

Un Maestro del Novecento

Rivedendo dopo quasi quarant'anni la mia tesi per il conseguimento del diploma di laurea presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, il mio pensiero è corso a quei giorni quando per la sua stesura, mi intrattenni per un certo periodo di tempo con il pittore vicentino Otello De Maria avendo la mia tesi per oggetto proprio la sua figura e la sua arte. L'elaborato era stato impostato come una raccolta di documenti e testimonianze, scritti e opere, citazioni da cataloghi e interviste, insomma tutto ciò che riguardava il personaggio e la sua produzione artistica fino a quel momento (1984). L'idea era quella di produrre un contenitore non dissimile da una monografia che raccogliesse più informazioni possibili, si è quindi fatto molto uso di citazioni, riferimenti e brani tratti da scritti e cataloghi di esposizioni dal 1933 fino al 1984. Quindi sostanzialmente un lavoro di ricerca, come un film documentario che contiene testimonianze di repertorio che illustrano il cammino dell'artista attraverso i documenti raccolti durante gli anni, senza ricostruzioni fittizie per delineare il più possibile il profilo, per mettere in luce l'aspetto più profondo e nascosto che esula dalle facili considerazioni di superficie; un lavoro che, senza presunzione, vuole abbozzare un ritratto non convenzionale del pittore-scultore-artista. E come per ogni documentario il lavoro è personale, fatto di raccolta informazioni, di analisi e di scelte. Potrebbe uscirne un ritratto in chiaroscuro, e senza

l'ambizione di produrre un trattato ho cercato invece di dare un taglio che mettesse in evidenza l'opera dal punto di vista pittorico, privilegiando l'aspetto intimo che si riflette sulla tela, mantenendo in ombra quello più pubblico fatto di cerimonie e liturgie convenzionali e di superficie, atteggiamenti di facciata e di presenza, alle quali, tra l'altro, Otello De Maria si è sempre sottratto.

Otello De Maria aveva fatto parte di quella cerchia di artisti laterali (provinciali) che certamente non fanno parte della grande storia dell'arte, ma che ne sono stati sottofondo altrettanto importanti.

La storia, quindi non è fatta solo di macro eventi ma anche di micro eventi, che nell'opera di queste personalità, appunto, rispecchia certi fatti, registra certi avvenimenti che rischiano di rimanere solamente dei temi riflessi delle poetiche artistiche.

Questi artisti per motivi diversi, storici, geografici, culturali, razziali, si trovano ad operare nella lateralità e resteranno relegati nella cultura popolare che nel suo insieme forma la micro storia. La cultura dei musei, delle grandi gallerie, e delle riviste mensili, rischia ogni giorno di perdere questi avvenimenti di cultura popolare, di perdere cioè testimonianze artistiche (anche se non di primo piano) che assieme alla macro storia fanno parte della storia. Questo è il caso di Otello De Maria.

De Maria era un *personaggio* più per i suoi aspetti estetici e fisici che non per quelli artistici e poetici, infatti i vicentini ormai lo avevano caratterizzato ricordandolo per il suo vestito grigio a righe, il maglione accollato, il suo berretto a coppola calcato fin sulle orecchie, i capelli candidi e per il suo viso affilato come un'accetta.

Ed era *personaggio* anche per l'impasto del suo carattere: un misto di scontrosità, di abulia, d'impulsività, di bonarietà e di umiltà. Scrive F. Pepe: «Le sue frasi sono sobrie ma stentoree, come senza appello, consuete per chi ha familiarità e lo intuisce nel profondo, oltre alla patina timida e ritrosa, restia ai contatti fuggitivi e superficiali: frasi spesso focose che ne dicono la forza interiore e lo staccano dalla figura mite e bonaria di un uomo».

Uomo che ha saputo imporsi uno stile di vita; De Maria non ha voluto camuffarsi, come egli stesso diceva, da Arlecchino per facile guadagno, (visto il talento naturale che possedeva) pur di non venir meno ai suoi principi e ai suoi profondi convincimenti, al suo carattere e al suo stile di vita che sono rimasti uguali con il passare degli anni e degli eventi e col mutare dei costumi: niente compromessi, niente accondiscendenze alle esigenze del consumismo, niente conformismo in una città pienamente conformista.

Figura di primo piano, nell'ambito, se pur provinciale, di una città come Vicenza, protagonista di

un evento creativo qual è l'arte, attore e interprete fedele dell'Io di sé stesso, Otello De Maria ha una personalità di quelle che lasciano nel tempo una valida testimonianza di sé. «La sua opera artistica non si identifica con la sua lunga esperienza, né con i suoi studi formativi, né con gli incontri e gli scontri e la successiva osmosi di contributi provenienti da poetiche artistiche diverse, ma è l'inseme di questi componenti con una spinta viscerale rabbiosa e continua».

Lo conoscevo già da tempo essendo mia zia, Luisa De Maria, figlia del pittore. Questa parentela aveva favorito un buon rapporto tra le nostre famiglie. Mio padre, da sempre interessato all'arte, parlava spesso con lui tanto che fu spinto dal pittore a frequentare la sua *Soffitta*, un cenacolo dove di sabato pomeriggio e la domenica mattina, De Maria insegnava a giovani e adulti l'arte della pittura. Questo circolo si trovava allora in Contrà Santi Apostoli e le lezioni si svolgevano nella soffitta dell'Istituto tecnico statale Boscardin, un tempo riservato solo alle ragazze. Lo frequentò per due anni apprendendo i rudimenti fondamentali della pittura che poi coltivò per infinite domeniche diventando così uno dei tanti pittori della domenica ricevendo però anche le velate rimostranze di mia madre a causa delle macchie e degli odori di trementina che aleggiavano nell'appartamento in cui vivevamo.

Ricordo i racconti di mio padre circa questa sua

esperienza che qui riporto.

L'incontro tra lui e il pittore avvenne nell'immediato dopoguerra. Un mattino che aveva marinato con alcuni suoi compagni la scuola (media di via Riale), dopo aver gironzolato tra Corso Palladio e Fogazzaro, il gruppetto si trovò presso il tribunale provvisorio che si trovava in Motton San Lorenzo presso una villa di proprietà Marzotto, poco oltre il ponte delle Bele (il Palazzo di Giustizia in Piazza dei Signori era stato distrutto dai bombardamenti). Spinti da curiosità i ragazzi entrarono. Si stavano celebrando allora i processi contro alcuni detenuti fascisti (era il 1946) rei di avere partecipato ai rastrellamenti durante la Resistenza.

Ciò che attrasse mio padre non furono i fascisti in gabbia o gli avvocati ma una persona vicino a lui che stava disegnando. Non sapeva allora chi fosse. Lo scoprì sul Giornale di Vicenza che ogni giorno pubblicava quei disegni. Erano le caricature di alcuni personaggi presenti in tribunale (giudici, avvocati, imputati...). L'autore si chiamava Otello De Maria. Un incontro, sia pure a distanza, premonitore.

Tornando alla *Soffitta*, questa era un punto d'incontro di tanti giovani e adulti desiderosi di accostarsi al disegno e alla pittura sotto la guida del Maestro. I suoi insegnamenti, più che con le parole venivano dai suoi esempi. Si trattava di pittura dal vero. La soffitta si era riempita così di vasi di fiori, di frutta, di alcuni gessi, di manufat-

ti di ogni genere. Qualche partecipante chiedeva al Maestro come si incominciava un quadro. Egli non rispondeva mai direttamente ma mostrava sempre ciò che faceva a partire dalla mescolanza dei colori. La sua tinta preferita era il viola.

Aggiungeva questo tono dappertutto. D'altra parte, un soggetto ha il suo tono principale al quale si aggiungono quelli più vicini nella ruota dei colori, e importanti sono le ombre per dare al soggetto una parvenza di tridimensionalità. Queste nascono dal blu che combinandosi con i toni caldi (rossi, aranci) danno il viola. Per i ritratti non c'era problema, memore che i suoi primi modelli erano stati i suoi nonni e poi i ragazzi di piazzetta Gualdi, era qualche allievo che si prestava alla bisogna, come in altre circostanze i suoi amati figli Franco, Daniela e Luisa. De Maria era abbastanza comprensivo con i primi inevitabili errori degli allievi. Allora era lui che prendeva *in mano* i loro quadri e li correggeva e talvolta li completava. Peccato che mancasse poi la sua firma. In qualche occasione poi, come Pasqua e Natale, regalava a tutti i partecipanti un suo acquarello monocromo raffigurante il Bambinello Gesù, un angelo, un Crocefisso, un amorino, una Madonnina. Tutti si mettevamo in fila davanti al suo cavalletto perché egli eseguiva quelle piccole opere impiegando solo qualche minuto.

