>24</sup> Su tali aspetti, si vedano G. VIANELLO, *Saturnia Tellus. L'anima dei luoghi*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2016, pp. 97-98, 109-113, 117-118; F. BEVILACQUA, *Genius loci. Il dio dei luoghi perduti*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2010.

<sup>25</sup> Le frasi, contenute in uno dei frammenti postumi della Primavera-Estate 1877 (n. 23 [178]) di F. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke*, III, hrsg. von Colli, M. Montinari, München-Berlin, de Gruyter, 1980, p. 468, sono tratte da E. Cocco, *Cos'è il paesaggio?*, in *Zuuly.com*, 28 lug. 2013, al quale – oltre all'*excursus* sulla figura della foresta – si rimanda per le efficaci considerazioni sulla sintesi avanzata da George Simmel fra il paesaggio come spazio della soggettività («Le tonalità della natura sono nient'altro, allora, che intonazioni del nostro animo. Il quale è “la dimora [die Heimat] di tutti i toni argentei della natura”») e come entità autosufficiente, esterna ed assoluta, che condiziona il nostro sentire. Sul tema del paesaggio, si vedano inoltre A. ROGER, *Breve trattato del paesaggio*, trad. it. di M. Delogu, Palermo, Sellerio, 2009 [1997]; J. RITTER, *Paesaggio: uomo e natura nell'età moderna*, a cura di M. Venturi Ferriolo, trad. it. di G. Catalano, Milano, Guerini e Associati, 2001; E. TURRI, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2010. Sul paesaggio come forma esclusivamente antropica si veda R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 2005.

<sup>26</sup> Il paesaggio come forma spirituale e come risultato di un sentire è stato affrontato in G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma, Armando, 2006 (2<sup>a</sup> ed. 1907); G. SIMMEL, *Il volto e il ritratto: saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 71-83. Per un approccio estetico al tema, si veda anche P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2014 [2010].

quando, da bambino, mia madre mi portava in campagna a visitare una sua amica e potevo provare il piacere di camminare a piedi nudi sull'erba [...]. Ho sempre visto che l'apparente disordine era un ordine perfetto. [...]. Il contatto fisico con l'erba e la visione dei campi mi davano e mi danno energia e serenità. [...] Ritornando a casa vedevo la natura cambiata nel buio incipiente.

I ricordi d'infanzia, il camminare e l'inconscia associazione Madre-Terra sono tratti distintivi del suo ricercare. I primi paesaggi, delineati fra il 1992 e il 1994, sono dedicati all'autunno. Le sagome in controluce dei tronchi, sempre accompagnate da cespugli e piante in primo piano, consentono di sperimentare infinite soluzioni compositive informate alla perenne ricerca dell'equilibrio. Luci e ombre, pieni e vuoti intonano sempre ritmi nuovi, che cantano l'armonica distribuzione di scorci familiari e avvolgenti, che comunicano un'universale sensazione di riposo e bellezza. Il realismo di Ceschin – inconsapevole emulo di Gustave Courbet – riesce a coniugare gli opposti, senza mai cadere nella volgarità: un naturalismo immediato e a tratti popolare, si fonde infatti con eleganti soluzioni formali, sorrette da un ormai sapiente dominio dei passaggi chiaroscurali.<sup>27</sup> Da bambino, proseguiva Livio, disegnavo tanto, copiavo molti fumetti, fotografie; volevo la copia perfetta della foto [...]. Oggi vedo la natura e non cambio nulla, perché è perfetta; desidero riprodurre fedelmente ciò che mi affascina [...]. Passo giornate intere a 'cacciare' la luce, lasciandomi andare ad essa e all'occhio.

I suoi sono paesaggi immobili, statici e non mossi dal vento, non idealizzati in quanto l'euritmia di ogni veduta non è raggiunta mediante accademiche e successive 'correzioni', ma costituisce la trasposizione di una visione diretta, catturata in un luogo e in un determinato istante. È un impulso che sgorga dal senso di appartenenza alla propria terra e dalla propria indole, al quale non devono essere state estranee le influenze esercitate dalla visione delle opere di numerosi artisti trevigiani degli anni trenta e quaranta del secolo scorso.<sup>28</sup> Fra questi,

<sup>27</sup> La fede verista di Ceschin, estranea a ogni elucubrazione fantastica e votata alla descrizione della realtà, assume spesso i toni di un lirismo descrittivo paragonabile a *Il ventre di Parigi* di E. ZOLA, trad. it. di M. T. Nessi, Milano, Garzanti, 1980, pp. 23-24 e *passim* (1<sup>a</sup> ed. fr. 1873).

<sup>28</sup> E. MANZATO, *Il paesaggio nella pittura del Novecento a Treviso*, Catalogo della Mostra, Museo del Paesaggio, Torre di Mosto, 4 lug.-15 ott. 2009, Venezia, Cicero, 2009.

come ormai è riconosciuto da più parti, va sicuramente annoverato il trevigiano Giovanni Barbisan (1914-1988), anzitutto per le sue acqueforti che, a partire dalla metà degli anni cinquanta, si aprono – grazie all'uso della fotografia e a un eccelso virtuosismo tecnico – alla visione di una campagna trevigiana dolce e malinconica o, come in *Vigneto* (1955), pervasa da una luce che scorre e scivola fra tralci e fitti rami d'albero.<sup>29</sup>

Per Ceschin la raffigurazione realistica, che affonda le sue radici nella rivoluzione visiva rinascimentale, è un'attestazione di verità, per quanto illusoria. *Hic et nunc*: ciò che vedi ora è quanto ho visto e catturato in quel luogo e, a dimostrarlo, sono le intricate tessiture degli steli o dei rami, disegnati uno a uno, imbevuti da infiniti passaggi di luci e ombre, come in due opere del 1993: *Sottobosco con ponte*<sup>30</sup> e in *Autunno in campagna*,<sup>31</sup> la prima incisione nella quale si raffigura la trama rugosa della corteccia che avvolge i tronchi.<sup>32</sup> Il giudizio espresso al proposito da Gerd Lindner, puntuale e inoppugnabile, merita di essere riportato per intero:

Le visioni della natura di Ceschin non offrono soltanto delle belle immagini piene di suggestività o delle autenticazioni del comune pittoresco, e non si esauriscono neanche in vedute topografiche di base. Sono angoli di paesaggi semplici, non spettacolari, che esprimono un senso per la natura profondamente sentito; sono delle rivelazioni della realtà che non vogliono essere "pittoresche", ma intime e vere; sono delle manifestazioni di un realismo lirico, una festa del sobrio, della sensibilità e dell'interiorizzazione sostanziale che si accende specialmente nella raffigurazione di un paesaggio familiare. / Nella sua riproduzione naturale del paesaggio familiare; nella sua mite melanconia e nella sua forza d'empatia, si trova [...] la tradizione del "paysage intime", nato a metà dell'Ottocento intorno a

<sup>29</sup> G. MARCHIORI, *Giovanni Barbisan. Acqueforti 1933-1972*, Galleria D'Arte San Giorgio, Mestre, Rebellato, 1974; M. GOLDIN, *Giovanni Barbisan: dipinti e acqueforti 1928-1988*, Treviso, Marini, 1991. Per una breve panoramica internazionale sui maestri dell'acquaforte, la cui influenza su Ceschin rimane da provare, si veda G. LINDNER, *Bild und Welt bei Livio Ceschin*, in IDEM, pp. 99-105: 102-103, il cui testo, qui riportato in italiano, è ripreso dalla traduzione dattiloscritta di S. Kleinschmidt fattami gentilmente pervenire da Ceschin. Il raffronto fra le opere di Ceschin e quelle del visionario Jean Pierre Velly (1943-1990) non riguarda i soggetti quanto l'approccio tecnico sulla resa del dettaglio. Sull'incisore francese si rimanda a <http://www.velly.org/Home.html>, il sito nel quale si sta preparando il catalogo ragionato della sua opera completa.

<sup>30</sup> PIRAS, p. 57, n. 17.

<sup>31</sup> Ivi, p. 55, n. 15.

<sup>32</sup> Tra le vedute naturalistiche prive di tracce umane si segnalano *Sottobosco* (1992) e *Nel bosco* (1994), in PIRAS, pp. 54, 68, nn. 14, 29.



FIG. 5. *Riflessi sull'acqua*, 1994.

Barbizon, in cui il modello dei grandi maestri olandesi dell'età dell'oro diventò tanto fruttuoso quanto lo divennero le conquiste dell'arte inglese contemporanea, ma anche quelle degli inizi della fotografia paesaggistica in Francia.<sup>33</sup>

Salvo rare eccezioni, come gli atipici e ampi *Panorami* di Comacchio o alcune vedute dall'alto,<sup>34</sup> l'orizzonte è sempre ristretto, chiuso in un'angolazione tipica di uno sguardo ravvicinato sul mondo. Un elemento di novità è invece l'incontro dell'Autore con la superficie immobile dell'acqua visibile negli stagni o nelle pozzanghere dopo una pioggia. In *Riflessi sull'acqua* (1994 - FIG. 5),<sup>35</sup> alla consueta magia degli intrichi di foglie e steli, si unisce lo stupore infantile dinnanzi a un mondo parallelo, sia pure capovolto. L'ambiente, realizzato a puntasecca, con interventi a brunitoio, è immerso in un'insolita luce morbida e carezzevole i cui vapori, con effetti ovattati e lievemente sfocati, rammentano atmosfere impressionistiche prossime ai modi di Renoir. Mentre in *Riflessi nel sottobosco* (1995)<sup>36</sup> una luce tersa, filtrata

<sup>33</sup> LINDNER, *Bild und Welt bei Livio Ceschin*, cit., pp. 96-99: 99.

<sup>34</sup> Fra queste ultime si segnalano *Urbino* (1994) e *La palude* (2001): PIRAS, p. 69, n. 30 e p. 109, n. 70.

<sup>35</sup> Ivi, p. 65, n. 26.

<sup>36</sup> Ivi, p. 74, n. 35 e si veda anche *Autunno dopo la pioggia* (1993), p. 58, n. 18. Il tema dell'acqua come specchio è prossimo ad alcuni versi di Andrea Zanzotto in *Verso i palù*: «Mosaici di luci specchiate speculari / sottrazioni di luci tracimate / acque immillanti / per prati e accerchianti incanti» il cui testo, apparso a stampa nel 2001, è stato riproposto in COLONNELLI, pp. 14-15, al cui Catalogo si rimanda per l'incisione intitolata *Riflessi* (2013; p. 51).



FIG. 6. *Nei segreti recinti dell'acqua il ramo*, 2005.

dall'intrico dei rami, fa brillare la superficie piatta di un ruscello – quasi immobile andatura – che si trasmuta in uno specchio, simile a quelli adagiati tra i muschi di un presepe casalingo. Le acque miti, estranee all'impeto dei ruscelli di montagna e tanto meno alle burrasche marine, consentono all'artista di risolvere e tradurre un altro campo di manifestazione della luce. La visione riflessa del mondo, anziché diretta, è filtrata, oltre che capovolta; le immagini del paesaggio, la loro mutevole consistenza, discendono da una particolare angolazione visuale grazie alla quale si intercettano particolari modulazioni luministiche e relazioni formali, accelerate dalla purezza e profondità del filtro dell'acqua stessa. L'incisione *Nei segreti recinti dell'acqua il ramo* (2005 - FIG. 6),<sup>37</sup> costituisce uno degli esempi più emblematici al riguardo. Come ancora ricorda Gerd Lindner, l'opera è

un omaggio magnifico ad Eugène Cuvelier (1837-1900), il fotografo che lavorò insieme ai pittori di Barbizon nel bosco di Fontainebleau, influenzandoli nella stessa maniera come loro influenzavano lui. L'acquaforte magistrale di Ceschin è una ripetizione esatta, sebbene rovesciata, di una delle riprese di

<sup>37</sup> PIRAS, p. 132, n. 95, e *Riflessi sull'acqua* (2001), matita, acquerello e china su carta, in SALA, p. 45.



FIG. 7. E. CUVELIER, *Lo stagno di Franchard nel bosco di Fontainebleau*, 1863.

Cuvelier che fece nell'ottobre del 1863 dello stagno di Franchard nel bosco di Fontainebleau, in cui si trasferisce il motivo fedelmente, fino alla ricchezza delle tonalità e delle microstrutture [...].<sup>38</sup>

La scoperta che Ceschin abbia deciso di ispirarsi a una fotografia altrui testimonia l'emergere di un'ulteriore e nuova modalità di atteggiamento. L'immagine fotografica, per lui, è in genere uno strumento per registrare, fissare ciò che ha visto e per ricordare nei dettagli ciò che lo ha affascinato durante una peregrinazione in campagna. In questo caso, la foto – accolta come una citazione – diviene fonte diretta di ispirazione e punto di partenza del proprio lavoro (Fig. 7). Anzi, ché compiere un viaggio immergendosi *nel* bosco, l'artista vi *perviene* grazie a un documento storico, che fissa lo sguardo di un fotografo che ha contribuito all'invenzione del paesaggio contemporaneo. Ciò che si raffigura non è il luogo di un'esperienza, ma un omaggio alla culla di una determinata idea di paesaggio. Ceschin mi ha racconta-

<sup>38</sup> LINDNER, *Bild und Welt bei Livio Ceschin*, cit., p. 100. Ceschin già nel 2011 si era cimentato con la riproduzione di una fotografia, come si spiega nelle note 93-94.

to di aver preso spunto dalla foto «dopo aver acquistato un catalogo del fotografo in Francia» e che l'incisione, rovesciata rispetto al fotogramma, presenta una sola aggiunta di rilievo, che è il tronco in primo piano, a sinistra. La foto dello stagno di Franchard, nel bosco di Fontainebleau, è stata un incontro fulminante e, come tale, degno di essere riprodotto per interrogarsi, come sempre e lungo la strada maestra della pratica del disegnare e dell'incidere, sulle ragioni di tale esperienza visiva, non più diretta ma mediata. Ceschin *pensa per immagini* ma il suo è un procedere che si avvale anche di *parole*. L'osservatore accorto, inesorabilmente attratto nell'infinito labirinto dei segni incisi, trova spesso nel titolo dell'opera l'invito a una diversione, una sorta di lampo inaspettato che lo proietta in un altro universo, quello dei versi poetici. Il titolo assegnato all'incisione che riproduce la fotografia di Cuvelier spinge l'osservatore nei domini della poesia e della sua musicalità: «Nei più nascosti recinti dell'acqua il ramo» è infatti un verso di Andrea Zanzotto.<sup>39</sup> Ceschin, per esprimere lo stupore di fronte a un'apparizione, si appella all'efficacia del linguaggio poetico. La sua intenzione non è quella di stabilire un'eguaglianza d'espressione – «Questo è lo stesso di quello»<sup>40</sup> – ma di far emergere, tramite un'associazione, una connessione remota tra un'immagine e un testo scritto.<sup>41</sup>

Il consueto e ristretto campo visivo si allarga, al contrario, nella serie delle *Pinete*, risalenti al 1995-1996.<sup>42</sup> Le chiome che chiudono l'orizzonte e l'aria rarefatta, immerse nel silenzio della calura estiva, sospendono il tempo e immobilizzano lo sguardo. I piani di profondità si riducono a tre e, per modularne i repentini passaggi 'tonali', si fa uso della puntasecca; riappare il cielo, dai toni eburnei e privo di nuvole. I

<sup>39</sup> La poesia *Verso i palù*, dedicata a un'area situata tra i Comuni di Sernaglia, Moriago, Vidor e Farra di Soligo – apparsa in A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001 – è stata ripresa per dare il titolo a un'altra acquaforte, *Nei Palù* (2011), in COLONNELLI, pp. 14-15. Nel 1998 Zanzotto inviò alcune di queste poesie al WWF per sensibilizzare l'opinione pubblica sui danni ambientali dell'autostrada A28. I palù del Triveneto, dal termine latino *palus*, sono aree acquitrinose di bonifica risalenti al Medioevo, dette anche Val Bone; sul tema si veda N. BREDI, *Palù: inquieti paesaggi tra natura e cultura*, Verona-Treviso, Cierre-Canova, 2001.

<sup>40</sup> L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1976, pp. 97-109: 103; la citazione è tratta dagli appunti di Rush Rhees.

<sup>41</sup> Sulla pittura come poesia muta e sulla poesia come pittura parlante, si rimanda alle pagine di R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974 (1ª ed. ingl. 1967).

