

Mostra Permanente della
“Donazione Italo Picini”
alla Provincia dell’Aquila.

Mostra Permanente della
“Donazione Italo Picini”
alla Provincia dell’Aquila.

Mostra e catalogo
a cura di
Carlo Fabrizio Carli

Sulmona
Palazzo della Provincia
Via Panfilo Mazara



Provincia dell'Aquila

Presidente Palmiero Susi

Mostra e catalogo
a cura di

Carlo Fabrizio Carli

Comitato organizzatore:

Antonio Mancini

Giulio De Santis

Paolo Collacciani

Nicola Angelucci

Silvio Formichetti

Fotografie:

Luciano Del Boccio

Stampa:

Emmetre snc - Sulmona

Allestimento:

D'Ancona - Sambuceto

Ringraziamenti:

Giuseppe Evangelisti

Ornella Gasbarri

Gilberto Carbone

Tullio Osvaldo

Palmiero Susi

Presidente della Provincia dell'Aquila

Abbiamo assecondato con grande piacere l'iniziativa del Maestro Italo Picini di donare, tramite la Provincia dell'Aquila, alla collettività sulmonese la gran parte della sua produzione artistica per farla diventare una Mostra Permanente ospitata nelle sale del Palazzo della Provincia a Sulmona.

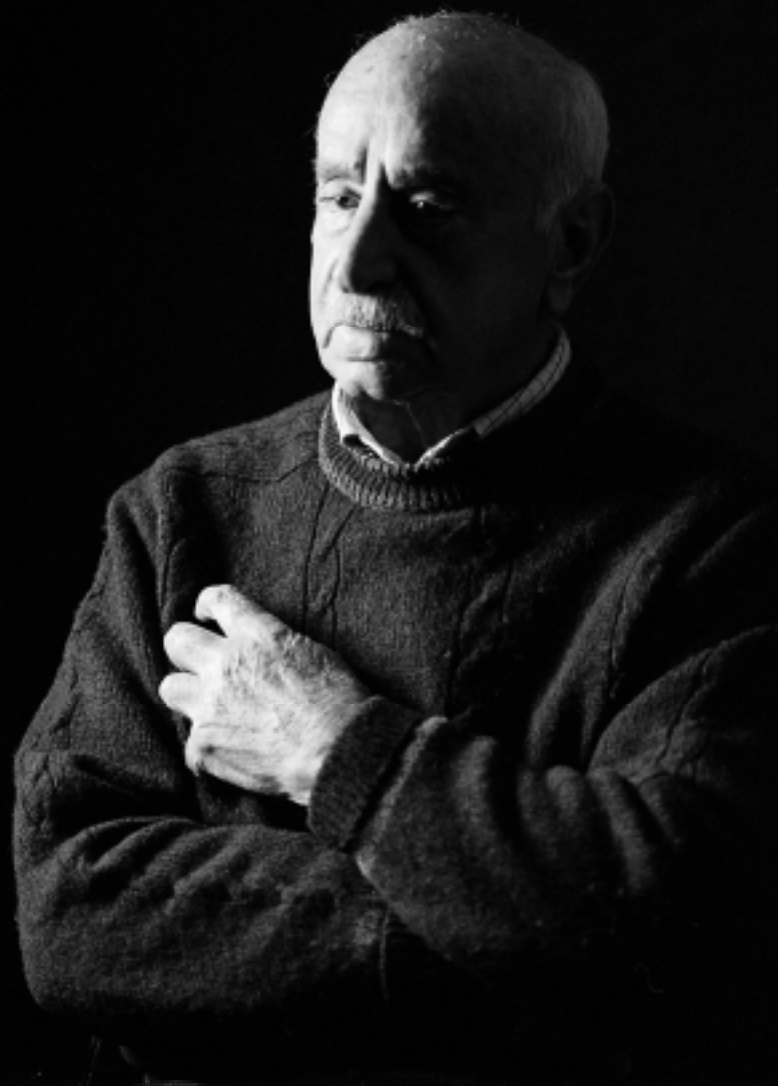
Italo Picini ha attraversato con la sua pittura tutta l'evoluzione di un mondo che ha caratterizzato, nel bene e nel male, la gran parte del secolo scorso. La sua opera, oggi, rappresenta quasi un'antologia, se non una sintesi, dei sussulti di crescita del secondo novecento. Nelle sale si trovano, eternate sulle tele, le trasposizioni artistiche di momenti storici che vanno dall'apparire di una pittura, siamo all'inizio degli anni '40, che lo stesso Autore ama definire "rivoluzionaria", ad una contemplazione della realtà e dell'ambiente sulmonesi che diventerà il tema dominante dell'opera di Picini che rimane comunque sensibile a quanto avviene nel mondo, una sensibilità che lo porta ad una pittura di "denuncia" delle tante efferatezze umane.

Italo Picini è Pittore di valenza nazionale; l'essere riusciti a dare vita ad una Mostra Permanente della sua opera non solo offre ai sulmonesi la possibilità di conoscere e di ammirare quest'unicum felicissimo, ma costituisce all'insieme un punto d'attrazione culturale che non mancherà di esplicare i suoi effetti sugli amanti della pittura abruzzesi e italiani.

Sentiamo il dovere non solo di ringraziare pubblicamente il Maestro Italo Picini per il suo nobile gesto, ma anche di esprimere tutta a nostra soddisfazione per essere riusciti a dotare la Città di Sulmona di un altro polo di attrazione culturale, continuando così nella sua millenaria tradizione di Città d'Arte e Cultura.

Sulmona, Maggio 2004

John Picini





Piccioni,
1946,
olio su tavola,
cm. 35x25,
f.d.b.d.

Opera dispersa

Ragioni dell'arte e “*pietas*” nella pittura di Italo Picini

Carlo Fabrizio Carli

La vicenda artistica e la correlata (non certo l'adeguata, come appunto si vedrà) fortuna critica di Italo Picini costituiscono un episodio esemplare della tuttora carente, spesso distorta, conoscenza dei percorsi estetici del Novecento da poco concluso. Per non dilatare genericamente il discorso, s'intenderà qui il Novecento italiano, tuttavia nella fondata convinzione che anche altrove la questione debba porsi in termini non molto dissimili.

Ora, che i bilanci storico-critici novecenteschi richiedessero - a parte emergenze di consolidata rilevanza - di essere sottoposti a attenta verifica non è certo istanza né nuova né isolata. Tuttavia si danno degli episodi in cui la vistosità della sopravvalutazione, ovvero l'entità dei torti critici - Picini risultando penalizzato da questi ultimi - giunge ad assumere tale perentoria evidenza da assurgere al rilievo di un “caso” culturale.

Che uno dei maggiori artisti dell'Abruzzo del secondo dopoguerra, certo il più significativo espresso, durante almeno un ventennio - diciamo pure, dalla fine degli anni '40 a tutti i '60 - dal comprensorio peligno; colui che, negli anni '50, rivestì per l'intera regione il ruolo di “uomo delle novità”, ruolo coerentemente, del resto, sottolineato dalle partecipazioni alla Biennale veneziana, alle Quadriennali e, con insistenza serrata, alle più prestigiose rassegne nazionali, dai “Premi Michetti”, al “Maggio” di Bari, e via via - come documentato dal regesto espositivo - abbia visto nel tempo offuscare la propria notorietà, perfino a vantaggio di modesti epigoni, costituisce una vera e propria distorsione storiografica (per disinformazione, evidentemente), che impone di essere riparata e risarcita.

Premessa indispensabile di tale palinodia critica è, naturalmente, la conoscenza diretta e diffusa delle opere, che, pur trattandosi di artisti di un passato tutto sommato prossimo, riesce non di rado problematica. Per questo vanno salutate con grande favore la generosa donazione di 100 dipinti da parte di Italo Picini all'Amministrazione provinciale dell'Aquila, e, da parte di quest'ultima, la decisione di assicurarne la permanente sistemazione espositiva e la libera fruibilità.

Pur trattandosi di una selezione necessariamente stringata di oltre un sessantennio di assidua attività artistica, le opere della donazione Picini sono state nondimeno selezionate con oculatezza, in modo che il visitatore possa seguirne, nei suoi momenti salienti, negli snodi linguistici, e in primo luogo nella qualità dei dipinti stessi (per l'esattezza, come si vedrà, vi trovano posto anche due sculture in cera e gesso, degli anni 1946-'49) l'intero svolgimento.

Il quale individua i primissimi esordi dell'artista nella frequentazione dell'Istituto d'Arte di Firenze - siamo negli anni di viraggio tra terzo e quarto decennio del '900 - con l'opzione per un'attitudine marcatamente intimistica,

una raffinata pittura tonale (non si dimentichi l'influsso morandiano e della "Scuola Romana") e per una tavolozza in cui prevalevano le terre. Esempio di questa iniziale fase piciniana - per nulla marginale, come qualche critico ha ipotizzato - può considerarsi un piccolo olio *Piccioncini* (1945), non facente parte della donazione e attualmente da considerarsi disperso.

Non si dimentichi, d'altronde, che all'Istituto d'Arte fiorentino Picini ebbe come maestri Gianni Vagnetti e Alberto Caligiani, in un'atmosfera culturale ispirata dalle figure di Ottone Rosai e di Ardengo Soffici, di Felice Carena e di Primo Conti. Ma Firenze significa innanzitutto storia dell'arte, i musei, le chiese e i palazzi con il loro corredo plastico-pittorico, che difatti Picini ebbe modo di frequentare con assiduità, restando colpito in particolare da Giotto, con le sue Madonne dalla fisicità possente di popolane dall'attitudine regale, e da Masaccio, specialmente quello del Carmine e in concreto *La cacciata dall'Eden*, figure di perentoria plasticità che, al confronto diretto, fanno apparire goffi e risibili i primogenitori di Masolino: una lezione che avrebbe avuto molto da insegnare all'artista appena qualche anno più tardi, come si vedrà.

Ecco, quindi, la prima decina di dipinti - perlopiù nature morte e ritratti - eseguiti da un Picini tra i 20 e i 25 anni; dipinti già maturi e personali, che vengono difatti notati e premiati anche in occasioni rilevanti, come, nel 1942, il "Premio Città di Firenze" e la Sindacale interregionale pescarese. Comunque pittura tutta *privata*, personale, della quale l'artista neppure ipotizzava una destinazione commerciale, fedele già allora a quella che sarebbe sempre stata per lui una costante disposizione, seppure enunciata nell'ambito di una esplicita *dichiarazione di poetica*, solo molti anni più tardi: "*non lavoro per l'arredo della casa*".

Tale pacato approccio alla pittura venne letteralmente sconvolto dalla visita che il pittore effettuò nel 1946 alla mostra d'arte francese, allestita a Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna; esposizione che, dopo gli anni terribili della guerra e il periodo di accentuata declinazione classicista e di un certo quale rinserramento autarchico che li aveva preceduti, veniva a riaprire, nella capitale e più diffusamente nell'area centro-meridionale del Paese, un confronto diretto (quindi oltre la mediazione degli *Italiens de Paris*) della cultura italiana con quanto si era verificato, nel trascorso quarto di secolo, nell'ambito delle tendenze estetiche internazionali d'avanguardia.

In particolare, la presa di coscienza del lessico postcubista e degli approdi surrealisti sortirono su Picini un effetto realmente dirompente, che - probabilmente - dovettero andare di pari passo con l'eco suscitata nell'artista da quanto andava maturando anche in Italia, in direzione dell'"*Astratto concreto*" venturiano. L'attitudine riflessiva e intimistica si ribaltò letteralmente in una disposizione fantastica e visionaria, aperta all'impiego antinaturalistico del colore, e comunque caratterizzata dall'abolizione della tavolozza del bianco e del nero. Ecco così nascere opere come *Danza primitiva* (1946) e *Contorsionista* (1949), tra le isolate ideazioni plastico-tridimensionali (modellate in cera e gesso) e un gruppo di oli dalla cromia vivacissima e dalla risoluzione formale sinteticamente geometrizzata (*Il Mulino stregato* 1946; *C'era un cavallo tutto quadrettato*, 1949), alcuni dei quali (*La notte della Befana*, 1946; *Carro*, 1947, esposto alla Biennale veneziana del 1948) sembrerebbero specificatamente rinviare in modo prepotente



Studio di figura femminile seduta,
1939,
carboncino,
(proprietà dell'autore)

al repertorio del futurismo deperiano, se non fosse per il fatto che al tempo Picini non doveva neppure conoscere l'artista "mago" di Rovereto.

Ma è sul versante cronologico tra anni '40 e '50 che Picini accede al repertorio figurativo più propriamente personale. e che ne connoterà la pittura durante un buon quindicennio: sono ritratti di donne del popolo, non di rado bambine (contadine, lavandaie, pescivendole, mietitrici, *vesciarelle*, ovvero trovatelle; uomini non se ne vedono, e non a caso; al tempo, l'Abruzzo agricolo era ancora segnato dalla piaga dell'emigrazione), ma pure inquadrature paesaggistiche pressoché interamente attinenti il territorio peligno, e qualche rara natura morta. Una pittura, dunque, fortemente contestualizzata in quanto a collocazione geografica, ma nondimeno nient'affatto provinciale, coraggiosa nel prendere le distanze - pur nell'affinità dei temi - da una tradizione figurativa locale, abruzzese, ancora pressoché egemone e ritualmente assecondata. Picini raffigurava, sì, le popolane della sua terra, ma la sua attitudine non era certo più quella di un pittoresco compiaciuto e etnografico di un Michetti e di un Celommi; faceva egli pittura sociale, ma la sua disposizione era ben diversa da quella estremo-feudale di un pur grandissimo Patini. I decenni erano passati; ed era passata la guerra, con le distruzioni materiali e morali, con una rincrudita povertà, ma anche con le avvisaglie di mutamenti radicali. Per chi avesse antenne sufficientemente sensibili e sapesse spingersi oltre la scorza delle apparenze, era evidente come l'Abruzzo arcaico e patriarcale, con i suoi seducenti, immemorabili retaggi tradizionali, le profonde ingiustizie sociali, la piaga dell'emigrazione, fosse ormai alla soglia della svolta modernizzatrice.

Per anni, Picini visitò d'estate i lavatoi pubblici, i mercati, le campagne abruzzesi, disegnando le donne del popolo intente nei loro durissimi lavori; disegni veloci, molto attenti al dato chiaroscurale, o bozzetti a tempera che, d'inverno, rielaborava in pittura ad olio o ancora a tempera nello studio sulmonese. Ciò che più stava a cuore a Picini erano, in realtà, dei valori formali, le larghe masse, le curve di quelle donne disfatte dalle gravidanze e da fatiche spesso disumane; affidate alla loro carnalità debordante: figure risolte in monocromo, sull'azzurro, sul turchino, sul verde, sul violetto; che erano poi i colori della Valle peligna; gamma a cui s'improntavano dunque, spontaneamente, anche i paesaggi.

Ma presto l'interesse formale, mai freddo e astratto, lasciava spazio nell'attitudine del pittore alla partecipazione esistenziale, alla ribellione verso un destino privo di umano riscatto; alla solidarietà nei confronti dei ceti più esposti e fragili: le donne e i bambini in particolare. Davvero, nel caso dell'artista abruzzese, valeva l'antico adagio: *facit indignatio versus*; la ribellione si faceva pittura.

Più avanti ancora sarà la volta, sull'onda delle notizie drammatiche provenienti dal Sudamerica - a cominciare dall'abnorme tragedia dei "ragazzi di strada" brasiliani - degli adolescenti, tuttavia, visti non soltanto in quanto vittime di eventi crudeli, ma altresì in quanto interpreti di una differente rispetto a quella degli adulti, commossa, talvolta pure aspra e tagliente, fragilità sentimentale (*Docce alla Pantanella*, 1985; *Cinema all'aperto*, 2000).

Pochi pittori, come Picini, hanno dato voce con tanta intima adesione ad

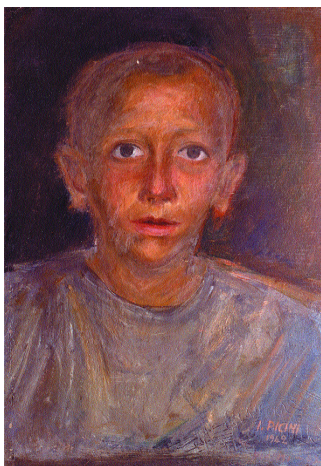
istanze di profonda pietà per l'uomo e il suo destino; pietà lontana tanto da sfaldamenti sentimentali che da concessioni ad una retorica ideologica. L'artista è perfettamente consapevole - lo ha anzi pubblicamente dichiarato, evocando ricordi personali - che nella durezza della loro esistenza, proprio quelle popolane su cui si posava il suo sguardo pietoso, potevano a loro volta essere crudelissime nei confronti, poniamo, degli animali. D'altronde, evocando le vittime innocenti di catastrofi naturali (*Madre del Vajont*, 1964; *Vedova del Belice*, 1968) e più tragicamente ancora di conflitti etnici e politici - si trattasse del Vietnam, della Palestina, del Nicaragua, dei territori dell'ex Jugoslavia, ma anche della Svezia permissiva e del suo soltanto apparentemente liberale sistema carcerario (*Tentativo di fuga*, 1993) - egli ha sempre guardato alla sofferenza dell'uomo, non al marchio e alle convenienze ideologiche, assumendo perciò stesso una collocazione isolata e impopolare, e rinunciando a facili e interessati avalli di parte.

Indicativi riescono al riguardo i collegamenti da taluno istituiti tra il mondo pittorico di Picini e quello letterario di Silone - cristiano senza chiesa e socialista senza partito - per quanto riguarda il mondo contadino, e quello dell'eretico e scomodo Pasolini, per quanto riguarda gli adolescenti, che dalle immagini pittoriche piciniane istintivamente rinviano la memoria all'acerba umanità delle periferie romane degli anni '50 e '60.

Quali i referenti più propriamente pittorici dell'artista? La critica ne ha opportunamente indicato un vasto spettro, come giustamente si confà ad un artista coltivato, dai molti interessi e curiosità intellettuali. Referenti, peraltro, più pertinenti al lavoro piciniano dai tardi anni '60 in avanti, quali l'Espressionismo nordico e in particolare tedesco d'inizio '900: da Ensor (per lo stravolgimento dei volti trasformati in maschere) a Permeke (per la sintetica, monumentale risoluzione della figura), da Munch a Nolde e alla *Brucke*, dalla Kollwitz a Barlach a Kokosckha; ma pure il grandissimo, davvero imprescindibile Bacon (se ne tornerà a parlare più avanti) e, per approdare alla situazione italiana, un certo realismo di matrice sociale, esemplarmente interpretato - per intenderci - da un pittore come Alberto Sughì.

Tuttavia, a quanto risulta, ne ha tralasciato uno che pure per Picini rivesti rilevanza notevolissima e fino a partire dagli anni '50. Vale a dire Lorenzo Viani, anche lui intento a evocare con attitudine di forte pietà un mondo di *esclusi*, di vinti: pescatori viareggini, contadini versiliesi, *vageri*, prostitute. Un ulteriore referente privilegiato per Picini può essere ravvisato in Luigi Bartolini pittore (più ancora che nel mirabile magistero incisivo), specie riguardo il *topos* ricorrente di massicce lavandaie intente al lavoro presso le fontane marchigiane. Ancora per il lavoro degli anni '50, alcuni hanno evocato il nome del grande e "segreto" Gino Rossi, che non so tuttavia quanto, al tempo, potesse essere noto al Nostro.

Proseguendo l'esame dell'itinerario pittorico piciniano, al ciclo dei monocromi azzurro-verdi fece seguito una breve fase di maggiore articolazione cromatica (si rifletta, poniamo, agli oli *Lavandaie*, 1955 e *Crivellatura del grano*, 1958), che prescindeva tuttavia da accensioni violente. Pittura di larghe masse, di ampie stesure cromatiche che, dal punto di vista tematico, si atteneva pur sempre al repertorio delle popolane e dei paesaggi peligni, ma che, per quanto riguardava l'impianto compositivo, si faceva più istintiva, più libera da un iniziale progetto, fino alla pratica dissoluzione del ruolo del disegno. Pittura che si sviluppava



Armandino,
1942,
olio su tavola,
cm. 36x25
(collezione privata
Caracas)

progressivamente durante lo stesso processo elaborativo del quadro, magari utilizzando, tornando utili alla composizione, elementi casualmente propostisi (colature, macchie), e registrava così in Picini - che sarebbe sempre restato fedele alle istanze figurali, al primato dell'immagine - un filtrato influsso delle allora fortunatissime istanze aniconiche. Del resto, si guardi ad un dipinto come *La casa spaccata* del 1961, risolto con una decisa semplificazione delle zone cromatiche (a "macchia"), assai attenta ai valori tonali e prossima al lessico astratteggiante.

E, certo, ha il suo preciso significato il fatto che Picini, a differenza di molti altri esponenti della figurazione, pure nel corso del doppio decennio '60 e '70, abbia costantemente evitato il ricorso al filtro fotografico, scegliendo di restare esclusivamente legato alle istanze della pittura.

A metà degli anni '60, è dato registrare un rallentamento dell'attività espositiva del nostro artista, fino ad allora intensissima: l'incarico di Direttore della Scuola d'Arte sulmonese, la guida del "laboratorio" di tessitura tradizionale da lui promosso a Sulmona con appassionata competenza, infine l'insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti dell'Aquila valsero ad indirizzare in ambito didattico molte energie di Picini, sottraendole alla pittura. Ad ogni modo, pur senza nessun diretto nesso causale, proprio in questo frangente cronologico la pittura dell'artista conosce un ulteriore momento di svolta: i quadri tornano all'impianto monocromatico, anche se il colore diviene ora il grigio, o meglio, un'ampia gamma di grigi caldi, talvolta viranti verso il bruno e l'ocra. La ragione di questa scelta di Picini appare evidente: è una scelta di valenza antimpressionistica; il desiderio di reagire al dissolvimento dell'immagine e della pittura in un pur cromaticamente affascinante sfarfallio retinico; e, al tempo stesso, di contrapporre i tanti drammi umani della contemporaneità ad un'ormai anacronistica *joie de vivre*, all'attitudine spensierata che proprio l'Impressionismo aveva interpretate in forme esemplari, dando voce in pittura all'ottimismo che discendeva dalle certezze borghesi e positiviste del secondo '800. Non a caso, di quello strepitoso contesto artistico, Picini sceglieva di guardare a due artisti sommi ma austeri, defilati e in certa misura *discordi*, come Daumier e Millet, oltre ovviamente alla lezione imprescindibile di Cézanne, maestro primo di tutti i moderni.

E, come si è già avuto modo di accennare, questa matura fase piciniana rivela l'eco probabilmente inevitabile della pittura immensa e sconvolgente di Francis Bacon; avvertibile in particolare nei lineamenti dei visi aggrediti da una sorta di dissolvenza, segnati dal marchio di una stranitezza intima e travagliata, orma della più radicale tragicità del maestro inglese, di quella sequenza di volti devastati dal male di vivere, da una solitudine disperata e invalicabile, dall'insorgere quasi metamorfico dell'elemento bestiale, sempre latente nell'essere umano.

Ne discendeva, nell'artista abruzzese, una pittura aspra e disamabile fino a riuscire scontrosa; *antigratziosa*, la definì lo stesso Picini, facendo propria una sigla coniata, molti anni prima e in un contesto completamente diverso da Carrà, per designare la fase più marcatamente arcaicista del suo itinerario.

