



STUDI ONLINE

ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA
La ricerca al servizio di un grande
movimento artistico italiano
www.archivioartemetafisica.org

Rivista semestrale
Anno X n. 20
1 luglio - 31 dicembre 2023

Il caso Gazzera. Cronaca e memoria di un inedito percorso artistico tra “lirismo” e “bella materia”

“Sonate campane per questa gloria che sorge”, chiosava enfatico Leonida Rèpaci sulle pagine dell’*“Illustrazione Italiana”*. Le parole di entusiastica ammirazione chiudevano una lunga recensione che lo scrittore e giornalista aveva dedicato alla mostra personale di Romano Gazzera inaugurata il 15 novembre del 1941 nelle sale della neonata Galleria Asta di via Andegari 18, a Milano¹.

Ma ecco un artista, il piemontese Romano Gazzera, venirci incontro con un’arte straordinariamente adulta, la quale realizza pienamente la condizione di essere novissima, per un certo elemento favoloso che è alla base del suo lirismo figurativo, mentre, per la bella materia [...], dà alla sua modernità il sostegno e il colore della storia².

“Lirismo” e “bella materia” sembrano essere le parole chiave su cui si focalizza l’attenzione della critica, ma l’inatteso successo di vendite (ancor prima di inaugurare) fa scoppiare un vero e proprio caso Gazzera. Disputate dai maggiori collezionisti, le opere dell’artista entrano in molte delle collezioni d’arte del tempo. Rino Valdameri, Gino e Peppino Ghiringhelli della Galleria del Milione, e il commendator Brughera, amministra-

tore delegato del Credito Italiano, acquistano la maggior parte dei dipinti e dei disegni, e “alla vigilia del *vernissage* era tutto venduto”³: avere un Romano Gazzera nella propria collezione insieme a un de Chirico, un Tosi o un Morandi sembrava esser diventato “indispensabile”⁴.

Nei giorni a seguire un numero impressionante di visitatori si accalca nelle sale della galleria Asta, il resoconto di Marziano Bernardi sulla “Stampa” è emblematico:

Per due settimane nelle sale della galleria è un succedersi crescente di visitatori che osservano, esclamano, discutono, polemizzano, vi tornano per condurvi amici e ricominciare a discutere e polemizzare. La critica milanese fa coro, un coro di lodi con appena qua e là qualche riserva più per prudenza che per convinzione [...] È un successo travolgente e raro [...] che lascia il pittore stupito e commosso⁵.

La rubrica del “Corriere della Sera” *Artisti che espongono*, il 23 novembre dedica ampio spazio al “fenomeno inatteso quanto corroborante” della pittura di Romano Gazzera.

* Desidero ringraziare il Presidente Giorgio Gagna e la dott. ssa Raffaella Scalerandi della Fondazione Romano Gazzera di Torino per la consultazione e autorizzazione alla riproduzione dei materiali inediti sul pittore, oggetto di una monografia di prossima pubblicazione. Ringrazio inoltre per l’attenta lettura Paolo Baldacci e Nicol Maria Mocchi.

1. *Mostra personale del pittore Romano Gazzera*, Milano, Galleria Asta, 15-30 novembre 1941, testo di Raffaele Carrieri.

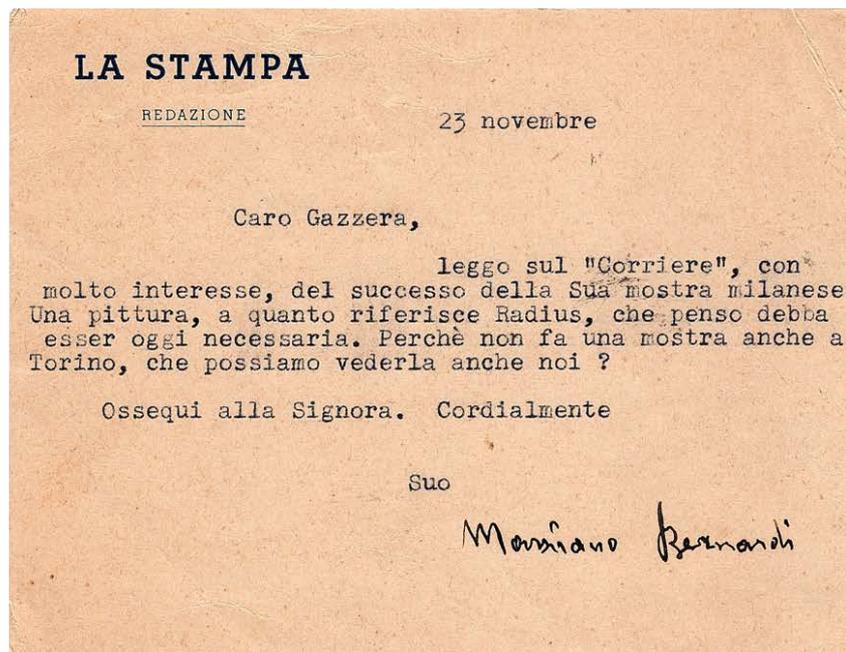
2. Leonida Rèpaci, *Una mostra alla Galleria Asta. Romano Gazzera*, *“L’Illustrazione Italiana”*, 16 novembre 1941-xx, anno LXVIII, n. 96, pp. 630-631, qui p. 630.

3. Romano Gazzera, *La rosa di Clarissa*, Mediolanum Editori Associati, Milano 1990, p. 147.

4. Marziano Bernardi, *Il “caso” Gazzera*, *“La Stampa”*, 23 dicembre 1941-xx, p. 3.

5. *Ibidem*.

1



1. Biglietto di Marziano Bernardi a Romano Gazzera, 23 novembre 1941, Torino, © Fondazione Romano Gazzera

Il giovane pittore era riuscito, con forte coraggio di intenti e di composizione, a sovvertire gli schemi oramai predefiniti delle sperimentazioni dell'arte contemporanea: “[...] era necessario che qualcuno uscisse dalla regola [...] corresse la cavallina”, scrive Emilio Radius⁶. La produzione di Gazzera, secondo il critico del “Corriere”, ha il sapore di “lieta sfida” in cui “varietà, cordialità, umanità, virilità di soggetti” si oppongono al rigore geometrico e astratto dell'arte messa a “dieta”, ed egli ne riconosce l'audacia in quel frenetico “rimescolio” di scene, figure e azioni che lasciano spazio all'opulenza della materia cromatica, alla pennellata densa e brumosa secondo il gusto della grande pittura.

Non più soltanto fiori, nature morte, impressioni di paesaggio e timidi studi di figura, ma scene fastose e cruento, soldati, bandiere, corruschi interni, gente in costume, mitologia, allegorie, la partenza del poeta per la guerra, macchine di quadri d'altare, bagnanti con amorino, ballerine, concertisti, la morte del picador, scimmie vestite, e via dicendo: insomma un rimescolio e un trambusto di pittura classica e moderna, vecchia e nuova, che coinvolgono grandi nomi e grandi ricordi⁷.