<sup>42</sup> PIRAS, pp. 72-73 e 76-77, nn. 33-34 e 38-39.

protagonisti di queste visioni assolate sono i pini, anzi le masse compatte e arrotondate del loro aguzzo fogliame che, man mano che il viandante si avvicina, si accendono di giochi di luce, fino alla percezione ravvicinata delle loro foglie a lunghi aghi, incise una per una, senza tralasciare i riflessi luminosi che ne esaltano la struttura radiale.<sup>43</sup>

Nel fugace incontro con le betulle, risalente al 1997, si rende invece un tacito omaggio alla pratica incisoria, ai suoi risvolti alchemici e artigiani. Se nella raffigurazione delle profonde rugosità della corteccia di un tronco si intraprende una sorta di viaggio nell'oscurità – reso sempre più penetrante dal segno deciso del bulino e dalle ripetute morsure dell'acido – in *Sentieri* (1998)<sup>44</sup> la lattiginosa e ruvida corteccia della betulla, priva di rugosità, è solcata dall'azione della natura stessa che, operando tramite il calore, l'umidità e le dilatazioni meccaniche, crea casualmente distacchi e solchi, analoghi a quelli realizzati da un incisore, che mettono a nudo il tronco e sollevano i lembi arricciati e irregolari della corteccia.

A partire dal 1996, con il già menzionato *Paesaggio innevato* (FIG. 2), Ceschin si misura con l'inverno che, con l'autunno, è uno dei suoi temi prediletti.

LA NEVE, che è bianca – scrive Mario Rigoni Stern a proposito di Ceschin – è materia ostica da rappresentare anche per i grandi pittori. È questo che mi colpisce di lui: guardate bene, d'impatto osservate le sue nevi e subito vi sentirete immersi dentro nella materia; entro un bosco innevato e silenzioso, come dopo che il mulino del cielo ha macinato la sua farina.<sup>45</sup>

La presenza della neve fresca accentua la staticità della scena, calandola in un silenzio ovattato, e lancia la sfida tecnica più alta: «l'esaltazio-

<sup>43</sup> Questo inno alla calura estiva in prossimità del mare è stato purtroppo privato della sua atmosfera metafisica in seguito all'individuazione del sito, forse svelata dall'artista a G. Soavi (1998), che – con il compiacimento di chi riconosce una terra dapprima sconosciuta – spiega che si tratta dell'isola della «Laguna del morto», tra Cortellazzo e la foce del Piave: antologia di *Testimonianze e contributi critici*, in PIRAS, p. 174. Un tentativo più sistematico di ricostruzione della geografia e della toponomastica dei siti visitati da Ceschin si riscontra nelle schede di SANTAROSSA, *passim*; di recente, Ceschin mi ha riferito che sta pensando alla realizzazione di un video sul tema. L'auspicio di chi scrive è che tale operazione non riduca i luoghi raffigurati a mero *reportage* o a cartolina turistica di un Veneto che sopravvive o che non esiste più, ma che sappia mantenere la tensione del mistero e la universalità insite in un paesaggio del quale, deliberatamente, non si menziona il toponimo.

<sup>44</sup> Ivi, p. 89, n. 52.

<sup>45</sup> M. RIGONI STERN, *Affascinanti incisioni*, in PIRAS, p. 169; si veda anche IDEM, *Inverni lontani*, Torino, Einaudi, 2009 [1999].





FIG. 8. *Ai margini del dirupo*, 2003.

ne del bianco assoluto»,<sup>46</sup> del candore abbacinante, affiancato da un'affascinante lotta con l'attraente regno dell'ombra, espresso nelle sue innumerevoli declinazioni: dalla resa stupefacente dei bianchi fiocchi depositati lungo gli oscuri rami, fino ai minuscoli e cinerini detriti che, in distese immacolate, spuntano in primo piano annunciando, con lo scioglimento in atto, la primavera. Il cielo sembra velato e, in basso, la neve appare più bianca per la vicinanza di neri intensi, tipici della luce invernale. «Mi piacerebbe – mi confessava Livio – fare il pitto-

re di montagna, come Segantini». Alle ultime nevi,<sup>47</sup> alle modeste nevicate nelle macchie e nei boschi di pianura, seguono quelle in collina, con le pendici sempre più inclinate che lasciano il posto a composizioni lungo le diagonali alle quali fanno da contrappunto gli scheletri di piante decidue e le chiome dei sempreverdi. Il tema della tranquillità derivante dalla contemplazione della neve, che tecnicamente viene trasmessa mediante la ricerca dell'equilibrio chiaroscurale, è già presente in *Nel silenzio dell'inverno* (2000)<sup>48</sup> o nell'ammirevole *Nevicata sui campi* (2001).<sup>49</sup> Questo genere di soggetti, dalle inquadrature a tratti famigliari e rassicuranti, perviene agli esiti più autentici e inaspettati in una serie di acqueforti del 2003. In *Ai margini del dirupo* (FIG. 8)<sup>50</sup> la

<sup>46</sup> G. MACCHIA, *Elogio della luce*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 124-126.

<sup>47</sup> *Primi giorni di marzo* (1997), in PIRAS, p. 85, n. 47.

<sup>48</sup> Ivi, p. 100, n. 62.

<sup>49</sup> Ivi, p. 95, n. 57; parzialmente ripresa in una china, acquerello e tempera su carta, esposta a Ferrara: SALA, p. 46. Una sensazione di calma emerge nel più recente *Passaggi d'inverno* (2015; COLONNELLI, p. 25) e anche in *...più non sento il freddo dell'inverno* (2003; PIRAS, p. 123, n. 85), il cui titolo – un verso di Anna Andrejevna Achmatova, riportato in SANTAROSSA, p. 23, n. 21 – è stato parafrasato in M. RIGONI STERN, *Segnali di primavera*, in *Uomini, boschi e api*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>50</sup> PIRAS, p. 122, n. 84; di recente l'acquafora è stata affiancata a una poesia di S. Esenin, in COLONNELLI, p. 44.

superficie nevosa assume la consistenza di una roccia liscia e scivolosa. Il cielo è scomparso e la vegetazione, pronta sempre ad accogliere il viandante, diviene impenetrabile e spunta da un buio di ossidiana. Lo sguardo oscilla tra quell'oscurità, il terreno in primo piano – sul quale occorre procedere con circospezione – e il ciglio del dirupo. Ceschin mi ha spiegato che un orrido o un pino sul ciglio di un burrone, lo affascina e da tali immagini trae serenità. Tuttavia in questa acquaforte traspaiono anche i segni di una sottile inquietudine che affiora con maggiore evidenza in *Orme sulla neve* (FIG. 9).<sup>51</sup> Un bosco scosceso e innevato è illuminato da raggi che non riscaldano. Le impronte di un ungulato, forse un capriolo, lasciano intuire un agile salto oltre uno stretto e gelido torrente.<sup>52</sup> Le tracce dei suoi zoccoli impresse nella neve sono raffrontabili ai segni lasciati dal bulino nella superficie della lastra. Un'acquaforte è l'immagine speculare di un passaggio del quale restano orme di gesti resi evidenti dall'inchiostro. Il ghiaccio tenace ha risparmiato una parte della superficie del tortuoso corso d'acqua. In quello specchio frastagliato i riflessi dei rami scompaiono, annientati da un'oscurità simile all'onice nero, impenetrabile come il nulla che sta oltre la vegetazione di *Ai margini del dirupo*. Lungo il lato inferiore dell'incisione l'artificiosa sovrapposizione di due fogli di una lettera manoscritta rende l'immagine ancora più toccante sfiorando i tasti di evanescenti ricordi. La sosta in questo luogo è stata senz'altro dettata dall'inattesa scoperta per le tracce lasciate dall'animale che, passato sulla sponda opposta, conduce idealmente lo sguardo verso la meraviglia delle ombre chiare che scivolano su un piccolo e bianco pianoro. Eppure, il consueto fermarsi dell'Autore, causato da una fascinazione, avviene qui sul ciglio di uno strato di neve proteso sul vuoto e che comunica una sensazione di insicurezza, se non altro perché potrebbe rovinare da un momento all'altro, dentro una gelida oscurità.

#### MICROCOSMI E TERZO PAESAGGIO

Se la molteplicità casuale, non ordinata, dei fili d'erba o dei rami costituisce la suprema bellezza, un altro modo per esaltare il mondo fitomorfo è quello di osservarlo con lo sguardo ravvicinato del rac-

<sup>51</sup> PIRAS, p. 124, n. 86; SANTAROSSA, p. 23, n. 22.

<sup>52</sup> Un racconto su una famiglia di caprioli si trova in M. RIGONI STERN, *Sentieri sotto la neve*, Torino, Einaudi, 1998.



FIG. 9. Orme sulla neve, 2003.



coglitore o, se si vuole, del bambino che, meno alto dell'adulto, dimora più vicino alla terra. I fiori, simbolo di vita, diventano – prendendo il posto dell'uomo vitruviano – le nuove unità di misura, i moduli di un nuovo spazio. Questo modo di guardare, tenero, ispirato e fanciullesco, che parte in prossimità del terreno per poi slittare verso l'alto, è presente fin dalle prime incisioni e perviene ad uno degli esiti più intensi in *Vegetazione* (2002), un omaggio all'autunno, dove le prime foglie appena cadute galleggiano su una soffice distesa di fili d'erba.<sup>53</sup> I protagonisti di questo viaggio nei prati o tra i rami non sono mai recisi o freddamente isolati come farebbe invece un illustratore di un libro di botanica. Un precedente in tal senso è *Soffione* (1998)<sup>54</sup> dove lo stelo del fiore, posto sulla diagonale, domina la piccola acquaforte. Per le immagini di tal genere, realizzate a colori, con tecnica mista, fra il 2003 e il 2004,<sup>55</sup> si ricorre a un'originale ambientazione. Il centro di un foglio manoscritto si tramuta d'incanto in un vetro opaco per la condensa e sul quale sembra essere passata una mano per consentire di guardare all'esterno. Anziché un campo lungo, si scopre una veduta ravvicinata su un prato, come se la finestra si fosse trasformata inaspettatamente in una lente d'ingrandimento.<sup>56</sup> L'osservatore entra così in un intimo dialogo con un prato o un ramo d'albero e rimane sospeso fra lo stupore di un poeta giapponese e lo spirito indagatore di un pittore fiammingo. L'Autore ottiene questo risultato coprendo il dipinto con resina acrilica – impermeabile – e poi immerge il foglio in un bagno di acqua e pigmento che penetra nelle parti lasciate libere dalla resina. Infine, per conferire all'insieme 'uno scatto' aggiunge alcune spruzzate di china. La scrittura manoscritta, come in *Margherite* (2004 - FIG. 10)<sup>57</sup> è invece realizzata con un inchiostro idrorepellente.

<sup>53</sup> PIRAS, p. 118, n. 80.

<sup>54</sup> Ivi, p. 88, n. 51; un'altra veduta ravvicinata, ma radente e con la boscaglia sullo sfondo, si trova in *Vegetazione* (2002), ivi, p. 118, n. 80. Un'altra acquaforte nella quale si adotta uno sguardo ravvicinato è *Le rose di Susanna* (2009), in COLONNELLI, p. 13.

<sup>55</sup> Alcune di queste opere, anche di soggetto diverso, sono state pubblicate in LINDNER, pp. 83-85, 117, 133-135, 142.

<sup>56</sup> SPIKE, *Livio Ceschin*, cit., p. 81 apre il suo contributo con una preziosa frase di Jean-Pierre Velly (1943-1990), uno degli incisori amati da Ceschin, per inquadrare il tema del presente paragrafo: «Il microcosmo ed il macrocosmo sono esattamente lo stesso. Non c'è nessuna differenza tra una piccola infinità ed una grande infinità». Ancora più indicate sarebbero le parole del regista russo Andrej Arsen'evič Tarkovskij – «L'immagine non è questo / o quel significato espresso dal regista, / bensì un mondo intero che si riflette / in una goccia d'acqua, / in una goccia d'acqua soltanto!» (COLONNELLI, p. 50).

<sup>57</sup> SALA, pp. 43-54 e, in part., p. 53.

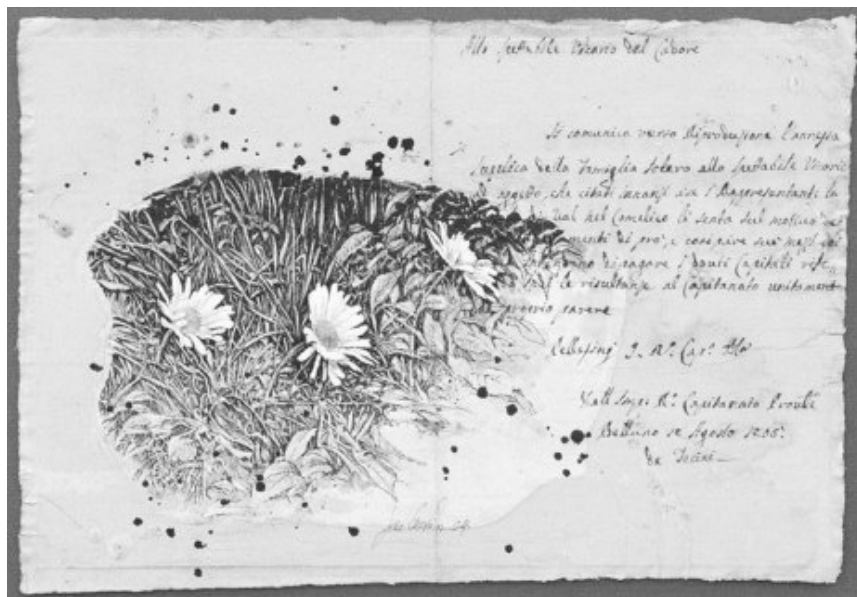


FIG. 10. Margherite, 2004.

La poetica esistenzialista e un riservato ecologismo si consolidano e si affinano anche grazie alle letture di saggi presenti nella biblioteca di Ceschin. Al riguardo, alcuni libri o brani consentono di comprenderne maggiormente il pensiero:

1: Solo il viaggio a piedi sembra essere capace di rivelare la connessione tra luoghi e storie [...]. 2 (da Marc Augé, 2004): Contemplare rovine non equivale a fare un viaggio nella storia, ma a fare esperienza del tempo, del tempo puro. [...]. Ci accade di contemplare dei paesaggi e di ricavarne una sensazione di felicità tanto vaga quanto intensa; più quei paesaggi sono «naturali» (meno essi devono all'intervento umano), più la coscienza che noi ne abbiamo è quella di una permanenza, di una lunghissima durata che ci fa misurare per contrasto il carattere effimero dei destini individuali. [...] La natura, in questo senso, abolisce non solo la storia, ma il tempo.<sup>58</sup>

Sono, queste ultime, considerazioni che discendono dal *Manifesto del Terzo paesaggio* di Gilles Clément e imperniate sul concetto di *residuo* che, a sua volta,

<sup>58</sup> I due brani sono tratti da *Antropologia del «terzo paesaggio»*, a cura di F. Lai, N. Breda, Roma, Cisu, 2011, pp. 13-14.

deriva dall'abbandono di un terreno precedentemente sfruttato. La sua origine è molteplice: agricola, industriale, urbana, turistica, ecc. Residuo (*délaissé*) e incolto (*friche*) sono sinonimi.<sup>59</sup>

L'idea di *délaissé*, di residuale, prende forma in *Giardini marginali* (2008-2009 - FIG. 11),<sup>60</sup> un'altra acquaforte di rara eleganza e impostata lungo le direttrici di un formato verticale. Due fogli ai margini e semi-trasparenti sembrano aprirsi come un sipario su un prato incolto, in vaso da denti di leone – alcuni con i fiori sbocciati e altri già tramutati in soffioni – che sembrano avanzare come una lenta ma inarrestabile alta marea e invadere una vecchia via lastricata lungo la quale si scorge la griglia rotonda di un tombino. Il soffione, o tarassaco officinale – una pianta cara a Ceschin che, mi spiegava, ne vorrebbe raffigurare le diverse fasi di crescita –, segna forse l'inizio di una svolta poetica dell'Autore che nella realtà, o meglio nell'immagine di un fiore, coglie ed evoca un significato simbolico già codificato dalla tradizione. La pianta è infatti emblema dell'impermanenza della vita e dell'evanescenza<sup>61</sup> nella quale si rivede segretamente la propria e la nostra infanzia, quando ci si divertiva a soffiare i minuscoli frutti – gli acheni – per lasciarli portare via dal vento. Un'originale interpretazione del «terzo paesaggio» si riscontra altresì in *Flora ferroviaria* (2011 - FIG. 12).<sup>62</sup> Tra i sassi di ghiaione, il legno marcio delle traversine e i binari arrugginiti, di nuovo danzano festosi i soffioni, con le loro lunghe foglie dentate e dai lobi aguzzi nei quali l'immaginazione popolare ha voluto riconoscere la dentatura del re degli animali. Ceschin prosegue nella sua indagine sull'azione della flora sull'opera umana ma, nelle

<sup>59</sup> G. CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 7. Altri testi presenti nella biblioteca di Ceschin sono: M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 [2004]; R. MABEY, *Elogio delle erbacce*, trad. di M. Bottini, G. Lomazzi, S. Placidi, Milano, Ponte alle Grazie, 2011; P. PERA, A. PERAZZI, *Contro il giardino (dalla parte delle piante)*, Milano, Ponte alle Grazie, 2007; M. PASQUALI, *I giardini di Manhattan. Storia di guerrilla gardens*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

<sup>60</sup> LINDNER, p. 114.