Eh, sì! De Maria era veloce nell'esecuzione dei lavori. Scelta dei toni, impasto, mano sicura, com-

posizione equilibrata, stile erano le sue prerogative. Gli allievi lo ricorderanno sempre con affetto e devozione; la sua severità era mitigata dalla gentilezza d'animo, pur essendo talvolta burbero era sempre paziente e disponibile. La *Soffitta* non è stata solo una piccola palestra dell'arte ma anche luogo di disciplina etica e di regole di vita.

L'arte della pittura incuriosì anche il sottoscritto e sotto la spinta di mio padre scelsi di frequentare il Liceo Artistico di Valdagno (e così mia sorella Lucia). Successivamente proseguì gli studi a Venezia presso l'Accademia di Belle Arti seguendo il corso di Emilio Vedova e conseguendo il Diploma Accademico in Pittura nel 1984, relatore il Ch. mo Prof. Toni Toniato, critico e storico dell'arte e già commissario della Biennale d'Arte di Venezia per la quale cura importanti mostre. Il titolo fu: *Otello De Maria, profilo di un artista laterale*. *Laterale* potrebbe essere interpretato in vari modi come a lato di altri, a margine, provinciale o altri sinonimi. Questo aggettivo è stato approvato dal Maestro. Sembrerebbe emergere qui un'altra sua dote, quella della modestia, di non voler credere di essere un padreterno come fanno tanti. Contemporaneo di altri valenti pittori vicentini, li vide quasi tutti emigrare verso altri lidi. Era conscio del detto *Nemo propheta in patria* ma De Maria restò a lavorare a Vicenza, città che amava e detestava. Qui per emergere occorreva ingraziarsi, adulare e pregare i critici militanti, i mercanti

senza scrupolo, i ciarlatani. La sua sarebbe stata una libertà condizionata. Questo non faceva per De Maria. Egli diceva ciò che aveva da dire e questo non aveva prezzo. Degli stessi intenti era Neri Pozza che rimarrà anch'egli a Vicenza e diventerà amico sincero e fraterno di Otello De Maria per tutta la vita.

Ora, a pensarci bene, la data della conclusione del mio studio in Accademia di Belle Arti e quello su De Maria si ferma al 1984. Ma non non si era fermata certo l'attività del Maestro che aveva ancora davanti a sé vent'anni di laboriosità (è morto nel 2005). Per un certo lasso di tempo si era tuttavia allontanato dalla scena cittadina, quasi recluso in casa per anni, ritenendo comunque che abbia continuato a lavorare isolato. Riapparirà infatti dopo questo periodo nel panorama artistico con opere straordinarie e con mostre altrettanto importanti suscitando ulteriore interesse e importanza per la sua opera, trovando nuovi estimatori, come Lionello Puppi, da aggiungere ai tanti che già aveva e che citerò più avanti.

Ho ritenuto opportuno pertanto, sotto la spinta di zia Luisa De Maria, di esaminare anche questo suo ultimo periodo da aggiungere a quanto ho già divulgato nella Tesi e farne un corpo unico quale omaggio ad un grande artista, oggi certamente da annoverarsi tra i principali nella storia artistica della città di Vicenza.

Quasi impossibile presentare qui tutte le sue ope-

re. Si tratta di alcune centinaia di quadri a olio, ad acquerello, ceramiche, smalti, illustrazioni, disegni per cui è stata fatta una selezione che spero sia abbastanza significativa.

La presente elaborazione vuol essere un affettuoso ricordo di un Uomo, di un Artista, che ha segnato profondamente il percorso della mia vita professionale.

Una breve biografia per una lunga vita

Otello De Maria nasce il 20 Marzo 1909 a Vicenza, nell'antico e tradizionale quartiere dei Carmini. Era secondo di due fratelli. Il padre Ernesto De Maria era operaio orafo. La madre Giuria Nardotto era nata a Buenos Aires da padre italiano e madre viennese.

Terminata la scuola elementare dove era entrato nel 1915 frequenta la scuola tecnica a San Marcello e durante le vacanze (aveva 11 anni) lavora presso la fabbrica di ceramica dei fratelli Brotto e anche nella ditta di Tosin. Si appassiona a questo lavoro tanto che volle proseguire l'esperienza presso la Scuola d'Arte e Mestieri della città (1923). Chiamato al servizio di leva militare, tra il 1929 e il 1930, fu inviato a Firenze. Qui, nelle ore libere, ebbe modo di frequentare la Scuola Libera del Nudo presso l'Accademia di Firenze con Pietro Annigoni ed ebbe come insegnanti Trentacoste e Carena. Tornato a casa fu invitato ad insegnare alla scuola d'Arte e Mestieri di Vicenza e contemporaneamente affinerà le sue doti, culturalmente e pittoricamente, presso un cenacolo di artisti vicentini, *Il Manipolo*.

Alla fine del servizio militare (1930) è invitato ad insegnare alla scuola D'Arte e Mestieri di Vicenza e l'anno dopo ottiene una borsa di studio per la sua pittura su ceramica che gli permetterà di soggiornare per sei mesi a Faenza presso una scuola che gli consentirà di perfezionare la tecnica.

Nel 1932 continua l'esperienza in questo campo

lavorando presso una ditta di Arezzo, rientrando poi in città. Nel 1938, all'età di 29 anni si sposa con Carmela Ercolani dalla quale avrà tre figli (un maschio e due femmine). Dal 1940 al 1942 lavora nello studio del pittore Pietrangelo Stefani insieme con Neri Pozza, anch'egli pittore ed incisore. Dal 1943 al 1945 effettua vari viaggi, il più importante è quello del 1943 a Roma dove partecipa ad alcune mostre. In quel periodo vive di pittura e soprattutto di ceramica. Nel 1950 va a Milano, ospite di un suo amico pittore, conosce gli artisti del gruppo di *Corrente*, non lavora con loro ma ne è ugualmente influenzato.

Torna a Vicenza, conosce G. Santomaso e F. Seibezzi. Con Santomaso esegue le decorazioni in ceramica dell'albergo *Pasubio* a Valdagno (VI).

Dal 1950 al 1960 compie una serie di viaggi che lo portano in contatto con vecchi amici pittori e nuove culture artistiche. Si possono segnalare i viaggi fatti a Milano, Roma, Lugano e in Sardegna. In questo periodo continua la sua attività espositiva con mostre più o meno importanti, a Vicenza, Padova e Roma. Nel 1970 fa un viaggio a La Spezia e da questa esperienza ne scaturisce una serie di tele dedicate al mare e alle navi, la serie delle *navi* appunto, che sarà il centro di una mostra presso la Casa del Palladio in Contrà Santa Barbara. Nel 1975 muore Carmela Ercolani. Da questo

evento al 1981 continua la sua attività *solitaria* e si rinchiude in un momento di silenzio.

Nel 1981 si sposa con Silvia Bellotto, insegnante e poi sua collaboratrice presso la *Soffitta*. Dal 1981 al 1984 continua a dipingere ma non espone, nonostante la pressione di chi lo vorrebbe protagonista di una mostra personale documentativa dell'ultima sua produzione artistica. Tornerà in occasione dei suoi ottant'anni (1989) presso la Galleria di Tino Ghelfi, all'Inizio di Corso Palladio. Un'altra mostra, forse la più significativa, si tenne in città presso la Chiesa di San Giacomo a cura del Comune di Vicenza. La mostra era intitolata *Vicenza per Otello De Maria - 60 anni di pittura*. Nel giorno della vernice la presentazione avvenne nel salone degli Zavatterri del Municipio, presenti autorità, artisti e moltissima gente. Nello stesso anno 1992 Otello De Maria fu nominato Accademico Olimpico. A questa mostra ne seguirono altre, fino a quella del 2002 intitolata: *Otello De Maria, un maestro della pittura del Novecento, opere dal 1924 al 1994*, allestita nel salone degli Zavatterri in Basilica Palladiana, poi trasferita a Nove presso il Museo della Ceramica, dove si trovano molti dei manufatti plastici.

Otello De Maria ci lascia il 27 Aprile 2005.

Principale attività espositiva

Diamo ora uno sguardo più completo e approfondito delle opere di Otello De Maria esposte nelle varie mostre alcune delle quali abbiamo fatto cenno nelle pagina precedenti.

Per trovare il primo punto di contatto con il pubblico e la critica dobbiamo risalire al 1923. De Maria allora quattordicenne espone tre tele alla mostra annuale degli artisti del *Manipolo*. Una nota critica del tempo dice: «(...) tre impressioni piene di colore e di ottimo effetto decorativo che rappresentano una buona promessa, ma è necessario un maggior studio dei piani e dei rapporti». Nel 1925, nella *Bottega d'Arte* di Vicenza, De Maria figura con delle *Impressioni* eseguite ad olio che dicono la sua sensibilità pittorica e altresì che egli è all'inizio di un'avventura artistica, e che la sua arte ha bisogno di essere affrontata alle sue origini con lo studio del disegno e degli elementi chiaroscurali. Nel 1928 si tiene presso il teatro Olimpico di Vicenza la mostra d'Arte dell'Odeon del Teatro Olimpico, troviamo tra gli altri De Maria con le sue *Impressioni in Basilica*, *Natura Morta* e *Via Muschiera*, dal colorito violento e decorativo, dalla tecnica franca e spavalda. Nello stesso anno è presente alla annuale mostra del *Manipolo* con una tela.