Lo stesso giorno Marziano Bernardi, il critico d'arte della “Stampa”, dopo aver letto l'articolo sul “Corriere della Sera”, sull'onda del successo milanese scrive a Romano Gazzera:

Caro Gazzera, leggo sul “Corriere”, con molto interesse, del successo della Sua mostra milanese. Una pittura, a quanto riferisce Radius, che penso debba esser oggi necessaria. Perché non fa una mostra anche a Torino, che possiamo vederla anche noi?⁸ (fig. 1)

Della mostra a Torino non se ne sa nulla e molto probabilmente non se ne fece nulla, la guerra incalzava e Torino fu una delle prime città a subire i pesanti bombardamenti alleati sul finire del 1942. Ciò non impedì a Bernardi di dedicare, a mostra conclusa, un paginone al caso Gazzera con tanto di riproduzione della *Partenza del poeta*⁹.

Alla domanda “Esiste un ‘caso’ Gazzera?” Bernardi rispondeva: “No, non esiste alcun ‘caso’ Gazzera”. Per meglio comprendere e non ridimensionare l'improvviso successo dell'amico artista, il critico indirizzava l'attenzione su quello che era lo stato attuale della pittura in Italia e sui limiti conformisti in cui era incappata l'avanguardia. Dinnanzi all'orizzonte sterile della ricerca pittorica dove “ogni ardire più schietto” consisteva “nella trovata di un tono, di una formula grafica”, Gazzera incarnava quel bisogno “latente” e “diffuso” di una pittura rivolta al sentimento, all'eloquenza della narrazione, alla pienezza dei sensi, come fonte inesauribile di libertà e poesia. Quella che mette in scena Gazzera è “una realtà palpitante e intimamente sentita”

6. [Emilio Radius], *Artisti che espongono*, “Corriere della Sera”, 23 novembre 1941-xx, p. 3.

7. *Ibidem*.

8. Biglietto di Marziano Bernardi a Romano Gazzera, Torino, 23 novembre 1941. Il

documento è custodito presso la Fondazione Romano Gazzera di Torino, Fondo 3, Serie 2, RG22.

9. M. Bernardi, *Il “caso”, Gazzera*, cit.

in cui trova realizzazione “l’intuizione poetica”. Sarà proprio l’assioma poesia-pittura a caratterizzare la ricerca e la riflessione estetica di Romano Gazzera nei primi anni Quaranta. Per quanto nelle recensioni del periodo si citino, quali fonti di riflessione e confronto, i nomi dei grandi Maestri della pittura Cinquecentesca, Seicentesca e Ottocentesca; resta chiaro sia alla critica che al pubblico quanto la personalità di Gazzera sia già ben definita e “inconfondibile”.

Rivelazione indiscussa è stata quella del pittore Romano Gazzera. Egli rifonde nella sua pittura elementi di più scuole, di più tempi e tendenze. Non si sarà meravigliato il visitatore trovando in certi soavi passaggi o in taluni accostamenti e reminiscenze di Manet, oppure, in altre opere, lo spirito e il «modo» di artisti di ogni tempo: dal Velasquez al Tintoretto, dal Tiziano al Piccio?

Forse.

Ma Romano Gazzera ha saputo fondere tutti gli elementi della maggiore pittura dando alle sue opere un sapore personale, e, più che sapore, gusto, grazia, sobrietà, potenza a volte: doti queste che compongono il suo mondo spirituale ed artistico¹⁰.

A questa altezza cronologica lo studio attento e meticoloso di Gazzera compie un percorso a ritroso nel tempo, un viaggio corpo a corpo nella storia della pittura e nella tradizione colorista italiana, francese e spagnola; “entrare in un quadro e riviverne l’atto creativo è impresa rischiosa, incantevole e logorante”¹¹, nulla di più calzante delle parole di Raffaele Carrieri per descrivere il lavoro ossessivo e lo studio “matto” compiuto da Gazzera negli ultimi anni.

Dopo la partecipazione nel 1934 alla 92^a esposizione della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino¹², Romano Gazzera va incontro ad un periodo di crisi che lo porta ad allontanarsi dai circuiti ufficiali dell’arte (Biennale, Quadriennale, Promotrice) e a riconsiderare la propria ricerca pittorica. I rimandi alla pittura novecentista e al colorismo post impressionista caro ai clichés formali e contenutistici della cultura del periodo, lasciano il posto alla “bella materia”, allo studio dei grandi Maestri della storia dell’arte, al gusto per una rappresentazione più intima e colloquiale dove il racconto diventa rappresentazione e “confessione” della condizione umana ed esistenziale di un’epoca. Gazzera, si ritira così dalle scene, ufficialmente indossa i panni dell’avvocato e del collezionista di pittura antica e moderna, ma al contempo, rielabora silenziosamente e faticosamente sé stesso e la propria condizione di artista. L’incontro con Giorgio de Chirico avvenuto a Torino nel 1933¹³, era stato decisivo per il suo nuovo indirizzo di ricerca e di vita:

Lo vidi per la prima volta a Torino, alla galleria “il Faro” diretta da Virginia Agnelli. [...] Era il periodo alla Renoir e dell’abbandono della metafisica. Il “pictor optimus” mi colpì non solo per la pittura anticonformista, ma anche per il suo atteggiamento distaccato e l’aspetto imperturbabile da Giove Olimpico. Aveva allora non più di una quarantina d’anni, i capelli ben ravviati, tutti d’argento, e il ciuffo alla Picasso. Acquistai un grande disegno *Archeologi*¹⁴ per mille lire e diventammo amici (figg. 2, 3)¹⁵.

Inizia da quel momento un fitto carteggio tra i due¹⁶, che accompagnerà per anni le sperimentazioni di entrambi sul colore e la tecnica. Col tempo le indagini convergeranno tutte

10. Gian Domenico Guarino, *Mostre milanesi* in “Milano. Rivista mensile del Comune”, dicembre 1941-XX, anno 58, pp. 735-738, qui p. 735.

11. Cfr. Raffaele Carrieri in *Mostra personale del pittore Romano Gazzera*, cit.

12. Nella “sala tredicesima” della 92^a Esposizione Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, Gazzera presentava un ritratto della moglie Graziella Valle (n. 511. *Ritratto*) e due opere con soggetto la frutta (n. 510, n. 512 *Frutta*).

13. La personale di Giorgio de Chirico ebbe luogo tra il 18 febbraio e il 2 marzo del 1933. L’incontro tra de Chirico e Gazzera può essere datato con certezza ai primi mesi del 1933 contrariamente a quanto riportato nell’autobiografia del pittore torinese, che lo colloca nel 1932 (si veda nota 15). A conferma di ciò, presso la Fondazione Gazzera si trovano due minute e la lettera dattiloscritta di Giorgio de Chirico, datate 13 marzo 1933, in cui l’artista ringrazia, a mostra conclusa, Virginia Agnelli dell’ospitalità ricevuta presso la Galleria Il Faro. La Fondazione Gazzera non conserva documenti su Giorgio de Chirico antecedenti a quella data.