In un primo segmento operativo, i soggetti restano gli stessi: quelle

popolane abruzzesi, cui tanta austerità formale e coloristica giova ad attribuire una monumentalità solenne, una sorta di austera regalità. Ma presto - e siamo ormai agli esordi degli anni '70 - l'attenzione di Picini andava spostandosi, come s'è accennato, sul mondo dei bambini e degli adolescenti, vittime innocenti e più esposte delle guerre e delle crudeltà dei grandi. Senza tuttavia che il tema prevalente diventasse esclusivo, come attesta opportunamente qualche inquadratura di paesaggio (l'olio *Rocce bianche*, 1978) e una più nutrita serie di felici nature morte, di cui gioverà qui citare almeno una tempera di grande qualità come *Branda* - disamabile, eppure struggente, al limite perfino inquietante "natura morta" fatta solo di una rete da letto con sopra il fagotto malamente ripiegato di lenzuoli e coperte - attualmente conservata a L'Aquila nel Museo d'Arte Contemporanea del Castello spagnolo.

Dalla fine degli anni '70 in avanti, fino ad oggi in sostanza, la pittura di Italo Picini ha proseguito in tale alveo, con tuttavia un intimo mutamento di rotta, in direzione di una progressiva riacquisizione del disegno, del progetto iniziale del quadro, che a lungo l'artista aveva invece sacrificato a quella che è stata la prioritaria ansia estetica della modernità: l'effetto di immediatezza istintiva, la cattura dell'emozione, infine la rivelazione dell'attimo. Un esito, certo provvisorio del lavoro tuttora alacremente aperto dell'artista, ma ben indicativo della coerenza di un itinerario d'arte e di vita, di cultura e d'impegno civile, sempre fedele a sé stesso, costantemente teso a coniugare estetica ed etica, comunque a privilegiare il primato del sentimento e dell'emozione.

Roma, marzo 2004



Ritratto di Cacace,
1948,
acquerello su carta,
cm. 36x25
(proprietà dell'artista,
Sulmona)

Le opere esposte



*Natura morta
con candelabro,
1940,
olio su tela,
cm. 45x33,
f.d.b.d.*



*Ritratto di
Maria Teresa,*
1942,
olio su tela,
cm. 38x30,
f.d.b.d.

Esposto:
Mostra
sindacale
interregionale,
Pescara,
1942
(II Premio)



Natura morta con fiori,
1944,
olio su tavola,
cm. 36x47,
f.d.b.d

Autoritratto,
1944,
carbonino
e sanguigna
su carta
di giornale,
mm. 320x240,
f.d.b.d.

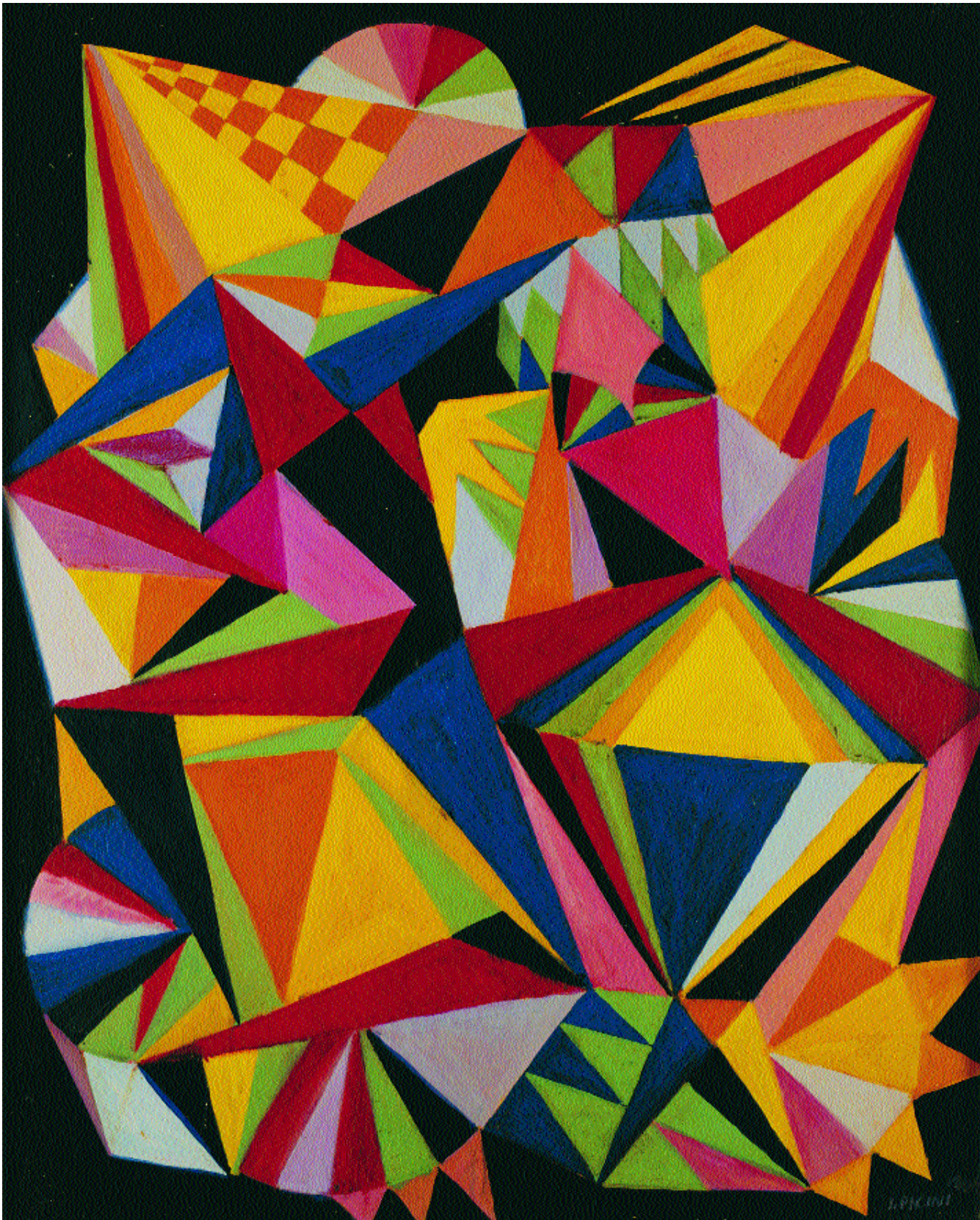




Natura morta con fiori,
1945,
olio su tavola, cm. 31x31,
f.d.b.d.



Carmelina,
1945,
olio su tavola,
cm. 44x33,
f.d.b.d.

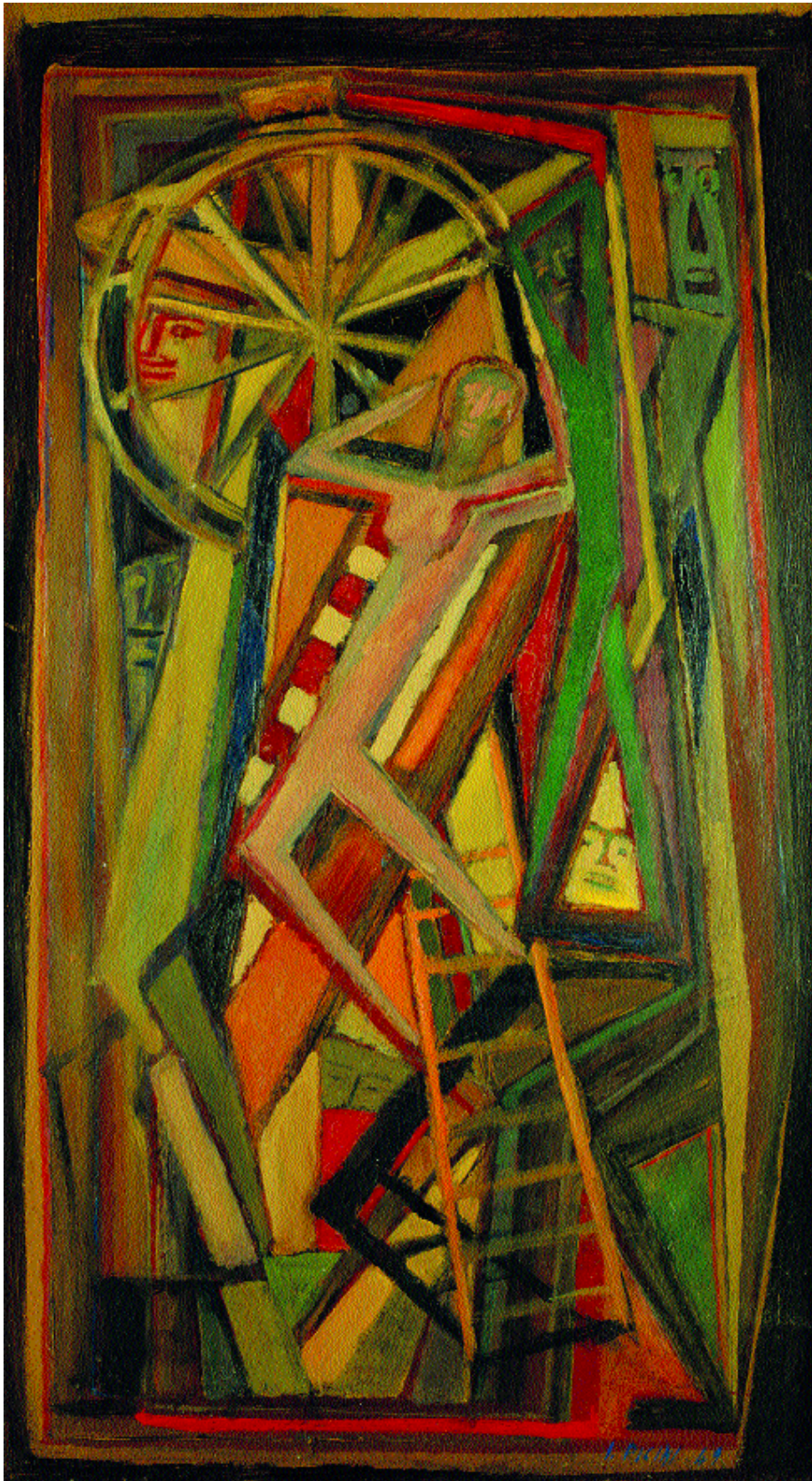


*La notte
della befana,
1946,
olio su
tavola,
f.d.b.d.*

Al retro
cartellino di
partecipazione:
Il Biennale
Abruzzese
d'Arte,
Giulianova
1948

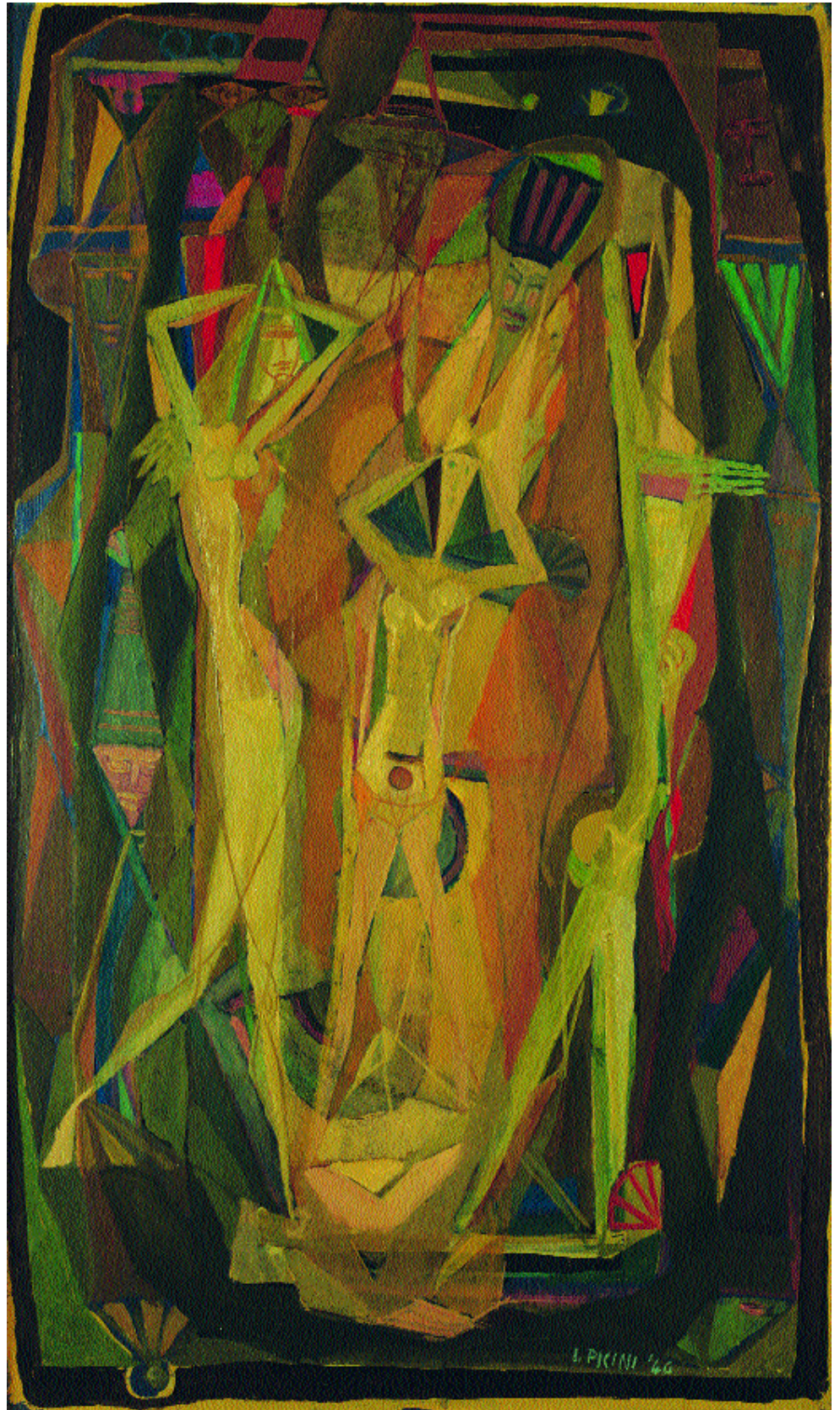


Danza primitiva, 1946,
bassorilievo in cera e gesso,
cm. 43x43,
f.d.b.b.



Il mulino stregato,
1946,
olio su tavola,
cm. 88,5x49,
f.d.b.d.

Esposto:
Mostra Regionale d'Arte,
Pescara 1949



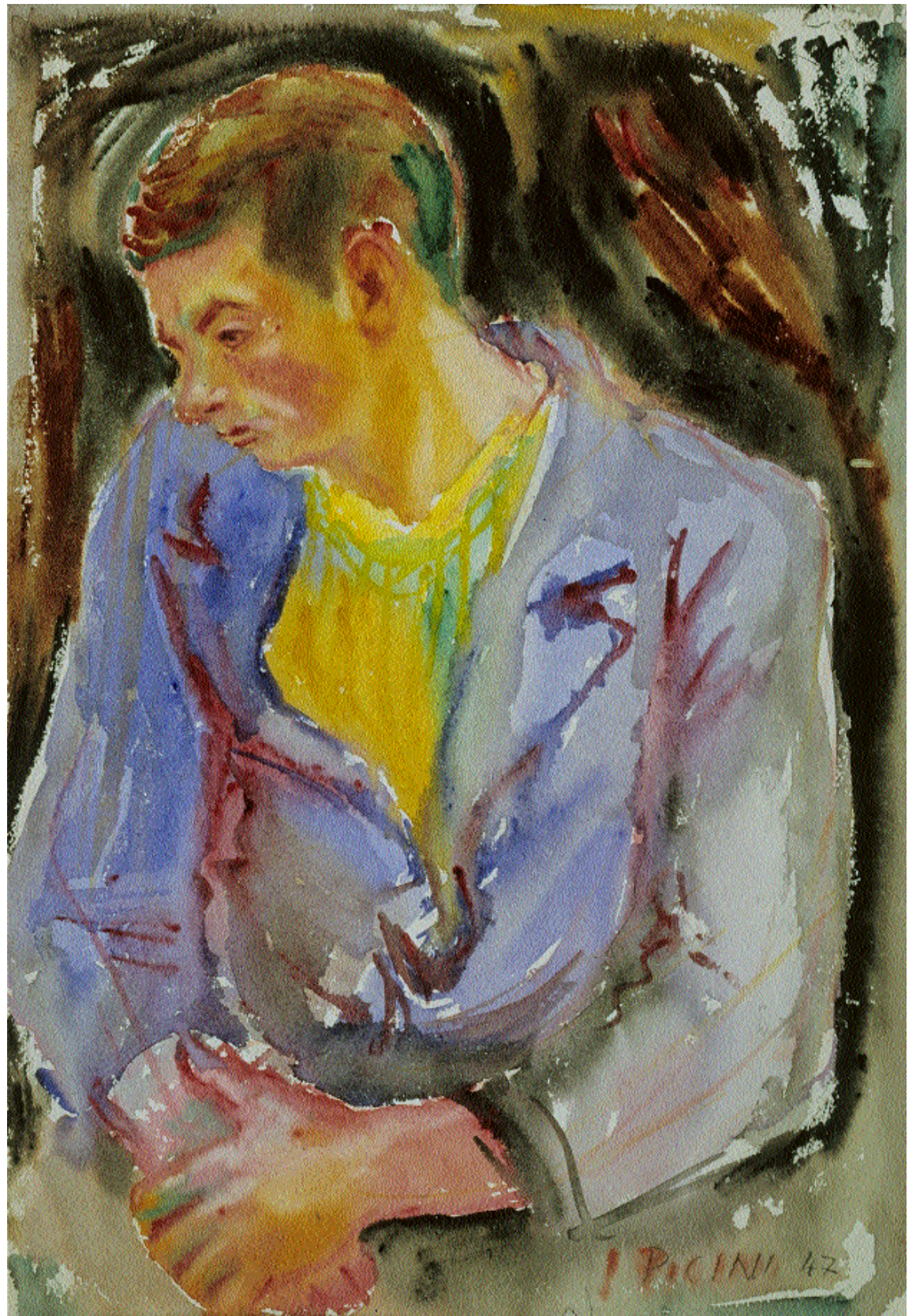
Ballerine cubane,
1946,
olio su tavola,
cm. 102x61,5, f.d.b.d.

Al retro cartellino di partecipazione:
IV Premio Michetti 1950 (71)



Carro, 1947,
olio su tavola,
cm. 39x48,
f.d.b.d.

Al retro cartellino di partecipazione:
XXIV Biennale di Venezia 1948



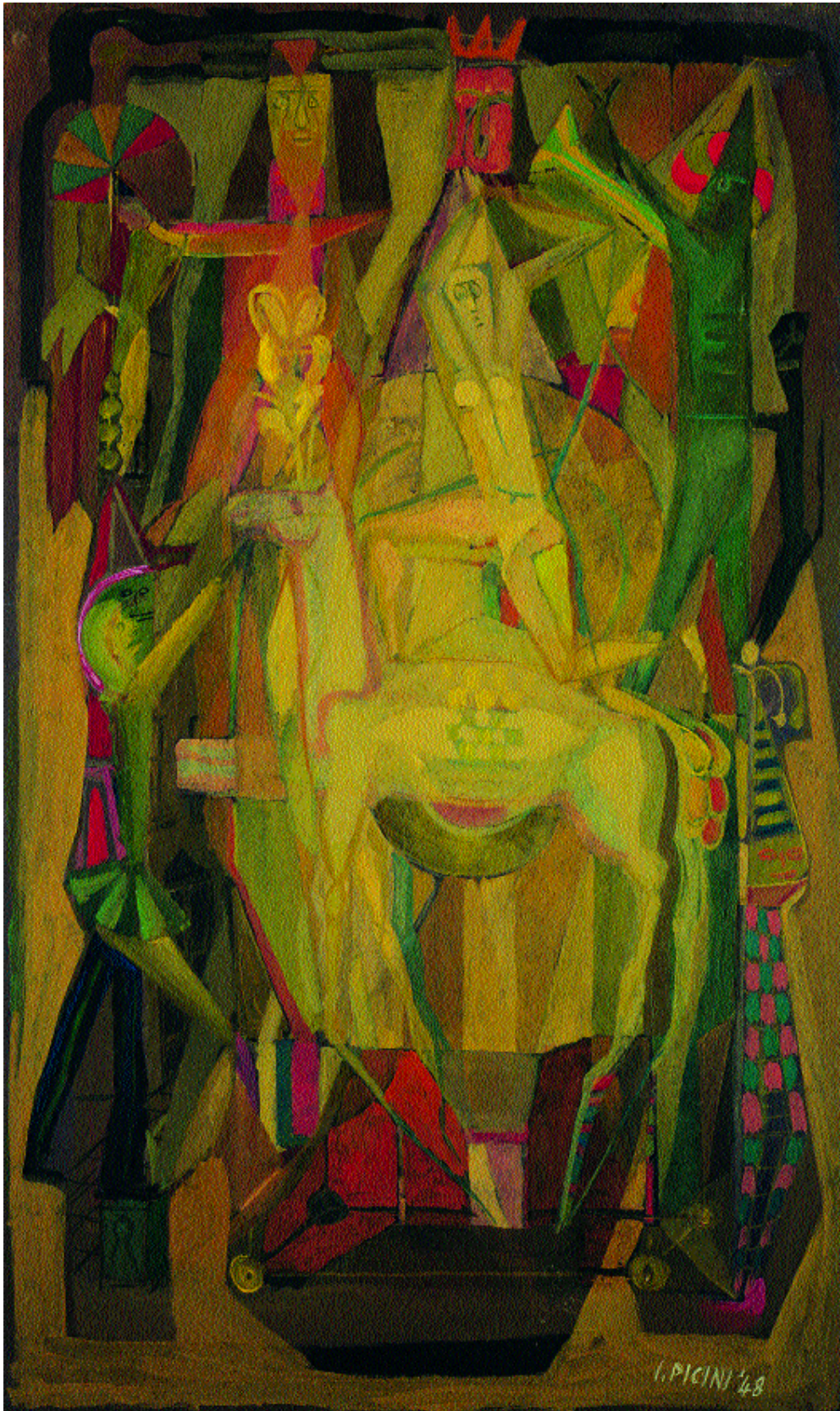
*Ritratto di ragazzo
(Casasanta),
1947,
acquerello su carta,
mm. 480x300,
f.d.b.d.*



*Ritratto di ragazzo
(Di Lisio),
1948,
acquerello su carta,
mm. 430x300,
f.d.b.d.*



Ritratto di ragazzo
(Ranalli),
1948,
acquerello su carta,
mm. 430x300,
f.d.b.d.



Circo equestre,
1948,
olio su legno
cm. 100x61,
f.d.b.d.