«Promette – scrive la critica – e non da nulla; tutto si ferma nell'approssimazione. La necessità prima della sua pittura è quella di approfondire, di scavare e di distruggere. Trascurare questa

ricerca, oltre che essere un danno alla pittura è mettersi volontariamente al di sotto del proprio valore. La pittura non è divertimento e quando rischia di diventare tale non è più pittura». Una critica severa di cui De Maria farà tesoro.

Nel 1929 espone alla *Mostra d'Arte Pura e Decorativa* a Vicenza. Dopo un silenzio che dura ben quattro anni, lo troviamo a Vicenza nel 1933 alla *Mostra sindacale d'Arte*. Presenta quattro lavori nei quali egli dimostra una sensibilità elegantissima, come in *Ragazzo con basco*.¹ «Tale sensibilità gli servirà in seguito, quando saprà padroneggiarla e ispirarla in modo che le minuzie calligrafiche non attenuino il suo impeto pittorico. Nella tela *La Fabbrica Concimi già Magni alle Cappuccine* l'artista si sente con una personalità vigorosa e nello stesso tempo contenuta; si è trovato pessimista nella concezione ed ha voluto evadere da sé stesso con quella limpidezza di luce e di impressione che sembra di smalto. Ma la malinconia è rimasta in quei cieli quasi monocromi e che vivono bene anche da soli, e in quella atmosfera quasi irreale che rivela la ingenua origine patetica. La costruzione, invece, del quadro *Natura morta* sembra trasandata, gli elementi compositivi sparsi per la superficie senza un ordine o un'idea di equilibrio spaziale, appunto perché questo *realismo magico* sia rilevato in contrasto con questa trasandatezza

1. G. Caneva, *Un giovane, De Maria da Vicenza 1933*

e sia apprezzato nel suo valore autonomo. In queste prime tele, comunque, lo stile del suo maestro Pierangelo Stefani salta agli occhi, ma si nota anche qualche leggera reminiscenza sironiana che incupisce un po' meglio l'atmosfera».

Nel 1934 si distingue alla mostra del Circolo Artistico di Vicenza, con Canfori, Lanaro, Pozza e Veronese.

Nel 1936, alla *Mostra del Paesaggio Vicentino*, troviamo che De Maria subisce una evoluzione stilistica, passata attraverso varie esperienze, dallo studio dell'opera di Modigliani allo spostamento verso Sironi, oltre ai numerosi contatti con pittori di ogni genere e fama. Arricchisce la sua gamma sostenendola con una nuova vigoria ben determinata, o nella pittura levigata e raffinata di alcuni paesaggi.

Sempre nello stesso anno all'annuale *Mostra del Manipolo* a Vicenza, «(...) l'opera di De Maria si impone per virtuosismi e disinvoltura; più che nel passato appare attaccato alla tavolozza e i suoi lavori altrettanto più l'occhio che non parlino al cuore. Maliziosamente e deliziosamente mascherati essi incontrano favori, ma in questo godimento quasi stizzisce, nel pensare di poter ottenere di più e di meglio nel futuro De Maria».

Nel 1938 alla stessa mostra, presenta disegni e alcune tele tra cui: un ritratto (Miss Molly) e due paesaggi.

Da una nota critica: «È subito evidente la diffe-

renza tra l'uso sempre esuberante della tavolozza, quello scapigliato della pennellata nel brioso ritratto di Miss Molly, e quello che ha saputo trovare nelle finezze di toni veramente preziosi nei due paesaggi». A proposito di questa mostra, *l'Avvenire d'Italia* scrive: «Fra i giovanissimi, uno che ci appare sicuro del fatto suo è Otello De Maria. Nella plasticità degli studi a matita – un “Nudino” in cui il disegno è abbastanza robusto, *Mio Nonno*, dove il carattere sembra raggiunto senza sforzo – più che nella fredda *Natura Morta*, egli dimostra delle attitudini che potranno felicemente svilupparsi se egli saprà seriamente attendere al proprio perfezionamento. E con anima appaiono disegnati a chiaro-scuro alcuni eleganti piatti di ceramica. La ceramica invita il De Maria a continuare in quest'arte di tradizione schiettamente nostrana».

Nel 1943 è ammesso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Dobbiamo attendere fino al gennaio del 1946 per ritrovare De Maria che presenta a Vicenza una Mostra personale. Nel 1945 si cimenta come illustratore. Disegna le copertine di vari libri, alcune cartoline e manifesti.

Nel 1947 il *Circolo Goliardico Vicentino* organizza una Mostra dal titolo *Mostra Collezionista d'Arte Italiana Contemporanea* nella quale vengono presentate opere dei maggiori artisti italiani dell'epoca: Rosai, Morandini, Mignego, De Pisis, Campi-

gli, De Chirico, Bartolini, Manzù, Santomaso e fra questi c'è anche De Maria.

Come illustratore lo troviamo ancora nel 1948 in occasione del centenario di questa data, illustrando la copertina del libro *48 Vicentino*. Sempre in questo anno è presente, essendo stato invitato, alla Biennale Internazionale di Venezia con alcune ceramiche e pitture su ceramica e formelle in refrattario. È presente anche alla 2^a Biennale Trieneta di Padova.

Nel 1953 si tiene presso la *Galleria del Calibano*, Corso Palladio, a Vicenza una mostra di ceramiche di O. De Maria. Nel catalogo in quell'occasione vi fu la presentazione di Licisco Magagnato. De Maria presenta cinquantanove lavori così divisi: dieci sculture di Vescovi in ceramica, due sculture di Cardinali, Padreterno Benedicente, quattro Angeli, sette Santi, nove Formelle con Vescovi, cinque formelle con Cavalli, due formelle con Angeli, otto formelle a tema vario e undici piatti dipinti.

²«Di questi lavori si può dire che uno dei meriti è certo quello di aver saputo ricongiungere le vie della pittura e della scultura, liberando quest'ultima dal "monumentalismo statico e dall'archeologismo serpeggiante". L'incontro di De Maria con la scultura non è dunque stravagante, né scaturisce da cause pratiche, è un fatale bisogno del suo gusto, e l'attività di ceramista gli ha rilevato un'intima tendenza. La materia ha ridato alla forme di De Maria l'esatta dimensione e l'intima struttura.

Si può notare come il *Vescovo Barbuto* sembri un solo grumo di colore, e il grande *Vescovo Decano* dove i solchi sembrano pennellate di colore più che affondi e risalti del volume».

Dal 1953 al 1960 De Maria è presente agli appuntamenti che ormai sono abitudinari e periodici come: terza, quarta, quinta, sesta edizione della Biennale Triveneta di Padova (1954, 1956, 1958, 1960), due quadriennali di Roma (1955, 1956), e fra queste riceve il premio Marzotto (1954) e il primo premio Arte Sacra Vicentina (1956). Sempre nel 1960 la *Galleria Bevilacqua La Masa* di Venezia organizza una mostra di ceramiche di O. De Maria. Nel dicembre del 1959 presso la *Casa del Palladio* si tiene a battesimo una nuova mostra di De Maria dal titolo *Pitture*. Sono esposti diciannove quadri eseguiti ad olio e dalle misure notevoli. La forma fantastica ha raggiunto una sua definizione. L'artista lavora tutto allo scoperto, suggerisce le proprie simpatie umane; e se ne va verso forme complesse di rappresentazione dichiara apertamente che è *Omaggio al Giambellino*.³ «*La Macchia* si è caricata di un tale potere di suggestione di raffinatezza timbriche così nuove da essere guastate senza l'ausilio di nessuna intitolazione. Il microcosmo è fissato nello spazio verticale (ragno, scarafaggio o demonio?), sfrangiato in una

2. L. Magagnato, dal catalogo della mostra, 1953.

3. N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1959.

luce livida, di un senso di morte imminente.

La macchia centrale si spacca nei profili, si scioglie, diventa liquida (come in un Wols). Si ha la sensazione che si tratti di una vicenda del tragico quotidiano, nella quale il protagonista è un essere infimo, assurto a simbolo; e che la sua sorte è in quella realtà sordida, in quel mondo di bitume e di *gas fetidi e irrespirabili*».