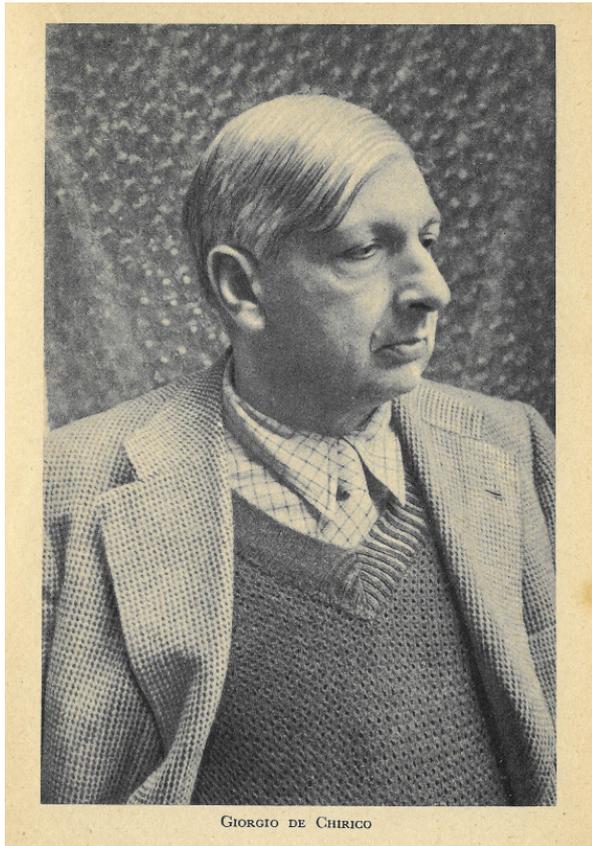
14. L’opera è pubblicata nella prima edizione di *Ottocento Novecento* di Anna Maria Brizio, in *Storia universale dell’arte*, vol. 6, UTET (Unione tipografico-editrice torinese), Torino 1939, fig. n. 286, p. 387. Per maggiori approfondimenti sull’opera di veda anche: *Archeologi* (1928-1929), carboncino e tempera su carta, 77 x 52,5 cm, firmato in alto a destra “G. de Chirico” in *Opere d’arte moderna provenienti da raccolte private*, catalogo d’asta (Prato, Farsetti Arte, 29 maggio 2004), n. 124 II, lotto 430, scheda a cura di Paolo Baldacci. Gazzera ci informa che la Brizio volle riprodurre nel suo volume “tutte le opere moderne francesi” presenti nella sua collezione, rifiutandosi di includere Marc Chagall, che considerava “troppo ridicolo” (cfr.

La rosa di Clarissa, cit. p.140). Appartenevano alla collezione dell’artista, oltre gli *Archeologi* di Giorgio de Chirico, le seguenti opere: *Sacré-Coeur de Montmartre et Moulin de la Galette* di Utrillo; *Uomo con la pipa* di Modigliani; *Frutta* (1932) di Giorgio de Chirico; *Natura morta* di Filippo de Pisis; *Paesaggio* (1937) di Arturo Tosi.

15. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 142. Il brano riprende quello pubblicato nella prima autobiografia dell’artista: Id, *Una vita per un fiore*, Giulio Bolaffi editore, Torino 1974, pp. 12-13.

16. Il carteggio Romano Gazzera – Giorgio de Chirico è principalmente incentrato sui problemi della tecnica ad emulsione e, alla fine degli anni Quaranta, sulle discussioni riguardanti il modernismo e su come “attaccarlo a fondo”. Ricco di annotazioni, sperimentazioni, ricette e suggerimenti scambiati, il carteggio testimonia, nel corso degli anni, la reciproca stima e l’amicizia tra i due pittori, culminata nella collaborazione per l’Antibiennale del 1950. Nei momenti di bisogno, de Chirico era spesso ricorso al generoso aiuto economico di Gazzera nonché alla sua consulenza legale consolidando ulteriormente il loro sodalizio. Alcune lettere sono state pubblicate in: Carola Rampello, *Lettere inedite di Giorgio de Chirico a Romano Gazzera*, in *Letteratura Italiana Contemporanea*, diretta da Giorgio Petrocchi e Mario Petrucciani, Appendice VII, Luciano Lucarini Editore, Roma 1987, pp. 75-86; *De Chirico, Il Barocco. Dipinti degli anni ’30-’50*, (Focette-Cortina d’Ampezzo-Milano, Galleria Farsetti, luglio-settembre 1991), a cura di Luigi Cavallo e Maurizio Fagiolo, Stabilimento Grafico Commerciale, Firenze 1991; Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995, pp. 143-144. Oggi, il carteggio è consultabile sul sito della Fondazione Romano Gazzera di Torino.

2



GIORGIO DE CHIRICO

2. De Chirico in una foto dell'epoca da "Il Tesoretto. Almanacco dello "Specchio", 1941

3. De Chirico, *Archeologi* (1928-1929), in *Ottocento Novecento* di Anna Maria Brizio

verso la pittura ad emulsione in grado di donare al dipinto, attraverso pennellate vibranti e pulsanti, una "inusitata" brillantezza cromatica.

Ritiratosi nelle stanze del suo studio in via Maria Vittoria, Gazzera trasforma la suggestiva specola astronomica dell'Accademia delle Scienze di Torino, in un vero e proprio laboratorio alchemico. Un piccolo "armadietto" si trasforma nei ricordi autobiografici dell'artista in un microcosmo intoccabile e inaccessibile dove custodire gelosamente le prove di laboratorio. Un episodio inedito, riportato in uno dei suoi taccuini, d'ora in avanti "Quadernetto"¹⁷, mostra il totale coinvolgimento di Gazzera in difesa della sua personale missione:

17. Il diminutivo "Quadernetto" viene coniato da Gazzera in una delle pagine del suo manoscritto, lamentandone la poca maneggevolezza: "perché per quanto piccolo non sta in tasca e rimane chiuso a lungo in un cassetto". Il quaderno custodito presso la Fondazione Gazzera di Torino (Fondo 3, Serie 1, RG3) è un diario ben conservato, di piccole dimensioni (20 x 15 cm), con copertina semirigida di colore nero. I fogli a quadretti, non numerati, sono scritti sia sul fronte che sul retro. Sebbene vi siano annotazioni intime e cronache del periodo, il diario è prevalentemente tecnico. La scrittura è spesso intervallata da ricette e varianti, in cui il pittore registra le sperimentazioni e le ricerche del periodo. La grafia nel corso della stesura non subisce variazioni, ma sono presenti cancellature, parti barrate, correzioni, molte delle quali riconducibili ad interventi a posteriori dell'autore. La scrittura dell'autografo inizia il 19 maggio del 1940, definito "un



Fig. 286. — GIORGIO DE CHIRICO. Gli archeologi.

Torino, Coll. Romano Gazzera.

Beccaria.