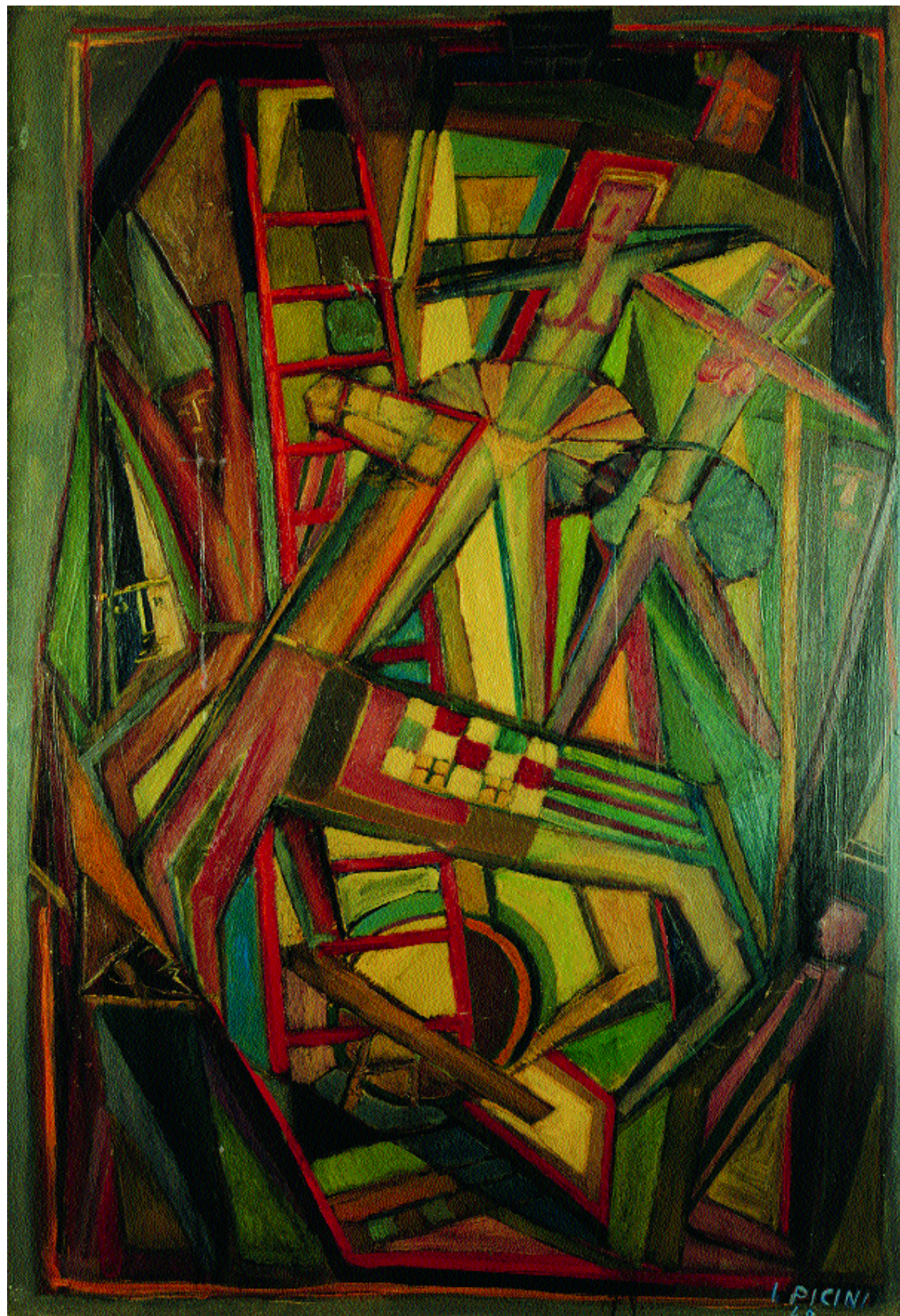


Luna Park,
1948,
olio su tela,
cm. 74x102,
f.d.b.d.

Esposto:
IV Premio Michetti,
1950



Contorsionista, 1949,
cera e gesso,
cm. 69x46x14, f.d.b.d.



*C'era un cavallo
quadrettato,*
1949,
olio su legno,
cm. 89x61,
f.d.b.d.

Esposto:
Mostra Regionale d'Arte,
Pescara 1949



Fantasma al mulino,
1949,
olio su tela
cm. 102,5x74,
f.d.b.d.



Lavandaie,
1952,
olio su tavola
cm. 120x120
f.d.b.d.

Esposto:
"L'Arte nella vita
del Mezzogiorno d'Italia",
Roma, 1953



Pescivendola,
1953,
olio su legno,
cm. 120x80,
f.d.b.d.

Al retro cartellini
di partecipazione:
"VII Premio Michetti" 1953
(103, invitato);
"Premio Comiso" 1954



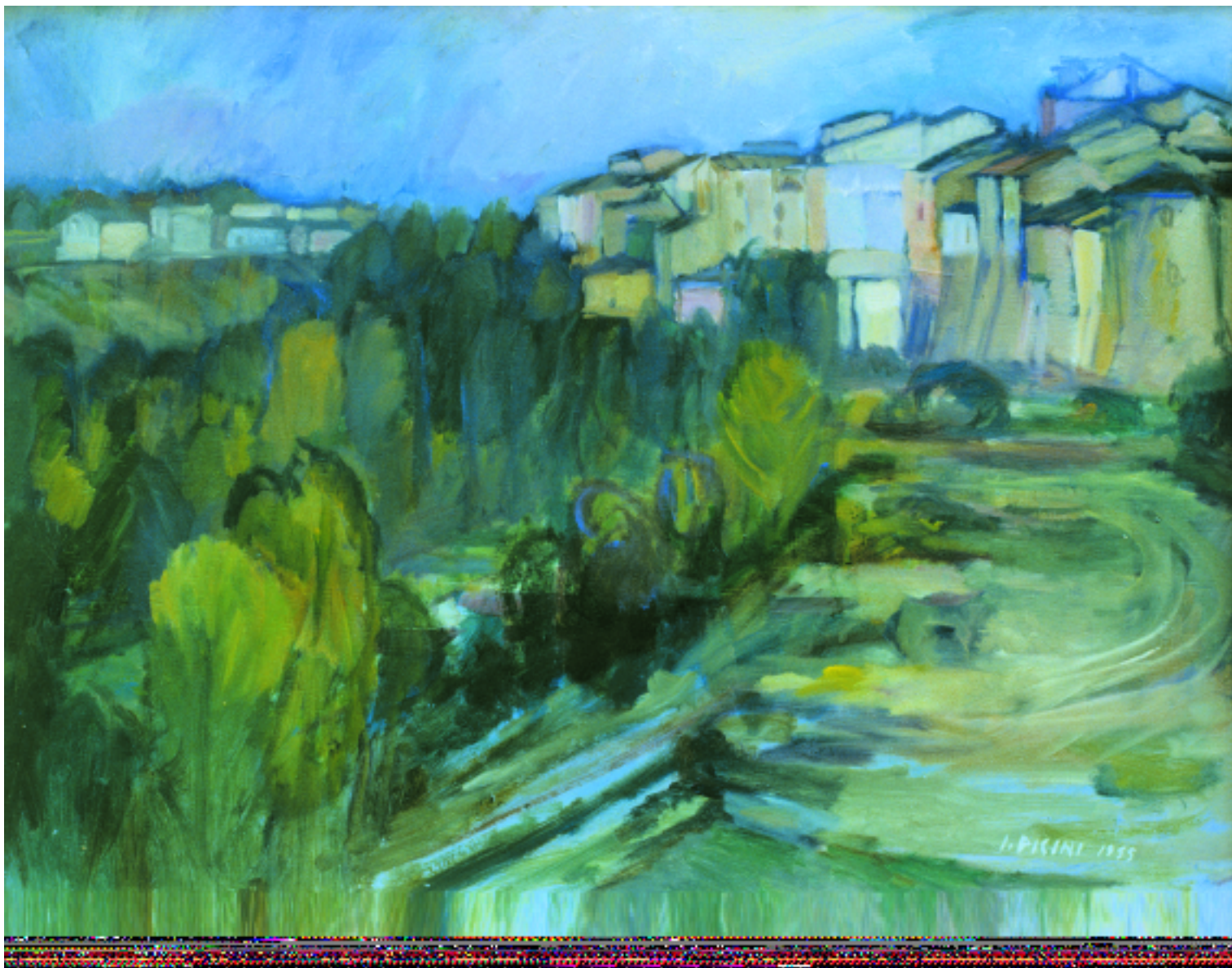
Mietitrici di Campo di Giove,
1953,
olio su tavola,
cm. 92x137,
f.d.b.d.

Esposto:
Mostra Nazionale d'Arte,
Vado Ligure, 1954



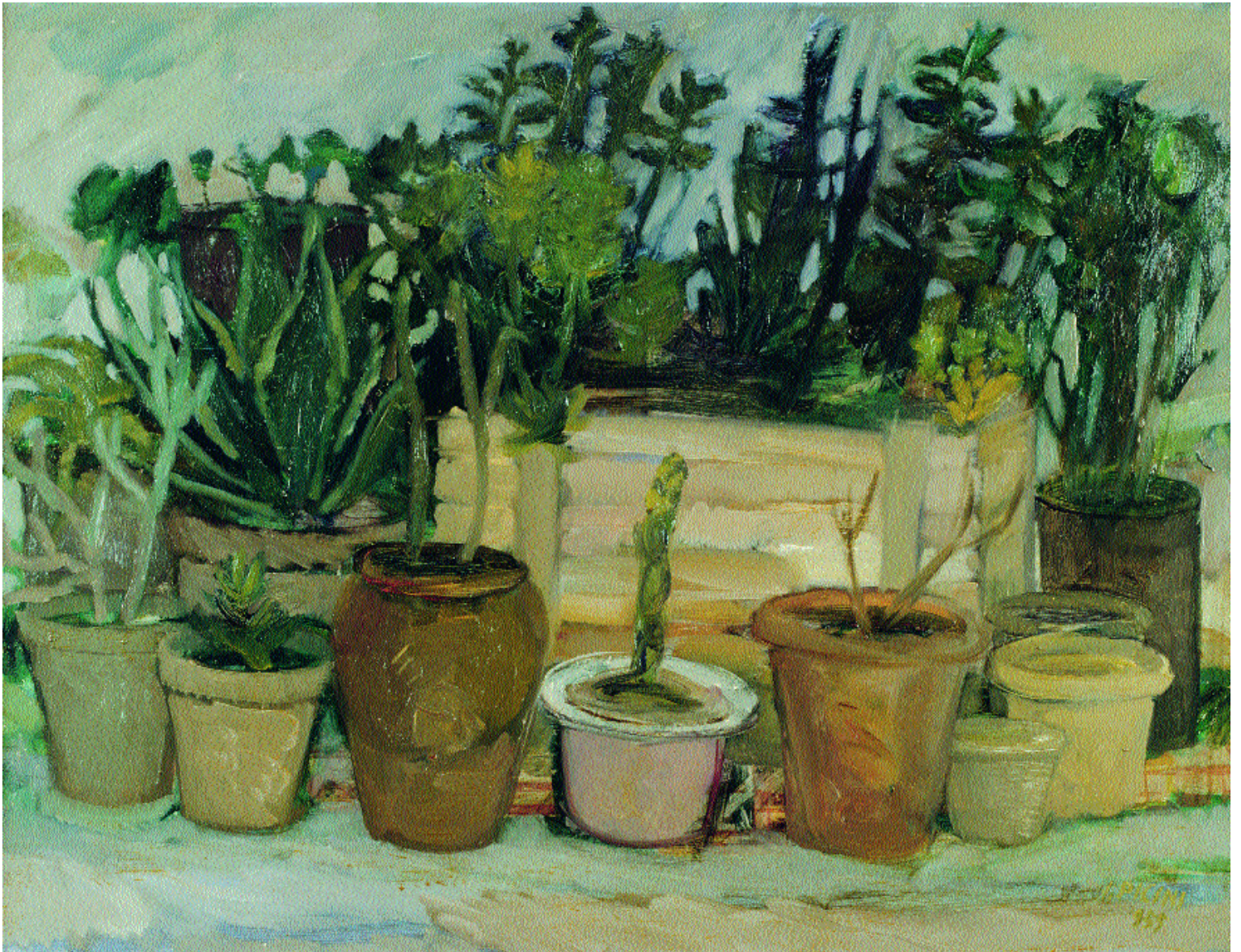
Natura morta con pesci,
1954,
olio su tavola
cm. 65,5x70,
f.d.b.d.

Al retro cartellino di partecipazione:
VI Mostra Nazionale di Pittura
Golfo della Spezia (272)



Sulmona antica,
1955,
olio su tavola,
cm. 55x70, f.d.b.d.

Al retro cartellino di partecipazione:
IV Mostra Nazionale di Pittura
Città di Frattamaggiore, 1957 (36)



Vasi con piante,
1955,
olio su tavola,
cm. 60x79,
f.d.b.d.



Popolana,
1955,
olio su tavola,
cm. 79x60,
f.d.b.d.



Lavandaie,
1955,
olio su legno,
79x120,
f.d.b.d.

Al retro cartellini di partecipazione:
VII Quadriennale 1955/1956;
Giugno teramano 1957



Paesaggio sulmonese,
1956,
tempera su cartone,
cm. 48x71,
f.d.b.d.



Contadine di Sulmona,
1956,
olio su tavola,
cm. 110x80,
f.d.b.d.



Natura morta con vasi e piante,
1957,
tempera su cartone,
cm. 71x104,
f.d.b.d.



Paesaggio,
1958,
olio su tavola,
cm. 59x79,
f.d.b.d.

Al retro cartellino di partecipazione:
II Mostra Regionale di Pittura
Roseto degli Abruzzi



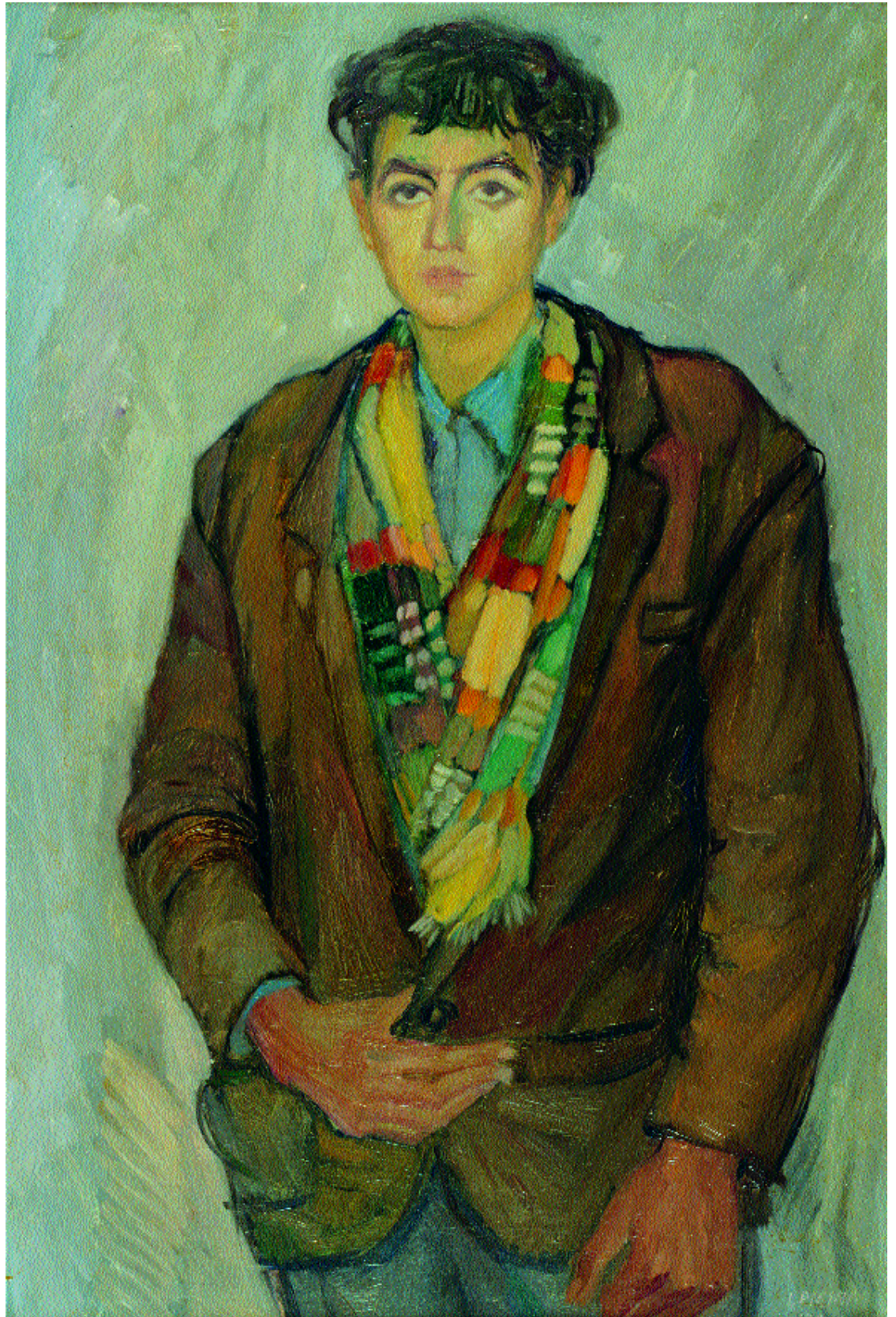
Crivellatura del grano,
1958,
olio su tavola,
cm. 88x119,
f.d.b.d.

Al retro cartellini di partecipazione:
Maggio di Bari (609);
IX Premio Avezzano



Paesaggio,
1958,
olio su tavola,
cm. 60x80,
f.d.b.d.

Al retro cartellino di partecipazione:
Maggio di Bari (608);
IX Premio Avezano



Ritratto,
1958,
olio su tavola,
cm. 83x55,
f.d.b.d.



Borgo Pacentrano,
1959,
olio su tavola,
cm. 76x120,
f.d.b.d.

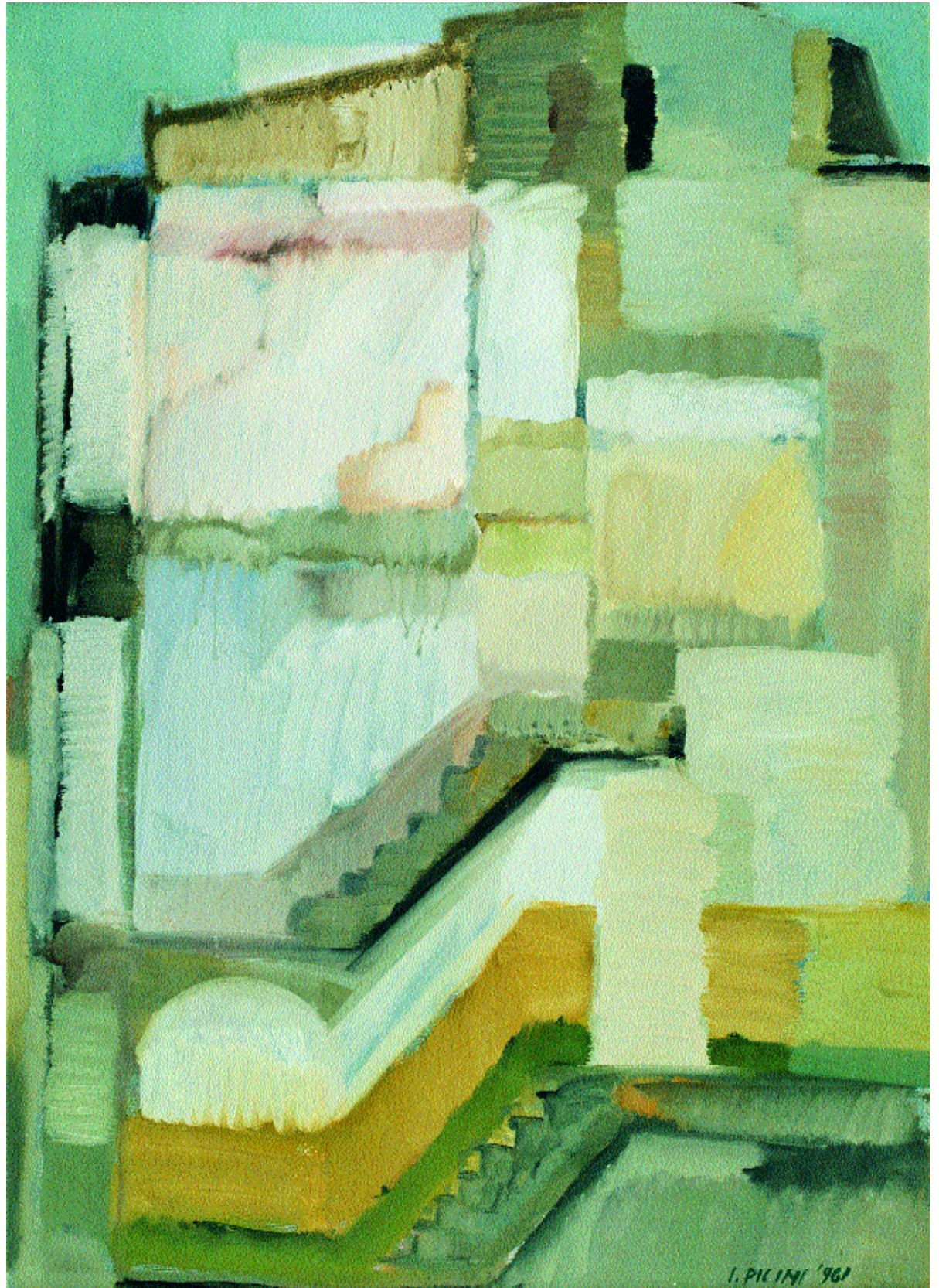
Al retro cartellini di partecipazione:
X Premio Avezzano (567);
Giugno teramano, 1959;
e altro non decifrabile



Tre pratolane,
1959,
olio su tela,
cm. 110x80,
f.d.b.d.



Paesaggio sulmonese,
1961,
tempera su cartone,
cm. 70x100,
f.d.b.d.



La casa spaccata,
1961,
tempera su cartone,
cm. 63,5x52,
f.d.b.d.



Popolane,
1961,
tempera su cartone,
cm. 103x70,
f.d.b.d.

Al retro cartellini
di partecipazione:
XII Premio Avezzano;
VIII Premio Valle Roveto



Lavandaie di Pratola,
1961,
olio su compensato,
cm. 90x122,
f.d.b.d.

Esposto:
Giugno teramano, 1961



Contadine di Sulmona,
1961,
olio su tela,
cm. 95,5x120,
f.d.b.d.

Esposto:
X Mostra di Arti figurative, Avezzano



Due madri,
1961,
olio su
compensato,
cm. 121x95,
f.d.b.d.



Interno,
1962,
tempera su cartone,
cm. 50x70,
f.d.b.d.



Bambine,
1962,
olio su tela
cm. 81x111,
f.d.b.d.

Esposto:
Mostra di pittori abruzzesi,
Chieti 1962



Popolane,
1963,
tempera su cartone
cm. 102x72,
f.d.b.d.



Paesaggio sulmonese,
1963,
tempera su cartone
cm. 71,5x100,
f.d.b.d.



Fabbrica di mattoni,
1963,
tempera su cartone
cm. 50x72,
f.d.b.d.



*La casa
degli emigrati,*
1963,
olio su tela
cm. 150x101,
f.d.b.d.

Al retro cartellino
di partecipazione:
XXIII Premio
Sulmona, 1996



Bambine,
1963,
tempera su cartone,
cm. 102x62,5,
f.d.b.d.

Al retro cartellino
di partecipazione:
IX Quadriennale, 1965



Maternità,
1963,
tempera,
cm. 100x70,
f.d.b.d.

