

*Francesca*

un'avventura nel mondo dell'arte







un'avventura nel mondo dell'arte



con il patrocinio di:



---

## Mariano Fracalossi

(1923 - 2004)

### un'avventura nel mondo dell'arte

Trento, Palazzo Trentini

23 gennaio 2015 - 7 marzo 2015

*Mostra e catalogo a cura di:*

Elisabetta Doniselli

*Contributi critici:*

Giuseppe Calliari (G.C.)

Mario Cossali (M.C.)

Elisabetta Doniselli (E.D.)

Adriano Fracalossi (Ad.F.)

Alessandro Franceschini (Al.F.)

Nicoletta Tamanini (N.T.)

*Allestimento:*

Gruppo di artisti trentini «La Cerchia»

*Referenze fotografiche:*

Salvatore Gasperini

Regione Trentino Alto - Adige

Archivio fam. Fracalossi

*Si ringraziano per il prestito delle opere:*

Candido Anceschi

Comunità Nuova Società

Paolo Sandri

Regione Trentino Alto - Adige

*Grafica e stampa:*

Cromopress - Trento



---

Nel decennale della prematura scomparsa del pittore Mariano Fracalossi, ospitare a Palazzo Trentini, sede della più alta rappresentazione della democrazia del nostro speciale sistema autonomistico, una mostra antologica di spessore e di significativo valore artistico rappresenta, non solo un evento culturale in sé, ma segna anche la convinta prosecuzione dell'opzione, perseguita con convinzione da questa Presidenza, verso i grandi interpreti provinciali delle arti figurative nel Novecento, un'opzione che già ha permesso al pubblico di incontrare le figure di Colorio, di Polo e di Wolf negli scorsi anni.

Mariano Fracalossi è sempre stato anzitutto un attento "lettore" del territorio e della sua storia, anche attraverso il complesso linguaggio del mosaico - uno dei quali orna le pareti esterne della Sala Depero nel palazzo della Provincia autonoma in piazza Dante a Trento ed un altro racconta l'epopea di Padre Kino - testimoniando in ciò un legame personale forte ed intenso, ma soprattutto intelligente e sensibile, con la realtà che lo circondava ed il suo divenire. D'altronde, se la capacità di padroneggiare tecniche diverse è uno dei tratti distintivi di buona parte della grande pittura trentina del secolo scorso, anche a riprova di una cultura vera, profonda e diffusa che ha animato autori provenienti dalle pluralità identitarie della nostra terra, in Mariano Fracalossi ha assunto i toni di una consapevolezza matura circa l'assoluto dell'arte e la possibilità di dar voce ad esso attraverso molte "partiture" interpretative e raffigurative.

Figlio d'arte, Mariano Fracalossi deve probabilmente molto a suo padre Attilio, pittore e decoratore, che lo affascina, fin da bambino, con il mistero del colore. Dopo gli studi a Firenze è l'insegnamento il ritmo che scandisce il suo passo dentro il tempo e migliaia di ragazzi ricordano ancora, con affetto, quel professore buono ed alto che guidava le loro mani nel tratto a matita e nel disegno più complesso. Scuola ed arte quindi in una sorta di binomio inscindibile, così come avviene nel percorso umano e professionale di Remo Wolf, che recupera l'antica dimensione pittorica di quella "bottega d'arte italiana" che tanto ha dato, nel Rinascimento, alla cultura universale.

Ma l'artista è, per sua natura, un curioso e Mariano Fracalossi forse più d'altri. Eccolo allora cimentarsi nella scenografia teatrale, così come nel commento grafico alle pagine di molta letteratura trentina, con quel suo tratto inconfondibile ed unico e quell'uso sapiente dell'inchiostro di china e dell'acquarello. Curiosità e generosità che lo spingono, negli anni, anche a dar vita ad un "collettivo" di artisti locali - l'ormai benemerito Gruppo della "Cerchia" - fino a fare dello stesso una sorta di fucina dove scoprire e coltivare l'arte ed il segno che la traduce su tela, in una sorta di ritorno ancora alla già ricordata dimensione della bottega. Così il pittore svela tutte le sue poliedriche capacità e quel suo tratto di intima umanità che lo rende protagonista di un racconto artistico che ha percorso quasi tutto il "secolo breve", provando a restituircene immagini, sprazzi e ferite secondo una lettura animata, sempre e comunque, dalla speranza in un futuro diverso e migliore.

Mariano Fracalossi è, anche per tali ragioni, uno dei "cantori" più autentici e profondi della nostra vicenda umana e storica e lo è, riuscendo a non tradire mai la missione dell'arte, che è poi quella di narrare e di affascinare trasmettendo emozioni capaci di riconciliare l'uomo con sé stesso, per il tramite travolgente ed indispensabile della bellezza. Ed è proprio questa coerenza intellettuale che consente di inserire, a mio modesto avviso, Fracalossi nella scia della prima pittura novecentesca, ovvero quella dei Moggioli e dei Pancheri, che hanno saputo aprire al Trentino una finestra discreta - ed al contempo unica e straordinaria - sul mondo e sulle sue trasformazioni.

La Presidenza del Consiglio provinciale è quindi onorata di poter accogliere questa mostra, curata dalla passione e dalla competenza del Gruppo "La Cerchia" che voglio qui pubblicamente ringraziare, anche per il loro quotidiano apporto alla cultura ed allo sviluppo artistico del nostro territorio.

Consegno infine le opere esposte all'affetto di un'intera comunità, che riconosce in Mariano Fracalossi uno dei suoi più autentici interpreti ed un "figlio" prezioso e generoso.

*Bruno Dorigatti*  
Presidente del Consiglio  
della Provincia autonoma di Trento



---

## Un ricordo di due amici di vecchia data

A chi non ha conosciuto Mariano Fracalossi, come lo presentereste? A voi che avete stretto un lungo rapporto con lui, le parole per un vostro ritratto personale.

- *Ilario*: “Ho conosciuto Mariano nel '64, ai corsi di disegno che si tenevano all'Università popolare in via Belenzani. Cessata questa attività, nel 1970 proprio negli anni della contestazione, con Mariano e Silvio Dorigatti abbiamo creato il Gruppo Studio Arti Visuali con sede prima nei locali di Via SS. Trinità sopra il Ristorante Tino e poi nelle sale di palazzo Roccabruna. Mariano sapeva dare risposte alla nostra ricerca, con indicazioni precise, sempre pronto a incanalare, accompagnava ma sapeva anche valorizzare le esperienze dei singoli artisti e non solo del territorio. Lui ascoltava, seguiva gli sviluppi, senza vincolare: dava a tutti la possibilità di esprimersi nel proprio modo”.

- *Carla*: “Il “professore” - così lo chiamavo - è stato protagonista di un instancabile lavoro creativo che ha prodotto un incredibile numero di opere, espressione di freschezza e poesia, di innumerevoli mondi. Sapeva spaziare tra storia, poesia, letteratura e sacro: con la sua allampanata figura si avvicinava a noi frequentatori del GSAV con una naturalezza e semplicità come solo lui sapeva fare. Come diceva Ilario, aveva la dote di saper intuire immediatamente le potenziali capacità artistiche di una persona che si affacciava nel mondo delle arti visive”.

Concretamente, una testimonianza in tal senso?

- *Carla*: “Ricordo nei lontani anni '70 le sue parole riguardo a Marco Berlanda, il quale, con velocità e veemenza usando quintali di carboncino nella mitica sala di Palazzo Roccabruna, tracciava i suoi primi bianco-nero, freschissimi peraltro: “Lasciatelo lavorare e vedrete...” erano le parole del “professore” che con un sorriso passava oltre. Un altro esempio che mi preme sottolineare della sua umanissima personalità, è stato il ruolo di professore nelle scuole medie di Pergine dove seppe subito intravedere nello scolaro Carlo Girardi - ora apprezzato artista - l'innata bravura e capacità, sollecitando i genitori a fargli intraprendere scuole a indirizzo artistico.

Come si svolgevano le lezioni? Quale era il suo modo d'insegnare?

- *Carla*: “Di quegli anni di febbrile entusiasmo creativo mi piace ricordare l'emozione che tutti provavamo nel temuto e atteso momento in cui esaminava i nostri lavori nelle periodiche uscite di disegno all'aperto. Per ognuno di noi sapeva trovare le parole più adatte per incoraggiarci a proseguire, stimolandoci con la frase “Bene, vai avanti”. Le centinaia di persone che hanno intrapreso la via dell'arte nei trent'anni del GSAV per merito di Mariano hanno “attinto” alla “sapienza del fare”; e con la sua sensibilità e soprattutto generosità ha dato sempre spazio all'importanza dell'esperienza operativa, concreta, perché ciascuno potesse conoscere e poi vivere il proprio percorso creativo”.

- *Ilario*: “Si può proprio dire che sotto la guida di Mariano siamo stati un gruppo d'avanguardia sul territorio, perché non solo per il suo impegno artistico, ma anche per il suo essere operativo, era “l'uomo del fare”, il suo motto era “le opere sono i veri fatti” .

- *Carla*: “Ricordo inoltre la sua grande sensibilità nel coinvolgere persone che hanno operato non solo nel campo artistico ma anche nel campo della comunicazione, tessendo così fruttuosi ed interessanti scambi culturali.

- *Ilario*: “Anche poco prima di mancare, era pronto per un incontro con la stampa: sempre attivo nel confronto, nel “fare”, nel costruire un dialogo attraverso l'arte, elemento fondamentale del suo vivere. E' questa l'eredità che ci ha lasciato.

*Carla Caldonazzi e Ilario Tomasi*



---

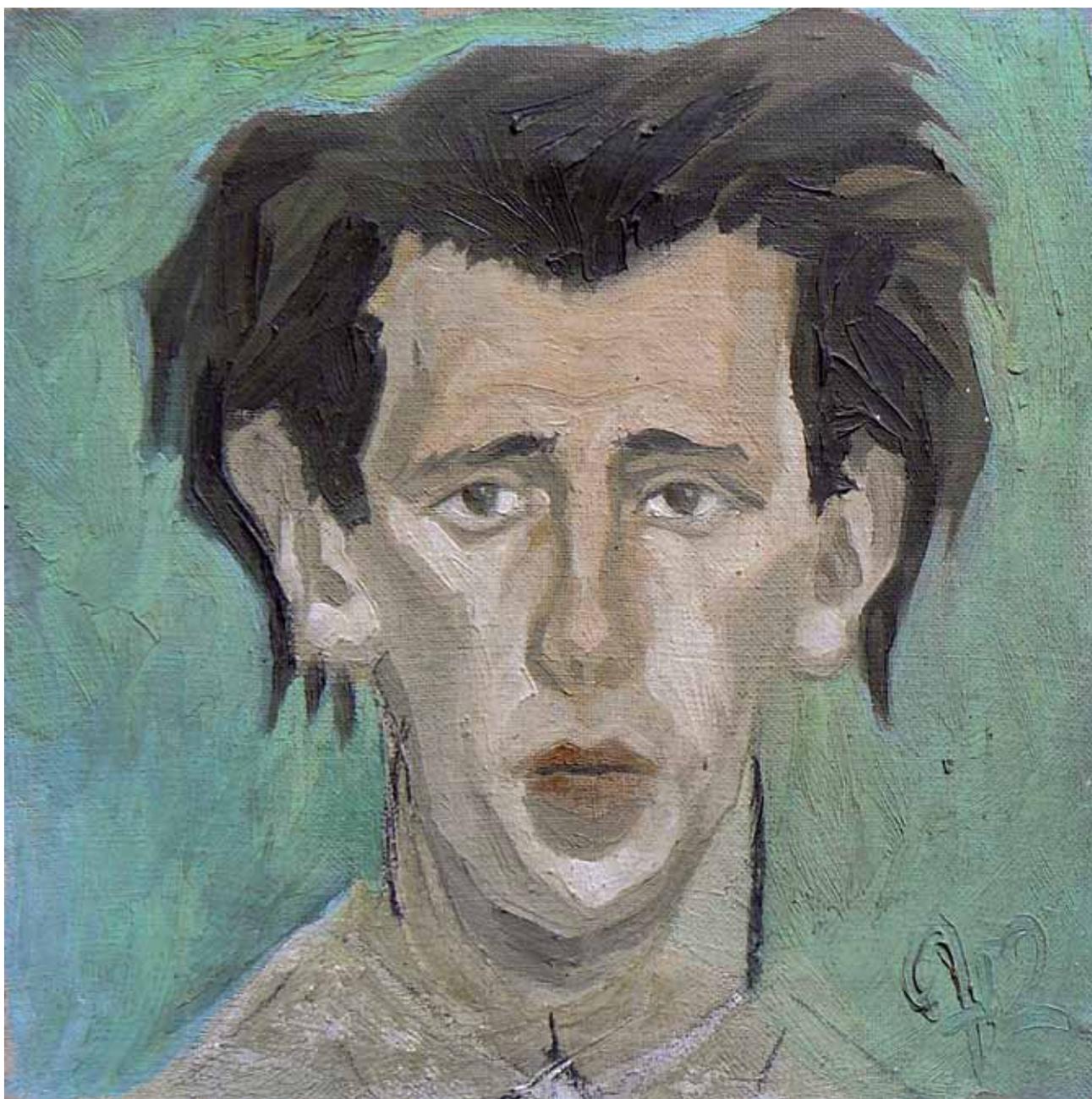
## Senza data, senza titolo, spesso senza firma.

Accostarsi all'opera di Mariano Fracalossi è una questione complessa.

Bisogna entrare nell'appartamento di via T. Gar, dove ha abitato nell'ultima parte della sua vita, per averne una sommaria valutazione. Più di un ambiente ospita ripiani di apposite cartelle e di strati infiniti dell'opera grafica, quella disegnata e quella incisa; non solo, o appoggiate le une sulle altre o appese nel corridoio e nel soggiorno,

i dipinti, le tempere, i rari oli e le molte tecniche miste che lui amava. Un prima stima nonché inventariazione, è arrivata a una numerazione parziale la scorsa estate, solo trecento opere circa, in vista di questa mostra.

E' quindi un primo assaggio, una visione preliminare in occasione della ricorrenza dei dieci anni dalla scomparsa; ciò lascia intendere quanto ci sia ancora da valutare, anche nella ricognizione



Autoritratto, olio, 1952

---

presso collezionisti pubblici e privati dell'opera grafica, dei dipinti, delle vetrate, dei mosaici e delle pitture parietali. Ricognizione, appunto, di un corpus diffuso sul territorio: si sta parlando di un artista noto alla città di Trento, e per questo presente in moltissime case, ma anche protagonista di importanti commissioni pubbliche.

Questa fase esplorativa ha, intanto, individuato la varietà di soggetti e di linguaggi di un artista poco conosciuto in profondità dai suoi concittadini, di solito più informati sull'ultima produzione. Si è andata, invece, svelando parte della sua poetica, della sua visione del mondo.

Già B. Passamani nel catalogo della mostra del 1997 qui a palazzo Trentini, aveva sollevato la questione di fondo: normalmente non si valuta adeguatamente il linguaggio di Fracalossi, in quanto - come troppo spesso accade a quei messaggi artistici non perfettamente omologati né *trendy* - richiede una pausa di riflessione; anche di lasciarsi agganciare da quel tipo di ironia, quella propria di un artista non allineato, lontano da elucubrazioni intellettuali, estraneo a *scuderie* di sorta.

Inanellati gli uni negli altri, i capitoli della sua produzione a partire da una prima riflessione, la seguente. La fertile produzione di Mariano Fracalossi degli anni Sessanta - la fase probabilmente della prima svolta creativa dopo una parentesi naturalistica - contiene una considerevole rassegna di invenzioni e di sperimentazioni, punto di partenza della ricerca dei decenni successivi, di sviluppi e di approfondimenti: in questi lavori, il cui tema viene affrontato ripetutamente, riesce spesso a conseguire una sintesi inedita, talmente originale da venir post-posta come datazione. Nel riordino di questa nutrita produzione si è notata, poi, di frequente l'assenza di firma, data e titolo, omissioni che, uniti a sviluppi linguistici inattesi, hanno reso complessa la comparazione e la sistemazione cronologica.

Già da questi primi lavori, emerge la tendenza a costruire un'organizzazione spaziale meditata e personale. La profondità tradizionalmente intesa - secondo le regole prospettiche tramandate - l'ha interessato parzialmente in qualche scorcio dal vero. A questo metodo ha preferito una verticalizzazione organizzata capace di contenere il

flusso narrativo delle sue storie, verticalità spaziale che porta di frequente all'eliminazione della linea dell'orizzonte. Negli affreschi dal medioevo al tardogotico questa soluzione è praticata, anche nel noto ciclo dei *Mesi* di Torre Aquila (Trento). E Fracalossi è stato un fine estimatore della pittura parietale presente nella nostra regione.

In tale rete spaziale incastona la figura umana: Fracalossi abbina alla stesura di colori piatti, volutamente privi di gradazioni tonali ma luminosi come smalti, il tratto grafico, spesso sovrapposto alle cromie o semplice contorno, inserendolo quale vettore di movimento e di plasticità. Nonostante la dominante della linea sul colore, non si può non rimanere catturati dalla sensualità delle superfici opache e porose, quelle blu cobalto per esempio.

E' qui, nella rielaborazione formale che si avverte il temperamento dell'artista, teso tra spontaneità e lirismo, distante indifferenza alle varie posizioni estetiche contemporanee. Un artista, autore di una scelta espressiva per raccontare e raccontarsi, per cercare nell'immagine la catalizzazione delle proprie suggestioni e dei propri pensieri: l'esempio lo si coglie nella dimensione apparentemente ingenua della figura umana protagonista dei suoi racconti, oppure nel senso dello spazio, dove pulsano le sue de-costruzioni della tradizione figurativa dotta del Novecento, per dare libera espressione al pensiero per immagini del bambino, al pensiero come gioco, soluzioni mutate dall'esperienza d'insegnante di disegno. La sua visione artistica sembra, quindi, aver adottato *occhi di bimbo*, per guardare con sempre nuovo stupore le cose del mondo. Forse da qui discende quel suo tono caratteristico, quella bonomia diffusa nelle varie tematiche che non conosce dramma.

La schematizzazione dei personaggi, però, risuona anche di echi antichi, frutto di un'appassionata esperienza conoscitiva nei castelli e nelle chiese del Trentino e dell'Alto Adige, un convinto rivolgersi al passato, vera miniera da cui estrarre insegnamenti e valori. Nei suoi lavori sembra che lo sguardo abbia trattenuto con puntuale curiosità intellettuale oltre che artistica, il linguaggio grafico soprattutto, le sintesi compositive dell'altomedioevo, dai cicli venostani a quelli dell'Anau-

---

nia e della Vallagarina. Ne ha saputo catturare l'efficacia comunicativa, scarna e infantile a volte, ma di grande valenza simbolica, addirittura decorativa. Esempi nelle decine di mani che trappuntano le storie di Fracalossi dei *Cavalieri* si ritrova la mano dipinta col solo contorno, che nella chiesetta di S. Procolo di Naturno (Val Venosta, Alto Adige) accoglie la fuga del santo titolare. Oppure il disporre figure in sequenza, in strisce sul medesimo piano – come ricorre nelle storie di *Cavalieri* - risuona l'analogia con i guerrieri del Castello di Avio (Vallagarina, Trento). Sono tutte esperienze di codici visivi, eredità linguistiche confluite nella sua *cifra*, nel suo essere *artigiano del segno*, in un'immediata riconoscibilità.

Ma l'effetto degli affreschi medievali non si limita alle suggestioni grafico-linearistiche.

Si tratta di una lettura che va a cogliere la valenza estetica della tecnica dell'affresco e dei relativi materiali, in una chiave personale, particolarmente meditata. La stratificazione che coinvolge la carta applicata alla tela, poi lo strato scuro, ricoperto infine di intonachino, ripropone il supporto parietale in formato ridotto: da un lato ne possiede la materialità, dall'altra offre la possibilità di intervenire con precise incisioni, a volte con graffi, facendo affiorare quella trama segnica, quella rete di contorni dalla preparazione sottostante. Non è solo un passaggio gestuale, è un'esigen-

za creativa che scandisce la genesi lenta e meditata del soggetto, prima attraverso l'elemento grafico, poi completandolo con la cromia. Ogni dipinto, quindi, risulta simile a una porzione d'affresco, tessera del cosmo di Fracalossi.

La sua ricerca pluridecennale dello studio dal vero e dell'esercizio continuativo, quale individuale allenamento della mano, della mente e insieme del gusto visivo, è la ricetta che ha sostenuto il suo percorso artistico con originalità e coerenza. Ricetta che ha saputo con generosità e squisita competenza didattica, trasferire nel corso degli anni agli allievi del Gruppo Studio Arti Visuali.

La sua pittura arriva a noi con la potenza espressiva di chi ha - ancora nel Novecento - voluto comunicare, instaurare un ponte espressivo tra se stesso e i suoi simili, un'occasione di garbato piacere visivo e di spiritualità frizzante. L'intenzione di un dialogo è tuttora presente, è il pubblico di ieri come di oggi a percepire la sua pittura appunto come dialogo, non come monologo.

*E' ancora qui che muove le mani affusolate come a dirigere un pezzo musicale o le bacchette che animano le sue marionette solo disegnate, con la sua risata non frequente ma contagiosa, intermezzo raro tra le sue parole.*

E. D.



---

## Mariano Fracalossi, una vita per l'arte e l'arte come vita.

Insegnante in numerose scuole trentine, instancabile promotore ed animatore culturale, artista, pittore e ancora gallerista e critico...

E' davvero complessa e completa la personalità di Mariano Fracalossi da molti, ancor oggi, ricordato con affettuoso rispetto come il "Professore" per quel suo porsi autorevole, gentile e riservato. A dieci anni dalla sua scomparsa, avvenuta il 20 maggio 2004, vivo è ancora il suo esempio di promotore ed educatore all'arte; una tensione ideale che lo ha ispirato sin da giovane rendendolo uno dei protagonisti della vita culturale trentina, dal dopoguerra sino agli anni Duemila.

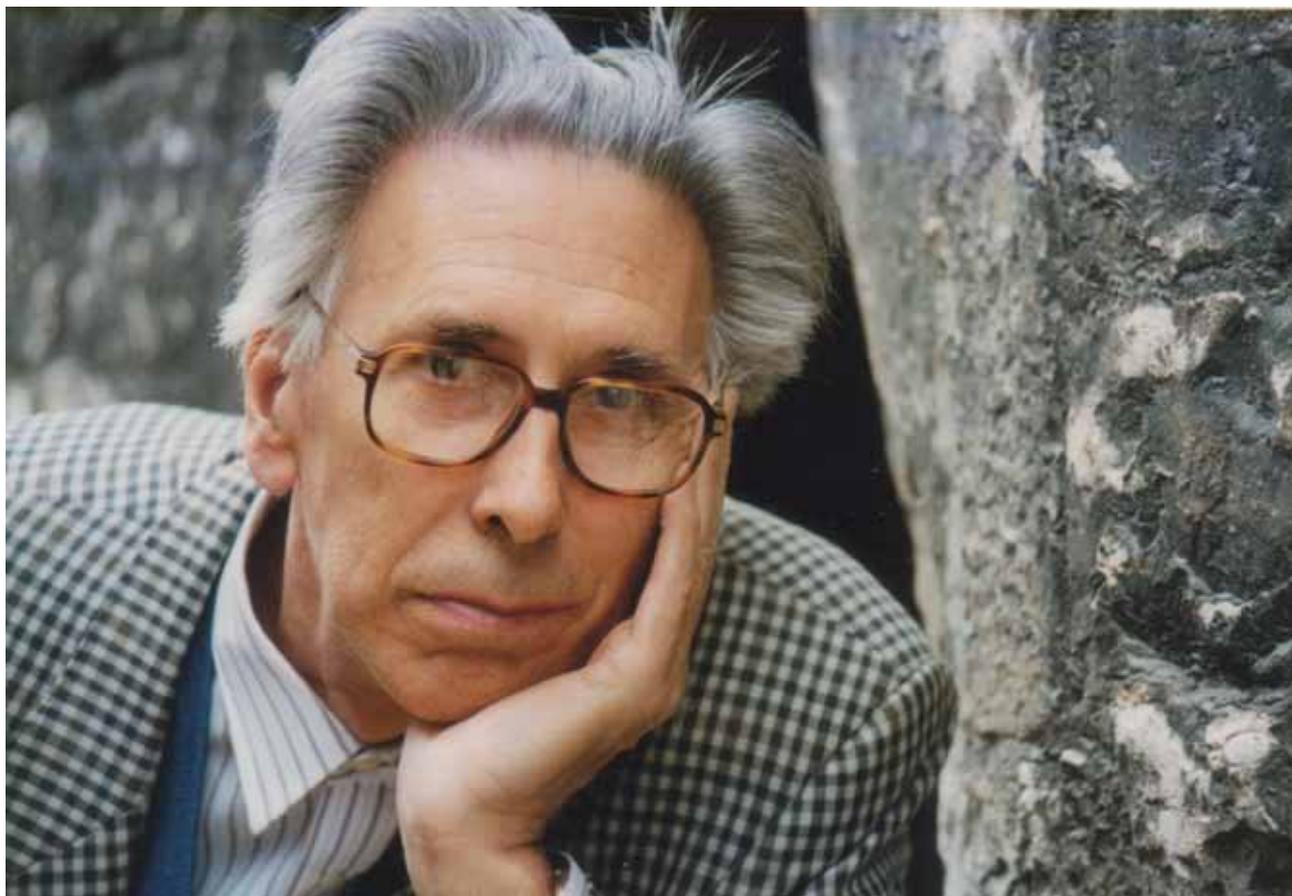
Lo ricordo, bambina, nella sua Galleria luogo ove "il fare" arte e cultura con passione e competenza era quasi fisicamente tangibile. La figura allampanata, il capello lasciato lungo e birichino forse per vezzo d'artista, il passo ampio e veloce proprio di chi sa con pacata sicurezza ove andare. Non a caso, spesso, con gentile decisione indirizzava il proprio ed altrui cammino con la sua ormai celebre frase "questa è la strada...". Una sicurezza costruita nel tempo maturando esperienze, accettando rinunce, mirando con fiducia al futuro sempre nel rispetto della propria ed altrui creatività.

Uomo di fede forte e riservata, Mariano Fracalossi ha sempre accolto il prossimo con armonia, amichevole comprensione e pacata tolleranza nel corso di un'esistenza tessuta con e per gli altri. Un altruismo che lo porterà, sin da giovanissimo, a donare tempo e fatica ad altri giovani impegnandosi con le sue scenografie nelle attività ludiche oratoriali; che lo stimolerà ad aderire, nel 1966, al rinato UCAI, Unione Cattolica Artisti Italiani, a promuovere la nascita, nel 1970, del Gruppo Studio Arti Visuali e, nel 1986, della Cerchia, libere associazioni all'insegna dell'arte ove ognuno poteva crescere artisticamente nel rispetto e nell'accettazione dei propri limiti; un'attenzione all'altro che permette anche di comprendere i cammini intrapresi soprattutto con il GSAV durante gli anni Settanta con gli anziani ospitati nella Casa di Riposo S. Giovanni Bosco di Trento ed in particolare con i più piccoli (incontri settimanali liberi e gratuiti con i bambini per

avvicinarli all'arte; il lungo lavoro sulla leggenda cavalleresca di Castel Rodengo; l'avventura con i burattini ed ancora la splendida esperienza da cui è nato il volume "Così la mia città: Trento", interamente illustrato e commentato dai bambini). Dotato di gioiosa fantasia, inesauribile creatività e sottile, garbata ironia come ben testimonia la sua ampia e variegata esperienza artistica, Mariano Fracalossi, sempre rispettoso delle istituzioni, mai ad esse si è genuflesso. Pur incline ad una collaborativa mediazione tra gli artisti e le amministrazioni come rivela verso la fine degli anni Ottanta l'esperienza di Palazzo Trentini, nuovo, possibile spazio espositivo per l'arte del territorio, Fracalossi mostra fin da giovane una personalità forte, quasi battagliera, nella difesa e valorizzazione dell'arte trentina e dei suoi protagonisti.



Segretario provinciale del SIABA, Sindacato Italiano Artisti Belle Arti, dal 1962 al 1973 ed impegnato agli inizi degli anni Settanta con altri colleghi nel Comitato Trentino per la diffusione della Cultura, Fracalossi diviene instancabile promotore di eventi ed esposizioni anche sul territorio nazionale che tolgano quel sottile velo d'oblio e di provincialità dall'arte trentina. Assolutamente da ricordare a tale proposito le grandi mostre degli anni Sessanta e Settanta dedicate a Gino Pancheri, Umberto Moggioli, Tullio Garbari e le rassegne "Trento Arte Oggi" e "Dieci pittori ed incisori trentini del XX secolo" allestite, dopo Trento, in prestigiose sedi espositive di molte città italiane tra cui il Palazzo Esposizioni di Roma (1971). Forte e decisa inoltre la sua analisi sullo stato dell'arte trentina significativamente ed ironica-



mente intitolata "La polemica dell'arte e l'arte della polemica" pubblicata sul sesto numero del periodico "Arte & Arte" edito dal Gruppo di Artisti Trentini La Cerchia (novembre 1988).

Uomo curioso e fantasioso, assai legato alla famiglia che sempre lo supporta e sostiene, Mariano Fracalossi coniuga magistralmente nella sua attività professionale d'artista, di gallerista e promotore d'arte, istinto, passione e ferrea organizzazione.

Queste doti lo accompagnano anche nelle esperienze associative con il Gruppo Studio Arti Visuali, fondato insieme ad una ventina di appassionati nel 1970, e con il Gruppo di Artisti Trentini La Cerchia, sodalizio di amici artisti nato nel 1986.

La spontaneità e la gioia del trovarsi insieme con sacrificio anche ad orari inusuali, si coniuga ad una costante, certissima pratica nel ricercare, nel "fare e continuare a fare" accettando ed imparando dai propri errori senza mai desistere fino a raggiungere il proprio personale limite. Tutte le tecniche artistiche vengono indagate seguendo un preciso metodo di lavoro indicato dal "Professore" per il quale la pratica del disegno ed il disegno dal vero sono le irrinunciabili basi di partenza.

Mariano Fracalossi guarda, segue, suggerisce, indirizza. Ascolta i desideri e le aspettative di ciascuno, stringe amicizie con molti che sempre, a vario titolo, lo ricorderanno con immutato affetto. Maestro d'arte, vero maestro di vita.

*N.T.*

#### **Fonti bibliografiche:**

Gruppo Studio Arti Visuali, Così la mia città: Trento, Artigianelli, Trento, 1979

Dragone A., Fracalossi, volume monografico, Artigianelli, Trento, 1983

Gruppo di Artisti trentini La Cerchia, Un esempio, una scommessa di libera associazione all'insegna dell'arte, Artigianelli, Trento, 1996

Passamani B., Belli G., Francescotti R., Jori P., Mariano Fracalossi, l'opera, Palazzo Trentini Mostre, 1997

Gruppo Studio Arti Visuali, Trent'anni Storie di un'esperienza culturale all'avanguardia, Nuove Arti Grafiche Artigianelli, 2001

Gruppo di Artisti trentini La Cerchia, Milena di Camillo, Mariano Fracalossi amico d'arte, Alcione, 2005

Gruppo di Artisti trentini La Cerchia, AA.VV., Mariano Fracalossi Soluzioni Immaginarie Cavalieri, aquiloni e altre storie..., Palazzo Trentini Mostre, 2005

Handwritten signature

---

## **Legenda**

Nei titoli il carattere corsivo indica un titolo attribuito per analogia con altri soggetti analoghi, non il titolo dato dall'autore.

s.t. Senza titolo  
s.d. Senza data

---

## Acrobati – giochi circensi – teatrini

Dal circo al burattinaio si mettono in scena in uno spazio neutro o ricostituito per l'occasione e quindi privo di riferimenti temporali, personaggi o acrobati che volteggiano, spesso privi del piano d'appoggio e burattini appesi ai fili. Prende così anima la logica di una realtà diversa, *illogica*, che per questo apre la porta alla fantasia. Il mondo del circo e in modo analogo quello dei burattini e dei loro teatri in miniatura, hanno messo in scena una realtà *diversa*, dalle coordinate seducenti, la cui esistenza non è colta dallo spettatore come finta: una volta risucchiato da quella dimensione, è *quella* l'unica dimensione, ovvero la realtà di quel mondo.

Costantemente su un piano ravvicinato - come Fracalossi costruisce, soprattutto negli anni Sessanta-Settanta - è proiettato il senso della fragilità umana, raccontato attraverso la leggerezza di toni e vicende di quei mondi, una metafora che rende piacevole accattivante la perentorietà della condizione umana.

In un bozzetto degli anni Sessanta la matita anche colorata snoda in orizzontale vari teatrini, non tutti eguali, intervallati da veloci figurette che sembrano attendere il pubblico: nessun burattino si affaccia ancora dal sipario, la rappresentazione è in preparazione. In un altro i nasi all'insù dei bambini - troppo vicini e quindi in una posa estrema - le teste ruotate seguono le vicende sul piccolo palcoscenico lasciandosi trasportare, come quando volteggiano gli acrobati sui trapezi e non si avverte più il peso corporeo, né il pericolo sotteso, attratti dalla bellezza assoluta di quelle audaci piroette.

Nel caso dei teatrini il nesso tra realtà e finzione è espresso dal burattinaio stesso che, sporgendosi di lato dalle quinte - appena visibile - sbircia, sorveglia l'effetto del suo ruolo, misura l'entusiasmo prodotto dal suo impegno, il coinvolgimento nelle trame avventurose: è il *fabbricante di illusioni* (B. Passamani)<sup>1</sup>, una sorta di demiurgo che costruisce e dipana il destino degli altri, che in tal modo può incarnare l'ironia dell'autore stesso che sulla carta, sulla tela va a tessere storie, intrecci.

Triangoli rossi incorniciati di bianco - i timpani dei teatrini - alternati a quadrati e rettangoli contraddistinguono e al tempo stesso scandiscono lo spazio dell'illusione, del tutto bidimensionale, i segmenti di uno spazio che attende di essere allestito per la consapevole messinscena della finzione e che allo stesso modo sarà poi smontato. Sono gli eredi dell'architettura del teatro tradizionalmente inteso, della monumentale facciata del Teatro Olimpico di A. Palladio (Vicenza) ad esempio, dietro il quale scatta ugualmente l'illusione spaziale, ma di questo esempio non viene tramandata la platealità: sono, infatti, narrazioni che si svolgono per un pubblico raccolto. Si racconta di illusioni, di ideali, di emozioni, di sogni travestiti da vicende cavalleresche e amorose.

In una tempera degli anni Sessanta (senza firma) su uno sfondo nudo un rettangolo delimita - con meccanismo analogo a quello teatrale - la zona della trasformazione: i bimbi sono i cavalieri sui loro cavallini a dondolo e l'unico disarcionato è quello caduto fuori dallo spazio della recita, ha spezzato l'incantesimo della finzione, è caduto nella realtà. Un altro caso è rappresentato dal gioco con le barchette di carta (senza firma né data) racchiuso e circoscritto da uno sfondo geometrico, nel quale ricorrono pure i triangoli. Sono tutte storie verosimiglianti, alle quali il colore selezionato con acuta sensibilità, rafforza questo *status di irrealtà*.

Fracalossi racconta le fasi dell'allestimento del teatrino, continuando sulla bidimensionalità della carta la passione della scenografia che l'ha visto dedicarsi dal 1947 al 1963 negli spazi del Teatro S. Pietro di Trento e in seguito negli anni Settanta presso il teatro S. Marco. Già in precedente da ragazzo aveva *respirato* quell'atmosfera affiancando il padre Attilio pittore-decoratore e soprattutto scenografo. Ma la sua interpretazione mostra innanzitutto il fruitore-bambino, ovvero l'età del sogno ad occhi aperti, spesso continuata dall'adulto come racconta la poetica del fanciullino pascoliano. I fanciulli s'incollano al sipario, le mani acclamano la semplice epica di quegli eroi proiettandovi le loro emozioni e

---

<sup>1</sup>Catalogo *Mariano Fracalossi*, Palazzo Trentini, p.13, 1997.