4 novembre 1940

É venuto il cugino di mia moglie, Attilio pregandomi di fargli vedere le cornici che ho intenzione di vendere perché troppo pesanti per i miei quadri. Nello studio, viste le cornici, accendo la stufa per poter lavorare nel pomeriggio. Mi giro e sorprendo Attilio che aperto un armadietto sta toccando dei quadretti dipinti da poco ed ancora freschi. Lo insultai aspramente non solo perché poteva recar danno alle pitture ma soprattutto perché violava l'intimità del mio lavoro¹⁸.

giorno molto tragico" in cui i tedeschi, dopo aver occupato l'Olanda e quasi tutto il Belgio, "avanzano in direzione Parigi" e si conclude il 15 giugno del 1942. Seguono 13 pagine scritte da Gazzera con un differente pennarello e con una calligrafia più veloce, spesso illeggibile. Si tratta di "aggiunte" cioè integrazioni su periodi e situazioni, da ricollegarsi agli interventi del pittore sul manoscritto in concomitanza con la redazione delle autobiografie: *Una vita per un fiore* (1974) e *La rosa di Clarissa* (1990) quest'ultima pubblicata postuma, più romanizzata e ricca di aneddoti. Al fine di non intervenire direttamente sul manoscritto inedito e restituirne il tono critico originale, è stata adottata una trascrizione di tipo conservativo del "Quadernetto", che lascia in evidenza le cassature e le modifiche operate dall'autore.

18. Romano Gazzera, "Quadernetto", 4 novembre 1940.

Solo pochi, pochissimi amici fidati, comprendevano il suo profondo conflitto esistenziale, Giorgio de Chirico era tra questi:

"Un giorno", racconta Gazzera nella sua autobiografia "[de Chirico] rivoltò un quadretto che era sul pavimento appoggiato a una parete. Era una interpretazione della *Deposizione* di Tintoretto.

'Chi ha dipinto questo?' mi chiese.

'Io.'

'Hai degli altri dipinti con questa tecnica?'

Nascosti in un armadio presi e mostrai numerosi studi di Rubens, Velasquez e Goya.

'Questa sì che è bella pittura. Bravissimo! – esclamò – Dipinga sempre così e si distinguerà da tutti'¹⁹.

Gazzera realizza decine e decine di piccoli quadretti e lacerti di tela frutto delle sperimentazioni sui colori, le vernici, le preparazioni secondo la maniera di Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Goya, Delacroix per nominarne solo alcuni. Consulta antichi trattati di pittura, ricettari, acquista le terre e le polveri, macina i colori, prepara le imprimiture, confronta costantemente le sue prove con le opere della sua personale collezione e con i grandi capolavori nei Musei. A tal proposito ci viene in aiuto il "Quadernetto" scritto tra il 1940 e il 1942, dove nel corso dei mesi l'artista ha appuntato e registrato i progressi tecnici e le sperimentazioni che lo coinvolgono maggiormente.

27 luglio 1940

Ho studiato ieri molto a lungo il quadro di Scuola veneziana "S. Rocco ed altri" della mia collezione. Negli scuri e nelle mezzetinte parrebbe usata molta emulsione con poco colore, mentre nelle luci appare un leggero strato grasso di colore rigato dai fili del pennello di setola²⁰.

Senza entrare ora nel merito delle numerose ricette e varianti trascritte da Gazzera, quello che preme mettere in evidenza, in questa sede, è il valore intrinseco che egli dà alla ricerca pittorica. "Ho studiato", "ho sperimentato", "ho iniziato", "ho ripreso", "ho constatato" sono espressioni che ricorrono con frequenza nelle pagine del "Quadernetto", a dimostrazione dell'incessante impegno e attenzione all'appunto tecnico nello studio della pittura.

L'indagine rigorosa che compie l'artista lo porta a scoprire gradualmente e a conquistare faticosamente i segreti della tecnica dei Maestri: "Ho cercato di seguire il procedimento di Rubens tenendo le ombre trasparenti e le luci opache" annota il 23 dicembre 1940; dopo meno di un mese, il 14 gennaio del 1941, si confronta con la pittura veneta e osserva che "Lo smalto ottenuto è buono per il suo carattere vellutato e per il mezzo liquido simile a quello dei Veneziani", a marzo trascrive dei passi dai diari di Delacroix (fig. 4) e dalle lettere rileva "l'ordinazione dei colori che più usava" scoprendo con sorpresa che il pittore francese "consiglia per dipingere Essenza +olio+ acqua. Si tratta quindi del principio dell'emulsione da me tante volte e in varie forme sperimentato"²¹.

Ma come ha bene evidenziato Rèpaci, "la bella materia" per Gazzera non è esperienza fine a sé stessa, ma un mezzo "per convalidare la rappresentazione del mondo poetico e morale"²². Un'esperienza tanto sensoriale quanto meditativa che lo possiede in modo totalizzante, lo descrive con chiarezza lo stesso Gazzera:

6 marzo 1941

L'ossessione della tecnica mi ha posseduto ininterrottamente fino a questa sera.

7 marzo 1941

[...] Spesso insisto ad sperimentare una nuova materia pittorica se questa risveglia in me qualche strana reminiscenza, anche se non risponde a mie esigenze spirituali. È questo un esperimento culturale e sensitivo che arreca un vero godimento quando si può supporre o affermare che tale materia apparteneva al tale Maestro ed in quale modo poteva essere usata.

Non è quindi un aspetto puramente crudamente chimico come potrebbe pensare qualcuno, ma un aspetto incorruttibile ed eterno dell'opera d'arte [...]"²³.

Gazzera, senza stravolgimenti formali e contenutistici, sente il bisogno di utilizzare i motivi e i mezzi della tradizione pittorica in funzione di un ritorno ad uno stile eterno e universale. Nel suo percorso di affinamento intellettuale e visivo trasfonde la sua propensione all'assoluto in esperienza pittorica "ardente" e "ideale"²⁴.

19. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 143.

20. R. Gazzera, "Quadernetto", 27 luglio 1940, passo barrato successivamente dall'autore.

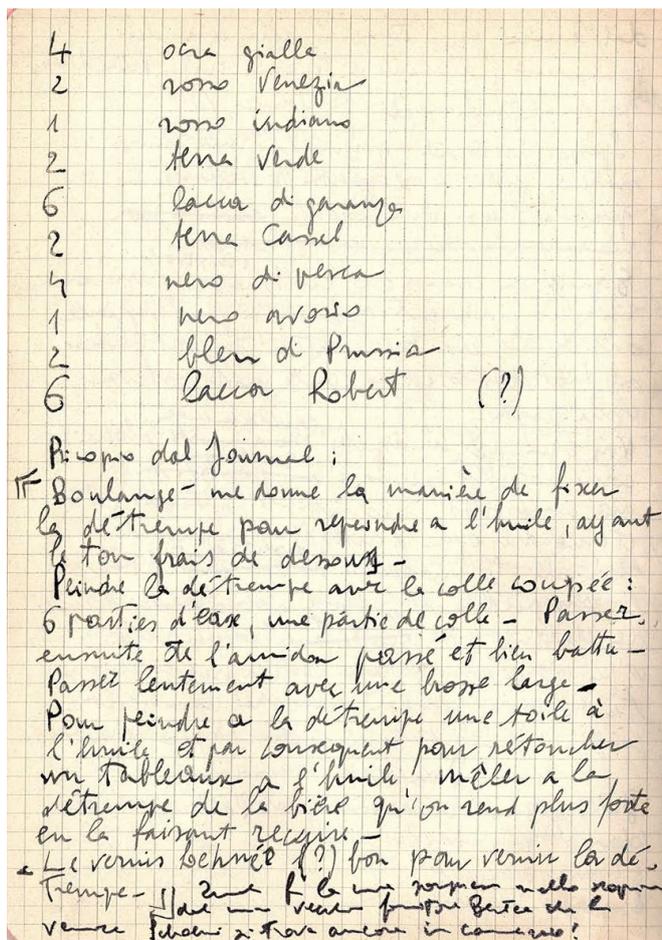
21. R. Gazzera, "Quadernetto", 8 marzo 1941.