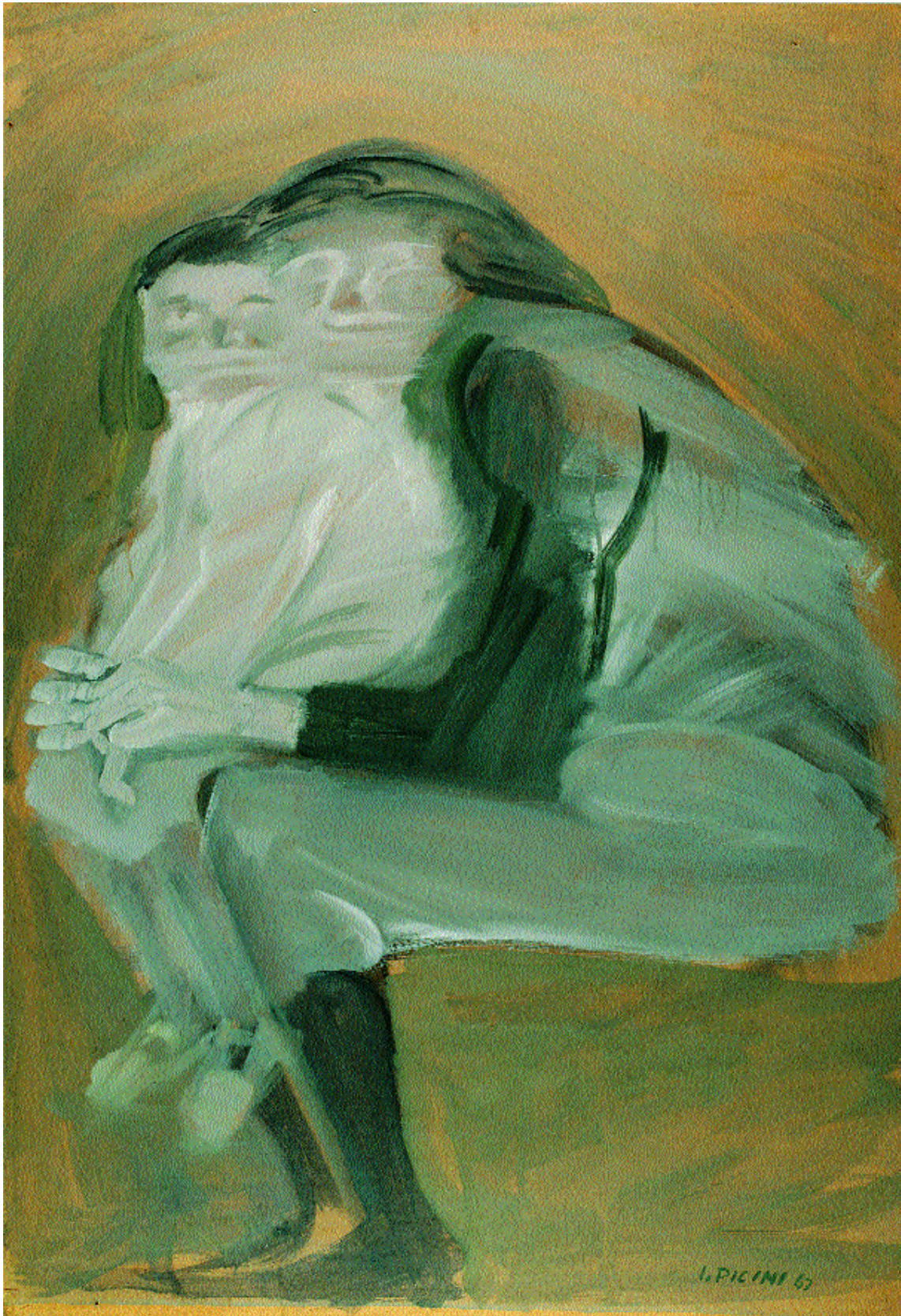
Al retro cartellino
di partecipazione:
IX Quadriennale 1965



Bambine accovacciate,
1963,
tempera su cartone,
cm. 70x102,
f.d.b.d.



Natura morta con morsa, 1963, olio su tela, cm. 80x70, f.d.b.d.



Madre con bambino,
1963,
tempera su cartone,
cm. 70x100,
f.d.b.d.



Ragazzo,
1963,
olio su tela
cm. 70x100
f.d.b.s.



*Popolana seduta
con bambino,
1963,
tempera su cartone,
cm. 102x70,5,
f.d.b.d.*



Case del borghetto,
1963,
tempera su cartone,
cm. 52x72,
f.d.b.s.



Natura morta con tinotta,
1964,
olio su tavola,
cm. 79x105,
f.d.b.d.



Madre peligna,
1964,
olio su tela
cm. 100x60,
f.d.b.d.

Esposto:
I Biennale d'Arte, Fermo, 1988;
Il mito di Eva, Pescara 2003



Checca,
1964,
olio su tela,
cm. 80x60,
f.d.b.d.

Esposto:
Mostra Nazionale
di dipinti
dedicati all'Ambiente,
Pescara 1987



Oggetti,
1965,
olio su tela
cm. 80x100,
f.d.b.d.

Al retro cartellino di partecipazione:
XV Premio Sulmona



Dietro al balcone,
1965,
olio su tela
cm. 100x70,
f.d.b.d.



Maternità,
1965,
olio su tela
cm. 97x62,
f.d.b.d.



Ragazzi,
1965,
olio su compensato,
cm. 85x122,
f.d.b.d.

Esposto:
XIV Mostra di Arti Figurative, Avezzano



Pratolane,
1966,
tempera su cartone,
cm. 103x69,
f.d.b.d.



La famiglia dell'emigrato,
1967,
olio su tela,
cm. 110x150,
f.d.b.d.



Triciclo,
1967,
olio su tela,
cm. 110x150,
f.d.b.d.

Esposto:
Premio Penne, 1969



Refettorio,
1968,
olio su tela,
cm. 150x110,
f.d.b.s.

Esposto:
Premio Penne
"Il mito di Eva"



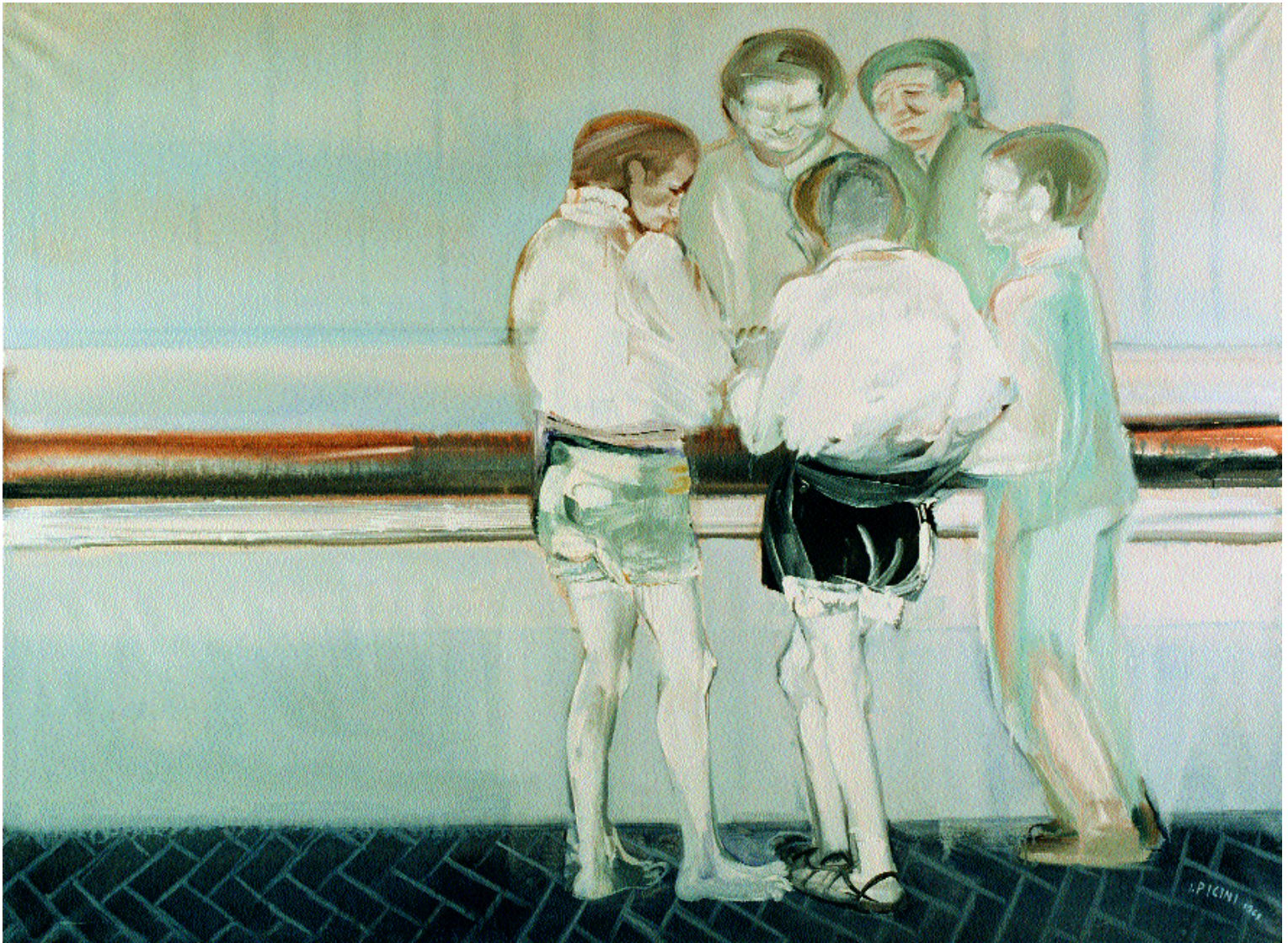
Maternità,
1968,
olio su tela,
cm. 150x110
f.d.b.d.



Vedova del Belice,
1968,
olio su tela
cm. 110x150
f.d.b.d.



Natura morta,
1969,
tempera su cartone,
cm. 50x70,
f.d.b.d.



Assopigliatutto,
1969,
olio su tela,
cm. 100x150,
f.d.b.d.

Esposto:
Mostra Nazionale d'Arte,
Penne 1969



Bambine, 1974, olio su tela, cm. 60x50, f.d.b.d.



Giornata lenta,
1974,
olio su tela,
cm. 80x100,
f.d.b.c.

Al retro cartellino di partecipazione:
XXI Premio Avezzano, 1975

Esposto:
VII Mostra Nazionale d'Arte, Penne 1974



*Giornata
grigia,*
1974,
olio su tela,
cm. 80x100,
f.d.b.d.

Al retro
cartellino di
partecipazione:
XXIII Premio
Avezzano,
1979

Esposto:
Prima
Rassegna di
Pittori peligni,
Castelvecchio
Subequo
1991



*Vesciarelle
di San Cosimo,*
1975,
olio su tela,
cm. 120x80,
f.d.b.d.

Al retro cartellino
di partecipazione:
XXI Premio Avezzano, 1975

Esposto:
Mostra personale
"Primo piano culturale",
L'Aquila 1979



Ragazzi,
1977,
tempera su cartone,
cm. 70x50,
f.d.b.d.

Esposto:
Mostra Nazionale,
Civitella Roveto
1978



Rocce bianche,
1978,
olio su tela,
cm. 80x100,
f.d.b.d.

Esposto:
XXXIII Premio Avezzano, 1979;
XIV Premio Sulmona, 1987



Cavalcata,
1980,
olio su tela
cm. 100x70,
f.d.b.d.



Ragazzo alla finestra,
1984,
tempera su cartone,
cm. 103x73,
f.d.b.d.

Esposto:
XII Premio Sulmona
1985;
Alternative attuali,
L'Aquila 1986/1987



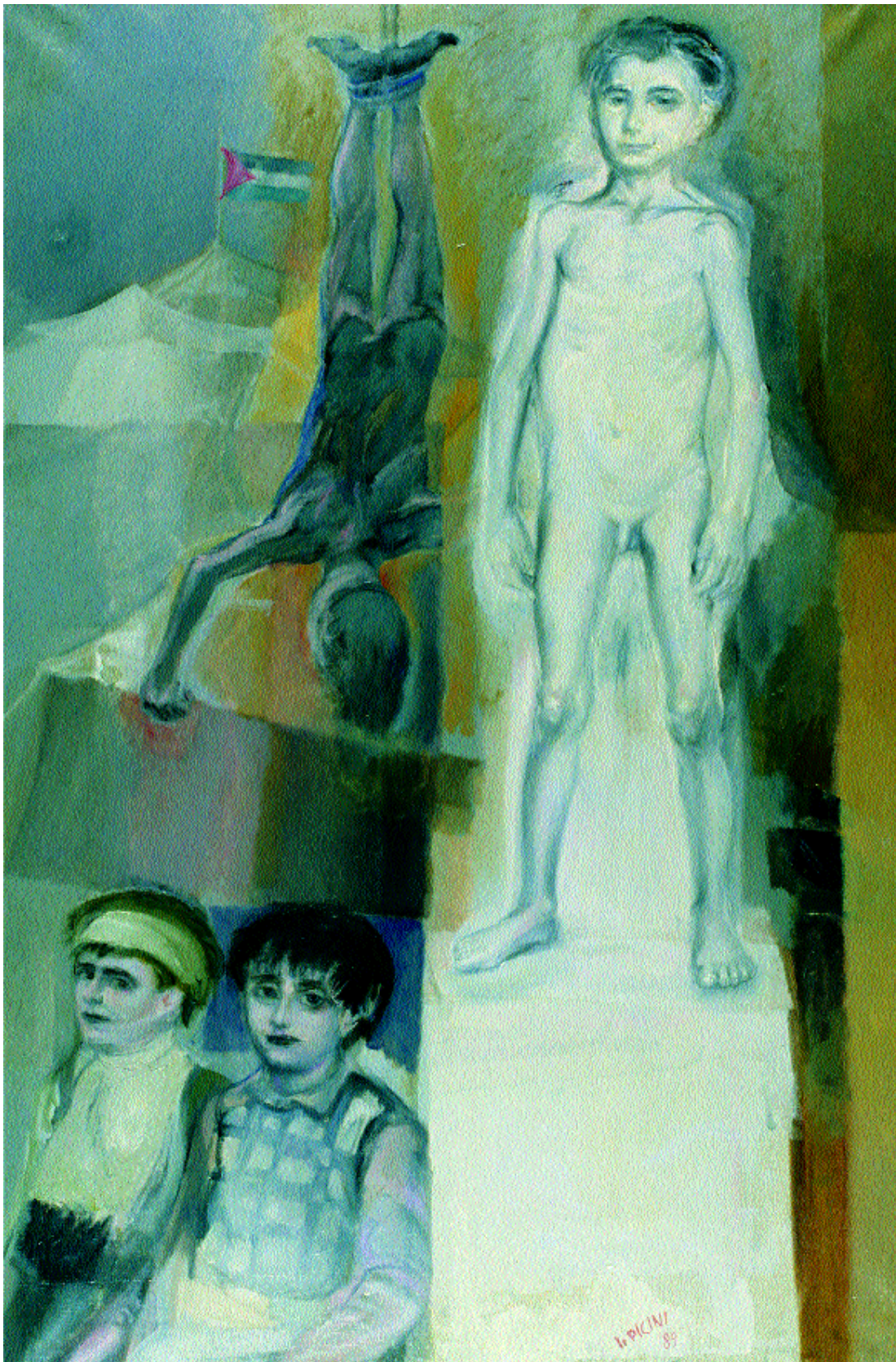
Docce alla Pantanella, 1985,
olio su tela,
cm. 80x80,
f.d.b.d.



Rapace,
1988,
olio su tela,
cm. 80x100,
f.d.b.d.



Veglia,
1989,
olio su tela,
cm. 140x100,
f.d.b.d.



Monumento alla speranza,
1989,
olio su tela,
cm. 100x80,
f.d.b.d.

Al retro cartellino di
esposizione:
XVII Premio Sulmona, 1990



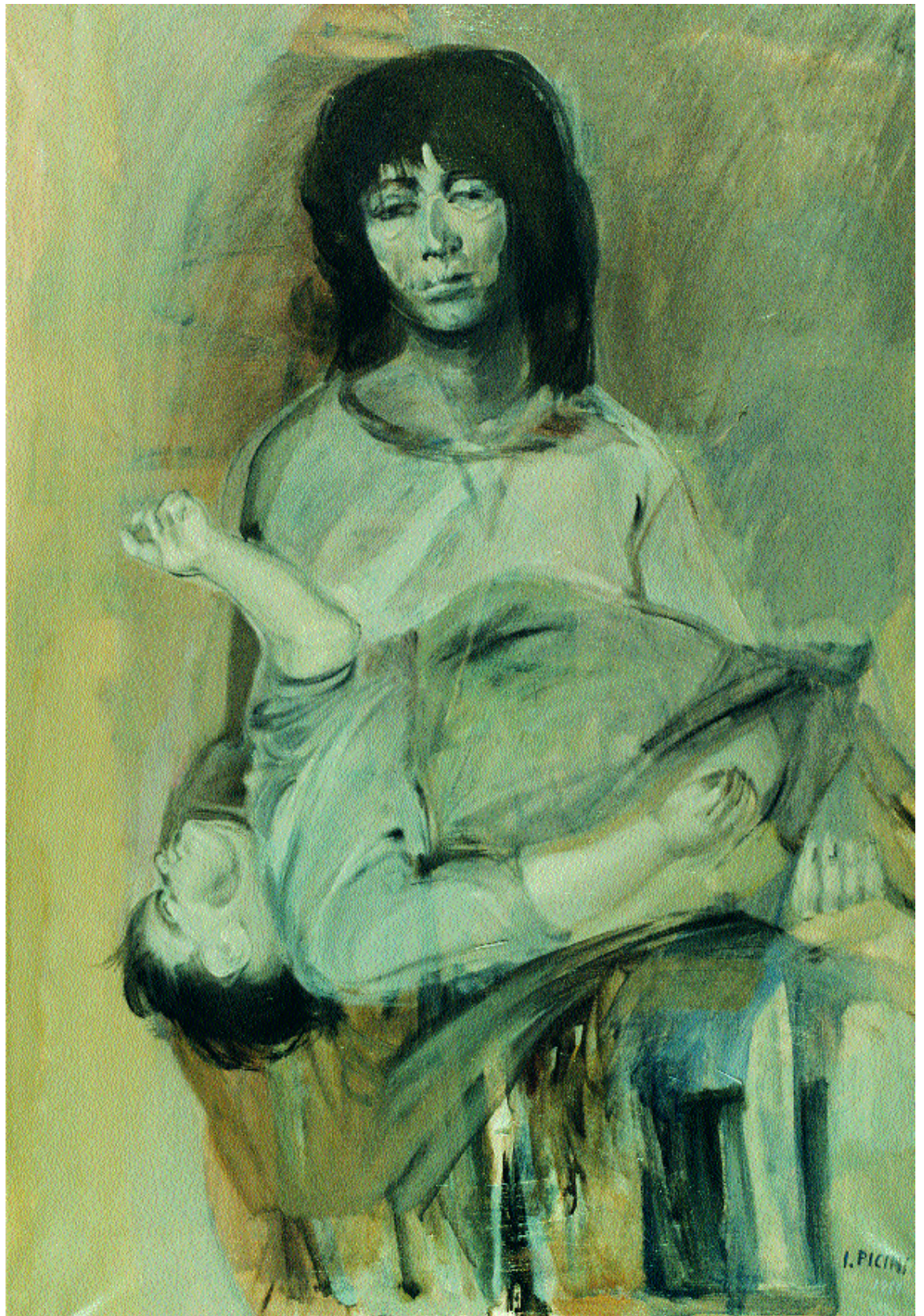
Mattatoio D.O.C.,
1989,
olio su tela,
cm. 140x100,
f.d.b.d.

Esposto:
XVI Premio Sulmona,
1989



Lo scivolo,
1989,
olio su tela,
cm. 150x110,
f.d.b.d.

Esposto:
XVIII Premio
Sulmona
1991



*Vietnam, Palestina,
Nicaragua,
1989,
olio su tela,
cm. 100x70,
f.d.b.d.*



Cavalli,
1990,
olio su tela,
cm. 70x100, f.d.b.d.

Esposto:
XXVII Premio Internazionale Sulmona, 2000



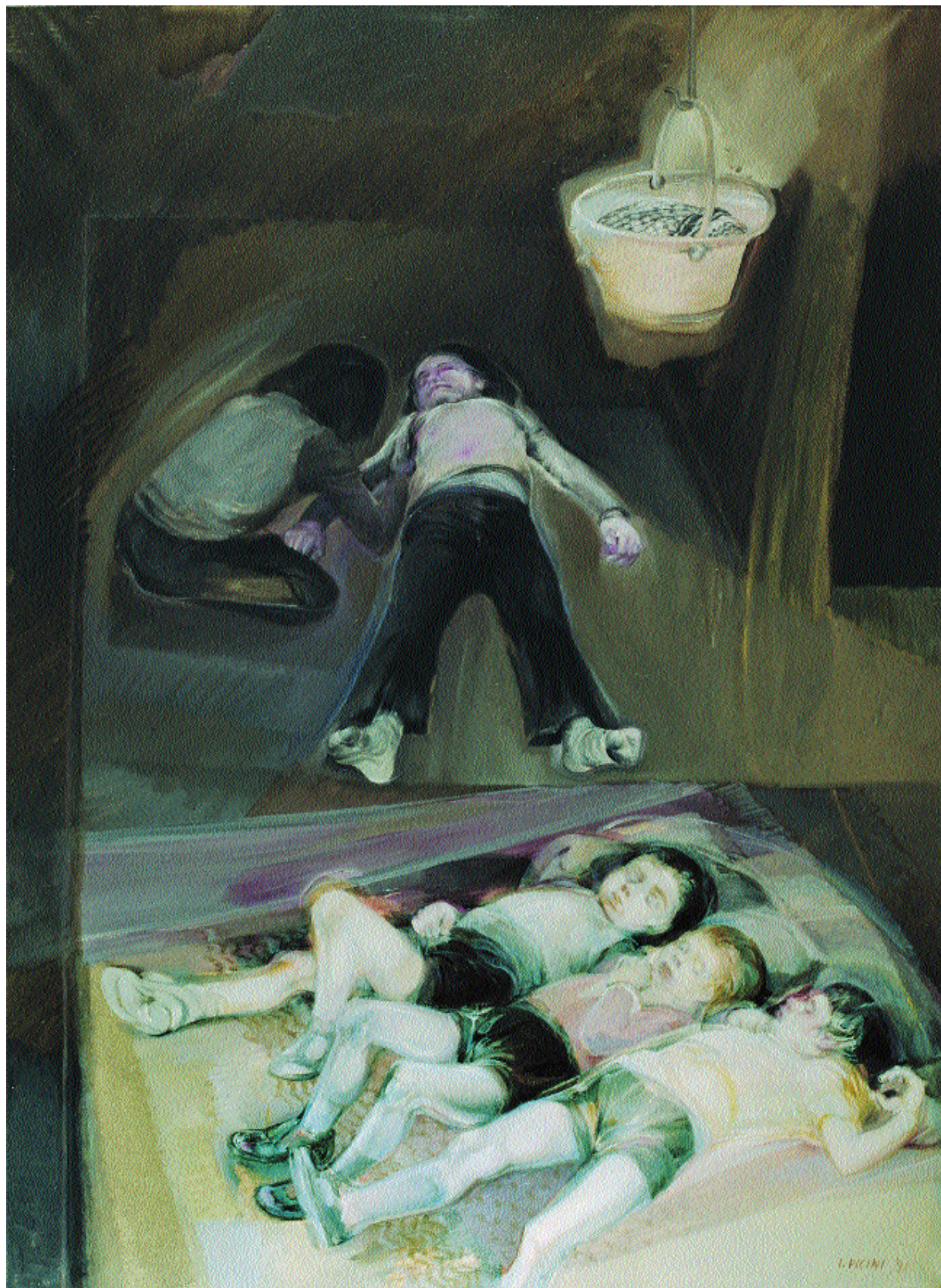
Superstiti jugoslavi,
1990,
olio su tela,
cm. 80x100,
f.d.b.d.

Al retro cartellino di partecipazione:
XXII Premio Sulmona, 1995



Vetri,
1991,
olio su tela,
cm. 80x60,
f.d.b.d.

Al retro cartellino di
partecipazione:
XXIX Premio
Sulmona, 2002



*La notte
della Befana,*
1991,
olio su tela,
cm. 150x110,
f.d.b.d.

Esposto:
XX Premio Sulmona
1993



Gli amici di Loletta, 1992,
olio su tela, cm. 110x110, f.d.b.d.

Al retro cartellino di partecipazione: XIX Premio Sulmona, 1992
Esposto: "Itinerari d'Arte" Castello De' Pretis, Tocco da Casauria 2002



Ragazzo in bicicletta, 1992,
olio su tela,
cm. 80x80,
f.d.b.d.



Tentativo di fuga,
1993,
olio su tela,
cm. 150x109,5,
f.d.b.d.

Esposto:
XXI Premio Sulmona
1994



Vesciarelle,
1995,
olio su tela,
cm. 70x101,
f.d.b.d.