<sup>61</sup> M. CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, pp. 558-559.

<sup>62</sup> SALA, p. 39. Il titolo ricalca quello di una pubblicazione presente nella biblioteca dell'Autore: E. SHICK et alii, *Flora ferroviaria. Ovvero la rivincita della natura sull'uomo ...*, Chiasso, Florette, 2010 [1980]; una frase di Fabio Pusterla, tratta da una nota per questo libro, è stata associata all'incisione: «[...] è che in quel paesaggio devastato ritroviamo qualcosa di noi, uno strano miscuglio di veleno e vita», in COLONNELLI, p. 18.



FIG. 11. *Giardini marginali*, 2008-2009.

sue composizioni, non compare mai il senso di rivincita della terra sull'uomo quanto la costante presa di coscienza di una metamorfosi, di un nuovo equilibrio fra ciò che vive e ciò che perisce.<sup>63</sup>

ESSERE E TEMPO:  
GENESI DI UN'INCISIONE

L'incisione arriva tardi nel mio pensiero – mi spiegava Livio – Quando finisco un'opera dopo sei mesi, in testa me ne sono venute altre. Nascono altre idee, ma grazie al lavoro sul quale mi trovo. Lo stare tanto tempo in studio significa pensare ed essere nel frattempo attratto da altre idee. A volte, sospendo un lavoro e mi dedico ad altre opere da realizzare.

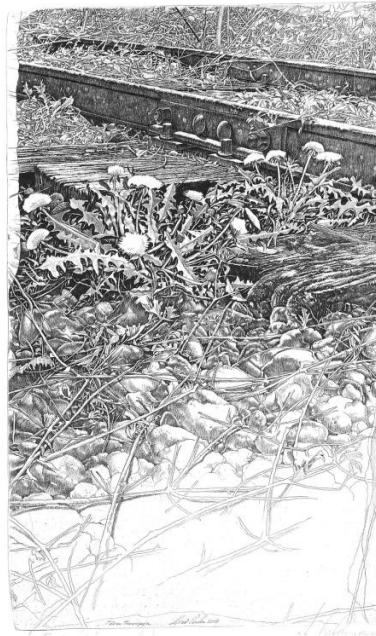


FIG. 12. *Flora ferroviaria*, 2011.

E, amichevolmente, ammetteva che «la pratica in studio è necessaria, ma straniante»:

Per incidere, ciò che conta è l'entusiasmo del far bene. La condizione dell'incisore è diversa da quella del pittore, che vede e cambia, mentre nell'incisione si pensa. Per l'entusiasmo conta tantissimo il soggetto e la sua luce: il soggetto e la sua posizione, ma poi si torna sullo stesso luogo per la luce.

Il richiamo del paesaggio, il luogo della perfezione, è l'impulso primario che muove l'artista. È un inconscio ritorno all'infanzia, al ricordo della madre e della frescura dell'erba sotto i piedi, ora sublimato e arricchito dal desiderio di immersione nel *lumen*, a caccia di soste per bere alla fonte della fascinazione visiva e delle sue evanescenti apparenze.<sup>64</sup> Al valore della luce, che governa la percezione e nel con-

<sup>63</sup> Un'altra incisione sul tema, realizzata su due matrici, è *Altri sguardi* (2012), uno scorcio ravvicinato di un campo da tennis abbandonato, invaso dai fiori e dalle foglie dei denti di leone: SANTAROSSA, p. 32, n. 40.

<sup>64</sup> «Chissà se l'infanzia se n'è veramente andata o se è rimasta in me, forse nascosta sotto



tempo è la soglia oltre la quale si cela il mistero della natura, segue l'attenzione ai pieni e ai vuoti, alla disposizione delle masse che, per un incisore, significa la distribuzione dei bianchi e dei neri fra i cui toni massimi si intervallano ritmicamente gli effetti dei 'grigi'. L'immagine, grazie ai giochi e agli intrecci delle linee di contorno e alle velature, è il tentativo di abbracciare le vibrazioni luminose che emanano dalle cose e dar voce allo stupore e alla meraviglia scaturita camminando nei boschi o «percorrendo remote stradine di campagna». È da questo punto, governato da istinto, casualità e sensibilità, che inizia il lavoro di comprensione di ciò che si è visto, la sua razionalizzazione. Schizzi, bozzetti a matita, a pastello o a china acquerellata, molto veloci e presi sul posto, e fotografie, fondamentali per riprodurre realisticamente ciò che si è visto e contemplato:<sup>65</sup> «Oggi – spiega Ceschin – vedo la natura e non cambio nulla, perché è perfetta». A volte, si ritorna sul medesimo luogo per cercare migliori condizioni d'illuminazione. Purtroppo tali materiali preparatori non sono a disposizione degli studiosi e pertanto non è possibile ragionarvi. La ferma convinzione di ancorare il proprio fare artistico nell'ambito della *mimesis* cela tuttavia una forte tensione estetica la cui meta non è tanto quella di pervenire a una bellezza ideale, ottenuta per aggiunte e correzioni e ormai definitivamente tramontata, quanto di far emergere dal paesaggio percepito l'immagine di un mondo equilibrato. In tal senso, lo sguardo di Ceschin rimane radicato nella tradizione umanistica.

Anche se le fotografie scattate da Ceschin sul luogo costituiscono un *promemoria*, una traccia di ciò che ha visto e vissuto, la dimostrazione che le sue incisioni non sono una semplice e banale riproduzione della realtà è data non solo dall'esito finale ma anche dalle fasi preparatorie dell'incisione stessa. Se la necessità di essere *nel* paesaggio è un'urgenza indifferibile, il lavoro in studio costituisce un nuovo «approssimarsi della lontananza», una ricerca, un incontro del pensiero con l'aspetto di quanto si è visto.<sup>66</sup> Ogni materiale viene riesaminato fino a deter-

forma di spinta e sostegno alla mia attività creativa» (L. CESCHIN, *Amo stare in silenzio...*, in PIRAS, p. 11).

<sup>65</sup> «La fotografia è il processo attraverso cui l'osservazione diventa consapevole di sé. [...] Isola, preserva e presenta un istante sottratto a un continuum» (1968): J. BERGER, *Capire una fotografia*, a cura di G. Dyer, trad. it. di M. Nadotti, Roma, Contrasto, 2014, pp. 35-36.

<sup>66</sup> In *Seker Ahmet e la foresta* (1979), J. BERGER, *Sul guardare*, a cura di M. Nadotti, Milano, Bruno Mondadori, 2009, ricordando che il padre di Martin Heidegger era un falegname nato nella Foresta Nera, scrive che il filosofo tedesco «usa sempre la foresta come simbolo

minare il taglio della scena. Lo scopo è quello di individuare la miglior inquadratura per raggiungere la voluta armonia. In alcuni casi, da una scena si possono ricavare anche due incisioni di diverso formato e dimensioni, come nel caso di *Un freddo mattino sui campi* (1999), una veduta in orizzontale che, otto anni dopo, in *Tra vigneti e arativi* viene 'tagliata' riproponendo solamente la sua parte destra, dove compare una strada in terra battuta, affiancata da un fossato.<sup>67</sup>

Per decidere le dimensioni della lastra si realizzano gli abbozzi che poi vengono ingranditi o rimpiccioliti con fotocopie.<sup>68</sup> La variazione dei tagli e delle dimensioni è finalizzata alla ricerca sia della compiutezza compositiva sia del miglior effetto di equilibrio tra pieni e vuoti.<sup>69</sup> Le dimensioni di una matrice con taglio orizzontale determinano esiti diversi a seconda dei soggetti raffigurati, come nella serie delle *Pinete*. La matrice della magnifica veduta *Sul Piave* (2006 - FIG. 13),<sup>70</sup> una delle preferite dall'Autore, è stata successivamente tagliata lungo il margine destro per conferire all'insieme la sua giusta ponderazione d'insieme. Dunque la ricerca dell'equilibrio nel paesaggio, operata sovente per inquadrature e tagli ravvicinati, consiste nella riduzione di quest'ultimo a frammento. Ceschin cerca l'infinito nella perfezione del microcosmo.<sup>71</sup>

Una volta decise le dimensioni della matrice metallica, si realizza il disegno in scala su carta velina – «cartone preparatorio» – nel quale sono raffigurati solamente i contorni e le aree principali dell'immagine definitiva. Come ricorda Luigi Zuccarello, il trasferimento

della realtà. Il compito della filosofia è di trovare il *Weg*, il sentiero del taglialegna, attraverso la foresta; il sentiero può condurre alla *Lichtung*, la radura in cui lo spazio, aperto alla luce e alla visibilità, la cosa più sorprendente dell'esistenza, è la condizione stessa dell'essere. "La radura è l'apertura per qualsiasi cosa presente e assente". [...] Nell'"approssimarsi della lontananza" c'è un movimento reciproco. Il pensiero si avvicina a ciò che è lontano, ma a sua volta ciò che è lontano si avvicina al pensiero» (p. 96). Si veda anche HEIDEGGER, «...Poeticamente abita l'uomo...», cit. [nota 21], pp. 128, 134.

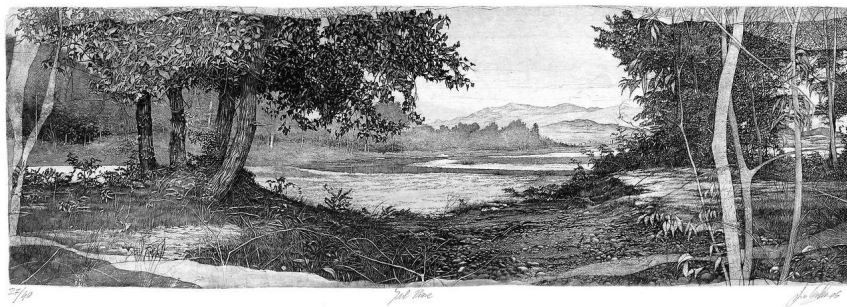
<sup>67</sup> PIRAS, p. 97, n. 59 e p. 141, n. 106.

<sup>68</sup> Una fotografia che riprende Ceschin intento in un disegno preparatorio è in PIRAS, p. 31.

<sup>69</sup> Un'altra fotografia che documenta le principali fasi di lavoro in studio si trova in LINDNER, p. 93, scattata durante la preparazione di *...Nei giorni delle grandi nevicate* (2004).

<sup>70</sup> PIRAS, 298 × 908 mm, pari a un rapporto di 1:3, p. 138, n. 103.

<sup>71</sup> Una scelta che non sarebbe condivisa da E. ZOLLA, *Che cos'è la tradizione*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 185-186, che, nell'imitazione «di frammenti di cosmo», individua la degenerazione dell'arte.

FIG. 13. *Sul Piave*, 2006.

dell'immagine sulla lastra, preparata con vernice per acquaforte e affumicata almeno cinque o sei giorni prima, avviene mediante il metodo del decalco: cosparge sul retro del cartone del Bianco di Titanio in polvere strofinandolo con un pennello o un batuffolo. Successivamente posiziona il disegno sulla lastra, rivolgendo il lato preparato con l'ossido bianco sulla superficie verniciata e lo ricalca con una grafite dura (F o H). Finito il trasporto inizia il vero e proprio lavoro con l'ago per acquaforte.<sup>72</sup>

Secondo Achim Gnann, Ceschin, come ogni incisore,

appoggia la carta velina con i lati a rovescio sulla lastra in modo che l'immagine sulla stampa appaia nella stessa direzione del disegno originale. Per trasportare la composizione sulla lastra preparata con la vernice, l'artista segue con una matita dura i contorni del disegno e poi rifinisce sulla lastra i dettagli con la massima precisione possibile. Con la pressione della matita la punta penetra nella vernice e mette a nudo la superficie metallica nei tratti disegnati. La lastra viene poi immersa nell'acido che corrode il metallo nei punti non protetti dalla vernice e incide i segni che, trattenendo l'inchiostro, vengono impressi sulla carta durante il processo di stampa.<sup>73</sup>

Durante gli esordi, dal 1991 al 1994, Ceschin ha lavorato su matrici di zinco, più economiche e meno nobili, per poi passare definitivamente al rame.<sup>74</sup> Nel corso del lavoro incisivo, in alcuni casi, la

lastra per l'incisione non è posata orizzontalmente sul tavolo, ma è fissata verticalmente e può essere spostata verso l'alto o verso il basso mediante appositi supporti. L'artista sceglie questa posizione perché molte delle sue lastre sono così grandi che, in una lavorazione in posizione orizzontale o inclinata, alcune parti verrebbero inevitabilmente toccate con la mano.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> L. ZUCCARELLO, *Le incisioni di Livio Ceschin: procedimenti tecnici*, in SANTAROSSA, p. 8.

<sup>73</sup> A. GNANN, *Die Radierungen von Livio Ceschin*, in LINDNER, p. 17.

<sup>74</sup> PIRAS, pp. 146-150, nn. 1-26.

<sup>75</sup> GNANN, *op. cit.*, p. 18.



Da questo momento ha inizio un lungo e delicato lavoro di trasposizione, o meglio di *traduzione* di un disegno bidimensionale in una rete di segni incisi le cui diverse profondità saranno determinate dall'azione dell'acido sulla lastra:

Per ottenere una gamma tonale che soddisfi le proprie esigenze espressive, Ceschin utilizza le morsure multiple per aggiunta di segni, ottenendo così differenti profondità di incavi: i tracciati che dovranno risultare più scuri vengono eseguiti per primi sulla lastra e quindi sottoposti a tempi più lunghi di corrosione. Lavora poi ai diversi piani dell'immagine sino ad arrivare alle parti più chiare, che vengono immerse nel mordente solo per pochi secondi. Per le morsure utilizza il cloruro di ferro ( $\text{FeCl}_3$ ), anche se fino al 1994, utilizzando lo zinco come supporto, ha adoperato l'acido nitrico ( $\text{HNO}_3$ ) quale mordente.<sup>76</sup>

Se il pittore 'costruisce' l'immagine per piani successivi procedendo dall'imprimitura della tela per terminare con le ultime pennellate che determinano i punti di luce 'più alta', l'incisore inizialmente lavora non solo senza tela – la carta – ma anche in una condizione di cecità relativa poiché il suo operare non gli consente di valutare immediatamente gli effetti di bianco e di nero che otterrà in fase di stampa. Maggiore sarà il numero delle morsure – a volte fino a ventidue – più ardito e complesso ne risulterà l'operare, che dovrà attenersi a una progettualità rigorosa, suddivisa per strati o livelli di disegni successivi. La *tabula rasa* della lastra, sotto l'azione guida dell'incisore e grazie all'opera corrosiva dell'acquaforte si tramuterà in un terreno accidentato sul quale si aprono profonde valli o abissi dai quali è possibile risalire passando per pendici scoscese, pianori o dolci declivi, fino ai solchi impercettibili che si confondono con la piatta superficie di partenza. Il numero di morsure, determinando la profondità dei segni, avrà un peso rilevante negli effetti di durezza chiaroscurale o nella morbidezza degli sfumati. Il disegno inciso deve dunque iniziare lungo i contorni o le campiture che, in fase di stampa, appariranno più scuri o carichi d'inchiostro. Questa fase del lavoro è molto vicina alle modalità di creazione di un armonioso concerto di voci e suoni. Il compositore, che ha presente il risultato d'insieme da raggiungere, deve scrivere partiture strumentali separate che, solo al momento

<sup>76</sup> ZUCCARELLO, *op. cit.*, p. 8.

dell'esecuzione finale – la stampa per l'incisore –, troveranno il loro compimento. I bassi più profondi, che tendono all'irraggiungibile nero assoluto, andranno incisi e scavati per primi nella lastra in modo da consentire all'acido di penetrarvi per gradi. Gli apparenti cambiamenti di intensità e di qualità di quello che, in stampa, apparirà in nero dipenderanno, in questa fase, dall'estensione delle vicine superfici, risparmiando dai segni incisi e dalla corrosione.<sup>77</sup> Se uno scultore cerca e svela per sottrazione della materia una forma racchiusa in un blocco di marmo, la mente 'nera' di un incisore – quando asporta il metallo da una matrice o la fa corrodere – non vede ancora il risultato finale della sua opera. Egli prepara la strada all'inchiostro che verrà e, quasi Tiresia, risalerà – come Orfeo – dalle oscure profondità realizzando solchi sempre meno profondi e sui quali solo a stampa avvenuta l'occhio percepirà, o 'ascolterà', i neri carbone, di vigna o di manganese, fino all'apparizione del nero Africano o di quello murino, ai quali seguiranno le piombaggini della grafite, gli illusori effetti cinerognoli del berrettino o altri grigi più tenui e annacquati nel vapore o nella nebbia. Da quei segni, araldi di un'opera al nero; dall'inchiostro e dalla carta nasceranno le impercettibili pause di luce che dai toni di perla, di alabastro o di Carrara saliranno agli squillanti splendori dei bianchi calcinati, di Sangiovanni o di biacca.<sup>78</sup> Per avere un maggiore controllo sull'avanzamento di tale lavoro 'alla cieca' si realizzano stampe o 'prove di stato' intermedie, grazie alle quali si apportano modifiche o anche aggiunte con interventi a matita. Si tratta di un *corpus* notevole di opere, da considerare alla stregua di abbozzi *in fieri*, sicuramente presenti nell'archivio dell'Autore ma non facilmente accessibili ed esaminabili. Fortunatamente ne sono stati pubblicati alcuni preziosi esempi. In *Barche a riposo* (2002),<sup>79</sup> in primissimo piano, si può notare l'aggiunta di un bastone, la delineazione degli effetti di increspatura dell'acqua, come pure i neri smorzati delle masse arboree sullo sfon-

<sup>77</sup> Si tratta del cosiddetto effetto Purkinje, dal nome di colui che lo descrisse per primo; su questo tema si vedano le pagine istruttive di L. DE GRANDIS, *Teoria e uso del colore*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990 (1984), pp. 88-89 e, per il «contrasto simultaneo o reciproco», pp. 103-151.