Saga, tempera, 1963

sogni. I personaggi disegnati da Fracalossi sono ancora legati alla realtà dall'intensità delle loro emozioni, della loro immedesimazione in quelle vicende, protagonisti della loro sfera umorale gioiosa e spensierata, anche se privi di caratterizzazione fisiognomica. E' un mondo in miniatura a cui l'esperienza del teatro fa da sfondo grazie alla capacità inventiva del suo costruttore. I *teatrini* fanno da sfondo anche agli *Acrobati*, stabilendo così la contiguità tra i due mondi, la vicinanza del cosmo dei burattini e dei giochi circensi. In bilico gli uni sugli altri, a formare piramidi, tra platee di spettatori dalla viva partecipazione (*Saga*, tempera, firmato, 1963), aiutandosi nell'equilibrio con ombrelli. La delicata gamma degli sfondi irradia positività, mitiga l'ardimento di certi giochi circensi. Al gioco dell'equilibrio in cima alle scale non subentra alcuna preoccupazione se si

manca un appiglio, se vacilla una presa, anche quando l'esibizione si svolge sulla piazza della chiesa. Osservando questo soggetto si resta irretiti dal ritmo alternato delle scale, di quelli che la salgono, figurette scattanti e agili, protagonisti di una spensieratezza senza tempo. Con un tratto veloce la stilizzazione geometrica elenca una scala *umana* di acrobati in bilico gli uni sugli altri, in coppia o singoli, in una rarefazione del colore. Però in questi temi viene sempre concepita un'esistenza corale, della commedia umana d'ogni tempo: portando in scena un sogno comune a pubblico e artisti, quello di essere catapultati fuori dalla realtà quotidiana, sgranando gli occhi per lo stupore, senza mai permettere alla paura di mutare l'espressione dei volti, senza che il tempo detti la sua regola.



Senza titolo, tempera, s.d.



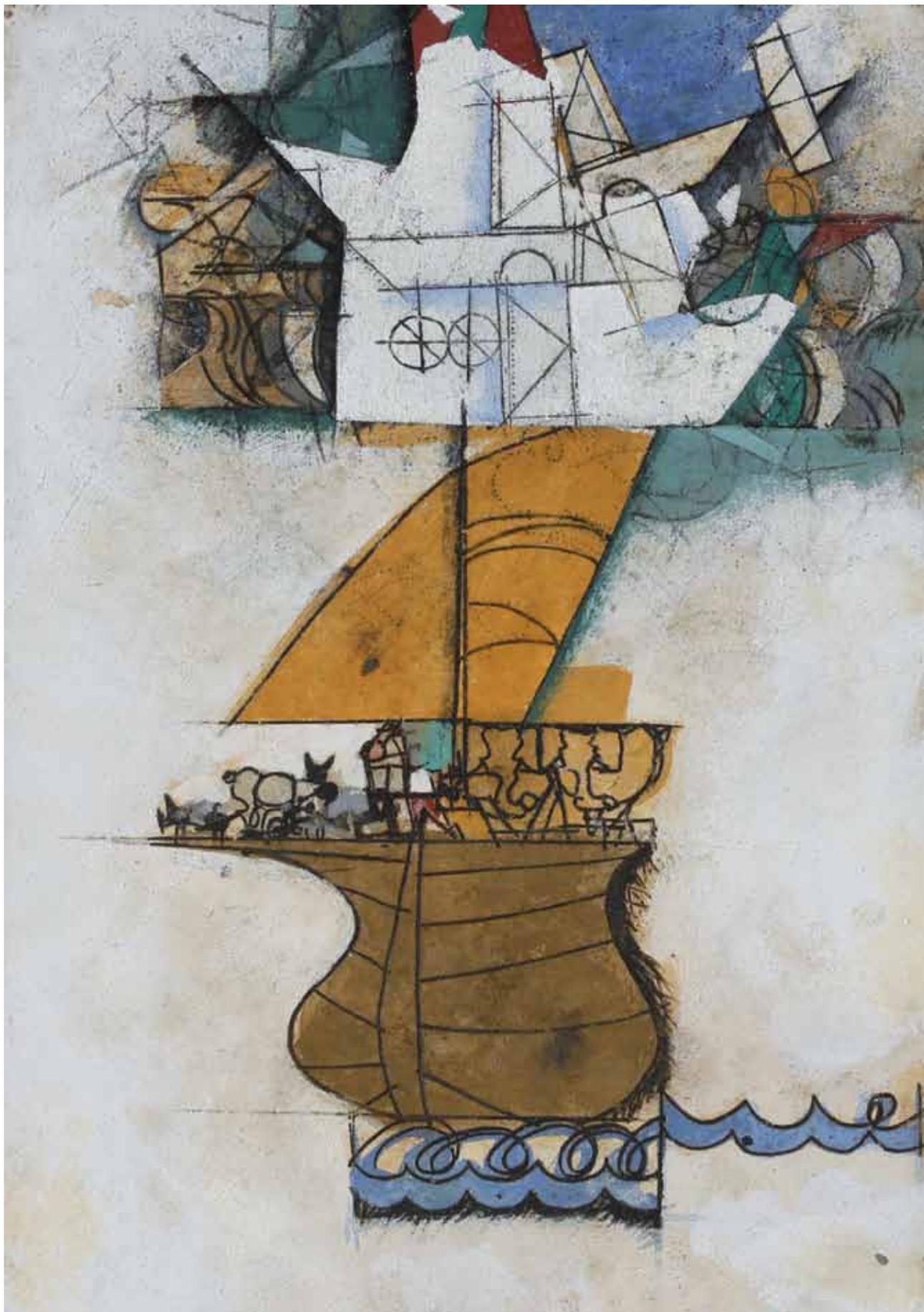
Senza titolo, tempera, s.d.



Teatrini II, tempera, ca. 1961



Teatrini, tempera, ca. 1961

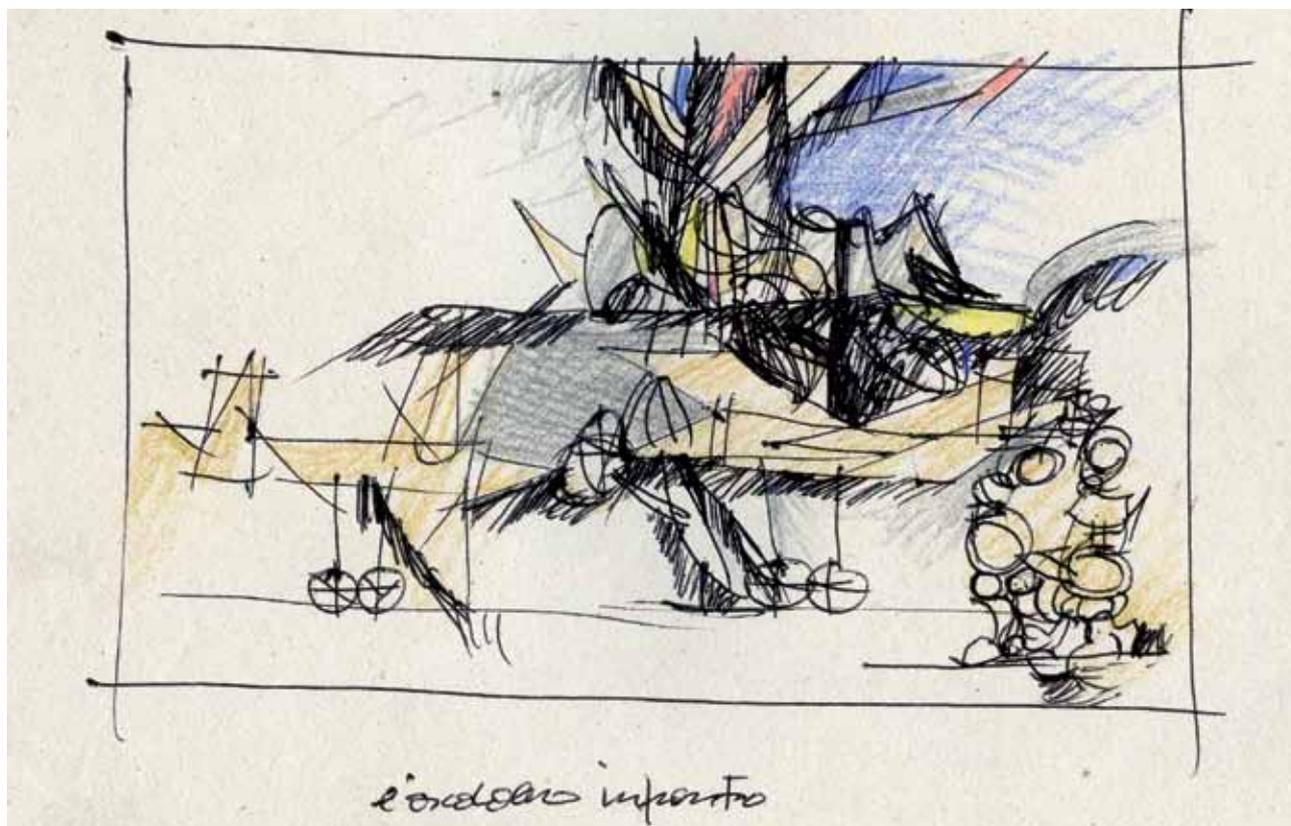


Senza titolo, tecnica mista, s.d.

## Aerei ovvero l'arcobaleno infranto

Argomento che attraversa gli anni Ottanta e accompagna l'osservatore a una svolta linguistica di peso. Un bozzetto dal tratto deciso e dal controllato contributo cromatico, presenta le raffigurazioni di due aerei, il maggiore dei quali sembra aver tranciato la sagoma aerea dell'arcobaleno, appunto come recita il titolo *L'arcobaleno infranto* (senza firma né data). Fracalossi concepisce questo fantasioso tema, in cui l'arcobaleno - già protagonista di diversi lavori anche di grafica incisa - non si mostra più quale luce variopinta in forma geometrica, vera misura del cielo. Si mostra trasformato in una forma fluida, una specie di festone, che giace ingarbugliato sulla fusoliera, reso con un tratteggio rapido e insistito: come se la traiettoria dell'aereo avesse investito quella dell'arcobaleno, in una sorta di scontro tra il velivolo e l'immagine colorata sospesa nel cielo. Un aereo più piccolo di lato e dalla parte opposta le sagome stilizzate di due probabili piloti, figure disegnate con una sequenza di cerchi, uno sopra l'altro. La tecnologia qui racchiusa nella ben primitiva sagoma dell'aereo, sembra essere re-

sponsabile di questo attacco alla bellezza intangibile e per questo simbolica, dell'arcobaleno. Come con gli aquiloni e con l'arcobaleno, Fracalossi lancia lo sguardo verso l'alto con la serie nutrita di *macchine volanti*, forse una familiarità rinforzata dai ricordi del fratello aviatore. Oppure la trasversalità di questo tema porta a pensare che si tratti di un motivo iconografico costitutivo della sua invenzione artistica, una costante che vive intrecciandosi ad altri temi, con il vigore del suo significato intimo: quel volare sopra le cose, senza mai perderle di vista, ma soppesandole con adeguato distacco, con un pizzico di ironia. Ecco aerei che si radunano in *Ai confini del cielo* (1994, 2000), o ne *La trappola* (1996-97), per non elencare i molti lavori tra la fine degli anni Settanta e anni Ottanta, che li vedono presenti. Sembrano veicoli di carta, forgiati dalle mani di un bambino, apparentemente leggeri ma invulnerabili nei cieli disegnati. La forma bidimensionale ricorre sempre uguale, appunto intenzionalmente infantile e semplificata, con fusoliera rettangolare e ali perpendicolari a essa: i bambini, infatti,

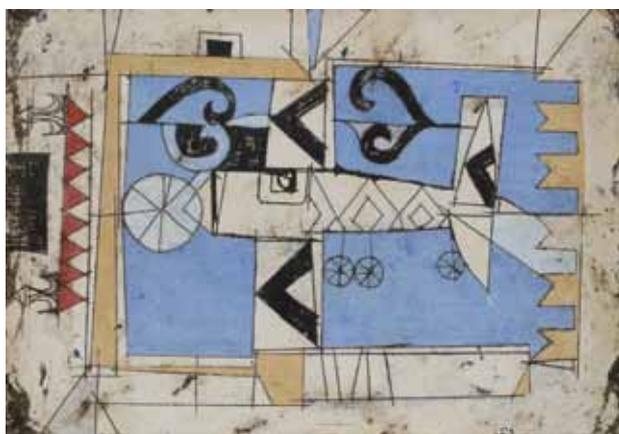


L'arcobaleno infranto, penna a sfera e matite colorate, s.d.

raffigurano l'oggetto così come lo conoscono, e non come lo vedono. Ne *L'arcobaleno infranto*, sotto l'arcobaleno spunta l'ala in scorcio, unico esempio in tal senso.

Fracalossi sembra voler affrontare la parodia dell'aereo negando a esso la dimensione tecnologica, anche se tale tematica gli permette di trattare il tema del cielo e quindi dell'aspirazione all'ascensione, all'infinito, al librarsi al di sopra. E', di conseguenza, la visualizzazione del distacco dal rumore terreno. Il cielo, infatti, è il grande contenitore delle sue fantasie, delle sue storie immaginarie. Un'opera a tecnica mista (senza firma né data) riunisce più aerei in un segmento di cielo, dove le ali quasi si toccano. Il contorno scorre fluido, conferendo leggerezza alle macchine volanti. Sembra che la materia del cielo più o meno densa - dalla varietà di colore che la contraddistingue dagli azzurri ai grigi - abbia il ruolo di sostenere la fragilità effimera degli aerei: e abitualmente torna il profilo per il pilota nella cabina, mentre

la sagoma del velivolo si articola bidimensionale. L'aereo che sorvola paesaggi, è una delle declinazioni comuni a due lavori (entrambi senza titolo, né firma, né data), l'uno dominato da violenti contrasti cromatici - sembrano smalti! - tra il blu e il rosso del campo incorniciato dalla bordure degli alberi. Il secondo volando basso, sembra impigliarsi nella distesa dei campi arati, colori terrosi marcati dai tratti neri dei solchi dell'aratura. In un altro lavoro a tempera il *fil rouge* descrittivo sopravvive, pur nella trasfigurazione del codice linguistico di Fracalossi, nella veduta orizzontale di una città - simile alle note vedute di Trento - sorvolata da una squadriglia di aerei la cui azione trova espressione grafica in una serie di quadrati, quasi l'uno nell'altro, a cascata nell'investire il profilo urbano. Che sia l'allusione ad un bombardamento? La dialettica aereo-città in tal caso porterebbe a questo nesso drammatico. Non è detto che sia continuativo questo legame, ci sono altre considerazioni da valutare.



Senza titolo, tecnica mista, 1977 ca.



Senza titolo, tecnica mista, s.d.



Senza titolo, tecnica mista, s.d.



Senza titolo, tecnica mista, s.d.



Nessuno ci ferma ? ( Storie del diluvio), acquaforte, acquatinta, 1981

---

In un'altra opera attribuita all'anno 1977 (tecnica mista, senza firma) sembra di cogliere tra l'aereo e la città, un collegamento chiaro. La raffigurazione dell'aereo ricorre sempre nell'assetto sopra indicato, ma in questo caso campeggia nell'azzurro del cielo, con alcuni riccioli forse allusivi al fumo prodotto in volo. Tutt'intorno è incorniciato da quello che assomiglia al coronamento di vari edifici, quello che si vedrebbe in una visione dal sotto in su, di cui è esempio eloquente la fila di merli. E' lo sguardo che, tra l'ingombro degli edifici, sale da un cortile, da una piazza, a fruire di uno scampolo di cielo, attraversato improvvisamente dall'aereo. E' evidente che in tal modo la luce diffusa è mentale, sinonimo di un oltre a cui affidare il proprio pensiero. Evasione, quindi, dai limiti urbani, affidata a un aereo che non può essere un moderno jet: al contrario, possiede qualcosa di pionieristico, di avventuroso, proprio come la fuga immaginata da un bambino d'inizio Novecento. Un'altra coppia iconica è quella che vede l'arca - sempre in chiave biblica, quindi carica di animali e uomini - sovrastata dall'aereo, a sua volta avvolto da un cielo misto tra zone cupe e altre luminose, ocre e azzurre. *Nessuno ci ferma?* (1981, acquaforte e acquatinta a 4 colori), *Dove ci troviamo?* (idem), *Può mai essere vero?* (idem), costituiscono una piccola serie particolarmente indicativa del cosmo iconico di Fracalossi. L'indicazione descrittiva permane nel presentare la curva della chiglia così come i vari occupanti: ma salendo lungo l'albero, già la vela si presenta di volta in volta dichiaratamente fantasiosa, ma ancor più divaricato risulta il cambiamento di registro nella parte superiore o nella zona laterale. L'irrompere - al di là di ogni conseguente rapporto di testo e d'epoca - di una *macchina volante*, ovvero l'aereo, fa scattare domande, questioni, ipotesi. Si può forse trattare della giustapposizione di due elementi, acqua e aria, mediante elementi-simbolo, assolutizzati? In due dei tre esemplari, di formato orizzontale, l'aereo è ugualmente a destra e punta sull'imbarcazione, in un caso tagliando il cielo, nell'altro muovendosi in una campitura neutra, nel vuoto assoluto del bianco. La libertà del volo culmina nel capovolgere l'aereo, che mostra in alto le ruote del carrello. Pare proprio che in questa assenza di

logica narrativa, l'autore vada semplicemente combinando segni, superfici colorate, spazi, in un'esigenza sempre più dettata dalla componente fantastico-inventiva. Oppure sono i tempi successivi di una racconto inventato? Scatti di energia che spostano la traiettoria dell'aereo? Difficile entrare in questo labirinto iconico.

In un'altra acquaforte-acquatinta (a 4 colori, anni Ottanta, *La terza storia dell'arcobaleno*) che vede al centro la prua dell'arca, due aerei convergono su di essa, mentre il cielo è trapuntato da vari segmenti d'arcobaleno. E' l'eco della gioia terrena di fronte al significato salvifico dell'arca rafforzato, appunto, dall'arcobaleno? Sarebbe eccessivo avere per tutto una risposta: il significato più recondito appartiene solo al pensiero dell'artista. Resta, in ogni caso, la raffigurazione del cielo come contenitore di narrazioni fantasiose, non solo come spazio fisico siderale, ma come vuoto azzurro in cui far convergere queste meravigliose invenzioni, metterle in contatto l'una con l'altra. Immagini che da sole possiedono una propria oggettiva leggibilità; una volta che vengono estrapolate dal loro abituale contesto, divengono ricettive di significati diversi, allusivi, magici, onirici, etc. e di conseguenza, si scardina quell'ordine a cui siamo assuefatti, quell'ordine a cui non si fa più caso. Il tramonto del senso didascalico dell'immagini, invece, avvisa dell'irrompere della componente soggettiva nel prodotto artistico, aprendo la strada all'immaginazione dell'artista, al suo estro inventivo, alle combinazioni fantasiose che la mente sa realizzare, così come hanno insegnato le avanguardie del primo Novecento. Il velo opaco della banalità quotidiana è stato squarciato, ora si mettono in moto significati diversi, privi nell'opera di Fracalossi del filtro drammatico di molta pittura contemporanea. A tale proposito, enigmatico ma icastico di questa fase si pone l'*Ex voto*: ancora protagonista l'aereo, ma sta nella metà inferiore della tempera la porzione visionaria o immaginaria del contenuto. Nel groviglio la massa combina forse pezzi meccanici. Il dipinto nella sua arcana complessità racconta, come in tutti gli *ex-voto* di uno scampato pericolo, di un bombardamento o di un incidente? Nella non-nitidezza, nella leggibilità ermetica è racchiusa la gravità dell'argomento.

## Aquiloni

Come fa emergere Khaled Hosseini nel *Cacciatore di aquiloni* (2004), l'aquilone è una metafora di libertà, un gioco antico e diffuso in molte culture, da Oriente a Occidente, in cui l'oggetto tradizionalmente nella forma aerodinamica della losanga, arriva a vere e proprie acrobazie sulle ali del vento, a gare acrobatiche e a veri e propri gioielli grazie a strutture molto elaborate. Già vi si giocava nel mondo greco; poi Marco Polo, agli inizi del XIV sec. li chiama "uccelli di carta" per i colori e la forma allungata. Allora come ora, gli aquiloni conservano il significato simbolico di sfida tra l'uomo e la natura, rappresentandone l'intramontabile sogno di staccare i piedi da terra, di volare. Considerato in genere un oggetto ricreativo, non ha limiti d'età il pilota che lo manovra, in quanto affascina di per sé il confronto col vento: con lo scheletro in leggera canne tagliate a metà, poi rivestite con fogli di carta abbastanza resistenti, queste modeste ma straordinarie mac-

chine volanti hanno da sempre forma di cometa per la lunga coda oscillante nel cielo.

Con gli anni '60 Fracalossi, attratto dall'idealità di questo oggetto e insieme dal fascino, dalla potenzialità pressoché infinita delle sue traiettorie nello spazio, dedica ad esso parecchi lavori. La forma triangolare, quadrata o romboidale dell'aquilone sollecita il gioco grafico con il suo moto nel vento e di conseguenza con lo spazio del cielo, evocato, non descritto. Nelle tre opere del 1963 in cui molti aquiloni blu, rossi, grigi, (tecnica mista, senza firma) variamente decorati, affollano il cielo, alcuni fissati su appositi sostegni, altri guidati, le figure umane raccontano i preparativi, alternandosi ai fili che scandiscono il vuoto del foglio. Già nel 1969 nella tempera e nell'incisione (acquaforte e acquatinta) de *Storia dell'aquilone*, la composizione si è alleggerita: al centro un grande riquadro rosso, attraversato in diagonale dal filo dell'aquilone che due figurette



Senza titolo, tempera, s.d.

maschili trattengono con sforzo evidente. L'uomo è intento a contrastare la forza del vento, la natura stessa e per questo sembra diventare una piccola macchia titanica, una presenza marginale anche per l'abbreviazione in una sintesi di riccioli: il capriccio, lo scherzo di capovolgere i ruoli mettendo l'accento sulla giocosa libertà di movimento dell'aquilone che sminuisce o quasi annulla il ruolo dell'uomo. Qui si coglie come la purezza compositiva dell'opera si collochi nel perfetto equilibrio tra l'invenzione del soggetto e il dominio della tecnica.

Due piccoli lavori databili al 1968 (entrambi tecniche miste, firmati) puntano sull'asimmetria con raffinata essenzialità, ponendo l'aquilone ad un'estremità, mentre il suo filo - o le sue code - è libero di attraversare l'intera campitura, leggero e oscillante. Sembra di assistere a uno degli archetipi di Fracalossi: altri saranno gli aerei, l'Arca, tutti metafore di volo libero, di energia pura. In

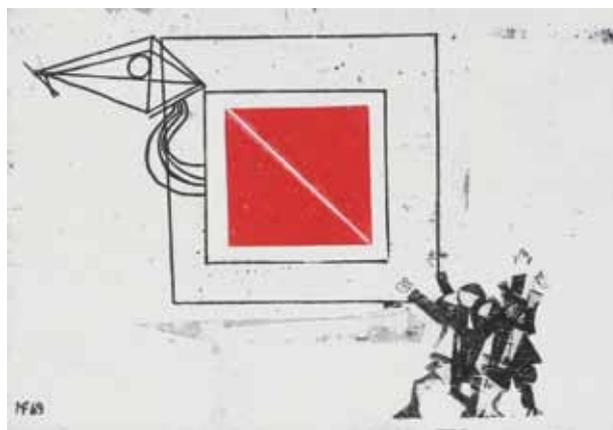
questa impaginazione è percepibile anche un allentamento del rapporto col naturalismo: è simile alla costruzione iconica e allo spessore semantico che O. Licini dedica alle sue Amalante, per le quali ha unito una spazialità irreali a un sottile lirismo incantato.

Un lavoro del 1971 (tecnica mista, firmato e datato) continua in una nuova direzione il tema dell'aquilone, svolgendolo in una composizione verticale di tre riquadri sovrapposti: una sorta di variazione sul tema. Ogni settore contiene il moto di un aquilone di foggia diversa, librato in luminosi spazi del cielo. Le traiettorie descritte dai fili sono oggetto d'ammirazione da parte di una figura maschile alla finestra, posta in basso.

Più tardi un'espressività diversa utilizzerà larghe stesure monocromatiche verde/azzurro da interrompere con la figura umana e con l'aquilone, l'uno all'opposto dell'altro.



Senza titolo, tecnica mista, s.d.



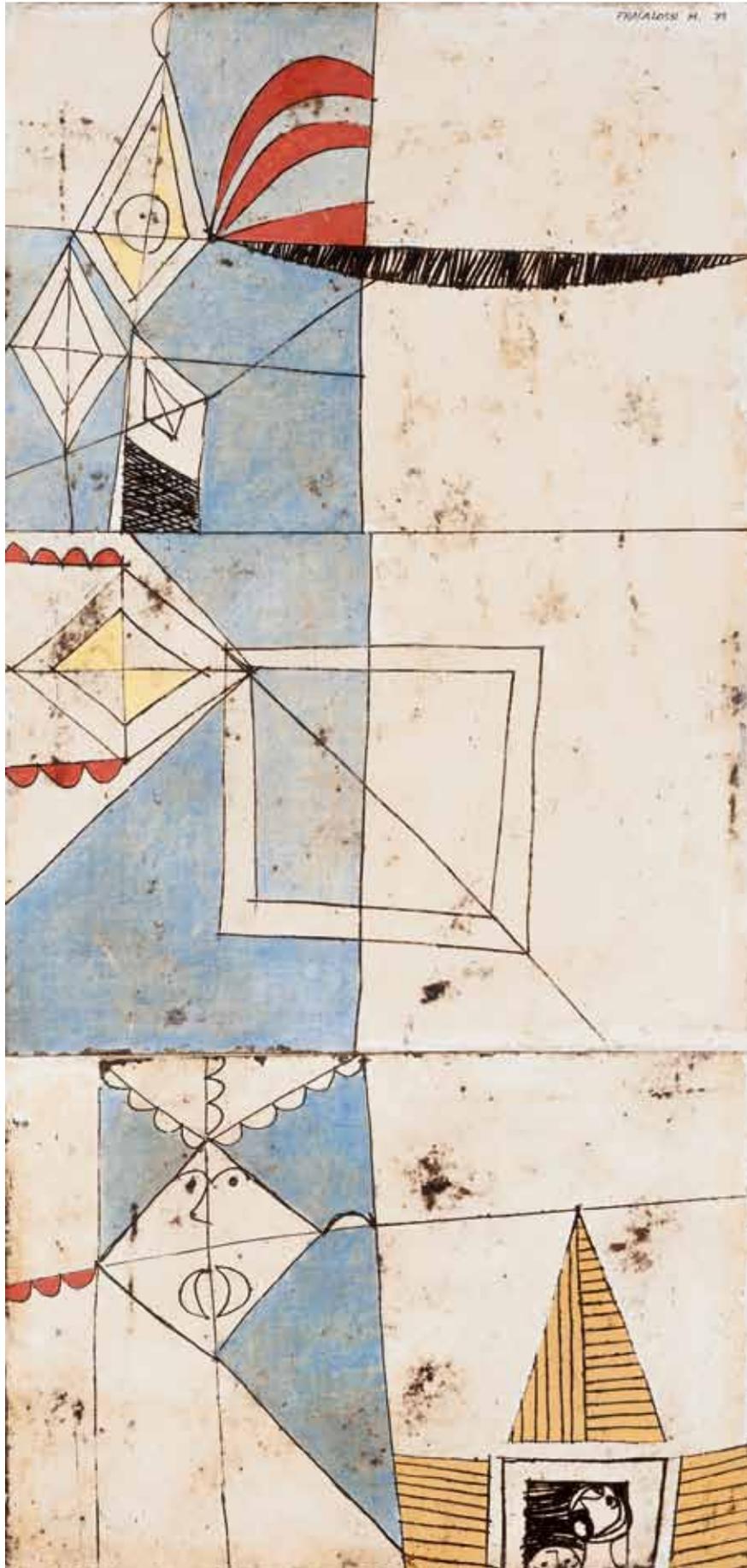
Storia dell'arcobaleno, acquaforte, acquatinta, 1969



Senza titolo, tecnica mista, s.d.



Senza titolo, tecnica mista, s.d.



Progetto per la storia dell'aquilone, tecnica mista, 1971



Storia dell'arca, tecnica mista, s.d.

## Arca di Noè

Un gruppo di opere abbastanza nutrito è accomunato dal tema dell'Arca biblica, dalla cui interpretazione Fracalossi sembra palesare la sua libertà interpretativa, così come un descrittore della sua concezione poetica.

La mole dell'elefante posto di fronte, oltre alla presenza di parecchi animali, rende riconoscibile il soggetto, nonostante la lettura sia priva di sacralità, anzi, si presenti quale spunto semantico, per una serie di divagazioni originali, per interpretazioni più o meno fantasiose, come dimostra l'esempio del 1969 (tecnica mista, firmato) che si discosta nettamente dai successivi: in un fondale azzurro smalto la raffigurazione del corteo degli animali converge verso il centro, sotto la stilizzata e ingenua immagine del sole. Questa insolita fascia sospesa trasversalmente, va a saldarsi al centro del dipinto a un grande quadrato su una barca, probabile sagoma della struttura iniziale dell'arca. Un particolare che sarà oggetto

di riprese di volta in volta nuove, è l'arcobaleno, qui semplificato in un breve arco: è l'espressione della fine del diluvio e quindi della cessazione del castigo divino, elemento positivo per eccellenza. Un senso di letizia che, quindi, investe tutta la raffigurazione, nel cui significato il cromatismo ha preso il sopravvento sul dato grafico, con un peso significativo.

Un'altra Arca dell'inizio anni '90 (tecnica mista, senza firma) utilizza toni squillanti, di grande effetto: la mole rossa, piatta e slanciata della nave di Noè si colloca accanto ad un paesaggio verde brillante che si snoda in profondità, sotto il cielo inondato da raggi turbinosi solari. I preparativi di Noè narrati con miniaturistica attenzione, fervono intorno e sopra l'arca, solo pochi animali sono già a bordo. Emana un tono pacato dall'intera raffigurazione, nonostante le bocche puntiformi degli *omini* stiano a raccontare l'attesa, l'imminente arrivo del diluvio. E un'altra Arca (attr. 1992, tecnica



Storia dell'arca, acquaforte, acquatinta, s.d.



Senza titolo, carboncino, tempera, s.d.



Senza titolo, tecnica mista, s.d.



Senza titolo, carboncino, tempera, s.d.

mista, senza firma) dall'analogia composizione, riprende ancora l'arcobaleno, guizzante sopra la raffigurazione stellare del sole. La variante nelle due figurette con la colomba: esultano in quanto la colomba è già tornata? Questo spiegherebbe la varietà degli animali ammassata sulla riva. Questo dipinto è suddiviso da una scansione geometrica che lambisce di profondo blu il fianco dell'imbarcazione.

Non è l'unico caso in cui il colore ha un proprio temperamento, autonomo rispetto al soggetto, soprattutto laddove l'arca divenuta un pretesto creativo, viene *combinata* con un pallone aerostatico, una presenza dirompente, decontestualizzata al punto da trasformare la narrazione in visione fantastica (tecnica mista, senza data, senza firma). La piatta circonferenza è sottolineata dal colore, in netto contrasto quasi un contributo descrittivo. Poche le figure umane, così come gli animali. Segmenti di arcobaleno gareggiano con brevi brani d'azzurro, attraversando in diagonale lo spazio della raffigurazione.

Un disegno degli anni '70-'80 (carboncino e tempera, privo di data e di firma) mostra un al-

tro taglio interpretativo in cui le *Arche* diventano tre, schematiche barche a vela gremite di figure umane - quasi sovradimensionate - con interventi cromatici sia per distinguere i naviganti che, appunto, a contrastare le vele bianche sul cielo. Anche queste barche portano animali, il più riconoscibile è nella sagoma di un elefante, posto al centro. L'azzurro sale dalle onde stilizzate fino al cielo in cui Fracalossi inserisce a sorpresa un elemento dinamico che irrompe diagonalmente dall'alto, ovvero la raffigurazione di un piccolo velivolo, sovrastato da una zona grigio scuro, stesso con foga a carboncino, forse espressione di un'azione minacciosa. Su questo registro tematico del tutto inatteso - elemento ricorrente della libertà creativa di F. - si collocano anche altri lavori che, riprendono sempre il piccolo aereo contrapposto all'*Arca* (tempera e carboncino, senza data e senza firma), con un intervento a collage: la semplice struttura del velivolo mostra le ali di piatto, la minuscola figura del pilota alla guida, l'elica e anche le ruote del carrello. Che l'aereo sia la trasformazione delle nuvole minacciose del diluvio, in una metafora antitecnologica?



Senza titolo, tecnica mista, firmato, s.d.

## Barche

Soggetto affrontato in tempi lontani, all'inizio della sua personalissima ricerca quando il rapporto col dato visivo è fondamentale, così come l'immersione nella realtà circostante, in questo caso l'ambiente del porto con l'andirivieni di imbarcazioni, lo sciabordio.

Forse le ferie estive sull'Adriatico diventavano una pausa rispetto agli ambienti e ai paesaggi noti: ma pausa non significa noia. Lo sguardo vigile di Fracalossi correva a inseguire il mobile scenario di uomini, natanti, lavori, di certo più vivo e coinvolgente ai suoi occhi di altri offerti dalla stessa latitudine, come quello balneare.

Come sempre affermava il Maestro, l'esercizio di mente e di mano ripetuto su tanti temi analoghi: raccolti sufficienti indizi descrittivi, via, un altro foglio, un nuovo studio. Attraverso tale *iter* la forma assume caratteristiche veritiere, che rimarranno identitarie anche in seguito, quando il bozzetto diverrà sintesi, opera definitiva.

I disegni testimoniano fasi del suo interesse degli anni '60: gru in movimento, qualche rara sagoma umana, scafi, cabine, sartie, murate. Addirittura la fitta trama grafica indaga da diversi punti di vista il medesimo soggetto, ad esempio l'operazione di carico/scarico dello stesso battello. E' il medesimo ambiente portuale che chiude l'orizzonte al di sopra della *Città con porto* (1965).

In un disegno in cui la struttura dello scafo è vista di fianco - il punto di vista più interessante ai fini della definizione grafica - si trova annotato il *pro-memoria* dei colori da utilizzare in seguito: il tutto

*grigio* per il cielo, steso poi con una particolare densità materica, in diversi lavori. Efficace nel contrasto con le partiture cromatiche piatte, che sfaccettano i pochi suggerimenti volumetrici.

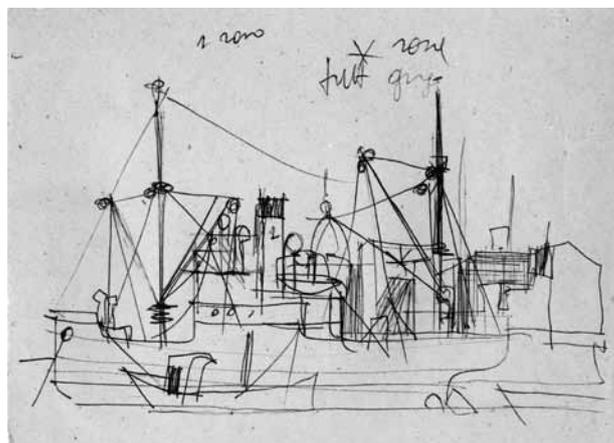
Su piani successivi, attraverso la trama grafica e la calibrata dose cromatica, si forma la raffigurazione, ovvero lo scorcio del porto: in primo piano il peschereccio - ora la massa dello scafo è nero appena delineato nel fasciame, una sola striscia d'azzurro in basso, la superficie del mare - con l'elenco dei vari annessi in coperta, quasi una sequenza di geometrie, in basso la piccola scialuppa. Un secondo piano illustra la riva attrezzata per le operazioni portuali, bracci di gru soprattutto.

In un secondo e in un terzo esempio - probabilmente si tratta di una zona o di un momento diverso del medesimo porto - l'orizzonte (non ancora molto alto, come diverrà in seguito) è interrotto dai netti volumi di container, di ciminiere, il cielo si nutre del grigio chiaro di cui sopra: potrebbe riportare le atmosfere nebbiose di questi luoghi, già attivi all'alba, tali da ricordare il porto di Le Havre nel famoso olio di C. Monet *Impression, soleil levant* (1872). Ma si fa strada anche un'altra lettura: il tono chiaro dello sfondo non intende indicare un momento della giornata, che, infatti, non è mai presente nei disegni, in quanto non interessa. Interessa, invece, ciò che concerne l'uomo e la sua operosità, che si ritrova nella serie di lavori concernenti i *Mestieri*.

Quindi il tono neutro che va a costituire in un con-



Barche 1, tecnica mista, 1965



Senza titolo, penna a sfera, s.d.



Città con porto, tecnica mista, 1965

*tinuum* cielo e mare, è selezionato proprio per sovrapporvi - quasi sospese - le sagome navali e tutto ciò che parla dell'attività instancabile del porto.