Al retro cartellino
di partecipazione:
XXVI Premio Sulmona,
1999



Profughi jugoslavi,
1997,
olio su tela,
cm. 81x100, f.d.b.s.

Al retro cartellino di partecipazione:
XXIV Premio Sulmona, 1997



Soccorso,
1998,
tempera su cartone,
cm. 102,5x72,
f.d.b.d.



Vesciarelle,
1999,
tempera su cartone,
cm. 70x100,
f.d.b.d.

Al retro cartellino di
partecipazione:
XXX Premio Sulmona,
2003



Vino bianco,
1999,
olio su tela,
cm. 110x150,
f.d.b.d.



Cinema all'aperto,
2000,
tempera su cartone,
cm. 68,5x102,5,
f.d.b.d.

Esposto:
"Tracciati d'Arte in Abruzzo",
Giulianova 2002

Dichiarazione di poetica:

Frugare nei labirinti dell'inconscio per cercarsi e per dare una ragione intrinseca e oggettiva al bisogno di entrare nelle situazioni dei propri simili, amarli per tali situazioni e fissarne particolari momenti, è necessità che non so esprimere con parole.

Far convivere le immagini su una superficie già invasa da suggestionanti grigi in una unità stilistica compiuta, è mia aspirazione.

Reputo comunque valida la modalità d'espressione più che la rappresentazione.

Non lavoro per l'arredo della casa: la mia pittura è antigradosa.

Il prossimo è l'oggetto delle mie attenzioni. Se le esperienze di vita me lo fanno ora considerare con maggiore razionalità, la partecipazione umana è ancora viva; ma l'attenzione si è spostata dalla condizione delle popolane gravide e sfatte dai parti, degli anni Sessanta a quella della fanciullezza innocente e offesa dei nostri giorni, alle crisi esistenziali che segnano il passaggio degli adolescenti dalla fanciullezza alle età successive.

Italo Picini



Il carro,
Esposto:
Biennale di Venezia

Testimonianza per Italo Picini

Ora che autunno preme

(a Italo Picini)

Ora che autunno preme e già l'inverno
fontane spazza e cieli abbrividente
nel cuore luminosi ci ritornano
i tuoi tratturi, azzurre lavandaie,
attoniti paesi del Morrone.
Così ci hai spalancato la tua casa,
nido di prati e sole,
alle stagioni sordo
che alla fine conducono.
Oh quanto meglio hai fatto
di tutti noi poeti
a dare la poesia
della tua gente, la dolce stanchezza
delle pietre, che stanchi ti chiediamo
per meglio farci intendere l'inverno
la morte che ogni suo ritorno porta!

Pasquale Scarpitti

Pescara, 5 novembre 1969



Contadina,
olio su tela,
(opera dispersa)



-LE DONNE ALLE VENTATE DI MONTE-

Paesaggio sulmonese,
c.a. 1955,
olio su tela,
Esposto:
VII Quadriennale
(Chieti collezione privata)

Regesto critico.

L'ancor giovane pittore di Sulmona, Italo Picini (espone) pitture e disegni d'un fare sempre stimolato dalla fantasia e sempre domato dall'osservazione. In questi ultimi anni egli va raggiungendo una piena libertà dall'ordito grafico, ma non s'arresta alla seduzione del colore puro; ch  questo egli vuole organizzare, in registri di schietto timbro, secondo una configurazione desunta dall'esempio sesanniano. Un'impresa difficile, ch  il colore deve cantare, senza interferenze e residui di chiaroscuro, e insieme modularsi in valori d'incantate tonalit . Alle sue ambizioni oggi corrisponde gi  qualche felicissima attuazione.

Egli ha come doni fondamentali la nativa propensione per una figurazione governata dal ritmo, una gamma coloristica originale basata sugli azzurri e i turchini, un'amorosa piet  della sua terra e di quell'umile gente. Ripudiato il tendenziale allegorismo dannunziano della visione michettiana, Picini tende al sodo e al profondo d'una rappresentazione vera nella celebrazione dell'umana fatica: quelle donnone deformate dalle maternit , prone al lavoro con tutto il loro peso carnale, con tutta la loro umanit  affaticata. E queste scene rusticane ora egli svolge, ansiose e fluenti, regolate da una misura poetica. I disegni sono il corredo analitico per quelle riuscite, e questi rivelano lo studio del Michetti.

Carlo Barbieri, "Il Mattino", Napoli, 5 aprile 1957.

Italo Picini   un giovane pittore abruzzese che espone alla "San Carlo". Si tratta di una buona mostra, perch  rivela l'opera di un artista che pur vivendo nella provincia riesce a dipingere con sbrigliata ed elegante sensibilit . L'intonazione delle pitture del Picini   viola e azzurro, con qualche eco di Cassinari e con una pi  evidente influenza del conterraneo Cascella. Ma nei paesaggi queste influenze assumono davvero un carattere marginale e l'originalit  dell'impianto di Picini si avverte con forza [...] Una mostra, in conclusione, interessante e un artista che andr  avanti sicuramente.

Paolo Ricci, "L'Unit ", Napoli, 6 aprile 1957.



-LE DONNE ALLE VENTATE DI MONTE-

Contadina,
1955,
olio su tela,
Esposto:
VII Quadriennale Torino
collezione privata

La prima impressione che si riceve vedendo la mostra di Italo Picini   quella di un temperamento genuino di artista sobrio e ben preparato, che si esprime liberamente. I temi abituali del Picini, pittore che vive e insegna nella sua natia Sulmona, sono quelli che gli ispirano la donna e il paesaggio, la vita dei campi. Lavandaie e contadine sono la sua passione, e a lui piace rappresentarle nelle loro attitudini naturali, di aspetti voluminosi, per lo pi  viste dai lati preponderanti, disegnativamente plastici ed efficaci. Sono esse, queste donne della campagna, semplici e grossolane, che gl'ispirano una pittura larga e volumetrica e di primo impeto, onde le masse corporee, di un ritmo equilibrato e possente, fanno blocco con la natura, gli alberi, le montagne, le capanne, i covoni.

Pittura mossa e compendiosa, talvolta troppo affrettata ed approssimativa, sempre di una rapidit  vigorosa e di tonalit  giusta, ma di un colore freddo. Picini   un pittore simpaticamente spontaneo e risoluto. Forse un po' monocorde sulla scelta dei temi e nell'abitudine visiva delle masse in movimento, quasi senza variante nelle sue scene campestri, che si ripetono in ogni suo quadro, con esposizione di deretani monumentali.

Evadere di tanto in tanto dagli ambienti contadineschi e dipingere altre cose, tanto per variare un poco, gioverebbe alla sensibilit  artistica di Italo Picini, pittore d'impulsi immediati, il quale dovunque nella sua terra troverebbe spunti e motivi ispiratori.

Alfredo Schettini, "Corriere di Napoli", 10 aprile 1957.

[...] alla San Carlo ha esposto in questo mese una ventina di opere tra quadri e disegni il giovane pittore abruzzese Italo Picini. E' stata senza dubbio questa la personale più interessante e più significativa del mese. Picini, nativo di Sulmona, vi risiede attualmente e fa il professore di disegno. E' del '20. Forse è ancora sconosciuto al grande pubblico e alla critica più qualificata. La sua personalità però balza subito eloquente. Il suo mondo rivela un artista serio, maturo, sensibile a tutte le istanze, continuamente controllato e vigilato; un mondo poetico, il suo, omogeneo, coerente, costruito con onestà e con un lungo lavoro di approfondimento critico, la cui problematica, pur sfiorando talvolta temi di ispirazione populista o realistica, mai cede il fianco a polemiche inutili o a facili indugi di derivazione partitica o preconcepita. Tutto in lui si risolve in chiave di poesia, sulla base di un amore - incorrotto e raro - per la poesia. Le sue lavandaie, le sue contadine, certi suoi paesaggi assorti e "narrati" in una maniera avara e quasi scontrosa, ma sempre sincera, e certi suoi disegni dalla grafia nervosa e approfondita, sono quanto di meglio ci è stato dato di vedere a Napoli in questi ultimi tempi. Picini è un artista onesto, dal cuore puro, ed è artista "abruzzese" in quanto profondamente legato ai temi della propria terra: l'Abruzzo arido e desolato, squallido e tormentato da eterni conflitti di miseria e di fame (vien fatto di pensare per certe concomitanza di sentimenti e di "oggetti" alla letteratura di Silone) che l'artista ama ed esalta, ma sempre in chiave di poesia, avendo cioè l'accortezza di mai indulgere al solito (e facile) ciarpame di natura polemica.

Franco Cavallo, "Il taccuino delle arti", Napoli, aprile 1957.

Una lettera di Fortunato Bellonzi.

Caro Picini, sono veramente lieto della Sua mostra personale a Roma perché ricordo che nel giorno in cui fui a Sulmona, per la mostra ovidiana di Cagli, ebbi modo di farLe visita e di vedere nel Suo studio alcuni lavori, anche di notevole ampiezza, che La dimostravano seriamente impegnata nella linea di un nuovo e vivo realismo. Fedele a se stesso - e Lei sa che ho già avuto occasione di dirLe e di dimostrarLe la mia stima - ma più approfondito, più largo nel fare (ma senza sciatteria) e più sicuro nella composizione e più personale nel colore.

Non ho però riveduto più nulla di Suo da allora e per scriverLe una vera e propria presentazione mi mancano la possibilità di un esame meno superficiale e meno frettoloso del Suo lavoro e il tempo, anche, mi creda, ché ho impegni numerosi e arretrati, ai quali vengo facendo fronte con difficoltà, oltre tutto, dacché lo scrivere non mi è facile.

Se questa letterina, con la quale vorrei darLe il benvenuto a Roma, crede che possa servirLe di segnalazione agli amici, la pubblichino pure. Quel che conta, infine, non sono tanto le nostre parole (e le mie meno di tutte le altre) quanto il Suo lavoro. Con ogni cordiale augurio, mi creda Suo affezionatissimo

Fortunato Bellonzi
Roma, 23 marzo 1962

ESPOSIZIONE NAZIONALE QUADRIENNALE D'ARTE DI ROMA
Roma, 23 marzo '62

Caro Picini,
Sono veramente lieto della Sua mostra personale a Roma perché ricordo che nel giorno in cui fui a Sulmona, per la mostra ovidiana di Cagli, ebbi modo di farLe visita e di vedere nel Suo studio alcuni lavori, anche di notevole ampiezza, che La dimostravano seriamente impegnata nella linea di un nuovo e vivo realismo. Fedele a se stesso - e Lei sa che ho già avuto occasione di dirLe e di dimostrarLe la mia stima - ma più approfondito, più largo nel fare (ma senza sciatteria) e più sicuro nella composizione e più personale nel colore.

Non ho però riveduto più nulla di Suo da allora e per scriverLe una vera e propria presentazione mi mancano la possibilità di un esame meno superficiale e meno frettoloso del Suo lavoro e il tempo, anche, mi creda, ché ho impegni numerosi e arretrati, ai quali vengo facendo fronte con difficoltà, oltre tutto, dacché lo scrivere non mi è facile.

Se questa letterina, con la quale vorrei darLe il benvenuto a Roma, crede che possa servirLe di segnalazione agli amici, la pubblichino pure. Quel che conta, infine, non sono tanto le nostre parole (e le mie meno di tutte le altre) quanto il Suo lavoro. Con ogni cordiale augurio, mi creda Suo affezionatissimo

Fortunato Bellonzi.

Lettera di Fortunato Bellonzi
a Italo Picini,
23 marzo 1962

[...] La novità della mostra sulmonese è costituita dal "ritorno" di Italo Picini, vale a dire di un artista che, fino agli inizi degli anni '60, fu tra i pochi accreditati seriamente

a rappresentare le tendenze della pittura abruzzese, testimoniandone anche su scala nazionale l'effettiva nuova consistenza, le reali possibilità di aprirsi ad esiti non approssimativi. Dopo un lungo silenzio, che avrebbe potuto significare la scelta di assentarsi da un impegno e da un ruolo, questa sua uscita attesta invece il contrario, dimostrando piuttosto che questi anni di crisi, che hanno tenuto l'arte italiana in continuo stato di allarme tra le molte sollecitazioni che ne forzavano gli orientamenti, egli li ha impiegati utilmente e con saggezza, interrogandosi nel segreto del suo studio con ferma lucidità. I risultati, adesso finalmente visibili, dicono soprattutto che Picini è rimasto fedele all'indagine pittorica portata alla figura umana, guardata però non già attraverso i filtri - fotografici - cari per esempio all'iperrealismo, bensì recuperata sempre dal vivo, e dal vero, come documento della drammatica storia presente che l'umanità attraversa e soffre.

Giuseppe Rosato, Rai, Pescara, "Artesette", 1977.

Il filo della coerenza di Italo Picini.

Nello scenario artistico italiano e non, la modificazione, l'impiego vario e apparentemente contraddittorio dei moduli espressivi può indurre a supporre eventuali ubbidienze a mode, con conseguenti non convinte acquisizioni degli strumenti operativi. D'altra parte, una persistenza su taluni moduli potrebbe generare il sospetto di una carenza di adeguamento a livelli nuovi e aggiornati. Posta la questione in questi termini, si corre il rischio di sollecitare forme di pigrizia schematiche e di fare rifluire un tempo che si spera definitivamente emarginato nelle oscurità delle dimenticanze dal quale può ancora emergere, semmai, come memoria storica. Per parlare in termini espliciti, il riferimento è alla polemica di alcuni lustri fa tra astrattisti e figurativi ognuno dei quali riteneva di essere depositario di tutta la verità, facendo, conseguentemente, carico alla controparte, in questo caso veramente parte contraria, di arretratezza, di fuga da impegno, di elusività dei problemi, di carenza di concretezza. E' ben nota l'affermazione di alcuni astrattisti italiani degli anni cinquanta intesa a mostrare e a dimostrare, in opposizione al figurativismo dei neorealisti, che la vera arte concreta è quella astratta perché attenta alla realtà del linguaggio, della materia, del colore. Affascinante proposizione che, nonostante un'accoglienza lievemente sarcastica, determinava una riconsiderazione del reale figurativo e istanze dubbiose che trovavano una fertilità di terreno in un'ambigua posizione delle componenti figurali delle quali si sottolineava più il versante contenutistico e molto meno, se non ignorato, quello costruttivo, linguistico. Grave errore poiché nella prospettiva temporale è principalmente questo versante a rendere valide quelle esperienze. Da quanto esposto avanti, pare che il filo discriminante sia, in fondo, molto sottile e che quel misterioso, inquietante, peculiare fare che viene qualificato arte, mal sopporta di cotali schematizzazioni essendo più peculiare quale che sia il proprio mondo immaginativo, ricercare, verificare e utilizzare gli strumenti adatti e di più puntuale incidenza ai fini di una resa se non proprio ottimale, certamente incisiva di quel mondo. Avviene, allora, che quegli elementi contrapposti si presentano come aspetti di un radicalismo che può pervenire al limite della parzialità ove non si consideri che arte principalmente è utilizzazione dello strumento linguistico. Acquisita questa coscienza la perseveranza in un modulo espressivo non significa certo pigrizia o incertezza, anche se salutare è un buon tasso di dubbio, ma coerenza e, se ci è consentito di usare il termine, autenticità. Un esempio di questa situazione è offerto da Italo Picini del quale deve essere rilevata

preliminarmente una scelta di campo: scelta non velleitaria, né volontaristica perché legata a esigenze espressive ben consistenti ed, in ogni caso, esplicative di un retroterra culturale dell'arte moderna. Un'altra qualità che preme evidenziare è quella di un livello di continua ricerca per cui il prodotto può non presentare una definitività compositiva determinando una situazione di permanente opera aperta a mezzo della quale è possibile l'introduzione della variazione, dell'assaggio del nuovo, la verifica ai fini della rimozione dell'incerto e del superfluo, per acquisire possibili esiti alternativi. E' peculiare, in ogni caso, che tutto questo avvenga in un ambito genericamente definito figurale nel quale possono convergere istanze contenutistiche di ordine sociale, ma assunte sempre dentro un piano e un progetto di primarietà espressiva e di resa artistica. Alla luce di queste premesse risulta convincente una legittimazione del fare basato non su modelli di immediatezza naturalistica caratterizzati da una eccessività ideologica, ma su maestri che dell'arte hanno ricercato l'autonomia degli strumenti, la incisività profonda e originaria anche se il prodotto visivamente si presenta con espressioni figurative immediatamente comprensibili. E su questo punto basta limitarci a due esempi: Cézanne e Bacon. La citazione di questi due nomi ad una più approfondita indagine, non funziona soltanto come modello referenziale, ma si colloca come elemento indiziario della cultura visiva e di quella scelta di campo cui si è avanti accennato. In ogni caso, balzano nel momento in cui la vicenda artistica di Picini inizia ad avere una storia, intendendo con questa proposizione il momento di emergenza di coscienza dell'operare. Per tale motivo, riteniamo di non soffermarci su quel periodo evanescente, tautologico a cavallo tra la formazione scolastica e i primi avvistamenti di un dipingere sulla scorta di modelli passati per diverse mani nel quale, tuttavia, c'è un sogguardare curioso, un segno di allarme e di sospetto che trovano una prima formulazione e una decisa scelta nella pittura a sottolineatura sociale dei primi anni cinquanta: In questo primo approccio le intenzioni qualitative vengono immediatamente declinate come proposizione del discorso all'interno di una zona culturale quale l'Abruzzo e dentro una dimensione locale, Sulmona, della quale si intendevano specificare e provare talune originarietà, attraverso la specificità cromatica. I verdi, i viola, un diffuso impiego di colori freddi, nonché contraddire l'ipotesi enfaticante di quel tipo di pittura cosiddetta sociale, acquisivano, non siamo certi del grado di lucidità, una sottile vena del regionale che corrispondeva, poi, a quel nazional-popolare che nella medesima epoca veniva scoperto anche se male interpretato al punto da degradare in un provincialismo gretto e cupo contro il quale trovavano buona occasione di contrasto radicale le polemiche cui si accennava all'inizio. Collocarsi in questa zona per Picini comportava il rischio dell'emarginazione con tutti i pericoli che una tale situazione comporta. Ma comportò anche una libertà immaginativa e propositiva, non diremo anticipatoria, poiché nessuno è profeta in patria: certo è che il patrimonio cromatico accumulato in quel periodo si pone come caratteristica ricorrente dell'arte abruzzese anche odierna. Comportava anche una apertura verso l'Europa che proprio in quel tempo veniva riscoperta con le conseguenze di una necessità selettiva dei modelli offerti dei quali si doveva assorbire la lezione da innestare nel proprio mondo e nella propria autenticità. Importante a tali fini, si dimostrò la mostra dei francesi a Roma. Questo episodio si presenta come un momento di coagulo tra il mondo peculiare di Picini e la cultura artistica europea. E' di questo periodo la serie delle lavandaie non rese secondo un'ottica convenzionalmente naturalistica, ma attraverso una strutturazione formale nella quale incidono i piani plastico-cromatici. Mentre nei paesaggi si assiste ad una fluidificazione del disegno per una evidenziazione volumetrica. Per quanto riguarda il versante strettamente contenutistico, si ritiene di rilevare che la scelta del tema non risponde soltanto ad una immediata



Notizie da Marcinelle,
1963,
tempera su cartone,
Museo Barbella, Chieti

assunzione di episodi quotidiani facenti parte del nuovo, ma si erpica e si dirama in una dimensione emblematica resa perspicua dalla iterazione. Sono, infatti, coppie di donne, sciatte e anonime accanto alle quali non c'è mai la presenza dell'uomo. Queste donne sono, dunque, al centro di una condizione sociale caratterizzata dall'emigrazione, dalla durezza del lavoro e della vita venendosi, così, a rovesciare nella concretezza del lavoro artistico un luogo e un senso comune che vuole le donne emarginate, non protagoniste. Approntate queste premesse di un rapporto quasi dialettico tra il contenuto e il mezzo espressivo, con l'intervento di un coefficiente simbolico la via era aperta ai suggerimenti che, in quegli anni, pervenivano e che costituivano un clima di estrema suggestione e di tensione morale e artistica. In questa situazione, Picini perviene ad una disarticolazione dell'immagine ottenuta non per rimozione figurale che è elemento permanente e mai disatteso, ma per impiego del colore indotto a un monocromismo dai toni grigi che consente di porre in evidenza e in primo piano tutti gli elementi costitutivi del quadro. Il risultato è l'approdo ai confini della formulazione astratta, quasi un gorgo pittorico tenuto, comunque, sempre su un clima di austerità compositiva e di dettato, dal quale emergono apparizioni espressioniste come nel quadro della madre col bambino. È un espressionismo di una qualità particolare che ha ben poche attinenze con quello più noto della Brucke e del Dada berlinese in quanto non gridato ma rivolto e iscritto in una dimensione esistenziale, racchiuso nel cerchio di interni poveri, squallidi, indicatori di una disgregazione sociale e di vita. Indice di tale situazione è il quadro della nonna e della nipote. Si annota subito che la scelta dei personaggi pone in evidenza in un mondo di emarginati, i livelli di esclusione: i vecchi e i bambini. Il dipinto è costruito con due tonalità basilari, il grigio e il bruno, e rappresenta una stanza dove oltre ai due personaggi, vi è un letto disfatto, qualche suppellettile. Tutto è ridotto a cosa, non c'è alcuna gerarchia fra oggetti e persona. Viene abbandonata la prospettiva e la scena viene riportata in primo piano. Non c'è un letto in fondo ma vi è un ammasso informalmente reso di coperte e lenzuola che sovrastano la vecchia e la ragazzina immerse in questa atmosfera di allucinata solitudine. La medesima che si ritrova nelle immagini delle bambine orfane ospiti dell'educandato di S. Cosimo, viste, però, con una profonda pietà e con una partecipazione a condividere la loro angoscia. Le masse, la trama dei segni, l'enfatizzazione dei particolari, doppiano i pericoli di un compiuto grottesco e dal silenzio dell'infanzia abbandonata viene quasi una invocazione, una muta accusa contro quelle condizioni di una disumanità consumata ai danni di vittime innocenti. Il tema della crudeltà, della violenza si estende al di là dei confini del mondo chiuso della provincia e si fa enunciazione universale storicamente definita nella rappresentazione della famiglia vietnamita. Anche qui l'assenza dell'uomo espone una denuncia precisa e se l'immagine delle lavandaie riporta ad un orizzonte tipicamente italiano, quella della famiglia vietnamita rinvia ad una tragedia cosmica nella quale la solitudine lambisce i confini della morte, del lutto, rifluendo, ancora una volta, all'interno di una situazione italiana. Le donne del Vajont sono le vittime di un disastro ecologico, sono il punto di una rottura immane a confronto della quale sorge il dubbio sulla legittimità dell'uso di un colore che, in quanto tale e nonostante il tema trattato, conserva in sé un alto grado di edonismo, di estetizzazione formalistica. In presenza di una così densa tensività occorreva ridurre quei fattori, e, poiché il fare pittura comporta sempre l'impiego del colore, occorreva piegare questo alla riduzione monocroma dei toni grigi, scuri, funerei. A questo punto dell'attività artistica interviene negativamente la vicenda personale di Picini. L'impegno didattico svolto in un periodo di estrema tensione nella scuola, unito ad una sorta di pessimismo ideale, frenano l'attività del pittore, il quale si emargina da una presenza attiva e nonostante i riconoscimenti, i premi, la partecipazione a rassegna