22. L. Rèpaci, *Una mostra alla Galleria Asta*, cit., p. 630.

23. R. Gazzera, "Quadernetto", 6 e 7 marzo 1941.

24. L'aggettivazione è di Raffeale Carrieri, cfr. Id., *Mostra personale del pittore Romano Gazzera*, cit.

4



4. Una pagina del "Quadernetto" di Gazzera con la trascrizione di un passo dal *Journal* di Delacroix, Torino, © Fondazione Romano Gazzera

"Neoromanticismo?" si chiede Bernardi sulla "Stampa", "Chiamatelo come volete; non si tratta di un'etichetta o di uno schema ma di una realtà naturale insopprimibile e umana"²⁵. Ed è proprio in quest'ottica, al di là di ogni classificazione e schieramento, che le opere del pittore piemontese colgono nel segno, semplicemente perché diventano una possibile chiave di lettura della condizione umana trasformando poeticamente sentimenti universali e rivelando al contempo una più profonda ricchezza dell'esistenza.

Gazzera spazia dal dramma all'idillio, dalla favola al mito, dalle scene di genere alle nature morte con l'intensità sincera di interprete e cantore del proprio tempo. La tendenza che percorre la produzione di questi anni lo porta a trasfigurare i fermenti, le inquietudini esistenziali di un'epoca che avanza sul baratro

della guerra, senza perdere di vista il senso della dignità umana come bisogno e certezza. In questo processo di elaborazione, ogni gesto, stato d'animo, evento o azione che sia, assume un valore assoluto in quanto simbolo della narrazione che la poetica delicata e intimista del pittore trasforma in raccoglimento e riflessione. Opere come *Interiora di agnello* (1939), *La contadina e la ricotta* (1940), *La partenza del poeta* (1940) sono vere e proprie visioni rivelatrici di significati morali ed esemplari.

Questa ricerca di valori universali è evidente non solo nel contenuto delle opere, ma anche nella scelta dei titoli. Come avrà modo di puntualizzare più avanti, nel 1943, nel suo taccuino degli anni di guerra:

7 febbraio 1943

Nei titoli stessi dei miei quadri inconsciamente ho sempre dato un carattere assoluto "Il Cacciatore,, La partenza del poeta e non Un cacciatore, un poeta che parte ecc.

Principio rigorosamente classico, direbbero gli studiosi - Sento la necessità dell'animo di uscire dal domicilio del singolo per cercare di volare nell'infinito dell'assoluto"²⁶.

Le opere citate sono solo alcune delle quarantanove (tra olii e disegni) esposte nelle sale della Galleria Asta di Milano; tra queste sicuramente una delle più riuscite è *La partenza del poeta* che figurava anche sulla copertina del catalogo (figg. 5, 6). Realizzata nel 1940, l'opera è da considerarsi a tutti gli effetti il manifesto pittorico di Romano Gazzera²⁷. Attraverso uno studiato impianto compositivo, l'artista riesce a condensare nel piccolo formato (42 x 32 cm) tutta la portata degli sconvolgimenti epocali che la guerra sta determinando nella vita di ognuno. Pone al centro della scena il giovanissimo poeta, pronto a partire volontario per la guerra e a sacrificare la propria vita. Abbigliato alla "quarantottesca", non brandisce la spada o impugna armi, ma sventola pieno di speranza la bandiera bianca. Il mito romantico del poeta-eroe solitario, agitatore di coscienze civili, dialoga con la storia contemporanea e, in un gioco di metafore e simboli, il vessillo bianco dalle frange dorate²⁸ diventa l'emblema di una società nuova, ricercata nei valori universali di uguaglianza, civiltà, libertà e pace. Potremmo

25. M. Bernardi, *Il "caso", Gazzera*, cit.

26. R. Gazzera, *Taccuino 1942-1946*, 7 febbraio 1943, inedito. Il manoscritto è conservato presso la Fondazione Gazzera di Torino, Fondo 3, Serie 1, RG3, quasi integralmente pubblicato in *Una vita per un fiore*, cit.

27. Di "[...] una potenza pittorica e programmatica assemblabile a quella del courbetiano «Atelier»" parla Budigna nel suo saggio introduttivo alla monografia

Gazzera, a cura di Luciano Budigna e Giorgio Mascherpa, *Arti Grafiche Ricordi*, Milano 1964.

28. Come per la maggior parte delle opere esposte in mostra, anche per il dipinto in oggetto abbiamo solo riproduzioni in bianco e nero. Le uniche indicazioni cromatiche sono quelle che ci forniscono, con dovizia di particolari, le recensioni di Bernardi e Repaci del 1941.



5. Gazzera, *La partenza del poeta*, 1940, olio, coll. privata

definire *La partenza del poeta* una sorta di missione ideale in cui il pittore finisce per identificarsi con la sensibilità romantica e passionale del giovane volontario, quasi a condividerne il gesto eroico e solitario in nome di un ideale supremo del fare arte. Un bisogno di coscienza che porterà il poeta al sacrificio estremo mentre rivelerà all'artista il significato salvifico e liberatorio dell'arte. Se da una parte sono evidenti le analogie stilistiche e compositive con *La Libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix (1830), nella figura di scorcio della donna che avanzando verso lo spettatore solleva il tricolore francese, e nell'impetuoso andamento della diagonale che muove la scena nel gruppo scultoreo della *La Partenza dei volontari del 1782* di François Rude (1836). Altrettanto evidente è nella tipizzazione del volto del giovane la somiglianza con le fattezze e la capigliatura arruffata dei *Bambini che giocano ai soldati*, del cartone per gli arazzi reali realizzato da Francisco Goya nel 1779 (figg. 7, 8, 9). Che il piccolo dipinto non passi inosservato e che sia conce-

pito fin da subito come uno dei punti focali dell'allestimento espositivo, lo rivela indirettamente lo stesso Gazzera nella sua autobiografia ricordando un aneddoto su Carlo Carrà, quando in visita alla mostra "si agitava, roteando un bastone e con il suo vocione rauco di basso continuo esclamava: 'Dobbiamo avvisare Bottai. Bisogna che questa pittura non prenda piede!'. Non comprendevo se si riferiva alla mia pittura anticonformista o al quadro collocato al centro parete dal titolo *La partenza del poeta* [...]. Eravamo in piena guerra e durante il fascismo un simile quadro era alquanto imprudente"²⁹.