Nel terzo lavoro gli ingredienti non mutano, il linguaggio invece, preferisce utilizzare il semplice segno per lo scafo, il contorno nero che individua il grande peschereccio attraccato al molo. È evidente che il tratto nero è stato steso sopra, dopo che la tempera ha costruito quel susseguirsi di rettangoli di vari grigi, di contorni rossi, lì gremiti uno dopo l'altro a raccontare la vastità di un porto, di mansioni, di rumori, di operazioni, di sirene. La spazialità è posta nella gamma dei grigi dello sfondo, così come al contrario, l'evidenza del primo piano si coglie nell'essenziale tratto nero di barili, assi, cordame.

Cambia qualcosa con le barche verdi: qui sono tre le imbarcazioni, due appunto verdi in primo piano, di fianco (sembra di scorgere addirittura un famoso marchio), una blu di prua. Una delle verdi ha la passerella abbassata sul molo. Cromaticamente mobile la campitura corrispondente al cielo, ottenuta per strati sovrapposti di colore - toni pastello dall'avorio, al grigio perla, al rosa pallido - che si alternano intorno alla mole delle imbarcazioni.

Con questi lavori l'attività ma soprattutto l'operosità umana diventa l'unica protagonista, come se coglierla, fosse la vera intenzione dell'Artista, ovvero lasciarsi irretire dal polso di questi scenari insoliti, agli occhi di un trentino. E al tempo stesso tralascia in parte l'uso più comunemente

descrittivo del colore, evitando per esempio di trattare il motivo dei riflessi nell'acqua, generalmente presente anche in modo accentuato, nelle marine di molti pittori. È per questo motivo che viene eliminata quasi o meglio, ridotta significativamente la presenza cromatica dell'acqua, a una sola striscia di blu.

Questa omissione dall'ambiente delle barche, considerato nel suo insieme in termini naturalistici - taglio linguistico comune a parecchi paesaggi e temi degli anni '60 - va intesa quale primo passo verso un'alternativa iconografica. Appunto del 1963 l'acquaforte *La barca malata* che mostra un raro scorcio dello scafo, che probabilmente è stato appena restaurato (è posto sulla terraferma), come indica l'esultanza della presenza maschile.

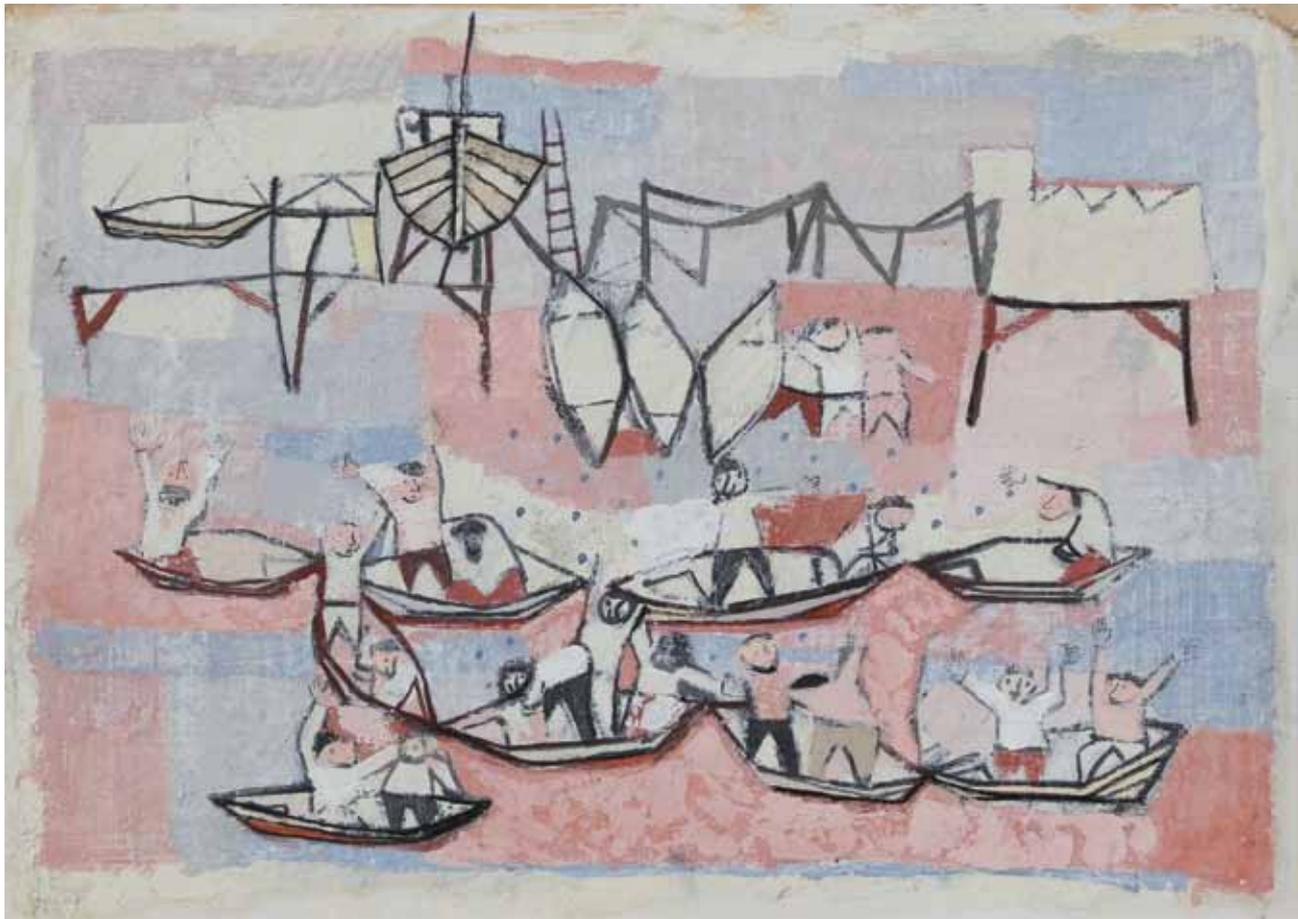
Nello stile degli anni '80 si colloca un'interpretazione (privo di data e firma) molto diversa di barca, di veliero, decisamente più giocata sulla capacità di Fracalossi di elaborare in chiave mitica un semplice oggetto: in *Sora 'l mar* è sulla gigantesca velatura bianco-rossa, gonfia e tesa, - occupante più della metà dello spazio a disposizione - che è posto l'accento, in quanto la figura umana dalla braccia levate su un modesto scafo, è ben poca cosa. Particolare gioco prospettico quello di mostrare lo scafo anche visto zenithalmente. Il motivo decorativo che costituisce le onde non attraversa tutto il foglio, anzi, si interrompe su una zona azzurra piatta e verticale, che conferisce una prospettiva inedita al tema. Si constata un allontanamento dal rapporto pu-



*Barche 2*, tecnica mista, 1965



*Barche 3*, tecnica mista, 1965



*Storia di barche, tempera, s.d.*



*La barca malata, tempera, 1963*

ramente descrittivo con la realtà circostante, è in atto un affrancamento per conquistare una direzione autonoma, dove *tutto* può non assomigliare al proprio assetto formale tradizionale ma assumere valenze variamente espressive, di certo soggettive.

La capacità evocativa di F., forse alimentata dalla lettura delle liriche di Biagio Marin (1891 – 1985), si coglie nel *Capanno* nell'utilizzo di un "minimo di mezzi espressivi" (E. Serra, 1984) con cui confeziona la solitudine quieta di questo scarno paesaggio marino, parallela alla semplicità di mezzi

sintattici e strutturali delle liriche del grande poeta di Grado. La rete è sospesa, intenzionale l'assenza di figure umane, il sistema delle carrucole è un nitido reticolo grafico, ma manca l'orizzonte e il mare si confonde, in un tutt'uno col cielo. Appena accennato in primo piano il riflesso di uno dei pali che reggono il capanno. Anche in questo caso, l'operazione di cancellazione dell'ambientazione, di assolutizzazione di un'atmosfera, richiama le semplici e raffinate impaginazioni delle stampe giapponesi.



*Capanno*, tecnica mista, s.d.



*Barche 4*, tecnica mista, 1965



*Sora 'l mar*, acquaforte, acquatinta, 1983

---

## Battaglie immaginarie

Nel corso degli anni Sessanta alcuni lavori - tempere e incisioni - affrontano il medesimo soggetto, che abbina un ritmo interno concitato (gruppi di uomini che si affrontano o contrastano mostri) ma al tempo stesso leggero (giochi collettivi, saghe).

Tre i temi: *Battaglia immaginaria* (1963), *Saga* (1963), *Tumulto* (1962) risultano racconti illustrati non facili da decifrare. In questi lavori il linguaggio parte molto probabilmente dalle tempere, fase preparatoria alle acquaforti: come già osservato, lo spazio non mostra una connotazione naturalistica, si svolge bidimensionalmente, privo di precisi motivi ambientali, anzi neutro. Campiture geometriche definite da tenui note cromatiche accentuano il verticalismo spaziale, sfondi su cui porre il racconto in contrasto: si tratta di una sorta di primitivismo spazio-strutturale su cui viene inserita la trama, la storia, non il singolo attore o attrice. Su di esso si alternano dinamiche figurette maschili, senza alcuna traccia di ombra né propria né portata. Nell'interpretazione calco-grafica i quadrati colorati divengono zone a tratteggio orizzontale/verticali.

Nella *Battaglia immaginaria* l'episodio raffigurato potrebbe riferirsi alla trama di una leggenda popolare che ruota intorno a un mostruoso protagonista che al centro, si erge sulle sue molte zampe a contrastare contadini armati di forche. Se nella tempera (tecnica mista, senza firma né data) mostra una potente dentatura, questa scompare nell'acquaforte (firmata, intitolata, 4/10, siglata in lastra, 1962), in cui lo sguardo del probabile drago risulta mite, anche se permane il movimento circolare del corpo, un vero vortice. Oltre il suo corpo, l'incisione raffigura una sem-

plice serie di edifici - uno di questi merlato - mentre tra le parecchie figure che lo combattono, in primo piano una giace a terra. Come in altri lavori degli anni '60, non è compiuta la stilizzazione dei personaggi, mobili nella gestualità come nei vari movimenti, individuati nell'abbigliamento e nel genere, non definiti nei piedi, ma non ancora reinventati come avverrà in seguito.

Coeva la *Saga*, curioso soggetto trattato nel 1963 in tre opere: in un'acquaforte (P. A., firmata e datata in lastra) e nelle due tempere (firmate e datate). O in verticale o in orizzontale il tema vi compare trattato in modo simile nella comune composizione triangolare: una festa popolare su barche dalle quali un'acrobatica piramide di figure maschili è tesa verso una piccola creatura volante, una specie di premio o di posta in gioco, da raggiungere. Le due tempere sono accomunate da colori pastello.

Pure nella *Battaglia di spazzacamini* (acquaforte, intitolata e firmata, 1/10, siglata in lastra, 1961), la raffigurazione possiede una sua dinamica bipolarità, conservata nel passaggio dalla tempera (senza firma né data): due gruppi di figure maschili s'affrontano. Qui, anche se in secondo piano, è presente una bicicletta appoggiata ad un albero - isolato su uno sfondo neutro - che divide la raffigurazione: anche qui giace a terra un uomo nella tempera, senza che questo porti drammaticità o preoccupazione sui volti. Il tipo d'impaginazione e il tono della narrazione parlano di una dimensione fuori dal tempo, gesta prive di vere coordinate spaziali, di cui è responsabile la capacità inventiva di Fracalossi, insieme alla sua instancabile verve creativa.



*Battaglia immaginaria, tempera, ca. 1962*



*Battaglia di spazzacamini, tempera, ca. 1961*



Castello, tecnica mista, s.d.

---

## Castelli - campanili

Lo schizzo dal vero della mole slanciata di un edificio, dall'angolo in primo piano e con i suoi camini, è uno studio di tanti anni fa di Adriano, figlio di Mariano Fracalossi: proprio Adriano ricorda come, da questa verticalità sia partita l'ispirazione dei *Castelli* del padre. Le vie insondabili della creatività non hanno, infatti, utilizzato la vasta produzione di disegni e di acquarelli di paesi trentini, o quella di borghi italiani sovrastati da castelli. Il punto di partenza per i lavori, qui di seguito trattati è quindi, il disegno a matita di Adriano.

E' un pretesto visivo, che ha fatto partire un'elaborazione fantasiosa, in grado di assorbire spunti tra i più disparati, letterari od onirici, mitologici o storici.

L'iconografia del castello, infatti, riscuote sempre interesse, suscita curiosità in quanto, anche simbolicamente, si presenta quale scrigno di segreti, di *rara* e al tempo stesso di valori storici, politici, sociali. Ai nostri giorni il castello viene considerato *un'isola* di storia. Unendo la componente della fortificazione a quella della residenza per lo meno di soldati, se non di aristocratici con annessa corte, si produce in genere nell'immaginario collettivo una serie infinita di fiabesche icone e rimandi, non solo finché si è bambini: il maniero di cui scovare i misteri, da conquistare dopo lungo assedio, la fortezza da espugnare per la posizione strategica, o in cui evitare i tranelli o di cui ammirare l'eleganza degli interni.

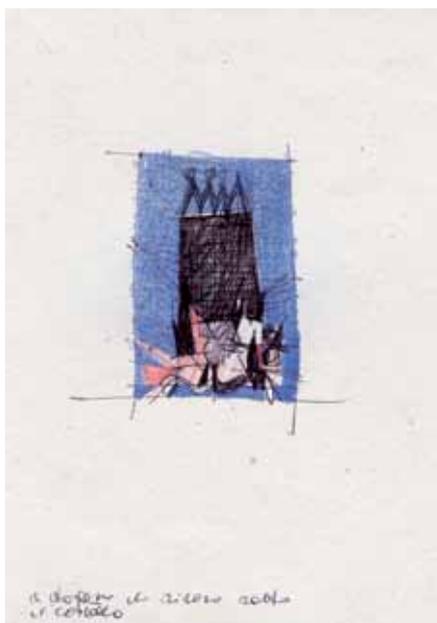
Fracalossi nell'affrontare questo soggetto racconta implicitamente quali e quante suggestioni gli ha trasmesso il paesaggio trentino in tal senso, testimone privilegiato della civiltà castellana per il suo ruolo *cerniera* tra nord e sud delle Alpi e insieme *ingresso* a tale geografia, di fondamentale importanza per il continente europeo. Attrazione che si è espressa in ripetute visite ai monumenti storico-artistici del Trentino e dall'Alto Adige. Ama, quindi, convogliare questi aspetti in immagini fortemente sintetiche, inequivocabili per la forza semantica in cui vive condensata, l'emozione per quel mondo, per quel tipo di architettura, per la sua posizione all'interno del paesaggio

e per l'impronta iconica complessiva prodottasi. L'immagine del castello si collega immediatamente alla vita cavalleresca, ai suoi valori, che hanno costituito un rifugio spirituale metastorico, un riferimento sicuro per parecchie generazioni nell'arco dei secoli.

La suggestione delle atmosfere e degli ideali del ciclo arturiano ha avuto un ruolo non da poco nell'alimentare le coordinate di tale complesso cosmo simbolico. Dalle pagine miniate della cultura medievale e dalla sua visione mitizzata esce, per esempio, la figura de *Il guardiano delle soglie*, personificazione di quell'epoca d'integrità spirituale, secondo una libera rivisitazione di Fracalossi.

Anche nella serie di questi *Castelli* si avvertono echi delle saghe cavalleresche. Ogni esemplare viaggia con una velocità cromatica non comune: lo slanciato profilo o nero o bianco ritorna sempre solitario, a campeggiare sullo sfondo azzurro che, come in altri lavori, contribuisce ad elevare a mito l'idealità cavalleresca, a cristallizzarne l'unicità. E' un timbro coloristico senza modulazioni, assoluto come può essere un colore intellettuale, non mutuato dalla luce naturale, senza riscontri stagionali. Di volta in volta la mole non va presentando una declinazione univoca, così come non possiede riferimenti descrittivi d'immediato riconoscimento; di certo l'immagine confezionata da Fracalossi la si può solo immaginare, presente sulla sommità di speroni rocciosi - quali il castello di Arco (TN) o di Salorno (BZ) o Trotsburg (BZ) -, che parla da lontano con i segni del tempo impressi nelle mura, nel coronamento dei merli, nelle parti diroccate.

I quattro *Castelli* sono icone di inviolabilità e inaccessibilità con le lisce pareti verticali, blindati anche nel significato. Ne *Il castello dell'incantesimo*, il coronamento merlato nero sulla sommità si sfrangia in un motivo decorativo a traforo - simile a una greca ritagliata nella carta - mentre alla base due colori giustapposti, l'azzurro e il rosso, si agitano nel reciproco contatto. Tale motivo rosso-blu nello schizzo preparatorio è più espanso e contrastato nella sua forma, che la



Senza titolo, penna a sfera, s.d.



Castello, tecnica mista, s.d.

scritta in calce precisa come *drago*, per condurci immediatamente in un clima fiabesco. Nel ciclo arturiano si narra di due draghi che, con la loro lotta sotto un castello, ne provocavano il periodico crollo. Un misterioso fiocco bianco sospeso è di certo l'ingrediente più magico.

Analogia composizione nel *Castello 4.*, di nuovo severo e minaccioso. Qui la sommità è sfaccettata: merli e mura si stagliano contro le rocce, divenendo tutt'uno con la spinta verso l'alto, simili ad un gemma lavorata in modo sommario; alla base, invece, un frammento narrativo si palesa in un nudo a cavallo, e di nuovo un fiocco sospeso, chissà che storia. Nel *Castello 2.* e *3.* ritorna tale coronamento della sommità, con impercettibili variazioni, nella breve sequenza di merli bianchi. I motivi che ne caratterizzano la base divergono, più o meno figurativi: curiosa l'apparizione di una cascata di figurette alate, affioranti nel bianco del *Castello 3.* a narrare di atmosfere arcane.

Analoghe atmosfere contraddistinguono una serie di lavori - sia tecnica mista che grafica incisa - i cui soggetti, dall'argomento ancora d'ambito cavalleresco, vanno sotto il titolo *Le storie del campanile*, di certo *I cavalieri*, e anche le tre incisioni del 1954 riguardanti *La Gerusalemme liberata*.

In un bozzetto preparatorio dei *Campanili* il veloce tratto a biro presenta uno spoglio edificio

verticale, cuspidato: abbastanza puntuale la derivazione del soggetto nelle acqueforti *Presoché* e *Tuttavia* (entrambe 1978). D'altra parte sono presenti motivi che verranno sviluppati in ben otto lavori a tecnica mista, di grande originalità e impatto visivo: sono, infatti, lontani dalla nitida massa dei *Castelli*, protagonisti al centro. Sia il nucleo semantico del cosiddetto *Campanile* che lo sfondo, vivono in stretta continuità, nel reciproco rimando di componenti cromatiche e grafiche. Alcune costanti tornano trasversalmente, come se gli otto dipinti costituissero fasi del medesimo racconto. Come nel caso del motivo decorativo lobato, a volte simmetrico, anche capovolto, che raggruppa ben cinque degli otto di questa serie, contribuendo a collegarli in un *continuum* dal tono magico e sospeso. Anche la cuspidate triangolare di un ipotetico tetto, ricorre almeno in quattro lavori. Trasversale la presenza di una figura, forse femminile, sempre affacciata a braccia aperte ad una finestrella sulla sommità del *Campanile*, presenza sufficiente per immergersi in una trama avventurosa, che la fantasia popola di intrighi, di duelli, etc. Si ravvisa in un caso, una campana - che va quindi a sostenere l'iconografia del *campanile* - e in altri due, un rosone o forse l'orologio, abbastanza decorato. Ma più rimarchevole di altri singoli fattori, risulta il tono d'insieme, che si palesa ad un attenta let-

tura dopo aver accantonato l'impressione iniziale di una pluralità iconica solo in parte figurativa. Da un lato la complessa leggibilità tematica, dovuta alla varietà pressoché inarginabile di componenti visive – realistiche, fantasiose e ornamentali - è frutto d'invenzione personale; dall'altro lato la libertà linguistica - capace di intraprendere nuove direzioni - va ad accostare campiture monocromatiche a orditure grafiche, spesso sovrapposte. Fracalossi riesce a sorprendere ancora una volta, per questa creatività difficilmente ritrovabile: l'azione del fattore cromatico è metaforica, lavo-

ra secondo una propria logica, così come il dato grafico che indifferentemente traccia il contorno della *dama*, così come di gruppi di cavalieri, inserisce una visione zenitale di un personaggio, ricama scacchiere rosse o nere, gioca su grandi cuori contrapposti, ripete tracciati paralleli, e, infine, delinea un improbabile rosone o elica al di sopra della *dama*. E' la combinazione totale che alludendo senza descrivere, fornisce le coordinate di una realtà alternativa, accessibile solo a chi si lascia, almeno per una volta, comandare dalla fantasia.



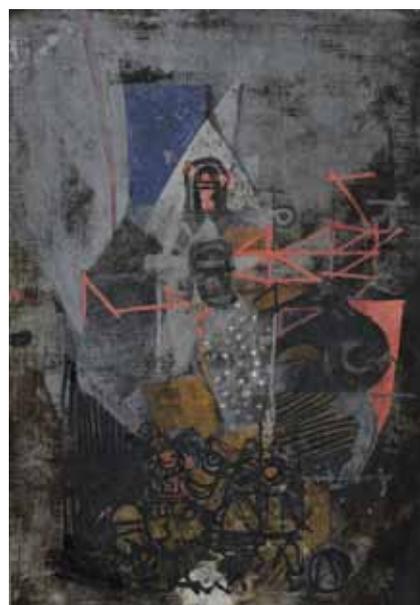
*Storie del campanile 1*, tecnica mista, ca. 1977



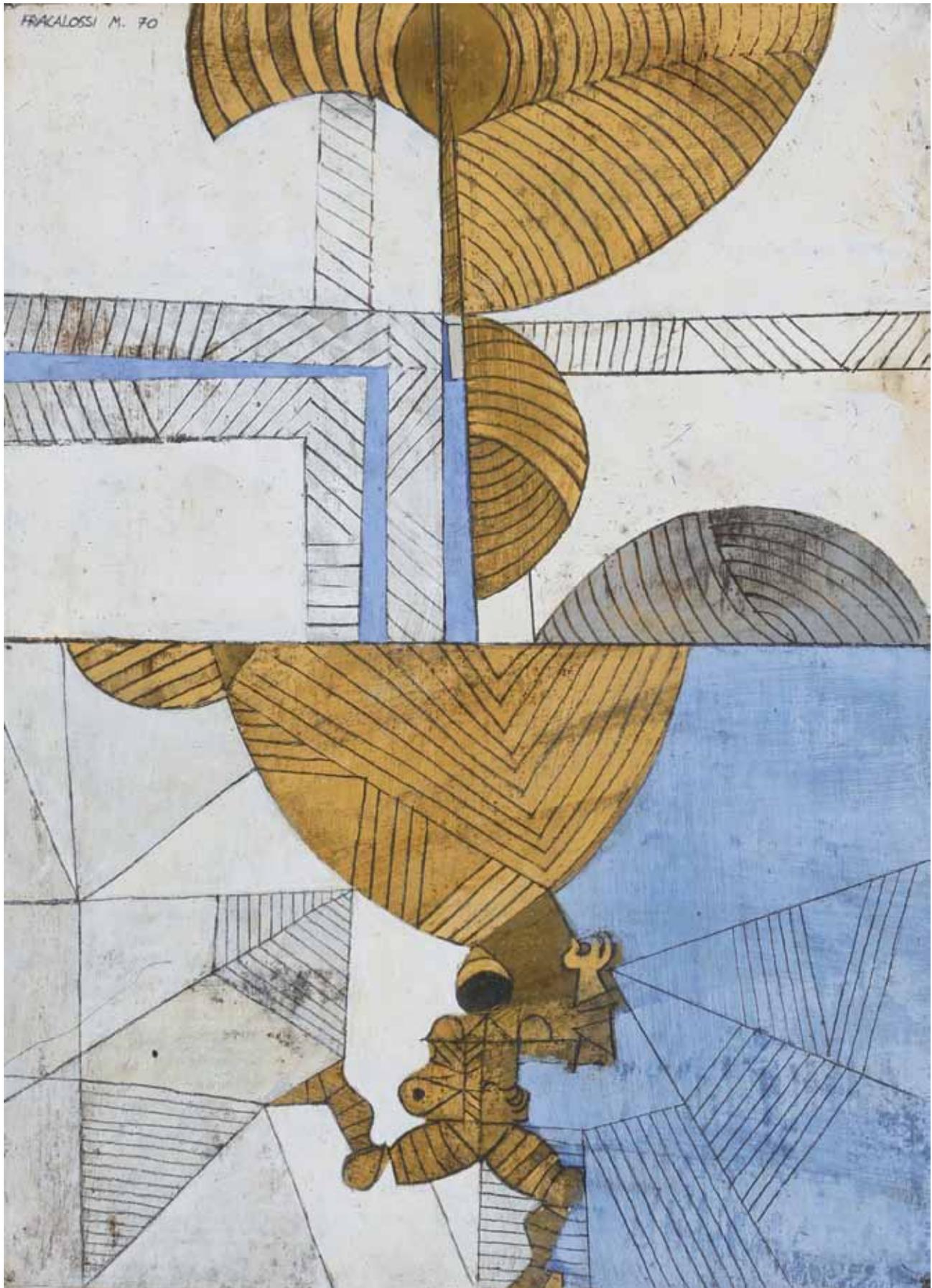
*Storie del campanile 2*, tecnica mista, ca. 1977



*Storie del campanile 3*, tecnica mista, ca. 1977



*Storie del campanile 4*, tecnica mista, ca. 1977



*Cavaliere*, tecnica mista, 1970

---

## Cavalieri

Numericamente molto presenti nel *corpus* fracalossiano, le figure maschili di armati, con o senza cavallo, protagonisti in azioni d'ambito cavalleresco, non si mostrano facili alla decodificazione, né li si può definire frutto di una motivazione didascalica: non sono argomenti comunemente trattati - escludendo a *priori* l'imperversare di un certo genere *fantasy* - anche se vi si può intuire un sotterraneo riferimento narrativo. Una stratificazione semantica, una matassa di pensieri, oltre che di segni, si collega a tematiche letterarie - come suggeriscono le rare didascalie originali - in particolar modo con i poemi del ciclo arturiano.

Gli archetipi, le tematiche delle saghe e delle leggende tra la fine del XII e l'inizio del XIII sec. appunto, hanno costruito nel corso dei secoli una sorta di psicologia collettiva nella cultura europea, di idealità comune non sempre percepite oggettivamente, ma comunque presenti a livello onirico, quindi pronti a entrare in scena nella facoltà fantastica, attivi quali immagini simboliche. Con un codice spaziale sospeso sopra e tra i suoi personaggi, Fracalossi ci introduce in una sfera tematica fantastica: piccoli eroi vivaci all'interno di contorni marcati si snodano, a volte si accavallano sopra l'un l'altro, quasi mai in profondità. Si avverte una tensione psicologica nei costumi medievali, nelle foggie delle posture ma anche nell'insieme delle atmosfere: o si registra una volontà complice o un'intenzione che oppone gli uni agli altri. L'autore ci va esponendo una serie di archetipi non nuovi, come sopra esposto, sempre presenti nella storia umana: la lotta individuale per ideali superiori che percorre le imprese dei vari personaggi dei cicli cavallereschi, che si stagliano su neutri fondali che supportano con discrezione la preziosità semantica e linguistica dei racconti. Il ritmo della linea - spesso simile a un ghirigoro oppure gestita geometricamente - risente della sperimentazione nel campo dell'incisione, spesso contemporanea alla pittura. Attraverso tale ricerca l'artista è arrivato a utilizzare soluzioni formali sempre meno naturalistiche, sganciate da codici precostituiti, presentando

anche in terra trentina alternative al figurativo. Tale considerazione interviene, qui, a proposito dell'iconografia dei *Cavalieri*, per mettere in evidenza come questo tema sia pure stato oggetto di una riflessione attraverso decenni di ricerca storica e bibliografica, personalmente condotta. Paradigma di questo ambito tematico, è il cavaliere di un lavoro del 1970, purtroppo pervenutoci privo di titolo e di firma. Chiuso nell'armatura ma comunque capace di correre, l'elmo lascia vedere il buio, l'assenza del volto: è solo involucro *privo* di corporeità, emblema dell'idealità di tale soggetto. La corsa fa scaturire uno spazio da percorrere, qui suggerito - intenzionalmente non descritto - dal motivo grafico, di ossessive righe parallele: è la dimensione architettonica completamente privata della prospettiva, comunque presente attraverso i vasti ambienti coperti da volte a crociera, qui riassunti all'interno dei contorni curvi. La trasposizione bidimensionale va a costituire il ricamo di questa tempera - una delle più calibrate ed eleganti sul tema cavalleresco -, dove il segno fitto si dirada, si sovrappone a piatte campiture, s'incanala in nitide forme geometriche. Nella metà inferiore il ritmo grafico si trasforma in ragnatela, che sembra trattenere la corsa del cavaliere. Non si tratta di un gratuito



E venne posta la domanda, tecnica mista, 1980

gioco di linee: è proprio la sintesi del senso etico di ogni racconto cavalleresco, ovvero il compimento della ricerca, dell'impegno preso. L'imperativo morale che non può non essere esaudito, è questa la prigionia, la ragnatela. La virtù guerriera nel ciclo arturiano possiede, infatti, un punto di riferimento spirituale.

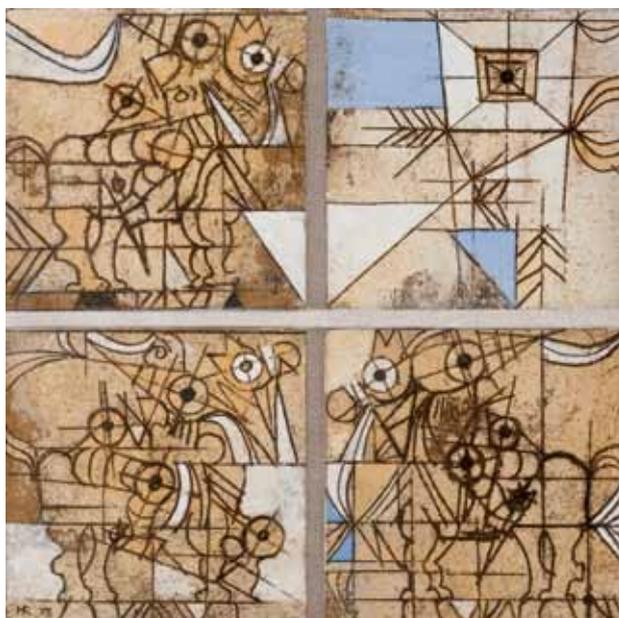
Il medesimo cavaliere compare in altri due tempera (entrambi senza titolo, firmate e datate 1970), sempre senza volto: in tal modo viene interpretata una volontà ideale, quella di tanti cavalieri. Analogo il significato di alcuni lavori coevi (*Ricerca*, firmato - 1970), in cui un volto mai interamente visibile - il mento non compare - è incastonato in geometrie solcate dal solito motivo a righe parallele. E' la sintesi dell'interrogativo che muove l'intera ricerca delle trame cavalleresche, come alludono i numeri? O il consueto misurarsi con l'ignoto?

Avvolto in un'analogia atmosfera sospesa, il *Palazzo spirituale* (tecnica mista, firmato - 1972) ovvero il *castello delle anime, castello invisibile e irraggiungibile: solo agli eletti è dato trovarlo*. Maniero saldo e possente come sta ad indicare la stilizzazione geometrica, mentre la campitura azzurra racconta le acque che lo lambiscono e il recinto murario chiude sulla destra la raffigurazione. All'interno *gli eletti* di cui narrano alcuni poemi del ciclo arturiano, sono stilizzati da cerchi-teste sormontati da coni-cappelli: sono i pochi a cui è

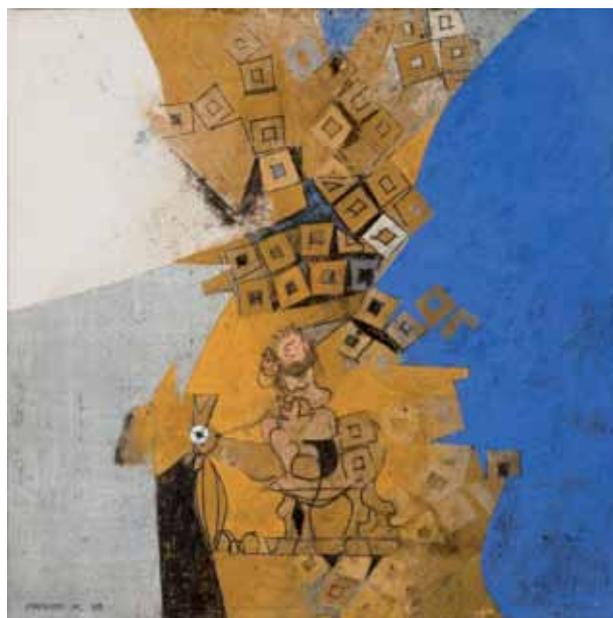
permesso entrare grazie alla loro dignità di cavalieri. Continuando la lettura simbolica in chiave arturiana, al termine dell'esperienza del viaggio, inteso come itinerario alla ricerca del proprio valore interiore, viene a trovarsi il palazzo spirituale, ovvero la preziosità inattaccabile dell'interiorità individuale.

Al 1973 appartengono alcuni lavori tra i quali *La prima memoria della partenza* (firmato e datato, tecnica mista - 1973) in cui continua il medesimo ritmo geometrico: nel formato quadrato di quest'opera s'addensa sulla sinistra la raffigurazione, lasciando un ampio spazio neutro e chiaro, un'evidente cesura spazio-temporali antinaturalistica. Il segno ricama una trama fitta, nella quale si vanno scoprendo parti equine (musi, zampe, code), parti umane (una gamba rivestita dall'armatura) e parti dell'iconografia medievale (cimieri, stendardi, uno sperone). Molto simile un altro lavoro probabilmente coevo, nel cui formato orizzontale viene espanso il medesimo contenuto, con un diffuso intervento cromatico. Proprio nello sfondo lasciato deserto, viene ad assumere rilievo semantico non trascurabile un settore di azzurro intenso: è un potente squarcio di luce che scende ad investire uomini e animali.

Dello stesso anno un dipinto (firmato e datato) dal formato quadrato distribuisce al suo interno, quattro momenti o tempi. Ripetono il già visto ritmo geometrizzato - scattante nella densità del



La prima memoria dei cavalieri, tecnica mista, 1973



Ma verso dove? tecnica mista, 1978

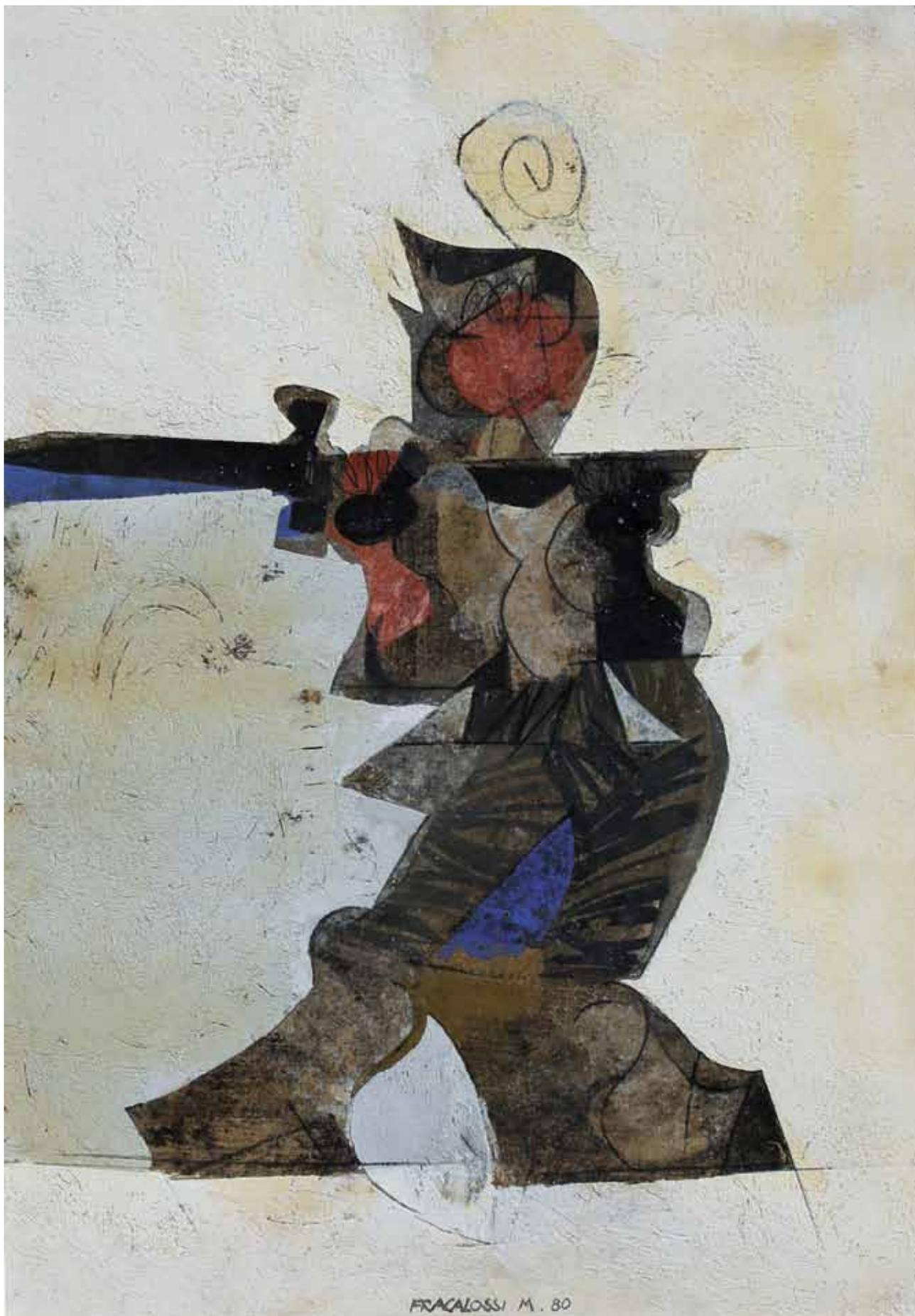
segno - nel sintetizzare cavaliere e cavallo, mentre nel quarto riquadro vien meno una qualsiasi individuazione tematica, solo piatte geometrie e giochi grafici.