prestigiose, si racchiude in sé. E' un silenzio attivo fatto di osservazioni e meditazioni sull'attualità, vissuto nella cura di evitare la nostalgia e di salvaguardare un patrimonio accumulato in una quasi trentennale attività che aveva presentato delle punte di protagonismo, di intuizioni rivelatesi consistenti e durature: mi riferisco all'accennato impatto di un certo tipo di colore tipico della cultura figurativa della regione. E' anche un silenzio nel quale si sedimentano i valori culturali generali e locali. Per quanto riguarda questi ultimi, mi pare giusto ricordare che Picini è stato un cultore del tradizionale tappeto abruzzese nel campo del quale ha prodotto studi quasi filologici e ne ha verificato la possibilità produttiva in una contestualità sociale ed economica nuova e mutata. Ma, come per Morris già nell'ottocento, il progetto di una ripresa della produzione artigianale doveva incontrare ostacoli insormontabili determinando una rinuncia a dei propositi che si sarebbero palesati di estremo interesse; e, oserò aggiungere, ove fossero stati sostenuti, assecondati da chi aveva potere e possibilità, a lungo termine, avrebbero prodotto risultati apprezzabili nella economia del territorio. Forse anche queste difficoltà nelle quali entrava una certa componente di incomprensione, spingevano l'artista ad una più attenta considerazione dello scenario umano e sociale, ora assunto nel suo punto di raccordo tra il locale e gli influssi che una immediatezza di comunicazione e di informazione rendevano omologhi ad una situazione più generale. Ripresa, dunque, la riflessione attraverso il mezzo pittorico, lo stacco espressivo è netto, anche la formulazione comunicativa del tutto modificata in relazione alla nuova realtà. E laddove in passato l'avvicinamento al reale presentava coefficienti di impressionismo, attribuendo all'impiego del colore una carica simbolica, ora l'immagine non può non tenere conto di un mutato clima caratterizzato da una generalizzazione tecnologica. I mass-media si sono impadroniti anche degli angoli più impermeabili del territorio, i modelli culturali si sono unificati e uniformati. Ora gli orfani e i bambini vittime di una condizione segnata dall'emigrazione, dalla povertà accedono alle lusinghe del consumismo. Solo che la falsità, l'ambiguità di questa condizione non si risolve in una lievitazione espansiva, non dico di una felicità, ma di una maggiore adesione a un mondo più semplice, più umano. Certo, i bambini, ora cresciuti, presentano una maggiore identità, sono aperti a maggiori possibilità espressive, girano per il paese, stanno in riva al mare, si riuniscono in gruppi per i loro misteriosi giochi, si ritagliano una loro zona di privilegio spaziale, ma non riescono ad eludere un senso di solitudine, di sgomento, di allarme anche. La pietà e amorevolezza del pittore ne coglie una bellezza limpida, genuina, ma anch'egli viene coinvolto in una sorta di malessere, di impalpabile mistero così ben definito dai fondi e dal paesaggio essenziale, spesso indotto ad indicazioni di piani cromatici, contro e dentro il quale quell'infanzia si colloca. Occorre sottolineare che il rinnovato intervento di Picini non è qualificato da una differente dimensione contenutistica ma nella coscienza che un operare pittorico ha come premessa principale quella dell'uso del mezzo, l'artista rimedita sia il patrimonio personale sia la contestualità operativa nella quale questo viene a collocarsi. C'è una punta di polemica forse, anche nei riguardi di una società artistica nei confronti della quale Picini ritiene di inviare un messaggio di rinnovamento e di superamento di schemi e che potrebbe concretizzarsi nell'affermazione della possibilità di utilizzare rinnovate esperienze pittoriche senza che questo comporti un rinnegare la sostanza umorale nella quale affondano le radici sollecitatrici del lavoro artistico. A questo fine occorre indurre fino ai limiti del tollerabile, delle possibilità di tenuta la scelta di un cromatismo non naturalistico, ma in grado di rendere con evidenza quel mondo nuovo e ambiguo. Il tonalismo del grigio di un tempo perviene a taluni risvolti metallici, ad una declinazione plastica con risultati spesso di una perspicuità visiva che si ricollega, per questa via nuova e calata in



Bambine,
1963,
tempera su cartone,
(Sulmona
collezione privata)

esigenze di modernità espressiva, ad una impostazione classica dell'immagine nella quale si può cogliere il tattilismo del pennello, la venatura della costruzione pittorica. E' certo una scommessa quella di Picini. L'attenzione prestata ad un mondo di emarginati (le donne, i bambini, gli orfani) è una linea continua e mai tradita o rifiutata. Su di essa, attraverso di essa, per essa, l'artista trova sempre se stesso e una continua fedeltà a quel mondo gli consente di essere autentico. E' una vicenda umana oltre che artistica che si illumina e viene illuminata da questa coerenza che è il dato positivo in forza del quale tentativi, suggerimenti, scelte pur nelle loro incertezze, spesso approssimazioni trovano razionalità e compiutezza. L'ultima stagione di Picini ne è certo una palese controprova.

Luciano Marziano

Non è facile entrare nell'attuale poetica di Italo Picini se non si è predisposti a trovare nel silenzio la difesa più valida contro l'orgia quotidiana di parole, suoni e colori "eccedenti" diventati semanticamente e socialmente inutili per sé (introspezione) e per gli altri (comunicazione). Al silenzio colto e raffinato della metafisica di de Chirico (tesa a rincorrere una perdita classicità, affiorata poi nei quadri con tutta la sua luccicante falsità) Picini risponde con quello semplice dell'uomo della strada colpito dal dolore. E ciò proprio quando il grido sembra più alto e ludicamente intenso: nel momento del gioco, specchio d'una indicibile solitudine. Ai suoi ragazzi raccattati nel rione, manca il centro delle indimenticabili periferie pasoliniane (*Ero al centro del mondo, in quel mondo / di borgate tristi, beduine, / di gialle praterie sfregiate / da un vento senza pace...*) in quanto è venuto meno - nonostante il bianco + bianco + ... reclamizzato dai detersivi - l'inimitabile candore dei panni stesi al primo sole e lavati con acqua e sapone; e con esso l'innocenza di carni già corrotte prima di darsi alla primavera e all'amore.

Sorpresi mentre rincorrono un pallone o si fanno dondolare dall'altalena, saltano in un prato, o sono pigramente seduti su un muretto, questi figli di nessuno portano impressi - come marchi - i segni lasciati da adulti citati dall'artista con un'assenza che si fa ossessionante presenza.

Se ci si aspettava da quegli scugnizzi sguardi cristallini, sorrisi spaccatutto, muscoli pronti a scattare, non si può non rimanere sgomentati da abbozzi di membra deformate, da movimenti goffi e indecisi, da volti frettolosamente cancellati, rimossi, come si fa con la cattiva coscienza.

La pennellata è ancora - come venti anni fa - veloce, gestuale, con pause cresciute, quasi a voler scavare dentro una materia cromatica tendente ad una rarefazione ai margini dello sfondo scenico in cui vanno a stagliarsi struggenti pantomime; il colore è sempre registrato nei toni teneri, pastello, vivificati da un grigio che è rimasto il cardine centrale della tavolozza di Picini.

Una dietro l'altra sfilano così istantanee ingiallite e precocemente invecchiate da un tempo senza tempo: eppure sono state sviluppate appena qualche secondo fa.

Chi ricorda i quadri degli anni '60 (ampie spatolate, ossatura cezanniana della superficie pittorica, paesaggi astrattizzanti dall'ampio respiro, contadine-matrone regali, pur avendo addosso poveri stracci) ha in mente una gioia intima e l'eco di un canto fresco e rigoglioso: la libertà espressiva sembra adesso contenuta, i movimenti ed i colori impaniati da un pessimismo avente solo repliche.

Da qui la legittima domanda di quale svolta non solo culturale, ma spirituale, abbia inciso in modo così profondo nelle ferite tele di Picini. Eppure, a ben guardare, non tutto sembra perduto.



Popolane,
1965,
tempera su cartone,
cm. 100x70,
Esposto:
Museo d'Arte
Contemporanea,
Castello Spagnolo
L'Aquila

Se per Bacon è facile inchiodare con la luce accecante di un riflettore l'uomo-bestia comodamente rilassato su una poltrona, mettendo così a nudo tutto il "brutto" che c'è dentro, fuoriuscito da un colore tagliente i piani in tutte le direzioni, nei quadri dell'artista abruzzese la stessa luce, ma violenta, è percettivamente rovesciata con proiezioni che si muovono dall'interno all'esterno: forse i raggi di sole non stanno per morire nella notte, ma cercano di farsi strada - in un'alba vicina - tra una coltre di nuvole e un banco di nebbia; e se le angolature prospettiche sono eccentriche, in apparente fuga (quasi a guidare lo sguardo lontano da immagini scottanti) tra le pieghe dei dolci contrasti cromatici va trovata una luce discreta, radente, capace di proteggere - a mo' di placenta - un seme da preservare a tutti i costi alla vita.

Su questa piccola possibilità Picini ha sussurrato: davanti alle sue ostiche figure basta socchiudere gli occhi, assumersi le proprie responsabilità e l'iniziale fastidio si scioglie in trasparente carezza.

Antonio Gasbarrini, 1979.

Picini: microstorie italiane e universali.

Credo non si possa valutare con adeguata precisione la pittura di un artista come Italo Picini se si prescinde dal suo impegno filologico-creativo davvero straordinario nel rilancio della manifattura degli splendidi "tappeti di Pescocostanzo", la cui produzione era entrata in una crisi che sembrava irreversibile già nel 1700. Due elementi si ricavano innanzitutto da questa sua benemerita attività: 1) il gusto compositivo e cromatico dell'invenzione figurale che, ripercorrendo con memoria moderna certi fondamentali motivi genetici del tappeto orientale, li risolve in modi sorprendentemente originali; 2) il rapporto al tempo stesso seriamente filologico e amorosamente artigianale con le fibre di lana e con tutti i materiali la cui organizzazione organolettico-formale dà vita a quei bellissimi arazzi che si denominano appunto "tappeti di Pescocostanzo". L'eleganza di questi manufatti è legata a un senso di raffinatezza che esclude ogni soluzione clamorosa. Tutto ciò che può risultare cromaticamente eccessivo o figurativamente ridondante non entra nell'economia dell'opera. Non sorprende perciò che il Picini pittore dichiari in questi termini il proprio rifiuto per qualsiasi deriva estetizzante: "Non lavoro per l'arredo della casa: la mia pittura è antigraziosa. Credo nel mestiere e nella professionalità". Ecco perché, allora, la sua opzione si pronuncia, fin dall'inizio, in favore della figurazione a forte tasso di riconoscibilità: e della figurazione sociale in specie. La bellezza araldica dei "tappeti" non contraddice, così, la coerenza delle scelte espressive "anti-graziose" di Picini, la sua convinzione che la pittura debba raccontare la vita, essere testimonianza e (quando si renda necessario) denuncia dei mali della storia. Picini abbraccia il realismo in pittura con la stessa naturalezza e lo stesso slancio con cui disegna le sinuose geometrie dei suoi arazzi: il dato documentario e la spinta del sogno hanno radice nella stessa tensione verso un desiderio di armonia che le contraddizioni del mondo non cessano di infrangere. Decisamente infrequente è la presenza del paesaggio e della "veduta" nella pittura piciniana, pur se certe opere tra gli anni Sessanta e i Settanta (agglomerati di case, strade che tagliano la campagna come coltelli, in un trattamento a rapide sciabolate materiche) danno conto del colpo d'occhio penetrante dell'artista. Si potrebbe dire, così, che i suoi veri paesaggi sono, alla fine, le figure umane che abitano lo spazio desolato dei suoi oli e dei suoi disegni sgorbiati energicamente con mano veloce, sull'istante. E il mondo del pittore abruzzese è da subito quello, vero e vivente, che vedono quotidianamente i suoi occhi e frequenta la sua sensibilità. Un mondo chiuso nel suo breve orizzonte di fatica e di poveri rituali domestici; un teatro



Contadine,
1967,
tempera su cartone,
Esposto:
Museo d'Arte
Contemporanea,
L'Aquila

popolare privo di epica, fatto di gesti ripetuti e di sopraffatta rassegnazione. Di fase in fase questo teatro si anima di vivaci microprotagonisti anonimi: le *lavandaie*, colte con la velocità di un segno istantaneo, attraverso una gestualità calda che si accende di una memoria di nervature cézanniane e un piglio di realismo espressionistico, fra Kathe Kollwitz, Beckmann e il Barlach meno furente; e poi le *bambine*, le torve bambine abbandonate la cui malinconia ancestrale è resa da un agglutinarsi di pennellate come bruciate da un vento gelido che paralizza le figure, le intirizzisce contro stipiti di porte appena accennate, come piccole icone del disagio, cui il colore crudo conferisce un'aria di allarme e di attesa sgomenta. Emerge, in questi quadri così intensamente personali, un sapore di cultura stratificata, costantemente riferita a un ambito variamente espressionistico: e le suggestioni da Munch e da Bacon sono risolte dalla pennellata vorticoso in effetti di sospensione violenta, di dolorosa stupefazione, nella concentrazione ossessiva di pochi toni ripetuti dentro una luce livida, costipata, contratta, che implode in se stessa con risultati di grande comunicazione allegorica.

L'attenzione dello sguardo e della pietà di Picini sull'infanzia e la prima adolescenza dei diseredati si appunta inoltre sugli *orfani* e sui *ragazzi*, immersi in una loro oscura solitudine o nel giro misterioso e bizzarramente geometrico dei loro giochi. Il clima di squallore è reso in questa fase con una tavolozza che gioca sui grigi, sui blu, su certi bianchi sporchi e grumosi, con un approccio alla pittura in qualche modo "miope" e "strabico". Il taglio del quadro è spesso sguincio, l'impaginazione arbitraria rispetto al punto di vista più attendibile. La poesia di Picini è aspra e nient'affatto accattivante, e vive appunto della propria interna conflittualità, che investe intensamente gli oggetti, i giocattoli, gli attrezzi, gli ambienti oltre che i personaggi delle sue microstorie. Che non sono soltanto microstorie italiane, frammenti di vita minima del suo Abruzzo; ma anche, in uno slancio umanitario di *pietas* universale, e - si sarebbe detto ancora qualche anno fa - *internazionalista*, pezzi di atrocità subite da fanciulli vietnamiti, africani, brasiliani, palestinesi; dettagli sanguinosi di orrori perpetrati sui più indifesi, da cui l'impietrita *indignatio* dell'artista sale impetuosa pur nella fermezza della visione. Un'opera, quindi, nel suo complesso, quella di Italo Picini, che traccia un itinerario espressivo non ridicibile alle tante (e così spesso povere) esperienze di pittura neorealista e provinciale: e al contrario marca, per forza di impegno sulla realtà e per verità di linguaggio, un'allegoria della condizione umana dei nostri anni prodotta a ridosso della sofferenza di quelli che sono stati definiti *gli ultimi*: e di cui un pittore di intelligenza europea racconta la storia in brani figurativi di nuda, emblematica efficacia.

Mario Lunetta, febbraio 1995.



Zingarelli,
olio su tela
(proprietà privata)

Intanto cosa non c'è nella ormai annosa pittura di Italo Picini. Visibilmente non ci sono né gli oggetti né l'uomo adulto né troppa "natura". Nella pittura di Picini, è come se la vecchia "natura" fosse una specie di evasione, che il pittore ha quasi vergogna di concedersi troppo di frequente. Così, Picini certo non disconosce, per esempio, i "paesaggi", ma li centellina, e quando li fa, gli riescono bellissimi, come due case rurali del primo periodo, che ricorderò sempre, nel loro silenzio, o momentaneo abbandono, reso anche attraverso il colore, dalla parlante tenuità. E come il paesaggio, gli oggetti. Gli oggetti sono comunque un lusso - penso alla stessa ciotola che il cinico Diogene butta via, quando vede un ragazzino bere nel cavo della mano: come Diogene, Picini, il lusso, semplicemente non sa cosa sia. E dunque, gli unici oggetti che ricordo nella sua pittura, sono due brande, una delle quali con una sedia accanto, ma tutto lontanissimo da qualsiasi colorismo alla Van Gogh: tutto, qui, è invece terribilmente metallico, e oggetto è sinonimo solo di squal-

lore, il cui colore non si permette di contraddire neppure con la minima licenza. E l'uomo adulto? Non ci sono uomini adulti, nella pittura di Picini, e non ci sono proprio come non ci sono nell'universo dell'*emigrazione*, che è l'universo che, solo, emerge nella coscienza di Picini, quando egli pensa alla sua terra, l'Abruzzo. Allora, la pittura di Picini è una pittura esclusivamente di donne contadine e di ragazzi di paese. Se non sono ancora anziane, le donne sono generalmente incinte, se sono vecchie, la loro cifra è un'assoluta rassegnazione: tutte sono ineluttabilmente sfatte da fatiche che s'indovinano senza tregua, e senza alcun conforto, né mitologico né religioso. Esistenze, anche, assolutamente prive perfino dell'idea di cosa sia il piacere: la stessa maternità non evoca se non un evento assolutamente materiale, come il prodursi misterioso d'un'ennesima *incombenza*, che non presuppone unione alcuna di quei corpi con un altro. Anche il colore di queste donne è muto, ed è la smentita più recisa d'ogni Arcadia, la cui perfidia fa, nei secoli, il lavoro contadino sistematicamente canoro: il "coro dei contadini", dell'opera o dell'operetta, è la cattiva coscienza di chi sa, e vuole nasconderselo, che i contadini lavorano anche per lui. Le donne assolutamente mute di Picini ricordano a chi dobbiamo anche la nostra possibilità di pensare e dello stesso immaginare. Ma i protagonisti nei quadri di Picini, sono i ragazzi. In una ideale antologia pittorico-letteraria sull'adolescenza, dovrebbe entrare sicuramente anche Picini, però come contraltare: esattamente quella mediterranea, abbronzata, trionfalmente fisica per esempio di un Comisso, di Pasolini, di Guttuso - i ragazzi di Picini sono il contrario. Sono ragazzi, non solo poveri, ma poveri, appunto, anche in senso fisico. Si capisce che, se non si stanno annoiando (non è quella l'età della noia, ancora), sicuramente non sanno mai cosa fare. Non si può giocare quando si presente che non si verrà mai impiegati, quando si presente che si è come superflui. Né questo presentimento genera in loro il minimo pensiero di rivolta. I responsabili di tutto questo, si sono assicurati di una simile gioventù agendone sulla matrice, che attraverso di loro si legge chiaramente debole, forse malata da secoli, e che non ha nemmeno la patetica bellezza d'una vita che vuole vivere comunque: la vita che esprimono questi ragazzi è come se fosse nata a forza, per obbligo anch'essa. Finché Picini, puntualmente, arriva all'espressionismo dei ragazzi addirittura massacrati del Vietnam, della Palestina, della Bosnia: dal camerone dell'orfanotrofio al pavimento del ricovero antiaereo o dell'obitorio. Anche se si tratta sempre d'un espressionismo sorvegliato, l'ultimo periodo di Picini è comunque tragico: incombono rumori non solo di guerra. Ma - addirittura - di stragi. Ora, io non so né ho forse la competenza per sapere a quale corrente si rileghi la pittura civile di Picini (l'esperto sarebbe comunque in grado di rintracciarla), ma è certo che è una pittura che emoziona, come ogni esperienza che ha uno *stile*.

Francesco Ingo, maggio 1995.

Per dare voce agli sconfitti.

Ad una pittura "antigratziosa", come ama definirla, non per malcelato desiderio di isolare sé stesso ed il suo messaggio, né per una forma di provocazione, Italo Picini ci ha abituato da sempre: una modalità di espressione, la sua, che non vuole rappresentare la realtà, ma indagarla, frugando - sono sue parole - nei labirinti dell'inconscio per cercarsi e per dare una ragione intrinseca e oggettiva al bisogno di entrare nelle situazioni dei propri simili, amarli per tali situazioni e fissarne particolari momenti.

All'artista sulmonese [...] non è mancato mai il coraggio di affrontare nelle sue opere tematiche "maledette", di difficile accettazione da parte di collezionisti e mercanti. Già nell'immediato dopoguerra, fino agli anni '70, seppe registrare la lezione indimenticabile



Italo Picini

Copertina del catalogo della mostra personale Galleria "Primo Piano Culturale", L'Aquila 1979

di figure di donne della sua terra d'Abruzzo, lasciate "gravide" dai mariti emigrati, a lavare panni nei fiumi freddi nei mesi invernali.

"Ho sempre vivo questo ricordo di donne popolane sfatte da fatiche disumane, anche se - ci dice con un pizzico di rabbia - nel tempo esse mi hanno procurato una delusione profonda". E con un tono sommesso, quasi stesse facendo una confessione, racconta un episodio emblematico, quando proprio una di quelle donne da lui immortalate nei suoi dipinti ridusse in fin di vita un gatto non suo, introdottosi in casa furtivamente. "Parrebbe un fatto insignificante, eppure rivela un vuoto interiore che francamente sconcerta".

Negli anni '70, quando già l'artista, nonostante il suo permanere legato esclusivamente all'Abruzzo, aveva già una notorietà a livello nazionale (nel '48 aveva partecipato alla Biennale di Venezia ed inoltre a ben quattro edizioni della Quadriennale di Roma), la tematica centrale diviene quella dei bambini innocenti, vittime delle sopraffazioni, delle violenze, della guerra. Picini ricorda come fosse stato colpito dai ragazzi sbandati di Pasolini e come la consapevolezza di un mondo alla deriva fosse legata proprio alla scarsa considerazione per i bambini e i giovani. Certamente questi due passaggi chiave della sua pittura, che rendono estremamente rara l'evasione verso opere paesaggistiche, vale a dire il tema delle popolane e quello dei bambini, non potevano che essere espressi con un cromatismo severo, tutto giocato sui grigi, quasi a rendere incombente sulla tela il dramma umano.

A voler trovare dei maestri ideali di Picini, potremmo citare Bacon o, per venire in Italia, Sughì; comunque egli è pittore con connotazioni internazionalizzanti, in quanto non legato all'Abruzzo folcloristico o michettiano, né a quello caratterizzato dalle miserie alla Patini.

Entro queste coordinate [...] c'è da riferire della sua ostilità verso forme esasperate di astrattismo. "Il mio lavoro - sostiene - è lontano dalla musica colorata alla Kandinskij e da quello progettato con raziocinio alla Mondrian. Ugualmente non accetto una pittura che si affidi completamente alla casualità e all'imprevisto, così come sono lontano mentalmente da ricette, dalle teorie, dallo stilismo a tutti i costi, dalle cifre alla Capogrossi o alla Fontana, per intenderci".

Questo il maestro battagliero, sotto la cui veste polemica però si nasconde una partecipazione umana, una sensibilità accattivante testimoniata proprio da quel cromatismo interiorizzato, che non grida i conflitti, come accade nei protagonisti dell'espressionismo nordico, ma cerca di rendere il tutto con un tonalismo carico di suggestione. Ad accrescere un'atmosfera sospensiva, che lo rende autonomo rispetto al filone neorealista e provinciale, cooperano anche certi tagli, talune impaginazioni che il suo amico poeta Mario Lunetta, uno dei numerosi studiosi che si sono occupati della sua ricerca, definisce "arbitrarie" rispetto al punto di vista più attendibile.

E' questa proprio la poesia del reale di un pittore che non soggiace al verismo, ma riesce a rielaborare nell'austerità mentale quanto lo circonda e incide emotivamente in lui. Pensiamo a questo proposito ai ragazzi massacrati in Vietnam, in Palestina, nella Bosnia, drammi che in epoca recente l'artista ha puntualmente registrato nelle sue opere.

"E questo, ci confida al termine di un breve incontro [...] è un atto di amore verso quei ragazzi martiri, la cui voce io cerco di ampliare nel tempo. Come vede, come potrei definire etica la mia pittura, se non mi sentissi coinvolto da questo dramma epico? Che senso avrebbe dipingere quadri per l'arredo della casa?".

Leo Strozzi, "Il Messaggero", 18 maggio 1995.



