

LEONARDO



SPREAFICO

SILVANA EDITORIALE D'ARTE

**LEONARDO
SPREAFICO**



Wie soll ich meine Seele halten, dass
sie nicht an deine rührt?
Come posso io trattenere l'anima mia, sì che
essa non tocchi la tua?

Reiner Maria Rilke

*Questo libro era già nato nel desiderio
e nella speranza del pittore Leonardo Spreafico.
Egli avrebbe desiderato vedere raccolte
in un volume le riproduzioni delle Sue opere
più significative: avrebbe rivissuto su queste pagine
tante emozioni del Suo sentimento e tanti felici
momenti creativi di un'attività artistica che Egli
amò intensamente e alla quale dedicò
tutto Se stesso.*

*Un destino imprevedibile, rapendolo col suo
ceno imperscrutabile all'arte e alla vita,
Gli ha invidiato questo palpito di gioia.
Ma di là dal limite misterioso, che ci separa da Lui,
forse Egli voleva e vuole il compimento
del Suo voto estremo.*

*E noi con mani trepide e devote abbiamo raccolto,
nella certezza di un dovere caro e quasi religioso,
le immagini più importanti della Sua produzione
e presentiamo, grazie alla affettuosa
collaborazione di amici, estimatori e critici,
il fiore della Sua pittura.*

*Valga il nostro modesto lavoro, che non ha
altra pretesa che quella di un omaggio
all'uomo e all'artista tanto degno di amore e di
ammirazione, a mantenere vivo nel tempo
il ricordo di una vita nobile e di un'arte così
originale e genialmente precorritrice
di nuove intuizioni.*

*Nei colori di Leonardo Spreafico possa tralucere
quella sopravvivenza dell'anima creatrice
che il cantore vide nell'immortalità
dell'opera d'arte:*

*« E il poeta, fin che non muoia l'inno,
vive, immortale ».*

Ada Rusconi





premessa di **ROBERTO SANESI**
testo di **GUGLIELMO VOLONTERIO**
note biografiche di **MARIO GHILARDI**

*Realizzazione editoriale Amilcare Pizzi S.p.A.
Cinisello Balsamo (Milano)*

*Si ringraziano vivamente Paolo Paoletti e Salvatore Rizzo
per la cordiale collaborazione*

*Progetto grafico di Mariacristina e Francesco Frigerio
© Copyright - Ada Rusconi - Cinisello Balsamo - 1977*

**LEONARDO
SPREAFICO**

...il suo scontro veemente con le dissonanze e con gli sgarri acidi del colore è un modo di incontrare tra il blu e il giallo i suoi rosa delicati, i suoi teneri verdi mentalmente acquisiti...

Alfonso Gatto

Non essendomi mai accaduto di incontrare, in arte, orfani di maestri, più o meno diretti e riconoscibili, inconsapevoli o perfettamente ragionati, ed avendo la presunzione di sapere, tuttavia, di quale scarsa importanza possano essere alla definizione di una personalità, poiché dei maestri conta l'uso, non la presenza biografica, ritengo più appropriato non insistere sui nomi di Pio Semeghini, di Arturo Martini, di Marino Marini o Raffaele De Grada. Storicamente ineccepibili alle origini di un pittore come Leonardo Spreafico, ciò che vi hanno potuto lasciare è la serietà di un impianto, l'insistenza sull'esercizio anche tecnico, la solidità di un impegno tutto sulla pittura — ma, a ben guardare, assai poco di definibile quale reale influenza (che è talvolta la giustificazione dell'epigono); e per tanto preferisco, pur con tutta la vaghezza dell'avvicinamento poetico, la citazione di Gatto, nella quale, a dispetto dell'atteggiamento massimamente descrittivo e sensoriale, si intuiscono due delle componenti fondamentali del pittore lombardo, la tenerezza lirica e quel tanto di controllo mentale, di ragionata meditazione sul « fare » (sul linguaggio), che sposta Spreafico da un'area di tonalismi e sensibilizzazioni materiche ai limiti di una spuria figurazione a una area di libere trasposizioni fra reale e sognato, visto e pensato, con accentuazioni coloristiche del tutto autonome, e che lo colloca in una storia europea. Caso mai c'è, nascosto fra le parole di Gatto, un sospetto di allusione (indiretta) a lontane suggestioni divisioniste — in apparenza forzata, ma forse non assurda, comunque da provare come ipotesi di certi esiti; così che poi il rac-

cordo, da non scartare, con una pittura fra impressionismo e tentazioni di decadenza, liberty e felice astrazione naturalistica risulterebbe tanto inatteso quanto sostenibile.

Certo mi sto riferendo soprattutto alle opere del dopoguerra, quelle dove « la inversione di marcia rispetto al Novecento », secondo quanto afferma Volonterio nel suo saggio impegnato e minuzioso fondato sull'analisi del linguaggio creativo e delle sue strutture, trova un suo sbocco stabile e personale, una libertà e una freschezza rarissime nell'ambito del cosiddetto neo-naturalismo lombardo. E che tuttavia non si spiegherebbe come risultato di un percorso coerente se alle spalle non riconoscessimo l'intransigente avversione all'accademico e al celebrativo malgrado alcune assonanze con una pittura contemporanea (durante gli Anni Trenta) dall'impianto monumentale fra pseudo-romanità e finta composizione di gruppo arieggiante al rinascimentale, valendo in Spreafico una più aperta lezione cézanniana già filtrata da irrequietezze d'origine più lontana e diversa (magari Monet: ed ecco l'equivoco a proposito di eventuali tensioni informali; o perfino un primo Boccioni), risolta nella relazione unitaria forma-colore, tanto che la solidità plastica delle figure sarà presto osservata con reticenza per il rischio di una sua possibile staticità inespessiva e levigata vuotezza, ma non del tutto negata. Anzi utilizzata per dar corpo a una visione dinamica che rifletta in sé anche il metodo della sua apprensione, affinché la forte sensibilità cromatica, che gli è caratteristica, non debba sfarsi in superficiale suggestione, e invece reggersi, piuttosto, ai limiti del detto e non detto, dove il « non detto » mantenga comunque una concretezza, non perda il suo peso oggettuale, e l'impulso creativo (quella gestuale apparenza d'improvvisazione

che si rileva in certe nature morte, in certi paesaggi) si riveli controllato.

Ma prima si assiste a un mutarsi, lento e però costante, della stessa consistenza plastica degli oggetti, delle figure, e a uno spostamento verso un « racconto » sempre più allusivo, con minore preoccupazione del dettaglio a favore degli elementi protagonisti di un tema annunciato. Per esempio in un'opera come Le confidenze di Venere (1937), di chiara provenienza, gruppo e soggetto quasi codificati, la contaminazione temporale evita l'ovvietà, essendo data dall'intrusione nella scena di inattese componenti contemporanee, mentre l'ambientazione è trattata con qualche accuratezza, pur non dissimulandosi la scansione coloristica « fauve », primo indizio di ciò che avverrà più tardi. Diversamente, ne Le statue (1938) già si avverte qualche indifferenza per il luogo dell'evento, e ciò che conta, con le masse dei gruppi teatralmente disposte, è la tonalità generale, di notevole suggestione, del racconto, che tende al metafisico.

Da cui l'ambiguità della restituzione di un oggetto che si sa essere in natura, che si vuole mantenere « in natura », ma non naturalisticamente osservato e riprodotto. Per cui non sarà da sottovalutare, in questo, l'apporto della sua netta qualità di disegno, che resta segreto e sicuro anche all'interno di immagini coloristicamente dirompenti, un disegno essenziale, chiaro; e che permette all'artista, senza rischi di cadute in allucinazioni di troppo facile presa emozionale, perfino incursioni nell'onirico, nel visionario, ai confini di una pastosa surrealtà.

Il che avviene non tanto nei teneri e sognanti soggetti dei clowns e dei nudi di donna (poi più aggressivi, stridenti, accesi), dove il tratto ha una consistenza compositiva di continuum e di essenzialità trasposta di peso e con identico effetto nelle opere di maggior impegno

corrispondenti, quanto in certe carte a inchiostri grassi, di campiture larghe, intense, irrequiete, non informali ma sicuramente più libere, in un tentativo di restituzione talvolta vicino alla gestualità pura. Ed è qui che si sentono correlarsi maggiormente impulso e controllo, facendosi più aperto e comprensibile lo scambio forma-colore.

Mi sembra tutta da rivedere la convinzione che Spreafico sia un pittore di puri abbandoni dionisiaci, di fughe nel sensuale, per quanto in effetti emergano dai suoi bestiari bizzarri, dai suoi improbabili giardini da favola (ma anche, talvolta, con irridente travolgimento, di liberazione, da « family life »), più le connotazioni di una felice e prorompente natura naturans che le intricate e psicologicamente paludose immersioni in un inconscio esistenzialisticamente turbato.

Per quanto ormai catalogato, con qualche ragione, nell'ambito di un lombardismo tonale di acque e di terre, la sua vocazione e i suoi risultati ultimi — con partenza impressionistica, con accenni di divisionismo e simbolismo e post-liberty generico — mantengono una sostenuta e riconoscibile autonomia. In lui il problema della luce, della sua funzionalità, è fortissimo: luce come colore, come « oggetto », come struttura portante e infine come soggetto se, come appare perfino ovvio, non si assiste a distinzioni di questo tipo, neppure nella costante frammentazione, quasi da mosaico, con cui spesso la totalità della figura si presenta.

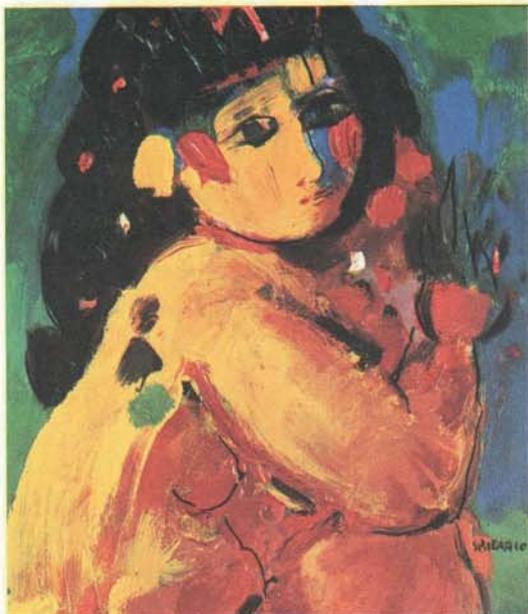
Citando ancora Volonterio: « raggiungere il senso della dinamica all'interno della massa statica », « una rotazione di colori-cose e di forme-colore, che ingrandisce le dimensioni, fa combaciare il particolare col tutto ». Un tipo di apprensione del reale già spinta verso esiti che esaltando il simbolico non negano l'avvio dal naturale visibile, lo

mantengono all'interno; e nello stesso tempo una evidenziata consapevolezza del metodo, non poche volte dato quale soggetto stesso dell'opera attraverso tale metodo raggiunta. La calma acquisizione mentale suggerita da Gatto è testimoniata da questa coincidenza di modelli, che assomigliano a se stessi ma non si rappresentano, e di metodo di rappresentazione, classificatorio e selettivo in vista di un superamento d'ogni inganno naturalistico.

Roberto Sanesi



LEONARDO SPREAFICO di Guglielmo Volonterio



1. La libertà e la sua durata

Fin da una preliminare decifrazione e da una rapida lettura diacronica dei « tratti stilistici » dell'opera di Leonardo Spreafico, i sintomi e i momenti dell'inquietudine esistenziale si manifestano quali inesaudite istanze formali derivanti da un'incompatibilità di fondo tra emozioni e figure tropiche a disposizione, con il risultato che la necessaria e fondamentale articolazione — per dirla con Hubert Damosch — tra gli universi del leggibile e del visivo è resa precaria e conflittuale, mentre viene meno l'assunto necessario affinché la pittura possa eccedere a fatto di comunicazione.

La questione formale comporta in Spreafico, quando venga affrontata nella sua globalità, un oltrepassare la ricerca puramente stilistica per investire il problema della identità stessa dell'arte.

Questo conflitto latente tende a riproporsi ogni qualvolta da una lettura diacronica si passi a una lettura sincronica e viceversa, e si manifesta in termini di estremo contrasto tra abbozzi e opere ultimate, fra le varie fasi ed

esperienze che si affiancano e si alimentano reciprocamente, rinviandosi l'una all'altra per tutto il periodo di ricerca con relazioni spesso imprevedibili e, talvolta, segrete. Nella pittura di Spreafico, specie nella primissima fase, ogni contrasto formale è un'enucleazione di più moventi, con i quali bisogna sempre fare i conti anche in un breve saggio come il nostro. Il fine è quello di identificare le pertinenze e le istanze formali separandole dagli stimoli psicologici, nei quali converge una materia complessa di inquietudini e di disagio di vario tipo, vissuti da Spreafico a doppio livello, di esigenza teorica e di istanza emozionale intese a loro volta come dimensioni necessarie per un'espressività che vada oltre il visibile e non si radichi nel mitologico.

L'angoscia e il disagio dell'uomo Spreafico, come vedremo, nascono dall'impossibilità di riscontrare immediatamente in sé il coefficiente unitario delle sopraccennate esperienze percettive vissute di conseguenza come momenti contraddittori, tanto più irriducibili quanto più incommensurabili.

Leonardo Spreafico, nato a Monza nel 1907 e deceduto a Cinisello Balsamo presso Milano nel 1974, inizia un'attività creativa abbastanza autonoma attorno al 1932, poco prima di ottenere il diploma all'Accademia delle Belle Arti, imponendosi subito per innate capacità compositive e per il gusto plastico, per il « senso della forma », come annotava un critico dell'epoca. Da sottolineare inoltre il fatto che, pochi anni dopo il diploma ottenuto all'Istituto di Arte Superiore di Monza, Spreafico aveva già ottenuto significative affermazioni e incarichi a livelli ufficiali; si ricordi per esempio il grande affresco alla Stazione Marittima di New York (1936).

Proprio in questa fase operativa si nota l'irrequietezza di Spreafico, il

quale, dopo aver esordito sotto la diretta influenza del naturalismo lontanamente espressionistico di De Grada, suo maestro all'Istituto Superiore d'Arte, aveva guardato ora a Sironi ora a Soffici, mediatori di un'operazione ben più importante: quella del riannodo con un'esperienza anteriore e fondamentale per la pittura italiana, vale a dire con il recupero da parte del Novecento dalla grande lezione di Cézanne. Questo ritorno alla genesi costituisce un fatto fondamentale per definire la personalità e la vocazione di Spreafico fin da allora predisposto a ripercorrere come soggetto, e non per interposta persona, un'avventura pittorica recuperata come aggancio a tutta una sensibilità rifiutata in parte dal Novecento.

Ovvio che la pittura di Spreafico si muovesse in quegli anni nel clima un po' elegiaco, e forse nostalgico, del « lombardismo », spesso rievocato da Spreafico ogni volta che doveva affrontare il paesaggio. Era l'area in cui operavano, oltre al menzionato De Grada, le figure generose di Mosè Bianchi, di Emilio Borsa, di Guido Caprotti e ancora di Anselmo Bucci, menzionabile per l'opera grafica, e soprattutto di Peppo Mariani che doveva portare il naturalismo lombardo a contatto con l'espressionismo, attraverso il quale Spreafico sarebbe poi risalito alla lezione di Gola.