Ritorna lo stesso azzurro oltremare in un dipinto del 1978, *Ma verso dove?*, ovvero la figura femminile al centro: in un fondale antinaturalistico, con ampie stesure di colore compatto come già rilevato in precedenza in altri lavori, la fata - attrice non secondaria delle vicende arturiane - attira come in un vortice, motivi quadrati di varie gradazioni di ocra. Alcuni si depositano sulla groppa del destriero, altri scivolano oltre, andando a distribuirsi nello spazio circostante. Difficile la lettura dell'argomento in questione: la magia dell'insieme parte dal magnetismo della fata, dalla sua espressione sorpresa e dubbiosa, per proseguire nell'effetto luminoso e dinamico dei colori dello sfondo. Una traduzione per immagini di un incanto, di un effetto non reale che ha trovato espressione nelle saghe e ora, nelle immagini, con il medesimo fascino.

Ugualmente intrigante anche se sintatticamente distante, il dipinto di formato quadrato del 1980 *E venne posta la domanda* (firmato, tecnica mista) che costituisce il nucleo pulsante della leggenda del Graal: la domanda equivale a porre il problema, a sentire l'esigenza di conoscere l'essenza del Graal, la provenienza delle reliquie. E, di conseguenza, nella risposta si colloca la trasmissione del potere, la restaurazione del re. L'interpretazione di Fracalossi estimatore di tali saghe medievali (cfr. Julius Evola, *Il mistero del Graal*, 1972) punta su due fattori: lo stupore di fronte alla rivelazione si traduce nelle tonde bocche spalancate così come nei gesti di meraviglia e di attesa. Il colore, poi, avvampa, invadendo gran parte del cielo sopra le figure umane e animali. Diventa, in tal modo, il vettore dell'emozione collettiva, una sorta d'incendio spirituale che avvolge e travolge i protagonisti. La stesura cromatica - diluita, quasi trasparente - sembra in diverse zone supportare la trama segnica, che suggerisce, senza smettere di narrare.



Senza titolo, tecnica mista, 1972



Il guardiano della soglia, tecnica mista, 1980

---

## Il guardiano della soglia – Ai confini del cielo

Non è facile entrare in tali soggetti appartenenti alla profondità più segreta dell'artista, ambiti più facili da dipingere che da tradurre in parole, sfere tematiche in cui s'intrecciano valori e ideali alti tradotti poi nelle sue icone - compagne della sua anima - dalla complessa espressione grafico-pittorica.

Il *guardiano della soglia* non è una figura da intendere fisicamente, anche se ha forma e colore nei dipinti: potrebbe definirsi *sacerdote della conoscenza spirituale tradotto in statua*, nel cosmo iconografico di Fracalossi. Un'icona che assorbe in sé, anche l'interrogativo dell'uomo che gli arriva di fronte, che chiede di accedere all'inconoscibile.

E' evidente che con questo soggetto siamo nel filone cavalleresco rivisitato da Fracalossi: immediatamente a ridosso del ciclo dei cavalieri (fine '60-'70) all'interno del quale lo stimolo narrativo è costituito dalla ricerca del Graal.

Il *guardiano* incarna il limite della conoscenza umana, quella quell'invisibile diaframma tra ciò che è dato sapere al genere umano. Probabile che possa trattarsi, quindi, anche di un'entità interrogativa, una sorta di quesito vivente che riassume in sé l'incessante esigenza di ricerca. La tensione spirituale di Fracalossi condensa in tal modo, attraverso il ricorso a modelli dell'epopea cavalleresca, un'incontentabilità, un'inquietudine nei confronti della propria dimensione di uomo-artista. Motivazione già incarnata dall'Ulisse omerico, in seguito personificata nei panni di Parsifal, anche nella figura del guardiano dal Mediterraneo alle mitologie nordiche, come anche in F. Kafka, anche nell'Antico Testamento. In un certo senso è la stessa sospensione che si avverte nei lavori intitolati *Ai confini del cielo*, definiti in modo centrato "uno stato d'animo" da B. Passamani: ai margini del cielo, alle porte dell'altro mondo - quindi, oltre il mondo convenzionalmente inteso, laddove volano molti dei suoi metaforici Aquiloni - l'uomo si affaccia con *occhi di bimbo*, pronto a dare libera espressione al pensiero per immagini del bambino, esploratore senza pace della complessità esistenziale, al contrario dell'oscura staticità di chi non sa più sorprendersi né ha più

voglia di conoscere, di cimentarsi con l'inatteso, il fantastico.

Tra il noto e l'ignoto, lì si colloca non solo *Il guardiano della soglia*, ma lo stesso Fracalossi: il codice figurativo di queste iconografie possiede un proprio fascino ermetico nel non palesare immediatamente i modelli, i rimandi di cui è l'intreccio finale.

Un esemplare del 1980 (tecnica mista, firmato e datato) possiede pittoricamente i grigi di una statua immaginaria o di un'armatura medievale, è tale da incutere soggezione, quasi paura: la spada è pronta a respingere, a difendere l'intangibilità di quella sfera di purezza. Allora vuol dire che è consapevole di cosa sta difendendo.

L'ironia spunta, però, quasi irrefrenabile, come se l'autore non volesse prendersi del tutto sul serio: sia nella fisionomica che nel ricciolo buffo al posto del pennacchio, l'autore limita il primo suddetto effetto con un richiamo quasi vignettistico. In un altro esemplare, analogo nel complesso, la posa possiede un'evidente massiccia perentorietà, di nuovo contrastata dallo stesso gioco grafico, svelto e dinamico. E in tal modo viene pure cancellato quel senso grave, quel peso semantico, tradotto in termini linguistici meno elitari, meno esoterici.

Ancora più immaginifiche le due incisioni - attribuibili al 1981 - dal titolo *Il primo guardiano della soglia* (titolo, P.A. Firmato) e *Il secondo guardiano della soglia* (titolo, P.A. firmato): discostandosi dall'uso del segno di lavori coevi, vengono definite delle snodate figure dal veloce e bizzarro moto spiraliforme della linea, figure-molla, ai limiti dell'antropomorfismo. Il tratto corre instancabile, secondo un moto sincopato, di cui si intuiscono gli arresti e le riprese. Come negli altri due guardiani, la spada sembra raffigurata in una successione di posizioni, allusive a soluzioni vagamente futuriste, anche grazie all'efficace tratto nero sovrapposto a quello ocra.

L'immagine del guardiano fa venire in mente il gigantesco *guardiaportone* a lato del portale di Palazzo Geremia (via Belenzani, Trento) o lo *scaccia-importuni* che allontanava ospiti non graditi dallo scalone del Magno Palazzo (castello del

Buonconsiglio, Trento), simili nell'atteggiamento ma decisamente agli antipodi dei guardiani di Fracalossi: gli esemplari trentini hanno una precisa connotazione militare.

*Ai confini del cielo* mostra dei cavalieri medievali che giungono, dopo aver camminato sul limitare del cielo, fino ad un vuoto tondo: lì dove si sporge uno dei cavalieri per cercare di capire,

lì si potrebbe collocare *Il guardiano della soglia*, quello è il punto di discontinuità tra i due mondi, quello reale e quello irreali, onirico, fantastico, come nella sintesi poetica di B. Marin – elaborata successivamente - “[...] Cussì son arivào/ai confini del mondo,/de là del mar profondo/ sempre solo sognào.”



Il guardiano della soglia, tecnica mista, 1980



*Ai confini del cielo*, tecnica mista, s.d.

## Il lavoro nei campi

I soggiorni nel bolognese, di fronte ai paesaggi cari alla moglie Laura, ritornano nei molti lavori di soggetto rurale. Esattamente lo sguardo sulle campagne degli Appennini bolognesi a S. Pietro in Casale racconta la contemplazione di Fracalossi per quell'impegno, per quell'operosità antica che da sempre ha scrutato il cielo, controllato la maturazione delle messi, vissuto in rapporto al ciclo delle stagioni, con la scansione naturale del tempo.

*La macchina* (tecnica mista, senza data né firma) posta al centro della composizione, è la trebbiatrice, ovvero *la macchina per battere il grano*, di cui rappresenta solo il meccanismo operativo, ovvero le due ruote rosse in scorcio. Le altre parti ricorrono con angolazioni diverse, pur permettendo di individuare le fasi della lavorazione: in alto due contadini infilano i *covoni*, in basso da una parte esce la *balla* di fieno, dall'altra si potrebbe riconoscere *la pula* o *il grano*. In basso a destra si scorge appena la ruota di un carretto. Il ricciolo ricorda la polvere che tutto il meccanismo produce e solleva durante il funzionamento, potrebbe addirittura evocarne il rumore.

Stilizzate le figure umane che circondano la macchina, tutte individuabili per il cappello di paglia e la canottiera. Un ampio semicerchio blu cobalto racchiude la scena del lavoro, la evidenzia

staccandola dal resto del campo; contribuisce anche ad abbassare la tendenza descrittiva in una composizione che non necessita della linea dell'orizzonte. Ogni particolare, quindi, si posiziona *sopra/sotto* rispetto al cuore pulsante della scena - la *macchina* - non *dietro/davanti*, per quella consueta verticalizzazione dell'impaginazione, in una sorta di ri-definizione spaziale del contesto del racconto. Le singole porzioni spaziali s'inseriscono come spazio/materia bidimensionale, ben individuata da indicazioni cromatiche/materiche diverse: certi singoli particolari s'avvicinano al non-figurativo, quasi un *puzzle* in cui ogni singola tessera è un ricamo grafico, a volte di contorni neri. Esistono, poi, altri dipinti che ritornano su tale tema rurale, scostandosi nella costruzione: in una semplificazione in cui risuonano il sistema analitico cubista e il senso dinamico futurista, come echi lontani di una piazza culturale, *La macchina 1* (tecnica mista, senza data né firma) sola protagonista, è contenuta nella cornice rettangolare - limite grafico ma anche *fronte* intorno al quale si muovono svelte le figure dei contadini - sempre in una porzione spaziale verticale. Questa figura geometrica è la sintesi creata da Fracalossi per la rappresentazione di fianco, con le sue pulegge e cinghie ben in vista. Sulla sua destra un covo-



*La macchina 1*, tecnica mista, s.d.



*La macchina 2*, tecnica mista, s.d.



*La macchina*, tecnica mista, acquaforte, acquatinta, 1967

ne viene passato col forcone al contadino che lo infilerà nell'apposita apertura; in alto altri covoni attendono. In un'altra analoga interpretazione, in basso è presente il carro, già carico di covoni, redatto con un perfetto grafismo descrittivo: tale quale compare – in controparte – in un'acquaforte (siglata in lastra, 1967), dalla narrazione più rarefatta. In tutte queste opere la figura maschile mostra la testa disegnata a perpendicolo: questa scelta può seguire l'esigenza appunto cubista,

di mostrare contemporaneamente più tempi e ambiti dell'azione, riportando in tal modo nello spazio del foglio/tela un *continuum* altrimenti conoscibile solo a rate, a segmenti.

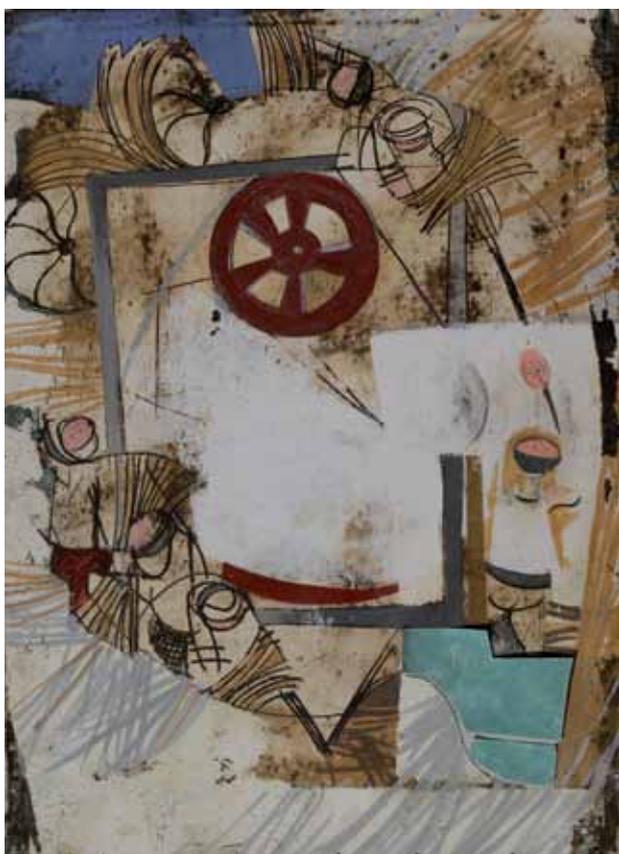
In un altro dipinto (tecnica mista, senza firma e senza data), il momento finale di raccolta del grano coincide col tempo della festa: una serie di gesti festosi e di esultanza incornicia coloro che stanno ancora lavorando. Riuscire a completare tutto il lavoro senza essere sorpresi dalla pioggia,



*Mercato*, acquaforte, acquatinta, 1968



*Mercato*, tecnica mista, s.d.



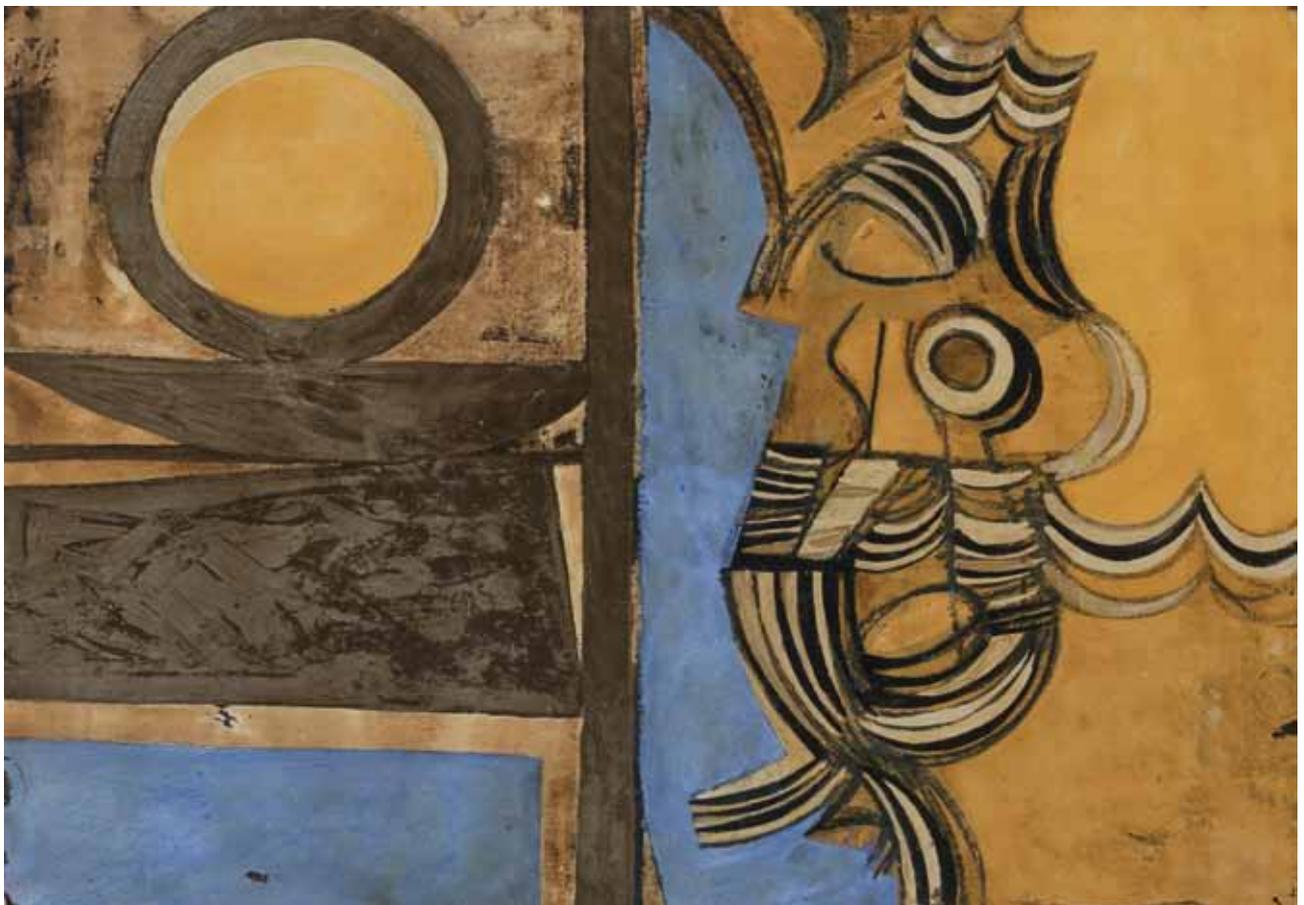
*La macchina 3*, tecnica mista, s.d.



*Mietitura*, tecnica mista, s.d.



Senza titolo, tecnica mista, 1969



Senza titolo, tecnica mista, s.d.

---

era estremamente importante: ad ogni stagione avversa la povertà poteva rivelarsi vicina, quando vigeva un'agricoltura spesso di sussistenza. Qui la stesura narrativo-cromatica tende alla dimensione del mosaico, come per alludere al frenetico ritmo del racconto. Analogo linguaggio viene utilizzato da Fracalossi per una scena di mercato (tecnica mista, senza firma e senza data): disertando i margini - dove la stesura cromatica a larghi settori comprende l'azzurro, come in altri lavori, oltre il sabbia, il rosso scuro - concentra il racconto attorno ad una serie di stilizzate piantine in vaso nei pressi d'una fontana. Chi le porta su un carretto/carriola, chi reca l'innaffiatoio, chi ne controlla la vegetazione, chi sta semplicemente a guardare, *il Mercato* si sfaccetta in tanti episodi, in un mondo vivace di figure anche fem-

minili, graficamente scarne ed essenziali, alcune soltanto qualificate dal colore, nella veste e nel volto. Ancora più asciutta appare l'espressione incisa del medesimo tema: l'acquaforte (siglata, 1968) riassume ogni passaggio descrittivo in segno mentre la campitura qui viene tradotta in diverse soluzioni di *texture*.

Ultima, solo sul piano cronologico, l'opera (tecnica mista, senza firma né data) che presenta due settori contigui in cui la figurazione consiste in una sintesi di soluzioni formali: nella metà sinistra tornano forme evocanti i covoni sparsi, forse in attesa di essere lavorati, mentre a destra solo piatte figure geometriche, campiture azzurre, brune, ocra, che non s'attengono più al linguaggio descrittivo.

## Lem

Nel 1902 Georges Méliès gira una delle scene più famose del cinema fantascientifico, nel film *Voyage dans la Lune*, quella in cui il razzo lunare atterra nell'occhio della Luna. Ma non era la prima volta: dopo l'*Orlando furioso*, nel Settecento *Il Barone di Munchausen* aveva trattato la favolosa avventura, e così anche Jules Verne, padre della moderna fantascienza, aveva dedicato alla Luna un dittico, edito tra il 1865 e il 1870, composto dai due romanzi *Dalla Terra alla Luna* e *Viaggio attorno alla Luna*.

Una passione che accompagna la storia umana da tempi lontani, quindi.

In uno dei più noti successi del rock *The Dark Side of The Moon* del 1973, i Pink Floyd portano avanti il tema della follia umana proprio in riferimento alla parte in ombra della luna. Non si presta que-

sta visione, all'interpretazione di Fracalossi che, attonito come milioni di altri telespettatori davanti all'avvenimento epocale dell'uomo a spasso sulla Luna del 21 luglio del 1969, avverte come l'elemento fantastico sia diventato realtà: vi proietta infatti, l'amato archetipo dell'uomo nello spazio, quel suo librarsi nel cielo, già concepito con l'iconografia dell'aquilone e dell'aereo. Con questi due temi si è parlato di *macchine volanti*: in un certo senso con il LEM siamo nuovamente di fronte a questo concetto, di *macchina volante*, in termini straordinariamente più moderni e tecnologici.

Dell'avventura straordinaria riporta il momento clou in cui i due astronauti stanno scendendo la scaletta del Lem lungo una delle gambe del Lem: due lavori - purtroppo senza titoli, uno firmato e



Lem 1, tecnica mista, ca. 1969



Lem 2, tecnica mista, 1969



Lem 3, tecnica mista, 1969



Senza titolo, tecnica mista, ca. 1969

---

datato 1969 - presentano attraverso un disegno schematico, il modulo d'atterraggio sulla Luna. Il suo volume quale approssimativo solido geometrico, quale prisma irregolare frutto di vari assemblaggi, è affiancato da due astronauti, riconoscibili dal caratteristico casco che incornicia i visi, e dalle mani guantate ben in vista. Nell'esemplare datato 1969 il Lem è già atterrato, come indicano le campiture oca chiaro e anche l'azzurro intenso del cielo infinito. Il modulo lunare, con i suoi pannelli rossi, neri, grigi e le sue antenne, è affiancato dalla scaletta. Il nucleo della raffigurazione spostato di lato, lascia spazio all'azzurro così come ai riflessi chiari, abbaglianti della luce solare. Sembra che il tema già alla fine degli anni Sessanta, preme l'acceleratore verso una dimensione meno figurativa, che si è affacciata già in altri soggetti: il ritmo di elementi geometrici liberamente accostati, prende il sopravvento, nonostante l'intervento grafico prosegua – anche se decisamente minoritario – la descrizione. Un altro dipinto firmato e coevo, manifesta nuovamente questo procedere verso una dimensione segnica e cromatica distillata e nuova. Quella spartizione dello spazio iconico si è già osservata in due piccoli lavori del 1968 sul tema dell'aquilone: in una metà della campitura del foglio si addensa la fitta trama grafica, nell'altra metà si

mostra un ritmo largo e bilanciato.

E' il quarto dipinto che presenta una direzione linguistica originale e diversa dagli altri due.

Dominante una calda tinta rosa-ocra, che saturo lo sfondo, rendendolo portavoce di un'atmosfera irreale che potrebbe costituire l'interpretazione da parte di Fracalossi, dell'ambiente lunare, intensamente luminoso: l'accentuazione e la qualità del colore sono, infatti, i fattori della trasfigurazione. Ritorna la sagoma del Lem – riconoscibile solo grazie al confronto coi lavori sopraesposti - essenziale e ridotta a una serie di contorni geometrici, un tracciato di pennellate grigie, rosse, nere, prossimo a certe soluzioni di P. Klee. Si coglie, appunto, una scarnificazione dell'immagine, del suo dato visivo. Si è posti di fronte a una *scrittura* che combina segni e qualche isolata superficie di una precisa gamma cromatica, il tutto in bilico tra la capacità fantastico-inventiva dell'autore e le ormai lontane suggestioni dell'evento in sé, l'uomo sulla Luna. L'immagine complessiva non presenta più alcun elemento figurativo di tipo naturalistico, si assolutizza ormai nel ritmo di limpidi segni e nei rapporti reciproci: vive di una consistenza semplificata in cui ogni forma iniziale è stata scomposta e tradotta in termini bidimensionali.

## Mestieri

Sembra anacronistico l'uso di questo termine, *mestiere* - ora si usa abitualmente il vocabolo più nobilitante di *professione* -, in quanto richiama la parola *maestro* e di conseguenza si rifa alla tradizione della bottega.

Forse in questi lavori Fracalossi ha inteso convogliare l'attenzione, la sua come quella del riguardante, sulla qualità umana del lavoro. Nell'isolare i protagonisti in singole opere, ha celebrato la dignità sociale dei *mestieri* trasformati in statue viventi, omaggiando quella tradizione di lavoro, appunto, non solo manuale: vengono in mente le sculture medievali - come quelle di B. Antelami nel Battistero di Parma - che raccontavano l'impegno lavorativo a seconda della stagione, quando il lavoro era espressione di una competenza manuale sicura ed esperta, frutto di una tradizione appresa, di un'intelligenza del fare, tutti *descrittori* che riscuotevano un preciso ruolo sociale.

Nei lavori di Fracalossi è racchiusa la volontà di fissare nella memoria collettiva ciò che la sempre maggior diffusione della tecnologia e della modernità all'indomani della ripresa del dopoguerra, ha spinto in un angolo o, addirittura, cancellato. Diverse opere, infatti, riguardano quei mestieri che alla fine degli anni Cinquanta non erano stati ancora dimenticati, oppure erano ancora noti attraverso la memoria collettiva: analizzandoli ai nostri giorni, ci meravigliano per l'apparente semplicità e la fatica a cui subito s'abbinano. Alcuni erano mestieri necessariamente ambulanti,

come lo *Spazzacamino* che passava casa per casa, controllando l'efficienza dei camini. Ma oggi è ancora necessario il suo intervento.

Fracalossi ci indica con segno sintetico, le ruote della bicicletta collegate ai cerchi di ferro da cui dipendeva il *riccio*, l'attrezzo da calare all'interno delle canne fumarie per rasparne le pareti e alla scala per raggiungerle; immancabile la bicicletta, economico mezzo di trasporto, sufficiente per trasportarvi gli attrezzi del mestiere. Ancora corde sulla spalla, mentre lo sguardo in alto cerca da dove iniziare (tempera, senza firma - 1959). Tra i due esemplari, comune è l'assenza di sfondo che rafforza il senso dell'*icona* laica del lavoratore: il senso è più concentrato nella figura da sola. I due colleghi (senza firma né data) che guardano l'osservatore, possiedono un'ingenuità di fondo e un residuo naturalistico in qualche dettaglio, quale il colletto bianco che spunta dall'abbigliamento da lavoro e la descrizione marcata delle mani. Particolare non da poco, i due sembrano avere un piano d'appoggio, assente nell'altro spazzacamino, così come manca - qui e in tutto il linguaggio di Fracalossi - l'ombra, propria e portata. La sua poetica stigmatizza in questo modo, fuori da una dimensione temporale definita.

Del 1962 *Il paese degli spazzacamini* (tecnica mista, firmato) sembra rappresentare una festa. Sulla ragnatela di una serie di tetti contigui di coppi e di lastre di pietra gli spazzacamini sono radunati a gruppetti di due/tre intorno ai comignoli sulle falde, pochi sul colmo: accanto ad



*Spazzacamini*, tempera, s.d.



*Il paese degli spazzacamini*, tempera, 1962

azioni proprie del lavoro con gli appositi attrezzi, si notano gesti esclamativi, o di saluto reciproco, o di richiamo da un tetto all'altro, inerenti le fasi del lavoro. L'insieme delle falde dei tetti diventa qui una sorta di piazza sopraelevata dove il lavoro, anche se sporco e faticoso, si svolge in squadra e con manifesta allegria; e dal punto di vista disegnativo, consente di presentare il ricamo grafico dei tetti, particolarmente congeniale all'autore. In questo lavoro come in parecchi altri dal medesimo tema, i personaggi vengono raffigurati frontalmente, richiamando in tal modo la rigidità della posa fotografica di fine Otto-/inizio Novecento, per l'importanza che allora si attribuiva a tale registrazione dell'immagine: esempio esaustivo *I carriolanti*, soggetto trattato sia in acquaforte (firmato, 5/10, siglato in lastra, 1959) che a tecnica mista (senza firma né data). La stessa fissità dello sguardo in ogni lavoratore,

con grembiuli di vari colori e alcune carriere in primo piano: solo un personaggio ha un moto di saluto.

*L'Arrotino* (tecnica mista, senza firma né data) è raffigurato al lavoro, col grembiule che scende sotto le ginocchia, berretto in testa e sguardo chino sulla mola: questa postura, comporta un'abbreviazione dei lineamenti in scorcio, mentre le mani sono efficaci nella loro presa. Il contorno marcato si allenta appena nello spiegare la concentrazione. La mola è collegata a un cerchione di ferro; nel disegno non è chiaro come sia agganciato il pedale alla ruota, anche se è ben visibile la cinghia di trasmissione del movimento. Il piede che lo aziona è nascosto da un secchiello con dell'acqua, necessaria per il funzionamento. Tutto è stato annotato con precisione, quasi con immedesimazione, con nostalgia di un mondo che si perde nel passato. Un tempo



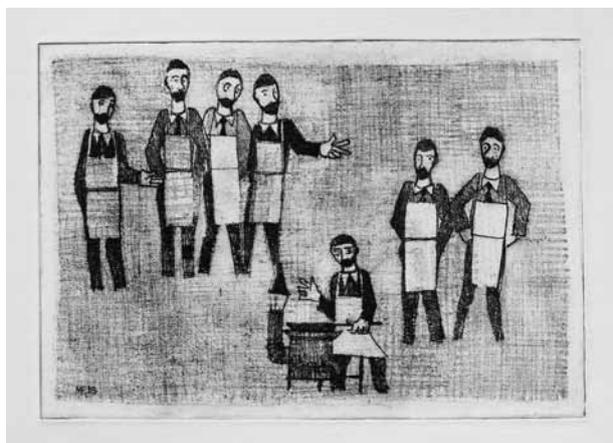
*Carriolanti*, tempera, s.d.



*Carriolanti*, cera molle, 1959



*Caldarrostai*, olio, 1958



*Caldarrostai*, cera molle, 1959



Funerale, olio, 1953



Venditrice, tempera, s.d.

l'arrotino era un ambulante che offriva la sua prestazione per affilare coltelli e affini, girando per le vie cittadine e annunciandosi col tipico grido *Moleta, moleta!* Pare di udire anche il caratteristico sibilo, della lama sulla mola, l'attenzione sia dell'inclinazione e della pressione della lama sulla mola che del piede in un continua sincronia. A Pinzolo (Val Rendena) all'entrata del paese, un monumento agli arrotini ricorda l'emigrazione d'inizio secolo, di chi ha portato all'estero questo mestiere. E' ciò che ci segnala l'autore, l'umiltà di un lavoro, come quello della *Lavandaia* (tecnica mista, senza firma né data) ad esempio, che in ogni stagione lavava panni altrui. Lo testimoniano vecchie foto riferite al quartiere della Portela di fine Ottocento.

Fracalossi nella *Lavandaia*, interpretazione analoga nel formato e nella frontalità a quella dell'*Arrotino* e del *Burattinaio*, punta ad una soluzione linguistica molto condensata, senza valutare i volumi né le ombre: la sintesi sembra quasi portare l'anatomia come il tavolino, la tinozza, il bucato, tutto sul medesimo primo piano, al punto da far sentire il peso della lezione cubista, personalmente ripensata.

Più originale la trattazione del mestiere dell'ombrellaio: viene da riflettere che lo si ricercerebbe ancora nel terzo millennio, se il consumismo attuale non portasse a *sostituire*, invece che *aggiustare*, un oggetto, un utensile qualsiasi. Questo mestiere è descritto con sintetica efficacia



Ombrellai, olio s.d.

in un'incisione *Ombrellinata* (acquaforte 3/10, firmato, sigla in lastra, 1963) che mostra sette figure femminili intente a controllare o aggiustare con ampi gesti i meccanismi di apertura e chiusura, nonché gli scheletri danneggiati o bloccati degli stessi ombrelli. Curiosa l'impugnatura del manico a ricciolo. Tecnicamente ricorre come in altri lavori degli anni '60, una leggera *texture* che stacca le sagome femminili dal fondo. Più vivace lo stesso soggetto (olio, senza firma né data), per la scelta di un verde acquamarina che coinvolge sia le figure maschili al lavoro che lo sfondo: in tal modo l'ombrello rosso al centro assume il ruolo da protagonista. La cura nei particolari fisiognomici e nella mobilità delle teste sembra maggiore, anche se tornano a mancare i piedi e la linea di terra. Il tono complessivo che l'opera assume, la descrizione di un mestiere, è quindi lieto.

Fracalossi non è stato certo il primo artista ad aver trattato questo oggetto insostituibile, l'ombrello, così curioso per la trattazione grafica nei suoi assetti volumetrici, chiuso e aperto: le stampe giapponesi dell'Ottocento l'hanno spesso raffigurato, perché necessariamente diffuso durante la lunga stagione orientale delle piogge ma soprattutto oggetto indispensabile per l'eleganza femminile. Come è noto, la diffusione di tali immagini in Europa ha portato la pittura francese a raffigurare l'ombrello con frequenza, per le fresche impaginazioni e le soluzioni linguistiche connesse. Particolarmente 'giapponista' risulta



Ombrellai, tempera, s. d.



Il teatro piccolo, cera molle, 1961



Burattinaio, tempera, s.d.



Arrotino, tempera s.d.



Burattinaio, tempera, 1962

---

Fracalossi già nel 1953 col dipinto *Funerale* (tempera), in cui impagina diagonalmente il corteo di ombrelli dei partecipanti, al centro di esso il feretro: in assenza della linea d'orizzonte, la spazialità verticale e la temporalità vengono ottenuti mediante gli ombrelli e le ombre allungate sul terreno. Già allora le figure umane sono silhouettes rese con grande sintesi, dalla tavolozza controllata. Suggestioni compositive in tal senso possono essere derivate sia dal pittore svizzero F. Vallotton (*L'acquazzone*, 1894) che dall'austriaco Koloman Moser (*Sotto il temporale*, 1903) che hanno affrontato il soggetto in questione con la tecnica xilografica, essenziale e pulita, appunto priva di volumetria.

Non ultimo il burattinaio, metafora dell'artista nell'ottica di Fracalossi in quanto *muove personaggi* sulla bidimensionalità della carta o della tela, organizza per loro vicende e intrecci<sup>1</sup>. E' Fracalossi stesso il burattinaio, che ci offre la propria visione da *teatrino* della realtà, mediante dei personaggi, figurette bidimensionali, immerse in una sdrammatizzazione del quotidiano, unita a quel sottile velo di ironia, sostegno e nesso di tutto il suo narrare. Dagli anni '50 in poi i suoi *omini* si sono andati modificando, hanno perso delle qualità naturalistiche, identitarie ed espressive,

per divenire più asetici, per vestire panni teatrali più totalizzanti: semplicemente veicoli di storie e di ideali, sempre mobili, quasi disarticolati nell'assumere con pose e gesti anche eccessive, da *burattini* appunto, il senso della storia, della commedia umana. E gli occhi, come la bocca, si sono trasformati in puntini, spostando dall'espressività del volto verso il contesto immaginifico, lo spessore della sua poetica (*Il teatro piccolo*, 1/10, firmato, siglato in lastra, 1961; tempera, senza titolo, firmato, 1962; tempera, senza firma, né data).

*Sono forse gli eredi di quel teatro goldoniano, quello di storie e di 'tipi' umani e psicologici fortemente caratterizzati?* Il pubblico riconosceva immediatamente nel teatro del Settecento i tratti complessivi di quell'umanità, un misto di rustico, di furbizia, di sagacia e di immancabile buon senso. Fracalossi è andato costruendo attraverso i suoi 'mestieri' la sintesi di un'epoca, il senso del quotidiano e di un mondo in trasformazione, nel mutare delle professioni e del modo di comunicare. Valutazioni positive che forse oggi ci possono sembrare così lontane, tanto è decaduta la considerazione delle professioni manuali.