Picini alla finestra dello studio di Palazzo Tabassi (anni '80)

La pittura di Picini, dal linguaggio fortemente esistenziale nella scelta dei soggetti, nella deformazione dei volti, nella rinuncia al colore, nella consapevolezza della pennellata rapida - antigratziosa e certamente non destinata all'arredo della casa - come

scrive egli stesso, è incentrata, sin dai suoi esordi figurativi dei primi anni Cinquanta, sul tema della centralità dell'uomo e sul sentimento della vita come dramma che si compie senza possibilità di riscatto. La sua ricerca artistica, contrassegnata dall'impegno caparbio e coerente, tanto scevro dalle facili mode quanto dai vincoli di certo mercato, focalizza con intensità espressiva un contenuto sociale che si rapprende intorno alle coordinate del tempo come realtà quotidiana, della coscienza come realtà esistenziale, dello spazio come realtà provinciale, periferia che non ha nulla da invidiare al "centro" circa la possibilità di elaborare riflessioni e modelli (come era proprio del dibattito artistico tra formalisti e realisti sin dalla fine degli anni Quaranta). Da sempre la sua pittura è speculazione tematica su *coloro che sanno* e *coloro che non sanno*, i primi resi attraverso le vite senza conforto dei secondi: ragazzi di borgata, che crescono per inerzia, figli di nessuno, contadine e lavandaie, consumate da gesti tanto uguali e ripetitivi quanto le volumetrie dei loro corpi, appesantiti dalla fatica, dalle gravidanze e dagli affanni di una condizione senza riscatto. Un universo dove aleggia l'assenza vile e infame di quelli che sanno che qualcun altro si ammazza di lavoro anche per loro o che non esiste alcun destino per i bambini che crescono sulla strada e che vivono realtà dilaniate dalla violenza, dalla sopraffazione, dalle guerre. *Padre perdona loro perché non sanno quello che fanno* è un'opera ideologicamente molto vicina a certe riflessioni della Neue Sachlichkeit, si pensi all'ironia antiborghese di George Grosz, alla miseria e degradazione denunciata dai volti di Hans Grundig, ai tagli quasi fotografici di Otto Dix. La composizione, quasi una sorta di Merzbau dadaista dalla struttura costipata e affastellata, pone in alto le immagini mass mediale di quelli che sanno, che assumono nel confronto con la storia, i volti propagandistici e beffardi di Stalin, di Pinochet, cui fanno eco gli stendardi e le bandiere, simboli di un potere sprezzante che si serve della guerra, come ricorda la scura nube atomica presente sulla destra del quadro. Al centro domina la scena la figura di Cristo, la cui croce si rinnova nella morte di ogni innocente, nel dolore degli uomini indifesi e sacrificati, nell'infanzia negata dei bambini del terzo mondo, straziati dalla fame e simbolo essi stessi di una mostruosa deformità. In basso, quasi ingabbiati fra le aste dei loro stessi vessilli, l'artista pone *coloro che non sanno*, quelli per cui Cristo offre la propria vita come possibilità di redenzione. I volti grotteschi, caratterizzati da inflessioni caricaturali, sono quelli dei mostri generati dal sonno della ragione, esecutori ed insieme vittime di un potere irresponsabile che li divora, li snatura, li costringe a scelte vergognose. E' una pittura in cui la partecipazione emotiva dell'artista vince sulle ragioni più puramente pittoriche, affidando l'esigenza realista alla pennellata fluida, al tratto veloce e ad una gamma cromatica tendente al grigio, che si avvale dei toni freddi e spenti dei verdi e degli azzurri.

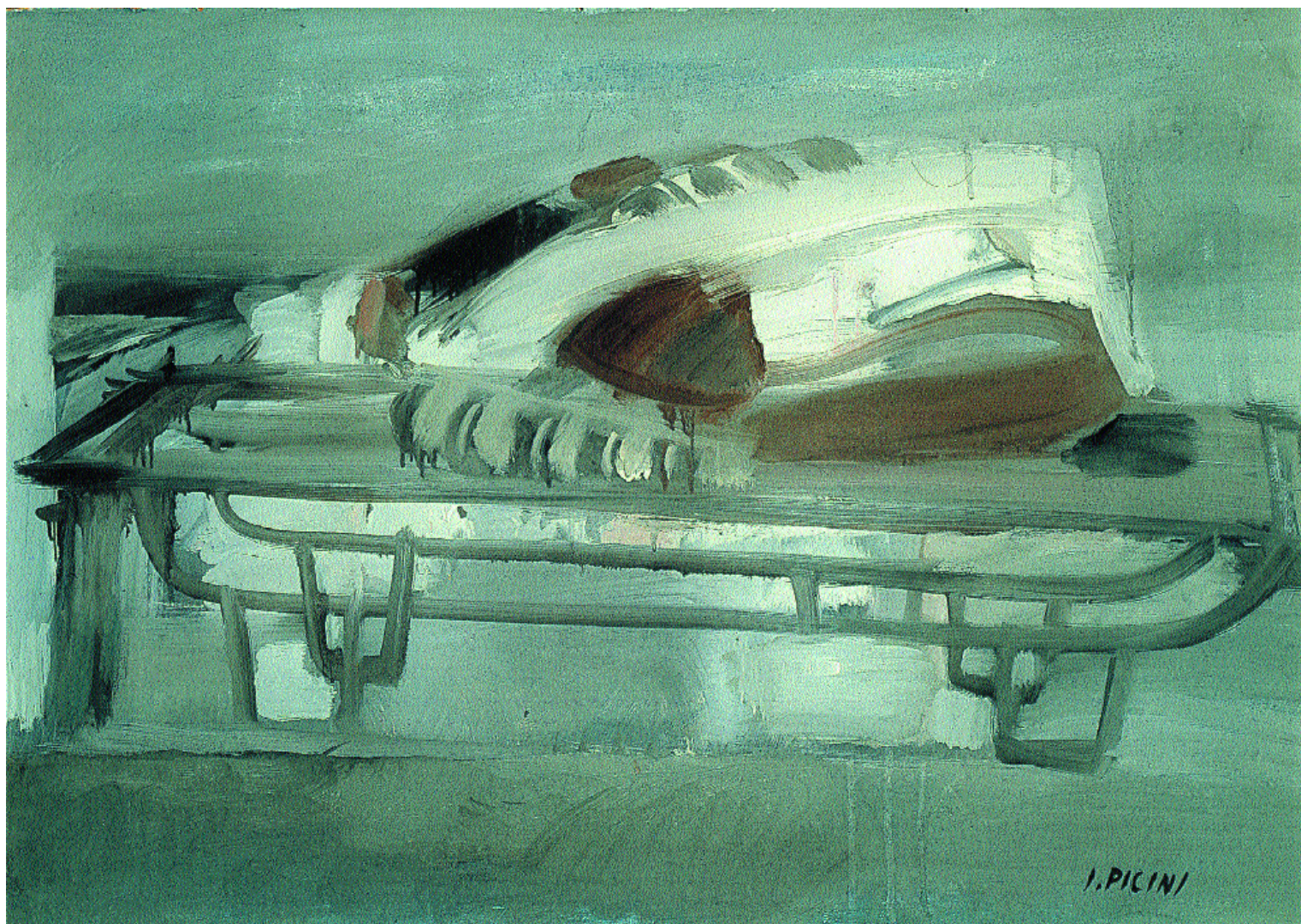
Maria Cristina Ricciardi, 2001.

Il tempo inteso come quotidianità, la coscienza cercata nella realtà sociale, lo spazio vissuto come periferia, sono le tre coordinate intorno a cui si muove la pittura di Italo Picini, amara riflessione sul senso della vita che si compie come dramma senza possibilità di riscatto. E nella poetica dei "destini segnati", che abbraccia i bambini di borgata, i profughi, le vittime di un potere cinico e sprezzante, rientra il destino delle donne, inscritto [...] nella volumetria stessa dei corpi, deformati dalle fatiche, dalle gravidanze e dagli affanni: Lavandaie e contadine, rese con il lessico "antigrizioso" della partecipazione emotiva che vince sulle ragioni puramente pittoriche: pennellate fluide e veloci che rinunciano al piacere dell'indugio sul particolare, registri cromatici di valenza esistenziale, acidi e dilavati, circoscritti alla mesta gamma dei toni del grigio, volti deformati in maschere senza connotazione.

Maria Cristina Ricciardi, 2002.



Copertina del catalogo della mostra personale all'Università di Chieti 1995



La branda,
tempera,
cm. 70x100

Esposto:
"Museo Castello Spagnolo" L'Aquila

Una pagina di storia delle arti applicate in Abruzzo.

Cenni sul “tappeto” di Pescocostanzo.

L'arte del “tappeto” sarebbe stata introdotta a Pescocostanzo, in epoca remota, da schiave turche e cipriote: questa è la leggenda che rende ancora più affascinante la meravigliosa produzione tessile del piccolo centro a 1400 metri sull'Altipiano Maggiore d'Abruzzo. Stabilirne l'origine però, alla luce della storia, non è possibile per mancanza di documenti. La leggenda potrebbe avere un fondo di verità se si considera che già prima del 1000 nuclei di orientali, per lo più Greci e Albanesi, avevano presa fissa dimora nelle terre della fascia costiera che va dall'Abruzzo alla Puglia e in altre zone impervie delle nostre montagne e che nel 1500 alcune delle famiglie più ricche di Pescocostanzo possedevano schiave acquistate sui mercati pugliesi. Bisogna tuttavia tenere presente che il paese (ebbe una fisionomia soltanto dopo il 1000) aveva un'economia esclusivamente armentizia e che l'abbondante produzione di lana doveva necessariamente portare ad un impiego, più o meno artistico, della preziosa fibra (nel 1500 gli abitanti erano poco più di 600 mentre i capi ovini ammontavano a parecchie decine di migliaia); l'isolamento in cui veniva a trovarsi, per sei mesi all'anno, sotto la spessa coltre di neve; la solitudine delle donne, nella lunga stagione fredda, quando gli uomini con le greggi svernavano nella Puglia, solitudine che obbligava al raccoglimento e ai lavori di pazienza. Una lavorazione, quindi, autoctona che successivamente si sarà evoluta a contatto con manifatture più antiche e raffinate. I rapporti che Pescocostanzo ebbe con Montecassino (centro di affluenza di opere d'arte e di artisti orientali), con i toscani (per l'intensificarsi degli affari con i lanieri fiorentini), con i “mastri” lombardi (che vennero numerosi per il sorprendente sviluppo edilizio del paese) e infine la conoscenza dei tappeti delle manifatture di corte orientali che nel secolo XVII invasero e saturarono tutti i mercati europei contribuirono ad affinare il gusto e la tecnica delle nostre tessitrici. Molte sono le figurazioni e i simboli che si trovano nei “tappeti” pescolani, nelle tovaglie perugine e nei tappeti del lontano Caucaso. E' noto come la tessitura bizantina abbia influenzato quelle europee, perciò certi motivi li ritroviamo, sia pure utilizzati diversamente, nei “tappeti” pescolani, come ad esempio i complicati intrecci geometrici, gli animali fantastici insieme a figurazioni che vennero di moda nel Rinascimento - centauri, liocorni, fontane, sirene, fiori - con altri di provenienza orientale come la svastica. Nonostante la presenza di tanti elementi di varia derivazione i “tappeti” di Pescocostanzo ebbero una propria fisionomia e un proprio stile. La chiarezza delle composizioni lo fanno giustamente considerare il più bello e più italiano dei tessuti popolari. Tre sono gli schemi che ricorrono più di frequente: uno ricorda le stoffe damascate con l'aggiunta di motivi araldici, fontane e fiori; un altro a rombi con animali fantastici, affrontati e a specchio, di sapore romanico uniti a simboli orientali come la svastica; ambedue rifiniti con piccola bordura; un altro ancora di chiara derivazione orientale con grande e ricca bordura racchiudente un campo vuoto o decorato con vasi e piante fiorifere.

Il “tappeto” pescolano non servi mai per coprire pavimenti bensì cassoni nuziali, panche, pareti: il formato stretto e lungo a un telo, del primo e secondo tipo, ce lo conferma. Anche quelli a due teli con le proporzioni e le caratteristiche del tappeto servirono per addobbare pareti e coprire letti. Tecnicamente differisce da quelli orientali annodati e assomiglia alle tovaglie perugine e ai tappeti tessuti dalle popolazioni del Caucaso della regione di Karabagh, detti Sumak. I fili che costituiscono i motivi ornamentali a colore sono intrecciati nell'ordito e alternati ad ogni battuta da fili di trama

del fondo. Le tinture venivano ricavate da sostanze vegetali e organiche e quindi i colori risultavano spenti

Il “tappeto” pescolano raggiunse il periodo di massimo splendore fra il ‘600 e il ‘700 e la sua influenza si estese in una vasta zona dell’Italia centro-meridionale, dai confini con l’Umbria fino alla “Terra di Lavoro”. Naturalmente la purezza dello stile si imbastardì a mano a mano che si allontanava dal centro irradiatore. Dopo il ‘700 questa forma d’arte decadde lentamente e inesorabilmente. Gli ultimi “tappeti” tessuti verso la fine dell’800 ed esposti alla Mostra dell’Antica Arte Abruzzese a Chieti nel 1905 si presentavano assai inferiori a quelli tessuti nei secoli precedenti.

La produzione del passato non è giunta tutta fino a noi e con l’ultima guerra si sono dispersi anche gli esemplari rimasti nelle case gentilizie del paese. Alcuni pezzi però si possono ammirare nel Museo delle Arti e delle Tradizioni Popolari a Roma. I telai logori e tarlati sono stati bruciati da tempo e le donne pescolane hanno perso perfino la memoria dell’antico lavoro. L’unica persona che conosce ancora i “segreti” di quella tecnica, Maria D’Eramo, è stata assunta come maestra di laboratorio dall’Istituto d’Arte di Sulmona nel quale è stata possibile la ripresa della lavorazione anche in virtù della mia collaborazione come cartonista. Difficile e lunga è stata l’opera di ricerca per lo scarso materiale di studio, ma ciò non ha impedito di rientrare nello spirito del passato e di riprendere e continuare una tradizione che sembrava estinta per sempre. L’interesse suscitato negli ambienti specializzati e i riconoscimenti conseguiti nelle mostre italiane ed estere stanno a dimostrare il valore e l’attualità del “tappeto” di Pescocostanzo.

Italo Picini

Alla fine degli anni ‘50, la lavorazione dei “tappeti” abruzzesi di Pescocostanzo venne ripresa dall’Istituto Statale d’Arte di Sulmona per opera della Sezione dell’Arte del Tessile diretta da Italo Picini, al quale spetta dunque il merito della rinascita di questa validissima tradizione artigianale italiana. Sempre a Picini, fuori dell’ambito scolastico, si dovette l’istituzione di un laboratorio presso il quale trovavano impiego le tessitrici diplomate presso il citato Istituto d’Arte ed altre del circondario che frequentavano un apposito corso di tessitura tradizionale. La mancanza di esemplari antichi rese inizialmente difficile l’attività di questa “bottega”, ma il laboratorio giunse ad attrezzarsi con cinque telai orizzontali fatti costruire appositamente su modello settecentesco. I “tappeti” prodotti riprendevano schemi e motivi del periodo più arcaico e di quello più recente, fino al ‘600 e al ‘700, e pur rimanendo nell’alveo della tradizione, non erano da considerarsi copie, ma realizzazioni originali. Tutti i “tappeti” recavano in margine la firma dell’autore dei cartoni, mentre le iniziali delle tessitrici erano inserite tra i motivi decorativi. Venivano impiegate lane di pecora, fatte filare appositamente.

L’iniziativa fu sostenuta da lusinghieri giudizi della stampa specializzata e da premi ottenuti in Italia e all’estero. Avendo Picini abbandonata tale attività didattica, l’insegnamento fu poi trasformato e l’esperienza della “bottega” si arrestò. Prototipi dei “tappeti” realizzati sono attualmente esposti in un’apposita sezione del Museo di Palazzo Fanzago a Pescocostanzo.

Note biografiche.

Italo Picini è nato a Bugnara, un piccolo centro in provincia dell'Aquila, nel 1920. Ha frequentato la Scuola d'Arte di Sulmona e successivamente l'Istituto d'Arte di Firenze, grazie ad una borsa di studio dell'allora Ministero dell'Educazione Nazionale. Dedicatosi all'attività didattica, ha insegnato Pittura, Disegno e Arte del Tessuto all'Istituto d'Arte di Sulmona, di cui è stato successivamente anche preside titolare. Parallelamente, si è pure dedicato al recupero e al rilancio della tessitura artistica abruzzese, ottenendo lusinghieri consensi dalla critica specializzata e importanti riconoscimenti in Italia e all'estero. Prototipi di tappeti da lui ideati sono attualmente esposti nel Museo di Palazzo Fanzago a Pescocostanzo. Per tale sua attività, il Ministero della Pubblica Istruzione gli affidò l'insegnamento di Tecniche espressive delle tradizioni popolari abruzzesi presso l'Accademia di Belle Arti dell'Aquila, dal 1976 al 1979.

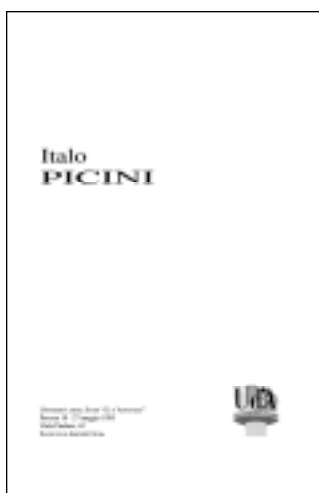
Ha esposto nelle più prestigiose rassegne italiane: la Biennale di Venezia (XXIV); la Quadriennale di Roma (VI, VII, VIII, IX); il Premio Michetti, il "Maggio" di Bari; la Permanente di Milano; la Promotrice di Torino.

Musei e raccolte pubbliche che possiedono opere di Italo Picini.

Castello Spagnolo, L'Aquila;
Pinacoteca Regionale (Palazzo dell'Emiciclo), L'Aquila;
Museo internazionale di Mail Art, Palazzetto dei Nobili, L'Aquila;
Galleria Comunale, Pescara;
Civico Museo Barbella, Chieti;
Castello, Nocciano;
Galleria Comunale, Teramo;
Pinacoteca Regione Puglia, Bari;
Museo Internazionale d'Arte Sacra, Fermo;
Museo d'Arte Sacra Contemporanea, S. Gabriele (Isola Gran Sasso);
Museo Papa Giovanni XXIII, Sotto il Monte;
Museo Nazionale della Mattonella, Gala di Barcellona;
Pinacoteca dei Pittori Peligni, Palazzo Castellato, Castelvecchio Subequo;
Circolo dell'Unione, Lucera;
Museo Arcobaleno degli Angeli, S. Giuliano di Puglia.

L'attività espositiva e i premi.

- 1942** - Concorso europeo di Pittura "Premio Città di Firenze" (II premio ex aequo); Ludi dell'Arte. Terni (I premio per la pittura); Mostra interregionale d'arte Pescara (II premio); Collettiva Galleria S. Bernardo, Roma.
- 1943** - I Mostra di Arte Figurativa, Sulmona;
- 1945** - Mostra Personale, Galleria Retrobottega, Sulmona; Mostra collettiva Galleria S. Bernardo, Roma.
- 1946** - Mostra di autoritratti, Galleria S. Bernardo, Roma; I Biennale abruzzese d'Arte, Giulianova; II Mostra provinciale d'Arte, L'Aquila; Mostra d'Arte abruzzese, L'Aquila; Mostra collettiva, Galleria Po, Roma; Mostra regionale d'Arte, Pescara.
- 1947** - Collettiva, Galleria S. Bernardo, Roma; Esposizione d'Arte Contemporanea Italiana, Ginevra; I Rassegna d'Arte Contemporanea, Galleria Concordia, Roma; Mostra regionale d'Arte abruzzese (Premio unico per il Bianco e Nero).
- 1948** - XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Venezia; II Biennale Abruzzese d'Arte, Giulianova; Mostra collettiva, L'Aquila; II Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare (VIII Premio); Mostra Nazionale di Pittura, Cava dei Tirreni.
- 1949** - Mostra personale, Galleria Retrobottega, Sulmona; Premio Nazionale di Pittura, Cremona; Mostra regionale d'Arte abruzzese, Pescara.
- 1950** - Mostra d'Arte contemporanea, S. Benedetto del Tronto; Premio Nazionale d'Arte, Terni; IV Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare.
- 1951** - VI Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma; Premio Terni, Terni (Premio Sindacato Artisti di Perugia); Mostra Nazionale d'Arte di Verona; V Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare (Diploma di merito).
- 1952** - Mostra Nazionale d'Arte, Avezzano (segnalato dalla Giuria); VI Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare (Premio Lux Film); III premio Terni, Terni (Diploma d'Onore); Mostra interregionale d'Arte, Pescara.
- 1953** - Mostra d'Arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia (organizzata dalla Quadriennale), Roma; Premio Nazionale d'Arte Antonietta Capitini, Milano; Mostra Nazionale d'Arte, Società Promotrice, Torino; Mostra Nazionale d'Arte. Società Permanente, Milano; esecuzione del manifesto del Congresso Eucaristico Regionale, Sulmona; Mostra Nazionale d'Arte Sacra, Caltanissetta; I Mostra Regionale Abruzzese d'Arte Figurativa, Avezzano (Primo Premio di Pittura); VII Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare.
- 1954** - Premio Comiso; L'Arte in vetrina, Torino; Premio Nazionale di Pittura La Spezia; Premio Nazionale di Pittura, Vado Ligure; Mostra D'Arte Figurativa, Avezzano (Primo Premio); VIII Premio Nazionale di Pittura "F.P. Michetti", Francavilla al Mare.
- 1955** - V Maggio di Bari; Mostra Nazionale di Pittura Città di Viterbo; VII Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma; Mostra collettiva di pittori sulmonesi, U.N.U.C.I., Sulmona; Mostra regionale d'Arte Figurativa, Avezzano; IX Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare (Premio Forese).
- 1956** - Mostra di artisti abruzzesi, Galleria Comunale Palazzo delle Esposizioni, Roma; Mostra regionale d'Arte Figurativa, Castello Spagnolo, L'Aquila (vendita di un dipinto alla Galleria d'Arte Moderna); Mostra della Tavoletta, Avezzano; Premio



Copertina del catalogo della mostra personale all'Università di Pescara 1995

- di Pittura Valle Roveto, Civitella Roveto (Premio Balsorano); X Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare; Mostra d'Arte Contemporanea nell'abitazione e nell'architettura moderna, Roma; Mostra Nazionale d'Arte, Avezzano.
- 1957** - Mostra regionale d'Arte, Teramo (Primo Premio); XI Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare; Premio Nazionale di Pittura, Frattamaggiore; Mostra Personale Galleria S. Carlo, Napoli; Premio Sulmona delle Arti; Premio di Pittura Estemporanea, Giulianova (Primo Premio); VII Maggio di Bari; Premio Celommi, Roseto.
- 1958** - VIII Maggio di Bari; Mostra biennale d'Arte dell'Abruzzo e Molise, L'Aquila (Segnalato dalla Giuria); XII Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare (Premio Abruzzo ex aequo); Mostra Nazionale d'Arte, Avezzano (Segnalato dalla Giuria); Premio Celommi, Roseto (fuori concorso); II Mostra biennale d'Arte dell'Abruzzo e Molise, L'Aquila (Segnalato dalla Giuria); Rassegna di pittori contemporanei, Galleria Verrocchio, Pescara; Premio Nazionale di Pittura Valle Roveto, Civitella Roveto (Segnalato dalla Giuria).
- 1959** - VIII Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma; Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea di Pittura e di Bianco Nero, San Benedetto del Tronto; Premio Nazionale d'Arte Valle Roveto, Civitella Roveto (Premio Cesarini); XIII Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare (Premio Comune di Pescara); Concorso Nazionale di Pittura Estemporanea, Giulianova (Primo Premio).
- 1960** - XIV Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare; III Mostra Regionale Biennale di Arti Figurative dell'Abruzzo e del Molise, L'Aquila; Mostra Nazionale di Pittura Estemporanea, Vasto; Mostra Personale, Galleria Polittico, Teramo; Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea, Pescara; I Premio Nazionale di Pittura Riviera di Giulianova; Premio Nazionale di Pittura Valle Roveto, Civitella Roveto (Premio Ente Fucino); Collettiva di Pittori contemporanei, Azienda Turismo, Pescara; Mostra Collettiva Associazione "Genti d'Abruzzo", Roma; Mostra Nazionale Premio Suzzara; II Mostra di Pittura Estemporanea, Vasto.
- 1961** - Premio Avezzano; XV Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare; Mostra del Mondo Contadino, Castello Svevo, Bari; III Mostra regionale di Arti Figurative dell'Abruzzo e Molise, Teramo (Primo Premio ex aequo); Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea, Termoli; Artisti per l'Officina. Piccolo Formato, L'Aquila.
- 1962** - Mostra del Mondo Contadino, Bari (Premio acquisto per la Regione Puglia); Omaggio al Concilio Vaticano II, Palazzo Venezia, Roma; Mostra della Pittura Contemporanea, Lecce; Premio Avezzano (Premio E.P.T. L'Aquila); Mostra personale Club Chez Nous, Sulmona; IX Premio Valle Roveto, Civitella Roveto (Premio acquisto); Mostra Pittori abruzzesi, Bottega d'Arte, Chieti.
- 1963** - IX Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma; Premio Internazionale Valle Roveto, Civitella Roveto (Premio La Perla della Valle); V Mostra nazionale di Arti Figurative, Lucera (Premio Camera di Commercio); Biennale nazionale d'Arte, Pratola Peligna (Primo Premio ex aequo); Mostra collettiva di pittori abruzzesi, Galleria Roston, New York; XVII Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti", Francavilla al Mare; Mostra d'Arte Sacra, Celano; Premio internazionale di Arti Figurative "Drago d'Argento", Senigallia; Concorso Nazionale I.N.P.S. (Premio Acquisto).
- 1964** - Mostra di 12 artisti abruzzesi, Chieti.