L'universo operativo di Spreafico, che, travolto dal flusso del Novecento e dallo stesso insegnamento accademico, doveva assumere la lezione del Rinascimento come una specie di Super-Io, veniva poi ampliato dalla lezione delle esperienze tangibili e fattive dei suoi maestri: oltre a De Grada, Arturo Martini, Marino Marini, Semeghini. Tuttavia la nostra tesi è che, in questo periodo di confronti e di cauti sospetti, il momento più personale di Spreafico è stato quello di opporre al lombardi-

simo e perfino al razionalismo positivista di Cézanne un'istanza di « improvvisazione », forse di diretta derivazione matissiana, vale a dire una forte irrazionalità che si rivelerà come frattura dell'ingranaggio formale derivato dall'acquiescenza del Novecento minore alle strutture compositive e agli impianti rinascimentali. Ciononostante, come vedremo, il Rinascimento, che per Spreafico si incentra su due o tre nomi: Mantegna, Piero della Francesca, Botticelli, consentirà, in virtù dell'innata improvvisazione, di ottenere inquietanti reminiscenze settecentesche sulla traccia di certe sbarazzine grazie del liberty. In Spreafico l'emozione fornita da Botticelli si sottende a verticalità goticizzanti in cui si raccoglie la grazia di un movimento leggero, pensoso, in procinto di assumere una nota melanconica e meditabonda, sullo sfondo di una soffusa atmosfera di leggerezza e di armonia in via di cristallizzazione.

In questi termini si compie in Spreafico un'inversione di marcia rispetto al Novecento, totalmente opposta in particolare a quanto era avvenuto in Sironi, rivolto all'archeologia, e anche all'esperienza che andava caratterizzando la ricerca di Marino Marini, proteso all'arcaico. In Spreafico si pronuncia, fin dagli anni del « consenso al regime » forse in parte contrario alla natura dell'artista, un particolare interesse per la « scena » tardo-rinascimentale in cui è sottintesa tutta l'irrequietezza e perfino la rivolta esistenziale del successivo Barocco, che resterà una forma del subconscio e di cui Spreafico ricorderà, nei momenti di maggior presenza esistenziale, la grande lezione fantastica e spaziale. A livello di pre-conscio Spreafico intuiva che era il mito dell'opera totalizzante, elaborata, funzionante come un sistema chiuso a infastidirlo e, in qualche parte

dello spirito, forse della ragione, a turbarlo e a renderlo riluttante. Per questo l'abbozzo ha una vitalità, una freschezza, una spontaneità, una pregnanza che l'opera elaborata ha in parte perso pur arricchendosi di altri connotati. L'opera completa non deve essere però presa come fatto di spersonalizzazione, un prodotto estraneo alla ricerca di Spreafico. L'ideologia del Novecento minore, accademico, intransigente e spesso celebrativo agiva sì come una sorta di Super-Io, ma in Spreafico questa forma è intesa quale situazione oggettiva, inalienabile se non a scapito di una parte importante di sé, in riferimento alla quale e attraverso la quale si imponeva la necessità di verificare il possibile impatto delle immagini simboliche nella sfera dell'archetipo.

Frattanto Spreafico compie viaggi in Germania, in Francia, in Inghilterra, negli U.S.A., più tardi in Spagna, interessandosi ad ogni esperienza artistica quel tanto che la coscienza gli consentiva. Ed è a livello di coscienza critica che avviene il lungo periplo intorno all'evoluzione dell'arte moderna con una insistenza (e a spese proprie) che ne indica l'impegno conoscitivo ancor prima che artistico, alla ricerca di un'identificazione in ricerche ed esperimenti coinvolgenti sul loro risvolto un altrettanto puntuale processo di smitizzazione.

Spreafico all'inizio ottiene gli strumenti culturali d'identificazione da quel « lombardismo » ritenutone la matrice naturale. Ma in questa matrice, come vedremo, c'erano già tutti i presupposti per un moto esplorativo inverso, di tipo centrifugo. Né Spreafico era l'unico a intraprendere un'avventura di siffatta natura, volta a un processo di estrapolazione culturale, mentre le voci del regime parlavano di « spostamento del centro di gravità dell'arte contemporanea », la quale, dopo

una cura d'opposizione che dura da mezzo secolo, « ritrova la sua fede in Roma ».

« Gli artefici del nostro Risorgimento, quello del XX secolo, — continuava euforico Waldemar George sul Catalogo della XVII Biennale di Venezia del 1930 — hanno intrapreso una revisione totale dei valori dello spirito. Mi stupisce che questi riformatori abbiano trascurato l'elemento artistico. Per coloro che, come noi, credono nell'Italia, per coloro che aspirano vederla riprendere le leve di comando della cultura moderna, non può essere il caso di adottare artisti italiani di nascita ma che non rappresentano né il genio, né le virtù maestre di un'estetica d'espressione italiana. Per noi il problema dell'italianizzazione della plastica moderna si pone in modo tutt'altro diverso ». E concludeva trionfalmente: « Un popolo che ha colonizzato il mondo, nel senso letterale e nel senso metaforico, ha diritto ad aspirazioni ben superiori a quelle di generare delle glorie puramente locali. La sua ambizione non è quella di vedere degli italiani prendere posto fra le glorie europee, ma quelle di strappare l'Europa alla tutela del Nord, di romanizzarla ».

Si tornava, come risulta dalle affermazioni soprariportate, a una concezione antropologico-culturale pre-illuminista, volta a privilegiare una civiltà, in questo caso la presunta « romanità », rispetto a tutte le altre considerate di categoria inferiore. È una tesi di cui lo strutturalismo antropologico ha oggi fatto piazza pulita. Ma per fortuna gli artisti di qualsiasi coloritura politica già allora la pensavano, chi più chi meno, diversamente. E valga per tutti ciò che scriveva Ottone Rosai nel 1937 su « L'essenziale » (ed. Vallecchi): « L'arte non può essere circoscritta, l'arte non è teoria, non è retorica, l'arte è valore, è bellezza, è assoluto e, come

tale, ha bisogno di svolgersi in un suo clima di libertà e di coraggio. L'arte e la scienza sono strade iniziate dagli uomini per essere seguite dagli stessi allo scopo di crearsi un loro mondo sia pure di relativa perfezione, ma almeno il meno imperfetto e quindi non si sia proprio noi a lasciarle in tronco ».

La pittura del Novecento italiano, e non solo la pittura, attende ancor oggi una revisione approfondita dei connessi valori e delle risultanze artistiche, revisione che prende le mosse da queste ultime, oltremodo sospette dal punto di vista dell'ideologia di allora.

Le resistenze e i dubbi dichiarati o impliciti nelle esperienze formali contestano al Novecento di possedere la prerogativa per un coerente « ritorno alla storia » a causa della formulazione più o meno ufficializzata che non pareva concedere agli artisti un rapporto attivo con la Storia stessa. Le resistenze sorgevano, pertanto, dal dubbio che l'invocato ritorno all'ordine, propugnato ed esaltato dal Novecento in genere, dalla Teoria dei Valori Plastici di Ardengo Soffici, pur con tutte le motivazioni del caso, costituisse una risposta esauriente alle istanze linguistiche e sociali delle avanguardie dei primi decenni del secolo.

E allora ci fu chi guardò a Dérain e a Picasso del periodo classicista, e Capek e a Permeke, al purismo di Ozenfant e spesso seguì peraltro l'insegnamento di de Segonzac, spingendo lo sguardo al secondo espressionismo di un Carl Hofer e perfino al grande Beckman. La verità è che nel Novecento — come annotava Massimo Carrà — « fuori dal cliché più comune c'è tutta questa idea di un nuovo civile umanesimo, che vale simultaneamente come stimolo di razionalità e d'impegno dei sentimenti verso un concetto dell'uomo che è volontà di antichi consensi e accordi, ma nel senso di ricollocarlo, l'uomo, al centro

di un lento lavoro di recupero esistenziale ». Ma Carrà ricorda ancora l'« altro tipo di Novecento », quello della contaminazione politica e più tardi dei « fez, gagliardetti, legionari e battaglia del grano », che fu, cioè, la « seconda faccia, pomposa e servilmente accademica, ad attrarre le schiere più colte di pittori e scultori, lo sciame di tutti i coristi. Una situazione dunque contraddittoria all'estremo, da cui furono pochissimi a salvarsi ». Per la maggioranza di coloro per i quali l'arte era un modo di non asservirsi, Cézanne costituì un punto di riferimento quasi obbligato, non tanto per la teoria della forma-colore quanto per il tentativo di « rendere la verità in pittura ».

Si può dire che Spreafico fu uno dei primi che, sotto l'incalzare dell'esperienza dei Marini e dei Semeghini, sensibile al richiamo del lombardismo, alle fonti più autentiche, sospettò della lezione autoritaria di Sironi e di Carrà, specie di quella del secondo, prescindendo dal loro valore artistico. Il processo di distacco dai maestri passava in Spreafico attraverso l'adesione alla passionalità interna che rifiutava la forma statica. Al contrario la forma era da lui concepita come campo di una energia complessa, infine come spazio di forze imprigionate, difficilmente riducibili a strutture omologhe. Alle mitologie e alle gratificazioni del Novecento ormai restauratore, accademico e celebrativo Spreafico opponeva l'impossibilità di pianificare l'irrazionale in quanto non aveva alle spalle esperienze e avventure artistiche eterogenee, delle quali si avvalevano invece i « novecentisti » più anziani di lui, ognuna delle quali poteva costituire un punto di riferimento o addirittura un elemento di opposizione dialettica, quale fu ad esempio il futurismo per Sironi o per De Chirico. E Spreafico neppure poteva usufruire di quell'avventura

traumatizzante ma redditizia che fu la rovinosa prima guerra mondiale, causa di dissolvimento di molte illusioni, in conseguenza della quale l'uomo riscoprirà la Storia come dimensione e confronto umano.

In Spreafico erano andati privilegiandosi, dopo una prima esperienza plasticista, i temi ritmici, per non dire coreografici, sistemati su estenuanti quanto suggestivi arabeschi, come già si notava in quegli anni. Si è così parlato da parte di Leonardo Borgese di « temperamento genuino di sognatore » e sul Giornale di Bergamo del 13-XII-1939, di « qualità congenite, fra le quali prevale la sensibilità cromatica », nonché di « audaci accostamenti di colore che fanno nascere nel colore e con il colore un mondo fiabesco (Renato Toselli) », e non soltanto come racconto ma come « ispirazione coloristica di calda intonazione fantastica (A. Podestà) ». Tuttavia il Podestà non si mostrava del tutto consenziente nei riguardi di Spreafico: gli rimproverava il rischio di un'eleganza sensualisticamente raffinata, ma languida. « La fiaba — sentenziava infine il Podestà — è il cammino esaltatore dell'Arte: ma il modo autentico di comunicativamente concretarsi sta nella sua risonanza espressiva, ottenuta con un testardo approfondimento, una lenta elaborazione dei mezzi propri della pittura, con la forza, emotiva in se stessa, di quello che è stato chiamato il dramma plastico ». In effetti, dal '35 in poi, in Spreafico si accentuava la fluidità delle forme, seppur sempre plasticamente delineate, sistemate all'interno di un movimento ritmico in cui il valore cromatico riusciva a situare un ulteriore sistema espressivo e non sempre conciliante con la trama preconcepita. In qualche modo Enotrio Mastrodonardo intuiva lo stadio embrionale della ricerca senza intenderne tuttavia il ge-

nuino significato conflittuale, specie quando scriveva che « la materia pittorica si disperde troppo facilmente oltre il segno e non rileva mai uno sforzo interiore di un intenso raccoglimento dei valori tonali. Da qui l'estro coloristico dello Spreafico tradisce la casualità da cui nasce e con cui si esprime. Lampi di colore vivo, toni accesi che si sciolgono in sbavature formali di dubbio effetto ».

L'annotazione di Mastrodonardo ci interessa perché avverte come il « cromatismo » di Spreafico non obbedisca all'impostazione prospettica e conferma, pur sulla base di una valutazione negativa, il valore « visivo » del cromatismo del monzese contro i valori « tradizionali ». Capovolgendo la tesi plasticista di Mastrodonardo, la frattura all'interno dell'intelaiatura prospettica è per noi invece sintomo di revisione ideologica della pittura che consente al pittore di avviare quell'esperienza coloristica che lo porterà stilisticamente molto vicino a quello che si può chiamare il « naturalismo soggettivo » dei « fauves ». Secondo noi la critica italiana « novecentista » fondeva, per quanto atteneva alla ricerca di Spreafico, « casualità » con « improvvisazione » matissiana, in cui il pittore potrà più tardi intervenire da demiurgo. In altri termini Spreafico « sogna » non per evadere, ma per non evadere. Un fatto da sottolineare è che in una critica pubblicata il 15-XII-1939 su « Il lambello » di Torino, firmata con lo pseudonimo Giaga, si sottolinea come « Leonardo Spreafico si presenti come un coloritore di coraggio e d'impeto, ma tutto elaborato in maniera per così dire preventiva, e poi, solo in un secondo momento, espressiva ». L'intenzione di Giaga era di mettere in evidenza la duplicità di intenti secondo noi determinata dal fatto che per il monzese la sperimentazione doveva av-

venire all'interno del sistema crittografico — che non necessariamente si istituisce come sistema convenzionale — e non opporvisi preintenzionalmente fin tanto che la crittografia non avesse completamente esaurito la sua funzione oggettiva.

Nel corso del periodo degli anni trenta Spreafico ci appare pittore intento a mettere in questione ogni momento della sua esperienza, quasi negandola nel giro talvolta tortuoso dei punti di appoggio e di riferimento, al fine ultimo di restituire il sistema crittografico alla propria ansia umana.

Nella sua pittura fin dall'inizio c'è consenso e dissenso da non intendersi tuttavia in quanto atteggiamento politico, ma polarità inestinguibile, emergente dalla prassi sulla base della quale il problema era come conciliare il materiale fantastico ricavato dalle emozioni e dalla conflittualità stessa delle esperienze con il linguaggio crittografico.

Val la pena di ricordare, rifacendoci a Roland Barthes, come la « scrittura » è un « compromesso tra una libertà e un ricordo, in ragione del quale la libertà si riduce nel gesto di una scelta, ma non già nella sua durata », mentre i soggetti diventano irrevocabilmente « prigionieri delle proprie parole e dei propri segni ». Infatti è « sotto la pressione della Storia e della Tradizione, continua Barthes, che si stabiliscono le scritture possibili di un dato scrittore. . . . Ma nel momento in cui la Storia generale propone o impone una nuova problematica del linguaggio letterario, la scrittura resta ancora piena di ricordi e di usi anteriori, perché il linguaggio non è innocente: le parole hanno una memoria seconda che si prolunga misteriosamente nel mezzo delle nuove significazioni ».

Pur con tutte le cautele del caso, la considerazione di Barthes riguardante

la scrittura ci pare applicabile anche a livello di linguaggio pittorico, che è un linguaggio simbolico privo di unità minimali nella sfera del quale tuttavia la presenza della Storia in quanto Ricordo è maggiormente ingombrante perché essa non si impone soltanto nel campo del « visibile », come dicono i semiologi, ma anche nel « leggibile », la cui reciproca articolazione è determinante ai fini del linguaggio. L'operazione pittorica di Spreafico risiede in certa qual misura nell'affrontare sistematicamente il rapporto con la Storia pur conformandosi alle proprie emozioni. La Storia non era percepita da Spreafico semplicemente come sistema parametrico, ma soprattutto come materiale vitale e per altro di rimozione, nel quadro del quale il fondamentale incontro-scontro con la realtà da parte dell'individuale si conforma al rapporto freudiano tra Principio di Eros e Principio di Realtà.