---

<sup>1</sup> *Burattinaio*, per così dire anche nell'organizzare momenti culturali, incontri d'arte e sull'arte col GSAV, nel cercare di incanalare l'attenzione delle istituzioni sulla situazione dell'arte in Trentino, nel portare gli artisti trentini fuori dal Trentino, etc.

## Il molo delle donne

Iconografia decisamente insolita che non si svela in modo compiuto oltre il primo approccio visivo: un'azione al femminile, una scena collocata presso un approdo, forse connotata da un'ambientazione storica. Appunto un molo delimitato da una balaustra, con pilastri, come quelli che di solito si trovano all'interno delle chiese barocche, tra navata e presbiterio. Ma qui siamo in un ambito diverso, laico e antidrammatico.

Due le varianti: nella prima soluzione l'approdo si presenta frontale con accesso centrale, con l'azione snodata su due piani paralleli; nella seconda il parapetto è stato spostato a sinistra e viene impaginato secondo un assetto spaziale del tutto verticalizzato - quello che appunto verso

la metà degli anni Sessanta diventa il preferito di Fracalossi -, in una visione dall'alto e secondo un andamento irregolare.

La prima modalità viene affrontata in un bozzetto a matite colorate, dove la balaustra del molo è interrotta al centro da una struttura alta, forse una torretta, da dove un gruppo di figure - di cui non si riesce ad individuare il genere - ne saluta altre, già imbarcate. Il genere invece, appare chiaro nella tempera del 1962 (firmato e datato). Non è stata pensata un'ambientazione, solo qualche timida campitura di colori pastello, gamma cromatica utilizzata in svariati soggetti (*Paesaggio di Riva del Garda, Giochi, Teatrini, Cacciatore, Saga*). Un sereno mondo di donne che si saluta,



Corteo di barche, tempera, 1962



Il molo delle donne, tempera su carta, ca. 1965



Il molo delle donne, tempera su carta, ca. 1965



Il molo delle donne, tempera, 1965

---

alcune affacciate alla balaustra senza espressioni palesi, mentre quelle imbarcate mostrano una certa vivacità nei movimenti e nei saluti. Una fa sventolare un piccolo tricolore che ritorna sul sottile albero delle quattro imbarcazioni, delle quali una sola ortogonale al molo.

La seconda tipologia ritorna in due tempere (su carta, prive di firma e di data) e in una tecnica mista firmata e datata 1965.

Il soggetto si ripete con sottili variazioni, come se la sua invenzione avesse particolarmente irretito la creatività di Fracalossi: sono forse fasi successive della stessa vicenda? Difficile stabilirne la sequenza. Comunque va osservato che in un esemplare i remi non sono presenti, forse il contrasto deve ancora innescarsi. Ma graficamente nei tre lavori la balaustra è di certo l'ingrediente spaziale primario, posto lateralmente e dalla forma sempre uguale: una *macchia* di colore allungata irregolarmente dall'alto verso il basso, ripresa poi con la descrizione grafica del bordo superiore e dei singoli balaustri. Nell'esemplare datato compare anche un monumentale portale, elemento grafico che spicca nell'impaginazione perché posto al centro, quasi una quinta teatrale: su campo rosso mattone è tracciato nei suoi

singoli elementi, privo di volumetria. Vuole forse raccordarsi con l'approdo e indicare in tal modo l'ingresso di una dimora aristocratica, palcoscenico della vicenda?

Le donne vestono secondo parametri sette-ottocenteschi, il semplice tratto grafico descrive in modo veloce le figure, la ricchezza delle lunghe gonne, mentre per il parasole interviene nei tre lavori una simile mezzaluna rosso mattone. L'ingrediente che fa la differenza va individuato nei remi, che nel momento in cui compaiono diventano l'elemento narratore: alcune figure femminili, infatti, sembrano utilizzarli per colpire altre donne al centro. E tutto accade mentre sono su piccole barche, che sembrano contenere a stento le gonne gonfie.

Osservando in modo ravvicinato, in due esemplari è stato usato un supporto cartaceo colorato nocciola, mentre quello del 1965 vede adottata la tecnica mista, quella codificata da Fracalossi dell'affresco su carta/tela. Il colore del fondo si presta a contrasti cromatici a tempera, macchie ben calcolate sulle quali interviene la china a descrivere e raccontare la vicenda. Remi e portone vivono di solo colore, senza ricorso alla grafica, in un'alternanza interessante. Un *divertissement*?

---

## Paesaggi

Nella ricerca di Fracalossi il genere del paesaggio occupa un capitolo di peso, che l'artista nell'arco dei decenni della sua instancabile attività non ha mai messo da parte. Certo che non l'ha affrontato sempre con il medesimo sguardo: non sarebbe stato da lui.

Si tratta, infatti, del genere che prevalentemente presente negli stadi del suo cammino d'artista, in quanto ne ha saputo selezionare gli aspetti in consonanza col suo sentire.

Negli anni Cinquanta-Sessanta schizzi a matita, a penna, a pennarello, lavori rapidi e attenti nell'osservazione curiosa, nel cogliere il profilo di un ambiente collinare come quello appenninico; il ritmo segreto dei tetti nei vari borghi non solo trentini; nel disordine dell'architettura spontanea, il gusto di cogliere il lato non ufficiale delle cose; lo scheletro delle travature a vista e delle scale esterne, così come nel fasciame delle barche, in attesa sulla spiaggia o nel porto: sono tutti i risultati del lavoro *en plein air* che, punta sull'effetto soprattutto grafico del lavoro, sul piacere dell'esito pulito ma pregnante nel risvolto semantico. Allo stesso tempo non esclude l'avviarsi di un assetto meno aderente al vero, come dimostra la rielaborazione de *La villa* (1966 ca.), misto di suggestione e mistero. Già ne *Il campo giallo* (tecnica mista, non firmato, 1966) possiede un uso del segno e del colore già molto personali.

Ogni disegno possiede una armonica dosatura di pieni e di vuoti, come se lo zoom su qualche nodo architettonico o paesaggistico, richiedesse automaticamente il bilanciamento con ampi spazi intonsi. Un'alternanza, dove il vuoto fa emergere la potenza del segno strutturale, della sintesi grafica, a volte anche spezzettando sul foglio, per esempio, il profilo di un abitato. Lì lo sguardo rimane intrappolato per l'intrigante gioco grafico che offrono tali frammenti di abitato, una volta trasferiti sulla carta. A volte nella scelta impaginativa è racchiusa la magia, l'atmosfera sospesa, di cui è intrisa la veduta stessa, altrimenti difficilmente trasferibile nelle coordinate fisiche dell'opera.

Negli anni Settanta-Ottanta continua l'*en plein air* di colline più o meno abitate, portato sulla car-

ta col tratto grafico integrato dall'acquarello, in una rapida stesura che rincorre sul profilo conico di una collina, sul colmo di un tetto o sulla cuspide di una chiesa, il sentimento raccolto di piccole comunità, racconti in minore, di incerta ubicazione geografica. Dopo questa fase della registrazione emozionata dei dati visivi - la stessa che ha riservato in precedenza a soggetti quali le barche - il colore con gli anni '80 viene a crescere di ruolo, fin a diventare complementare alla struttura grafica: non più il solo ritmo grafico che racconta (*Paesaggio*, acquarello senza firma, 1980), ora anche le stesure cromatiche *parlano* attraverso la profondità dell'azzurro e del blu oltremare, dispensatori di una gamma di sensazioni sottili e intime. *Il picchio* (senza firma, tecnica mista 1984) è un tripudio cromatico oltre che spaziale. Riunisce, infatti, nella campitura blu cobalto il picchio su un ramo in primo piano, tutt'uno col fogliame verde brillante; quest'ultimo viene ripreso dal segno, che continua nello sfondo a individuare cipressi, vari alberi e profili di alture lontane. E' simile a un arazzo policromo che mescola profondità spaziali e dimensioni diverse, collegate da un fresco dinamismo.

Negli anni Novanta si assiste o ad ambienti naturali che si agganciano al senso fantasioso peculiare di questo periodo (*Montagna rossa*, tecnica mista firmato, 1990), o la consistenza giocosa e grafica dei paesaggi rurali (*Colline marchigiane*, tecnica mista senza firma, 1995), dall'orizzonte alto, svolti con audace verticalità per meglio snodarvi l'alternarsi di coltivazioni, boschi, casolari, borghi, ovvero l'odore intenso del mondo. Soprattutto in *Paesaggio* (tecnica mista, 1992) la scacchiera grafica segna con insistenza la presenza dell'uomo nell'ambiente appenninico, tra campi arati, prati, casolari. L'impaginazione si stacca dalle precedenti con l'eliminazione del cielo: un mondo tutto terrestre, di lavori e di stagioni. *La stella rubata* (tecnica mista, firmata, 1993) appartiene alla medesima stilizzazione, soprattutto nei segmenti di paesaggio in lontananza, puri fattori prospettici. Nuova, invece, è l'ambientazione notturna, che si traduce nella presenza della luna e nella gamma di grigi vel-



La stella rubata, tecnica mista, 1995



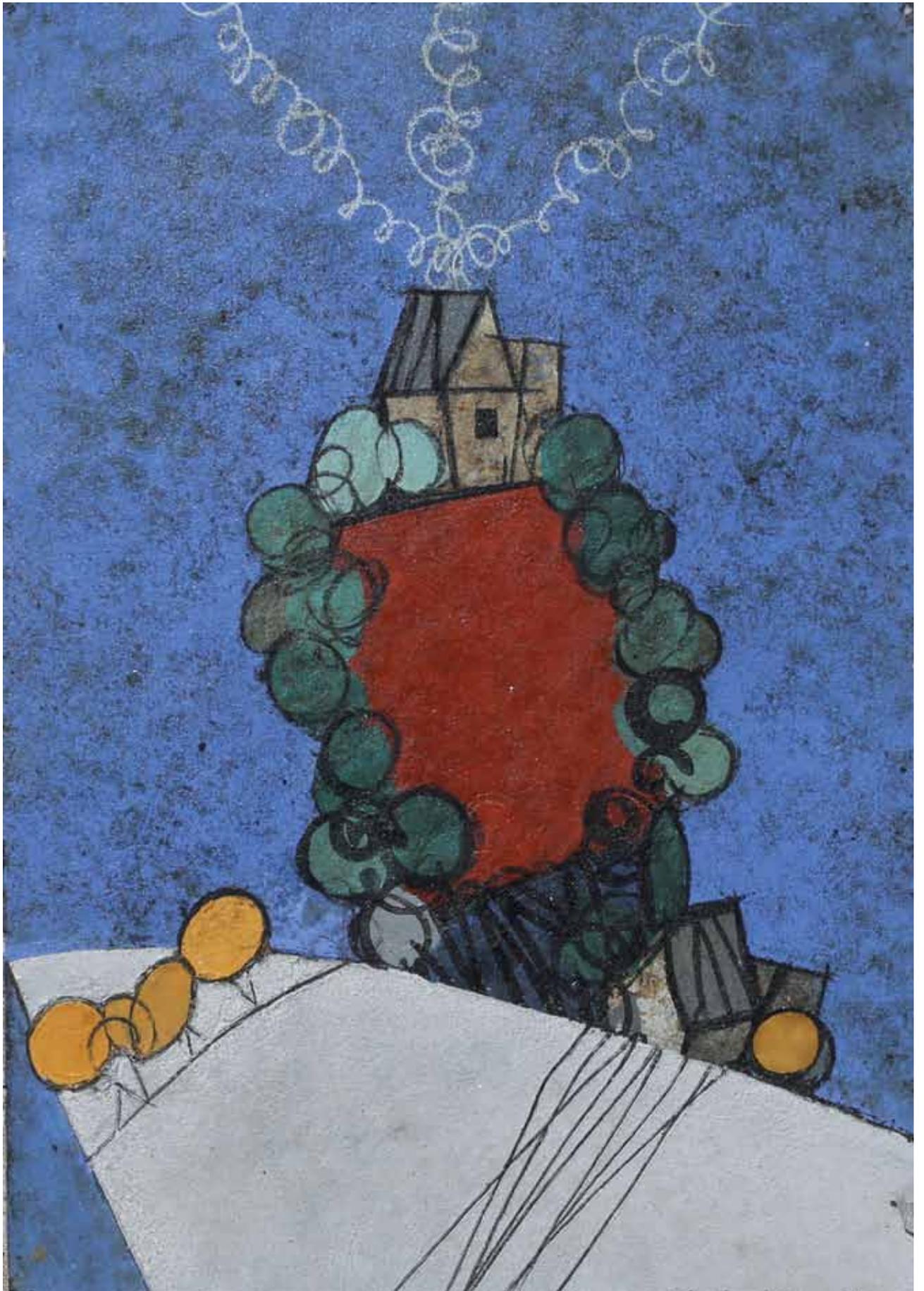
Paesaggio, tecnica mista, s.d.

lutati in una porzione di cielo e negli alberi: la sequenza ravvicinata di quattro tronchi sovrapposti incornicia un breve momento poetico, costituito da tre figurette maschili che tengono tra le mani una stella, ovvero il sogno comune a tanti uomini. Vicino a queste soluzioni un altro paesaggio che srotola nei grigi la propria dimensione lasciando in alto un unico triangolo di cielo: forse è un versante collinare in ombra, trapuntato comunque dalla natura colorata e dalla presenza umana, nei campi e nel casolare (tecnica mista, firmato). Un ulteriore esempio di questo linguaggio è l'opera *Petruska* (tecnica mista, firmata, 1996): qui le campiture si snodano in verticale, simili a pezzi di smalto giallo, arancio, bianco, incastonati nella pura immensità blu. Veloci cornici verdi dal segno scattante e sintetico, le racchiudono, agganciandosi ai precedenti paesaggi nella modalità di descrizione degli alberi (cfr. *Colline marchigiane*, tecnica mista - 1995) e dei personaggi. Lo slancio estroso nell'interpretare lo spazio e il tema musicale indica l'avvenuto sganciamento dal genere pittorico del paesaggio vero e proprio, divenuto puro pretesto per la creatività: il dato geografico o riproduttivo del paesaggio è del tutto superato, non coinvolge più. Non è trascurabile la suggestione proveniente dall'opera musicale *Petruska* del compositore russo I.F. Stravinsky, che attribuisce *colore* squillante a parecchi passaggi della sua orchestrazione. Tale contaminazione pittura-

musica - Fracalossi amava il sottofondo musicale mentre si dedicava all'arte -, potrebbe esser stata legittimata dalla trama stessa nella quale si racconta di un burattino, appunto *Petruska*, tema particolarmente . Non lontano da questa dimensione dello spazio - puramente mentale - si presenta il dipinto coevo *L'incendio* (tecnica mista firmata, 1996). L'ambientazione del dramma che coinvolge un casolare al centro della campagna, è significativamente ridotto anche nello scorcio prospettico: tutt'intorno il blu cobalto contrasta le mobili volute delle fiamme che si allargano oltre la metà del supporto cartaceo. A questo punto della vicenda artistica l'aspetto visivo di una raffigurazione di Fracalossi non va a esaurirsi *attraverso* la semplice scelta cromatica: nella gamma si esprime già di per sé un significato, non necessariamente un significato "verbale", ma un *sentire*, ovvero la traduzione in termini cromatici dell'individualità emotiva del singolo, dell'artista. In *Petruska* il giallo e il rosso circondati dal blu *cantano* una melodia visiva vicina a esiti espressionisti. In generale l'azzurro e il blu - frequenti nelle opere più tarde - racchiudono, quindi, già di per sé un assoluto potere comunicativo, un tono musicale profondo e immenso, un lirismo suggestivo che rapisce occhi e anima: e qui sta l'accrescimento semantico della sua opera e insieme l'avvicinamento al non figurativo, all'espressività assoluta dell'astrazione.



*Paesaggio con cometa*, tecnica mista, s.d.



Senza titolo, tecnica mista, ca. 1996



Trieste, olio, 1952

## Vedute ed edifici

Parallelamente ai *Paesaggi* realizzati in plein air, esistono delle vedute urbane di grande originalità d'impaginazione, definite dal medesimo segno osservato altrove (cfr. *Le barche*, 1963). Gli anni dell'esordio includono, però, anche un'interessante e rara - in quella fase della produzione di Fracalossi - testimonianza di grafica incisa ad acquaforte *Burano* (1954), che richiama le scelte tematiche e d'impaginazione operate dai vedutisti veneziani della fine Ottocento. La firma in lastra si limita al nome *Mariano* che in seguito non comparirà più, in quanto subentrerà il cognome preceduto dalla sola iniziale del nome. Anche l'olio *Trieste* (1952) appartiene a questa fase, probabilmente preceduto dal disegno preparatorio (cfr. p. 82) in cui sono definite le case

popolari dai lunghi camini. Nella fresca e vivace dimensione dell'olio il senso narrativo è introdotto dalle numerose figure, di adulti e di bimbi, colti nel "fraseggio" di movimenti di un quartiere popolare.

Intorno a tale data si collocano anche tre vedute a tempera di piccolo formato, sempre ambientate nella laguna, probabilmente ancora buranesi: vi dominano le atmosfere grigie della laguna, intime e silenziose, che contrastano con le facciate colorate delle case dei pescatori, premute l'una accanto all'altra per proteggersi dall'umidità con gli alti camini slanciati. Da G. Ciardi a P. Fragiaco, senza tralasciare le atmosfere della *Scuola di Burano*, questi sono i riferimenti da cui Fracalossi attinge le sue suggestioni rese con



Burano, case sul canale, olio, ca. 1950



Burano, olio, ca. 1950



Bosentino, olio, 1961/2



Bosentino, olio, ca. 1961/2



Porto (Riva), tempera, 1962



Paese, tempera, ca. 1964



Paese, cera molle, 1964

pennellate brevi, luminose: una riflessione, appunto, sulla pittura del tardo Ottocento, del vedutismo in modo particolare più vicino alla sua poetica. Non si discostano da tale gusto le due vedute di Bosentino (1961-62, prive di firma), di grande freschezza e resa descrittivo/naturalistica: a distanza abbastanza ravvicinata mostrano entrambi un gruppo di edifici, tipici dell'architettura rurale, uniti da balconi e scale lignee. La pennellata corsiva e veloce coglie la luce solare che dall'alto investe i vecchi muri consumati, le ombre nere delle finestre senza persiane, dei volti al pianterreno. E' l'espressione di una sensibilità per le storie umili, per il senso schietto della vita, senza abbellimenti né illusioni.

Verso gli anni Sessanta-Settanta le vedute si distinguono per un codice figurativo decisamente originale rispetto il precedente: un distendersi di pareti, una sopra l'altra dai toni neutri - come quello visibile dall'appartamento di quegli anni della famiglia Fracalossi in via Galilei - o da sommesse tinte pastello (rosa, azzurro), qualche scorcio stabilito da un portone o da una ringhiera, ma complessivamente rare le indicazioni prospettiche. Emerge nitida la preferenza nel presentare ambienti urbani - che in seguito non verrà più abbandonata - attraverso stesure cromatiche bidimensionali. La tecnica mista permette effetti materici non trascurabili, quelle screpolature intenzionali che intrappolano la luce

e al tempo stesso concretizzano il ricordo, materializzano l'impressione ricevuta da un luogo fisico (senza firma, *Ricordi di un paesaggio*, tecnica mista - attr. 1972). In questo caso l'insieme è amalgamato da un'atmosfera sospesa, dall'assenza di tempo e di ambientazione paesaggistica precise.

Si allinea alle modalità sopra esposte, la veduta di *Città con porto* (1965), esempio imperdibile dello stile ma soprattutto del gusto di percorrere un luogo con lo sguardo, traducendolo in scacchiera grafica: dall'alto lo sguardo s'intrufola nelle vie del centro e sulla piazza della chiesa, incontra gli abitanti - piccole e agili figure, in gruppo o sorprese in varie occupazioni - arrivando fino alla riva, al porto, senza incontrare un mezzo a motore: un'isola pedonale *ante litteram* o una città rielaborata sulla base del ricordo? Non sembrerebbe inventato l'edificio religioso definito dalle caratteristiche del romanico toscano. La visione complessiva della città - che resta comunque non identificata - evoca la *prospettiva a volo d'uccello* della pittura tardo medievale, che tramite l'orizzonte alto andava creando vedute meticolose e piene di dettagli, veri contenitori spaziali. *Città con porto* è, appunto, una sequenza di tetti quasi sempre a due falde, che determinano il ritmo di questa icona urbana, fiabesca nel suo insieme cromatico, del tutto privo delle tensioni del vivere urbano odierno.

A questa soluzione compositiva si avvicinano altri due lavori (non firmati, né datati) ugualmente verticali nell'impaginazione, l'uno riguardante ancora un ambiente urbano, ripreso con puntualità pure in un'acquaforte nel 1964, dai tetti scoscesi, con un campanile coronato da cuspide bulbiforme; l'altro riguardante *Riva del Garda*, filtrata da un'irreale gamma di rosa pastello, estesa anche alla piazza antistante la darsena. La veduta verticalizzata come d'uso, rende in modo corsivo gli edifici, i portici e la torre Apponale, mentre si sofferma sulle sei barche nella darsena, viste dall'alto. Sulle riva tre figurette osservano, una sembra esultare.

Un altro soggetto su cui si è soffermata la ricerca linguistica di Fracalossi è quello di una villa, isolata in un parco. Tre acquaforti la raffigurano nel 1965 con puntuale attenzione: *Festa campestre*, *La villa e il custode* e il terzo esemplare senza

titolo, ripetono con minime variazioni la facciata austera, simmetrica, vagamente palladiana. Si tratta sempre di un segno descrittivo dal ritmo serrato che delinea un edificio isolato, al centro di un parco. Particolare è la veloce metamorfosi stilistica che subisce la facciata nelle tre incisioni: muta da fattezze realistiche di ambito veneto (*Festa campestre*, 1965), a una sorta di imponente scenografia la cui grafica invade tutta la lastra, riducendo a sottili strisce scure le *silhouettes* degli alberi ai lati (*La villa e il custode*, 1965).

Attribuita al 1966 l'interpretazione della villa in una tempera a colori: qui la trama grafica rossa scandisce la bidimensionalità, funzionale a un fondale da palcoscenico, mentre nelle incisioni o la scala o il giardino o le figure davanti all'edificio, suggeriscono una certa spazialità, un vago gusto prospettico. Nella tempera un tocco fantasioso decora lo spiovente del tetto con torrette



La villa, tempera, 1965



La villa e il custode, acquatinta, zucchero, 1965



Festa campestre, zucchero, acquatinta, 1965



Villa, zucchero, acquatinta, 1965

dalle cuspidi bulbiformi, ai lati dell'alto timpano. Per Fracalossi un tema intrigante, sospeso tra lo studio preciso dello stile di un'architettura residenziale circondata da un parco, e l'atmosfera un po' teatrale, misteriosa. Questa architettura d'invenzione può facilmente esser collegata ai *teatrini* nati dalle scenografie delle scenografie curate per i teatri cittadini di S. Pietro e di S. Marco.

E' del 1967 *Storia di una contrada* (firmato e datato), in cui si affronta un nucleo di edifici segnati dall'uso e dal tempo, riuniti intorno a una piazzetta, di fronte alla fontana. Nello sguardo di chi ha saputo cogliere la dignità di questi vecchi muri, dei balconi lignei, si avverte anche l'*antimonumentalità* dello scorcio trattato, l'allegre modestia della facciata dipinta di rosa. Per una sorta di adesione affettiva a un ambiente cittadino degli anni Sessanta, Fracalossi torna su questo scorcio in due vedute che riguardano la porzione centrale della sequenza di case della *Storia di una contrada*. Sono infatti, accomunate dallo scorcio angusto, privo dell'orizzonte del cielo. In una la visuale è parzialmente chiusa sulla sini-

stra; laddove si amplia, include dei tetti di coppi, la ringhiera d'un balcone, delle piccole finestre - una con una piantina in un vaso sul davanzale e una bordata di bianco -, un lampione, un affresco forse devozionale, e un indumento disteso al vento.

Non si tratta di uno scorcio importante, con architetture di prestigio: però è uno spazio vero, in cui si avverte la stratificazione di varie abitazioni, si sente il polso di una modesta quotidianità, impastata di piccole cose e dei sentimenti di sempre. L'altra veduta propone un effetto ravvicinato, *zoomato rispetto* la precedente: riprende, infatti, la medesima finestrella bordata di bianco, la ringhiera e il gioco grafico dei coppi, tra due *quinte* laterali, monocrome verde scuro, quasi che il pittore avesse sbirciato da un pertugio, questo frammento di città. Ma il soffermarsi solo su alcuni elementi, viene tradotto nello scarno segno grafico, non interessato alla descrizione, puro ricamo bidimensionale. Il percorso di eliminazione delle coordinate spaziali è giunto a questo esito formale del tutto inaspettato, solo parzialmente figurativo.



Scorcio giallo, tecnica mista, s.d.



Scorcio verde, tecnica mista, s.d.



Storia di una contrada, tecnica mista, 1967

## Vendemmia

A continuare quello sguardo ravvicinato e curioso sulla vita rurale in quanto quotidianità, le varie fasi della viticoltura vengono trattate con un analogo tipo d'impaginazione: ricorre, infatti, l'accento sul soggetto ravvicinato al centro, mentre l'ambientazione viene assorbita da campiture pressoché uniformi, una sorta di cornice vegetale, evocata più che descritta, dal sentimento, dalla poesia per le cose, *fil rouge* dell'intera opera di Fracalossi. Del lavoro della vendemmia, confeziona una *ballata* (R. Sandri) attraverso primi piani intensi in cui colore e tratto grafico concorrono in questo tipo di presentazione.

Le figure maschili intente nella selezione dei grappoli da raccogliere, hanno entrambi le teste volte verso l'azione; e sono costruite con un veloce tratto grafico steso sopra piatti colori smaltati, specie nei toni freddi dal blu al turchese, in contrasto col rosa della carnagione, delle parti anatomiche in vista, e con l'ocra dorato dello sfondo.

Quasi una *celebrazione* della vendemmia, quello che in tal modo si viene a creare: una coppia maschile decontestualizzata, isolata da fasce verticali monocromatiche - ovvero senza la cornice dei pampini della vite - ricorre in ben tre esemplari. I due di formato verticale vanno considerati probabili studi preparatori dell'interpretazione orizzontale. In quest'ultima la vigna è ridotta schematicamente ad un semplice motivo grafico zigzagato, così come la gerla con le tracolle in vista. Un altro dipinto riconducibile alla giornata e ai tempi della vita rurale, presenta un'isolata figura maschile a mezzobusto, che affiora da un sipario vegetale: forse l'opera non è stata terminata dall'autore, in ogni caso si avverte nell'accento posto sulla natura, la trasfigurazione dell'elemento umano in quello vegetale. Non è la visione idilliaca dell'uomo di città: è l'interpretazione di una speranza di unione tra uomo e natura, una pura aspirazione. Oltre questo gruppo di opere non



Vicenda campestre, tempera, 1965

firmate né datate, un altro dipinto (firmato e datato 1965) sintetizza il tema della vendemmia questa volta nel Monferrato, connotandosi per un linguaggio più descrittivo di quanto sopra esaminato: analogamente ad altri lavori degli anni Sessanta (cfr. *Molo delle donne* 1965, *Città con porto*, *Fienagione* 1966, etc.), ci si trova di fronte a uno svolgimento verticalizzato del paesaggio, una sorta di contenitore del racconto, come già osservato per l'impaginazione dei *Mesi* di Torre Aquila (Castello del Buonconsiglio, Trento). L'orizzonte è chiuso da un segmento di paese, una sequenza di casolari - curato il paramento murario irregolare - addossati gli uni agli altri, probabilmente raffigurati dal vero, non frutto d'invenzione. E' uno scenario dinamico per le decine di piccole e vivaci figurette maschili disseminate nei

campi e tra le basse vigne, uno dei quali è incorniciato appunto da un portone. Singolare la loro posizione: tutti mostrano le spalle all'osservatore. Operosità ed esultanza caratterizzano in genere i gesti, forse proprio in relazione al momento della vendemmia, come starebbe a indicare la presenza di tini. All'estrema destra, lo stesso pittore si è ritratto al cavalletto, espressione della spontanea partecipazione a quell'atmosfera festosa. La *texture* è il risultato di un ritmo soprattutto grafico, di intermittenze nelle varie gradazioni di verde, ordinate o in pennellate verticali o in morbide onde trasversali. L'unica interruzione, la diagonale dello stretto viottolo, diretto a un casolare. Il fattore che più colpisce Evocano il codice paesaggistico di Z. Music o più recentemente di T. Pericoli.

E.D.



*Vendemmia*, tecnica mista, s.d.



*Vendemmia 2*, tecnica mista, 1968



*Vendemmia 3*, tecnica mista, s.d.



*Figura*, tecnica mista, s.d.

## 'Parodia poetica'

### nella vocazione popolare dell'arte sacra di Mariano Fracalossi

Nei confronti dei grandi cicli tematici del sacro cristiano, spina dorsale dell'arte in Occidente e testimonianza dei grandi trapassi culturali, l'artista Mariano Fracalossi si è posto con continuità ma non in atteggiamento imitativo: per l'esperienza spirituale insita nella propria formazione, e per una sempre rinnovata ansia di ritornare a interrogare le figure e i racconti dai quali, prima che dai sistemi di pensiero, discendono le adesioni e le urgenze della coscienza. Maestro riconosciuto e al contempo artista perennemente giovane, per curiosità, vivacità di pensiero, parola, gesto, gusto del confronto, dell'obiezione, dell'appassionata rivolta, Fracalossi milita fin dalla fondazione, nei primi anni Sessanta, nel gruppo di artisti cattolici trentini, affiliati all'Unione nazionale Ucai. Ne è per molti tratti di tempo motore organizzativo e operativo, in particolare accanto al presidente fondatore arch. Ezio Miorelli: nello spazio della Galleria Fogolino, culla dell'Unione cattolica di Trento, si succedono esposizioni e in-

contri animati da fervore, e la città se ne alimenta. Il sacro, insomma, entra per molti accessi nella vita dell'artista, e da tale continuità la creazione trae intonazioni che potremmo dire quotidiane, trovando particolare alimento nella tradizione più diretta, più accessibile, quella che fa riferimento non ai codici simbolici o allegorici, ma alla testimonianza, al racconto.

Nella scena del proprio disegno e della propria pittura, destinata non di rado alla traduzione in vetrata, Mariano Fracalossi non ha forse mai pensato di rappresentare le Beatitudini pronunciate da Gesù nel paradossale *Discorso della montagna*, sul pendio che scende al lago di Genezaret: non lo ha pensato, lo ha però fatto. Le Beatitudini non si possono spiegare, non si possono dimostrare, si possono mostrare e testimoniare, ed è quanto accade nell'arte quotidiana, aderente allo spirito evangelico, dell'artista ogniqualvolta aderisce ad uno dei temi iconografici che lo attraggono. L'atteggiamento è coerentemente lo stesso,



*Discorso della montagna*, tecnica mista, 1994



*Annunciazione*, tecnica mista, 1972

una sintesi molto personale di sottigliezza, spesso pronta all'aneddoto vivo, perfino umoristico, e inclinazione popolare alla scena narrativa. Anche il dramma, se mai compare, è illuminato da questa diffusa luminosità che non è azzardato definire infantile, fanciullesca, nell'accezione estetica più precisa, ovvero pura, stupefatta, disponibile, priva di affettazione e di retropensieri. Soprattutto liberata dal peso del dramma, del tragico, perché la storia della salvezza non può affondare nel buio, neanche di fronte al sangue e al calvario. Nel confronto con la grande tradizione sacra italiana si modula il personale racconto dell'artista, assorbendo repertori iconografici alti, ma soprattutto la vivacità della rappresentazione immediata, per poi mettere su carta una singolare soluzione, in equilibrio sottile tra composizione di linee e rappresentazione, nella forma della 'vignetta' di essenziale eleganza grafica.

Quali i cicli tematici che ne richiamano l'attenzione e ne muovono la mano e il pensiero? Già impresso nel nome di battesimo, l'immaginario mariano si fa ricorrente: la figura di Maria, giovane donna aperta all'annuncio dell'evento soprannaturale che la investe, madre di un bimbo,

madre che quel figlio perde prematuramente, e poi come lui è assunta nella patria celeste. Qui il confronto con l'iconografia italiana delle origini prende i toni della 'parodia popolare', declinando a modo proprio *l'Annunciazione*, la *Maestà*, l'*Assunzione*, così che i modelli senesi, fiorentini o veneziani traspaiono appena dietro il gesto infantile e perfino affettuosamente divertito. Al ciclo dell'infanzia di Gesù si rivolge il polittico realizzato da Mariano Fracalossi nella cappella della scuola materna di Tonadico, nel Primiero. Maria è la grande testimone dell'incarnazione del divino nella storia, del rovesciamento di segno dei gesti dell'uomo: non la potenza ma l'amore, non la distanza ma la prossimità, non la distinzione ma il farsi parte degli altri. Non stupisce dunque che un secondo tema prediletto dall'artista sia il racconto francescano, a partire dall'attenzione umile e affettuosa alla natività di Betlemme, per approdare a Francesco che parla agli uccelli, dialoga alla pari con il creato, senza marcare la propria superiorità, intonandosi anzi all'amore universale che vivifica il mondo.

Si potrà pertanto parlare a proposito dell'arte 'narrativa' di Mariano Fracalossi, per lo meno per



Natività, tecnica mista, 1971



*La predica agli uccelli*, tempera, 1962



San Martino, tempera, 1962



*Crocifissione*, tecnica mista, s.d.



*Crocifisso*, tempera, 1966

quanto concerne gli ambiti tematici della Natività e della spiritualità francescana, di inclinazione popolare ravvivata da un sorvegliato fare artistico, prima grafico e poi pittorico, fatto di ritmo, di giustapposizione di quinte, di sapienti impaginazioni che rimandano all'arte dello scenografo e del bozzetto teatrale. Man mano che nella mano

di Fracalossi si fanno più definite le scelte ritmiche, la conduzione della linea nel giocoso incrocio di tratti e volute, la figura trova soluzioni tipiche, inconfondibili, che la imparentano al teatro di strada: pupazzi, figurini bidimensionali fatti di puro contorno, all'interno di un racconto che tende alla serialità, con raccordi e bilanciamenti tra

vuoti e pieni, linee continue e linee spezzate, che non è fuoriluogo definire 'musicali'. Una musica sempre lieve, sempre allietata dall'atmosfera del gioco, estranea ad ogni ripiegamento crudo, ad ogni anche vaga reminiscenza espressionista. Disegno e pittura come arguto 'ludus', 'divertissement', dialogo con la parte infantile che anche nell'uomo di cultura permane, se non è cancellata dalla durezza della vita e dall'indurimento del cuore.

Ma, si dirà, come un'indole lieve si concilia con l'abissalità del dramma sacro, con *la morte in croce del Cristo*, del mediatore tra il Dio senza volto e il volto sofferente dell'uomo? Mariano Fracalossi risponde con i suoi Cristi in croce, talvolta scene corali, racconti dell'evento cui partecipano il popolo ebreo e i soldati romani, le donne con la madre, talaltra Cristi soli, inchiodati al legno della croce. Risponde anche con la scena, tutta teatrale, del *'Crucifige!'*: la turba impone a Pilato la condanna a morte di Gesù e la liberazione di Barabba, e Pilato si scioglie della responsabilità lavandosi le mani nel catino che un servo gli offre. Ebbene, se in quest'ultimo caso il racconto si fa protagonista, nei Cristi isolati dalla narrazione prende il sopravvento un più interiore desiderio di contemplazione, di meditazione sul sacrificio del giusto e sul potere sovversivo di quel gesto di radicale testimonianza. Come nelle celle domenicane di san Marco il Beato Angelico offre alla meditazione di ciascun confratello la figura del Crocifisso, così nei Cristi di Fracalossi il corpo

del giusto in croce viene incontro allo sguardo senza alcuna concessione esornativa, senza addolcimenti. Qui il tema conduttore della testimonianza, centrale in tutta l'opera sacra dell'artista, prende un'intonazione raccolta e fa silenzio. Eppure l'occhio corre di nuovo verso i festosi cori di *angioletti*, putti ridisegnati e portati nella scena sacra, con i loro svolazzi contro un fondo di cielo punteggiato di astri. L'occhio corre alle fantasiose configurazioni della stella, che sia la cometa oppure il sole che illumina il giorno, ancora una volta nella fratellanza francescana con l'intero creato. L'occhio corre, perché la scena della vita, riportata 'umoristicamente' in vignetta, è pur sempre quella di un'entusiasmante corsa, di un desiderio rimasto intatto, non frustrato dagli smacchi, non deluso, è rimasto insomma giovane. In questo girotondo possono affollarsi anche frati, chierici e chierichetti, vi trova posto in un attimo di pausa anche la pastorale figura di Vigilio, attorniata dai tre martiri d'Anaunia, i cappadoci Sisinio, Martirio e Alessandro: Fracalossi dedicherà loro il reliquiario collocato in Cattedrale, a Trento. Più di tutti però si ritaglia un angolo di scena un santo soldato e poi vescovo a Tours, quel *Martino* che dona metà del proprio mantello al povero e poi non vorrà vivere a palazzo, dentro la città, preferendo restare fuori, 'extra moenia', là dove i bisognosi continuano a raccogliersi. Un testimone coraggioso, controcorrente, irriducibile alle mediazioni, al realismo cui il potere obbliga. Anche lui giovane fino alla fine.