- 1965** - Rassegna d'Arte Figurativa del Mezzogiorno d'Italia, Napoli.
- 1966** - Biennale di Arti Figurative d'Abruzzo e Molise, L'Aquila; Arte contemporanea italiana, Rome Gallery, New York.
- 1967** - Rassegna Internazionale di Grafica contemporanea, Pratola Peligna; Rassegna della Pittura italiana contemporanea, C.I.M., Pescara.
- 1968** - I Rassegna di Arte Figurativa, Sulmona.
- 1969** - Rassegna d'Arte Contemporanea di artisti abruzzesi, Chieti; III Mostra di Arte Figurativa, Teramo; Mostra nazionale Città di Penne; Mostra regionale d'Arte dell'Abruzzo e del Molise, Teramo (Primo Premio ex aequo).
- 1970** - Mostra collettiva, Teatro Comunale, Sulmona.
- 1971** - XIII Premio Nazionale di Pittura Figurativa, Vasto.
- 1972** - Mostra collettiva, Galleria La Stadera, Sulmona; Mostra collettiva, Teatro Comunale, Sulmona.
- 1973** - Otto proposte per una collezione, Galleria La Stadera, Sulmona.
- 1974** - Mostra internazionale di grafica contemporanea, Pescocostanzo; Concorso nazionale "Giochi invernali" indetto dal C.O.N.I., Pescocostanzo (Premio d'onore ex aequo).
- 1975** - Dodici artisti abruzzesi in Canada, Toronto; Art exhibit of contemporary italian painters, The Dante Society, Toronto.
- 1977** - Premio Avezzano; Omaggio a 5 artisti abruzzesi, Palazzo Comunale, Teramo.
- 1978** - XX Premio Vasto; Premio Celommi, Roseto.
- 1979** - XXI Biennale di Pittura, Alatri; Mostra Personale, I Piano Culturale, L'Aquila.
- 1981** - Mostra collettiva Tele d'Oro "Teofilo Patini" - San Demetrio, L'Aquila; Mostra di Artisti per l'Officina, Rassegna Nazionale d'Arte Figurativa. L'Aquila.
- 1982** - "Doppio Versante: Marche-Abruzzo", Acquaviva Picena.
- 1984** - Grafiche di artisti contemporanei, Teramo; XI Premio Sulmona.
- 1985** - Mostra Arte e Territorio, Collelongo; XII Premio Sulmona.
- 1986** - XIII Premio Sulmona.
- 1987** - XIV Premio Sulmona; L'Abruzzo Agro-Pastorale - Otto-Novecento, C.I.C., Avezzano; Mostra Nazionale di Dipinti dedicati all'ambiente, Pescara; "Alternative Attuali", Castello Spagnolo, L'Aquila.
- 1988** - XV Premio Nazionale d'Arte Sulmona; I Biennale d'Arte Sacra, Fermo; Museo Casa Papa Giovanni XXIII, Sotto il Monte; I Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechio Subequo.
- 1989** - II Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechio Subequo; XVI Premio Nazionale d'Arte Sulmona.
- 1990** - III Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechio Subequo; XVII Premio Internazionale d'Arte Sulmona.
- 1991** - XVIII Premio Internazionale d'Arte Sulmona; IV Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechio Subequo.
- 1992** - XIX Premio Internazionale d'Arte Sulmona; V Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechio Subequo.
- 1993** - XX Premio Internazionale d'Arte Sulmona; VI Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechio Subequo.

- 1994** - XXI Premio Internazionale d'Arte Sulmona; VI Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechchio Subequo.
- 1995** - XXII Premio Internazionale d'Arte Sulmona; VII Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechchio Subequo.
- 1996** - "Linea di Ricerca", Sala Bramante, Fermignano; Premio del Presidente della Regione Abruzzo "Guerriero di Capestrano" per una vita dedicata all'arte, L'Aquila (giugno); XXIII Premio Internazionale d'Arte, Sulmona; Mostra collettiva, Università G. d'Annunzio, Pescara; VIII Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechchio Subequo; III Biennale internazionale d'Arte Sacra, Fermo (acquisto del dipinto "Le tre Marie" per il locale Museo internazionale d'Arte Sacra).
- 1997** - Mostra collettiva "Il linguaggio dell'amore", Palazzo Mazara, Sulmona; XXIV Premio Internazionale d'Arte Sulmona; IX Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechchio Subequo.
- 1998** - Museo e archivio di artisti abruzzesi contemporanei, Castello di Nocciano, Nocciano; XXV Premio Internazionale d'Arte Sulmona.
- 1999** - XXVI Premio Internazionale d'Arte Sulmona; XI Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechchio Subequo.
- 2000** - Itinerari d'Arte, Castello de Petris, Catignano; XXVII Premio Internazionale d'Arte Sulmona; XII Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechchio Subequo.
- 2001** - "Artisti per l'epicentro", Museo Nazionale delle mattonelle, Gala di Barcellona; A.B.C. Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea E.M.U.S.P.A.Q. Il Novecento nelle mostre della nostra regione, L'Aquila; XXVIII Premio Internazionale d'Arte Sulmona; XIII Rassegna di Pittori Peligni, Castelvechchio Subequo; "Il volto della Passione" incontro fra musica e pittura, e mostre itineranti nelle cattedrali dell'Aquila, Pescara, Chieti, Teramo, San Gabriele (Acquisto del dipinto per il Museo Internazionale di S. Gabriele); "Perimetri aperti", mostra itinerante promossa dalla Regione Abruzzo a Gorizia, Lucerna, Differance.
- 2002** - "Tracciati d'Arte in Abruzzo", Giulianova; Ricerche contemporanee "Pueri et magistri", Pianella; "Itinerari d'Arte", Palazzo De Pretis, Catignano; Mostra permanente di Pittori Peligni, Pinacoteca del Palazzo Castellato, Castelvechchio Subequo; Incontri tra musica e arti figurative, Rho e Roma (chiesa di S. Lorenzo in Lucina); Museo internazionale di Mail Art, Palazzetto dei Nobili, L'Aquila; XXIX Premio Internazionale d'Arte Sulmona; "900. Artisti e arti in Abruzzo", Pescara; Artisti abruzzesi dal Medioevo ai nostri giorni", Pescara.
- 2003** - Il mito di Eva, Pescara; XXX Premio Internazionale d'Arte Sulmona; Mostra Internazionale permanente "Nell'arcobaleno degli angeli", S. Giuliano di Puglia; Aspetti della figurazione in Italia, Gala di Barcellona.

Bibliografia.

a) - Fonti:

- 1937** - "Il Messaggero", 31 gennaio.
- 1941** - A. Borghesi, "La scuola professionale G. Mazara di Sulmona", Le Monnier, Firenze; "Il Nuovo Giornale", 23 maggio;
- 1942** - "La Gioventù Europea a Firenze", S.A.G.A., Roma; "Il Messaggero", 3 luglio; "Vincere", Roma, 20 luglio; "Ordine del giorno"; "Il Giornale d'Italia", 4 ottobre; "Il Messaggero", 7 ottobre;
- 1946** - "Il Parallelo"; "Il Messaggero"; "Europa d'oggi"; "Arte"; "La Gazzetta delle Arti", 25 maggio; "Il Nuovo Giornale d'Italia", 28 maggio.
- 1947** - "La Gazzetta delle Arti", 10 marzo.
- 1948** - "La Fiera Letteraria", 8 luglio; "L'Unità", 27 luglio; "Dizionario degli scrittori e degli artisti contemporanei", Il pungolo verde, Campobasso, "Il Momento", 6 agosto; "Il Momento", 28 agosto.
- 1949** - "Roma", 6 agosto; "Il Messaggero", 7 agosto; "Il Messaggero", 25 agosto; "Il Momento", 31 agosto; "Il Messaggero", 31 agosto; "L'Unità", 6 settembre; "Il Momento", 31 settembre.
- 1950** - "Italienische Maler und Bildhauer", Wilhelm Herzog, Wien.
- 1951** - "La Fiera Letteraria", 6 settembre; "Momento Sera", 21 settembre.
- 1952** - "Il Tempo", 13 agosto; "L'Unità", 17 agosto; "Il Giornale d'Italia", 28 agosto; "Il Paese", 17 settembre; "Momento Sera", 28 novembre.
- 1953** - "Il Paese", 18 agosto; "Momento Sera", 23 agosto; "Momento Sera", 25 agosto; "L'Unità", 26 agosto; "Il Paese", 26 agosto; "Il Giornale del Mezzogiorno" 1 settembre; "La Fiera Letteraria", 6 settembre; "Il Mattino d'Abruzzo", 17 settembre; "Roma", 10 ottobre; "Il Fucino", 12 ottobre.
- 1954** - "Momento Sera", 20 agosto; "Il Tempo", 8 settembre; "Il Paese", 7 settembre; "Il Paese", 12 settembre; "Il Giornale del Mezzogiorno", 13 settembre; "Il Giornale d'Italia"; "La Fiera Letteraria", 19 settembre; "Momento Sera", 22 settembre; "La Fiera Letteraria", 24 settembre; "Roma", 19 ottobre; "Momento Sera", 20 ottobre; "Momento Sera", 28 novembre; "Roma", 30 novembre; "Momento Sera", 1 dicembre.
- 1955** - "Uomini tra la vita e la storia", Centro Editoriale Nazionale, Roma; "Il Messaggero", 2 febbraio; "Il Messaggero", 3 febbraio; "Il Mattino", 4 febbraio; "Il Messaggero", 6 febbraio; "L'Incontro", 6 febbraio; "Il Mattino", 6 febbraio; "Il Messaggero", 8 febbraio; "L'Unità", 12 maggio; "Il Tempo", 21 luglio; "Il Giornale del Mezzogiorno", 8 settembre; "Il Tempo", 14 novembre; "Roma", 22 novembre; "L'Unità", 16 dicembre.
- 1956** - "Il Giornale d'Italia", 15 gennaio; "Il Tempo", 12 marzo; "Il Sagittario", 18 marzo; "Il Giornale della Marsica", 22 marzo; "Momento Sera", 22 marzo; "Momento Sera", 27 marzo; "L'Abruzzo e Molise", 28 marzo; "Il Giornale del Mezzogiorno", 29 marzo; "Il Popolo", 1 aprile; "Il Secolo d'Italia", 3 aprile; "Il Mattino", 24 aprile; "Paese Sera", 25 aprile; "Il Mattino", 26 aprile; "Momento Sera", 27 marzo; "Roma", 21 maggio; "Roma", 22 maggio; "Il Giornale del Mezzogiorno", 12 luglio; "Roma", 18 settembre.

- 1957** - "Peinture Italienne Contemporaine", Edition d'Art et La Mandragora, Paris; "Radio Napoli", 3 aprile; "Il Mattino", 5 aprile; "L'Unità", 5 aprile; "Il Giornale di Napoli", 10 aprile; "Il Corriere di Napoli", 10 aprile; "Napoli Notte", 17 aprile; "Roma", 19 aprile; "Il Tempo", 1 maggio; "Il Tempo", 11 maggio; "La Fiera Letteraria", 12 maggio; "La Fiera Letteraria", 23 maggio; "La Stampa", 28 maggio; "Il Tempo", 1 giugno; "Il Mattino", 2 giugno; "La Fiera Letteraria" 7 giugno; "Il Giornale d'Italia", 9 luglio; "L'Abruzzo e Molise", 18 agosto.
- 1958** - "Il Mattino", 14 agosto; "La Giustizia", 15 agosto; "La Voce Repubblicana", 21 agosto; "Il Corriere della Regione", 21 agosto; "Il Giornale d'Italia", 22 agosto; "Il Giornale d'Italia", 31 agosto; "Stampa Sera", 8 settembre; "il Messaggero", 9 settembre; "Il Paese", 9 settembre; "Stampa Sera", 10 settembre.
- 1959** - "Il Paese", 18 marzo; "Il Messaggero", 26 marzo; "Il Tempo", 20 giugno; "Il Messaggero", 23 giugno; "Il Tempo", 24 giugno; "Il Tempo", 26 giugno; "Il Giornale d'Abruzzo e Molise", 1 luglio; "Il Paese", 1 luglio; "Il Giornale d'Italia", 10 luglio; "Il Tempo", 5 agosto; "Il Tempo", 14 agosto; "Il Mattino", 23 agosto; "Il Tempo", 6 novembre; "La Fiera Letteraria", 6 novembre; "Il Tempo", 8 novembre; "Il Messaggero", 9 novembre; "Orizzonti d'Abruzzo".
- 1960** - "Momento Sera", 22 marzo; "Il Messaggero", 26 marzo; "Il Tempo", 7 maggio; "Il Paese", 22 maggio; "Orizzonti d'Abruzzo", Pescara, maggio; "Il Messaggero", 19 giugno; "Momento Sera", 19 giugno; "Il Tempo", 19 giugno; "Il Quotidiano", 24 giugno; "Il Tempo" 26 giugno; "Numero Unico", Teramo giugno; "Notizie del Turismo", Teramo, giugno; "Il Messaggero", 1 luglio; "Il Popolo", 12 luglio; "Il Tempo", 21 luglio; "La Fiera Letteraria", 7 agosto; "Il Tempo", 15 agosto; "Il Tempo", 20 agosto; "Il Mattino", 27 agosto; "Il Tempo", 31 agosto; "Oggi", agosto; "Il Mattino", 21 settembre; "Il Taccuino delle Arti", settembre; "Il Paese", 15 ottobre; "Il Tempo", 18 ottobre; "Il Tempo", 18 novembre; "Il Messaggero" 29 novembre; "Il Tempo", 2 dicembre; "Oggi", 2 dicembre; "Il Tempo", 3 dicembre; "Il Tempo", 11 dicembre.
- 1961** - "Il Tempo", 5 maggio; "L'Informatore", 24 giugno; "Le notizie del Turismo", giugno; "Mondo Contadino", giugno; "L'Informatore Teramano", giugno; "Il Messaggero", 2 luglio; "Il Messaggero", 10 luglio; "Il Tempo", 14 luglio; "Il Messaggero", 15 luglio; "Il Messaggero", 17 luglio; "Il Messaggero", 19 luglio; "Il Messaggero", 2 agosto; "Momento Sera", 4 agosto; "Il Giornale d'Italia", 31 agosto; "Dimensioni", agosto; "La Gazzetta Padana", 1 settembre; "Il Giornale d'Italia", 1 settembre; "Il Paese", 3 settembre; "Il Secolo d'Italia", 3 settembre; "Roma", 6 settembre; "La Fiera Letteraria", 10 settembre; "Giornale Marchigiano", 10 settembre; "La Gazzetta del Sud", 13 settembre; "Crisi e Letteratura", 15 settembre; "Il Tempo", 22 ottobre; "La Gazzetta Padana", 1 novembre; "Il Paese", 3 novembre; "Il Secolo d'Italia", 3 novembre; "Roma", 6 novembre; "Cronaca del Piceno", 10 novembre; "La Gazzetta del Sud", 18 novembre; "Il Meridionale", 22 novembre; "Il Messaggero", 10 dicembre.
- 1962** - "Il Corriere del Giorno", 23 giugno; "Il Messaggero", 27 giugno; "Mondo Contadino", giugno; "Il Tempo", 3 luglio; "Le Notizie del Turismo", 6 luglio; "Il Tempo", 13 luglio; "Il Messaggero", 15 luglio; "Il Messaggero", 14 luglio; "Il Tempo", 4 agosto; "Il Tempo", 15 agosto; "Il Tempo", 25 agosto; "Il Tempo", 9 settembre; "Paese Sera", 11 settembre; "Il Messaggero", 15 settembre; "Il Popolo", 18 settembre; "Il Tempo", 22 settembre; "Il Tempo", 9 novembre; "La Giustizia", 5 dicembre; "Il Tempo", 8 dicembre.

- 1963** - "Il Messaggero", 6 maggio; "Il Tempo", 7 maggio; "Sette Giorni", 7 maggio; "Il Manifesto", 11 maggio; "Il Manifesto", 12 maggio; "Il Tempo", 31 maggio; "Metropoli", maggio; "Pensiero ed Arte", maggio; "Il Tempo", 5 giugno; "Il Tempo", 6 giugno; "Il Tempo", 11 giugno; "La Fiera Letteraria", 28 luglio; "Il Messaggero", 22 agosto; "Il Tempo", 24 agosto; "Oggi", agosto; "Il Mattino", 1 settembre; "Il Messaggero", 11 settembre; "Il Tempo", 11 settembre; "Il Tempo", 14 settembre; "Il Tempo", 5 novembre; "Il Corriere della Regione".
- 1964** - "Turismo", n. 124, giugno; "Il Resto del Carlino", 24 settembre; "Il Tempo d'Abruzzo", 14 novembre.
- 1966** - "Il Corriere di Roma", 15 luglio.
- 1970** - "Pagine Abruzzesi", Japadre, L'Aquila.
- 1975** - Bruno Munari, "Design e Comunicazione Visiva"; "Il Tempo", 5 novembre; "Il Corriere Canadese", 26-27 novembre.
- 1977** - "Rotary Club Sulmona".
- 1979** - "La Voce Pretuziana", n. 1; "Abruzzo Nuovo", 10 maggio; "Il Tempo", 17 maggio.
- 1985** - "L'Umanità", 18 ottobre.
- 1986** - "Il Messaggero", 21 ottobre.
- 1987** - "Il Tempo", 18 marzo; "Il Messaggero", 20 marzo; "L'Umanità", 23 ottobre.
- 1988** - "Il Tempo d'Abruzzo", 21 ottobre.
- 1995** - "Pittori Peligni al Palazzo Castellato dal 1989 ad oggi", Castelvecchio Subequo; "Le Notizie", 28 maggio.
- 1998** - Eugenio Riccitelli, "Museo e archivio di artisti abruzzesi contemporanei - Castello di Nocciano", Caripe, Pescara; "Personaggi di cultura e d'arte del Centro Abruzzo", La Moderna, Sulmona; "La Provincia Oggi", settembre-dicembre.
- 2000** - "Perimetri aperti", L'Aquila; "Bugnara", Multimedia, Pescara.
- 2001** - "Il Sipario", 30 marzo; "L'Eco di S. Gabriele", marzo; "Italiani in Deutschland", aprile; "Il volto della Passione. Incontro tra musica e arti figurative", Isola del Gran Sasso; "ABC Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea - Muspac - Il Novecento nelle mostre della regione", L'Aquila; "Perimetri aperti", catalogo di mostre promosse dalla Regione Abruzzo a Gorizia, Lucerna, Differance.
- 2002** - Leo Strozzi, "Artisti italiani del '900. Saggi critici e testimonianze", Artechiera, Pescara; "Ricerche contemporanee Pueri et Magistri", Pianella; "Itinerari d'Arte - Castello De Pretis", Tocco da Casauria; "Tracciati d'Arte in Abruzzo", Centro Culturale S. Francesco, Giulianova; "Tesori d'Arte della Provincia di Pescara", Pescara; Maria Cristina Ricciardi, "Catalogo dei pittori peligni", Castelvecchio Subequo; "Incontri tra musica e arti figurative", Edizioni La Maiella, Rho; "Museo Internazionale di Mail Art", L'Aquila; "Artisti abruzzesi dal Medio Evo ai nostri giorni", Brandolini, Pescara; "900 - Artisti ed arti in Abruzzo", Pescara; "Perimetri aperti", Pescara.
- 2003** - "Il mito di Eva", Pescara; "L'Opinione", 31 gennaio; "L'Opinione", 1 marzo; "L'Opinione", 20 settembre; "L'Opinione", 22 novembre; "L'Ora d'Abruzzo", 26 dicembre.
- 2004** - "Il Centro", 14 gennaio.
- 2004** - "Vario" (inserto), 20 febbraio.
- Oltre i cataloghi del "Premio Sulmona", dal 1984 al 2003.

b) - Hanno scritto di Italo Picini:

A. Bandera; C. Barbieri; C. Baumgarth; F. Bellonzi; M. Biancale; B. Bianchi; R. Biasion; A. Bonanni; M. Calabrese; C.F. Carli; F. Cavallo; S. Ciatelli; C. Alicandri Ciufelli; E. Costi; E. Di Carlo; E. Doni; M. Gallian; A. Gasbarrini; O. Giannangeli; G. Giuliente; S. Girace; R. Grabsky; V. Guzzi; F. Iengo; M. Lunetta; G. Magrini; L. Marziano; E. Mattiocco; M. Melson; P. Moretti; R. Notte; R. Panza; G. Piccirilli; M. Portalupi; Paolo Ricci; M.C. Ricciardi; G. Rosato; A. Rubini; A. Sardi; P. Scarpa; G. Sciortino; G. Sgattoni; G. Spinelli de Sant'Elena; L. Strozzi; W. Tortoreto; C. Toumarison; A. Trinchini; Var; M. Venturoli; Von Graefe; F. Zambonini.

Indice:

- p. 5 **Presentazione.**
Palmiero Susi.
- p. 9 **Ragioni dell'arte e "pietas" nella pittura di Italo Picini.**
Carlo Fabrizio Carli.
- p. 15 **Le opere esposte.**
- p. 115 **Dichiarazione di poetica.**
Italo Picini.
- p. 116 **Testimonianza per Italo Picini.**
Pasquale Scarpitti.
- p. 117 **Regesto critico.**
- p. 130 **Una pagina di storia delle arti applicate in Abruzzo.**
Italo Picini.
- p. 132 **Note biografiche.**
- p. 133 **Musei e raccolte pubbliche che possiedono opere di Italo Picini.**
- p. 134 **L'attività espositiva e i premi.**
- p. 138 **Bibliografia:**
a) le fonti
b) gli autori.