Un fenomeno diffuso nella pittura italiana degli anni trenta più di quanto si possa pensare, dal momento che l'eroticismo è ricerca della natura e dell'emozionalità spontanea. La pittura più segretamente o dichiaratamente contestativa del decennio si imbeve di erotismo, come accade con l'espressionismo romano, Scipione in particolare, che è risonanza di virtualità individualistica. L'aspetto sensuale della pittura di Spreafico manifestantesi nelle sinuosità larghe e pesanti degli arabeschi — pertanto non « languidi », come fu scritto, ma intrisi di ambiguità — ne è allora il dato contestatore, l'elemento corrosivo e testimoniale di una realtà impossibile da integrare nella crittografia di comodo e tanto meno in quella accademica e celebrativa, e quindi da esprimere nella dimensione umana del simbolo indefinibile. Se da una parte Spreafico si arrende alla pittura dell'epoca per quel tanto che gli consenta di verifi-

care le modalità e le contraddizioni di questa *resa*, cioè la propria interiore conflittualità in un'epoca di chiusure politiche, dall'altra riesce a Spreafico di staccarsi dalle esperienze più compromettenti del periodo per compiere una rilettura del grosso patrimonio del simbolismo iconico dal Rinascimento al Settecento, al fine di constatarne la corrispondenza con le individuali figure preconcepite a livello di subconscio e di inconscio collettivo, quindi di rimosso e di insoddisfatto. Spreafico aveva intuito che in pittura le figure stilistiche costituiscono sempre dei tropi in coincidenza con la nostra attività psichica più segreta, e ancora che il Novecento gli riforniva una serie di figure archetipali emergenti se non dal subconscio almeno dal preconscio, e quindi figure di una confessione delirante da assumere nella loro consistenza simbolica e « reale ». In Spreafico c'è una vaga intuizione del nostro condizionamento da parte della realtà mitica e linguistica che ci attraversa, per dirla ancora con Barthes, e quindi il puntiglio, seppur ancora confuso e controllato, di assumervi un ruolo attivo ricorrendo alla via emozionale e sviluppando una ricerca di identità che non doveva limitarsi a procedere parallela alla ricerca stilistica, ma sostanziarla. Le figure tropiche e archetipali derivate dal Classicismo e riemerse col Novecento, susseguentemente identificate come figure del « subconscio italiano », tendono a diventare in tal modo dei test psicanalitici (o meglio autopsicanalitici, se ciò fosse possibile), degli stimoli per sorprendersi in buona fede e per far scattare le molle della confessione. Il risultato era quello di investire il simbolo originario dell'emozione provata, oggettualizzandolo.

È per questo che fin dall'inizio si è parlato di « pittore sognatore » e, mentre altri parlano di « surrealismo lirizzan-

te », Fred Pittino sottolinea il « clima mitico, creato dal colore che evade dalla realtà e dall'atteggiamento fiabesco dei personaggi ». Dal canto suo Leonardo Borgese parla ancora di « mondo sensuale con una certa innocenza, soffice e lievemente ironica » che « assomiglia a un paradiso terrestre lontano, appannato dal ricordo », mentre un critico monzese aveva già parlato qualche anno prima di « privilegio di stupire e di scandalizzare ».

Spreafico operava in quel periodo sulla base di una ambiguità cromatica che investiva gli apparenti accordi o le inattese e violente discordanze di rapporti tonali già prossimi alle consistenze timbriche di matrice espressionistica o derivanti dal Barocco spagnolo (i Goya e i Velasquez) con la memoria talora rivolta al Settecento.

Il dramma di Spreafico si misura nella cadenza del ritmo, dei gesti e del movimento prossimi alla danza, negli accordi segretamente spezzati dalle discordanze, nel senso di grazia e di soavità che pare pervadere e spiritualizzare le cose, cui, con la stessa tensione controllata e nascosta, si oppone la sensualità degli arabeschi a sua volta trattenuta nella grazia della decoratività. La composizione di Spreafico si dilata pertanto per caute, celate e quasi inattese opposizioni, trepidanti di vita non appena le si colgono nel loro discorso intimo. E fra queste opposizioni prevale quella della realtà e dell'irrealtà, vale a dire il mondo dell'Eros e della speranza contro la natura repressa, entrambi elementi di un'unità spezzata. La conseguente evasione da questa nel sogno, per dirla con Freud, diventa lo spazio e il clima del delirio, il campo delle sublimazioni e dei trasalimenti mistici, dei simboli volutamente ambigui, come pure dei fantasmi dell'irrealtà irraggiungibile. Spreafico aveva poi compreso che l'impianto classicista, al

quale si adeguava l'emozionalità, altro non era a sua volta che una figura tropica, e che essa traduceva un'esigenza umana di equilibri formali quale doveva scaturire non tanto da un atteggiamento mimetico, rispetto al Rinascimento, ma dalla sintesi di esperienze fra di loro antitetiche.

È stato un momento di esaltante e forse ingenua speranza, nel corso del quale a un concetto di storia astratta Spreafico tentava di opporre una storia di prassi e di coscienza umana. Così la composizione neo-classicistica di Spreafico, al di là dell'apparente compostezza, rimane a livello psicologico, ma anche formale, opera aperta.

La dinamica quasi coreografica delle figure dei gruppi allegorici, all'opposto di quanto avviene in Botticelli, cui in questo periodo guarda Spreafico tenendo pur sempre presente il grande Dürer, tende alla dilazione del movimento stesso e persino a un accenno di cristallizzazione in quanto vaga sintesi di quadridimensionalità.

In Spreafico si sviluppa in questi gruppi allegorici (da quelli degli incontri femminili a quelli più eterogenei come « Il racconto dello zingaro » o « Il pittore dei nudi ») un clima di silenzio quanto mai teso, reso terso per i rapporti prossemici quanto mai intensi e significativi.

Il corpo femminile — ed è un tema sul quale bisognerebbe sostare a lungo — è in Spreafico un campo di intense implicazioni psicologiche e in pari tempo un momento di grazia e di intimo, segreto seppur illusorio equilibrio, consacrabili mediante il silenzio stesso. È il mondo della magia e del mistero ai margini di una fondamentale tendenza mistica, che più tardi si avvarrà dei contrasti espressionistici.

Il corpo della donna è poi origine di inattese emozioni sullo sfondo di una sensazione primordiale: quella di es-

sere a contatto con il mistero stesso della realtà, che è vita e universo, quindi mistero cosmico. Una sensazione quindi di cosmicità che si traduce in una segreta e, una volta ancora, misteriosa nostalgia che si fa contemplazione del corpo della donna a questo punto non più solo corpo, ma universo totale. Esso diventa pertanto la figura tropica della Grazia innata che impone nei riguardi dell'uomo un rapporto quasi impossibile che solo al pittore è dato di rilevare e di sublimare. Siamo in un atteggiamento prossimo all'estasi, come nella sublimazione della figura centrale protagonista della « Toilette di Ester », che tende a smaterializzarsi, a subire un processo di decantazione mediante l'uso della forma-colore quale espediente per travolgerla e toglierla dal tempo sensibile, dal continuo temporale. La scena tende ad assumere la modalità e la grazia della cerimonia con quel tipico accenno di extratemporalità che è proprio del rituale.

Ma più che di smaterializzazione della figura centrale bisognerebbe parlare di decantazione della materia attuata mediante il procedimento della forma-colore di derivazione pre-fauvista (metaforicamente la « durata della libertà »).

Il processo fondamentale di questo periodo è quindi quello della graduale smaterializzazione di alcuni personaggi in contrasto con la identità materiale e psichica delle altre figure che incorniciano la scena.

La costante della figura di centro, smaterializzata o quasi, che per Spreafico, ancora sinonimo di depurazione, è resa ieratica da una certa qual semitrasparenza e dai movimenti incipienti in procinto di cristallizzarsi. E' la figura della dinamica sommessa quale appare nella « Toilette di Ester » e ancor meglio in « Le confidenze di Venere ». Nella composizione essa agisce da cen-

tro etereo, allungato a ellisse, che proviene fin dai primi paesaggi del 1931-32, quando Spreafico era ancora studente all'Accademia. Lo si nota in « Paese romano » (1932) dove l'oggetto in via di smaterializzazione è rappresentato dalla casetta posta in una specie di radura all'interno del bosco. Da notare la ricchezza del chiaro-scuro realizzato in base a una linea direzionale che sta tra Cézanne e De Grada. Piace fin d'ora sottolineare la presenza di due costanti stilistiche di Spreafico: il post-impressionismo sintetico di Cézanne che si aprirà più tardi ai « fauves », e la costante lombarda, la cui densità naturalistica già si concilia con una poesia vagamente misticheggiante e idealizzante, all'insegna di una sintesi di gesti e di interiorizzazione dinamica, cui il colore pre-fauvista, talvolta chiarista, assegna la dimensione spaziale. Ma in questo caso è un volume aleatorio, inconsistente, figure dell'irrealtà in quanto mondo altro, dell'Eros, dello spirito in quanto positività assoluta. Non a caso questa immagine prima sarà la fanciulla, simbolo dell'« eterno femminile », poi la casa, il candore di un cavallo fantasmagorico, infine, nelle « Venezie », la sagoma della Chiesa della Salute.

Il ricordo del colore « fauve » ha un significato di estraneità nella condizione esistenziale senza con ciò perdere il senso della realtà. La figura smaterializzata diventa il risvolto dell'immagine della materialità simboleggiata dall'« altra figura »; nel « Pittore di nudi » da quella dell'artista che si appropria della bellezza e della spiritualità. In « Profughi dell'Eufrate » riappare l'Innocenza sotto forma di fanciulla isolata e il contrasto è tra questa creatura inerme, diafana e allegorica e i corpi massicci dei due cavalli, ripresi posteriormente, che la affiancano e la costringono in uno spazio pre-

cario, indefinito, che quindi connota inerzia e solitudine. E' il modo tipico di Spreafico di usare un impianto rinascimentale per esprimere un concetto del tutto moderno, ratificato dai connesi significati esistenziali. In «Amanti» il significato è più esplicito e deriva dall'osservazione dei fiamminghi riguardo ai quali qualcuno ha alluso a Vermeer per l'impiego dei verdi.

Noi pensiamo anche a Teniers figlio per il tema della polarità in quanto unità di opposti. In «Amanti» l'opposizione sta tra l'uomo e la donna ed è un rapporto che ha qualcosa di insolente, come negli «incontri» di Teniers tra uomo giovane e donna vecchia.

In Spreafico non c'è la promiscuità generazionale, c'è piuttosto un contrasto di positivo-negativo, di smaterializzazione e gravidanza, infine di maschio e femmina. In fondo i due personaggi della polarità formano un solo personaggio e vedremo come, nel periodo della maturità, l'intera composizione acquisti la dimensione di un unico personaggio. Da ciò deriva l'intensità della composizione o meglio dei gruppi di Spreafico, soprattutto il dialogo costante delle cose, dei personaggi, specie se sono due, metafore della polarità stessa in quanto elementi opposizionali della conoscenza. E da ciò proviene anche il mistero delle cose, soprattutto il mistero che avvolge i loro rapporti, sempre in procinto di ribaltarsi in ambiguità dichiarata, irriducibile, e, alla fine, quella nota magica, vagamente metafisica, che or più or meno pervade il dipinto.

A dar risalto all'ambiguità di fondo concorreranno, attorno al 1950, i gruppi di donne, spesso in due, i cui visi risultano complementari rispetto allo spazio che le avvolge e le unifica entro un ideale cerchio, la cui circonferenza — di ispirazione ingresana — sarà da lì a poco la forma che sintetizzerà il

volto umano della figura isolata. Dunque il viso sintetizzato in cerchio contiene idealmente due visi, il positivo e il negativo, il maschio e la femmina. Esser riuscito a ridurre questa polarità a una linea circolare di tale gravidanza costituisce uno degli arrivi di Spreafico, anche se a tal proposito qualcuno vorrà ricordare le esperienze di un Marini o di un Klee. Per altro la complementarità del positivo e del negativo è un fatto costitutivo del cubismo, soprattutto braquiano, cui Spreafico è debitore.

I personaggi che muovono le emozioni, i sentimenti e gli stati d'animo nel corso del periodo del fascismo sono dunque le figure del Ricordo: la fanciulla come allegoria dell'Innocenza indifesa, l'odalisca, di lontana derivazione goyescas, come simbolo dell'idealizzazione dell'amore, le figure femminili come immagini dell'«eterno femminile», e inoltre le figure dell'amicizia, classicamente personificate, che il movimento in via di cristallizzazione rende ancora più totemiche, fra cui prendono risalto il totem maschile: la figura catalizzatrice e trasfiguratrice dell'artista nel «Pittore di nudi», o quella più epica e perfino ambigua dell'«Uomo a cavallo», cui si oppone la figura del nomade, in «Il racconto dello zingaro», che è il simbolo di un mondo «altro», sconosciuto, forse metafora della Poesia stessa dell'Arte. Alla figura dell'artista in quanto «figura medianica», eredità della Teoria dei Valori Plastici di Soffici, Spreafico oppone la figura dell'artista in quanto sognatore, che reca la «buona novella», ma già tutto complice perché compromesso in prima persona non appena inizia il racconto che è Realtà e Ricordo ma anche improvvisazione.

La vocazione dell'«improvvisazione» contiene in Spreafico una nostalgia, un reincontro con la Natura, una ricerca

di spontaneità e di immediatezza, dal momento che è proprio nella spontaneità e nell'immediatezza che ci si può illudere di far perdurare più a lungo possibile la libertà (per riprendere la immagine di Barthes) o addirittura di rendere la libertà illimitata e non ristretta al gesto.

Spreafico scopre che la Natura non è solo «naturalità» ma «seconda natura» qual è l'inconscio, la struttura rimossa e repressa, infine che la Natura stessa non può sottrarsi a un fondamentale processo di inculturazione per la fatale condizionante via del «segno». Proprio sulla via verso la Natura Spreafico incontra allora il simbolo che non può mai essere «naturale» o meno, ma solo autentico o mistificatorio. Il problema principale della pittura di Spreafico appare allora, fin dal primo momento, essere quello della mediazione. Spreafico si mette allora sulla via della difficile ricerca del «segno autentico», vale a dire di quella mediazione che rifletta non solo la conflittualità di tipo ideologico interiore al pittore, ma anche, e soprattutto, la crisi di identità alla quale, a livello formale, si aggiunge la limitatezza dell'esperienza personale e storica. Nell'ambiente italiano Spreafico, ripetiamo, si trovava ancora alle prese con un Super-Io di tipo rinascimentale, con il quale forzatamente doveva fare i conti, perché ogni tentativo di sottrarsene l'avrebbe ricondotto a mediazioni traslate. L'orgoglio del monzese era quello di percorrere una ricerca tutta in prima persona. Fu lo spazio di una esperienza solitaria, unica, insolita per l'ambiente italiano di allora, irta di pericoli, di contraddizioni, soprattutto di «ritardi» e di remore. Ma è stata una via, un periplo, che ha reso l'esperienza di Spreafico irripetibile, e, proprio perché «europea», personale, impossibile a raccordarsi a qualsiasi altro movimen-

to dell'epoca, piena di debiti e di crediti, debiti verso un'intera esperienza moderna, dai Nabis dietro ai quali si ritrovano i Puvis de Chavannes e i pre-raffaelliti, all'Ecole de Paris, con il suo concetto di colore in quanto valore volumetrico. Così come più tardi sarà debitrice dell'espressionismo francese, senza dimenticare da una parte Matisse, Bonnard, il cubismo picassista e soprattutto quello braquiano e, dall'altra, gli italiani, dai Mariani e dai Gola fino a De Pisis, capostipite di un impressionismo aggiornato. È giusto perciò sottolineare l'aspetto precorritore della pittura di Spreafico nei riguardi sia di « Corrente » che del successivo naturalismo lombardo, e addirittura per ciò che riguarda la lezione cubista in Italia. Ma, in questa prospettiva di evoluzione personale, bisogna ancora sottolineare da una parte il distacco e la frattura con il « lombardismo » e dall'altra il ricorso nel dopoguerra alla matericità del colore quale mezzo esaltante la dimensione volumetrica e spaziale dei valori cromatici. Il che già si intravede in taluni dipinti come nella « Mezza figura » del 1937.