G.C.



Miserere, (omaggio ad Arvo Pärt), tecnica mista, 1998

## Il disegno di Mariano Fracalossi

“Quella notte guardavo la luna/Sì ero alla finestra/e la guardavo/poi ho lasciato la finestra/mi sono spogliato/mi sono messo a letto/e subito la camera si è fatta molto chiara/la luna era entrata...” Mi servo di questi versi di Jacques Prevert per entrare nel mondo di Mariano Fracalossi, nel perimetro poetico del suo disegno, che costituisce il punto di arrivo e di ritorno del suo lungo percorso artistico. Potremmo dire sia l'architettura delle sue costruzioni pittoriche, a quo e ad quem, anche se a volte si inabissa nel gran mare delle sue storie, ma, a ben guardare, senza mai scomparire. E, come il poeta, il pittore costruisce le sue visioni con alcuni elementi essenziali, la notte, la finestra, la camera, la luna ed ecco la luna che entra nella camera e la trasforma in una chiarezza diffusa. Ma il corpus dei disegni di Mariano Fracalossi è di un'ampiezza straordinaria, si distende negli anni, è conosciuto ancora solo in parte e in ogni caso rivela le radici solidissime della sua formazione e la sorgente più profonda della sua ispirazione. Il segno diventa forma in quanto tale e insegue il filo di un racconto interiore, dal quale scaturirà una moltitudine di storie, di invenzioni sorprendenti, di giochi divertiti. Si inserisce proprio con il disegno nel grande solco dell'arte del Novecento. A questo proposito così nel maggio del 1996 scriveva nelle “Note Critiche”, apparse nel libretto dell'Adac del Mart dedicato appunto a Mariano Fracalossi, il miglio-

re in assoluto tra i critici d'arte trentini, Rinaldo Sandri, oggi praticamente dimenticato.

“Credo che due «incontri» siano stati però molto importanti per la vitalità di Mariano Fracalossi verso la fine degli anni cinquanta e all'inizio dei sessanta: l'amichevole frequentazione di Carlo Andreani e lo studio approfondito della genesi del disegno come appare in Paul Klee.”

Restauratore di affreschi e pittore a sua volta di incantate, misteriose composizioni, Carlo Andreani, anche lui oggi avvolto in un colpevole oblio, fu per Fracalossi preziosa fonte di sapere artigianale per i suoi affreschi su tela, che richiedevano particolari mescolanze e impasti di gesso, calce, caseina ed altro.

“Quanto a Klee, Fracalossi vi trova l'ancoraggio per un grafismo ininterrotto, le matrici di un lessico di segni che discendono uno dall'altro, diversi eppure in parentela, per così dire genetica, capaci di autorigenerarsi e figliare nuove serie; una specie d'ingresso nel labirinto delle forme.” Così ancora Rinaldo Sandri nelle stesse pagine del '96.

Comunque bisogna proprio guardarli attentamente i disegni del Nostro, lasciar vagare lo sguardo sulle loro linee per accorgersi della forza della loro costruzione. Dalla scomposizione all'unità: seguendo questo principio ci rendiamo conto del fondamento del rimando a Klee. Significativo il commento quasi pedagogico di Paul



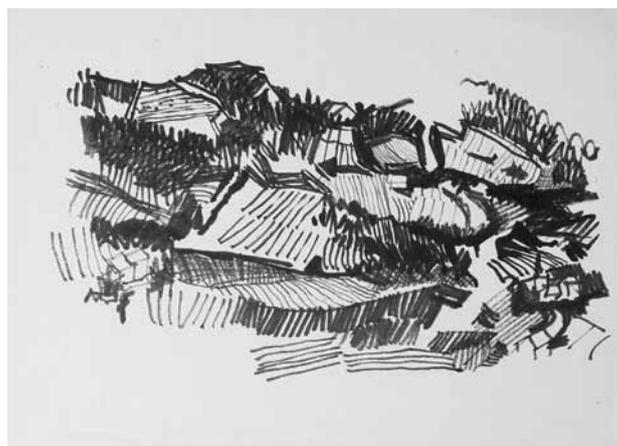
Trieste, disegno, 1952



Pergine, inchiostro (flomaster), 1953



Paesaggio, inchiostro (flomaster), ca. 1968



Paesaggio, inchiostro (flomaster ), ca. 1968



Serravezza, inchiostro (flomaster), 1981

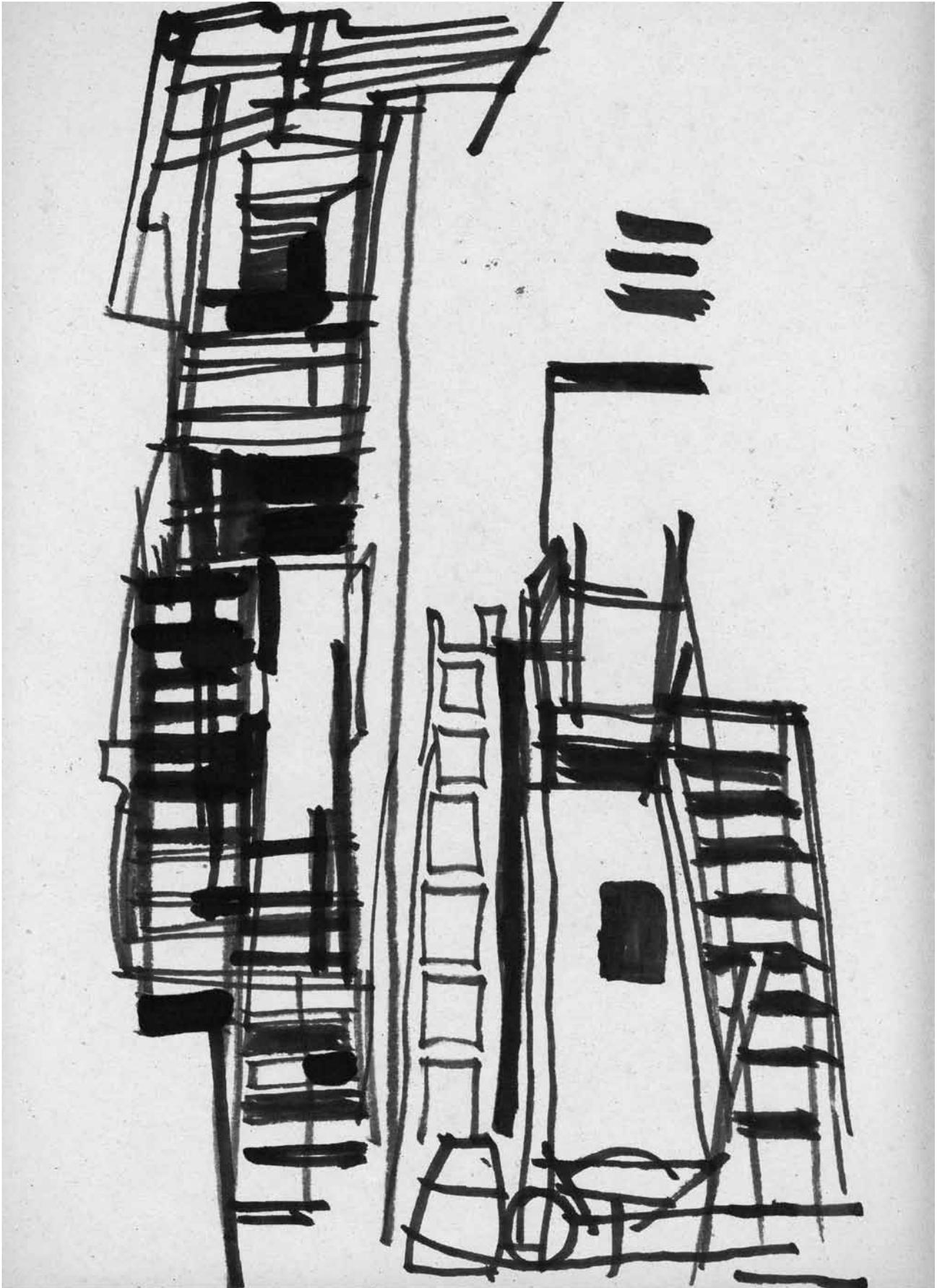


Serravezza, inchiostro (flomaster), 1981

Klee ad un suo acquerello, "Interno di casa", del 1919: "Compenetrazione di spazio interno e spazio esterno. Particolarmente accentuati spazio interno e prospetto" e approfondendo: "Una forma gioca in parte all'esterno, in parte all'interno. ... Il limite tra esterno e interno è tenue. Non si tratta però d'un semplice contatto, ma anche materialmente vien fuori una cosa nuova; sì che se n'ha l'impressione che l'interno debba essere rinserrato, incastonato."

Teniamo presente che Mariano Fracalossi non ha mai smesso di disegnare, il disegno resta in tutto l'arco della sua attività artistica come una musica permanente, non certo, come si è subito portati a pensare, di sottofondo, ma con una funzione di sostegno strutturale a tutte le varie

fasi e manifestazioni del suo impegno creativo. Ed è anche inevitabile porsi la domanda: "Era iscritto nello sviluppo del suo disegno anche lo sviluppo della sua pittura?" Non è affatto detto, perché i disegni che saltano fuori dai cassetti dimostrano chiaramente una fortissima autonomia del segno, un'autonomia linguistica e culturale e vanno a formare, consapevolmente o no, non importa, una sorta di taccuino esistenziale pieno di sorprese e di "maraviglie". Dunque non esageriamo se di fronte al grande numero di disegni che ora vengono, sono venuti alla luce, ci troviamo di fronte ad un Fracalossi diverso da quello normalmente conosciuto, meno legato forse alla narrazione e più emozionata dalla capacità interrogativa del segno.



Ballatoi, inchiostro (flomaster), ca. 1973

Giorgio Caproni definisce in due modi il suo essere poeta nel mondo:

*"Raggiungere il massimo di realtà profonda muovendo dal minimo di realtà visibile".*

E poi:

*"Tutti riceviamo un dono.*

*Poi non ricordiamo più*

*né da chi né che sia.*

*Soltanto, ne conserviamo*

*-pungente e senza condono-*

*la spina della nostalgia".*

Ecco, io penso, che ci sia dentro tutto questo nel disegno di Mariano Fracalossi e cioè il tentativo di superare i limiti della rappresentazione, almeno in una parte consistente della sua produzione e la felicità, non ho paura di usare questa parola abusata, di una libera immersione nella gratuità dello sguardo e della vita, obbedendo solo al po-

tere e alla suggestione del segno.

E certo il segno sarà determinante fino alla fine nel lavoro pittorico di Mariano Fracalossi, "nelle sue valenze non più allusive ma espressive, e nella contrazione dell'elemento figurale", come suggeriva Gabriella Belli, eppure a mio avviso resta una distanza tra il disegno e la pittura, che non toglie nulla all'originalità dell'impianto pittorico, ma mette in luce l'inquietante forza di quella strana specie di fiume carsico del disegno. Se scendiamo nelle acque di questo fiume avvertiamo la forza rigenerante che avvertirono tanti anni fa i talentuosi allievi della Realschule di Rovereto, come F. Depero, L. Baldessari, T. Garbari, C. Cainelli, per nominarne alcuni che restano nella memoria, quando sotto l'amorosa guida di Luigi Comel incontravano lo stupore e la rivelazione del disegno, che apriva loro le strade del mondo.

M.C.



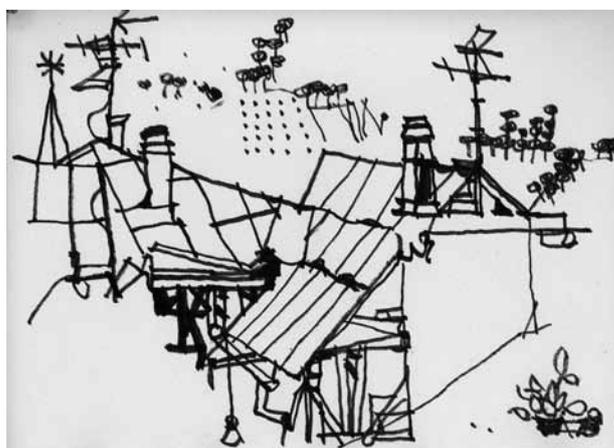
Pergine, inchiostro (flomaster), 1953



Ballatoi, inchiostro (flomaster), ca. 1973



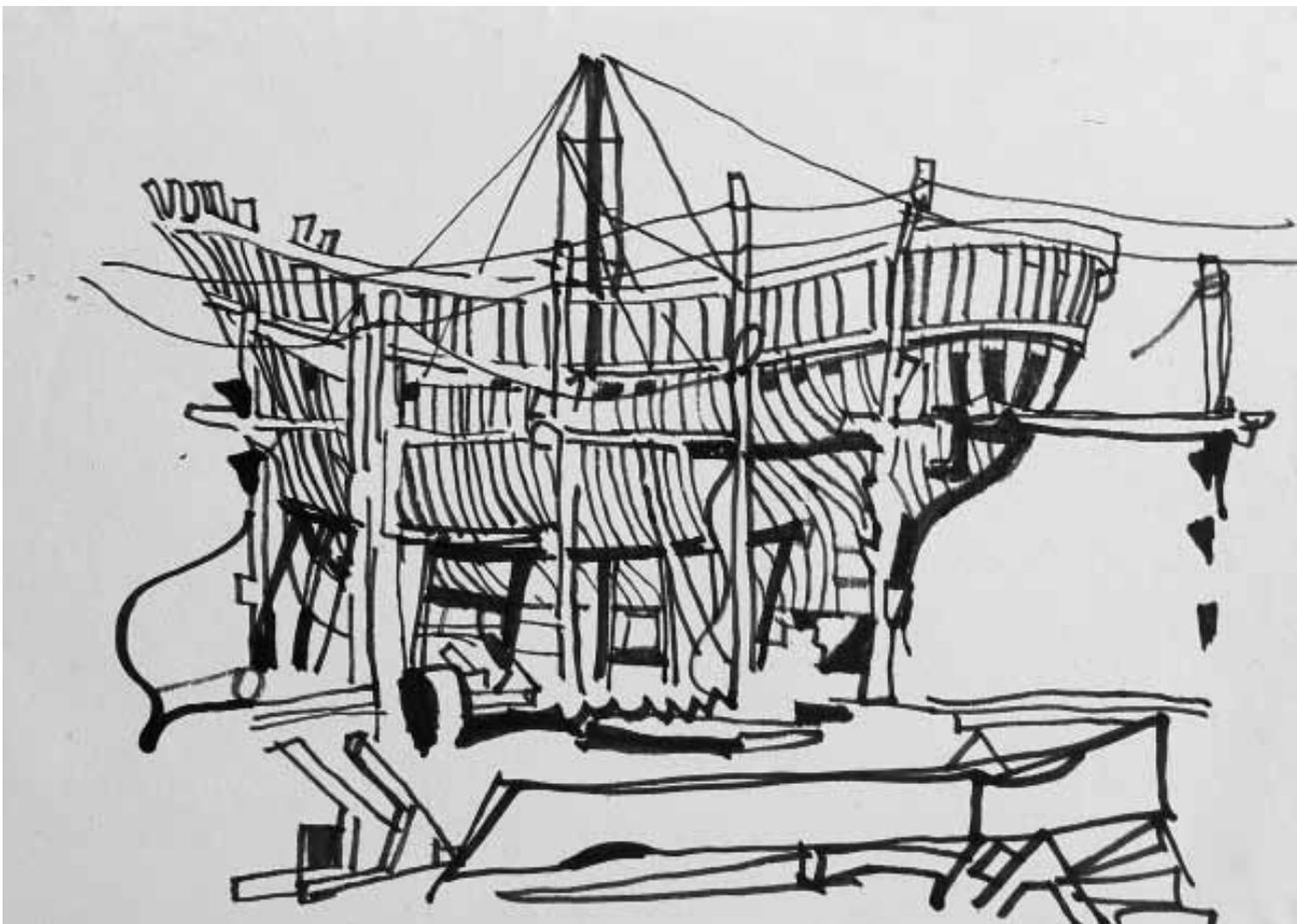
Maurina, inchiostro (flomaster), 1984



Maurina, inchiostro (flomaster), 1984



Barche, inchiostro (flomaster), ca. 1968



Barche, inchiostro (flomaster), ca. 1968

---

## L'ultima lezione di Mariano Fracalossi

La personalità poliedrica di Mariano Fracalossi – caratterizzata da un connubio unico di pittore, disegnatore, scenografo ma anche pedagogo, divulgatore, animatore culturale – ci offre in quest'occasione espositiva, allestita a dieci anni dalla scomparsa, una nuova, inedita, inattesa lezione sul disegno e, in generale, una esemplare lezione sul senso dell'arte. Sono qui raccolti gli schizzi realizzati *en plein air* dal maestro in alcune occasioni, durante gli anni della prima maturità, dentro e fuori il Trentino. Una gita fuori porta con la famiglia, un periodo villeggiatura (allora se ne facevano ancora), o una vacanza al mare sono state l'occasione per guardare nuovi luoghi con l'occhio del pittore o per immortalare spazi conosciuti per mezzo del disegno: si tratta di luoghi vicini a noi – dei paesaggi montani –, e luoghi “lon-

tani” da noi – delle ambientazioni marine o delle città d'arte – che ci lasciano intendere la sete di conoscenza attraverso la quale Mariano Fracalossi sapeva cogliere ogni sfumatura ed ogni peculiarità del paesaggio umano. Sono disegni sperimentali, schizzi estemporanei realizzati per cogliere l'istantanea di un particolare momento in un determinato spazio, utilizzando dei materiali semplici: fogli di carta come supporto, la biro o la matita come strumenti di disegno, o meglio ancora, un pennarello nero, dal taglio spesso, utile ad evidenziare i contrasti cromatici dei manufatti antropici.

Il tema del disegno dal vero all'aperto – una tecnica molto utilizzata, tra gli altri, da Leonardo Da Vinci ma resa famosa, nell'Ottocento, dagli Impressionisti – era una modalità di espressione



Trieste, disegno, 1952

artistica molto amata da Mariano Fracalossi. Basti pensare che il disegno all'aperto era uno degli appuntamenti fissi e molto attesi dagli artisti che frequentavano il Gruppo Studi Arti Visuali, la "scuola" fondata e diretta da Mariano Fracalossi per oltre trent'anni. Un appuntamento didattico che coincideva con le prime giornate primaverili e che obbligava gli allievi a confrontarsi con le trame del paesaggio e con la particolarità delle architetture tradizionali trentine. Una pratica di «apprendere» attraverso il «fare», citando un motto molto amato dal maestro, perché, come ha osservato Franco De Battaglia riflettendo sulle modalità professionali e didattiche di Fracalossi «l'ispirazione viene lavorando, non aspettando»<sup>1</sup>. Ecco allora che il nostro artista cerca continuamente «l'ispirazione» anche attraverso il disegno all'aperto, strumento espressivo praticato con dedizione e costanza durante la sua attività artistica ed insegnato ai propri allievi: «Quando siamo andati a disegnare all'aperto – spiegava proprio Fracalossi agli studenti del Gruppo Studi Arti Visuali – abbiamo osservato che il supporto, ovvero la realtà di riferimento, era costituito da "quelle" case, da "quei" tetti, da "quelle" soffitte, da "quei" labirinti di travi... ci siamo agganciati a loro e poi, chi più, chi meno, si è trovato in sintonia; ed allora, in quel momento, il supporto

si è venuto a sostituire con il gioco creativo dei segni»<sup>2</sup>.

Uscire all'aperto per disegnare dal vero comporta un radicale mutamento delle modalità attraverso le quali si è soliti attendere all'opera artistica. Si tratta di un cambio di paradigma che introduce una nuova prospettiva nella prassi attraverso la quale l'occhio e la mano entrano in relazione. Guardando il paesaggio per cogliere le sfumature che la luce genera su ogni particolare si comprende che, non c'è nulla da inventare ma tutto da re-inventare, reinterpretare e rielaborare. «Quando siamo usciti all'aperto per disegnare dal vero – e sono ancora parole di Mariano Fracalossi, pronunciate in una lezione tenuta al Gruppo Studi Arti Visuali esattamente trent'anni fa – abbiamo osservato che nei confronti del soggetto potevano scegliere due strade, due atteggiamenti: uno di tipo passivo, nel senso che ogni problema poteva essere solo e semplicemente di tipo imitativo e ossequiente nei confronti del soggetto. Il secondo di tipo attivo, che poteva reagire al vero, attento a cogliere i rapporti più profondi delle cose e quindi, in grado di riviverli e quindi divenire protagonista e inventore di forme, di entrare nello spirito delle forme "stesse"»<sup>3</sup>. Naturalmente è quest'ultima la modalità che Fracalossi preferisce perché è proprio attra-



Tonadico, disegno, 1952



Tonadico, disegno, 1952

<sup>1</sup> Franco De Battaglia, *"Mariano Fracalossi: l'arte delle mani che cercano la bellezza"* in "Mariano Fracalossi. Soluzioni immaginarie". Catalogo della mostra tenuta a Palazzo Trentini dal 11 marzo al 16 aprile 2005, Trento, Consiglio della Provincia autonoma di Trento, 2005.

<sup>2</sup> Dalla lezione sul tema *"Dall'oggetto al comportamento"*, tenuta il 13 giugno 1984. Il testo è tratto da "Trent'anni. Storie di un'esperienza culturale all'avanguardia. Gruppo Studio Arti Visuali. Trento, 1970-2000", a cura di Maurizio Tomasi, Trento, 2001

<sup>3</sup> Dalla lezione sul tema *"Dall'oggetto al comportamento"*, tenuta il 13 giugno 1984. Il testo è tratto da "Trent'anni. Storie di un'esperienza culturale all'avanguardia. Gruppo Studio Arti Visuali. Trento, 1970-2000", a cura di Maurizio Tomasi, Trento, 2001



Pergine, inchiostro (flomaster), 1953

verso quel «divenire protagonista e inventore di forme», in quell'«entrare nello spirito delle forme stesse» che l'artista aggiunge qualcosa di unico ed irripetibile alla realtà. È grazie a questa azione che il pittore si distingue dall'artigiano: «la mera riproduzione delle cose, ad un certo momento, non è poi niente di particolarmente eccezionale, ma tutt'al più un fatto di raggiunta abilità fine a se stessa (...). Il passaggio dal segno al disegno, dal disegno alla forma, dalla forma all'immagine... e l'immagine ha le sue radici nell'immaginazione. Il disegno deve trovare il modo di riscattarsi dalla stereotipia, e le vie sono innumerevoli, come sono innumerevoli le possibilità di reinvenzione della forma»<sup>4</sup>.

Gli schizzi qui raccolti, allora, non ci testimoniano soltanto una curiosità inesauribile per il paesaggio letto attraverso la «mania» dell'artista, che

non riesce a stare fermo nemmeno in vacanza e deve continuare ad interrogare la realtà che lo circonda attraverso il medium dell'arte. Sono disegni che ci raccontano, per usare parole di Maurizio Scudiero, «la grande vena narrativa» di Mariano Fracalossi, «palese fin dagli esordi»<sup>5</sup> e che riescono a testimoniare l'incessante percorso di ricerca del suo autore. In queste opere il protagonista del disegno è il paesaggio, ma, contemporaneamente, lo è anche il disegno stesso. Si tratta di «segni» che si presentano come dei tentativi reiterati che insistono spesso su soggetti simili, un laboratorio di crescita artistica, dei materiali «privati» che ci testimoniano il lavoro dell'artista mentre insegue la sua musa ispiratrice.

Proprio per queste ragioni i disegni qui proposti sono una cartina di tornasole unica per capire il

<sup>4</sup>. Dalla lezione sulla «Visualizzazione», tenuta il 16 ottobre 1983. Il testo è tratto da «Trent'anni. Storie di un'esperienza culturale all'avanguardia. Gruppo Studio Arti Visuali. Trento, 1970-2000», a cura di Maurizio Tomasi, Trento, 2001

<sup>5</sup>. Maurizio Scudiero in «Mariano Fracalossi. Non solo artista» in «Mariano Fracalossi. Soluzioni immaginarie». Catalogo della mostra tenuta a Palazzo Trentini dal 11 marzo al 16 aprile 2005, Trento, Consiglio della Provincia autonoma di Trento, 2005.

---

percorso formativo ed artistico di Fracalossi: il suo disegno ha la forza di descrivere «l'aperto» in maniera emblematica: e nel lavoro di affinamento della propria arte, il paesaggio è uno degli elementi che l'artista eleva a palestra stilistica. In questo processo di maturazione, i segni diventano a poco a poco rarefatti, fino a diventare quelli assoluti della rappresentazione astratta dello stile che tutti conosciamo. Ecco che la sfera figurativa si emancipa, arricchendosi di «codici di matrice grafica», per citare ancora Maurizio Scudiero, capace di diventare un vero e proprio «scheletro portante della vena narrativa» del suo autore, con una «tendenza all'astrazione che poggia saldamente su presupposti oggettivi»<sup>6</sup>.

Ecco allora i paesaggi delle nostre montagne, caratterizzati da crocicchi di case densamente edificate, addossate le une alle altre per farsi compagnia, per proteggersi dai rischi idrogeologici del difficile ambiente in cui sono collocate e per costruire comunità assieme. Ecco i tetti che si fondono e si compenetrano reciprocamente, le pareti giocare nei forti chiaroscuri, i muri scrostati alternarsi a presenze di vegetazione, il gioco magico delle travi di legno caratterizzato a un forte mutare di luci ed ombre. Con grande nostalgia per un tempo ormai perduto, Fracalossi immortala alcuni centri del nostro territorio, con un amore e un'attenzione unica. Queste case antiche, questi piccoli borghi, riflettono, con le loro forme, l'identità di un intero territorio, così come – ancora intatto – usciva dalla guerra ed iniziava a proiettarsi nella modernità. Con la stessa forza che troviamo nelle fotografie di Flavio Faganello e nelle indagini antropologiche di Aldo Gorfer, questi disegni di Mariano Fracalossi ci raccontano un mondo tradizionale nel momento della sua evaporazione, testimoniando, attraverso il disegno, le fatiche, i sacrifici, la dedizione profusi, nei secoli, da un'intera comunità per la costruzione del proprio paesaggio.

Ma la curiosità di Mariano Fracalossi non si limita

ai paesaggi del suo Trentino. Va oltre, cercando ispirazioni in luoghi classici della storia dell'arte – emblematici in questo senso i disegni nei quali si riconoscono le forme di Urbino, città d'arte per antonomasia – oppure elevando a luogo d'ispirazione gli spazi più inattesi, come un piccolo anonimo porticciolo sulla riviera. E, in questi disegni, «si ha l'impressione che un fresco vento mediterraneo li percorra e li faccia vibrare» per usare parole di Bruno Passamani<sup>7</sup>; una sensazione che successivamente troveremo reinterpretata e trasformata dentro le immagini pittoriche dalla forte componente grafica, che lo hanno reso originale, riconosciuto e riconoscibile, dentro il panorama artistico del Secondo Novecento.

Questi disegni, a ben guardare, ci raccontano le fasi di questa evoluzione. Ci illustrano le tappe di un percorso di maturazione artistica. Ci spiegano, nella pratica, come sia nato il tratto inconfondibile di Fracalossi e come si sia progressivamente affinato, lavorando sul paesaggio reale e rendendolo, disegno dopo disegno, gesto astratto che si regge su una base figurativa. I segni sono diventati, nel corso degli anni, sempre più sicuri e sempre più precisi e netti, capaci di descrivere, con la forza di alcuni ben orchestrati tratti, l'anima della realtà che il maestro andava, di volta in volta, ad indagare. Ed è proprio in questa capacità di sintetizzare la realtà che Fracalossi ci racconta, in una narrazione inedita, l'evoluzione del proprio gusto e della propria arte, in un instancabile processo di affinamento dello stile e della maniera. Elementi, questi ultimi, intesi da Fracalossi come la sola vera peculiarità che contraddistingue l'attività del vero artista, che è tale solo quando riesce ad interpretare attivamente la realtà nella quale è immerso, enfatizzando alcuni aspetti dello spazio aperto, dei paesaggi, degli individui, e tralasciandone altri, in un continuo processo di selezione e di interpretazione.

Naturalmente, questa non è l'ultima lezione di Mariano Fracalossi, come si è inteso, quasi pro-

---

<sup>6</sup> Maurizio Scudiero in *"Mariano Fracalossi. Non solo artista"* in *"Mariano Fracalossi. Soluzioni immaginarie"*. Catalogo della mostra tenuta a Palazzo Trentini dal 11 marzo al 16 aprile 2005, Trento, Consiglio della Provincia autonoma di Trento, 2005.

<sup>7</sup> Bruno Passamani, nel catalogo *"Mariano Fracalossi: l'opera"*, Catalogo della mostra tenuta a Trento, Palazzo Trentini, 18 aprile / 30 giugno 1997, Trento, Consiglio della Provincia autonoma di Trento, 1997.

---

vocatoriamente, intitolare questa breve nota, perché ogni volta che ci si avvicina con occhio curioso e sincero alle sue opere è possibile ricevere una «lezione» di arte, di estetica, di mestiere. Tuttavia v'è qualcosa d'inatteso in questi schizzi rimasti per molti decenni nelle teche del suo archivio: ovvero l'esplicitazione di come l'opera possa diventare patrimonio collettivo anche nel suo divenire, anche nelle sbavature di un lavoro

in progressione, fatto solo per amore del mestiere. Si tratta di una testimonianza di come, tutti i giorni, sia possibile, per dirla con Renzo Francescotti, «intrecciare avventura e gioco, scoperta e ironia, curiosità e stupore»<sup>8</sup>, avendo come obiettivo la comprensione dell'intorno che ci circonda, la capacità di saperlo amare e la forza di saperlo raccontare.

*Al. F.*

---

<sup>8</sup> Renzo Francescotti in *"Fantastiche avventure fra mare e cielo"* in "Mariano Fracalossi. Soluzioni immaginarie". Catalogo della mostra tenuta a Palazzo Trentini dal 11 marzo al 16 aprile 2005, Trento, Consiglio della Provincia autonoma di Trento, 2005.

## Appunti sull'incisione

Si può tranquillamente dire che il “segno” nell'opera di Mariano Fracalossi occupa un posto centrale. Lo incontriamo naturalmente nel disegnare, con la traccia della matita o del carboncino ora più morbida ora più netta, così come nella pittura, interpretato attraverso una pennellata agile e precisa o in stesure di colore più libere che arrivano al limite dell'involontarietà, ma che alla fine si collocano sempre in maniera coerente entro le sue originali soluzioni compositive. Infine lo ritroviamo nell'incisione calcografica con cui si confronta a partire dagli anni '50 e che funziona tanto da laboratorio di ricerca che da momento di sintesi rispetto alle altre tecniche.

### Gli inizi

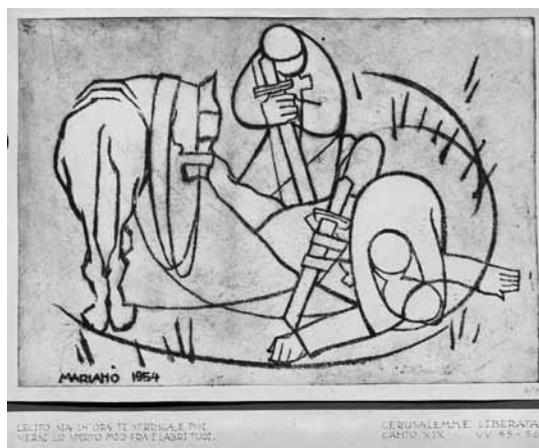
Le prime incisioni si collocano negli anni '50. Del 1954 abbiamo una “Crocifissione” e una “Veduta

di Burano”. Si tratta di due acqueforti che dimostrano una certa confidenza con la tecnica. Più essenziale la veduta di Burano (rimanda a analoghi soggetti tra i disegni dal vero oltre che alcuni olii), mentre nella crocifissione (motivo ripreso da una pittura ad olio) troviamo un ruolo importante del tratteggio con gioco di ombre e volumi. Sempre al 1954 appartengono altre tre incisioni dedicate a un preciso episodio della “Gerusalemme Liberata”: il cosiddetto “Combattimento di Tancredi e Clorinda”. Sono realizzate nella tecnica della cera molle: il segno risulta più morbido, affine alla matita e le figure appaiono impostate su una linearità essenziale che definisce i contorni e la linea curva che sa evocare, quando occorre, il movimento del duello.

Tra quelle degli anni immediatamente seguenti due, entrambi del 1957, ci sembrano le più inte-



Burano, acquaforte, 1954



Lecito sia ch'ora ti stringa..., cera molle, 1954



Neve, cera molle, 1957



Ombrellari, cera molle, 1957

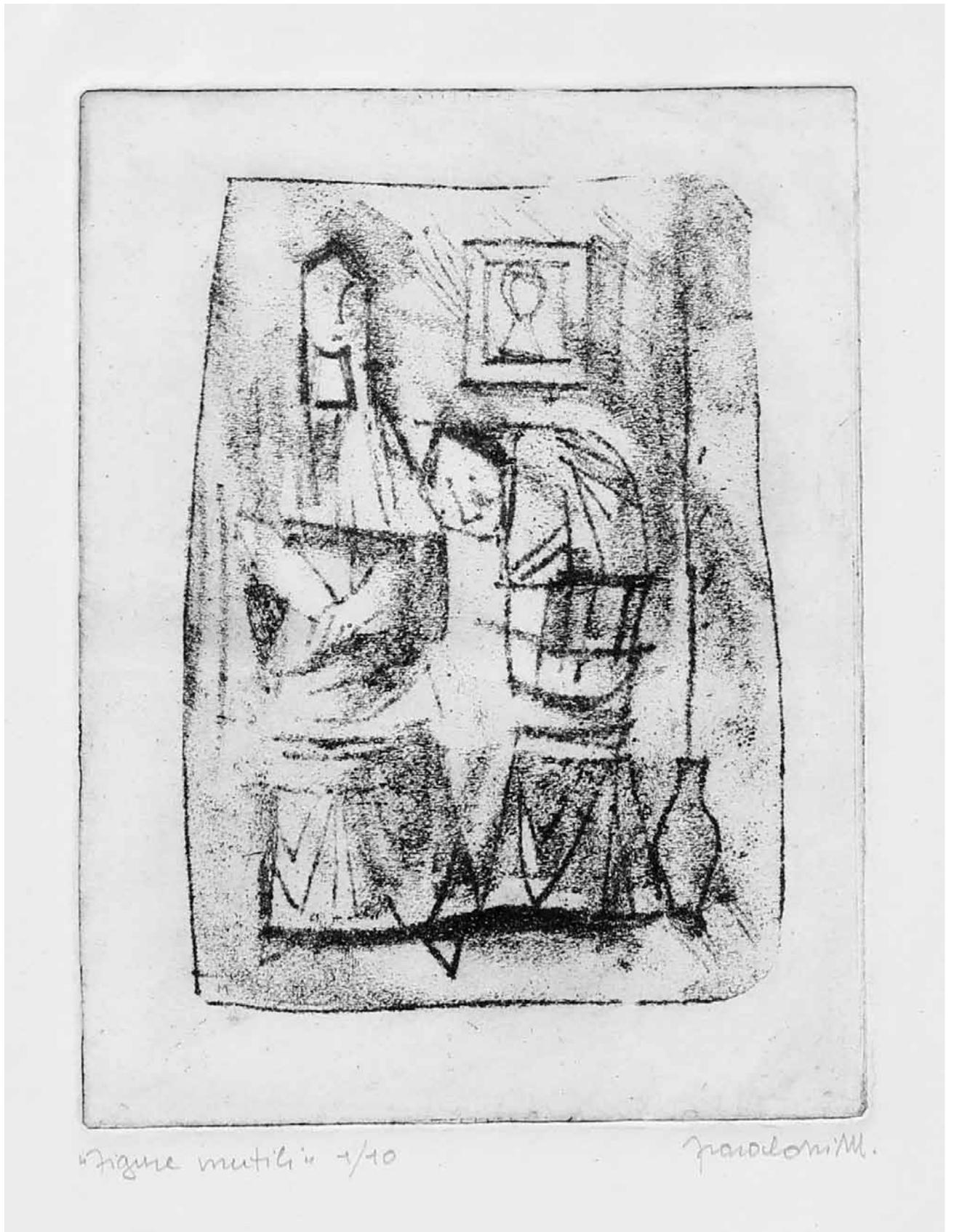
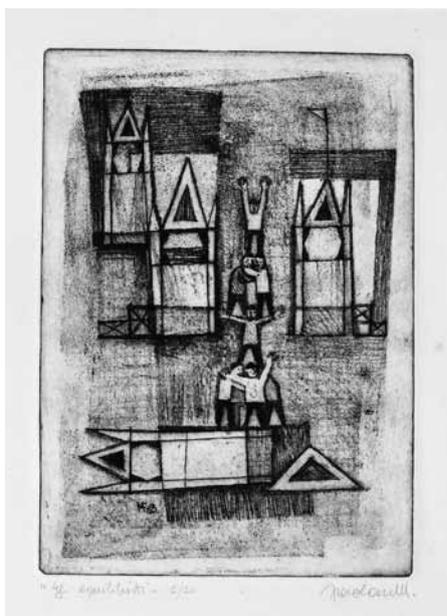


Figure inutili, cera molle, ca. 1958



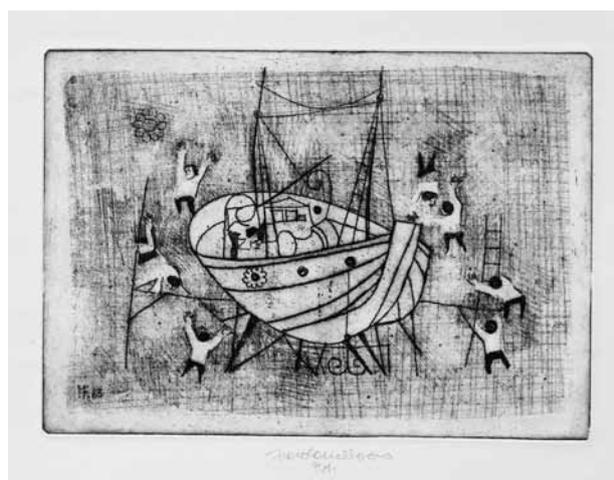
Equilibristi, cera molle, 1963



Equilibristi, acquaforte, acquatinta, 1964



Saga, cera molle, 1963



La barca malata, cera molle, 1963

ressanti. La prima, che si intitola " Neve", è una cera molle ed è caratterizzata da un deciso contrasto tra il bianco dei tetti innevati e il tratteggio nero, morbido ma robusto, che dà corpo al susseguirsi dei muri delle case inquadrato dall'alto: deriva probabilmente da un disegno dal vero e ne sfrutta, valorizzandole, tutte le potenzialità. La seconda si intitola "Ombrellari" e rappresenta in primo piano e frontalmente una fila di quattro figure, ciascuno in una posa diversa, alle prese con le ombrelle: sia per il soggetto che per l'impostazione frontale rappresentano una tipologia che

ritroveremo successivamente in innumerevoli varianti. Inoltre è interessante l'attenzione allo sfondo che, oltre a presentare due motivi decorativi lateralmente, è per così dire *sporcato* da un tratteggio veloce e sommario che lo smuove e che al contempo fa da elemento unificante con le figure. Se poi consideriamo un'altra cera molle di questi anni ("Figure inutili") vi ritroviamo accentuato (ma in modo mai pesante, sempre leggero) questo tratteggio largo e mosso che sembra ora voler venire in primo piano, come una velatura, fino a voler prendere il sopravvento sulle linee che

definiscono le figure in un effetto di rarefazione e luminosità.