Bisogna aspettare fino al primo dicembre 1968 per ritrovare un altro anello della catena espositiva di De Maria; infatti in questa data, presso la Galleria T. Ghelfi, si inaugura una mostra dell'artista dal titolo *Otello De Maria*. Presenta alcune tele dal titolo *Fiori* altre varie e una serie di vescovi. Nei vescovi presenta una serie di tele che ci fa ricordare Soutine e Kokoscha, gusto impressionista. Scrive S. Battiston, direttore della Scuola d'Arte e Mestieri di Vicenza: «In questa mostra trova puntualizzata la sintesi più completa di tutto un mondo espressivo: un mondo meraviglioso dove il colore dà vita alle forme assumendo valori essenziali, aprono la via più naturale per scoprire l'animo e le intenzioni dell'artista. Il discorso pittorico di De Maria, invece si dipana attraverso moduli che niente hanno di artificioso: anzi poggiano tutti su di una prorompente vitalità e su di una chiara linearità costruttiva dei singoli momenti, che formano la trama di ogni suo lavoro. La pittura resta un'avventura su tre dimensioni, da realizzare e godere con i colori, secondo la prassi in uso

da secoli; con immagini stimulate da una realtà oggettiva trasfigurate dalla forza dell'esperienza e dalla visione che egli ha, tramite i suoi occhi interni». ⁴«Il pittore ribadisce il concetto della pratica artistica come contemplazione, e afferma che *il mondo stesso può essere chiuso ancora in un mazzo di fiori purché sia valido stimolo a fare poesia*». Scrive Neri Pozza: «Il pretesto a dipingere, a iscrivere nel rettangolo scelto i suoi fiori è felice e positivo. (...) A volte sembra che il colore gli scoppi nelle mani e ne manovri le accensioni e le luci, i carboni e le ceneri con una voluttà e una padronanza da stregone» (dal catalogo della mostra 1968).

Nel 1971 sempre presso la Galleria T. Ghelfi di Vicenza vengono esposti i *Disegni di Otello De Maria*. Espone settantuno lavori, tra disegni, e un paesaggio ad olio. «Disegna i suoi personaggi con *spietata* eleganza, cogliendone il carattere con un gusto quasi voluttuoso. È diretta l'attenzione e la tensione del pittore al viso dell'individuo, il suo bisogno esclusivo di parlare con lui. Il rischio è di disegnare sul filo dell'ironia, di rischiare la satira e la caricatura.

Che cosa ne riscatti la forma, cioè sollevi con energia i suoi personaggi a livelli di dignità che forse loro stessi ignorano, forse è l'umanità e l'intima generosità dell'artista, capace di fermarsi sull'or-

4. N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1959.

lo della battuta sanguinosa, del segno che sfregia» Nell'aprile del 1974 si assiste all'apertura della mostra, presso la Galleria *L'incontro* di Vicenza, intitolata: *Rassegna*.

De Maria si presenta con una serie di *Navi* ed alcuni paesaggi ad olio. Le tele delle navi nascono a La Spezia dove egli si recò nel 1970, «(...) nate in questa recente produzione dal lirico canto del mare, nella silenziosa ed umanissima atmosfera delle creature galleggianti, ferme sonnolente e malinconiche alla darsena sulla nostalgia dell'onda, o naviganti in cerca di terra per un viaggio ora quieto ma presto periglioso che è nel loro destino: barche fragili e sfumate, sospese tra cielo e mare della stessa intensità, e navi salde e superbe pronte a garrire la sirena dell'avvio come una grande sicura speranza, tra cielo e mare infinitamente lontani». «Le lunghe antenne - scrive F. Pepe - le bandiere, e i cantieri portuali con le canne fumarie come tentacoli a testimoniare nell'avanzante e trova presenza la differenza di mondi che non si conciliano. Segni palesi o quasi nascosti, in cui l'artista ferma la dinamica delle cose, rifuggendo dalle architetture cerebrali e prefabbricate, per un nuovo ideale autoritratto di sé, dell'uomo che difende la propria dimensione.» (dal catalogo della mostra).

De Maria è presente nel 1982, alla rassegna dei pittori vicentini dal titolo *Vicenza-Immagine* tenuta nella Villa Cordellina di Montecchio Maggio-

re .

Dal 1981 si non segnalano mostre per un lungo periodo. Poi nel 1989 in occasione dei suoi ottant'anni la galleria di Tino Ghelfi gli dedica una mostra retrospettiva, presente De Maria. La mostra più significativa, come già accennato, si tenne a Vicenza nella Chiesa di San Giacomo a cura del Comune di Vicenza. La mostra era intitolata *Vicenza per Otello De Maria - 60 anni di pittura*. Notevole anche quella del 2002 intitolata: *Otello De Maria, un maestro della pittura del Novecento, opere dal 1924 al 1994*, allestita nel salone degli Zavatteri in Basilica Palladiana, poi trasferita a Nove presso il Museo della Ceramica.

Negli ultimi lavori eseguiti come i precedenti emerge la sua maestria nell'uso dei vari medium (olio, acquerello, acrilico, collage, ceramiche, smalti, disegno...) ma cosa più importante è «che dalle sue opere affiora sempre il suo spirito che si sublima nel messaggio stigmatizzante l'ingiustizia del mondo. In esse vediamo la pannellata grassa e la libera interpretazione dei soggetti, fuori dagli schemi abituali. Questo lo fecero rappresentante di un tardo espressionismo teso a trasfigurare la realtà per meglio comprenderla, specie in riferimento alla figura umana».

Evoluzione stilistica

L'attività espositiva di O. De Maria comincia con l'esposizione delle sue tele nelle vetrine della città di Vicenza; allora era solo un timido debutto, ispirato tuttavia a dei criteri commerciali. Fino a questo periodo (1933 circa) l'artista è rimasto un po' appartato e solo nel 1933 può cimentarsi in una *Mostra Sindacale* a Vicenza. È questo il punto di partenza dell'artista. «Egli risolve con acuta perizia tecnica i problemi volumetrici, il segno per delinearli è quanto mai gradevole, se non impensierisse per alcune finitezze che specie nel bianco e nero segna una raffinatezza dalla quale ben presto si libererà. In questa pratica artistica *aristocratica* del chiaro-scuro De Maria non si pone problemi centrali anche se in certi particolari si può notare una certa influenza del suo maestro Pierangelo Stefani ed alcune *scorie* sironiane. Ma là dove tra l'uno e l'altro si muove l'artista egli dimostra un gusto raffinato e una sensibilità che diventerà *funzionante* ai fini dell'economia della propria pittura. *Funzionante* nel senso che, saprà sapientemente usare la sensibilità in modo che la sua attenzione si sposti dalle minuzie calligrafiche per lasciare libera circolazione all'interno dell'opera al suo impeto pittorico».

⁵«Certamente De Maria ha saputo anche contenersi, ma questa sua provvisoria condizione lo spinge a scomporre la soggettiva visione in attente ma poche utili abilità, le quali sono ispirate da una reale forza espressiva e da un severo criterio cri-

tico.

Guardando oltre l'apparente dinamica degli elementi compositivi, alla stesura del colore in toni quasi calcolati, troviamo un turbamento prodotto come dalla paura di essersi lasciato andare, senza quel temperamento critico che è invece sempre presente e vigile in molte sue opere. Comunque quando si costringe in quella pacatezza di luce, trova il modo di esprimersi con quella apparenza assorta quasi irreale che supera il valore del disegno sempre preciso e sorvegliato. Il colore stesso non modificato e quasi fisso è di primo acchito ingenuo, ma invece rispecchia una profondità di calcolo e una sicurezza tecnica preordinata. Così non si trova nessuna durezza, ma una specie di scioglimento dello spirito che anima ogni angolo ed ogni tono e dà una sensazione estatica decisamente superiore ai valori decorativi dell'opera.

Il senso di irrealtà della materia vive sotto la crosta di colore e con essa e la sua solidità sta come in un altro piano, nascosta dalla stesura trasparente che la rinfrange e la porta in un altro rapporto spaziale. Per questo la sua concezione puramente interiore si è concretata in una pratica lontana dalle pennellate automatiche e dalle minuzie del disegno.

L'essenza per lui rivestiva il significato metafisico, al quale dà maggiore respiro pittorico evitando

5. G. Caneva, *Un giovane, De Maria da Vicenza 1933.*

di arenarsi in un *manierismo* di facile monotonia che può essere compreso come *colore locale*. Ricerca in sé i motivi artistici senza eccessi esteriori né languidezze interiori in modo che le componenti derivanti dai suoi studi accademici, eleganza e abilità, non finiscano per inibirlo frenando la sua tendenza verso le correnti artistiche più moderne; vi giunge vicino non con l'astuto equilibrio tra il vecchio e il nuovo come a prima vista appare, ma con la risoluzione di queste componenti nell'impeto pittorico nel quale convergono abilità, reminiscenze ed esperienze».