<sup>78</sup> La visione in bianco, grigio e nero dell'incisore ricorda quella degli abitanti dell'atollo di Pingelap, in Oceania, affetti da acromatopsia, come narra O. SACKS, *L'isola dei senza colore e l'isola delle Cicadine*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 51-80.

<sup>79</sup> LINDNER, pp. 75-77 e 139, nn. 53, 53a-b.

do. In *Nella silente, fredda valle...* (2004)<sup>80</sup> si notano invece i passaggi per conferire maggior spessore alla busta da lettere in primo piano e per mettere in risalto il candore della neve sui rami. L'aggiunta di nero nei tronchi ha comportato, nella versione finale, la comparsa del disco solare, visibile in lontananza. Se l'adesione alla realtà percepita è una costante del modo di operare, quasi un atto di fede, l'esame delle prove di stato dimostra l'intervento soggettivo dell'artista che, oltre a modulare le luci a piacere, inserisce talvolta dettagli non visti. Un caso raro è invece la prova di stato di *Barche* (2006) sulla quale si interviene con colori ad acquerello e tempera e spruzzi di china.<sup>81</sup>

L'autovalutazione critica che l'incisore compie sulle proprie prove di stato prima della soluzione definitiva può avvenire anche per un'opera finita nella quale, a distanza di anni, si interviene con aggiunte e variazioni sulla lastra già data alle stampe. È il caso del già menzionato *Riflessi nel sottobosco*, del 1995, la cui lastra, nove anni più tardi, è stata recuperata e aggiornata con il titolo di *Luci nel sottobosco* (2004 - FIG. 14).<sup>82</sup> Nella prima, come si dichiara nel titolo, l'intensità dei neri distribuiti ai lati del ruscello consente di esaltare la fissità vitrea della superficie d'acqua. Nella seconda, e il titolo insiste sul termine *luci*, per rendere l'effetto atmosferico d'insieme, si attenuano gli stessi neri ma, per conferire maggior profondità, si scurisce e si modifica la corteccia del tronco in primo piano – mutandone così la specie – e si inseriscono altri due tronchi, ancora più in ombra. Il risultato è eccellente e davvero prezioso per capire ancora più a fondo come, per Ceschin, le tappe che portano al risultato finale della stampa sono – talvolta e al contrario delle dichiarazioni d'intenti – un'occasione per meditare e variare secondo la propria estetica ciò che ha visto in origine.

Per esaminare le fasi successive che contrassegnano la genesi di un'incisione, non possiamo che affidarci di nuovo alla sapiente e approfondita descrizione di Zuccarello sull'importanza della puntasecca al fine di raggiungere effetti pittorici:

Valutati i ritocchi da effettuare, l'incisore ricopre nuovamente la superficie della matrice stendendo la vernice per acquaforte ma senza affumicarla, permettendogli di visualizzare meglio l'inciso sottostante. Riprende così

<sup>80</sup> PIRAS, pp. 89-91 e 139, nn. 57, 57a-b; SANTAROSSA, p. 24, n. 23.

<sup>81</sup> LINDNER, pp. 110-111; l'incisione è una prova di stato parziale di *Barche stanche a riva* (2005): ivi, pp. 108-109.

<sup>82</sup> Ivi, p. 129, n. 91.



FIG. 14. *Luci nel sottobosco*, 1994.

l'ago, aggiunge nuovi segni e rinforza le aree non sufficientemente corrose nei primi bagni in acido. Per amplificare l'effetto pittorico dei suoi paesaggi, alcune matrici sono state immerse nel mordente anche ventidue volte. Il pittoricismo delle sue opere però non è da imputare soltanto alla maestria nell'uso delle morsure multiple, metodo che da solo non sarebbe sufficiente ad ottenere tali effetti: è la sapiente variazione dell'andamento delle linee e l'intensità del tratto a dichiarare la precisione nei dettagli, la resa dei materiali e dei valori chiaroscurali.

Questo procedimento esecutivo è stato utilizzato dall'artista nei primi anni di attività, infatti dal 1994 in poi, a parte rare eccezioni, come ad esempio *Paradisi nascosti* del 2011, Ceschin non utilizza più la sola acquaforte per la realizzazione delle sue opere ma inserirà nel tempo diverse tecniche, in primis la puntasecca, con le quali completa le figurazioni.

Le matrici completate con l'ausilio della puntasecca richiedono approssimativamente lo stesso procedimento esecutivo: imposta il lavoro con l'acquaforte, ma immerge la lastra nel bagno acido fino ad un massimo di sette volte. Finite le morsure esegue una prova di stato, sulla quale decide come proseguire l'incisione, ma non procede più con il metodo indiretto bensì con la puntasecca. Questo strumento permette all'incisore una maggiore libertà espressiva, può modulare il segno in modo significativo in base all'inclinazione della punta, può ottenere tenui grigi argentei o neri profondi e vellutati in base alla pressione che esercita con la punta sulla matrice. I tracciati realizzati a puntasecca hanno una tensione interna maggiore, si dilatano e si restringono, in stampa risulteranno più irregolari e intensi rispetto al tessuto grafico monocorde dell'acquaforte.

Inoltre è di fondamentale importanza il contatto diretto con la materia: mentre con l'acquaforte è l'acido ad incidere gli incavi sulla matrice, con la puntasecca è l'incisore stesso che esegue direttamente i tracciati nella superficie metallica.

Ceschin utilizza per questa tecnica due tipi di punte con differenti impugnature: una, con sezione conica molto affilata ricavata da un profilato cilindrico in acciaio temperato di 3 mm. di diametro e rivestito di un sottile spago di canapa per migliorarne la presa, è utilizzata per i dettagli e i particolari più leggeri e delicati. L'altra, con sezione troncoconica, sempre in acciaio temperato, ma da 6 mm., munita di un'impugnatura anch'essa rivestita di spago di canapa e ricoperta da un cappuccio in gomma morbida, è pensata invece per realizzare gli interventi più decisi e profondi.

Per verificare l'effetto dei tracciati eseguiti a puntasecca, di tanto in tanto l'artista inchiostra l'area di lavoro con un tampone morbido. All'inchiostro calcografico aggiunge vaselina che ne impedisce una rapida essiccazione.

Dal 2009 Ceschin modifica ulteriormente il procedimento incisore: il decalco del cartone non viene più eseguito con l'ausilio del bianco di titanio ma realizzando una ceramolle. Con questa tecnica cambia il modo di realizzare il disegno per il trasporto che non è più per linee di contorno, ma definito in ogni singolo dettaglio. Anche in questo caso il foglio con il disegno definitivo è sovrapposto alla matrice, precedentemente preparata con la ceramolle, ma la trasposizione avviene in diverse giornate: inizia il decalco procedendo dalle aree in primo piano per poi passare allo sfondo.

Esegue il trasporto con la matita dura F o H a seconda dell'esigenza: la pressione della matita penetra nella vernice mettendo a nudo la superficie metallica nei tratti disegnati. Questo procedimento può richiedere anche cinque giorni.

Finito il trasporto immerge la lastra nel mordente in un bagno acido piuttosto veloce, generalmente in morsura piana e più raramente per coperture. Ne deriva così una leggerissima traccia incisa che servirà da guida per le successive fasi dell'elaborazione. A questo punto Ceschin prepara nuovamente la matrice ma in questo caso con vernice per acquaforte non affumicata ed inizia il lavoro con l'ago. Di seguito esegue una prova di stato e continua la figurazione con altre tecniche in base al soggetto; è molto importante per l'artista variare la tecnica esecutiva in base ai valori estetici da rappresentare, ogni immagine infatti ha la sua precipua espressione grafica.<sup>83</sup>

Se fino alla valutazione delle prove di stato preparatorie l'incisore agisce autonomamente, viene poi il momento dell'incontro con lo stampatore durante il quale inizia il vaglio sul lavoro svolto, a lastra finita. Una relativa autonomia può ancora rimanere nella scelta della

<sup>83</sup> ZUCCARELLO, *op. cit.*, pp. 8-9.

carta che però dipende dagli stock presenti in stamperia. Il suo spessore e il tipo di superficie condizioneranno la resa del segno – che ‘tira tutto’ se si cerca un effetto nitido. I ‘colpi di luce’ massima, i filamenti luminosi, le velature o i grigi creati dalla densità e dallo spessore delle linee dipenderanno sempre dal ‘tenore’ del bianco della carta. Oltre ai pregiati fogli delle cartiere Fabriano, Magnani di Pescia, Hahnemühle e Arsh, Ceschin ha sperimentato anche la Sicars di Catania, la cui *nuance* ha consentito di sostituire il leggero foglio del *fondino* dagli effetti paglierini, una tecnica appresa a Urbino e sperimentata a Venezia, con Diego Candido Cattarin, e poi abbandonata perché, con il tempo, può cristallizzarsi e staccarsi. Il *fondino* si applica al foglio con una colla naturale, ma Ceschin ha fatto uso di vinavil tagliato con acqua per eliminarne l’acidità. Attualmente Ceschin sta usando carte tedesche, più morbide ma che, al momento dello ‘schiaccio’ in torchio, diventano più lisce e ‘tirano’ il segno. Il loro fondo è più caldo e, a seconda delle circostanze, può essere ravvivato mediante interventi a pennello, anche su campiture limitate, con pigmenti naturali, essenza di caffè o tè.

Infine, in stamperia si realizza un’altra prova di stato per poterla esaminare e discutere gli accorgimenti da adottare. Si tratta di una fase delicata, i cui esiti dipendono anche dalla sensibilità dello stampatore, dalla sua esperienza e anche dal suo carattere. Ceschin, a Urbino si è servito della stamperia di Gianfranco Bravi fino al 1998 ca. Di prestigio l’attività svolta a Milano, presso la storica stamperia-galleria Linati, avviata con una mostra nel 1998. La collaborazione con Corrado Albicocco, a Udine, inizia nel 2008, con *Giardini marginali*.<sup>84</sup> È un sodalizio riuscito, durante il quale lo stampatore, evitando numerosi consigli, coglie le esigenze dell’incisore e trova le soluzioni per realizzarle: come ‘tirar fuori’ una luce, la realizzazione di effetti mediante lucidature e dosati ‘passaggi della calza’ o seta per le velature a caldo. A differenza di un pittore che può realizzare un’opera da solo, l’incisore deve misurarsi con lo stampatore il cui ruolo non è quello del semplice aiutante di bottega. Le variazioni del gusto di un incisore, la sua mente nera, e gli esiti raggiunti dipendono altresì dalla scelta dell’inchiostro: «è il nero che fa il bianco», ricorda Ceschin che si serve di Charbonnel ma che, come ogni incisore, deve affidarsi alla sapienza

<sup>84</sup> LINDNER, p. 114, n. 72.



alchemica dello stampatore.<sup>85</sup> È lui infatti che diluisce l'inchiostro con olio di oliva per ammorbidirlo e lo stempera e sgrassa con bianco di Spagna per ottenere la *nuance* desiderata, diversa da quella del prodotto di fabbrica.

Ogni volta che ho avuto la fortuna di esaminare nuove incisioni assieme all'Autore, nei suoi occhi e nel suo respiro ho ravvisato l'impercettibile tensione di chi è giunto a un millimetro dalla vetta. Se poi quelle opere, dopo qualche anno, sono viste in una mostra – dove impera l'illuminazione artificiale – o sulla parete di un'abitazione, sottoposte al logorio continuo della luce, quella tensione si carica a volte di silente disappunto o sorpresa di fronte a ciò che, dopo tutto, si pensava di aver 'fissato' una volta per tutte.

#### SINESTESIE E MASCHERAMENTI:

##### LA RICERCA DI AMICI, POETI E SCRITTORI

Un capitolo rilevante dell'attività di Ceschin, oltre alle numerosissime mostre collettive e personali, è costituito dalle edizioni d'arte a tiratura limitata, spesso pubblicate in omaggio a poeti o scrittori. Dalla lettura dei testi o dagli incontri personali sono nate amicizie o simpatie che hanno arricchito la sensibilità e la cultura dell'artista. Tali edizioni prendono avvio dal 1993 e riguardano personaggi come Silvio Ramat, Hans-Georg Gadamer (2002), Paul Ricœur (2003), Mario Luzi (2003, con quattro incisioni) e Aleksandr Solženicyn (2008), Novella Cantarutti (2010 con due incisioni), o più di recente Pierluigi Cappello (2013, con tre incisioni) e Mauro Corona (2013, con tre incisioni realizzate fra il 2009 e il 2012).<sup>86</sup> Le conoscenze più influenti, per affinità elettive e per vicinanza geografica, sono state quelle di Andrea Zanzotto (†2011), dal 1999 a Pieve di Soligo, e di Mario Rigoni Stern (†2008), dal 2003 ad Asiago. I fruttuosi e intensi scambi di opinioni e le influenze esercitate da questi due 'padri' sul pensiero e sulle scelte artistiche di Ceschin aspettano di essere indagate e interpretate a fondo. Il primo, con le sue poesie, l'amore per il dialetto del Piave, è e resta una guida, sia per la densità e brevità delle sue visioni, per l'innato afflato verso il

<sup>85</sup> «Quel bianco, non dimentichiamolo, nella lastra era pieno, materia non incisa, brano fintamente ignorato, estrapolato per cura del segno che, risparmiandolo, lo ha esaltato»: A. Andreotti, 2007, antologia di «Testimonianze», in PIRAS, p. 184.

<sup>86</sup> Al momento, in CESCHIN-sito, Opere/Edizioni d'Arte, si contano quattordici edizioni d'arte (1999-2013); ma si vedano anche le schede, in PIRAS, *passim* (148-165; 1993-2007).

paesaggio delle prealpi trevigiane, come pure per la sorpresa dinnanzi alle cose semplici:

[...] E talvolta mi abbacina un prato / dimenticato dietro una casa antica, / solitario, che finge indifferenza o / lieve o smunta distrazione // ma forse soffre, forse è soltanto un paradiso.<sup>87</sup>

L'attenzione per il paesaggio emerge anche nella prosa di Zanzotto che, a più riprese, ha scritto su Venezia, sui Colli Euganei, su Cima da Conegliano e su Camille Corot, fino a cimentarsi, nel 2006, su *Il paesaggio come eros della terra*.<sup>88</sup> Se la lettura e le frequentazioni del poeta hanno affinato la sensibilità di Ceschin per la memoria delle tradizioni e soprattutto la progressiva consapevolezza del paesaggio come rifugio e come metafora dell'anima,<sup>89</sup> le sue incisioni, prendendo le mosse da una resa realistica, testimoniano il raggiungimento di una ricerca dagli esiti originali e la cui cifra consiste in immagini che conducono lo sguardo oltre la percezione, o *dietro il paesaggio*, per dirla con Zanzotto.