### Lo sfondo

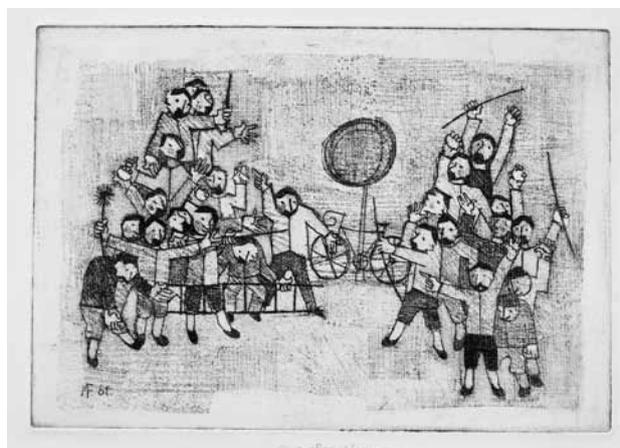
Questo tentativo della luce di prevalere sulle forme sembra apparentemente finire qui. Nei lavori seguenti ritorna, invece, costantemente il motivo dello sfondo animato attraverso la presenza di questi campi tratteggiati in modo più o meno regolare che a volte in parte si sovrappongono, a volte si estendono uniformi per tutta la parte incisa (ma resta sempre un bordino bianco lungo il perimetro della matrice a mo' di cornice o di finestra). In questo modo si costituisce una texture di fondo, mai troppo profonda, che richiama quella della luce radente su un muro ruvido e che crea un elemento di continuità tra i vari elementi in primo piano senza però mai metterne in discussione la forma ben definita dal disegno.

Altra costante è quella della frontalità: ci troviamo

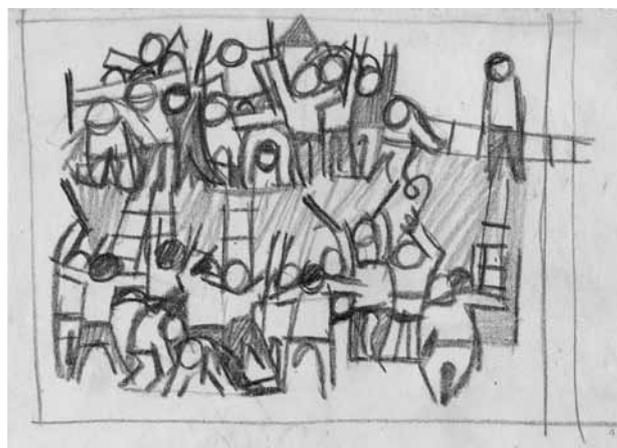
davanti a uno spazio bidimensionale, analogo a quello di una alzata, in cui a prevalere sono le dimensioni verticale e orizzontale e dove le indicazioni di profondità (ad esempio le linee di fuga) sono pressoché assenti. E' una impostazione che richiama l'arte romanica ma anche lo spazio del teatro.

### "Equilibristi"

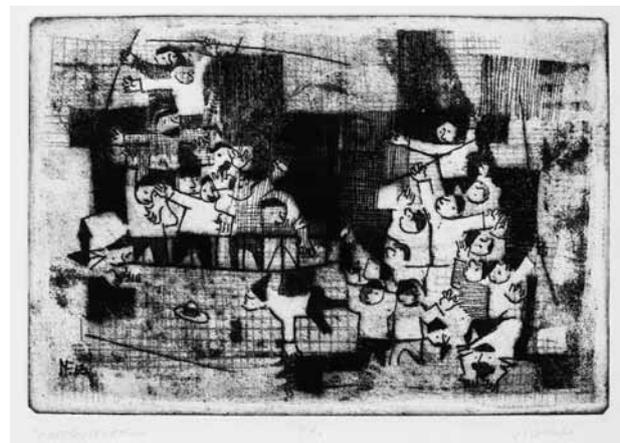
Così in "Equilibristi" (una cera molle del 1963) i teatrini sono collocati, pur se a diversi livelli, frontalmente e in primo piano in una composizione che sottintende piuttosto un movimento dal basso verso l'alto: indicazione sottolineata centralmente dal gruppo degli acrobati i quali, in piedi gli uni sulle spalle degli altri, vanno a formare quasi una striscia verticale. Quanto alla luce qui sono presenti degli aloni attorno alle forme (così da rinforzarle facendole emergere dal fondo) che si collegano poi al gioco di piani tratteggiati ora



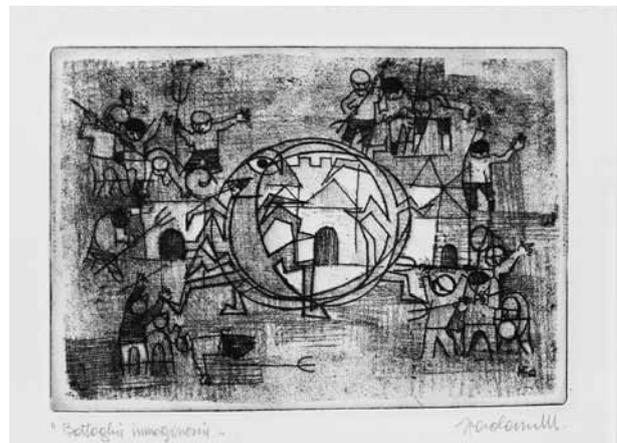
Battaglia di spazzacamini, cera molle, 1961



Battaglia, disegno s.d.



Tumulto, cera molle, acquatinta, 1963



Battaglia, cera molle, 1962

più chiari ora più scuri (possono essere lette anche come delle ombre più o meno immaginarie) che va ad animare lo sfondo.

Questa impostazione è quella che ritorna in tutta una serie di incisioni eseguite con la tecnica della cera molle tra il 1959 e il 1965.

### Le figure

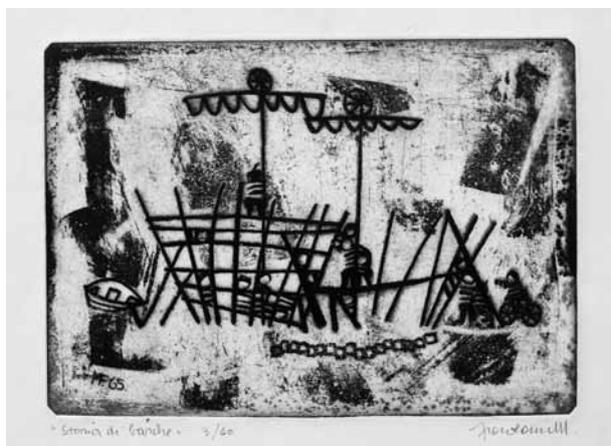
Sono opere animate da una serie di figurine delineate in maniera sintetica ma precisa, che non hanno caratteristiche individuali, ma che comunicano attraverso una accentuata gestualità la quale riguarda soprattutto le braccia, il più delle volte aperte o alzate verso l'alto. Assieme al movimento dei volti, con una serie di scambi di sguardi rivolti l'uno verso l'altro ma a volte anche verso lo spettatore (quasi a cercare la complicità), e all'espressività delle mani, costituiscono un insieme dinamico e polifonico che sembra dar vita a una sorta di movimento danzato.

In "Saga" le figure viste dall'alto, sembrano sospese nel vuoto mentre assistono allo scontro di due creature immaginarie. Analoghe figure volanti compaiono anche in "La barca malata" (1963). Mentre una dimensione per così dire agonistica è presente anche nella serie delle cosiddette "Battaglie" (1961-1964): in una incisione del 1961 ("Battaglia di spazzacamini") incontriamo due gruppi, posti ai lati, che si fronteggiano armati di qualche bastone, in mezzo c'è una bicicletta che fa allo stesso tempo da collegamento e da disgiunzione; da notare l'enfasi delle braccia e delle mani e la compattezza dei due schieramenti. Le figure sono come ammassate l'una sopra l'altra in una abbreviata successione verticale che si apre come in una empirica e ravvicinata visione dall'alto.

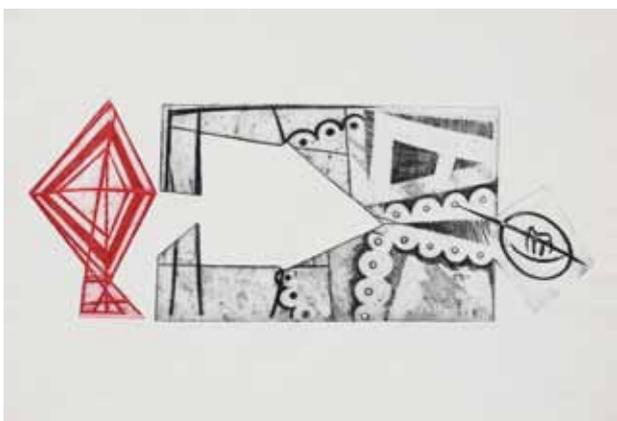
Sono comunque rappresentazioni che non raggiungono mai una tensione drammatica; lo sguardo è sempre quello un po' distaccato e



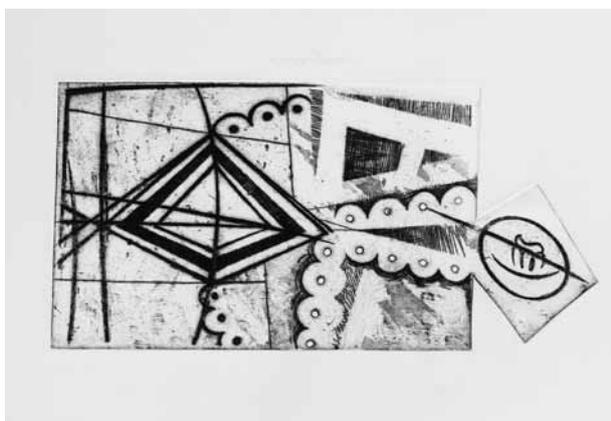
Storia di barche, cera molle, acquatinta, 1965



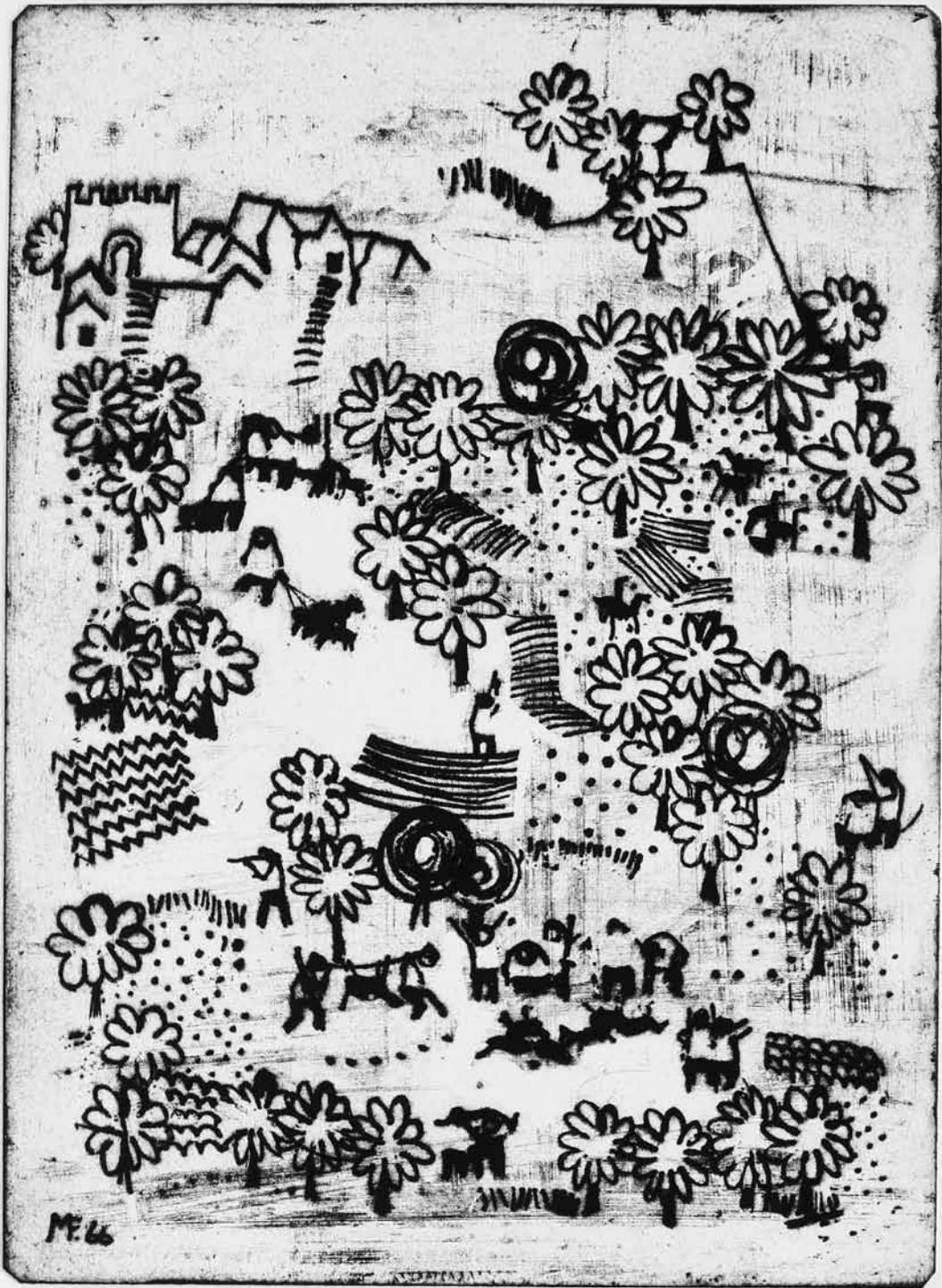
Storie di barche (II), cera molle, acquatinta, 1965



L'aquilone liberato, acquaforte, acquatinta, 1970



L'aquilone prigioniero, acquaforte, acquatinta, 1970



M. 6

Paesaggio  
P. 1.

Paesaggio, zucchero, 1966



L'uomo fiore e l'aquilone, acquaforte, acquatinta, 1969

ironico di colui che assiste a qualcosa che lo coinvolge sul momento, ma che sa che è una finzione. Una dimensione che allude a quella del narratore che racconta delle storie per tramandarle ma soprattutto per il piacere del racconto.

### L'acquatinta e lo zucchero

Dopo il 1964 assistiamo all'abbandono della cera molle per il passaggio all'acquaforte e all'introduzione di due nuove tecniche: l'acquatinta e lo zucchero.

Attraverso l'uso dell'acquatinta vengono accentuati gli effetti materici. Lo vediamo innanzitutto nello sfondo, in cui le corrosioni irregolari dell'acquatinta appaiono più robuste rispetto ai tratteggi della cera molle. Attraverso le "bruciature" l'immagine viene per così dire "sporcata", sembra acquistare memoria di un ipotetico passato.

Lo vediamo ad esempio in "Equilibristi" (1964) dove gli interventi dell'acquatinta sostengono il motivo centrale inserendolo in un contesto complessivo di respiro più ampio. Sono macchie, apparentemente accidentali che fanno da contrap-



Finestra 1, acquaforte, 1970

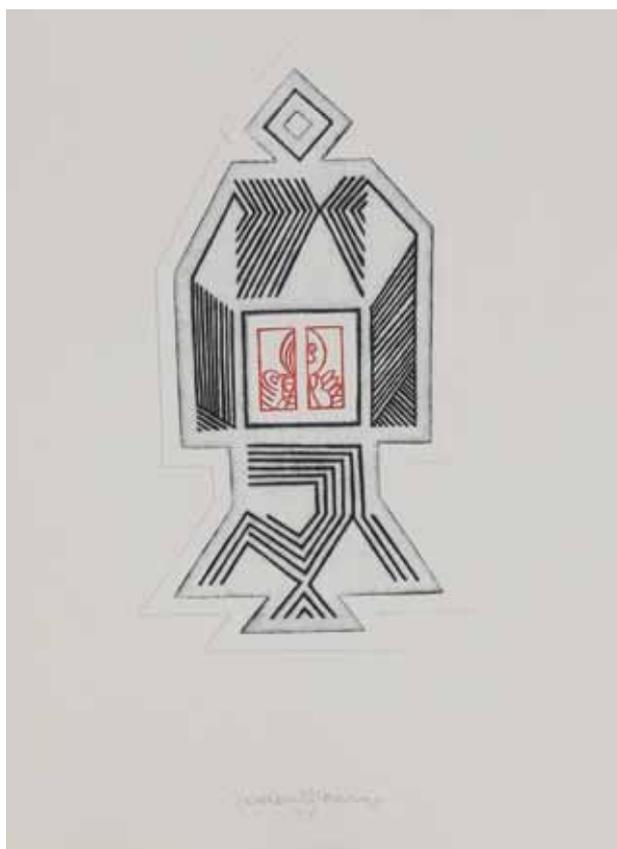
punto alla luminosità delle parti integre del fondo e che ai lati, come delle quinte, ne sfalsano in senso obliquo l'inclinazione.

Nello stesso senso le morsure dell'acquatinta in "Storie di barche" (1965) dialogano alla pari con le ben marcate linee oblique che definiscono le strutture degli scafi delle navi.

Con la tecnica dello zucchero è possibile disegnare sulla matrice con un pennello: cosa che permette un tipo d'intervento più sciolto e scorrevole e (col rinforzo dell'acquatinta) di uno spessore molto più largo rispetto all'acquaforte. Sono caratteristiche che appaiono evidenti nella serie delle "Ville" (1965) e in un paesaggio (impostato con un orizzonte alto e vivacizzato da figurine occupate in una caccia) del 1966, dove le modalità del disegno acquistano un qualcosa di pittorico.

### Aquiloni

E' un uso che trova per certi versi una soluzione esemplare in "L'uomo fiore e l'aquilone" (1969). Un'opera dove l'eleganza e la leggerezza del tocco per così dire, pittorico, emergono in modo

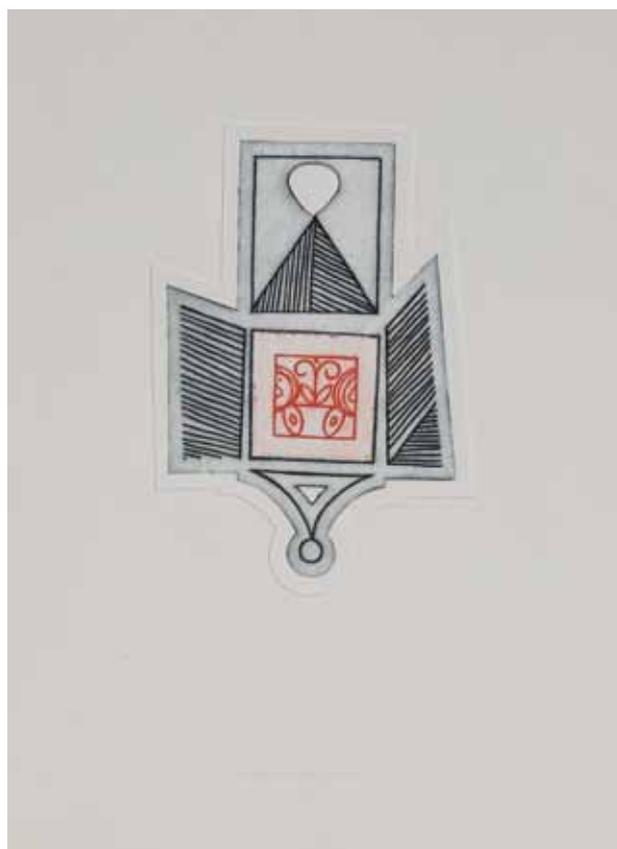


Finestra 2, aquaforte, 1970

essenziale nell'enigmatica figura dell'uomo fiore posto al centro in basso. Questi tende una mano, inscritta in un cerchio, verso l'aquilone (un rombo rosso definito dall'acquatinta) che campeggia inscritto nella parte alta; un motivo tagliato da due precise linee rette che vi si incontrano a perpendicolo accompagnate a loro volta sulla sinistra da un cerchio che richiama il volto dell'uomo fiore: così viene a crearsi un dialogo tra la parte bassa (di fattura più libera) e la parte alta (più geometrica).

E' questa un'opera che appartiene a una serie di incisioni intorno al tema dell'aquilone tra il 1969 e il 1970 (un tema comparso per la prima volta nel 1963 e che ritornerà in seguito) dalle quali emergono due importanti novità: innanzitutto l'uso del colore e poi una impostazione in cui la parte figurativa (peraltro sempre presente) tende a divenire un punto di partenza verso un linguaggio più astratto.

Se noi osserviamo "L'aquilone liberato" (1970) notiamo che la parte rossa è stata ritagliata dalla lastra principale, colorata e pulita a parte, per



Finestra 3, aquaforte, 1970

esservi infine affiancata e stampata assieme. Ma anche la forma della matrice non è un semplice rettangolo: ritagliata anch'essa presenta una sagoma a losanga che esce sulla destra e che rappresenta, in forma abbreviata, una mano la quale stringe una asticella (una punta o un pennello). Complessivamente il motivo ci appare un succedersi di linee e graniture in cui la parte astratta si misura alla pari con gli spunti figurativi.

Dello stesso anno (1970) sono altre incisioni col motivo dell'aquilone in cui il colore, in questo caso un giallo, compare con un ulteriore accorgimento: l'inserimento di una carta colorata (con un leggero velo di colla) tra la matrice e la carta su cui viene poi impressa, così che possa con la pressione del torchio aderire al foglio stampato.

### Finestre

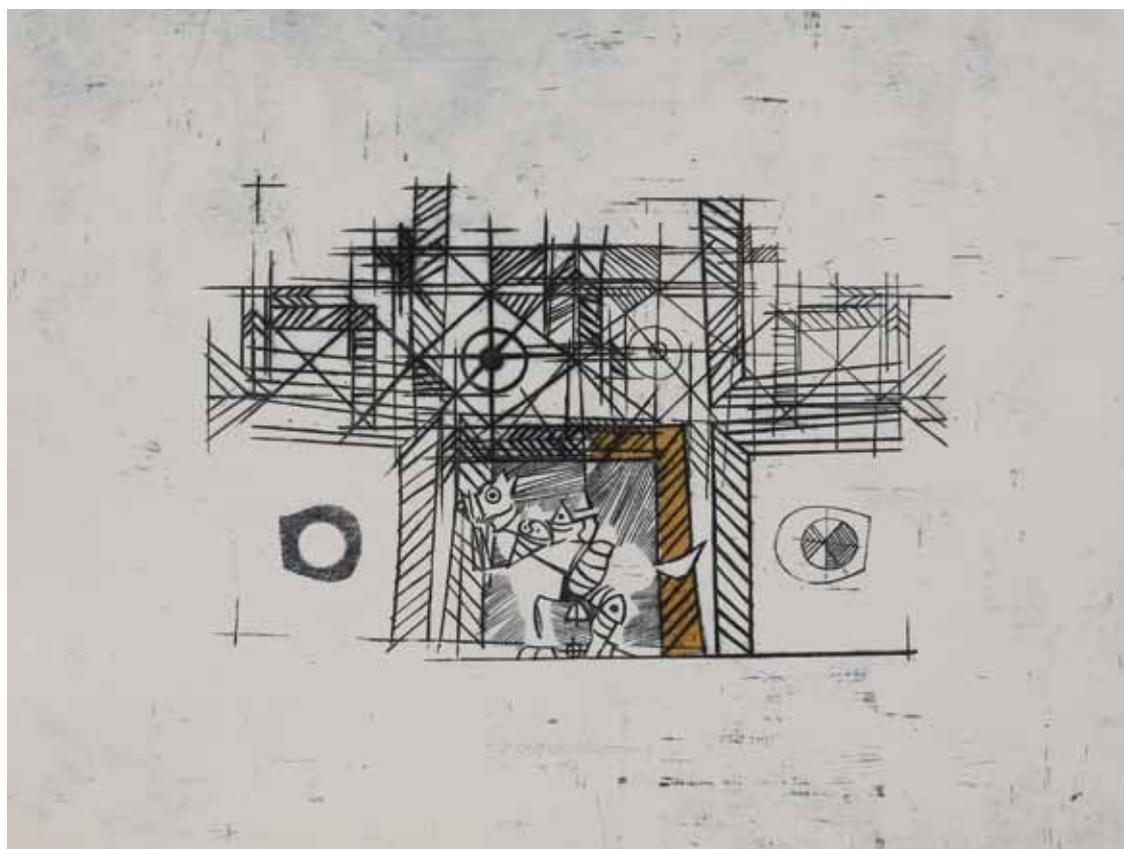
In questi aquiloni troviamo poi un uso strutturale del tratteggio analogo a quello che compare, ad esempio, anche in tre incisioni della cartella delle "Finestre". Qui la composizione si muove attorno ad un quadrato (colorato in rosso) che

delimita e definisce lo spazio aperto della finestra nella quale compare un viso. Intorno appaiono dei piani che per la loro forma richiamano l'immagine delle persiane aperte. Sono spazi definiti da sequenze di linee nette ed oblique che nel loro avvicinarsi danno luogo a un ritmo spezzato fatto di corrispondenze e divergenze. Il contorno di questo motivo viene poi raddoppiato dal bordo ritagliato della lastra che con la sua impronta nitida e pulita va a marcare sul foglio, in modo attutito e silenzioso, il limite tra il vuoto e il pieno.

### **La cerca del Graal ("E' stata posta la quistione")**

Il percorso di questi ultimi anni trova poi un punto d'arrivo nelle incisioni dedicate, lungo tutto il decennio degli anni '70, al tema dei cavalieri alla ricerca del Graal. In particolare vi ritroviamo le sequenze di linee a modo di tratteggi più o meno serrati, in una serie di variazioni, raddoppiamenti

e contrasti che vanno a costruire delle griglie, dei reticoli che però tendono ad aprirsi e sfaldarsi verso lo spazio circostante, stabilendo con esso un forte senso di continuità. E' il topos dello sfondo: uno spazio aperto segnato da piccole tracce e schegge di nero che ne definiscono una materialità rarefatta ma allo stesso tempo con una sua corporeità ben precisa. Una sorta di luogo in cui a volte, i segni sembrano andare a perdersi suggerendo forse allo spettatore un possibile proseguimento. Un accenno di non finito che sembra volto, per contrasto, ad evidenziare alcuni "punti significanti" cioè "certi punti nodali dal cui collegamento dipende la ricezione visiva"<sup>1</sup>. Discorso che mi sembra particolarmente appropriato per alcune incisioni come "E' stata posta la quistione", "Verso la terra desolata" o "Il saluto". In altri casi le forme sono più compatte, come ad esempio in "La cerca del Graal" (1972) o in "Emblema" (1972); di quest'ultimo lavoro esiste anche una versione a tempera indicativa



E' stata posta la quistione, acquaforte, 1973

<sup>1</sup> Gruppo Studio Arti visuali, Trento, Corsi 1983 – 1984, Quaderno n.1 pag.7.

132 → E VENNE POSTA LA DOMANDA  
E LA DOMANDA VENNE POSTA  
131 → la domanda venne posta

andò a fare delle note

algebra

nota la quinta (79)

teoria delle

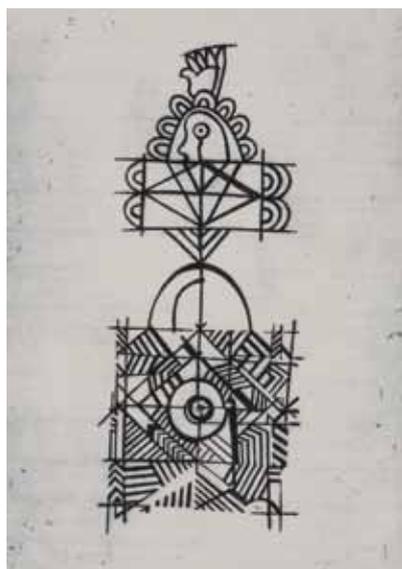
relazioni

quinta da fare (87)

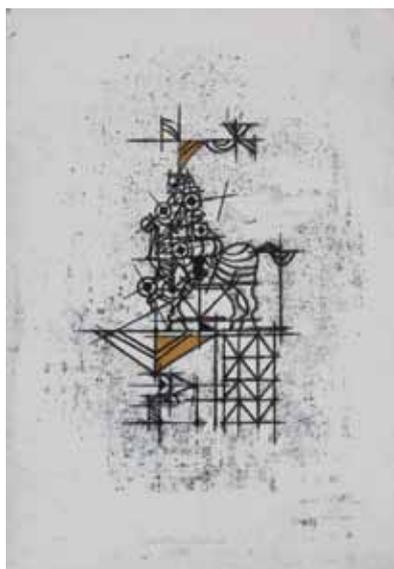
questo rigo da fare  
e no rigore

le righe da fare sono (108)

la domanda non vien posta



Emblema, zucchero, acquatinta, 1972



La partenza, acquaforte, ca.1972



La cerca del Graal, acquaforte, 1972

per il rapporto col segno in Mariano Fracalossi: è caratterizzata da un tocco, pur nella precisione dell'insieme, volutamente sommario che non intende dissimulare il gesto della pennellata nel suo farsi; evidenti sono le tracce irregolari di una prima stesura in nero che emerge qua e là come una sorta di memoria. Potremmo dire che, nella pittura come nella grafica, incontriamo un segno che, pur indicando qualcosa d'altro, non rinuncia mai a parlare di se stesso.

Sono comunque immagini in cui l'elemento iconico è sempre presente perlopiù attraverso una linea che scandisce con precisione le sagome stilizzate, più o meno frammentate, dei cavalieri nelle loro armature che compaiono ora in groppa ai caratteristici cavalli (definiti da una cadenza tutta spigoli e curve), ora sbucano curiosi e impertinenti coi volti inseriti nelle forme astratte, quasi fossero ritagli di quinte teatrali.

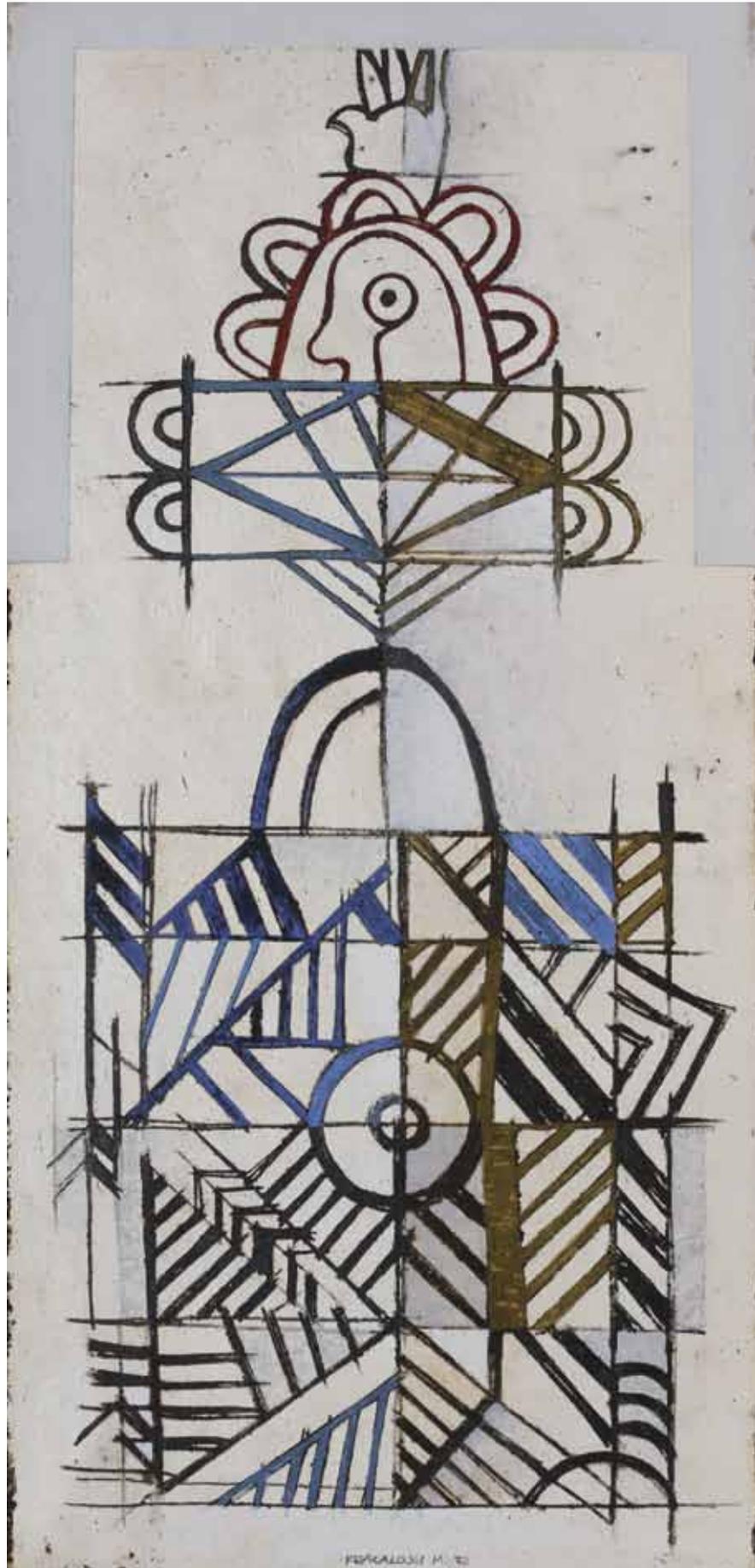
Allo stesso tempo possiamo però notare che, a partire dagli "Aquiloni", la dimensione narrativa appare più sottintesa che esplicita: la presenza di elementi figurativi evoca qualcosa che poi spetta allo spettatore, eventualmente, completare. In questo senso si può forse parlare di significato allegorico: non c'è un evidente rimando a un solo significato, ma a un succedersi di possibili suggestioni, tra loro correlate che chi osserva può o meno cogliere.