L'evoluzione stilistica di De Maria si svolge sostanzialmente in modo omeopatico, distillato, solo nelle esperienze legate alla scultura e alla pittura su ceramica si notano delle alterazioni stilistiche brusche, improvvise, come nei piatti dipinti e nei vescovi in ceramica. Nelle opere di De Maria è chiaramente presente, come confine insuperato e insuperabile e comunque come idea irrisolta, un aggravio di forme, uno spessore profondo di materia nell'impasto pittorico; e il pigmento grasso e corposo, la pennellata larga e nativa tendono continuamente dar forma ad un materiale in prominenza, positivo nell'esuberanza ma inquietante per la sua prepotente e greve sensualità.⁶ «Nelle ceramiche De Maria ridà la dimensione esatta, al punto che alcuni pezzi sembrano un unico impasto di colore, dove i vuoti e i solchi sembrano pennellate di colore nero. Cercando sia le matrici

iconografiche che spunti puramente formali delle immagini che crea l'artista, ancora una volta siamo costretti a rivolgerci alla pittura; all'espressionismo di Kokoshka, di Soutine, di Permeke, Sippione e Sironi, che sono in fondo degli artisti del clima in cui De Maria si è formato. E si può anche dire che la stessa tecnica maiolica nasca da una necessità di trovare la forma più adatta al suo mondo di pittore.

Tutto il mondo di De Maria pittore, insomma, trova nelle ceramiche la più compiuta espressione; diventati volumi, i suoi personaggi hanno acquistato la giusta dimensione, si sono sciolti da quei fondi spesso incongrui ed approssimativi che erano il limite irrisolto della visione dell'artista in veste di pittore.

Le sue opere nascono come un gran volo di linee e colori, ma definitivamente svincolate da ogni possibile superficie d'appoggio, sono inequivocabilmente concluse nei nastri dei loro piani.

La tecnica dovuta alla lunga esperienza dell'artista da un lato, il suo humor prepotente, tra l'ironico e il grottesco dall'altro, lo portano spesso all'iperbole e al divertimento ed è per queste vie che la sua opera si arricchisce di connotazioni barocche».

«La cultura figurativa di O. De Maria non è solamente assimilata alla sua fantasia, ma trova radi-

6. L. Magagnato, dal catalogo della mostra, 1953.

ci e matrici profonde nelle sue *simpatie* per la pittura dell'Alto Medioevo, Cimabue e vicini, prima di Giotto. L'artista può spingere la sua curiosità fino alle immagini musive di Aquileia e Ravenna; ma se, va a Venezia non resiste al fascino dei trecentisti.

Tanto incarnata in lui è la conoscenza figurativa, della quale ama lo stile, che se la tiene davanti agli occhi per anni, senza subire le tentazioni di rifare il suo modello liberamente, proprio per il gusto di saggiarlo, di ripeterne con capacità mimetiche veramente sorprendenti la grafia, la pennellata.

La cultura figurativa è una disposizione nativa verso immagini tipiche della sua fantasia. Nelle ceramiche, come sopra specificato, dove i suoi pezzi in gres colorato, che turbano più di qualche coscienza: i suoi vescovi, per esempio, martoriati di sofferenze, combusti, ridotti all'osso di una plastica tesa, irritata; nella quale le sottolineature del colore (nero) accentuano il carattere tipicamente espressionista.

Non sono, queste, immagini definitive. E si può pensare che l'artista è appena all'inizio di un racconto, che in prosieguo di tempo si distenda.

Questi gres, formati con gusto rapido e crudo, suggeriscono appena le tre dimensioni. Si sente sulle superfici l'impazienza del pittore; la successione dei piani costruttivi è governata più dal senso del colore che dalla tensione della forma». L'interpretazione della pittura di De Maria sta più

alla storia psicologica dell'opera stessa che alla definizione estetica del linguaggio pittorico e alla individuazione dell'evoluzione stilistica. ⁷«Nella serie di tele i *Vescovi* dei quali non si potrebbe immaginare qualche cosa di più lontano e opposto, per citare un esempio, di quelli di Manzù. A parte il disfacimento formale e la tendenza nettamente illusionistica dell'architettura con cui sono stati fissati, e lo spazio gremito, formicolante di lampeggiamenti entro cui stanno, si veda questi personaggi, da Controriforma (ancora gotici nell'accentuata verticalità delle forme) come lo spandersi della macchia coloristica cancelli la grafia nervosa, la bruci con lo splendore dell'invenzione pittorica, che è quella che tiene fermo l'artista ai suoi obbiettivi e gli assicura le immagini più durature (va notato l'impiego della foglia d'oro, su certi fondi astratti, i quali subiscono a loro volta le velature del colore e che li vivifica)». Un tema caro a De Maria, sono i ritratti. ⁸«Egli non è nuovo a questa sperimentazione sulla figura dell'uomo. Semmai è nuovo, e ricco di senso, il suo coraggio di mettere il suo *modello* davanti proprio nel momento in cui, come individuo parlante e pensante, ha lasciato il posto ad altri relitti peregrini, uscendo così dai grandi temi della pittura.

Trentacinque anni fa De Maria aveva tentato una rappresentazione orientata in questo senso.

7 - N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1959.

8 - F. Pepe, dal catalogo della mostra, 1974.

Certo la fortuna è stata tutta intima, cioè della fantasia; l'impresa di utilizzare una tecnica che comprendesse il disegno vero e proprio continuò per molto tempo. Gli amici che frequentavano lo studio di via Pozzetto ricordano le cartelle gonfie, le centinaia di fogli dispersi. Allora come in seguito non ci fu bisogno di soggetti illustri.

Le sue preferenze vanno ai modelli per i quali egli ha simpatia: dai camerieri dei caffè all'uomo semplice della *strada*.

Il bisogno di ritrarre tutto ciò nasce dall'incontenibile voglia di provare a sé stesso la fermezza con la quale coglie un personaggio nella sua essenza. De Maria con i suoi generosi aneliti d'umanità, per un atto di credo supremo nell'uomo, la creatura ansante e disperata nella corsa, di cui egli rivendica il mito più alto, a patto però che sia veramente l'uomo, e non l'istrione, il millantatore, lo scaltro esibizionista, come chi della pittura ha fatto una professione di comodo, un modo d'essere una cornice senza quadro, in cui tutto si misura con facilità, dissacrato senza pudore e rispetto. Ma anche in lui la spiegazione, la comprensione per uomini che in fondo non per colpa propria hanno perso di vista i principi dell'esistenza, plagiati da una società che calpesta i valori per gli interessi materiali e contingenti.

De Maria procede così fino in fondo verso un destino che non gli si è forzato addosso con la rinuncia alle chimere, ai viaggi, alle conoscenze famose

e compiacenti, alle catalogazioni, agli esteriorismi, e quindi all'artificio che non vale, ma che si è scelto liberamente, rimanendo tra i pochi fedele a sé stesso, con il gusto di sentirsi ogni volta librare sul pennello.

Ed è stata la scelta della condizione sull'ipocrisia, nel credere che il valore, quando c'è, non ha bisogno di illustrazioni e di affidamenti preziosistici, esprimendosi soltanto sulla tela con chi, come De Maria, è in grado di trasporre in pittura uomini, angeli, case, templi, fiori, campagne, monti, barche, allorché l'anima si racchiude o si ridesta alla voce dei sentimenti o alla *nostalgia* della natura. De Maria riesce a raffigurare nei momenti più diversi del moto e della quiete, dell'essere e del divenire, lungi dalla maniera e dal verosimile, alla ricerca puntualmente realizzata di ciò che vive, parla, significa e sarà. E sempre si mette nella condizione di chi si vede dentro con *umiltà* e con senso di autocritica, assumendo qualsiasi impegno con serietà e dignità, d'accordo con chi dice che non bisogna mai sottovalutare niente e nessuno, di là dai giudizi che a lui sopravvengono impulsivi, quasi esplosivi, con lo stesso esemplare candore che ancora nella maturità lo rende riverente dinanzi alle inimitabili opere dei *maestri geniali*, di quelli che soprattutto di epoche lontane, che hanno creato capolavori senza pari, giunti al messaggio universale e alla divinità.

Lo spirito delle cose resta sempre autentico, e se

la Chiesa la fa un ateo, non risponde più a quello spirito, che può avere solo chi crede. (...)

Il biasimo quindi, di De Maria all'intellettualismo che vorrebbe anteporsi all'intelligenza, come nuova capacità creativa al di là delle regole naturali. Un meraviglioso studio della natura scoperta nel colore e amata con il cuore, ora fatto con pochi delicati tratti, e l'umile barca (mostra – aprile 1974 – Incontro – VI) diventa una caravella, come un'illusione a lungo carezzata; ed ora con un'armonia di forme incisive, in cui le tinte si compongono di tutte le tinte, con il bianco che è rosa, giallo, verde, celeste, viola, e il forte bragozzo sprizza la propria parentesi di eternità.

Si può notare il gusto naturale dell'acqua per l'acqua, nella vibrazione del colore che si perde in profondità tra mille toni cangianti, rivivendo ed echeggiando all'infinito, e la leggiadria dei particolari, anche dei più banali, rivissuti nella *fantasia del cuore* che fa scoprire ciò che esiste.»