Del secondo scrittore ce ne parla direttamente l'artista con un'acquaforte e puntasecca intitolata *Omaggio a Mario Rigoni Stern* (2003 - FIG. 15), inserita in una cartella a tiratura limitata contenente «uno scritto di Andrea Zanzotto e un brano tratto dalla *Storia di Tönle* di Mario Rigoni Stern», edita nel 1978.<sup>90</sup> Il pastore Tönle Bintarn viveva nell'al-

<sup>87</sup> Il brano della poesia *Genti* (da *Idioma*, III, Milano, Mondadori, 1986) è riportato nella pagina che precede il frontespizio di *Livio Ceschin. Opera grafica*, cit. Sul contributo di Zanzotto al linguaggio naturalistico nella poesia italiana degli anni sessanta e settanta si veda F. DI LEGAMI, *In forma di mito*, in *Ritorno ai presocratici?*, a cura di G. Nicolaci, Bologna, Jaca Book, 1994, pp. 41-71: 65-68.

<sup>88</sup> A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013; dello stesso poeta, si veda anche *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G. M. Villalta, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011.

<sup>89</sup> Sul tema, oltre a A. ZANZOTTO, *Dietro il paesaggio*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1951, si rimanda a F. BANDINI, *Andrea Zanzotto e il paesaggio della Heimat*, in *Heimat. Identità regionali nel processo storico*, Atti del Convegno a cura di A. Pasinato, Facoltà di Lingue e Letterature straniere della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Feltre, 28-30 ott. 1999, Roma, Donzelli, 2000, pp. 263-270; B. ALLEN, *Andrea Zanzotto. The language of beauty's apprentice*, Berkeley, University of California Press, 1988. Non è da escludere che Zanzotto, oltre alla sua passione per Friedrich Hölderlin, abbia trasmesso a Ceschin anche l'interesse per le stampe giapponesi; il poeta, fin dal 1984, si è cimentato anche con gli *haiku*, ora confluiti in A. ZANZOTTO, *Haiku for a season*, a cura di A. Secco, P. Barron, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2012.

<sup>90</sup> PIRAS, pp. 128 e 160, n. 90; *Livio Ceschin-Mario Rigoni Stern*, Asiago, Galleria Busellato, 2004.



topiano di Asiago e le vicende della sua vita di contrabbandiere e venditore di stampe, si intersecano con quelle della grande guerra. Nell'incisione, lo scrittore, dall'alto della sua veneranda età, ci guarda e ci interroga; la luminosità del suo viso e della barba è 'alzata' dalla retrostante campitura in nero. Alle spalle emerge un suo foglio manoscritto il cui candore si trasforma in un terreno innevato in fondo al quale si scorgono le sagome di soldati in marcia. Lungo il margine inferiore ricompaiono, ingrandite, solo le sue mani nodose – come quelle di un contadino – intente a scrivere su un taccuino. In quel gesto, penna in mano, semplice e consueto si riverbera la sacralità del ricordare e del tradurre il proprio pensiero in segni nel quale Ceschin – da incisore – si identifica pienamente. Verso il margine superiore, quello che si scorge non è un semplice richiamo naturalistico ma è l'albero sotto il quale Tönle, stanco delle sue peregrinazioni, fu ritrovato morto.

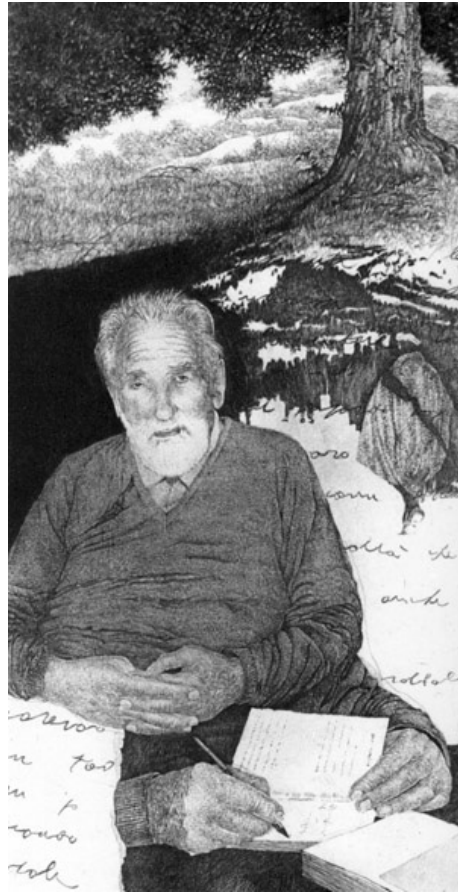


FIG. 15. *Omaggio a Mario Rigoni Stern*, 2003.

L'impostazione dell'incisione dedicata a Rigoni Stern trova un precedente in *Omaggio a Gombrich* (2000).<sup>91</sup> Nell'acquaforte, oltre al ritratto dello studioso, si riconosce la scrittura allo specchio di Leonardo da Vinci – assimilabile al disegno 'rovesciato' inciso su una lastra – e il suo celebre disegno dell'uomo vitruviano. Il tributo reso all'intellet-

<sup>91</sup> PIRAS, p. 103, n. 64.

tuale inglese consente a Ceschin di celebrare anche se stesso, non solo come incisore ma anche come ‘simile di Leonardo’ in quanto, al pari del maestro fiorentino, egli disegna e incide con la mano sinistra.<sup>92</sup>

Particolare attenzione merita un’acquaforte e puntasecca intitolata *L’attesa* (2001; FIG. 16).<sup>93</sup> Fra i densi cespi di erbe palustri si scorge la sagoma di un pescatore. È una giornata umida e assolata e l’uomo sta in piedi, nei pressi di un ombrellone. In calce, come tracciata sulla sabbia di quella immensa barena, si legge una citazione mutila, tradotta in italiano, di Henry Cartier Bresson:

Fotografare non significa [...] / se non si tratta di una pa[...] / riflesso delle intuizioni e a[...] / L’essenziale sono la tensione e la meditazione / mai la rilassatezza / H. C. Bresson (FIG. 17).

L’immagine, come ha già notato Lindner, è tratta da un dettaglio di una foto che il fondatore dell’agenzia Magnum scattò in Belgio nel 1953.<sup>94</sup> Mettere a confronto la pratica del fotografo con quella dell’incisore sarebbe un dotto quanto inutile esercizio poiché Ceschin – fotografo a sua volta, oltre che disegnatore – coglie nel pensiero di Cartier-Bresson non tanto le differenze, che pur esistono, quanto una conferma autorevole del suo duplice modo di procedere: repentino, nel catturare il momento della fascinazione durante le passeggiate in perlustrazione; meditato, durante il disegno e il lavoro in studio che avvengono, appunto, nella tensione della riflessione.<sup>95</sup> Infatti, secondo Cartier-Bresson «la foto è un’azione immediata, il disegno è una meditazione». <sup>96</sup>In particolare, il disegno e l’atto dell’incidere, pur così

<sup>92</sup> Non è da escludere che questa idea, assieme a quella delle relazioni tra immagini e scrittura riprese in numerose incisioni, sia maturata, anche inconsciamente, dopo la lettura di *Osservando gli artisti all’opera: determinazione iniziale e improvvisazione nella storia del disegno*, in E. H. GOMBRICH, *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel xx secolo*, trad. it. di G. Bona, Torino, Einaudi, 1991, pp. 99-145.

<sup>93</sup> PIRAS, p. 111, n. 71.

<sup>94</sup> LINDNER, *Bild und Welt bei Livio Ceschin*, cit., p. 101.

<sup>95</sup> Un’opinione diversa si trova in V. SGARBI, *Il pescatore e l’arciere. Il tempo nell’arte di Livio Ceschin*, in PIRAS, pp. 35-36, testo disponibile anche in CESCHIN-sito.

<sup>96</sup> Il senso della citazione mutila che appare nell’incisione è assai prossimo ad un’altra celebre frase di Cartier-Bresson: «La photographie est pour moi l’impulsion spontanée d’une attention visuelle perpétuelle qui saisit l’instant et son éternité. Le dessin, lui, par sa graphologie élabore ce que notre conscience a saisi de cet instant. La photo est une action immédiate, le dessin une méditation»: H. CARTIER-BRESSON, *L’imaginaire d’après nature*, Paris, Fata Morgana, 2004, p. 9 («La fotografia è per me l’impulso spontaneo di un’attenzione visiva perenne, che afferra l’attimo e la sua eternità. Il disegno, invece, per la sua grafologia, elabora ciò che la nostra coscienza ha afferrato di quell’attimo. La foto è un’azione immediata; il disegno una meditazione»: H. CARTIER-BRESSON, *L’instant décisif*, prefazione



FIG. 16. *L'attesa*, 2001.



FIG. 17. *L'attesa*, 2001, particolare.

distanti dall'immediatezza della ripresa fotografica, sono le pratiche per riflettere sull'attimo che per Ceschin è la fascinazione della luce, ossia l'ingresso verso il mistero dell'eternità. La possibilità di confrontare le due opere consente di valutare un altro dei modi di procedere dell'artista (FIG. 18). La fotografia originale, in formato orizzontale, è stata 'tagliata' verticalmente a metà per fissare l'attenzione sul pescatore che regge la canna da pesca con il braccio alzato. In tal modo, vengono eliminate due figure – una donna e un altro pescatore, entrambi assorti e seduti – che avrebbero allentato la tensione espressa dal gesto del protagonista. Il titolo dell'incisione – *l'Attesa* –, da un lato anticipa pertanto ciò che, di lì a poco, farà il pescatore, il quale, tuttavia, è colto ancora in azione, mentre sta posizionando l'amo per la preda; mentre, dall'altro, allude anche all'atteggiamento delle due persone immortalate nella foto e rimosse da Ceschin. Il formato della fotografia ritagliata è stato allungato in verticale mediante un'aggiunta nella quale è raffigurata la vegetazione in primo piano e, più sotto, la frase manoscritta. Si rende così omaggio al maestro e nel contempo si dichiara il proprio *modus operandi*. Parafrasando Cartier-Bresson, si

a *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952). Sul celebre fotografo si veda anche E. NANNI, *L'épreuve de l'indicible chez Henri Cartier-Bresson: faire signifier le monde dans ses moments décisifs*, in *L'évolution de la langue et le traitement des «intraudisibles» au sein de la recherche*, éd. par A. B. De Sanctis et alii, Paris, Archives Contemporaines, 2016, pp. 145-152.

FIG. 18. H. CARTIER-BRESSON, *Pescatori*, 1953.

potrebbe asserire che il disegno è sì una meditazione, ma anche una trasformazione di ciò che è stato colto nella sua immediatezza.

L'utilizzo di brani poetici o narrativi affiancati alle proprie opere costituisce il filo conduttore di una Mostra tenuta nel 2016 a Firenze, presso la Galerie Clichy. Ogni incisione è posta a fronte di un brano letterario. Non è dato conoscere l'autonomia di scelta della curatrice, Lauretta Colonnelli, ma è certo che le sue associazioni discendono da un colloquio con l'artista che, inaspettatamente, ha svelato con maggior precisione le proprie fonti ispiratrici. Il breve ma prezioso catalogo dell'esposizione rende più che evidente un altro gioco prediletto dall'artista che, non di rado, nei suoi *titoli* ri-trova e suggerisce connessioni remote fra le proprie immagini e le poesie degli autori prediletti. Il testo che ne è uscito è ricco di suggestioni che contribuiscono a suscitare nel lettore una magica rete di ricordi, una sorta di costellazione di rimembranze. Ciononostante alcuni testi suscitano il dubbio che siano stati scelti arbitrariamente o tardivamente rispetto alla data di esecuzione delle incisioni.<sup>97</sup> Tuttavia questa silloge di

<sup>97</sup> Come, ad es., in *Continuando a piedi* (2009), affiancata a una lettera di Pavel A. Florenskij al figlio, e *Nel bosco* (1994), che si apre con un'incantevole poesia di Wislawa Szymborska che dialoga con prati e boschetti («Parlare con voi è necessario e impossibi-

citazioni resta illuminante sui tratti letterari della poetica di Ceschin poiché, documentandone la ricchezza culturale e le inclinazioni, fornisce nuove e preziose chiavi di lettura per le sue opere. È il caso di una lettera di Van Gogh alla madre:

Ai miei occhi io mi stimo certamente al di sotto dei  
contadini. *Enfin* io aro la mia tela come loro i campi.<sup>98</sup>

Al segno materico e ‘scavato’ del pittore olandese ben si affianca il solco aperto dall’incisore sulla superficie della lastra. Altrettanto si può affermare sulle frasi di Claudio Magris a proposito della laguna di Grado: dai rottami delle barche – «Gradualità della morte, tenace resistenza della forma all’estinzione» – alle «tracce dell’abitare in una vecchia casa»;<sup>99</sup> o anche sull’afflato religioso dell’amato Hölderlin che, perso nella «bellezza del mondo», «via dalla solitudine del tempo, / pellegrino che torna nella casa / paterna», si getta «nell’Infinito» o che chiama la primavera, «musica di Dio»; fino al conturbante Sergej Esenin:

Farò ritorno alla casa paterna,  
Di gioia d’altri mi consolerò,  
Alla finestra in una verde sera  
Con la mia manica mi impiccherò.<sup>100</sup>

Questi ultimi versi, che esprimono l’«umor tetro» del poeta, stanco di abitare in patria e desideroso di tornare all’infanzia, esprimono disperazione, mentre l’acquaforte di Ceschin – *Oggi come allora* (2015),<sup>101</sup> un balcone con le imposte chiuse e le piante in vaso non più curate, oscilla fra nostalgia e malinconia. Una mestizia che trova sollievo nella contemplazione delle lunghe ombre che si stagliano in diagonale lungo l’intonaco del vecchio palazzo. E anche qui Ceschin, quasi bagatto dei tarocchi, dà all’opera un titolo che, tratto da un libro dell’attrice Diane Keaton, distoglie il nostro sguardo proiettandolo altrove.<sup>102</sup> Se

le. / Urgente in questa vita frettolosa / e rimandato a mai»); *Paesaggi d’inverno* (2015), posta a fianco di un brano tratto da *Il silenzio*, del violoncellista di Castelfranco Veneto Mario Brunello: rispettivamente in COLONNELLI, pp. 16, 20, 24, ma anche pp. 28, 34, 36, 38, 40, 48, 56, 58, 62, 64.

<sup>98</sup> Ivi, p. 68.

<sup>99</sup> Un’incisione assai vicina alle considerazioni dello scrittore triestino è *Abbandono* (2010), CESCHIN-sito, Opere / Edizioni d’Arte, nn. x / xiv.

<sup>100</sup> COLONNELLI, pp. 22, 54, 60, 62, 66.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>102</sup> D. KEATON, *Oggi come allora*, trad. ti. di S. Bertola, Milano, Mondadori, 2011.



la raffigurazione dell'incisione va oltre la *mimesis* della scena paesaggistica e dispiega il risultato di una ricerca estetica e spirituale, la scelta del titolo di un'opera sovente stabilisce una sinestesia fra immagine e parola, una sorta di *ponte* verso la poesia, ma talvolta il titolo istituisce un mascheramento, o meglio una diversione dal velo che pur costituisce ogni immagine.

#### LA MEMORIA E IL 'NON FINITO': LETTERE, FOGLI E GRAFFITI

Quando l'occhio scruta un'incisione salendo dal basso, prima incontra il bianco del bordo del foglio e poi, superando la linea del margine inferiore, viene a contatto con i primi segni neri. Durante tale sconfinamento, l'incontro con i tratti incisi può risultare troppo repentino e non sempre desiderabile. Per tale motivo l'incisore può introdurre lungo quella linea di demarcazione una fascia tonale intermedia per attenuare l'impatto percettivo e guidare lo sguardo attraverso toni crescenti di grigi e di neri. Il problema viene pienamente risolto in *Nei fossati, lungo la strada* (1998 - FIG. 19),<sup>103</sup> un'immagine impostata per passaggi tonali lungo la verticale. La transizione graduale dai toni chiari a quelli scuri avviene con una progressione simile al crescendo di una fuga bachiana.<sup>104</sup> Nell'acquaforte l'attacco verso il margine inferiore parte da destra: su un angolo velato da un grigio leggero si staglia il profilo abbozzato di un ramo. I lievi contorni, che sembrano disegnati a matita, ricordano i tratti essenziali riportati sulla lastra nella fase di ricalco con la carta velina. Per non interferire con questo sommesso preludio, persino la firma dell'Autore viene spostata al centro. Il naturalismo realistico, la *verità* del paesaggio, così cari all'artista, si aprono a una resa astratta, costellata da macchie casuali e che sale, in diagonale, fino ai tre quarti dell'altezza del margine sinistro. Lungo questa direttrice prendono vita le consuete e disordinate foglie di piante spontanee. Ma quelle in primo piano sono lasciate in uno stato di abbozzo preparatorio.<sup>105</sup> Ceschin risolve con estrema ele-

<sup>103</sup> PIRAS, p. 91, n. 54.