In questo senso mi sembra che la serie dei ca-

valieri sia quella che, nell'immaginario di Mariano Fracalossi, al lato sereno e ironico accompagna maggiormente una dimensione più nascosta e problematica, in cui prevale l'interrogarsi rispetto alla risposta. Sono infatti storie di cavalieri che si mettono in viaggio verso terre sconosciute alla ricerca di qualcosa di inafferrabile (simboleggiato dal Graal) che infine può apparire davanti ai loro occhi senza che gli stessi se ne rendano conto, come nell'episodio di Parsifal dal Re Pescatore, scena che, se non appare esplicitamente, resta comunque sul sottofondo di questo ciclo di opere.

#### **“Può mai essere vero?”**

“Storie del diluvio” è una cartella di tre acquaforti del 1981 che rappresenta un'ulteriore svolta per la presenza del colore con modalità diverse rispetto alle precedenti: per la prima volta c'è un utilizzo di più matrici con diverse colori che vengono poi, ogni volta, impresse sul foglio in successione al momento della stampa col torchio a mano. E' una tecnica che ovviamente rende possibile un impiego di un maggior numero di colori e dunque più libertà nelle soluzioni espressive. Così in “Nessuno ci ferma?” l'acquatinta nella parte inferiore copre nette campiture definite dal segno, mentre nella parte alta crea effetto quasi pittorico di trasparenze e sbordature in un alternarsi di risonanze e contrasti tra la grande vela dell'arca, la sagoma dell'aereo e una possibile



Emblema, tempera, ca. 1970

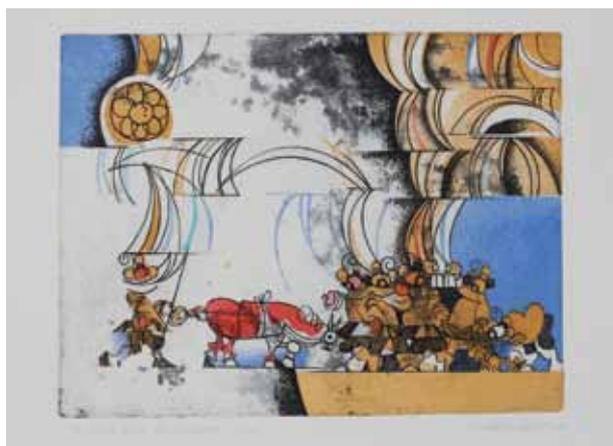


Può mai essere vero? (Storie del diluvio)  
acquafornte, acquatinta, s.d.

rappresentazione delle nuvole.

In "Può mai essere vero?" ci colpisce l'estrema essenzialità della composizione: un grande spazio aperto, sporcato quel tanto che basta per renderlo reale, in cui vediamo a sinistra l'arca, mentre sulla destra in alto compare un aeroplano. Al movimento convergente di quest'ultimo verso sinistra fa da contrappunto ad un fuori campo che sembra potersi allargare senza limiti apparenti. Indizio di questo è anche la barchetta che appare solo per metà in basso sulla destra come ad indicare una dimensione che si estende ben al di là della cornice.

Dello stesso anno (1981) anche se successiva, è la serie di tre incisioni dedicate al "Guardiano della soglia"<sup>2</sup> che per la capacità di sintesi richiamano il ciclo del Graal. Sono costruite sulla presenza di una unica figura, il "guardiano" appunto, di cui l'enfasi della posa sembra non escludere una certa ironia. Predominante è il senso del movimento, sia a livello di contenuto che d'esecuzione: vi troviamo, attraverso l'uso combinato di zucchero e acquatinta, un tratto agile che sembra richiamare la rapidità dell'abbozzo, un segno in cui la scomposizione in due colori (il nero opposto al giallo o al grigio) accentua l'impressione di un'azione repentina.



La prima storia dell'arcobaleno,  
acquafornte, acquatinta, 1982

Si potrebbe dire che nel "Guardiano della soglia" prevale la sottrazione intesa come necessità della sintesi: è quella tensione verso la dimensione astratta che abbiamo già incontrato nel ciclo del Graal. Nei lavori seguenti sembra prevalere, invece, un principio di addizione che porta a una maggiore esuberanza della composizione e che passa anche attraverso una valorizzazione degli effetti del colore. Un movimento verso il "pieno" che, in questo caso, apre verso una dimensione più giocosa e a un maggior desiderio di coinvolgimento emotivo.

Sembra quasi che Mariano Fracalossi non sia interessato ad attraversare la soglia e, di conseguenza, a rappresentare in maniera più o meno letterale ciò che potrebbe apparire: paradossalmente potrebbe anche essere uno spazio vuoto, oppure, come dice J. Bergamin<sup>3</sup>, "quando arriviamo in fondo vediamo che il fondo è superficiale; il fondo del nostro pensiero è la superficie di uno specchio: un rispecchiamento superficiale di tutto". Così decide che è più opportuno muoversi in maniera indiretta all'interno di un orizzonte più discorsivo. Una risposta, se mai ci dovesse essere, va cercata tra le cose nel loro apparente disordine, muovendosi all'interno del fluire di quella pluralità di voci che l'immagine, come in

<sup>2</sup> L'espressione "Guardiano della soglia" compare in "Le porte regali - saggio sull'icona" di P. Florenskij, Adelphi, 1977, pag. 36, dove si trova anche un accenno alla simbologia dell'arcobaleno (ed. cit. pag. 41): un libro che Mariano Fracalossi aveva certamente letto.

<sup>3</sup> J. Bergamin "Decadenza dell'analfabetismo", Rusconi, 1972; pag. 53. Il discorso continua così: "Il teatro è cosa da vedere da guardare perché in esso vediamo il fondo, esoterico, del nostro pensiero fanciullo, che è il nostro pensiero di popolo: il nostro analfabetismo radicale".

una narrazione, cerca di fissare in modo più o meno provvisorio.

Così nelle "Storie dell'arcobaleno" (1982) incontriamo un colore che, in campiture piane capaci di trattenere la vibrazione della luce, si muove in perfetto accordo col disegno a cui, se per un verso fa da sfondo, dall'altra dà luminosità e consistenza, così da permettere un gioco dinamico di contrasti tra le parti. Così nella "Prima storia dell'arcobaleno" è il giallo oca che conferisce compattezza al gruppo delle figure come alla struttura in alto a destra da cui scaturisce, in una successione di rifrazioni e riflessi, l'arcobaleno. Giallo che va a confrontarsi col cavallo rosso posto in mezzo al gruppo e con l'azzurro delle due nette porzioni di cielo.

Sono figurazioni in cui si allude comunque a una storia di cui l'immagine è un episodio e che sottintende un testo orale o scritto che chi osserva, è invitato a immaginare. Di cui, poi, la didascalia del titolo è una traccia, a volte anche una possibile digressione: può aggiungere qualcosa che

non appare direttamente nell'immagine. Questo vale anche per la serie ispirata alle poesie di B. Marin (1983) che perciò non vanno lette come illustrazioni puntuali del testo: lo scritto e l'immagine indicano due percorsi che si sovrappongono solo in parte, per continuare poi in direzioni diverse. Un esempio evidente sembra "Son 'rivào a le fose" in cui un qualcosa di lirico e soggettivo viene trasportato da Mariano Fracalossi, in una dimensione quasi epica.

Una propensione al racconto che continua con le "Storie di Capitan Galasso" (1986). Qui la massa delle figure, sempre in primo piano, è definita innanzitutto da un segno robusto allo zucchero: un tipo di intervento che richiama quello del penarello (usato da Mariano Fracalossi nel disegno dal vero e nella preparazione degli spolveri) ma anche il filo di piombo delle vetrate medioevali. Segno che va a costituire una trama cui dà corpo un cangiante variare di tonalità tra il giallo oca, il grigio e il rosa dei volti, rinforzate, per contrasto, da inserimenti di rosso e azzurro.



Il secondo guardiano della soglia, zucchero, acquatinta, 1981



Il terzo guardiano della soglia, zucchero, acquatinta, 1981



Congedo (Le storie di Capitan Galasso ),  
Zuccherò, acquatinta, acquaforte, 1986



Contrasto (Le storie di Capitan Galasso ),  
Zuccherò, acquatinta, acquaforte, 1986



Ai margini del cielo acquaforte, acquatinta, fine anni  
'80 ca.



Ex voto, acquaforte, 1991

---

Una incisione non datata, ma della fine degli anni '80, è "Ai margini del cielo". E' costituita da tre elementi verticali: due fasce (ancora come due quinte) dal fondo blu a cui si sovrappone un tratteggio obliquo nero. In mezzo, nella parte alta, un gruppo di figure che sembra sul punto di dissolversi in un cielo azzurro rarefatto. E' la visione di una soglia, del possibile attraversamento di un limite oltre il quale c'è uno spazio infinito.

### **"Ex voto"**

E' un percorso che continua, nel 1991, con la serie dei tre "Ex voto". Qui siamo in una dimensione decisamente interiorizzata in cui il senso dell'interrogazione prevale e il significato può essere solo suggerito e non è qualcosa di immediato ed esplicito.

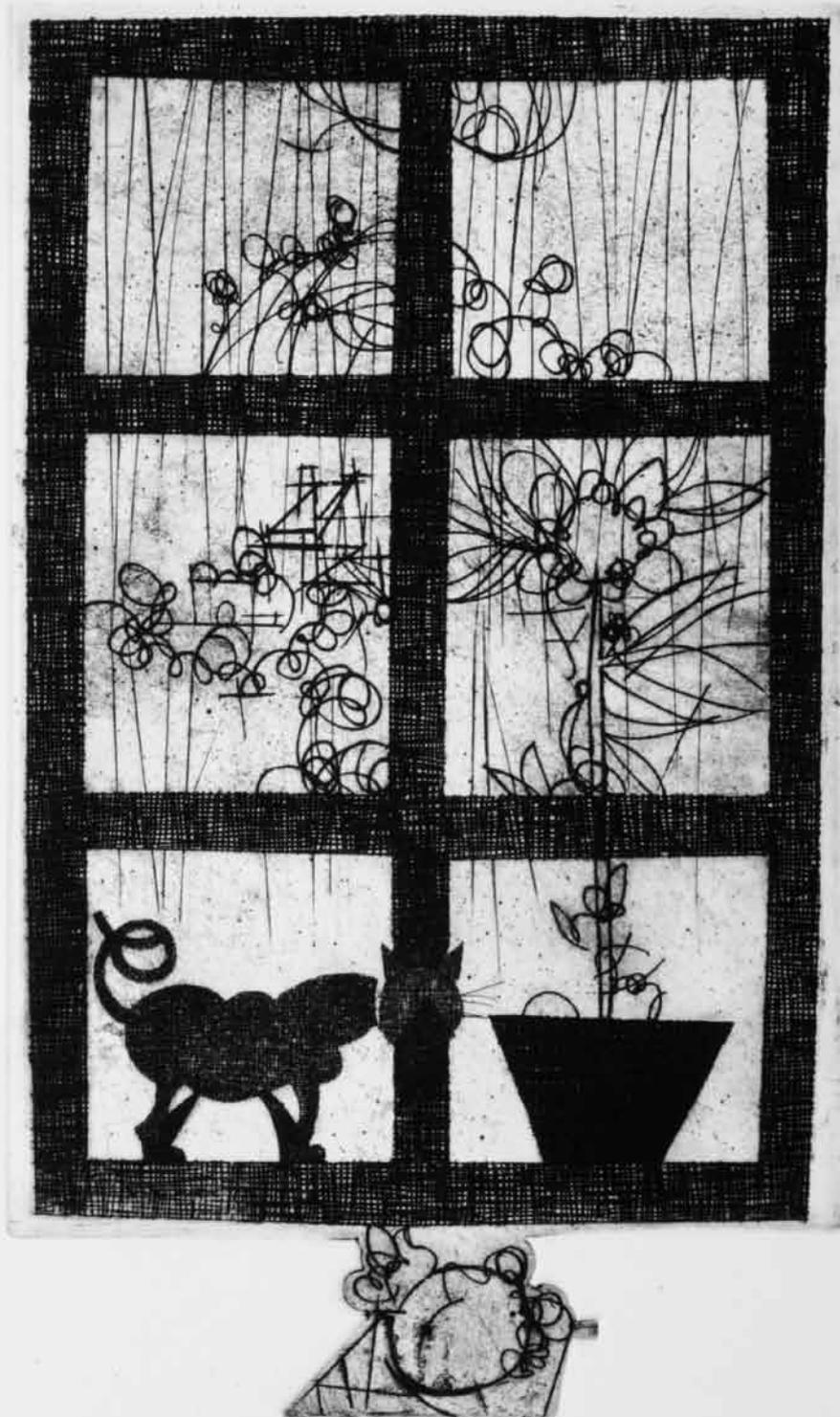
Sono composizioni in cui ritornano gli elementi verticali in sequenza di tre (o quattro) collocati l'uno di seguito all'altro: due di questi sono ancora due strisce dal fondo blu. Gli altri elementi appaiono, per contrasto, di un colore bianco lattiginoso o addirittura non colorati ma appena sporcati da una velatura; sono sagome incise e ritagliate in cui accanto a delle figure, compaiono

combinati in vario modo elementi tipici dell'immaginario di Mariano Fracalossi come, ad esempio, l'aquilone. Ne risultano raffigurazioni di notevole raffinatezza, che evocano quel momento di silenzio che ci permette di aprirci ad accogliere, quasi inconsapevoli, le cose del mondo.

### **Nota**

Questi appunti intendono offrire una mappa provvisoria che ci permette di seguire alcuni momenti della ricerca di Mariano Fracalossi nel campo della grafica. Non hanno pretese di completezza: per mancanza di spazio o documentazione, alcuni temi (come le rappresentazioni di Trento) sono stati esclusi. E' un commento certe volte più analitico, altre volte più vago come lo può essere la descrizione di un'immagine, attraverso le parole: il rischio è che il discorso si sovrapponga all'immagine, ma d'altra parte l'esigenza di trasporre le impressioni dello sguardo nelle parole, in certi casi diventa necessaria. Si potrebbe dire che tra immagine e testo si stabilisce un rapporto di vicendevole scambio: le parole tolgono e aggiungono allo stesso tempo.

*Ad. F.*



Finestra col gatto  
P.H.

Finestra col gatto, acquaforte, ca. 2003

## Cenni biografici.



Mariano Fracalossi nasce a Trento il 22 agosto 1923 nell'antico, popoloso rione di San Martino. Il padre Attilio, pittore decoratore, nel difficile periodo tra il 1927 ed il 1932 è costretto a lasciare la famiglia per trasferirsi in Argentina ove riesce ad esercitare la professione di decoratore e scenografo, attività, quest'ultima, per cui ha precedentemente frequentato a Milano uno specifico corso di studi.

Il piccolo Mariano segue il percorso scolastico in istituti del centro cittadino, inizialmente le scuole elementari "Regina Elena" nel vecchio rione San Pietro, luogo a cui rimarrà sempre particolarmente affezionato, quindi le scuole "Verdi" rivelando, sin da giovanissimo, agli attenti insegnanti, la maestra Proclemer ed il maestro Ducati, una spiccata abilità nel disegno.

Nel periodo compreso tra il 1934 ed il 1937 frequenta il corso di Avviamento Industriale presso le Scuole Buonarroti ove segue, con particolare attenzione e passione, i laboratori di modellazione plastica del celebre scultore Stefano Zuech.

Nel 1938, a soli 15 anni, inizia il tirocinio di apprendista pittore decoratore e, completata la sua formazione professionale, a 18 anni, segue il padre nell'attività di pittore decoratore, coadiuvandolo anche in quella di scenografo presso numerosi teatri parrocchiali della città.

Dopo il servizio militare a Roma nel 1° Reggimen-

to Granatieri, nel 1942 viene inviato in una Corsica occupata sia da truppe italiane che tedesche con le quali, dopo l'8 settembre 1943, fortunatamente gli scontri sono rari e privi di rilevanza.

All'inizio del 1944 il suo Reggimento si trasferisce a Sedini, in provincia di Sassari ove il giovane Mariano, incline da sempre all'arte, rimane affascinato dall'antica civiltà nuragica e dalle sue ancora oggi misteriose costruzioni. Giunti gli Inglesi, il Reggimento, quasi al completo, viene arruolato nel Corpo di Liberazione Italiano e trasferito presso Napoli ove i militari vengono addestrati ed equipaggiati.

Mariano Fracalossi viene assegnato in Emilia; la fine del conflitto lo vede, con il grado di sergente, combattente nei pressi di Bologna.

Congedato, nel 1946, riprende l'attività di pittore decoratore ma desiderando fortemente perfezionarsi, nel 1947, grazie all'aiuto ed all'ospitalità di un padre domenicano suo caro amico, riprende gli studi artistici a Firenze diplomandosi presso l'Istituto Superiore d'Arte di Porta Romana e conseguendo anche il magistero nel 1949.

Ritornato in Trentino riprende l'attività di pittore decoratore svolgendo in contemporanea l'azio-



ne didattica, iniziata con alcune supplenze in disegno presso alcuni istituti della città, e l'attività di scenografo, soprattutto per il Teatro San Pietro con il quale stabilisce un lungo e proficuo sodalizio. Grazie alle sue ardite intuizioni innova fortemente la scenografia teatrale trentina collaborando alle celebri, apprezzate riviste dell'amico regista Marcello Voltolini.

Da sempre impegnato anche in un serio, costante percorso artistico-creativo personale, Mariano



Fracalossi, nel 1951, viene ammesso alla Quadriennale Nazionale d'Arte di Torino con un dipinto ad olio su tela dal titolo "I Giocatori di carte". L'evento viene segnalato sul quotidiano locale l'Adige da Giulio Decarli, primo critico ad occuparsi dell'artista trentino e ad intuirne il successivo, proficuo percorso.

Invitato dal grande incisore Remo Wolf, nel 1953 presenta a Trento, al "Circolo Bronzetti", la sua prima mostra personale, un'apprezzata esposizione di opere grafiche.

Nel 1954 si sposa con l'insegnante bolognese Laura Lenzi da cui avrà, nel 1958, il figlio Adriano e, nel 1966, la figlia Lorenza.

Inizia in questo periodo il suo profondo interesse per le difficili tecniche calcografiche, l'acquaforte, l'acquatinta e la vernice molle.

Il 1956 si rivela per Mariano un anno di particolare impegno; consegue infatti l'abilitazione all'insegnamento del disegno e della storia dell'arte e viene nominato docente di ruolo in disegno alla Scuola media "Segantini" di Trento, ruolo che lascerà, dopo ben trent'anni di professione, al raggiungimento della pensione nel 1979.

Nello stesso anno sperimenta per la prima volta la complessa tecnica dell'affresco, impreziosendo con figure di giovani Santi le cappelle dell'Oratorio di San Pietro; realizza infine ad olio tredici tavole, tutte giocate sul colore blu, per un'originale Via Crucis, oggi purtroppo dispersa.

Presente in numerose mostre collettive in varie città italiane e conosciuto per alcune personali

in Trentino, viene ammesso, nel 1959, all'8° Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Da sempre attento anche alla promozione e valorizzazione di chi si occupa con passione del settore artistico, pochi anni dopo, nel 1962, assume la segreteria provinciale del Sindacato Italiano Artisti Belle Arti (SIABA), prestigioso ruolo che ricoprirà per ben undici anni organizzando, coadiuvato da preziosi volontari, importanti esposizioni a Trento, Bassano del Grappa, Torino, Novara, Venezia e Roma dedicate all'arte trentina ed ai suoi grandi interpreti come Gino Pancheri e Umberto Moggioni. Ricostituita nel 1966 l'UCAI, Unione Cattolica Artisti Italiani viene aperta da Fracalossi la Galleria



d'Arte Fogolino, dedicata al celebre pittore cinquecentesco autore di affreschi posti sul soffitto di alcuni spazi espositivi della Galleria stessa ospitata presso l'antico Palazzo Lodron. Galleria che diverrà per molti decenni, fulcro e centro della cultura e dell'arte trentina e non solo; tuttora attiva ed ospitata in una vicina sede è attualmente gestita dal figlio Adriano, anch'egli affermato artista.

Nel 1969 Mariano Fracalossi viene chiamato a far parte dell'Accademia del Buonconsiglio, poi Accademia degli Accesi e nel 1970 viene insignito del Drappo di S.Vigilio, importante tributo della sua città natale. Altro importante riconoscimento

gli arriverà successivamente, nel 1972, anno in cui verrà invitato ad entrare nell'antica, prestigiosa Accademia degli Agiati di Rovereto.

Periodo di intenso, proficuo impegno sociale ed artistico sono per Mariano anche i primi anni Settanta.

Nel 1970 infatti Fracalossi, insieme ad alcuni esponenti della cultura, della politica e dell'arte trentina (Luigi Degasperi, Luigi Mattei, Remo Wolf e Ferruccio Pisoni), fonda il Comitato Trentino per la diffusione della Cultura che realizza l'anno seguente, nel 1971 a Trento e a Roma, due grandi eventi artistici, la mostra su Tullio Garbari e la rassegna "10 + 10. Dieci pittori e dieci incisori trentini del XX secolo". L'interessante iniziativa, nata in collaborazione con la Sovrintendenza alle Gallerie Roma 2 - Arte contemporanea, viene poi purtroppo frenata per incomprensioni e disguidi organizzativi.

In seguito alla decisione dell'Università Popolare di Trento, nel 1969, di sospendere i corsi di dise-



gno che si tenevano già da molti anni, condotti da insegnanti di prestigio tra cui Luigi Degasperi, Guido Polo, Remo Wolf e lo stesso Fracalossi, sempre nel 1970, Mariano Fracalossi, insieme ad una ventina di appassionati, crea il Gruppo Studio Arti Visuali, straordinaria ed innovativa esperienza culturale, da lui diretta con sensibilità e passione fino all'anno 2000 e nel cui laboratorio di pittura si formeranno numerose ed importanti personalità artistiche trentine. Pregevoli ed innumerevoli le iniziative e le esposizioni promosse dal Gruppo, tra cui, assolutamente da citare, l'esperienza del 1979 in cui il GSAV collabora con una quarta elementare delle Scuole "Verdi" e con la sua insegnante, la maestra Dorigatti. Dall'im-

pegno artistico - didattico di molti nascerà l'interessante, tenera ed originale pubblicazione "Così la mia città: Trento", volume interamente illustrato e commentato dai giovanissimi alunni.

Nel 1986 nasce poi la Cerchia, sodalizio di amici uniti nel nome dell'arte, ispirato e guidato da Ma-



riano Fracalossi, indicato da tutti con rispettoso affetto come il "Professore". Innumerevoli le attività del gruppo; esposizioni personali e collettive in Trentino, in Italia e all'estero, scambi culturali ed artistici, la pubblicazione del giornalino "Arte & Arte" ed ancora interventi in favore delle problematiche del settore artistico e dei suoi promotori. Continua comunque, sempre intensa negli anni, l'attività espositiva e creativa di Fracalossi che si segnala al grande pubblico nel 1995, in occasione della visita a Trento di Papa Giovanni Paolo II, per la progettazione e la realizzazione, assieme all'amico artista Marcello Baldassarri, dell'urnareliquiario per il nuovo Beato Nepomuceno de Tschiderer.

L'artista trentino raccoglie ovunque, anche all'estero, come nell'ultima, ampia personale di Straburgo "St'Art 2004" del 2004, apprezzamenti di pubblico e critica per la sua fresca, immediatamente riconoscibile, cifra stilistica che narra con delicata poesia un mondo di leggende con fantastiche architetture ed improbabili, affascinanti, paesaggi.

Mariano Fracalossi, l'Artista, il Professore, dopo breve malattia, scompare a Trento nel maggio del 2004 all'età di quasi ottantuno anni.

Un'esistenza, la sua, che veramente si può definire consacrata all'Arte.

*N.T.*

celebrare la "COSA LITTA"  
delle cose; intrinseca ed  
enore reale

le commutazioni formali  
le dete, mi mu  
le iconografiche  
spesso e come altre  
re sono, ovunque  
significative moglie  
le si collocano con  
vete ed iconografici  
di lettere

dallo vestire nella  
movimento e ordine  
vero ed unificati  
e si menolere  
E' tutto

1111111111

---

## Attività espositiva di Mariano Fracalossi.

Corposa e articolata l'attività espositiva di Mariano Fracalossi in ben sessantaquattro anni di febbrile e fecondo impegno professionale in cui le sue opere sono state proposte, in Italia e all'estero, in più di sessanta mostre personali e in numerosissime collettive, spesso a tema.

Fin dal lontano 1951, non ancora trentenne, partecipa infatti, prima tramite giuria, poi per invito, ad importanti rassegne nazionali di cui ricordiamo, tra le prime, la Quadriennale Nazionale d'Arte di Torino (1951) e le Quadriennali d'Arte al Palazzo Esposizioni di Roma (8ª edizione, 1959;



11ª edizione, 1965), città, queste, in cui sarà presente con assiduità nel corso degli anni a molte altre prestigiose manifestazioni, tra cui, sempre al Palazzo Esposizioni di Roma, nel 1971, con la mostra "Dieci pittori e dieci incisori trentini del XX secolo".

Partecipa a numerose edizioni del Premio Suzzara, Mantova, (1960,1963,1964,1966, 1968), al Premio "F.P. Michetti" di Francavilla a Mare (1953,1964), al Premio Marche (1962), al Premio G. Segantini di Arco (1967,1970,1972,1974); da sottolineare, inoltre, la sua partecipazione a rassegne d'arte sacra a Bologna (Mostra Nazionale d'Arte Sacra Contemporanea, 1ª edizione 1954, poi 1962,1964,1966, 1971), a Napoli (3ª Mostra d'Arte Sacra, 1962), a Trento (1ª Mostra Regionale d'arte Sacra, 1962; Soggetti sacri nell'incisione, Galleria Fogolino, 1966; Palazzo Pretorio "Arte Sacra '82", 1983), a Roma (Mostra Nazionale d'Arte Sacra, 1962; Mostra Accademia Tiberina "Chiese Povere" 1963; Galleria Agostiniana "Arte sacra di artisti trentini", 1967), a Milano (Mostra d'Arte Sacra Angelicum, 1963),

a Firenze (2ª Mostra Nazionale dell'Incisione Sacra, 1964), a Celano, l'Aquila (Mostra d'arte Sacra 1964,1965,1970), ed ancora a Perugia (15ª Mostra Nazionale d'Arte Sacra, 1966), ad Assisi (Concorso incisione "Il Cantico delle Creature", 1966,1968), a Venezia (Biennale Nazionale d'arte Sacra, Chiesa di S. Apollinare, 1985), a Mestre (Mostra sacra "Maria di Nazaret", 1988; 6ª Triennale d'Arte Sacra, 1994).

Presente a molte iniziative dell'UCAI, Unione Artisti Cattolici Italiani a Roma (Mostra Nazionale 1984 e Rassegna d'Arte Sacra in Vaticano, 1996), a Verona (S. Giorgeto, "Artisti Trentini UCAI, 1992), a Trento (Collegio Arcivescovile, "Verso l'altro insieme", 1993), sicuramente da non dimenticare anche la partecipazione di Fracalossi all'esposizione d'arte sacra organizzata a Cles, in occasione del 350º Anniversario di fondazione del Convento francescano di S. Antonio (1981), le sue presenze al suggestivo Eremo di S. Romedio in Val di Non ("Omaggio a S. Romedio, 1990, "Fioretti di S. Romedio raccontati in 25 tavole", 1992), l'"Omaggio al Beato Stefano Bellesini" (Trento e Roma, 1991) e ancora la collaborazione con l'amico artista Marcello Baldessari, alla realizzazione dell'urna reliquiario dedicata al novello beato in occasione della visita a Trento di papa Giovanni Paolo II per la beatificazione del Vescovo Nepomuceno de Tschiderer (1995).

Assidua, fin dai primi anni Sessanta, anche la sua partecipazione ad esposizioni dedicate all'incisione (La Spezia, 5ª Mostra Nazionale dell'Incisione "Golfo della Spezia", 1959; Riva del Garda, "Incisione trentina dal XVI secolo ad oggi", 1960; Torino, 3º Salone Incisione Artistica e Contemporanea, 1963; Venezia, Galleria Adriana "Cinque incisori trentini", 1963; Pistoia, Rassegna Nazionale di Incisione, 1965; Ravenna, 4º Salone di Incisione, 1966; Padova, Biennale Incisione artistica italiana, 1966). Un settore questo, insieme alla grafica, che vede costante la partecipazione dell'artista trentino, fino alla sua scomparsa, nel 2004, alle migliori esposizioni nazionali (es. Milano, 5ª Triennale dell'Incisione, 1986; Udine 3ª Biennale Internazionale di grafica Intergraf –

---

Alpe Adria, 1991) con prestigiosi appuntamenti all'estero tra cui ricordiamo solo Mosca (Museo Puskin, "Incisione italiana, incisori veneti", 1970), Berlino (Neue Berliner Galerie, Incisori veneti, 1970), Colonia (Istituto Italiano di Cultura, "Venezianische Grafik", 1973), il Cairo e Tunisi (Incisori Italiani contemporanei, 1973), e l'invito a Miskolc cittadina dell' Ungheria per la 14° Biennale Internazionale di grafica (1987).

Uomo arguto e dai mille interessi, Mariano Fracalossi espone le sue opere anche in numerose rassegne umoristiche tra cui, a Tolentino (Macerata), alla Biennale internazionale dell'umorismo del mondo (1975, 1977, 1979, 1982, 1983), a Pescara (3° Incontro Internazionale umoristico, 1980), a Vercelli (2° Biennale della caricatura, 1982), a Foligno (Salone dell'Umorismo, 1985) ed in numerose artefiere (Artefiere di Dusseldorf, 1997; Artefiere di Barcellona, 1998, Artinvienna, a Vienna, 2002; "St'Art 2004" a Strasburgo, 2004) raccogliendo ovunque positive recensioni.

Forte il suo legame con il territorio con la sempre puntuale partecipazione ad eventi ed esposizioni che valorizzano il patrimonio artistico-culturale di ogni centro del Trentino tra cui ricordiamo a

Trento "Arte trentina del '900", Palazzo Trentini, (edizione 1950/1975 ed edizione 1975/2000), e a Rovereto "Situazione arte trentina 2003", Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2003.

Il percorso artistico individuale di una personalità tanto creativa e poliedrica si intreccia inevitabilmente con l'infaticabile attività di promotore ed organizzatore di eventi artistico-culturali insieme al Gruppo Studio Arti Visuali (ispirato da Fracalossi nel lontano 1970 e da lui artisticamente diretto fino al 2000), e al sodalizio di artisti trentini "La Cerchia" (fondato nel 1986 con una ventina di pittori trentini e da lui animato fino al 2004, anno della sua scomparsa), grazie ai quale l'arte trentina ha varcato i confini nazionali per farsi conoscere attraverso rassegne collettive, perlopiù a tema, in numerosi paesi europei (Austria, Innsbruck; Germania, Kempten e Berlino; Spagna, Donostia e S. Sebastian; Belgio, Bruxelles e Marcinelle) ed extra-europei (Messico, Hermosillo, 2001; Cile, Santiago, Valparaiso e La Serena, 2011); Brasile, Belo Horizonte; Argentina, Rosario; Paraguay, Asuncion; Stati Uniti, Tucson, 2002).

*N.T.*

---

## Esposizioni personali (selezione):

**1953**

Trento, Centro Culturale "Bronzetti"  
Levico Terme (Trento), Azienda Turismo

**1959**

Trento, Galleria "Gli Specchi"

**1964**

Riva del Garda (Trento), Galleria d'Arte "La Vela"  
Avezzano (L'Aquila), Galleria d'Arte "La Trozzella"

**1967**

Vicenza, Galleria d'Arte "L'incontro"

**1969**

Trento, Galleria Fogolino

**1970**

Firenze, Galleria "Il Vaglio"  
Brescia, "Piccola Galleria"  
Catania, "Galleria delle Arti"

**1972**

Torino, Galleria "Viotti"  
Rovereto (Trento), Galleria "Pancheri"  
Alte Ceccato (Vicenza), Galleria d'Arte "Modigliani"

**1973**

Pisa, Galleria d'arte "Macchi"  
Torino, Galleria "Gold Square"  
Catania, "Galleria delle Arti"

**1974**

Chieri (Torino), Galleria "La Semantica"  
Catania, Galleria "Gallery"  
Casale Monferrato, Casa d'Arte "L'Aleramica"  
Giarre (Catania), Galleria d'Arte "Underground"  
Como, Galleria d'Arte "Il Salotto"

**1975**

Trento, Galleria Fogolino "A quattro mani"

**1976**

Venezia, Galleria dell'Incisione, "Venezia viva"  
Bassano del Grappa (Vicenza), Galleria S. Marco

**1977**

Bolzano, Galleria "Le chances de l'art"  
Pisa, Galleria "Macchi"

**1978**

Padova, Galleria "La cupola"  
Trento, Galleria Fogolino

**1979**

Folgaria (Trento), Casa della Cultura  
Torino, Galleria Doria

**1980**

Trento, Galleria Fogolino  
Torino, Galleria Doria

**1982**

Padova, "Galleria Selearte I°"  
(personale di pittura, grafica incisa e disegnata)

Trento, Palazzo delle Albere  
(Spazio Atelier, Incisione)

**1983**

Vicenza, Galleria Bacchiglione

**1984**

Carpenedo (Mestre), Galleria "La Cella"  
Trento, Galleria Fogolino "Venticinque = cinque x cinque"  
Padova, Galleria dell'Acquario, "Dieci acqueforti per dieci poesie di Biagio Marin"

**1985**

Trento, Galleria Fogolino, "La Cometa su Trento e altre storie"

**1986**

Brescia, Piccola Galleria  
Bologna, "Arte Fiera"

**1987**

Bologna, "Arte Fiera"

**1988**

Bologna, "Arte Fiera"

**1989**

Schio (Vicenza), Galleria "Fonte"  
Bologna, "Arte Fiera"

**1990**

Trieste, "Galleria Cartesius"

**1991**

Forlì, Galleria "Farneti"

**1992**

Palazzolo sull'Oglio (Brescia), Galleria "la Roggia"

**1994**

Trento, Palazzo Tabarelli, Banca Calderari  
"Via Crucis" (per Vermiglio)

**1995**

Bolzano, Galleria Civica di Piazza Domenicani

**1996**

Rovereto (Trento), Mart - mostra antologica

**1997**

Trento, Palazzo Trentini - mostra antologica

**1999**

Padova, Galleria dell'Acquario

**2001**

Guardia di Folgaria (Trento)

**2002**

Bassano del Grappa (Vicenza), Galleria Scrimin

**2003**

Innsbruck (Austria), Gallerie im Andechshof

**2004**

Strasburgo (Francia), "St'Art 2004"



---

## Sommario

Un ricordo di due amici di vecchia data	pag. 9
Senza data, senza firma, spesso senza firma, <i>Elisabetta Doniselli</i>	pag. 11
Mariano Fracalossi, una vita per l'arte e l'arte come vita, <i>Nicoletta Tamanini</i>	pag. 15
Acrobati / Aerei / Aquiloni / Arca di Noè / Barche / Battaglie immaginarie / Castelli - campanili / Cavalieri / Edifici e vedute / Il guardiano della soglia - Ai confini del cielo / Il lavoro nei campi / Lem / Mestieri / Il molo delle donne / Paesaggi / Vedute ed edifici / Vendemmia, <i>Elisabetta Doniselli</i>	pag. 19
'Parodia poetica' nella vocazione popolare dell'arte sacra di Mariano Fracalossi, <i>Giuseppe Calliari</i>	pag. 78
Il disegno di Mariano Fracalossi, <i>Mario Cossali</i>	pag. 82
L'ultima lezione di Mariano Fracalossi, <i>Alessandro Franceschini</i>	pag. 87
Appunti sull'incisione, <i>Adriano Fracalossi</i>	pag. 92
Cenni biografici, <i>Nicoletta Tamanini</i>	pag. 109
Attività espositiva di Mariano Fracalossi, <i>Nicoletta Tamanini</i>	pag. 113



Finito di stampare  
nel mese di gennaio 2015  
Cromopress - Trento