La pittura di Spreafico veniva pertanto a riscattare, fin dagli anni del consenso al fascismo, l'emotività umana quale metodo epistemologico, ricco di impennate e sublimazioni, rinviante a una natura e a una sensibilità che tendevano a sottrarsi al controllo diretto della ragione, pertanto alla « ragione » del Novecento, al suo ideale neoclassicista, di « purezza formale ».

Espressionismo e neoclassicismo sono due opposti tra i quali si dibatterà e oscillerà la pittura di Spreafico per buona parte del suo iter artistico, in riferimento ai quali si svolgerà l'intenso discorso del pittore eternamente insoddisfatto non tanto, secondo noi, per un suo proprio giudizio globale, quanto

per la molteplicità e perfino per la contraddittorietà dell'osservatorio critico in cui l'artista veniva a trovarsi nei riguardi della propria attività creativa. Ma in questa tensione si plasmerà una statura morale inquieta e, proprio per questo, solida e intollerante soprattutto con se stessa, autoritariamente autocritica, lucida proprio nei momenti in cui la bipolarità della pittura esploderà per lasciar libera la carica sensitiva. E' un momento di ampia portata, di cui l'esplosione cromatica misurerà il patrimonio culturale ed esistenziale accumulatosi per tutto un periodo di intensa lotta interna, nella quale si rifletteranno poi gli echi di un mondo esterno lanciato verso la propria rovina, verso quel conflitto da cui doveva alla fine uscire un nuovo volto italiano.

La pittura di Spreafico è un mondo di riflessi. Le figure archetipali del subconscio collettivo italiano si riverberano all'interno dell'animo del pittore, il quale a sua volta proietta all'esterno i sentimenti ricavando dai volti la sua stessa fisionomia. Era già stato scritto che le figure femminili di Spreafico apparivano come figlie della stessa madre. Noi vogliamo andar oltre dicendo che esse sono figlie dello stesso padre, Spreafico in persona, il quale, dando loro i suoi tratti essenziali, le rende figure confessionali. Lo si avverte già con « Toilette di Ester » del '36, e si precisa con « La vita in campagna » del '40, confermandosi dichiaratamente con « Le donne inquiete », in cui si rompe definitivamente l'arabesco e l'impianto architettonico si disunisce lasciando ampi spazi emozionali tra l'una e l'altra figura, ognuna in preda a una sconvolgente concitazione.

La « confessione » di Spreafico nella sua migliore formulazione resta a mezzo respiro, cauta e, specie nel primo periodo, assume un'aspetto riservato,

quasi fosse proposta più all'autore che al lettore. C'è così una parte della confessione che si sottrae alle letture altrui, quasi a osservare un'estremo pudore mediante il quale il pittore possa trovare lo slancio intimo che gli consenta una libertà in accordo con l'etica professionale: un'esigenza dunque di comunicazione con il destinatario preventivata e controllata.

Così, parallelamente ai gruppi allegorici e metaforici, si sviluppa una pittura contrassegnata dall'esperienza impressionista, ma di un impressionismo che non si limita all'effettistica luminosa, anzi che include nella pennellata una tensione volumetrica in opposizione alla tecnica divisoria del secondo impressionismo, quello da Seurat in poi. Alle spalle di Spreafico agiva per altro l'esperienza lombardista dei Mariani e dei Gola rivissuta attorno agli anni '40 all'ombra dell'influenza di De Pisis e di Morandi.

La frantumazione dell'oggetto in senso impressionistico indica in Spreafico l'esigenza di una rottura della prospettiva rassicurante di tipo rinascimentale, e vuole introdurre nel visivo una molteplicità di prospettive e di aspetti delle cose e dello stesso artista, gli uni riflettentesi negli altri, in modo da esaltare il sentimento dell'inconciliabilità con se stesso, rivelando in altri termini i modi di apparire come disgregazione della propria unità materiale e spirituale. Per questo la pennellata si presenta come un'unità espressiva, un simbolo complesso e non certo un tratto aggregabile agli altri entro un contesto che si riveli grazie all'anomalia dell'occhio che li riassocia riplasmandoli.

L'impressionismo espressionistico di Spreafico negli anni '39-40 rifiuta la tecnica della dissociazione mantenendo intatte le unità espressive cromatiche onde esaltarne la consistenza seppur

enigmatica, l'emozione che risulta dal loro rapporto indiretto, non alieno a risultanze liricheggianti, come dimostra uno dei migliori dipinti dell'epoca, la « Venezia con la Chiesa della Madonna della Salute ». I verdi, gli azzurri, i gialli luminosi vanno in questo periodo assumendo profondità interne, prospettive spaziali che arricchiscono la simbologia cromatica del pittore, più enigmatica col passar del tempo, proprio per la dilatazione del margine di mistero, che è poi l'espressione al di là della comunicazione.

Questa sensibilità per il colore porterà il pittore ad ampliare la sua gamma cromatica introducendo nuovi colori, seppur d'impasto, per ottenerne l'interiore pregnanza, come i viola, i neri, i bianchi contaminati, i marroni, i rosastri, cercando dalle campiture e dalle casuali raggrumazioni un'intensità e una profondità non riscontrabili nello svolazzo ardito della pennellata. Così la composizione si ripropone in strutture architettoniche più controllate da cui sono eliminati i panneggi e gli arabeschi: viene rifiutata la figura umana per far posto al solo oggetto, spesso sfaccettato in ragione di un interiorizzato processo di geometrizzazione. La consegna è tuttavia di mai forzare la apparenza delle cose, perché il discorso di Leonardo Spreafico deve attuarsi attraverso la mediazione degli oggetti onde poter attingere all'animo umano. L'oscillazione di Spreafico si sviluppa dunque tra figura archetipale del subconscio collettivo e simbolo cromatico. Tra l'una e l'altra di queste due esperienze, la cui unità consiste nell'essere entrambe dicotomiche, la prima ricorrendo alla percezione intellettuale, l'altra alla percezione sensoriale, sta l'esperienza del ritratto che riesce talvolta a sintetizzare le due tendenze, accogliendo dell'una e dell'altra le emergenze più significative.

2. Il volto umano come campo dell'ambiguità

Nel ritratto o nel dipinto con persona singola — in maggioranza femminile — il processo di cristallizzazione del movimento cadenzato dei gruppi allegorici ha compiuto il suo ciclo di congelamento, e la figura che ne segue ha ottenuto l'immobilità di un'estasi di tipo mnemonico per consegnarsi tutta a un sentimento essenziale: la solitudine. Così, mentre nei gruppi precedenti e perfino paralleli e successivi a questa pittura intimista, o meglio confessionale, prevalente è il ritmo cadenzato, dominante nel personaggio solo è l'architettura della figura umana. Vediamo una volta di più affacciarsi la lezione cézanniana sulla linea dell'esperienza che privilegia la strutturazione dei volumi, dei piani e delle loro intersezioni evidenti o segrete, in un sol termine ciò che Cézanne chiamava la definitezza formale. Questo processo di ristrutturazione del personaggio, addirittura di psicologizzazione, avviene all'interno di un processo ancora più vasto che ha quali temi opposizionali l'interno e l'esterno. L'esterno in questo primo periodo è lo spazio dell'archetipo, in genere del simbolismo. L'interno invece accoglie una confessione in prima persona ed è quindi uno spazio esistenziale retto dall'unico statuto del silenzio, sulla base del quale il dramma individuale viene captato attraverso l'atmosfera del dipinto e il cfrario psicologico.

L'impianto della figura sola rimane quello neoclassico, anche se il pittore non disdegna l'insegnamento di un impressionismo in via di solidificazione e già prossimo al « chiarismo » tra le cui annotazioni include una grazia settecentesca e una vocazione al liberty, come già rilevava Alfonso Gatto. Nella figura solitaria i tratti psicologici sono

più incisivi. Il viso della donna assume un colorito malato, una velata tristezza, una sorta di rassegnata impotenza legata misteriosamente a un inquietante sentimento nostalgico. La proiezione del proprio stato psicologico da parte del pittore è qui più che evidente, ed è interessante notare come questa « confessione » indiretta avvenga attraverso quel personaggio femminile, qualificatosi come l'essenza stessa della naturalità e del mistero cosmico. Questi « ritratti » (ritratto dell'altra e contemporaneamente ritratto di sé) raffigurano donne in posa, di estrazione borghese, media e alta borghesia, il cui viso rifiuta l'anonimato delle prime composizioni di gruppo per assumere un aspetto personalizzato e un carattere nascosto dietro una presenza enigmatica. Il tema sarà ripreso una decina di anni dopo a conclusione di una esperienza estremamente composita. La pittura di Spreafico si distingue per la concordanza e l'omologia di esperienze profondamente diverse fra di loro, apparentemente antitetiche. E' una omologia che val la pena di sottolineare, perché misura l'ampiezza della conflittualità nella ricerca formale, dalla cui stessa opposizione doveva emergere l'unità percettiva e formale. Mentre, per la maggior parte, le figure solitarie si sottendono alla verticalità, assumendo una struttura piramidale, altre figure sviluppano il tema opposto, quello della orizzontalità. Lo esemplifica la « Ragazza con tartaruga », del 1937, la cui orizzontalità è costruita sulla base dell'associazione di più forme piramidali, tradendo con ciò la vocazione di ridurre i volumi a forme primarie geometriche. È una propensione che trapasserà tutta l'opera di Spreafico, quasi che la geometria costituisse l'archetipo di una simbologia smarrita. Ciò che ci preme sottolineare in Spreafico, e ciò sempre sulla base di una let-

tura diacronica, è la compresenza di forme della percezione normale e di quelle dell'enigmatico, del misterioso, quasi dell'ultraterreno, quasi che la pittura potesse accordare all'uomo il sentimento smarrito del cosmo.

All'inizio degli anni quaranta l'impianto architettonico, non più inteso naturalisticamente come nel primo « lombardismo », favorisce un'ambientazione di tipo metafisico. Spreafico si stacca dalla tendenza impressionistica di alcune « Marine » per affrontare un'altra pittura che possa portare all'esterno l'esperienza della verticalità delle figure sole. Lo dimostra ampiamente l'importantissimo bozzetto « Le statue » del 1939-40, in cui, forse sotto l'insegnamento di Piero della Francesca, si sviluppa un rapporto interessante tra la staticità assoluta delle due statue centrali, quasi smaterializzate come figure irreali, e quindi enigmatiche, e le figure della realtà quotidiana sorprese nell'attimo di un gesto o di un movimento il cui significato trascende la realtà fenomenica per attingere a una realtà metafisica. E' il momento di un discorso per universali, in cui Spreafico riprende dalla vecchia « metafisica » l'architettura con la sua particolare coloritura, riducendo case e palazzi a muri di cinta che trattengono e definiscono spazi immaginari.

La realtà fenomenica non interessa infatti Spreafico che per quel tanto che permetta di stabilire costanti psicologiche, comportamentali e caratteriali al fine di accedere a una realtà essenziale, rappresentabile forse solo in termini di enigmaticità.

L'atteggiamento verso il fenomenico ci consente di comprendere per altro l'atteggiamento spirituale del pittore nei riguardi di quell'immane catastrofe che fu la seconda guerra mondiale.

Nel 1942 anche Spreafico viene mobilitato e trasferito in Sicilia, poi in Ca-

labria. Che la guerra abbia influenzato il pittore e che, a livello di emozione, l'abbia sconvolto, è cosa ovvia. Ma a dedurre che in Spreafico ci sia stata una partecipazione diretta agli eventi che andavano susseguendosi, questo è cosa assai azzardata, e ciò non già per una sua certa insensibilità, ma per quell'atteggiamento verso il fenomenico di cui sopra abbiamo descritto le risultanze. Anzi proprio la guerra, con il suo carico di tragiche contraddittorietà, di disumanità organizzata e pianificata, di scontro morale e politico, portava Spreafico a ricercare nell'uomo stesso quei valori umani assoluti che gli potessero fornire la speranza nella spiritualità. La guerra è stata, a nostro parere, una nuova, fondamentale prova della questione essenziale che per Spreafico è la ricerca di identità, in una forma forse impossibile e che trova nel suo risolto le ambivalenze dell'enigmaticità. Nell'artista la guerra, in quanto bolla fenomenica, doveva risolversi in una pittura vagamente metafisica, di breve durata, ma di dichiarata vocazione trascendentale. Contrariamente a quanto avviene con Moore, ad esempio, che nei sotterranei dei rifugi annotava lo strazio di un'umanità minacciata di genocidio, Spreafico in Sicilia e in Calabria, grazie ad un'autorizzazione speciale, si dedica a ritrarre i paesaggi secondo un gusto annotativo, se non folcloristico, in cui predomina la ricerca della luce.

Nel 1944, in Calabria, Spreafico scriverà:

« Io sono lombardo da sempre ed amo la Lombardia. Ma dopo sono certamente calabrese. Mi piace la luce che rende immobile la Calabria e i tre mari che la leccano, i suoi generali che vendono ulivi, i preti bizzarri, i Baroni che suonano il trombone e la gente sempre ferma che aspetta al sole e le sue donne turrute. E la infinita abbondanza di

bambini, di avvocati, di mosche, di castelli, di madonne nere, di olio, di filosofia, di saloni. Aria nobile, autentica, se fai così col piede trovi un tempio antico ».

E' importante rilevare come in pieno periodo bellico Spreafico scoprì la luce, o meglio l'intensità luminosa, come elemento essenziale della sua pittura. La luce in quanto componente cromatica era presente fin dalle prime esperienze, specie quelle compiute sotto l'influenza di Paolo Uccello e di Gauguin. Ma la smaterializzazione di alcuni personaggi e il riflesso chiarista che si innervava in certe esperienze verso gli anni quaranta indeboliscono il significato espressivo dell'intensità luminosa, che riappare invece con le discordanze espressionistiche delle nature morte e perfino di certi soggetti metafisici. Ma è una luminosità che, ricca di contrasti, è ancora imbrigliata nell'impasto dei colori, pur con tutte le elettrizzanti vibrazioni che preludono alla timbricità del colore stesso. Il lavoro, orientato verso una luminosità più intensa in quanto fondamento del valore volumetrico del colore, partirà dalla ricerca di un impasto più adeguato alla nuova emozionalità che proromperà con l'inizio degli anni cinquanta, dando avvio a un periodo in cui la soggettivazione del paesaggio non avverrà più per adeguamento allo stato d'animo, ma per intervento di una nuova facoltà dell'artista, il tocco magico. La metafisica in quanto « ricerca della cosa in sé — come scrisse Massimo Carrà — nella sua nuova definizione assunta per stupita certezza dell'esistenza » non poteva tuttavia soddisfare Spreafico: cui l'esistenza più che « certezza » si mostrava come il campo dell'incertezza, lo spazio di una frantumazione delle cose e di se stesso e quindi di un intenso lavoro di ricerca dell'identità. Il periodo post-bellico è pertanto costellato

dalla polivalenza di esperienze, le une più inclini a una forma baroccheggianti, come nel bozzetto « Zingari » in cui si ricompono il gruppo come testimonianza di un « territorio » umano, le altre volte a stabilire il divenire delle cose nel tempo.

Con queste il pittore introduce la quarta dimensione come esperienza di rifiuto totale e globale del Rinascimento, portandosi così alle spalle delle avanguardie europee. Tali esperienze, seppur lievitate al contatto con le opere di Picasso e di Braque, traevano origine dall'intimo stesso di Spreafico ed erano quanto mai consone alla qualità fondamentale della sua pittura, nella quale, ripetiamo, positivo e negativo, maschio e femmina, movimento e staticità coesistono perennemente. Tra espressionismo baroccheggianti e cubismo di quest'epoca c'è in Spreafico quasi un rapporto di causa ed effetto, il primo esprimendo una visione sincronica contrassegnata dalla frantumazione dei volumi, il secondo la successiva ricostruzione della realtà nel tempo. Sarà un'esperienza di breve durata, ma la quadridimensionalità resterà interiorizzata nei successivi periodi, quando Spreafico la staccherà dalla sperimentazione cubista per farne elemento sostanziale.