Il 1940 è un anno significativo nel percorso formativo e di crescita dell'artista e ancora una volta è il "Quadernetto" di appunti a fornirci informazioni utili per meglio contestualizzare le modalità di sperimentazione con il vissuto dell'artista, spesso incalzato da momenti di crisi e depressione che lo tenevano lontano, anche se per poco, dalla quotidiana ricerca e dalla scrittura:



6. Copertina del catalogo della *Mostra personale di Romano Gazzera*, Milano, 15-30 novembre 1941

7. Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, 1830, olio su tela, part., Parigi, Musée du Louvre

8. Rude, *La partenza dei volontari del 1782 (La Marsigliese)*, 1836, Parigi, Arc de Triomphe

9. Goya, *Bambini che giocano ai soldati*, 1779, olio su tela, part., Madrid, Museo del Prado

29. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 148.

2 novembre 1940

Riprendo il mio diario dopo alcuni mesi di abbandono. Mesi molto brutti. Tornato in città a settembre ho cercato inutilmente di lavorare. Una strana agitazione mi invade, un apparente stato di eccitamento come una falsa fame. Vorrei fare tante cose ma il mio cervello è troppo affaticato da idee contrastanti. Non so se l'attuale stato di guerra crei a mia insaputa una barriera di incertezza ad ogni mio progetto³⁰.

Qualche mese prima, nella primavera del 1940, il Generale Pietro Gazzera, padre di Romano e allora governatore di Gallia e Sidamo in Libia veniva convocato d'urgenza a Roma da Mussolini. L'Italia sarebbe entrata in guerra "con Hitler e contro i nemici di Hitler" il 10 giugno dello stesso anno; a nulla valsero le rimostranze del Generale, che dall'alto della sua esperienza riteneva la guerra già persa in partenza e "senza speranza"³¹. Grazie alle confidenze paterne, il pittore ha modo di conoscere in anticipo le intenzioni del Duce e di intervenire di conseguenza, traendone, almeno all'inizio, anche un certo vantaggio:

Io ne approfittai a modo mio. Lasciai la professione di avvocato. Passai tutte le pratiche d'ufficio e la clientela al mio sostituto che, in quindici giorni, perse tutti i clienti. E così, visto che l'Europa prendeva fuoco, io detti fuoco al mio passato forense per dedicarmi totalmente alla mia unica vocazione: la pittura. I miei in Africa, suoceri e parenti impegnati alla ricerca di luoghi per lo sfollamento, rappresentavano il momento giusto per non essere più ostacolato nella mia guerra personale³².

Con rinnovato ardore Gazzera lavora alla realizzazione di opere secondo la tecnica ad emulsione che continua ad affinare fino a giungere ad esiti di grande maturità e modernità. Dalle inedite annotazioni riportate nel "Quadernetto" è possibile da-

tare con certezza alcune delle opere che ritroveremo esposte a Milano³³: il 22 luglio del 1940 realizza "il bozzettino de La femme e le pot au lait"; il 27 luglio abbozza le "bagnanti"; il 14 agosto conclude la "Testa di vecchia contadina"; il 23 dicembre lavora al "quadro di fiori 'crisantemi".

"La femme e le pot au lait" è con molta probabilità il primo titolo pensato per l'opera nota come *La contadina e la ricotta* ispirata alla favola popolare della ricottina, conosciuta anche come *La laitrière et le pot au lait* nella versione favolistica di Jean de La Fontaine³⁴. La morale sottesa alla storia, l'ironia critica con cui modulare il messaggio sono i presupposti da cui partire per sviluppare la narrazione. Pur trattandosi di una pittura "scura [che] risponde alla spirito drammatico del nostro tempo"³⁵, Gazzera ha sempre viva la necessità di alimentare il lato fantastico, fanciullesco del proprio lavoro. I ricordi dell'infanzia, i racconti popolari, il mondo estinto della cavalleria ottocentesca con i suoi ufficiali in divisa, l'esotismo di una scimmia che fuma, l'intimità domestica di un interno sono solo alcuni esempi del vasto universo gazzeriano che inizia a rivelarsi con sempre maggior chiarezza al giovane pittore.

Tutti i protagonisti della scena gazzeriana sia che si tratti di animali, di ballerine, di ufficiali in divisa, di beccai o cacciatori sono travolti da un impetuoso flusso vitale che la pennellata continua, irruenta, materica, asseconda, restituendo allo sguardo dello spettatore un mondo lirico, saldo nei suoi valori pittorici e costruttivi.

Ne *La contadina e la ricotta* (fig. 10), Gazzera intinge il pennello nei verdi, negli ocra, nei bruni, nei grigi che sarebbero piaciuti al Van Gogh de *I mangiatori di patate*, e con pennellate sovrapposte l'una all'altra, secondo "*l'accrochage des pâtes*" francese³⁶, crea una calcolata disposizione spaziale tra figura e ambiente. La contadina è colta nel momento in cui, sovrappensiero, fa cadere a terra la ricotta, la gestualità quasi danzante enfatizza il suo sbigottimento, ma tutto resta trasognato, verosimile perché avvolto in questa vorticoso atmosfera che tutto pervade:

30. R. Gazzera, "Quadernetto", 2 novembre 1940.

31. *Guerra senza speranza. Galla e Sidama* (1940-1941) è il titolo del volume pubblicato da Pietro Gazzera nel 1952. Si tratta di una riflessione critica e analitica sulle decisioni politiche e militari del regime fascista, che sottolinea gli errori e le mancanze che condussero alla sconfitta durante la campagna in Africa Orientale (AOI) e alla disfatta dell'Impero Coloniale Italiano in quella regione. Mussolini contravvenendo al patto di non belligeranza, ufficializza l'entrata in guerra dell'Italia al fianco della Germania nazista il 10 giugno del 1940. L'ultimo colloquio tra il Generale Gazzera e il Duce viene minuziosamente raccontato dall'artista nella sua autobiografia *La rosa di Clarissa*, nel capitolo dedicato al *Caso Gazzera*, pp. 144-145.

32. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 145.

33. Le datazioni del "Quadernetto" coincidono con quelle del catalogo della mostra alla Galleria Asta.

34. La contadina Mariettina un giorno riceve in dono una ricotta, anziché

sfamarsi inizia a fantasticare su futuribili investimenti che il dono le avrebbe potuto procurare vendendolo al mercato; più ha fretta di raggiungere il mercato più le fantasie di guadagni grandiosi crescono, fino a che tutto si conclude con la caduta rovinosa della ricotta a terra. I sogni di grandezza della protagonista svaniscono in un istante mentre la fame, unica e reale compagna, resta a morderle lo stomaco. Marziano Bernardi a proposito del dipinto parla di "una morale arguta alla [Jean de La] Fontaine" e cita direttamente un verso tratto dalla favola *La laitrière et le pot au lait*: «Quel esprit ne bat la campagne? – Qui ne fait châteaux en Espagne?»», cfr. M. Bernardi, *Il "caso", Gazzera*, cit.