⁹«Le barche sono in fondo come noi, nate per sognare in armonia con la natura, e con l'inafferrabile sentimento della paura della morte, la paura di ritornare alla riva per lo smantellamento, che De Maria ha l'umiltà di ammettere nelle sue opere pure così spaziose di vite, per un sentirsi piccolo dinnanzi al mistero, per un immedesimersi nelle cose che come le barche gli hanno suggerito un messaggio, e cioè che non si ferma la storia umana, che il perire è inarrestabile che non si

può andare al di là di noi: al di là termina l'amore, ed iniziano la presunzione e la superbia. Queste opere sono rinnovate di fascino armonioso ed ammaliante: opere di tersa e non teatrale bellezza nelle quali l'artista riporta il personale uso del colore in favore della forma, in quella sua pratica artistica che lo significa pittore, quale profondo interprete di là dalle cortine che disformano. Il pittore teme soltanto chi è sicuro di non sbagliare mai, è a riproporre il suo intenso girovagare, alla ricerca di una dimensione costellata dagli errori degli uomini, per la realizzazione di un'arte sua compagna di vita, che è prima e dopo di noi.»

Rapporti con la cultura del tempo

De Maria si era formato attraverso l'esperienza presso un cenacolo di artisti vicentini, questo gruppo era denominato *Il Manipolo* ed era composto da tutti i pittori e scultori di Vicenza che accoglieva la nuova generazione di artisti. Nel 1961 Neri Pozza, vicentino, incisore, scrittore e poi editore scrisse nel volume *Nuove Acquisizioni*, edito dal Museo Civico di Vicenza: «...nel 1933, la prima mostra sindacale d'arte, nelle scuole di San Felice, tenne a battesimo la nuova generazione. Era appena l'atto di nascita e bisognò aspettare il 1937 per la nuova sede: l'attuale Borsa Merci, al piano terra della Basilica Palladiana, per individuarne i lineamenti nati. Oggi si possono nominare senza correre rischi: Italo Valenti, Bruno Canfori, Maurizio Girotto, Otello De Maria, Dino Lanaro, Gastone Pancera e Neri Pozza».

Della precedente generazione lo stesso Neri Pozza ricordava Wladimiro Gasparello, che si rifaceva a Manet, Ubaldo Oppi al neoclassico, Carlo Potente con le sue meditazioni su Millet, Castegnero dal linguaggio formale post-impressionista, Pier Angelo Stefani che fu il maestro di De Maria cui erano care le correnti secessionistiche viennesi. E ancora Zanetti, lo scultore Ugo Pozza e i vari Dell'Amico, Chiovato, Alessi, Andreolo, Lorenzoni, Pavan, Brunello, Perissinotti, Marcon e Paganin. Questi artisti organizzavano annualmente, ma anche saltuariamente, mostre alle quali partecipavano tutti. Spesso un salto generazionale è anche

inevitabilmente uno scontro di idee, di poetiche e di cognizioni critiche; anche in questo caso si verificò uno scontro che portò ad una contestazione da parte della nuova generazione. I *vecchi* non seppero far di meglio che partecipare al Consiglio del Circolo alcuni *contestatori*, tra questi N. Pozza, De Maria, Girotto, Castagna; pensarono così di ammorbidirne l'esuberante vitalità. La nuova generazione aveva contatti con G. Rossi, Fumi, Soffici, ed anche con Casorati e Sironi, nel senso che esistevano rapporti fisici nonché pittorici tra questi artisti e gli artisti *nuovi* del Manipolo.

È anche per questo che si potevano prendere il lusso di rischiare, di essere spavaldi e in un certo senso anche provocatori; definivano i *vecchi* del *Manipolo* ottocentisti, pittori superati.

Ed è comunque nel 1933 che De Maria esponendo per la prima volta viene a contatto, anche se indirettamente, con la critica di quel tempo, specchio della cultura artistica vicentina che nel nome di G. Caneva aveva il suo più autorevole esponente. Una nota critica dello scrittore, a proposito di O. De Maria, dice: ¹⁰«Avremmo preferito che De Maria, che non ha nessuna parentela con Mario Pictor, avesse contenuta la sua impazienza e ci avesse fatto ammirare una sua mostra personale nelle sale della *Bottega dell'Arte* o in qualche altra parte, senza far correre da una vetrina all'altra

10 - G. Caneva, *Un giovane, De Maria da Vicenza 1933*.

chi voglia avere un concetto unitario del suo lavoro. Comunque ci auguriamo che lo faccia, anche perché l'esposizione nelle vetrine, ha un che di esibizione ispirata a criteri commerciali e se ci sembra utile come timido debutto, non ci sembra ottima per De Maria il quale ha sparsi un numero di lavori tale da poter presentare una *personale* riassuntiva. Tuttavia questo giovane che è stato fino ad oggi un po' appartato e che non si era cimentato o non aveva potuto cimentarsi in mostre sindacali si può dire che ha dei meriti.

Ha innanzi tutto il gran merito di non imitare pedissequamente il maestro Pierangelo Stefani e di allenarsi invece alla scuola in quanto essa ha di meglio come solidità formale e acuta sensibilità per il paesaggio.

E l'una gli ha fatto costruire quelle due o tre figure di vecchi che, ancora un po' abbozzati, specie nei piani, scomposti un troppo per essere incisivi nella totalità dell'espressione, e l'altra gli ha condotto la mano per quei sentitissimi paesaggi.

Sappiamo intanto quanto difficile sia il trattamento del ritratto, e con noi lo sa De Maria che in questo campo si tormenta, con quella lodevole ostinazione che vincerà – siamo sicuri per averlo constatato in altri lavori – la dura difficoltà. (...) ». Proprio in questi anni De Maria conosce N. Pozza che sarà suo compagno di viaggio, e quindi risulta naturale che lo scrittore vicentino dedichi molte righe al pittore, presentandolo con testo critico a

più di qualche mostra. Basti citare la presentazione nel catalogo *Pitture di Otello De Maria*, per la mostra alla *Casa del Palladio* nel dicembre 1959.

¹¹ «Le tre tavole dei bambini, sono pittoricamente, in un mondo emotivo intermedio, tra quello dei Vescovi e la composizione n.10. E va rilevato, per De Maria, questa partizione del mondo profondamente suggestiva. Quel graffito su fondo verde cupo, variegato d'argenti e di iridescenze (l'osservatore attento scoprirà che si tratta di brandello di stagnola, di cartine luminescenti da dolci), sembra portato via da un muro di periferia, rifatto con le astuzie e il candore di un artista consumato. E questo è, molto probabilmente, il limite estremo al quale arriva questa pittura; più in là si può trovare una letteratura grafica soprammessa al colore e non intrinseca alla pittura.

Mi domando con stupore, davanti a queste tavole dipinte, quanto andrà lontano De Maria; e se, in un mondo come il nostro, avrà fortuna; quella che si merita.

A giudicare dai facili successi, dovuti ai peggiori equivoci figurativi del momento, si direbbe di no. Ma è un'impressione pessimistica.

Ragion per cui mi sembra giusto, per le capacità a persuadere che possono avere queste righe e la fiducia che può dare chi le scrive, segnalare il nome di Otello De Maria agli amici ai quali pre-

11 - N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1959.

me la scoperta di artisti nuovi. A Umbro Apollo-
nio, a Giuseppe Marchiori, a Licisco Magagnato,
a Giuseppe Mazzariol. E, se possibile, a Carlo L.
Raggianti.

Spero, fra questi di trovarne uno che mi dia credi-
to e condivida con me la fiducia nell'artista».

Nel 1968 sempre N. Pozza scrive ancora su De
Maria per la mostra che si tiene nella Galleria T.
Ghelfi di Vicenza: ¹²«Ogni volta che De Maria rac-
coglie le ultime pitture per mostrarle a Vicenza
(ma farebbe bene ad esporle anche a Milano e a
Roma), ci fa rimpiangere il suo lavoro saltuario e
anti-metodico. Dev'essere nella sua natura d'uo-
mo, il barometro della crisi che ci travaglia e ci fa
arretrare pieni di scetticismo di fronte alla prov-
visorietà delle sperimentazioni che hanno tanta
parte nelle mode dei mercanti d'arte internazio-
nali».

In queste *righe* la presentazione è rivolta più che
al pittore o allo spazio teorico critico che lo riguar-
da, allo scrittore stesso, denunciando il limite del
personaggio che non supera il superficiale *scetti-*
cismo e che denuncia una crisi di valori; questa è
una visione da osservatore più che da critico. Il
fatto sta che De Maria sta per anni a guardare e
a tormentare la propria fantasia, e quando ritor-
na a dipingere è segno che le sue domande esigo-
no una risposta. «Per lui, come per tanti altri, la
pittura resta un'avventura su tre dimensioni, da
realizzare e godere con i colori, secondo la prassi

in uso da secoli; con immagini stimulate da una realtà oggettiva, trasfigurate dalla forza dell'esperienza e della fantasia. In proposizioni così semplici e antiche De Maria riafferma l'idea della pittura come contemplazione del mondo, e ribadisce che il mondo stesso si può chiudere ancora in un mazzo di fiori, purché sia stimolo valido a fare poesia. Il pretesto a dipingere, a iscrivere nel rettangolo, scelto con perfetta scelta dello spazio e dei timbri, i suoi fiori è felice e positivo. Mai il pittore è stato così umbratile, vario nei registri e nei tocchi, così unghiato nella grafia, esaltato e percettivo nella definizione di scarso lirico. A volte sembra che il colore gli scoppi nelle mani, e ne manovri le accensioni e le luci, i carboni e le ceneri con una voluttà e una padronanza da stregone. Si capisce che i venti pezzi qui esposti sono il risultato di un'esperienza visiva macinata in silenzio; di un'assimilazione che ha bruciato le esperienze figurative più svariate e lontane da Chaime. Sautine a Morlotti e che adesso varrebbe la pena portare avanti il discorso con rinnovato vigore».