L'espressionismo di Spreafico era passato dal clima dell'annotazione calda, quasi irriducibile, vale a dire dalle sensazioni di getto, a una composizione più calcolata, come lo dimostrano alcuni dipinti del tempo: « La corrida » e le varie « Nature morte ». Il colore fauve era diventato materico e più consistente, impasto di profonde tensioni. Non vi predominano ancora, come abbiamo detto, la luminosità ma l'opacità di colori già ricchi di prospettive interne e quindi i valori tonali, lo spessore materico, l'effusione espressa non solo nelle accentuazioni cromatiche ma an-

che nell'esibizione del mestiere: le pennellate quasi da spatola, franche e concise, esaltano effetti chiaro-scuro all'interno stesso del colore e del grumo, con ciò meglio palesando l'imprigionata luminosità.

Quest'esperienza espressionista, che va parallela a quella dei Tosi e dei Morandi dell'epoca, ha il significato di dilatare la ricerca della forma-colore, affrontando il problema dell'espressività luministica da un altro punto di vista, quello delle accensioni rapide e contrastanti di tipo impulsivo, di contro alle campiture lisce di tipo fauve. Se in quest'ultima esperienza viene rivendicato il lato teoretico della percezione sensoria, nell'espressionismo baroccheggianti di Spreafico predomina la liberazione dei sentimenti come rivolta non tanto contro una realtà repressiva quanto contro un intero universo percettivo e le sue figure archetipali. Spreafico, come si comprenderà, procede in questi tempi per fratture, per rinvii rabbiosi, le cui tentazioni metafisiche appaiono come momenti di elevazione mistica. Il bozzetto « Le amiche » del 1946 è a questo proposito altamente esemplificativo perché nell'impianto cubista si inserisce una significativa mescolanza di simboli in forma di sintesi di « linee » e di forme pluridimensionali; è un dipinto caratteristico che riassume un'esperienza composita, che lega memorie con annotazioni, codici cubisti con codici emozionali, nella dimensione di un ambiente apparentemente metafisico, che è scena teatrale e in pari tempo paesaggio irreali. Il tratto scenografico che caratterizza quest'ultima esperienza lascia desumere l'importanza dell'esperienza scenica compiuta per un intero decennio sulla ricerca formale. Tutta la pittura di Spreafico assume in questa dimensione un intero moto oscillatorio tra Rinascimento e « Romanticismo »,

se è vero che il Barocco fu il Romanticismo italiano, e ancora tra Rinascimento e Avanguardismo inizio secolo, tra concetto di purezza classica e inconciliabilità esistenziale. In questo moto si svolge una nutrita e accanita ricerca della verità individuale e si configura l'affanno di Spreafico per stabilire in quali condizioni potrebbe avverarsi un'ipotetica cézanniana « verità » della pittura.

Il periodo cubista ha avuto così la funzione di raccogliere e sintetizzare più esperienze apparentemente contraddittorie nel quadro di un'unica esperienza che sulle basi delle forme geometrizzanti ha attuato la sintesi dinamica.

3. Dalla forma alla sintesi

A questo punto si stabilisce la posizione di profonda opposizione di Spreafico alla Teoria dei Valori Plastici, per la quale l'artista era una specie di testimone privilegiato dell'assoluto. Per il pittore monzese l'artista altro non è che il trasmettitore di un'esperienza personale nell'infinito — che è Mistero e Intraducibilità — quindi un « avventuroso » nel campo dei segni espressivi, che Spreafico assai modernamente non concepiva quali strumenti docili e passivi, ma come condizionamenti. In fondo la ricerca silenziosa di Spreafico è la ricerca di una moderna parola mitica; di un verbo tanto puro quanto rivoluzionario al di là delle figure archetipali. E questa parola mitica la ritroverà alla fine, esprimendola nella unità plastico-spaziale della forma-colore-luce in quanto dimensione magica.

Siamo di fronte a una forma mentale che regredisce nel tempo e riscopre sotto le figure archetipali di un cattolicesimo condizionante una forma di epicureismo pagano, mai riducibile, o quasi mai, a pura forma edonistica.

In questa prospettiva ideologica si precisa meglio la posizione di Spreafico di fronte alla Storia, da non intendersi come campo della Trascendenza, ma come spazio dialettico da vivere e da pagare di persona al fine di riscoprire nell'Intraducibilità degli eventi l'Assenza di una struttura primordiale. A questa assenza Spreafico opporrà un'armonia esaltante, una specie di droga vitale, quale risultato della propria segreta, intramontabile energia fantastica. Siamo al livello di genesi, ideologica e religiosa, del rito stesso in quanto gesto unico.

L'armonia assumerà allora con la maturità pittorica l'apparenza del « getto » immediato all'opposto dell'annotazione che obbedisce al linguaggio codificato. La pittura di Spreafico diventa la testimonianza emozionante del Principio di Eros (che è poi lo spazio del Piacere e del Desiderio). Spreafico, nel suo periodo più maturo, canta l'Eros come intervento magico dell'uomo, cioè come capacità dell'uomo di intervenire nella realtà empirica al fine di piegarla alla propria volontà in virtù dei mezzi individuali. E non sarà senza ragione che dalle figure umane emblematiche della fine degli anni quaranta Spreafico passerà con gli anni sessanta dalla figura umana al paesaggio, questo la metafora di quella. Ma non percorriamo i tempi; prima di raggiungere questo grado di totalizzazione Spreafico ha dovuto percorrere altri momenti di crisi e addirittura una ricerca del linguaggio appiattito sul segno gestuale. Per il momento restiamo alle figure emblematiche e magiche alla vigilia degli anni cinquanta in cui appare specifica e dichiarata la linea curva aperta. Questo vuol dire che la struttura dell'umano non si esibisce più come un impianto chiuso. Esso è attraversato e analizzato dalle curve che sottintendono un'interno, nascosta dinamica, cui

partecipano presenze varie, come il gatto ad esempio, la cui curva anatomica risulta costitutiva della figura che lo sorregge, arrecandovi una presenza nuova, quella dell'immagine inattesa. Verifichiamo una volta di più il tema dell'ambiguità delle cose, delle forme e delle linee, in un contesto di curve che paiono ogni volta intrecciarsi, quasi fossero prossime ad avviare un incastro di volumi, mentre al contrario non si unificano mai, abbandonando le figure all'indecifrabilità, in atteggiamenti e gesti bloccati nel loro farsi, ravvicinate fra di loro ma scostanti, impenetrabili perché incompenetrabili. L'unica attestazione di vita proviene allora proprio dal gatto, immagine tra il satanico e l'umoristico, forse allegoria o parafrasi della magia. In « Le amiche » l'espedito della compenetrazione impossibile in quanto rapporto dinamico e umano è esemplificato dalla relazione dei due volti femminili, l'uno di profilo, tagliente, l'altro quasi di fronte, la cui linea ovale si sviluppa parallela all'altra curva di profilo. In quest'opera Spreafico mette in contatto due solitudini creando un rapporto di estrema ambiguità, che rende i due visi componenti dicotomiche di una fusione ideale, cui abbiamo accennato in precedenza, la cui integrazione avverrà poi nella circolarità che caratterizzerà il viso delle prossime esperienze, e nella quale abbiamo creduto di intravedere l'espressione dell'unificazione degli opposti: negativo e positivo, maschio e femmina forse vita e morte sicuramente razionale e irrazionale. Il contesto è quello della cristallizzazione del movimento rimasto a mezz'aria come per incantesimo, nel quadro del quale le ardite discordanze di rossi e neri inseriscono una nota di enigmatica suggestiva e, in una certa misura, crudele, suggerita pure dai rapporti fra trasparenze e opacità quali le am-

pie campiture nerastre o viola su cui si riflettono guizzi di intensa luminosità. Anche lo spazio partecipa al tema dell'ambiguità, dimensionandosi come un interno scambiabile per esterno se non altro per un elemento sostanziale che li unifica: il silenzio.

Particolare riscontrabile anche nel periodo più direttamente influenzato dal Rinascimento e dal Novecentismo è il rifiuto del volto umano femminile in quanto simbolo di bellezza. La bellezza delle donne di Spreafico è data da una grazia interiore che si sprigiona dal pudore, dalle cadenze, da un certo senso di incantesimo che pervade i gruppi allegorici, o dalla mestizia remissiva e quasi candida delle figure isolate, esclusa con ciò ogni facile modellazione classicista.

All'opposto di Botticelli, cui Spreafico ha guardato al centro degli anni trenta per captare la consistenza di una grazia di cadenze quale poteva rivelarsi dall'implicita concezione naturalistica, la bellezza per Spreafico non è candore ma pretesto di sublimazione di una precedente esperienza esistenziale.

Il processo psicologico che sottintende l'evoluzione della pittura di Spreafico è allora quello della regressione che, partendo da uno stato di isolamento prossimo alla solitudine ontologica, si organizza alla fine della ricerca di una identità costruttiva in forme di autoerotismo, nel cui spazio il pittore ritrova a livello di creatività, vale a dire di uso individuale dei mezzi espressivi, una potenzialità fantastica analoga a quella del bambino.

La dicotomia fondamentale di Spreafico consiste allora in questa nuova polarità che al fine assomma tutte le altre: la magia che ha per risolto il silenzio, causa e parametro della solitudine dell'essere umano, solitudine per ricchezza di mistero incommunicabile con la parola ormai dissacrata, come mito uni-

co e vero dell'essere umano. Il silenzio, pur nella sua indefinitezza, è riscontrabile già nei primi gruppi allegorici. La parola pare brillare ancora per un attimo, quasi per rito, sulla bocca dello zingaro nel quadro omonimo. Poi, ad eccezione dell'esperienza espressionista dove è diventata « rumore » in quanto ridondanza, la parola si eleverà a simbolo del silenzio e ciò per improbabilità di verità della parola stessa. A questo punto l'arte di Spreafico parrebbe riflettere su se stessa, sulla parzialità della verità trasmessa dagli strumenti espressivi.

Nella fase che va dall'incantesimo del silenzio all'intervento magico del creatore emerge così nella pittura di Spreafico un nuovo processo, quello dell'assorbimento dello spazio e del tempo nella forma-colore. È il momento di passaggio dalla forma alla sintesi. Le donne di Spreafico, quelle del gatto in braccio e dei gruppi silenziosi, saranno gli ultimi prototipi di quella generazione contrassegnata dall'enigmaticità.

Ormai ci avviciniamo all'ultimo armonioso periodo che è quello dell'esplosione della forma-colore, il momento della sintesi totale, autoritaria, inebriata della totalità dell'atto pittorico, che per Spreafico doveva fondere due momenti essenziali, quello dell'analisi e della sintesi, della distruzione dell'unità degli oggetti e della struttura, e mirare al fine ultimo di una ricostruzione attuata attraverso puri valori captati e imprigionati.

Dall'immagine medianica dell'artista dei « Valori Plastici » si passerà a quella del taumaturgo. Ma per arrivare a quest'ultimo ci vorranno ancora anni di sperimentazione, apparentemente disordinata, in realtà tutta retta da una vocazione artistica pura, tale da elevare l'atto pittorico a fatto etico, se per etica si può intendere il rifiuto della con-

cessione, del « modo » estetico, della « bravura », come scrisse Spreafico. « Tra il pittore artigiano e il pittore intellettuale — annotava — preferisco il pittore artigiano, quando, ben inteso, si tratti di vero artista, che è in grado di comunicare direttamente la propria intuizione spoglia di sovrastrutture ». E ci sarà perfino un momento, attorno agli anni sessanta, in cui Spreafico affermerà l'esigenza di ridurre la pittura a calligrafia, sperimentando con l'inchiostro grasso « l'informe », in particolare la « pittura segnica », specie di un Soulages, appiattendolo — come già abbiamo detto — il semantico e il sintattico sulla traccia del gesto, pur calcolato che esso sia. Fu un'esercitazione eseguita nell'intenzione di sbarazzarsi per un momento di tutta un'acculturazione decennale tanto più insidiosa quanto più incrostata, per prepararsi allo sviluppo successivo: quello della sintesi, che richiedeva una vocazione calligrafica rinnovata. Il salto dagli anni cinquanta agli anni sessanta è stato qualificante e definitivo, intenso di stimoli, calibrato più di quanto non lo si indovini.

All'inizio degli anni cinquanta la pittura di Spreafico si era arricchita di esperienze, di riferimenti, di annotazioni essenziali e incisive: « Cavalla bianca » del 1950, « Paesaggio al parco di Monza » e « Ponte a Parigi » dello stesso anno, « Venezia » del 1951, quest'ultimo dai frivoli accenni e dalle reminiscenze settecentesche, mostrano la ricchezza del reticolato simbolico che si è ramificato sotterraneamente alla composizione e che tutto pare trattenere in un equilibrio sempre più tenue, come per un fiato sospeso, già pronto all'esplosione di colore, che, ripetiamo, avverrà da lì a neppure una decina d'anni, con il ricomporsi di forme geometriche quali nuove unità espressive spazio-temporali mutate

dalle prime curve articolate dalle figure femminili degli anni quaranta-cinquanta.

Emerge da quest'esperienza una vocazione geometrizzante aperta a una vena naturalistico-espressionista nel contesto della quale vuoti e pieni tendono a compensarsi, articolando linee verticali e orizzontali a spazi compenetranti, come è il caso di « Ponte a Parigi », su cui campeggia la sagoma longilinea e un po' fantomatica dell'obelisco, che riprende la funzione di quell'immagine eterea, talvolta evanescente, sempre reale, che abbiamo visto apparire fin nei primi paesaggi e imporsi come la figura della smaterializzazione dei gruppi allegorici attorno al 1936. Costante ormai della pittura di Spreafico è questa immagine fantomatica che inserisce una nota allucinata, quasi presenza provocatoria, quel qualcosa d'« altro » che si contestualizza nella pittura come emergenza involontaria e che ripropone, non appena diventa insistente, una rilettura nuova del « testo ». Essa non tarderà a riflettersi su tutto un discorso che pare partire da Corot e da Marquet e che invece si mescola con altri ingredienti, dando all'intera composizione un significato immediatamente « altro », un'atmosfera vagamente surrealista, pur restando fedele al referente.

La riduzione delle linee a forme « primarie », semicerchi, quadrati, rettangoli e loro unificazioni è uno dei motivi più significativi di questa esperienza e sicuramente l'esito conclusivo della lezione cubista, preludio alla sintesi di forme di cui consisterà l'ultimo abbagliante periodo pittorico. Infatti destrutturandosi dal loro contesto ambientale-ideologico esse si proporranno — soprattutto l'ellisse e il cerchio — come superstrutture essenziali e sufficienti per sintetizzare sia un'esperienza passata, sia l'impianto della nuova com-

posizione che andrà emergendo verso la fine della decade, come lo comproverà il calibratissimo « Natura morta rossa » di solo sette anni posteriore al « Ponte a Parigi ».

Siamo ormai nel periodo della maturità: pennellata larga, mossa, di ispirazione ancora vagamente settecentesca, come si manifesta in « Natura morta » del 1957, pennellata ad effetti gradatamente più irrealistici, capace, al limite, di sacrificare l'identità stessa delle cose in un clima dagli assalti surrealistici, per cui i fiori e le figure femminili tenderanno a simboleggiare ambienti e paesaggi entro una dimensione cosmica in quanto godimento delle cose e dei fatti.