35. L. Répaci, *Una mostra alla Galleria Asta*, cit., p. 630.

36. A proposito dell'emulsione, Gazzera utilizza nei suoi scritti l'espressione francese: "[...] emulsione che, unita poi ai colori ad olio, dava loro una brillantezza inusitata e permetteva di dipingere pennellate fluide sovrapposte alla pittura fresca, senza cancellare le pennellate sottostanti. Permetteva cioè, quello che i francesi chiamano: *l'accrochage des pâtes*". Cfr. R. Gazzera, *Una vita per un fiore*, cit. p. 17 e Id. *La rosa di Clarissa*, cit., p. 142.



10. Gazzera, *La contadina e la ricotta*, 1940, olio su cartone d'Olanda, Torino, © Fondazione Romano Gazzera

dalla terra al cielo, dall'abito della protagonista all'edificio ecclesiastico in lontananza. In questo piccolo dipinto, come in molte delle nature morte con selvaggina del periodo, è ben visibile la lezione della grande pittura spagnola.

Dopo l'esposizione ginevrina del 1939, dedicata ai grandi capolavori del Museo del Prado³⁷, Gazzera è letteralmente "stregato"³⁸ dalla pittura di Goya. Le *Majas*, le festanti popolane dei cartoni goyeschi sembrano suggerire la posa coreografica della contadina, la brillantezza della veste gialla della dama col *Parasole* sembra riverberarsi sul corpetto della figura gazzeriana, mentre la costruzione spaziale con la contadina in primo piano e l'edificio in lontananza sulla sinistra, ricorda l'impianto scenico del *Ballo sulle rive del Manzanares* (figg. 11, 12, 13). Quella di Gazzera è un'operazione intellettuale e pittorica che

si nutre dei mezzi forniti dagli artisti del passato ("la maniera") per elaborare in chiave moderna quella inconsueta unione tra percezione visiva e poetica della realtà che sottende la sua ricerca. Di questo intento restano tracce bene evidenti nel graduale processo di maturazione figurativa che attraversa la produzione del periodo e che le pagine del "Quadernetto" registrano con attenzione:

23 dicembre 1940

Si stanno squarciando le tenebre della mia mente, ed avverto una luce amica che illumina un lato della mia attività pittorica, e precisamente quella che io definisco la mia pittura di "maniera". È un fatto molto curioso ma

37. *Les chefs-d'oeuvre du Musée du Prado*, catalogo della mostra (Genève, Musée d'art et d'histoire, juin-août 1939). Il catalogo è ancora oggi presente nella biblioteca

personale dell'artista presso la Fondazione Gazzera di Torino.

38. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit., p. 146.

d'altra parte logico: ogni volta che dipingo di maniera mi sento molto più libero e senza volerlo lascio l'impronta del mio pensiero o anzi meglio la mia impronta, come le pieghe del cappello o del soprabito ecc.

Uno strano legame unisce questi quadri, mentre quelli dipinti dal vero disturbano come una notizia di cronaca vicino ad una poesia. Non ci devo però troppo pensare e mettermi invece in condizioni di arricchire la mia fantasia, il mio senso critico [...]»³⁹.

Nonostante la guerra e le incertezze del periodo, è un momento ricco di incontri, di piccole trasferte in giro per l'Italia, di nuove fascinazioni e scoperte: "io mi agito, mi entusiasmo, viaggio, ritorno, mi abbatto più e più volte..."

Nel gennaio del 1941 lo sappiamo qualche giorno a Milano, dove visita la collettiva alla Galleria del Milione intitolata: *Un gruppo di opere scelte di Semeghini, De Pisis, Morelli, De Chirico, Carrà, Rosai, Sironi e Tosi*⁴⁰. Ha modo così di vedere e apprezzare la produzione dechirichiana:

14 gennaio 1941

De Chirico è ora rubensiano nei quadri e dureriano nei disegni. Ottimo il quadro della moglie (Isa) e della cognata con sfondo cielo e drappo. Magnifico un vecchio paesaggio di de Chirico di 15 anni or sono esposto al Milione che ricorda Böcklin. Dipinto in tempera grassa su tela a gesso e poi verniciato⁴¹.

Il 3 marzo è a Padova con la moglie, la soprano Graziella Valle, in quel periodo impegnata in alcune recite, una delle quali, con il tenore Francesco Merli⁴², visita il ciclo giottesco nella Cappella degli Scrovegni "illuminata elettricamente" e gli affreschi del Mantegna nella Chiesa degli Eremitani. Nei giorni successivi, vede a Venezia "una splendida raccolta di dipinti del 500 toscano e veneziano. Meravigliosi i Leonardo, i Tintoretto, i Veronese"⁴³.

Da questo momento in poi le notazioni sul "Quadernetto" iniziano a scarseggiare, fino a interrompersi il 29 marzo del 1941, sarà anche, come sostiene il pittore, colpa del suo formato che "non sta in tasca", ma in realtà è subentrata una grossa novità che lo allontanerà per molti mesi dalla scrittura:

11

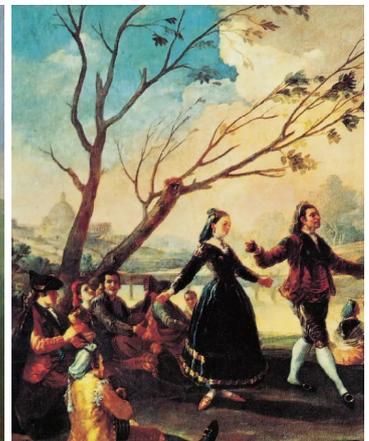


11. Goya, *La merenda*, 1776, olio su tela, part., Madrid, Museo del Prado

12. Goya, *Il Parasole*, 1777, olio su tela, part., Madrid, Museo del Prado

13. Goya, *Ballo sulle rive del Manzanares*, 1776-1777, olio su tela, part., Madrid, Museo del Prado

12



13

39. R. Gazzera, "Quadernetto", 23 dicembre 1940, passo barrato successivamente dall'autore.

40. *Un gruppo di opere scelte di Semeghini, De Pisis, Morelli, De Chirico, Carrà, Rosai, Sironi e Tosi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, 8-24 gennaio 1941) in "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", Milano, n. 69, 8-24 gennaio 1941. In occasione della mostra de Chirico esponeva: *Autoritratto*, 1940, dipinto su cartone, 24 x 33 cm; *Deposizione*, 1940, dipinto su cartone, 29 x 33 cm; *Villa romana con cavalieri*, 1922, dipinto su tela, 50 x 70 cm. Quest'ultima opera, riprodotta in copertina, è con molta probabilità il "paesaggio" ricordato da Gazzera nel suo "Quadernetto". Inoltre, è possibile identificare il ritratto di Isa e la cognata Maria Savinio, con il dipinto *Le due cognate* del 1940, 55 x 75 cm, emulsione su tela. Cfr. *Giorgio de Chirico. Catalogo Generale*, vol. I, a cura di Claudio Bruni, Electa, Milano 1971, opere dal 1931 al 1950, n. 51.