<sup>104</sup> «La musica, in effetti, mi aiuta a raggiungere l'intimità con la profondità del sentire, ed è per tale motivo che quando lavoro, quando incido, lascio vagabondare il mio pensiero nelle melodie che ascolto: Bach, Brahms e Mahler [...]»: CESCHIN, *Amo stare in silenzio...*, cit.; PIRAS, p. 11.

<sup>105</sup> Un simile accorgimento, ma adoperato ancora in modo timido e parco, è rinvenibile nelle *Pinete*, mentre è pienamente risolto in *Continuando a piedi* (1998): ivi, p. 92, n. 55.



1/60

Nei fossati lungo la strada

1/12 1/11

FIG. 19. Nei fossati, lungo la strada, 1998.

ganza l'uso del 'non finito' rendendolo organico alla propria ricerca dell'equilibrio.<sup>106</sup> Non è da escludere che questa invenzione discenda da un attento studio di una celebre opera di Rembrandt, la *Stampa da cento fiorini* (1649 ca.),<sup>107</sup> nella quale il maestro olandese disegna alcuni personaggi che assistono alle guarigioni di Cristo con poche linee di contorno e ombre appena accennate. In modo analogo Ceschin raffigura i fili d'erba. In basso, a sinistra, si riconoscono – forse è la prima volta – i margini di un foglietto dentro il quale riappare un fitto tratteggio incrociato, una modalità abbandonata fin dai primi lavori. Procedendo verso destra, le sue linee minute si trasformano, come d'incanto, in fili d'erba e questi, a loro volta, creano, laddove necessario, lievi ombre sulle foglie lanceolate. Ónde alternate di neri e sottili lingue di bianchi finiscono coll'arenarsi in un'abbagliante stradina in terra battuta. E proprio in prossimità di una sua curva la 'fuga incisa' raggiunge il suo acme nei neri intensi di una chioma d'albero. L'acquaforte, tre anni prima delle meditazioni sulla fotografia compiute ne *L'attesa*, mette a nudo il ruolo del disegno nell'incisione e il suo diverso statuto. Se con la fotografia si *accoglie* ciò che si è visto nel reale, tramite il disegno si getta un ponte verso la propria coscienza e si stabilisce un rapporto con il tempo.<sup>108</sup>

La ricerca sui passaggi e sui significati che dal disegno in abbozzo passa gradualmente a raffigurazioni realistiche si arricchisce con l'inserimento di finte pagine vergate a mano e sovrapposte a scorci di paesaggio. Da anni l'Autore raccoglie antiche buste con timbri e lettere manoscritte scovate nei mercatini di Portobuffolè e ne riceve altre da un amico, un incisore che insegna calligrafia. Si tratta di frammenti

<sup>106</sup> LINDNER, *Bild und Welt bei Livio Ceschin*, cit., p. 102, ricordando le inserzioni di fogli trasparenti rileva la ripresa del principio del non finito «fino ad accenni all'arte del Lontano Oriente. Il realismo di Ceschin non sostiene mai di essere quello che presenta, per quanto credibile possa sembrare».

<sup>107</sup> *Rembrandt: eaux-fortes*, Catalogo della Mostra éd. par S. de Bussierre, Parigi, Musée du Petit Palais (Collection Dutuit), 6 feb.-20 apr. 1986, pp. 160-163.

<sup>108</sup> Per tali considerazioni, qui brevemente riassunte, si rinvia al magistrale *Apparenze* (1982), in BERGER, *Capire una fotografia*, cit., pp. 85-125: «Un disegno contiene il tempo del suo farsi, e ciò significa che possiede un proprio tempo, indipendente dal tempo di vita di quel che raffigura. La fotografia, invece, lo accoglie quasi istantaneamente [...]. L'unico tempo contenuto in una fotografia è l'istante isolato di ciò che mostra. C'è un'altra importante differenza tra i tempi contenuti dai due tipi di immagini. Il tempo che esiste in un disegno non è / uniforme. L'artista dedica più tempo a ciò che egli/ella ritiene rilevante.» (pp. 91-92); si vedano anche le note 65 e 96.

epistolari anonimi ma, in altri casi, si attinge anche a missive o carnet di viaggio di artisti come Delacroix o Renoir. La sovrapposizione di un testo calligrafico a un'immagine apre le porte alle infinite suggestioni delle associazioni e delle evocazioni, attrae l'osservatore nei meandri dei ricordi e dunque del passato. Il medesimo espediente assume anche una funzione estetica che, mediante la creazione di una texture – i bianchi dei fogli e gli arzigogoli della scrittura che prende il posto del tratteggio –, stabilisce un equilibrio tra il segno della scrittura e quello dell'immagine paesaggistica. L'incontro fra immagini e testi manoscritti assume un ruolo centrale nella poetica di Livio Ceschin a partire da una sua incisione intitolata *Vecchi passaggi* (1999 - FIGG. 20-21).<sup>109</sup> Una lettera inviata da un ufficio pubblico, con tanto di timbro e vergata da una mano ottocentesca, si sovrappone a una muraglia diroccata. Le fughe delle pietre, disegnate con leggerezza suggeriscono le linee parallele di un quaderno sulle quali si succedono le singole parole. Il *ductus* di una scrittura a mano ha una stretta attinenza con i segni lasciati da un incisore sulla lastra. Nella sua acquaforte, addolcita dagli interventi a puntasecca, immagine e calligrafia si compenetrano in un reciproco effetto di dissolvenza, assai simile a quello che un passante percepisce guardando la vetrina di un negozio sulla quale si riflette ciò che sta alle proprie spalle. La massa imponente di un tronco secolare, avvolta da un gelsomino, perde di consistenza, fino a diventare trasparente e far emergere la lettera. In quest'area di confine l'immagine che simula la realtà si spoglia del suo carattere illusionistico e mette a nudo il 'retrostante' disegno preparatorio dell'artista. Quasi per pudore, come a stendere un nuovo velo in luogo di quello da poco sollevato, sopraggiungono le parole manoscritte la cui presenza o confronto con il disegno del tronco diviene una palese dichiarazione sul proprio fare artistico. L'incisione è prima di tutto calligrafia, bella *graphia*, ossia bel segno: un *in-caedere* sulla lastra, un avanzare – dopo aver meditato e progettato – tracciando sentieri, passaggi che conducono all'illusione del reale.<sup>110</sup> Il testo della lettera, oltre a non essere

<sup>109</sup> PIRAS, p. 96, n. 58 e un esemplare, nella collezione di chi scrive, su *fondino*, firmata a matita dall'artista (VIII/XX). L'intonazione di questa incisione richiama alla mente l'atmosfera romantica che traspare nella tela di C. D. FRIEDRICH, *Un uomo e una donna davanti alla luna* (1819), Berlino, Alte Nationalgalerie. Sulle inserzioni con grafie epistolari, si veda GNANN, *op. cit.*, p. 19. L'unione fra immagini e antichi fogli manoscritti è presente anche nelle opere del Ginevrino, ora stabilitosi a Venezia, Serge d'Urach, allievo di J. P. Velly, ma con esiti del tutto diversi.

<sup>110</sup> I *collages* di Ceschin sono assimilabili anche ai montaggi con dissolvenza della cine-

FIG. 20. *Vecchi passaggi*, 1999.

leggibile per intero, non sembra avere attinenza con la veduta. L'espediente crea una sospensione surreale e accresce il mistero di ciò che

matografia. La *bella graphia* proiettata sul corpo messo a nudo del paesaggio può essere associata alle considerazioni di Sergej Ejzenstejn sulla combinazione di due ideogrammi (*Il principio cinematografico e l'ideogramma*, in *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 2003, apparso in appendice all'opuscolo di N. KAUFMAN, *Japonskoe kino* [Il cinema giapponese], Moskva Teakinopečat', 1929, o alle relazioni fra *eros*, scrittura e poesia suggerite nei *Racconti del cuscino* (*The Pillow Book*, 1996) di P. GREENAWAY.



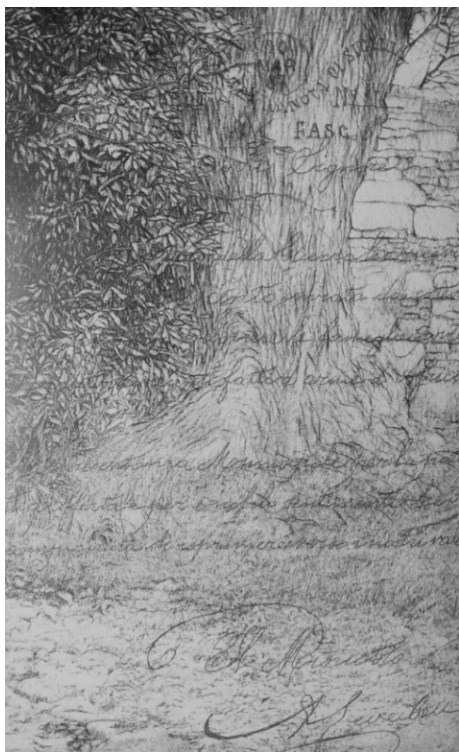


FIG. 21. *Vecchi passaggi*, 1999, particolare.

memoria – scrive Ceschin –, utilizzo nelle mie opere frammenti epistolari e brani di poesie: il poeta tedesco Hölderlin è indubbiamente colui che più degli altri mi ha colpito per la profondità e complessità del suo pensiero.<sup>111</sup>

In *Dalla finestra di Luciana* (2000 - FIG. 22)<sup>112</sup> l'ultima riga manoscritta appare tagliata, come se l'Autore avesse utilizzato un foglio con i bordi smarginati. Da dove proviene quel testo? È una lettera giunta all'Autore, uno scritto anonimo o un autografo di un poeta famoso? Tutto è possibile, grazie alla magia di quel vetro trasparente, ricordato nel titolo dell'opera, che si trasforma in uno schermo sul quale si sovrappongono ricordi e realtà e oltre il quale si sta guardando: un filare di alberi appare come traslato dentro la vicina strada e una pianta d'appartamento – una *dracena fragrans* – si specchia evanescente. Le forme, disposte su più registri, e la scrittura si compenetrano

si cela alla fine della scalinata che s'insinua nella muraglia e, oltre la quale, in lontananza, si scorge un bosco, disegnato con la leggerezza di una farfalla. La semplice immagine naturalistica cambia dunque statuto: rimane una finestra che si apre sul paesaggio e invita, come di consueto, alla meditazione sulla luce e sullo spazio ma, accogliendo tenui 'presenze' manoscritte, accentua la tensione sul tema del tempo e introduce quello della memoria, il fondamento della tradizione intesa come «collegamento tra uomo e ambiente, tra passato e presente»:

Proprio nel tentativo di rimarcare questo stretto legame con la

<sup>111</sup> L. CESCHIN, *Amo stare in silenzio...*, cit., p. 12.

<sup>112</sup> PIRAS, p. 104, n. 65.



in un gioco di montaggio che conduce l'osservatore in un mondo nel quale l'intento mimetico si coniuga con la fantasia, il sogno e l'invenzione. Un procedimento analogo riappare in *Silenzio meridiano* (2000),<sup>113</sup> una delle rare immagini con una presenza umana in lontananza. Per Ceschin un'immagine riflessa, assai prossima all'effetto di trasparenza – si pensi alla superficie specchiante dell'acqua nelle sue opere – è motivo di inattese sorprese e sperimentazioni, come dimostra una fotografia (2004 - FIG. 23)<sup>114</sup> nella quale il suo volto, come in uno specchio, si riflette sulla matrice di una vecchia incisione intitolata *Un freddo mattino sui campi* (1999).<sup>115</sup> L'enorme ritratto dell'Autore, che sembra assumere le fattezze di un adolescente, è immerso nell'oscurità e, apparendo all'orizzonte, dietro le chiome spoglie degli alberi, crea un effetto surreale – un fuori scala – simile a una visualizzazione di un ricordo riaffiorato da un lontano passato.<sup>116</sup>

A differenza di *Dalla finestra di Luciana* incentrata sul tema del riflesso, in *Luoghi della memoria* (2002),<sup>117</sup> l'albero secolare, il muro in pietra



FIG. 22. *Dalla finestra di Luciana*, 2000.

<sup>113</sup> Ivi, p. 106, n. 67; SANTAROSSA, p. 18, n. 13.

<sup>114</sup> La foto è pubblicata in *Livio Ceschin. Opera grafica*, Catalogo della Mostra a cura di G. Fontebasso, Firenze, Galleria Falteri, 27 feb.-29 mar. 2004, Firenze, Galleria Falteri, 2004, pp. n.nn.

<sup>115</sup> PIRAS, p. 97, n. 59.

<sup>116</sup> Non è da escludere dunque che in questa foto sia riaffiorato il ricordo infantile di quando, ritornando a casa dalla campagna con la madre, Ceschin vedeva «la natura cambiata nel buio incipiente». Si veda il testo del presente saggio dopo la nota 26.

<sup>117</sup> PIRAS, p. 101, n. 63. Il luogo, visto da una diversa angolazione e con un taglio più allargato, è il medesimo del già menzionato *Vecchi passaggi*.



FIG. 23. *Il volto di Ceschin riflesso su una matrice*, 2004, Firenze, Galleria Falteri.

diroccato e il prato incolto sembrano disegnati sulla stessa carta della lettera che, lungo il margine inferiore, appare a doppia pagina. Tuttavia, mentre quest'ultima è visibile frontalmente, il luogo, le cui pietre mantengono un allineamento orizzontale, suggerisce una veduta di scorcio e un inatteso scarto prospettico. È in questo cambio di direzione dello sguardo e nel titolo stesso dell'incisione che emerge lo stretto legame tra la visione, immersa nel silenzio, e la memoria individuale, fatta di testi, di letture, di sovrapposizioni e dissolvenze di ricordi.

L'uso di una missiva, con tanto di timbro postale, era già stato sperimentato in *Angoli riparati* (2001)<sup>118</sup> dove si scorge un vaso di felci posto nell'angolo esterno di un uscio. L'irruzione di una pagina manoscritta all'interno di un'inquadratura conferisce una maggior profondità all'immagine retrostante. Tutte le soluzioni trovate da Ceschin procedono da uno studio sulle possibilità espressive offerte dalla tecnica del collage con fogli trasparenti, come è evidente in un disegno preparatorio, a china e tempera, dallo stesso titolo.<sup>119</sup> Su un cartoncino azzurro di fondo è appoggiata una lettera e, sovrapposta a questa, compare un altro foglio, invecchiato, con l'immagine del vaso.

*Nel giardino di Chartrettes* (2002 - FIG. 24),<sup>120</sup> i toni caldi dell'intrico della vegetazione – ottenuta mediante interventi a bulino e puntasecca – sono equilibrati in primo piano dalla soffice superficie di una missiva che si sovrappone al prato retrostante. Questa è una delle poche opere nel cui titolo è dichiarato il nome della località visitata, il villaggio di Chartrettes, situato presso le vicinanze della foresta di Fontaine-

<sup>118</sup> Ivi, p. 107, n. 68; una prova di stato è riprodotta in LINDNER, p. 62.

<sup>119</sup> SALA, p. 44.

<sup>120</sup> PIRAS, p. 119, n. 81; SANTAROSSA, p. 20, n. 17.

bleau, il 'tempio' della scuola paesaggistica di Barbizon. Ma l'acquaforte è piuttosto un omaggio alla successiva pittura impressionista *en plein air*. La lettera che si insinua in questo giardino abbandonato, il cui senso di nostalgia è evidente, è in francese ed è un autografo di Auguste Renoir la cui firma campeggia lungo il margine inferiore, in corrispondenza di un sentiero che, arrestandosi dinanzi a un cespuglio, impedisce allo sguardo di andare oltre e crea mistero e sospensione.



FIG. 24. *Nel giardino di Chartrettes*, 2002.