« Penso che vivere è bellissimo — aveva scritto un giorno Spreafico — anche il mondo è bellissimo, la felicità c'è qualche volta ». E ancora: « Il soggetto non importa: può essere ripetuto anche per tutta una vita: non è un segno di mancanza di fantasia. Ciò che conta è l'evoluzione umana del pittore, evoluzione che si riflette nel diverso modo di cogliere e di esprimere i contenuti poetici del soggetto ».

Un sentimento pagano, di tipo stoico-epicureo, ripetiamo, riprendendo una tesi espressa fin dalla prima pagina di questa breve e per nulla esaustiva presentazione, percorre l'ultimo esaltante iter artistico di Spreafico, i cui soggetti sono le Venezie, motivi floreali, nudi distesi, figure femminili e nature morte spesso abbinata a motivi floreali. Siamo al momento del colore incandescente, quale era stato preannunciato fin dall'« Autoritratto » del 1950, per non ricordare le pennellate « fauves » della « Mezza figura » del 1937.

La purezza riconquistata del colore come spiritualità immanente delle cose esalta non solo una ricchezza emozionale, ma si concilia con quella vocazione classica già implicita anche nel

fauvismo francese, fundamentalmente differenziandosi così dall'espressionismo tedesco. Negli anni cinquanta e sessanta mentre il dipinto tende a destrutturarsi, nel disegno si notano un processo inverso di ristrutturazione e la ripresa di una vocazione classicista riproposta nel segno dell'aggiornamento stilistico, quale poteva derivare da Matisse o da Dufy senza dimenticare i sortilegi e le raffinatezze estetizzanti di Cocteau. E non è a caso, perché abbiamo visto quanto Spreafico guardi alla lezione matissiana circa la semplificazione delle cose, mentre a Dufy ricorre per le musicali campiture cromatiche ricche di trasparenze e di lirismo. Gli elementi musicali, che abbiamo visto sottintendere la dinamica delle figure esibentesi in motivi ritmici, si fanno più palesi e consistenti. Vi si definisce meglio la metrica tesa a una estrema semplificazione, fatta di cadenze e di accentuazioni sempre più istituzionalizzate col tempo come risultanze liriche, mai carenti di freschezza, di vero temperamento in cui Spreafico, elevandole a unità espressiva, quasi autonoma, stabilisce la verità della pittura. Su queste modulazioni euritmiche la disposizione e le sequenze delle pennellate assumono un'incidenza intrascutabile nell'economia e nello sviluppo del dipinto.

Prima di tutto le pennellate larghe simili alle spatolate (ma Spreafico non usa la spatola perché, come ricorda Ada Rusconi, « schiaccia troppo » mentre la pennellata sa e può contenere interne modulazioni e riflessi) si pongono parallele e concentriche, a secondo dei motivi, dei volumi e delle strutturazioni, con cadenze che esprimono ulteriori accordi ritmici. L'incandescenza e soprattutto la timbricità dei colori assolvono a funzioni molteplici: da una parte il « fascino » dei colori come essenza del creato, sua dimensio-

ne e consistenza, dall'altra una funzione magica, con cui si verifica l'intervento umano agli effetti di un'armonia cosmica che, in termini psicoanalitici, esprime la conciliazione del Principio di Eros col Principio di Realtà. La pittura di Spreafico assume in queste dimensioni il valore della conquistata libertà che per decenni il pittore monzese era andato tentando, persuaso che esso richiedesse un equilibrio psichico fondamentale seppur ogni volta da riconfermare nell'infinita variazione delle cose e delle emozioni.

Nei motivi floreali, bloccati entro riquadri netti, si mescolano colori timbrici e colori tonali a conferma della tensione con la quale lavorava il pittore estremamente conciso, sapiente delle sue possibilità e del cifrario psicofornale a disposizione.

« I colori sono tutti bellissimi » annotava un giorno Spreafico. E subito dopo: « Vorrei stare bene, e invece lavoro ». E ancora: « Siccome sono secato continuo a lavorare ». Concludendo: « Ma direi che tutto va bene, realizzo ogni giorno tutto quello che voglio » e correggendosi subito dopo: « Ho dipinto tutta la vita, non ho combinato niente, ma è stato bello lo stesso ».

La pennellata diventa pertanto la misura, il segno minimale, l'appiattimento estremo del semantico e del sintattico. E' il risultato ultimo cui Spreafico perviene e attraverso questo appiattimento sul minimale egli recupera tutte le ulteriori possibili articolazioni una volta ancora di tipo semantico e sintattico, nonché ideologico. Così Spreafico giostra con le pennellate-forma rettangolari, allungandole o rimpicciolendole, articolandole strettamente sui temi fondamentali, dando loro un carattere razionalistico e, nelle articolazioni più « pure », semplici, quasi convenzionali, il senso di una classicità riscoperta e ristabilita. E' una pittura che

può concedersi tutte le intemperanze e peraltro i recuperi possibili.

Abbiamo visto il recupero del lirismo; in « Fiori in vaso azzurro » si nota il recupero del naturalismo pur di sapore liricheggiante, in « S. Giorgio-Venezia » una nota surrealista. I recuperi in Spreafico non possono d'altronde che manifestarsi nella polarità che abbiamo già incontrato e descritto. Così si manifesta la polarità densità-diluizione, analoga a quella della matericità e smaterializzazione, smaterializzazione che avviene per mezzo della luce, a sua volta solidificata in forma-colore autonoma, vale a dire nelle pennellate di bianchi che echeggiano e si riverberano nelle trame.

Nella ripetizione insistita, cantata ed esaltata dei temi (fiori e, vedremo, le Venezie) si manifesta tutta la fantasia sfrenata di Spreafico, che si concreta per infinite variazioni e inesauribili « invenzioni » che raggiungono — e lo ripetiamo con intenzione — l'accento lirico e, al limite, perfino certa effusione romantica proprio nella regola e nella coerenza dell'impianto « classico », come si riscontra ad esempio nella musica di Bach, nella quale la libertà consiste in questa scoperta di infinito nel finito, e sulla base della quale, ritornando a Spreafico, la materia cromatica è la dimensione stessa dello Spirito. Riprendono, a tal punto, estremo valore strutturale e simbolico la simmetria come cadenza fondamentale, l'unità del tema, la monocromia come funzione estrema modellatasi su un tema unico. L'invenzione massima è quella di raggiungere il senso della dinamica all'interno della massa statica. E' il caso dei « Fiori rossi », di una dinamica sontuosa, quasi solenne, pluriconcentrica quale risultato di estrema sintesi: una rotazione di coloriose e di forme-colore che ingrandi-

sce le dimensioni, fa combaciare il particolare col tutto, fa diventare ogni cosa « altra », ove per « altro » si deve intendere solo il tutto. Per questo abbiamo affermato nelle pagine precedenti che nell'ultimo periodo la composizione costituisce un solo personaggio e che i vari temi non costituiscono a loro volta che un'unica immagine mentale.

4. Venezia, sentimento d'amore e di morte

A questo punto la polarità fondamentale di Spreafico si riduce a due temi: quello floreale sopradescritto e il tema delle Venezie. Le Venezie sono l'opposto dei temi floreali. Se questi ultimi sono riducibili al tentativo di intrappolare l'infinito nel finito, bloccando le trame entro riquadri geometrizzanti, le Venezie costituiscono la soluzione opposta: l'esterno è aperto all'infinito e il movimento fondamentale è quello di una « fuga di linee » dal primo piano verso il fondo, vale a dire verso l'orizzonte e il cielo del « paesaggio ». Ma la composizione è molto più complessa e ardita, tale da rivoluzionare ogni rappresentazione di Venezia, assorbendo il vedutismo nella immagine mentale. Al primo piano del dipinto sono campate le gondole, rappresentate spesso nella loro parte posteriore, riprese in modo da determinare una convergenza di linee su punti imprevedibili, data la forma plastica della poppa delle gondole. Si provoca in tal modo una specie di sobbalzo delle linee di fuga prospettiche e del loro punto di convergenza, così da determinare una indefinibile sensazione di irrealtà. A sottolineare il carattere surreale del dipinto interviene il contrasto di rossi e di neri, il cui motivo cromatico viene so-

vente ripreso nei fondi, nel paesaggio montagnoso o collinoso che chiude inattesa l'orizzonte, in cui per altro si colloca la sagoma di una chiesa, sicuramente quella della Madonna della Salute, motivo delle Venezie addirittura della fine degli anni trenta.

A sensibilizzare l'ambiente intervengono poi le annotazioni cromatiche di carattere frivolo, che inseriscono nel paesaggio una reminiscenza settecentesca, sulla lezione di un Piazzetta, quanto mai cariche di discreta e saprosa eleganza e raffinatezza. Il presupposto razionalistico che fa l'impostazione della pittura determinandovi cifre minimali e unità espressive, è l'assunto che inserisce negli altri temi quelli del clown e delle figure femminili, le successive pertinenze della pittura di Spreafico: il cerchio, il rettangolo, nei clowns il cono. È il momento della padronanza della materia cromatica, rafforzata da una sensibilità percorsa dagli umori più imprevedibili, compresa una sottintesa umanissima ironia. I clowns e, in parte, le figure femminili consentono a Spreafico di portare all'estrema conseguenza l'operazione di disintegrazione dell'uomo ridotto alla propria apparenza cromatica. Nel clown si va oltre alla disintegrazione dell'essere perché le risultanze cromatiche si istituiscono come unità espressive frantumate, non assommabili e quindi non sintetizzabili fra loro. Ognuna è un aspetto di carattere metonimico che assume un rapporto opposizionale rispetto a tutte le altre. Per questo la costruzione del clown è ridotta a una semplice giustapposizione di figure geometriche elementari. Il tema principale del clown è la discordanza.

Non solo le differenti superfici cromatiche, variamente impastate con tutte le sfumature, le innervature e le sovrapposizioni tonali non si saldano fra di

loro, ma ognuna di esse rinvia a un'emozione, a un sentimento, a uno stato d'animo che sfaccetta l'immagine globale della figura rendendola contrastante, di una tensione aperta che è confessione di quella conflittualità esasperata insita nella personalità dell'artista. Il problema del clown e, in parte, delle figure femminili degli anni sessanta consiste dunque nel conciliare l'illusoria unità del personaggio e il tema della discordanza che a livello formale fa tutt'uno con la precarietà stessa della struttura. Spreafico ha trovato la soluzione nell'illusorio intercambio dei colori, più che imposti, proposti, quindi aperti alla sensibilità individuale del fruitore, denunciandone l'enigmatica gratuità e nello stesso tempo proclamando l'impossibilità di una perfetta, reciproca corrispondenza tra l'universo del leggibile e quello del visivo.

La differenza tra clowns e tutto il resto dell'opera dello stesso periodo consiste nella differenza della percezione: nelle Venezie e nei motivi floreali c'è invito alla complicità; nei clowns il fruitore, pur coinvolto in questa matematica della figurazione, ne risulta staccato o meglio distanziato sì da rendersi conscio dell'operazione percettiva di cui usufruisce.

Con i clowns la pittura di Spreafico abbandona quindi l'attributo essenziale della fascinazione per l'incertezza nel contesto della quale tutto si propone come ipotesi emozionale ed esistenziale, grazie a quel tocco magico che combina realtà con irrealtà. Le figure femminili di quest'epoca si differenziano infine dalle precedenti perché il trio che ne risulta è costituito, oltre che dalla coppia femminile ormai classica, anche dalla presenza del bambino.

Spreafico ritorna così, pur nell'alternarsi di parentesi di autonomia, al gruppo emblematico della Sacra Fami-

glia, oggetto, tra l'altro, di una pittura di tipo ecclesiastico, di cui le vetrate nelle chiese, specie in quella di Cinesello Balsamo, rimangono le testimonianze più interessanti e più ardite. La figura del bambino l'abbiamo per altro vista apparire già nei gruppi degli anni trenta a personificare l'immagine dell'Innocenza, personaggio in via di smaterializzazione. Nei gruppi degli anni settanta il bambino regredisce alla figura dell'infante e tende a far corpo col gruppo, grazie all'unità cromatica che stabilisce nuovi rapporti volumetrici leggibili in funzione dinamica. In questi gruppi di donne con bambino, le « Maternità », una circostanza cromatica e volumetrica tradisce ed esalta l'unità sentimentale delle figure del gruppo al di là del silenzio che li sorprende ancora, perfino all'interno della dinamica dei gesti che si intrecciano. Il senso cosmico racchiuso ed espresso dalla figura femminile, come l'abbiamo visto nelle pagine precedenti, pare in questi gruppi assumere la sua dimensione più naturale che l'incandescenza del colore rende universale, trattenendo in essa l'esaltante nota magica. Si può vedere in questi gruppi una forma di ideale rientro nel grembo materno sulla linea di quella « regressione » psichica che ha fatto sì che la magia diventasse l'unico rito costitutivo dell'essere umano, la sua funzione nel mondo esterno, oggetto alla fine di totale soggettivazione nel mondo dell'Eros.

Visti da quest'aspetto, i gruppi femminili con bambino visualizzano il moto regressivo che ha portato Spreafico all'autosoddisfacimento. E proprio su queste basi si può comprendere per quale ragione la solitudine, il silenzio dei dipinti vengano rotti e il loro posto venga occupato dalla dimensione cosmica e dal dialogo con gli altri, le nostre stesse figure mentali. Anche questi

dipinti sono trasfusi di incandescente energia, o meglio di una carica di suggestione emozionante.

La ricerca della pittura di Spreafico, allora, è forse stata l'emozione di un solo attimo che potesse valere un'intera esistenza, anche se in realtà l'esaltazione dell'Eros, della vita e dei colori era per Spreafico solo un modo di morire.



LEONARDO SPREAFICO
Cronologia biografico-critica
 a cura di Mario Ghilardi



1907.

Nasce a Monza il 5 Novembre.

1919.

Suo incontro con A. Alciati (che spesso dipingeva nel parco di Monza).
 Sua vocazione all'arte.

1926.

Frequenta con successo l'Istituto Superiore d'Arte a Monza.

1927.

Militare di leva a Cuneo.

1929.-33.

Riprende gli studi all'Istituto Superiore di Monza sotto la guida di A. Alciati, F. Castelli, P. Semeghini, A. Martini, R. De Grada senior, M. Marini.

1931.

« Il primo che mi parlò della pittura di Leonardo Spreafico fu mio padre, che insegnava all'Istituto Superiore d'Arte di Monza. Mi disse che era uno dei suoi migliori allievi, di quelli che capivano bene il concetto di forma, che non è qualcosa di statico che si possa semplicemente tramandare e insegnare » (R. De Grada junior, L. Spreafico, Milano, 1973).

1932.

Spreafico con l'amico Buffoni apre lo studio a Milano. La prima importante affermazione in campo artistico è l'ammissione al concorso per le quattro pensioni di Stato, indetto dal Ministero dell'Educazione Nazionale.

1932.

« Raul Bosisio . . . divide con Leonardo Spreafico il privilegio di stupire e di scandalizzare un considerevole numero di bravi cittadini . . . Ahimè! Della pittura di Bosisio e di Spreafico . . . si può dire e pensare quel che si vuole; quel che non si può fare senza coprirsi di ridicolo . . . è il sorprendersene come di cosa nuova, bizzarra, inaudita. Spreafico, comunque, . . . fa un'ottima figura tra i suoi colleghi, e mostra di possedere qualità notevoli di pittore, ed una potenza interiore non ancora comple-

tamente spiegata, che consentono di ben presagire pel suo avvenire » (Biemme, in « Il Cittadino », Monza, 13 ottobre).

1933.

Ottiene il diploma alla Scuola Professionale Civica di Monza e, contemporaneamente, la cattedra di « Decorazione », che manterrà fino al 1936.