41. R. Gazzera, "Quadernetto", 14 gennaio 1941.

42. Il 13 febbraio 1941 Graziella Valle è in scena al Vittorio Veneto di Torino con l'*Otello* di Verdi dove interpreta il ruolo di Desdemona accanto al baritono Mariano Stabile (Jago) e al tenore Francesco Merli (Otello). Qualche anno più tardi, nel 1948, Gazzera decide di ritrarre Merli in veste di Otello. Per il ritratto a mezzo busto, si serve di un'immagine fotografica del tenore molto diffusa negli anni Trenta, con l'abito e il trucco di scena. Arricchisce inoltre la composizione di dettagli simbolici, come il pugnale in primo piano con cui il protagonista si ucciderà alla fine della tragedia, mentre sullo sfondo infuria la battaglia tra l'armata veneta e i ciprioti. Cfr. Emiliana Biondi, *Giugno 1950: L'Antibiennale di Giorgio de Chirico. Breve storia di una contro-esposizione*, in "Studi OnLine", anno I, n. 2, 1 luglio-31 dicembre 2014, pp. 43-60, qui pp. 56-57.

43. R. Gazzera, "Quadernetto", 3 marzo 1941, passo barrato successivamente dall'autore.

Un giorno venne uno zio di mia moglie con un mercante veneziano, desideroso di vedere la mia collezione di pittura francese moderna. Era Ferruccio Asta, facoltoso antiquario di Venezia. Quale fu la mia sorpresa nel vedere questo mercante che, dato un rapido sguardo alla mia collezione, si soffermò a esaminare con attenzione i miei polli spennati, le battaglie, gli ufficialetti e i ritratti in costume. Eravamo nel 1941. [...] Ferruccio Asta mi informò che intendeva aprire una nuova galleria a Milano, la Galleria Asta, in via Andegari, a lato di via Manzoni, e quale prima mostra desiderava esporre le opere di un giovane, le mie ad esempio, nel novembre del 1941⁴⁴.

Dopo la firma del contratto, l'organizzazione della mostra lo impegna a tempo pieno, continua a dipingere, a selezionare i lavori, a distruggere le opere che non ritiene all'altezza di essere esposte al pubblico; tra oscillazioni e incertezze l'artista deve tirarsi fuori dall'isolamento forzato e dar mostra di sé. Alla data del 20 febbraio 1942, è la scrittura a svelarci a posteriori, quale fu la portata emotiva della mostra milanese, primo, vero e proprio ufficiale traguardo per il giovane Romano Gazzera.

Riprendo alla buona il diario dopo quasi un anno di silenzio. Perché ho taciuto tanto e perché ora scrivo? È avvenuto in questo periodo un fatto molto importante decisivo per la mia vita.

Avevo smesso di scrivere perché dopo aver firmato un contratto per la mia Mostra personale fui assalito da mille dubbi e da forti agitazioni. Femevo di esporre anzitempo, soprattutto perché le mie visioni interiori sono riprodotte solo parzialmente nei miei quadri finora dipinti.

Ho lavorato, ho distrutto molte cose secondarie, e finalmente nel novembre del 1941 ho presentato al pubblico milanese una quarantina di quadri⁴⁵.

Resta fuori dubbio che, in questa carrellata di interventi critici a favore della pittura di Gazzera, il fermo immagine più evocativo sia quello che Giorgio de Chirico traccia sulla pagina di "Stile" nel novembre del 1941⁴⁶. Ne elogia non solo il talento e la volontà inesauribile, l'abilità tecnica e la maturità, ma ritro-

va in lui la personificazione di un immaginario interlocutore, "un antico pittore dei tempi d'oro", una sorta di fantasma "dei tempi andati che incontro nei paesi della mia fantasia". Nella prima parte del testo con un gioco di rimandi e di specchi, de Chirico mette nuovamente in scena la fantasmagoria degli enigmi sabaudi: ancora una volta Torino, ancora una volta Piazza San Carlo con i suoi portici di nietzschiana memoria e il monumento equestre di Emanuele Filiberto di Savoia. Ma se nel passato, de Chirico identificava nelle piazze torinesi "il luogo poetico del suo destino e della identità civile e intellettuale"⁴⁷ in cui convogliare e risolvere un vissuto da apolide, e nelle figure statuarie di Camillo Benso Conte di Cavour, di re Vittorio Emanuele o di Carlo Alberto il simulacro paterno; ora, a quasi trent'anni di distanza, de Chirico ha voltato



14. In alto la specola dell'Accademia delle Scienze di Torino

14

44. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit., p. 146.

45. R. Gazzera, "Quademmetto", 20 febbraio 1942. Per mantenere integra l'originalità del manoscritto sono state rispettate le cancellature dell'autore. A tal proposito si veda la nota al testo n. 17.

46. Giorgio de Chirico, *Pagina di de Chirico su Romano Gazzera*, "Lo Stile nella casa e

nell'arredamento", n. 11, novembre 1941, pp. 48-49, qui p. 48.

47. Cfr. Paolo Baldacci, 1915-2015, *L'ultimo Enigma sabauda e la svolta ferrarese di Giorgio de Chirico*, in "Studi OnLine", anno I, n. 2, 1 luglio-31 dicembre 2014, pp. 13-25, qui p. 14, e *Giorgio de Chirico. Catalogo Ragionato. La solitudine dei segni e l'arte veggente, novembre 1913-maggio 1914*, a cura di P. Baldacci e N. M. Mocchi, vol. 1, fasc. 3, Allemandi, Torino 2022, scheda n. I, 3, 21, pp. 110-113.

16



pagina, ha lasciato i ‘sovraumani’ quesiti metafisici alle spalle e indossa la veste del *pictor optimus* ritenendo la tecnica l’unico plausibile accesso alla verità. Con questa nuova verità in tasca immagina di muoversi tra i portici di piazza San Carlo insieme a Romano Gazzera, il peripatetico compagno di giochi con cui dialogare di “bella materia” e della “mediocrità” della pittura moderna. Per una suggestiva coincidenza, lo studio di Romano Gazzera era collocato “sulla sommità di un vetusto palazzo”, nella specola astronomica dell’Accademia delle Scienze (fig. 14), che guardava in parte proprio su “l’ineffabile” piazza San Carlo (fig. 15): la piazza metafisica per eccellenza, dalle arcate

15



15. Foto di inizio Novecento con veduta di Piazza San Carlo: a sinistra i portici, in alto a destra la specola dell’Accademia delle Scienze in www.mepiemont.net
16. De Chirico, *La partenza del poeta*, 1914, olio su tela, coll. privata

in fuga prospettica e il monumento equestre in lontananza, presenti nella *Partenza del poeta* del 1914 (fig. 16). Nei fatti Romano Gazzera non si limiterà ad essere solo un compagno di ventura, ligio alla regola del colore. Distanzandosi dal Maestro, intraprenderà un inedito percorso, che esemplarmente comincia a delinearsi nel 1940 con la sua opera manifesto *La partenza del poeta*. Fatto proprio il titolo del capolavoro metafisico, Gazzera elabora e traccia un filo ideale tra il richiamo al viaggio iniziatico, sotteso nell’opera dechirichiana, e la missione salvifica che il pittore-poeta ritiene di dover portare a compimento.