La sperimentazione visiva proposta in *Angoli riparati* ritorna in *Nel sottobosco, tra betulle e foglie* (2002 - FIG. 25),<sup>121</sup> dove compaiono cinque lacerti, simili a carta velina. La ricerca di un equilibrio dei valori chiaroscurali dell'insieme è evidente.<sup>122</sup> Due fogli – in alto e a sinistra – sono privi di scritte e la loro funzione è quella di schiarire i toni cupi della boscaglia. Gli altri tre, inseriti lungo il margine inferiore, oltre ad abbassare ulteriormente il peso dei neri, ripropongono l'oggetto della missiva e, interponendosi allo sguardo come un diaframma trasparente, accentuano l'effetto d'illusione e reintroducono, con una variante, il tema del 'non finito'. Le foglie, i fili d'erba e i rami in primo piano appaiono solo nei loro contorni resi con una morbidezza tale da ricordare il segno della matita. I lacerti di carta sono dunque un inganno: i rami, le foglie e il giovane tronco a destra, rischiarati mediante l'interposizione di altri fogli trasparenti, rafforzano la percezione graduale della profondità ottenuta mediante un crescendo di toni caldi e freddi e rendono ancora più verosimile la vegetazione che si immerge nelle brume del bosco. Le alte prove di minuzioso cesellatore, unite a composizioni tese alla ricerca dell'equilibrio sono alcune delle ragioni

<sup>121</sup> Ivi, p. 113, n. 73; SANTAROSSA, p. 19, n. 15.

<sup>122</sup> Un'analoga sperimentazione è stata condotta in *In laguna* (2003) riutilizzando una vecchia lastra, *La palude* (2001), i cui neri sono stati 'abbassati' inserendo il foglio bianco di una lettera lungo il margine sinistro, PIRAS, p. 109, n. 70 e p. 125, n. 87.



FIG. 25. *Nel sottobosco, tra betulle e foglie*, 2002.

che spiegano l'ammissione di Ceschin, dal 2002, nella Royal Society of Painter-Printmakers di Londra.

Nella serie già menzionata di vedute invernali, realizzate fra il 2003 e il 2004, l'immagine prende il sopravvento sul corpo della missiva, il cui foglio o busta con il timbro accentuano la loro trasparenza fino a confondersi quasi del tutto con il manto nevoso, come in *...Nei giorni delle grandi nevicate* (2004 - FIG. 26).<sup>123</sup> Lungo il margine superiore riappare un lacerto simile a carta giapponese e privo di segni calligrafici. Un espediente astratto, già adottato da Ceschin cinque anni prima che, in questo caso, potrebbe essere interpretato anche come l'effetto di una vetrata dalla quale, per vedere all'esterno, è stata abrasa la patina di ghiaccio formatasi in superficie. Comunque sia, il risultato è sempre quello di rendere più verosimile ciò che si vede mediante un semplice trucco, analogo a quello dei festoni di frutti e foglie dipinti dal Mantegna sulla soglia delle sue vedute prospettiche. Ma in Ceschin il lacerto di carta o la missiva che si scorge in basso (FIG. 27), oltre ad introdurre lo sguardo dentro uno spazio, conducono l'osservatore nei domini del passato, nell'oblio del tempo. La neve, che tutto copre, oltre alla sensazione di profonda calma, è una metafora del tempo e della memoria. Nell'incisione, a ben guardare, proprio ove appare un lacerto

<sup>123</sup> Ivi, p. 127, n. 89; un esemplare (21/80) è presente nella collezione di chi scrive.





FIG. 26. ...Nei giorni delle grandi nevicate, 2004.

manoscritto e lungo il margine inferiore, si intuisce la presenza di un sentiero. Il suo significato è ricordato proprio nei racconti di Mario Rigoni Stern al quale si ispira il titolo dell'acquaforte:

La neve che in quei giorni è caduta abbondante ha cancellato i sentieri dei pastori, le aie dei carbonai, le trincee della Grande guerra, le avventure dei cacciatori. E sotto quella neve vivono i miei ricordi.<sup>124</sup>

In una serie di vedute marine con barche sulla riva, realizzate fra il 2002 e il 2007, il testo della lettera è sostituito dalla riproduzione di una carta geografica, sempre manoscritta e pertanto allusiva al passato, che riproduce il tratto del luogo raffigurato in veduta. In *L'umido del legno che marcisce al sole* (2007 - FIG. 28),<sup>125</sup> oltre al tracciato di alcuni canali riprodotto in una mappa, compaiono anche le sagome dei fossili di alcuni pesci.<sup>126</sup> La loro presenza conferma la circolarità fra uomo,

<sup>124</sup> COLONNELLI, p. 52; RIGONI STERN, *Sentieri sotto la neve*, cit.

<sup>125</sup> PIRAS, p. 140, n. 105.

<sup>126</sup> Non è da escludere che la raffigurazione dei fossili sia discesa dalla lettura dell'intro-

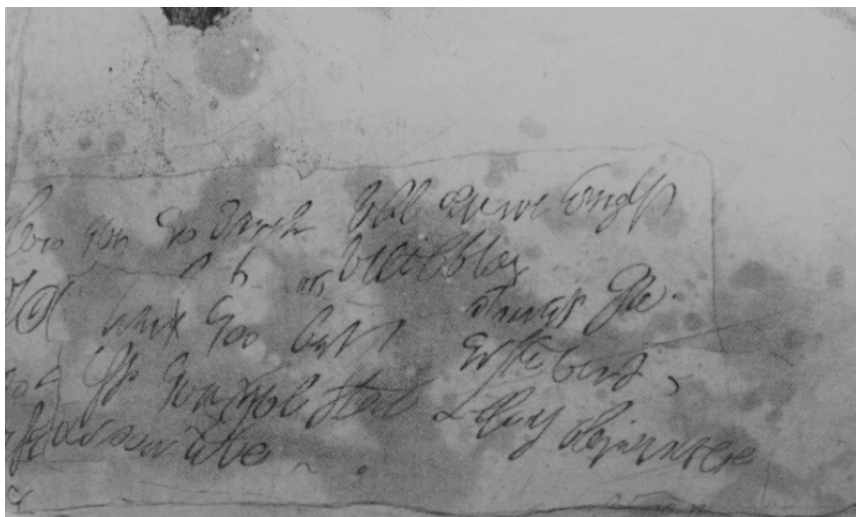


FIG. 27. ...Nei giorni delle grandi nevicate, 2004, particolare.



FIG. 28. *L'umido del legno che marcisce al sole*, 2007.

tempo e paesaggio. Lo scheletro fossile, emerso dal passato della terra, assimilabile alla missiva affiorata dalle profondità della memoria,

duzione di Andrea Zanzotto al libro fotografico di F. ROITER, *Lagune*, Venezia, Marsilio, 1997, e riportata in COLONNELLI, p. 70: «Acque che si rialzano e si ritirano, litorali che furono, apparvero e disparvero, memorie che guidano verso i tempi primordiali».



FIG. 29. *Da sopra quel ponte*, 2007.

richiama l'ambiente marino e, per analogia visiva, l'ossatura lignea di una delle imbarcazioni abbandonate sulla riva. Ceschin osserva, contempla e descrive il paesaggio per farsi cantore di una poetica del relitto e dei luoghi abbandonati, ove la presenza umana si dà per assenza.

Un discorso a parte merita *Da sopra quel ponte* (2007 - FIG. 29)<sup>127</sup> dove mirabilmente si condensano le principali sperimentazioni degli anni precedenti. In primo piano, il preludio di macchie realizzate all'acquatinta e ravvivate da estrosi spruzzi; la candida e soffice materia della neve; la lenta e nobile salita in diagonale del greto del ruscello alla quale fanno da contrappunto i tronchi sulla destra; le fitte verticali della lontana boscaglia: tutto si muove per condurre lo sguardo sull'antico ponte diruto. Questa costruzione di pietra e mattoni, nel riunire le due rive del gelido ruscello, trasforma uno spazio in luogo, è – come spiega Heidegger – simbolo dell'abitare e del pensare:

Il collegamento stabilito dal ponte – anzitutto – fa sì che le due rive appaiano come rive. È il ponte che le oppone propriamente l'una all'altra. L'una riva si distacca e si contrappone all'altra in virtù del ponte. Le rive, poi, non costeggiano semplicemente il fiume con indifferenziati bordi di terra ferma. Con le rive, il ponte porta di volta in volta al fiume l'una e l'altra distesa del paesaggio retrostante. Esso porta il fiume e le rive e la terra circostante in una reciproca vicinanza.<sup>128</sup>

<sup>127</sup> PIRAS, p. 139, n. 104; un esemplare (15/60) è presente nella collezione di chi scrive. Uno studio preparatorio a tecniche miste, del 2006, con un'inquadratura ristretta sul solo ponte è pubblicato in LINDNER, p. 94.

<sup>128</sup> «Costruire abitare pensare», in HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, cit., p. 101.



FIG. 30. *Da sopra quel ponte*, 2007, particolare.

Lungo i margini dell'incisione appaiono incomprensibili scritte in rigidi caratteri maiuscoli capitali che sembrano scavati con un chiodo nell'intonaco consunto (FIG. 30). Quei segni rudimentali, realizzati con la tecnica della maniera allo zucchero, sono stati casualmente scoperti dall'artista durante le sue passeggiate solitarie e ricordano le scritte sui muri di campagna care ad Andrea Zanzotto.<sup>129</sup> Se le missive, dal *ductus* elegante, aprono una porta sul passato o sulla memoria, le epigrafi 'contadine' stabiliscono un legame, un *ponte* appunto, fra un luogo e coloro che lo hanno abitato.

Una variante colta del legame fra luogo e scrittura emerge in una serie di incisioni raffiguranti rovine classiche, visitate durante un viaggio lungo le coste della Turchia nel 2009. Colonne, rocchi, piedistalli e fregi crollati a terra sono accompagnati da epigrafi greche. Le scritte sono inserite nei consueti lacerti di carta ma i loro eleganti profili, al contrario dei graffiti sui muri dei casolari, ne svelano la nobile natura lapidaria e l'esecuzione da parte di abili scalpellini.<sup>130</sup> In *Tracce del passato* (2010 - FIG. 31),<sup>131</sup> l'artista ripropone un tema giovanile declinato con maggiore consapevolezza e con nuove sfumature di pensiero

<sup>129</sup> *Colloquio*, in *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957.

<sup>130</sup> *Biancori accecanti* (2009), in LINDNER, p. 118.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 119.

dovute all'esperienza maturata. I frammenti architettonici che giacciono a terra – analoghi alle carcasse delle imbarcazioni in secca – sono una nuova occasione per indagare sul tempo e sulle relazioni fra architettura e vegetazione spontanea, fra un ordine geometrico tramontato e l'apparente disordine delle sterpaglie. Un colloquio che diventa evidente fra le secche spighe bruciate dal sole e le carnose foglie d'acanto in ombra.

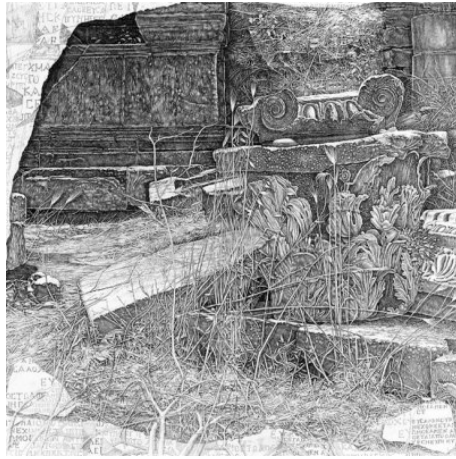


FIG. 31. *Tracce del passato*, 2010.

I rilievi del capitello corinzio, come pure quelli del capitello ionico capovolto, assumono così un significato analogo ai fossili di pesce che appaiono ne *L'umido del legno che marcisce al sole*.

In *Dal tempo, sopra la pietra antica* (2010),<sup>132</sup> una veduta del tempio di Athena a Priene, in due lacerti simili a strappi, si scorgono per la prima volta i disegni al tratto di due capitelli e di una trabeazione estrapolati da un trattato. A differenza di Piranesi e dei suoi epigoni, che tra le rovine piangevano la perdita e irripetibile grandezza di Roma, per Ceschin sostare tra plinti, rocchi e cornici – come da sopra al ponte – significa contemplare il «tempo puro», nella sua *longue durée*; scorgere il tempo infinito, l'eternità e prendere coscienza del carattere effimero dei destini individuali, romanticamente, laicamente. Anche se il tempio con i suoi fusti è simile a un bosco, il fascino, la sospensione – l'autentica bellezza – non può che provenire dal paesaggio. I resti architettonici, pervasi da effetti argentati, simili ai riflessi vitrei degli ambrotipi, arretrano infatti cromaticamente al cospetto delle vive e folte chiome degli abeti.

Il contatto con l'erba, lo sguardo che scivola lungo i prati incolti o che si insinua nel sottobosco sono una costante nelle camminate di Ceschin durante le quali egli ritrova la propria terra. Per quanto prossimi al destino dei fossili, i suoi luoghi esistono e sono alla portata di chiunque. In essi si scopre il linguaggio dell'abbraccio e dell'acco-

<sup>132</sup> Ivi, p. 121 e p. 120, con uno studio in tecnica mista sullo stesso soggetto.

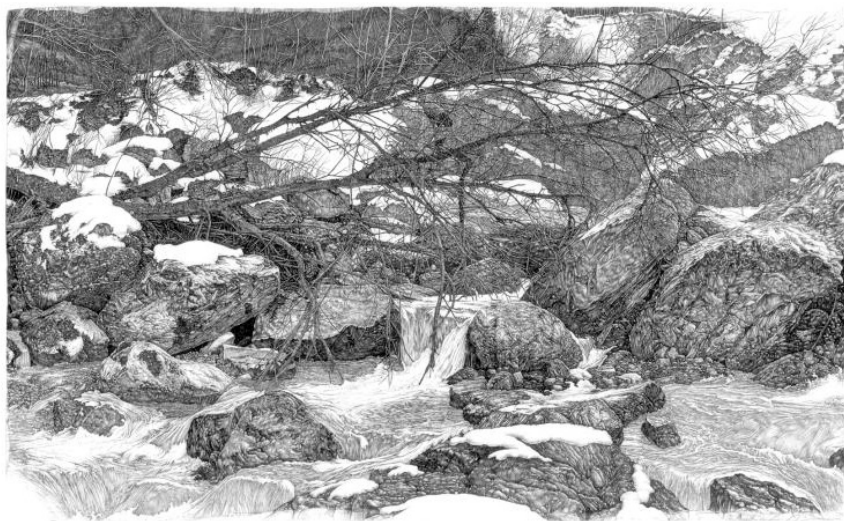


FIG. 32. *Paradisi nascosti*, 2011.

glieria. Tuttavia, esiste un'acquaforte che, fin da quando ebbi modo di vederla per la prima volta, in occasione di una mostra tenuta a Padova, mi stupì per la sua forza e crudezza d'intaglio e, non meno per l'inconsueto soggetto.<sup>133</sup> In *Paradisi nascosti* (2011 - FIG. 32),<sup>134</sup> un'acquaforte realizzata con sedici morsure, sulla scena, costruita per incroci di diagonali, prorompono le sagome di massi taglienti e scivolosi. Siamo alla fine dell'inverno, le nevi si sciolgono e un gelido corso d'acqua scende tra le nude rocce. L'artista, che nelle opere precedenti aveva celebrato la calma solennità dell'elemento acqueo, in questa incisione ne esalta le vorticose componenti dinamiche e vivificanti. Le emozioni che nascono sono del tutto opposte a quelle sperimentate in *Luci nel sottobosco* o *Nei segreti recinti dell'acqua il ramo*, esempi emblematici di quieta poesia fluviale nelle quali la presenza dell'acqua è inno alla dolcezza della vita.<sup>135</sup> Un albero sradicato e privo di vita sembra protendere i suoi rami nel vano tentativo di creare un improbabile colle-

<sup>133</sup> D. SUCCI, *Livio Ceschin. Dalla veduta alla visione*, opuscolo pubblicato in occasione della Mostra, Padova, Sala della Gran Guardia, 28 apr.-20 mag. 2012, s.n.t.

<sup>134</sup> SALA, p. 40, matrice su rame, 585 × 940 mm.

<sup>135</sup> Un'incisione particolarmente riuscita sul tema, un torrente che scorre a valle lambendo piccoli massi innevati e sullo sfondo una vegetazione lussureggiante, è *Lungo l'argine del tempo* (2014; FIG. 33), SANTAROSSA, p. 34, n. 44.