Intanto continua la sua ricerca, che non si adegua agli indirizzi ufficiali diretti dal movimento « Novecento ».

Dopo le grandi mostre del 1926 e del 1929 il Novecento, se non altro per l'autorità degli artisti che lo rappresentavano (Sironi, Marussig, Funi, Bucci, Oppo, Tosi), si era decisamente affermato anche perché rispondente alle esigenze di un certo clima politico.

Ma ben presto, poiché il Novecento, rifiutando in blocco le ricerche e le conquiste formali delle avanguardie europee, pareva rinchiudersi in una sorta di provincialismo e di accademismo, si formarono gruppi « autonomi » di giovani (a Torino, nel 1929, il « Gruppo dei Sei »; a Roma, verso il 1930, Scipione, Raphael, Mafai). Edoardo Persico ne fu il critico e l'animatore, da lui venne lo stimolo alla formazione del gruppo dei cosiddetti « chiaristi ». Dal 1930 in poi si formano il gruppo degli astrattisti milanesi e il gruppo Como: si comincia a guardare all'Europa e Spreafico si trova a fianco delle nuove pattuglie artistiche. È il tempo degli incontri con Broggin, Nivola, Pittino, Afro, Badodi, Musso: nasce il sodalizio che ha sede in via Garibaldi 89 a Milano (gruppo « Garibaldi 89 »), tanto importante nella battaglia per il rinnovamento dell'arte italiana.

1933.

« Leonardo Spreafico simpatizza vivamente con le dottrine pittoriche più moderne e più azzardate, le quali hanno in gran parte ispirato l'opera sua, sebbene egli riesca ad esprimersi quasi sempre con un accento personale inconfondibile, con buon gusto, una eleganza ed un senso di misura veramente rari nei seguaci delle più recenti teorie pittoriche. Le sue tre meditate ed elaboratissime tele sono opera di una bella armonia coloristica, volutamente tenue e delicata, di disegno eccellente . . . Nei due paesaggi . . . si scopre l'impronta di un pittore originale, libero da ogni rigidità di scuola da ogni preconcetto di tendenza, osservatore acuto, attento e commosso della natura, che subordina l'impressione immediata alla evocazione mentale e, secondo la vecchia espressione, incarna nel paesaggio uno stato d'animo » (F. Zaccchi, in « Il Cittadino », Monza, 9 novembre).

« Spreafico sembrava opporre al Novecento pneumatico e bamboleggiante un racconto pittorico in movimento e in contraddizione con se stesso, la cui aneddotica figurativa era insistentemente fissa rispetto alla dissoluta e intensa scioltezza che l'artista ne tentava con la sua stessa rapidità di tappezzare di colori la tela, d'accendere il colore dall'interno, di sfumarlo, di schiarirlo, d'avvamparlo. Una fucina secentesca la sua, ma vi bruciavano luci e fumi impressionisti, tra baleni di eloquenza liberty » (A. Gatto, in « 30 disegni di L. S. », Milano, 1956).

1934.

Spreafico frequenta l'Accademia di Brera studiando contemporaneamente pittura, architettura, e interessandosi molto di arte applicata (arazzi, vetrate, ecc.) e, nel 1935, ottiene il diploma. Prime affermazioni in pubblici concorsi.

1935.

Soggiorna con gli amici Pittino, Afro, ecc. a Venezia ove, invitato alla Biennale, presenta « *Il racconto dello zingaro* », opera che gli varrà l'interessamento di Carlo Carrà.

1936.

La giuria del concorso indetto dalla Società di Navigazione « Italia » per un grande pannello destinato alla stazione di New York presceglie a pari merito quattro bozzetti, uno dei quali è di Spreafico e di B. Buffoni.

L'affermazione frutta a Spreafico il suo primo viaggio e soggiorno all'estero: meta gli Stati Uniti d'America.

Ancora insieme a Buffoni riporta il primo premio alla VI Triennale di Milano.

1937.

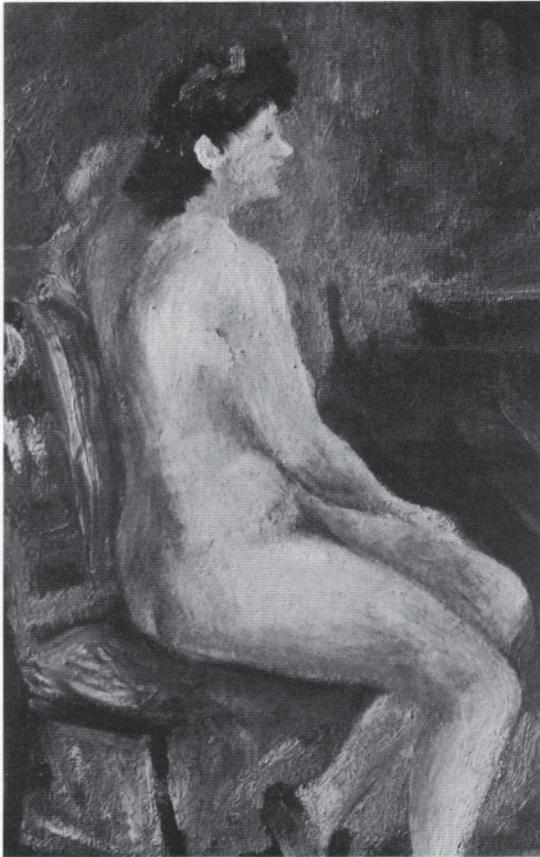
A Parigi collabora con M. Sironi, B. Buffoni, B. Guzzi, N. Strada, T. Mazzotti, F. Melotti, R. Romanelli all'allestimento del padiglione italiano alla Esposizione Universale di Parigi, al cui concorso di pittura partecipa con l'opera « *Mezza figura* », esposta nel Salone d'onore, e premiata con la medaglia d'oro. Alla XX Biennale d'arte di Venezia presenta un grande quadro: « *Pittore di nudi* ».

1935.

« *Il racconto dello zingaro è l'opera di un entusiasta. In essa si avvicendano i pregi e i difetti caratteristici d un temperamento che supera con le sue possibilità la disciplina e la maturità conquistate. Il colore è sonoro e spazioso. La composizione è ardita, come ardita e piena di cuore è tutta l'opera. Il clima è mitico, ed è creato dal colore che evade dalla realtà e dall'atteggiamento fiabesco dei personaggi. Il quadro ci attrae e ci spinge poi, pieni di simpatia, verso l'artista che con esso ci fa una grande promessa* » (F. Pittino, in « *Il Morgante* », 25 maggio).

1937.

« *La sua pittura calda, la pennellata attenta ed estrosa, il senso del colore, l'amore alla grande composizione e al soggetto nobile, la conoscenza del disegno e lo studio dell'anatomia fanno di lui un pittore di larghe possibilità, sia che si rivolga al cavalletto, sia che affronti le grandi pareti nel fresco e nella decorazione* » (U. A. de Berti, in « *La Rivista di Monza* », luglio).



1938.

Ottiene agli Istituti Educativi dell'Umanitaria di Milano la cattedra di « Composizione decorativa » che conserverà fino al 1943. L'Istituto Nazionale per le relazioni culturali con l'estero lo inviò quale consulente delle mostre del libro in Spagna e in Portogallo.

1939.

Viene invitato alla III Quadriennale di Roma, dove espone « Ritratto di signora ». Sul finire dell'anno si presenta al pubblico genovese con una vasta mostra personale presso la galleria « Genova »: 50 dipinti e un catalogo, ricco per questi tempi, con nove riproduzioni a tutta pagina. Con questa mostra Spreafico si pone all'attenzione del pubblico e della critica come pittore impegnato in una area europea, ben lontano dai provincialismi di tanta parte della pittura di quest'epoca.

1940.-45.

Gli anni di guerra corrispondono per Spreafico ad una sofferta esperienza che gli suggerisce nuove intuizioni destinate a portarlo alla scoperta di nuovi valori della luce.

1940.

Lavora e collabora con M. Nizzoli. E' invitato alla VII Triennale di Milano, sezione grafica.

1941.

Ottiene la cattedra di « Figura e Pittura » all'Istituto Superiore Industriale e Artistico della Villa Reale di Monza, che manterrà fino al 1943.

1939.

« Il suo accordo preferito era dal principio e rimane ancora oggi quello di un blu vivace ma intenso, elettrico ma plastico, con un giallo luminoso e alle volte fin aspro; due colori amati in coppia già da altri in ogni epoca ma non sempre gradevolmente accettabili dall'occhio; la perfezione con essi dovette essere raggiunta da Vermeer. Spreafico li sente e li rende molto bene, controbilanciandoli con dei rosa delicatissimi, attenuandoli per mezzo della vicinanza di tutta una serie di verdi elaborati attraverso il connubio appunto dei prediletti azzurro e giallo . . . Tra gamme più personali, e tra una linea ondulante, il mondo che vi propone Spreafico, sensuale con una certa innocenza, soffice e lievemente ironico, assomiglia a un paradiso triste e lontano, appannato dal ricordo. Un paradiso che ha un che di hawaiano e taitiano, che forse ricorda come sentimento della natura vegetale anche il doganiere Rousseau, un paradiso con dello spleen, con Baudelaire. Mi sono venuti questi nomi: Spreafico appartiene alla classe, che più mi piace, dei pittori colti direttamente e indirettamente. Di sicuro legge, di sicuro guarda. E da Gauguin, in special modo, da Cézanne, per alcune teste, e da Matisse sa estrarre il necessario, con saggezza, senza eccedere imitando, ma appena per esprimere con più facilità quanto crede di dover esprimere . . . Una propria originalità Spreafico l'ha ottenuta, e se l'opera di altri gli gio-

1942.

E' invitato alla XXIV Biennale di Venezia, dove gli viene assegnata una parete.

Al IV Premio Bergamo espone il quadro « *La modella Triste* » che viene acquistato dal Ministero per la Galleria d'Arte Moderna di Roma.

va non rimane che congratularsene . . . In alcune nature morte l'ebrezza coloristica diviene tale che conduce sull'orlo dell'astratto » (L. Borgese, nel « Catalogo » della mostra, Genova).

1943.

Nel Marzo il sottotenente Spreafico è richiamato sotto le armi. E' il periodo più inquieto e triste della sua vita: in zona di operazioni a Crotone in luglio, in novembre, contratta la malaria, è ricoverato a San Giovanni in Fiore, nell'ospedale da campo 501.

1944.

Ottiene dal comando inglese della V Armata l'autorizzazione ad « eseguire paesaggi nel territorio di giurisdizione dell'Armata ». Quei quadri resteranno nelle mani degli Inglesi. Con la V Armata risale la penisola fino a Cassino.

1945.

Congedato il 18 giugno, ritorna a Milano, dove trova completamente distrutto lo studio di corso Garibaldi, e dispersi gli amici e i colleghi. Nel settembre conosce Ada Rusconi: inizia così un ininterrotto sodalizio ricco di affetti, di collaborazione, di lavoro.

1946.

Nell'estate Spreafico ordina una mostra personale al Palazzo dell'Arengario di Monza. È la conferma di un gusto, di una cultura aggiornati, fuori dai limiti della provincia.

1946.

« Chi volesse adeguarsi al carattere e allo stile di questo pittore dovrebbe scrivere le cartelle con una speciale calligrafia, molto slanciata nelle curve maiuscole, in specie nella lettera S.



1948.

L'anno della ripresa della Biennale di Venezia: è la grande Biennale della speranza, della fede, dell'arte. 14 nazioni sono presenti al grande avvenimento: mostre di Klee, Picasso, gli Impressionisti francesi, Henry Moore, la collezione Guggenheim, Kokoschka, Schiele, Chagall, Rouault. Alla sala XX del Padiglione centrale, tra gli ammessi da una commissione composta da Carrà, Casorati, Marini, Guttuso, Manzù, Marchiori e il Presidente della Biennale G. Ponti, c'è Spreafico con l'opera « *Barche in porto* ».

Tra i molti premi ottenuti in quest'anno (Premio Orvieto, Premio Golfo della Spezia, Premio Francavilla al Mare, Premio Città di Alessandria) è notevole il Premio San Remo ottenuto ex-aequo con Salodini, Vitali, Seibezzi. Le opere, in questo Premio, non devono essere firmate, e la commissione è presieduta da F. Casorati.

Lunga permanenza di studio a Parigi.

*Dicevo queste cose al pittore Vi, il quale mi rispose quasi volesse farmi un rimprovero: A quale epoca ti riferisci circa la sua calligrafia? — Gli risposi: All'epoca di Corso Garibaldi, ovvero alla poltrona fiorata . . . — Vuoi dire all'epoca del suo inutile viaggio a New York? — Precisamente. — Ma poi venne la guerra e andò a dipingere la Calabria per i generali inglesi. — Ebbene, questo non conta, conta la pittura. Io penso che la sua pittura sarà riconosciuta tra 25 anni circa . . . Guarda, questo è il tono della lettera che scrissi a uno dei soliti panegiristi del Novecento, il dottor H. "Sappia che il gruppo di artisti che ebbero i loro studi in via Garibaldi durante il decennio precedente la guerra furono artisti sfortunati . . . perché Pittino precedette Mafai d'un paio di anni, e Spreafico precorre Guttuso ed altri romani di quattro anni. La sua tela dal titolo 'Profughi dell'Eufrate' mi sembra precorritrice nella sua data del '42. Se la esponesse a Roma, molti pittori di là potrebbero capire e farebbero inoltre delle ottime constatazioni". Risposta del dott. H.: ". . . Accetto quello che lei dice circa Spreafico. Ma fu un giovane piuttosto appartato. Quanto al suo stile, nel confronto degli altri di via Garibaldi, mi pare fosse il solo a puntare su un certo surrealismo lirizzante. Mi è stato detto bene dei suoi tori e delle sue corride gialle. Che la guerra lo abbia eccitato, invece che rabbonirlo? Comunque non si arrabbi se il gruppo garibaldino non ha avuto ancora quello che si merita; vede che il tempo insegna a guardare con calma. Spreafico è fuori del gruppo dei costituiti. Di solito l'indipendenza porta avanti." » (G. Trasanna, *Causerie sulla mostra di L. S.*, in « *D'Ars Agency* », luglio 1970).*

1949.

Spreafico partecipa alla Collettiva di Palazzo Reale di Milano, al Premio Golfo della Spezia, al Premio Siena. In quest'ultimo il premio viene assegnato a Mafai, Francalancia, Omiccioli. Il premio di consolazione va a Leonardo Spreafico. La giuria allinea Maccari, Bartolini, Ciarletta, Vagnetti, Carena, Manzù, Niccoli, De Angelis, Raffaelli, Cairola. Renato Giani, però, sul romano « Giornale della Sera » (24 agosto) scatenava una polemica: egli non è d'accordo con il responso dei giudici e soprattutto se la prende con L. Bartolini: « Bartolini voleva premiare Spreafico ». Bartolini risponde da par suo con una lettera sullo stesso giornale il 1° settembre. Una lettera che sarebbe tutta da pubblicare. Essa rappresenta un'importante presa di posizione di Luigi Bartolini, il quale non fu mai tenero (anzi!) verso le avanguardie, eppur sapeva cogliere i pregi della pittura di Spreafico.

1949.

« . . . Spreafico si presentava con un'opera, secondo il mio modesto parere, bellissima, piena di estro; ma riuscii soltanto a fargli assegnare un premio di consolazione, consistente in parecchie rinomate bottiglie. . . E prendo qui l'occasione di pregare Spreafico (che conosco soltanto attraverso le sue opere, né so se sia alto o magro, basso o grasso, giovane o vecchio) di bere le bottiglie un poco anche alla mia salute ed alla salute di quell'arte italiana che, come la sua, pure essendo d'avanguardia, non scimmietta le picassate di cinquant'anni or sono, né riscoccia le scatole con quelle cubiste, oggi più scoccianti che mai. Spreafico è un sincero artista, un artista originale quantunque egli non abbia ancora raggiunto il suo acme; ed io sono contentissimo di avere tributato ad un collega la mia sincera ed onesta approvazione » (L. Bartolini, in « Giornale della Sera », Roma 1° settembre).