Questi sono consigli, o meglio indicazioni, che sono scaturite dal bisogno dello scrittore di aggrapparsi a talune certezze, nel caso di De Maria queste certezze sono lo stile ravvicinato a quello dei già citati Sautine e Chaime; il conseguente svi-

luppo dell'idea dell'invenzione pittorica e se vogliamo il momentaneo ancoraggio a questi artisti viene recepito come momento di crisi profonda, legittimato da un'attività espositiva saltuaria e *svogliata*. «Noi ci lamentiamo che De Maria lavori in modo antimetodico, che non brami essere quello che avrebbe diritto di essere. Che cosa lascia dietro di sé un pittore dopo una vita di lavoro? Venti opere selezionate tra migliaia, o tra poche centinaia? Uno che possiede un'abilità insidiosa, scaltrica a tutte le malizie come De Maria, di che cosa ha bisogno per rinnovare sé stesso?

Riflettere in lunghi periodi di riposo, o continuare alla cieca?

Arrivati a questa svolta positiva della sua vita di artista, soltanto lui ci può rispondere. Oggi per essere posti in prima fila, far pagare le proprie opere come meriterebbero, bisogna assoggettarsi ad un tirocinio di tipo mondano, recitare come vuole il mondo. Camuffarsi da Arlecchini, travestirsi da falsi poeti. Mettere gli abiti dei gentili, diventare dei divoratori delle eredità delle vedove. In un teatro corrotto come il nostro, con impresari, guitti, scenografi, e registi pronti al gioco, può ripugnare a qualche galantuomo mescolarsi allo spettacolo. E De Maria ne sta fuori, per dipingere come gli pare e gli sembra onesto e naturale.

È uno di quelli che rispondono di sé stessi alla propria coscienza».

Questi scritti, che riflettono su loro stessi l'inizio

della crisi, (e per crisi non intendo quella creativa dell'artista, ma quella oltre che dei *valori* teorici anche economica e sociale che troverà il suo punto culmine nel 1974 circa) accompagneranno il pittore per molti anni; De Maria è cosciente della crisi, ma non per questo smette di dipingere o si *chiude* come N. Pozza dice, ma anzi questo chiudersi non è un rifugio, un ripiego, ma fa parte di una ben precisa strategia. Infatti alla fine del 1974 De Maria ricompare con una mostra piena di ottimismo e di nuove indicazioni, per smentire chi lo riteneva un pittore da cantina, ormai privo di stimoli e abbandonato alla crisi.

Scriva F. Pepe a proposito di questa mostra:

¹³ «Dopo numerose esposizioni con opere pittoriche impostate prevalentemente su soggetti paesaggistici del vicentino o squisitamente naturali come i fiori, che hanno espresso negli anni scorsi il versatile talento artistico, il pittore vicentino O. De Maria si è ripresentato per la primavera al pubblico presso la galleria d'Arte *L'Incontro* con una nuova serie di dipinti sul tema suggestivo e inedito del mare. La mostra che costituisce un saggio di altissimo livello della più recente produzione del pittore, si impernia infatti sul mondo particolare che egli stesso ha voluto definire *delle barche*, un mondo che lo porta distante dalla consueta matrice per affrontare una tematica di notevole sug-

13 - F. Pepe, dal catalogo della mostra, 1974.

gestività e di grande umanità. Un appuntamento questo di De Maria con il suo familiare pubblico vicentino, tra i rari pur nella fecondità pittorica che per la sua intima purezza egli concede, in cui l'artista offre la giusta misura del proprio talento, secondo la nota che è caratteristica della sua tavolozza: l'esaltazione del colore in tutti i toni e tutte le sfumature in favore della forma.

Sono quelli presentati in rassegna dipinti di incomparabile bellezza, dei quali se non si conoscessero le possibilità espressive che De Maria riesce a far esplodere in ogni sua composizione, si potrebbe dire che egli sia veramente superato, in una sintesi della propria autentica vocazione di pittore. Brillano tra le sue nuove composizioni barche ferme al molo e barche in procinto di affrontare l'altura, navi piccole e grandi, porti e cantieri navali, paesaggi ed entroterra marini. In esse c'è la consueta trasposizione personale di una realtà che vive ed esiste, nella duplicità della soffusa poesia degli oggetti in sé e della mirabile e curata attenzione dei particolari, sempre identificati nella loro intrinseca dinamica dall'eccezionale uso del colore, mai eguale a sé stesso ma ogni volta originale. Questa mostra di primavera lungi pertanto dalla ricerca di meriti di un artista già da molto tempo noto, fa riemergere di O. De Maria nel momento della sua fulgida maturità artistica, una pittorica senza età che reca sempre stupita commozione ed un'ammirazione che viene dal cuore».

Capitolo sesto

Le opere

Le immagini sono tratte dal catalogo della mostra "Vicenza per Otello De Maria - 60 anni di pittura" del 1992 - Fotografie Fototecnica di Luigi Ceretta di Vicenza.



Marina, 1973 - Olio su tela - Collezione privata - Vicenza



Vaso di fiori, 1988 - Olio su tela 60x50 cm - Collezione privata - Vicenza



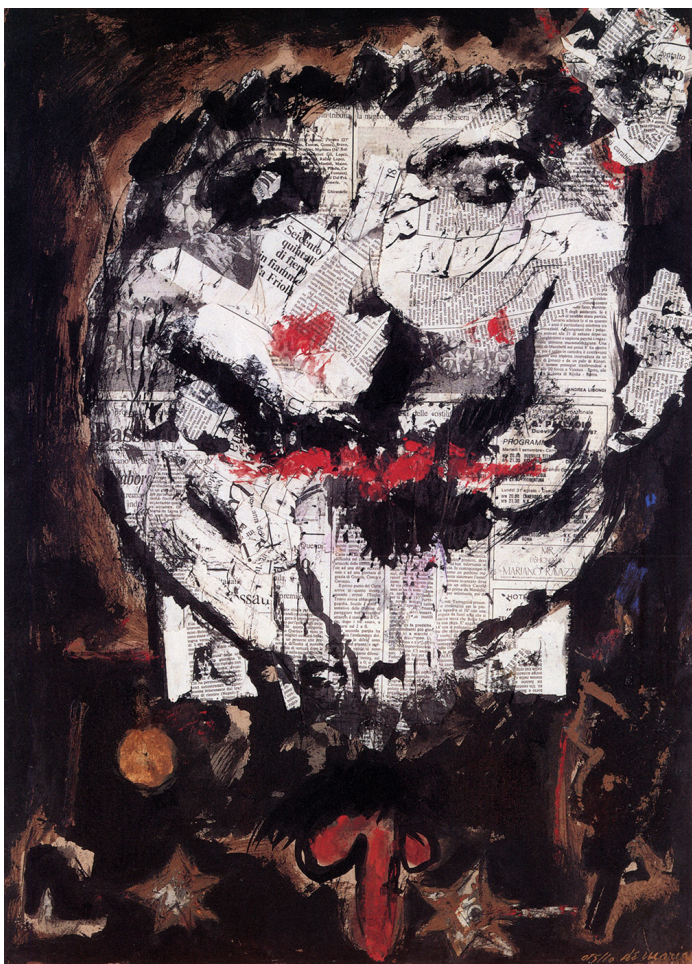
Senza titolo (Nudo), 1979 - Tecnica mista su carta 70x50 cm - Collezione privata - Vicenza



Senza titolo (Vescovo), 1979 - Tecnica mista su carta 50x35 cm - Collezione privata - Vicenza



Vescovo verde, 1982 - China e tempera su carta 70x50 cm - Collezione privata - Vicenza



Il gendarme, 1985 - Acrilico su tela 70x50 cm - Collezione privata -
Vicenza



Partita a scacchi, 1985 - Collage e smalto 70x50 cm - Collezione privata
- Vicenza



Madonna con Bambino, 1986 - Tecnica mista e collage su carta 60x50 cm - Collezione privata - Vicenza



Senza titolo (Donna a cavallo), 1986 - Acrilico su cartone 80x60 cm -
Collezione privata - Vicenza



Crocefissione, 1987 - Tecnica mista 100x72 cm - Collezione privata -
Vicenza



Armonie, 1990 - Acrilico e collage su carta 80x60 cm - Collezione privata
- Vicenza