FIG. 33. *Lungo l'argine del tempo*, 2014.

gamento tra i due greti rocciosi. In questa incisione Ceschin è riuscito a camminare lungo lo stretto sentiero che si insinua tra il bello, che *attrae*, e il sublime, che *commuove*. Questa sua opera potrebbe essere annoverata fra gli esempi di *sublime solenne*.<sup>136</sup> Resta il fatto che la sua tanto amata vegetazione non è più la protagonista primaria e sembra quasi che l'artista, in questa rara occasione, sia rimasto come annichilito o inaspettatamente rapito da uno sguardo insolito della Madre-Terra, schietto quanto duro e implacabile, e forse meduseo. Un episodio accaduto all'Autore durante l'escursione può contribuire a comprendere la straordinarietà dell'opera e, poiché si tratta di una confidenza personale, spero che Livio non me ne voglia se la rendo pubblica:

<sup>136</sup> «Nelle sembianze, l'uomo in preda al sentimento del sublime è serio, a volte immoto e attonito; invece, la vivace sensazione del bello si annunzia con la serenità di occhi luminosi, con tratti ridenti e spesso anche con espansiva allegria. Il sublime dal canto suo si esprime in forme diverse: a volte il sentimento si accompagna a sensazioni di terrore o anche di malinconia, in altri casi soltanto a pacata ammirazione e in altri ancora a bellezza che si irradia con intensità sublime. Chiamerò il primo *sublime-terrifico*, il secondo il *sublime-nobile*, il terzo il *sublime-solenne*» (I. KANT, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, trad. it. di L. Novati, Milano, Rizzoli, 1989, p. 81, [apparso nel 1764]).



FIG. 34. *Padre fra le onde*, 2009.

Il luogo era irto di rocce. La salita era difficile. Non volevo tornare sui miei passi. Mi avventuro allora su una sponda, dove non c'erano alberi. La terra cedeva sotto i miei passi. Potevo proseguire solamente aggrappandomi all'erba. Sono entrato in panico. Mi sono irrigidito e mi sono appiattito a terra per mezz'ora. Avevo paura di morire. Poi sono risalito. Tutto è accaduto dopo aver scattato le foto al sito. Ho provato un grande spavento.

Ceschin, durante il faticoso e straordinario lavoro d'intaglio su questa sua grande lastra di rame, ha espresso il suo sentimento di fascinazione, tanto da intitolarla *Paradisi*; eppure in quella visione – algida e fatale, priva dei segni pittorici della puntasecca – si ravvisa-

no anche le tracce della sua successiva esperienza emotiva durante la quale l'Autore ha rivissuto una personale tragedia del Monte degli Ulivi. Come i poeti antichi, Ceschin – incline alla «memoria della terra natale»<sup>137</sup> – sottace i toponimi dei suoi luoghi per conferire alle proprie immagini un carattere di universalità e un valore paradigmatico. Al contrario, quel torrente, dalle gelide acque che scorrono fra aspre rocce – metafora del paradiso ma anche dell'orto dei Getsemani – ha un nome, indicato nel titolo di una precedente acquaforte: *Cellina* (2009),<sup>138</sup> il cui fascino romantico, incontaminato e selvaggio, sembra ritornare in altre due opere, *Padre fra le onde* (2009 - FIG. 34) e

<sup>137</sup> Sul tema dei toponimi nelle scritture poetiche si veda BANDINI, *op. cit.*, pp. 263-265, nota 89.

<sup>138</sup> COLONNELLI, p. 59. Sul Getsemani come «timore della morte corporea» e dello «sgomento della creatura al cospetto del *mysterium tremendum*», si veda OTTO, *op. cit.*, p. 91.



*Sul torrente* (2011).<sup>139</sup> Quella sul corso d'acqua friulano è una delle tre incisioni nel cui titolo si nomina il toponimo di un fiume. Gli altri due sono il Po e il Piave. Un luogo eccezionale, dunque, nel quale l'Autore si trova al cospetto di nude rocce – simbolo ctonio della Madre-Terra – e che, tramite i *titoli*, egli associa ai perduti *padre* e *paradiso*.

#### TUTTI SIAMO CADUCHI

Il senso della vita, della memoria e della morte, in ultima istanza, è il filo rosso che attraversa l'opera di Ceschin che non cessa di sorprendere, come in *Poesia ovunque* (2010 - FIG. 35).<sup>140</sup> Nell'abile gioco di diversioni e associazioni, egli ha affiancato questa acquaforte a una poesia di Sergej Aleksandrovič Esenin – *Il mio cammino* – nella quale il poeta russo si rallegra dei ricordi d'infanzia, nell'*izba* della propria nonna.<sup>141</sup> L'inquadratura dell'acquaforte coincide con gli scaffali di un rudimentale armadio a muro. Le mensole sono stipate di vecchie suppellettili che ricordano la cucina di una casa che fu. Tutto è ammassato alla rinfusa ma l'eccezionalità dell'immagine è che non vi compare alcun elemento vegetale, a parte una rosa finta che penzola in alto. Gli oggetti hanno rubato la scena ai prati, alle piante spontanee e agli alberi. Lungo il margine destro, laddove cadono intensi i neri, 'entra' il chiarore di una pagina manoscritta. Poco sopra, se ne scorge un'altra: sembra affissa al muro ed è datata 1917, un anno infausto per le terre venete. Non si tratta di nature morte, che nell'opera di Ceschin si contano sulle dita di una mano, ma di un magico incontro con cose dimenticate, di una riscoperta del tempo e di un aprirsi di storie, gesti e sapori: una catenella con lucchetto; un fiasco con il tappo di sughero ancora infilato; piatti, vassoi e una salsiera; recipienti di metallo verniciato; una brocca, una lucerna pensile in ottone e tanti altri oggetti che, come persone nel loggione di un teatro durante l'intervallo, si alzano o si siedono – intermittenze proustiane del cuore – in un brusio nel quale riemerge il ricordo di una vita semplice. Quest'armadio dei ricordi è un altro specchio dell'anima nel quale le ombre intermedie e il chiaroscuro che definisce le rotondità degli oggetti è di nuovo reso

<sup>139</sup> CESCHIN-sito, Incisioni, p. 3 e Opere/Edizioni d'Arte, nn. XI/XIV.

<sup>140</sup> SALA, p. 38; un'altra versione di questa incisione, sia pure in controparte, è *Fra gli scaffali* (2010), tecnica mista su manoscritto, CESCHIN-sito, Opere/Tecniche miste, p. 2.

<sup>141</sup> COLONNELLI, p. 26; *Esenin: Mosca delle bettole e altre poesia*, a cura di G. D'Ambrosio Angelillo, trad. it. di S. Cristova, Milano, Acquaviva, 2005, p. 257.



FIG. 35. *Poesia ovunque*, 2010.

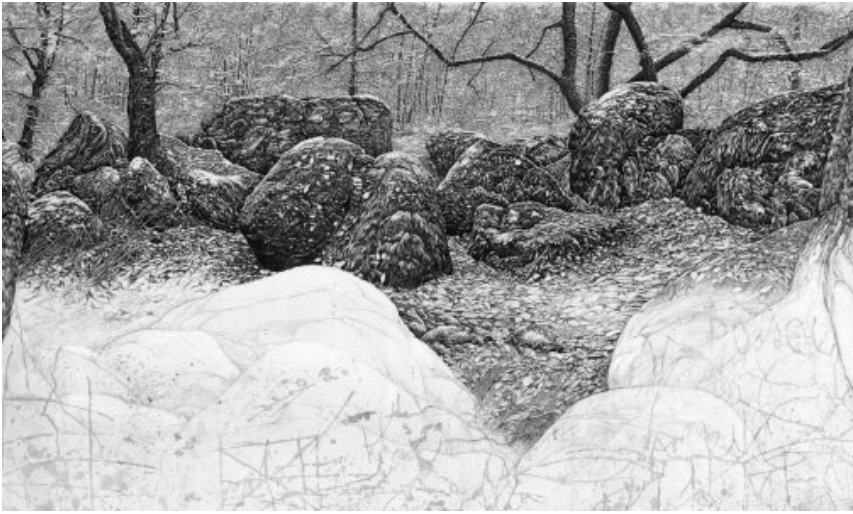


FIG. 36. *Lento cola dagli alberi il rame delle foglie*, 2008.

con gli effetti astratti dei tratteggi incrociati, quasi un inconsapevole ritorno alla gioventù.

Ceschin, come Zanzotto, non è nuovo nel gettar ponti fra immagini e versi poetici. La sua profonda ammirazione per Esenin, uno degli autori preferiti da Rigoni Stern, traspare in *Lento cola dagli alberi il rame delle foglie* (2008 - FIG. 36).<sup>142</sup> Allo sguardo del viandante che vaga in una foresta si mostra la nuda terra, con i suoi massi dai quali emerge il mistero del tempo. Le loro forme arrotondate, frutto del lavoro dei secoli, sono interamente avvolte dalle tenaci piante del sottobosco. Il luogo potrebbe evocare antiche cerimonie tenute in onore di qualche divinità primordiale. I macigni in primo piano, raffigurati con le sole linee di contorno e spogliati dalla 'pelle' delle foglie, assumono la consistenza di bianche pareti rocciose. La loro superficie è costellata da un palinsesto di graffi di epoche e mani diverse: alcuni sono sottili fessure; altri, indecifrabili, sono posti accanto a una scrittura corsiva o allo schema di un quadrato che ricorda giochi infantili. Il titolo dell'opera, che richiama il metallo della matrice e ne evoca l'autunnale colore rosa-arancio, è ripreso da un verso di *Non rimpiango, non lacrimo, non chiamo*, una poesia di Esenin:

<sup>142</sup> PIRAS, p. 143, n. 108.

[...] Tutti noi, tutti siamo caduchi a questo mondo, / lento cola dagli aceri il rame delle foglie... / e sia allora per sempre benedetto / quel che è venuto a fiorire e morire.<sup>143</sup>

Gli stessi versi, un inno alla ciclicità della vita e della natura, ben si attagliano a un'altra incisione intitolata *Al tronco smunto dell'abete* (2013 - FIG. 37).<sup>144</sup> Lo sguardo ravvicinato sull'albero a terra, privo di linfa e scorticato dalle intemperie, con i suoi nudi rami, tetri e ispidi, immagine di sofferenza e dolore, è simile a quello che si dà per l'ultima volta a un congiunto poco prima della sepoltura. Ma alla nera durezza del disfacimento fanno da contrappunto i morbidi ed evanescenti grigi delle foglie di una giovane pianta spontanea che, da quella decomposizione, sta traendo vita.

#### EPILOGO IN FORMA DI CITAZIONE

Il pittore Cornelius Berg, contemporaneo di Rembrandt,

ebbe un lungo sospiro. Poi, togliendosi gli occhiali:

"Dio è il pittore dell'universo".

E con amarezza, a voce bassa:

"Che sciagura, signor sindaco, che Dio non si sia limitato alla pittura di paesaggi".<sup>145</sup>

<sup>143</sup> S. A. ESENIN, *Poesie*, trad. it. di G. P. Samonà, Milano, Garzanti, 1981 e rinvenibile, ma con una diversa traduzione, in IDEM, *Poesie e poemetti*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 2014, p. 173, [pubblicata nel 1921].

<sup>144</sup> SANTAROSSA, p. 33, n. 41.

<sup>145</sup> M. YOURCENAR, *La tristezza di Cornelius Berg*, trad. it. di M. L. Spaziani, in *Opere. Romanzi e racconti*, Milano, Bompiani, 1986, p. 1285.



FIG. 37. *Al tronco smunto dell'abete*, 2013.

*È possibile consultare i sommari di «Studi Veneziani», a partire dal primo  
numero pubblicato, sia sul nostro sito alla pagina della rivista  
stven.libraweb.net  
sia all'indirizzo web della Fondazione Giorgio Cini onlus  
www.cini.it/publications-institutes/istituto-per-la-storia-di-venezia*



COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Marzo 2018*

(CZ 2 · FG 13)



*Amministrazione e abbonamenti:*  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
Via Santa Bibbiana, 28, I 56127 Pisa

*Uffici di Pisa:*  
Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,  
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

*Uffici di Roma:*  
Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,  
tel. +39 06 70452494, fax +39 06 70476605, fse@libraweb.net  
www.libraweb.net

★

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.*

© Copyright 2018 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.  
*Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale, Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa, Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

*Stampato in Italia · Printed in Italy*

★

ISSN 0392-0437  
ISSN ELETTRONICO 1724-1790

## STUDI

MARIANNA PIGNATA, <i>L'eloquenza performante di Giovanni Pontano nell'instructionum liber di Ferdinando I d'Aragona</i>	15
SERGIO ALCAMO, <i>Riflessioni sulla Eva del monumento funebre Vendramin. Curiosi intrecci artistici e una riproposta per Cristoforo Solari</i>	35
FABRIZIO BIFERALI, «Nella memoria et nel cuore la dottrina dell'E-vangelio». <i>Spunti iconografici sul monumento funebre del doge Francesco Venier</i>	65
FRANCESCO SERPICO, <i>La vulnerabilità di un'antica Capitale tra oblii e spaventevoli ritorni</i>	75
SILVIA FERRETTO, <i>Fabrica del corpo, fabrica della città: il ruolo dell'intellettuale ne I dieci libri dell'architettura di Daniele Barbaro</i>	85
ANTONIO FOSCARI, <i>Un capolavoro barocco nelle acque della laguna: il tempio della Salute di Baldassarre Longhena</i>	99
ISABEL HARVEY, <i>Constructing a religious identity one convent at a time: troubled memories of Venetian Counter-Reformation female convent founders</i>	125
GINO BENZONI, <i>Venezia-Madrid andata e ritorno: l'ambasciatore veneziano Giacomo Querini</i>	155
ELISA BASTIANELLO, <i>Giuseppe Marchi e la cartiera Tiepolo di Oliero. La cartiera Remondini di Oliero prima dei Remondini</i>	179
FRANCESCO ERIBERTO D'IPPOLITO, <i>Il Regno di Napoli tra divisioni e ricomposizioni</i>	195

## NOTE E DOCUMENTI

MARCO GIANI, <i>La Repubblica di Venezia e l'Assedio di Malta. Una «causa» veneziana fra Paolo Paruta e Angelo Dolfin (1565)</i>	223
JULIA CLEAVE, «Well-painted passion»: <i>Shakespeare and the Bassano fresco</i>	315
CARLA BOCCATO, <i>L'eredità di un Ebreo del Ghetto di Venezia nella seconda metà del Seicento: beneficiari, consistenza, modalità di as-segnazione</i>	329

DOMENICO CRIVELLARI, <i>Lo strano caso del dipinto Vista della Basilica della Salute di Canaletto</i>	339
LUCA FRAGALE, <i>Sulle tracce del 'veneziano' Edward Leeves. Dall'inedito Grand Tour di Alessandro Mazzario (1836)</i>	355
ALESSANDRO SACCO, <i>Eroe, malgré lui. L'umane vicende di un patriota del Risorgimento: Pietro Fortunato Calvi</i>	377
MYRIAM PILUTTI NAMER, <i>Fonti per la storia dell'archeologia veneziana. Genesis del progetto di Giampiero Bognetti per l'archeologia lagunare nel «Notiziario da San Giorgio» e negli Annuari della Fondazione Cini (1958-1964)</i>	411
ANTONIO MANNO, <i>L'opera al nero di Livio Ceschin. Paesaggi veneti dalle Prealpi alla laguna di Venezia</i>	415

## RECENSIONI

LYLE HUMPHREY, <i>La miniatura per le confraternite... Mariegole dal 1260 al 1460</i> , introduzione di Giordana Mariani Canova (C. Guarnieri)	485
ERMANNOR ORLANDO, <i>Migrazioni Mediterranee ... a Venezia...</i> (M. Pitteri)	502
EGIDIO IVETIC, <i>Un confine nel Mediterraneo. L'Adriatico... tra Italia e Slavia (1300-1900)</i> (M. Pitteri)	508
BENEDETTO COTRUGLI, <i>Libro dell'arte della mercatura</i> , a cura di Vera Ribaud...; BENEDETTO COTRUGLI, <i>The book of the Art of Trade</i> , ed. by Carlo Carraro, Giovanni Favero... (G. Pellizzari)	512
<i>Venezia e la... Cartografia del Quattrocento</i> , a cura di Piero Falchetta (M. Milanesi)	541
LAETITIA LEVANTIS, <i>Venise, un spectacle d'eau et de pierres. Architecture et paysage dans les récits de voyageurs français. 1756-1850</i> (G. Gullino)	557
DANIELA RANDO, <i>Venezia medievale nella Modernità...</i> (M. Pitteri)	561