Muore anche il mare, 1990 - Acrilico, collage e olio 80x60 cm - Collezione privata - Vicenza

Conclusioni

Come già detto l'opera di Otello De Maria non si identifica con la lunga esperienza o con i suoi studi formativi, ma è l'insieme di queste componenti. Oltre alle esperienze più o meno importanti che contribuiscono alla formazione del carattere pittorico, bisogna tener presente che l'artista volge lo sguardo anche all'indietro, studia i pittori e le pitture del passato. Il suo interesse è beninteso, un interesse di pittore e non di critico, e importanti sono le sue scelte verso pittori che lo stuzzicano dal punto di vista estetico, pittorico, poetico. Dalla tavolozza tipicamente post-impressionista di Van Gogh alla scomposizione e la struttura precubista che è in Cézanne. Ma troviamo anche Cimabue e Giotto, del primo l'interesse è per la grafia acuta, per Giotto è la costruzione, per il suo precubismo istintivo. Comunque le matrici iconografiche più vicine a De Maria sono da ricercarsi come detto in Kokoscha e in Soutine. «L'adesione a queste matrici è del tutto chiara ma abbastanza esteriore – scrive la critica - grande importanza nell'opera di De Maria si è rilevata la pratica della ceramica che ha influito notevolmente nel carattere pittorico dell'artista. Comunque l'opera di De Maria appare intaccata da una certa *manualità* che qualche volta rischia di divenire persino artigianato. Bisogna però pensare che l'attività artigianale ha un peso notevole sia nella formazione giovanile dell'artista, che in seguito, questo a causa della pratica della ceramica, tecnica schiettamente ar-

tigianale e nostrana.

E se le sue ceramiche sembrano pitture a tre dimensioni, o meglio, unici grumi di materia che sembra colore (infatti l'artista dipinge le sue sculture), i suoi quadri sono sculture bidimensionali, nel senso che più di qualche volta l'opera non è risolta in termini pittorici, ma si ferma ancora una volta nell'evidenziare nella pratica del *chiaro-scuro* il limite, forse, di questo artista.

Si noti come certe opere ad olio sembrino dei bassorilievi, come la materia inevitabilmente giochi con la luce, anche se più di qualche volta ciò viene distolto dalla sapienza dell'uso del colore.

Il periodo più fecondo dell'artista è dall'inizio degli anni '50 fino al 1968 circa; si noti come questo periodo coincida con una serie di viaggi tra i quali quello più importante a Milano, dove l'artista entra in contatto con gli artisti di *Corrente*. Non lavorerà con loro ma ne seguirà l'esempio, avvicinandosi stilisticamente alla terza *linea* di *Corrente*, quella *fauve*. Sempre in questo periodo è notevole la produzione artistica di pezzi in ceramica, la pratica di questa tecnica lo porterà a conoscere G. Santomaso col quale lavorerà in qualche occasione pur rimanendo fedele ai suoi convincimenti pittorici».

L'aspetto più sorprendente, dopo tutti questi anni, è stato di ritrovare la pittura di De Maria straordinariamente contemporanea, rivedere le opere e i disegni mi ha suscitato un inaspettato interesse

per quelle pennellate sicure, per quei colori sempre puliti anche nell'impasto pittorico più azzardato, la pittura di De Maria si dimostra ancora oggi attuale, sempre risoluta e controllata, senza incertezze, a volte dirompente e provocatoria.

Ho visionato alcune cartelle del maestro a casa di Luisa e ne sono usciti disegni, schizzi e stampe che raccontano l'opera in modo sincero, quasi intimo; sono emersi tutti i temi affrontati dal pittore dai ritratti ai paesaggi a composizioni più astratte e quasi informali segno della duttilità esecutiva e della continua ricerca di una espressività non convenzionale che culmina nella rappresentazione dei *vescovi* dove emerge l'aspetto più contraddittorio che si contrappone a dei più rassicuranti cristi in croce e putti natalizi.

È questa dualità che accompagna nel suo insieme l'opera di Otello De Maria, che ne evidenzia il carattere a volte burbero e scontroso della superficie con quello mitigato e collaborativo intimo e nascosto.

Nei *vescovi* la provocazione è evidente ed è rivolta all'uomo e non all'essenza del pensiero, la critica è espressamente rivolta agli individui e si esplica con una figurazione intensa: il segno *taglia* il foglio, le forme si contorcono e il colore si contamina, prevalgono le tavolozze discordanti e giustapposte dove il cromatismo è utilizzato alla maniera espressionista...presagio di una comunità in decadenza, egoista e rinchiusa in sé stessa,

contraddittoria e poco attenta al bisogno comune e ai valori ai quali ogni individuo dovrebbe fare riferimento.

Bibliografia

- N. Pozza, catalogo della mostra *Disegni di O. De Maria*. Vicenza 1971.
- G. Mugnone, *O. De Maria, un pittore, un maestro*. Firenze 1979.
- F. Pepe, catalogo della mostra *Per un incontro*. Vicenza 1974.
- N. Pozza, catalogo della mostra *O. De Maria*. Vicenza 1968.
- L. Magagnato, catalogo della mostra *Ceramiche di O. De Maria*. Vicenza 1953.
- N. Pozza, catalogo della mostra *Pitture*. Vicenza 1960.
- G. Caneva, *Un giovane, De Maria da Vicenza*. Vicenza 1933.
- F. Pepe, articolo *L'anima profonda del grande mare. Vicenza, rivista della provincia*. Vicenza 1974.
- N. Pozza, catalogo della mostra *II^ Mostra di arti figurative*. Vicenza 1968.
- V. Fumarola, *Se ci furono almeno tre giusti*. Vicenza 1974.

Lecture

G. Caneva, *Un giovane, De Maria da Vicenza*, 1933.
 L. Magnato, dal catalogo della mostra, 1953.
 N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1959.
 N. Pozza, catalogo della mostra, 1960.
 N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1968.
 N. Pozza, catalogo della mostra *Disegni di O. De Maria*, Vicenza 1971.
 V. Fumarola, *Se ci furono almeno tre giusti*, Vicenza 1974.
 F. Pepe, dal catalogo della mostra, 1974.
 G. Mugnone, *O. De Maria, un pittore, un maestro*, Firenze 1979.
 Vincenzo Pulin, Accademia di Belle Arti di Venezia. Corso di Pittura, Tesi di Storia dell'Arte, *Otello De Maria, profilo di un Artista laterale*, 1984.
 Momenti d'Arte a Vicenza 1900/1930, Prolusione di Neri Pozza, Albanese Arte 1984.
Vicenza per Otello De Maria, 60 anni di pittura, Comune di Vicenza, prolusione di Lionello Puppi.
 Nel catalogo: Antologia critica di Neri Pozza, Lisisco Magagnato, Rino Bigarella e Testimonianze, ancora di Neri Pozza, Franco Pepe, Virgilio Scapin, Pompeo Pianezzola, Carlo Geminiani, Tarcisio Tascia, 1992.
 Industria Ceramica Vicentina (1924-2009), *Profilo storico di una azienda manifatturiera vicentina*.
 Il Giornale di Vicenza ha dedicato numerosi articoli a Otello De Maria a firma di molti altri critici tra cui Aldo Lucchetti, Fiorenza Conti, Silvano Maugeri, Maurizia Veladiano, Giuseppe Mugnone

e tanti altri. Su De Maria si trovano articoli a partire dal 1946 fino alla sua morte e successivamente. Il Quotidiano vicentino ha fatto anche omaggio ai suoi lettori di quattro pagine sulla vita e l'opera del pittore (20 maggio 2002) nonché delle sovraccoperte illustrate da De Maria in occasione della venuta del Papa a Vicenza (Paolo Giovanni II il 7 Settembre 1981), dell'Adunata degli Alpini a Vicenza (12 maggio 1991) e una strenna natalizia (24 dicembre 1989).

Molte le sue illustrazioni di copertine per libri. Tra queste quelle del volume di F. Cabianca: *Il '48 Vicentino* (1948) e *Colloqui con Vicenza* di Rino Bigarella (1951).

Spunti sono tratti dai colloqui avuti a suo tempo direttamente con Otello De Maria e con sua figlia Luisa la quale ringrazio anche per la concessione e la riproduzione di alcuni quadri della sua collezione.

Indice delle note

1. G. Caneva, *Un giovane, De Maria da Vicenza* 1933.
2. L. Magagnato, dal catalogo della mostra, 1953.
3. N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1959.
4. N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1959.
5. G. Caneva, *Un giovane, De Maria da Vicenza* 1933.
6. L. Magagnato, dal catalogo della mostra, 1953.
7. N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1959.
8. F. Pepe, dal catalogo della mostra, 1974.
9. F. Pepe, dal catalogo della mostra, 1974.
10. G. Caneva, *Un giovane, De Maria da Vicenza* 1933.
11. N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1959.
12. N. Pozza, dal catalogo della mostra, 1968.
13. F. Pepe, dal catalogo della mostra, 1974.