1951.

Premio-acquisto al V Premio Michetti a Francavilla al Mare. Medaglia d'oro alla IX Triennale di Milano. Il maestro è oggetto di attenzione da parte della critica. D'altra parte basta scorrere certi notiziari dei quotidiani per accorgersi come Spreafico sappia suscitare tutti gli interessi, non soltanto quello dei critici illustri, ma anche quello dei cronisti. Sono le doti umane di Spreafico che a questo punto dobbiamo segnalare. Artista solitario, gentiluomo senza ombre, egli ha il dono della comprensione e della generosità.

Permanenza a Barcellona, dove studia e lavora.

1951.

« C'è ogni anno un certo momento in cui lo studio di L. Spreafico viene invaso da un mistico desiderio di raccoglimento. Il pittore monzese sente scendere da remote e sublimi altezze questo dolce desiderio e allora comprende che è giunta l'ora del suo annuale appuntamento con gli angeli, e per sette giorni egli dimentica uomini e cose. Come misteriosamente toccato da una sorta di grazia divina, inizia così la sua "settimana angelica". E per tutta la settimana L. Spreafico si dedica a dipingere angeli, uno al giorno, e a ciascuno di essi attribuisce un particolare significato. Lo chiamano per questo "il pittore degli angeli" ». (F. Patellani, « La settimana degli angeli » in « Tempo », 6-12 gennaio).



1952.

A Sesto San Giovanni Spreafico compone una pala d'altare dedicata a San Giovanni Bosco nella Chiesa Rondinella. In questo tipo di attività artistica il nostro pittore si è sempre impegnato nell'arco della sua vita, lavorando a pale d'altare e a vetrate (33 sono le vetrate da lui composte) che sono disseminate in varie chiese lombarde, venete e pugliesi.

1953.

In questo anno viene chiamato alla cattedra di « Pubblicità » alla Scuola Superiore d'Arte del Castello Sforzesco a Milano, dove resterà fino al 1961.

1956.

Nel novembre esce il volume dedicato da Alfonso Gatto a Spreafico (edizione « Il Milione », Milano) e intitolato « 30 disegni di L. Spreafico ».

1952.

« In Spreafico il mistero, che fa tutt'uno con quella particolare staticità, con quell'attesa di conversazione, con quel movimento appena abbozzato, è un fatto che sta nell'aria; le tinte di fondo sono chiare, le pupille degli occhi hanno una fissità che finisce per dare allo sguardo un particolare velo di tristezza, le figure stesse, spesso, hanno un raccoglimento quasi statuario. Lo staticismo delle figure è un elemento del mondo di Spreafico. Si tratta di uno staticismo . . . che non nega il movimento, anzi lo presuppone. Non è una staticità religiosa, è una staticità che è l'attesa . . . ».

(G. Volonterio, in « L'Azione », Lugano, settembre).

1957.

« Riteniamo che essi (i disegni) siano rivelatori non solo del substrato culturale di cui sempre è intessuta la pittura di Spreafico, non solo della sua virtuosa intelligenza delle esperienze e delle tecniche, ma anche della verve di questo pittore: ottimo assimilatore, capace, attraverso una esuberanza di segni e di colore fortemente contrastato (il chiaro-scuro dei disegni è già colore, ed annuncia i contrasti cromatici delle composizioni pittoriche), di riproporci in modo nuovo, sintetizzandole, le esperienze dell'arte figurativa di quest'ultimo cinquantennio, non ultime quelle dei fauves » (B.M. Ugolotti, in « La Martinella », 8° « 30 disegni e un pittore capriccioso »).

1959.

È presente alla Biennale di Milano.

1960.

Cura due personali: a Milano, alla Galleria « Parete da Pino » e a Brescia alla Galleria Alberti.

1961.

Presenta una personale a Milano, al « Mür del Griso »; partecipa alla Biennale d'Arte di Venezia riportandone la medaglia d'oro; conquista la medaglia d'oro all'VIII Premio Ramazzotti.

1962.

Viene chiamato all'Istituto d'Arte « P. Toschi » di Parma a reggere la cattedra di pittura, che manterrà fino al 1970.

1963.

Spreafico è presente alla XXII Biennale di Milano.

1964.

Gli viene assegnata una sala alla Pinacoteca di Monza.

1965.

Nel giugno una mostra personale di Spreafico alla Galleria « La Vela » a Riva del Garda convince M.L.D.E. a intitolare la recensione in « Alto Adige » così: « L. Spreafico pittore d'avanguardia ». Nel novembre una personale alla Galleria « Il Salotto » in Como è presentata in catalogo in una prosa ricca di sapori e di umori da Oscar Signorini. Tra i recensori della mostra c'è Mario

1965.

«...Trascurando le grandi occasioni (nel senso goethiano del termine) della figurazione (pensiamo a opere sue ormai entrate nella storia dell'arte del nostro tempo: al Racconto dello zingaro, per esempio, alle Confidenze di Venere, ad alcune mirabili figure femminili) Leonardo Spreafico in questi ultimi anni si è rivolto ad una tematica apparentemente assai meno variata,



Radice, maestro del nostro « astrattismo », che nello scritto « Un tripudio di colori nei quadri di Spreafico » accoglie con favore la mostra.

Spreafico lascia la sua mansarda di via Rugabella e la sua *tenda di mussola fiorita*, per trasferirsi a Cinisello « a un tiro di fucile dalla sua Monza natia ».

meno impegnata della direzione, della esterna sollecitazione di quei sogni . . . si è rivolto, il nostro pittore, con appassionata insistenza, con sagace, poeticissimo approfondimento, come se d'altro non fosse proprio capace, alla pressoché unica, esclusiva (ma sempre apertissima a ogni suggestione della fantasia e del sentimento) immagine di una flora perennemente trasfigurata dal gioco della luce, perennemente rinnovata nelle intime strutture dall'empito dell'intuizione compositiva, dalle sottili vibrazioni emozionali, dalla tensione creativa. Fiori come paesaggi, piante come figure, nature morte come folte narrazioni di umanissime vicende: questo da anni il leit-motiv dell'opera di Spreafico . . . (E, a commento di quanto aveva scritto Alfonso Gatto circa i precorritivi di Spreafico nei riguardi di altra pittura: "Ed è quanto di lui si sarebbe trovato più tardi, a opera di pittori quali Morlotti o Cassinari, nella definizione di una certa ambigua e vegetale pittura lombarda che resta figurativa soltanto per le sue latenti possibilità naturalistiche, come in un sottobosco leonardesco, anche se vi si innestano irrealità post-matissiane e giustapposizioni fauves e picassiane nel tentativo di una riedificazione monumentale e arcaica del paesaggio e delle figure") . . . Quest'ultima, acutissima illuminazione critica dovrebbe essere a lungo approfondita, e forse ampiamente dibattuta, ma ad ogni modo qui dev'essere accolta a testimonianza di una libera priorità d'intuizione artistica, di posizione poetica ». (L. Budigna, « Leonardo Spreafico » in « D'Arts Agency », 20 aprile).

1966.

Frequente la partecipazione del maestro a mostre in Italia e all'estero. Da Frankental (Germania) a Barcel-

1966.

« . . . La luce naturale, lombarda riveste il suo mondo di fiori e di foglie, un mondo visto da vicino, quasi nelle sue

lona, da San Pellegrino a Campione di Italia.

Ammirati soprattutto sono i suoi « Fiori ».

1968.

Continuano le personali a Bergamo, Milano, Oporto, Rovereto. Dominano su tutti i « Fiori » (un articolo di M. Portalupi su « La Notte » di Milano, 27 gennaio, è intitolato « Leonardo dei fiori »).

Viaggio e lunga permanenza a Oporto dove presenta una personale. Fa parlare di sé un'opera imponente: la vetrata dell'abside della Chiesa Parrocchiale di S. Ambrogio ad Nemus in Cinisello Balsamo. Circa sei mesi di lavoro per artigiani e vetrai e 25 metri quadri di vetrata; 38 figure (altezza di S. Ambrogio m. 3,30).

stesse fibre; il colore, la forma sono liberi e sfrenati secondo le più vere conquiste dell'arte contemporanea: forme allusive e al tempo stesso naturali, grovigli di colori puri che si precisano sempre in un'immagine passata al filtro purificatore della memoria » (G. Mascherpa, in « Gente », 12 gennaio).

« La natura ha invaso la tela in una continua metamorfosi, a volte gioiosa, a volte disperata. Le foglie, queste misteriose protagoniste della pittura di Spreafico, hanno creato un'armonia tonale che nelle grandi tele si espande a canto corale mentre si fa voce solista nelle nature morte. Anni fa le foglie erano solo semi, il loro colore era un rosa caldo, palpabile. Un tono che tradiva la crescita, il futuro sviluppo. Era una pittura allusiva, di ricordo . . . Ora, nel grande studio aggrappato al cielo di Cinisello, è nata sulle tele una fantastica foresta di foglie » (F. Abbiati, in « Il Giorno », 29 gennaio).



1971.

Continua l'attività del pittore con varie personali, tra le quali quella di S. Giorgio Piacentino, presso « Atelier Cravedi ». A Monza Spreafico espone presso la nuova Galleria « Tremisse ».

1971.

« La mostra di Spreafico ci permette qualche rilievo attorno a quel capitolo della storia dell'arte italiana del nostro secolo che riguarda i primi tentativi di rivolta contro il Novecento. Sappiamo che alcuni giovani, verso gli anni trenta, cercarono di andare verso l'Europa superando il provincialismo dell'arte ufficiale (il "Gruppo dei Sei" a Torino, Scipione e Mafai a Roma, a Milano il gruppo che con definizione acritica è stato chiamato chiarista, gli astrattisti di Milano e del gruppo "Como". Poi, verso gli anni quaranta, venne Corrente). Ma parecchi han dimenticato che nel 1930 una pattuglia di giovani si ribellò per prima al Novecento, formando il gruppo che ci par giusto chiamare (dal recapito) di via Garibaldi 89, a Milano. Quei giovani erano Spreafico, Afro, Brogini, Nivola, Pittino, Panche-

ri, Badodi, Musso e Buffoni; e naturalmente furono particolarmente vivi in quel gruppo i fermenti della pittura di Spreafico . . . Alfonso Gatto in un suo intelligente saggio su Spreafico notò anni fa che nella pittura di Spreafico furono vivi spunti di anticipazione di quel discorso che più tardi troveremo in pittori quali Morlotti e Cassinari . . . Gatto sottolineava questo tema, rilevando la strada che Spreafico e Birolli avevano aperto » (M. Ghilardi, in NAC, n. 5).

1973.

A cura delle Edizioni d'Arte « Ponte rosso » di Milano esce una cartella dedicata a Spreafico: « 12 tavole a colori di L. S. ».

1974.

Viaggio e soggiorno in Olanda, dove rivede e ristudia Rembrandt. « Mi illudevo — disse Spreafico a questo proposito — di conoscere alla perfezione Rembrandt, ma ora che l'ho studiato nel suo ambiente, ho sconvolto ogni mio piano e non escludo che nelle mie prossime opere mi ispiri al grande Maestro fiammingo ».

In questa ancor fiorente e sempre rinnovantesi attività artistica improvvisamente Leonardo Spreafico si spegne il 15 dicembre. Riposa nel cimitero di Cinisello Balsamo.

1973.

«Potrei prendere come capostipite Cassinari o anche Morlotti. Ebbene, perché non vedere Spreafico in questo corso maggiore dell'arte lombarda che dai Tosi, dai Gola, dai Mosè Bianchi è discesa prima ai chiaristi e poi a Cassinari e Morlotti? Spreafico mantiene una bellissima ricchezza di colori, una sognante allegoria di giardini, di sontuosità ambite e, una volta godute, indimenticabili. I quadri affocati, pieni di verve, che qui si riproducono, se vengono considerati nel contesto di una produzione in cui Spreafico è anche un ottimo pittore di figura, ci danno la giusta dimensione di un artista lombardo sì, ma che ha tutte le condizioni per essere chiamato a rappresentare in tutta la sua importanza il corso maggiore dell'arte italiana » (R. De Grada, *La forma dello stile di L. Spreafico*, in « 12 tavole di L.S. », Milano).

**LEONARDO
SPREAFICO**





2. *Il racconto dello zingaro*, 1935, olio su tela, cm. 200 x 150, Collezione privata E. G., S. Margherita

3



4



5

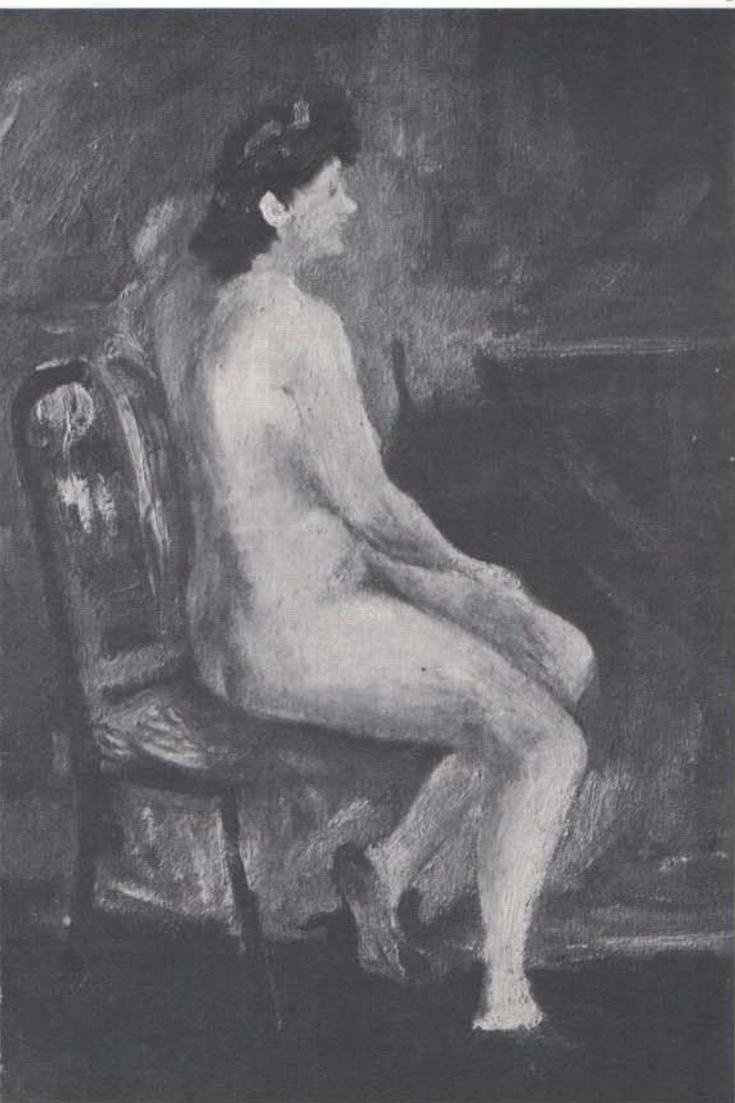


3. *Paese romano*, 1932, olio su tela, Collezione privata

4. *Pittore di nudi*, 1937, olio su tela, cm. 200 x 150, Collezione privata E. G., Milano

5. *Pittore di nudi (bozzetto)*, 1937

6



7



6. *Nudino*, 1939, olio su tela, Collezione privata, Roma
7. *Le confidenze di Venere*, 1937, olio su tela, cm. 140 x 120, Collezione privata E. G., S. Margherita

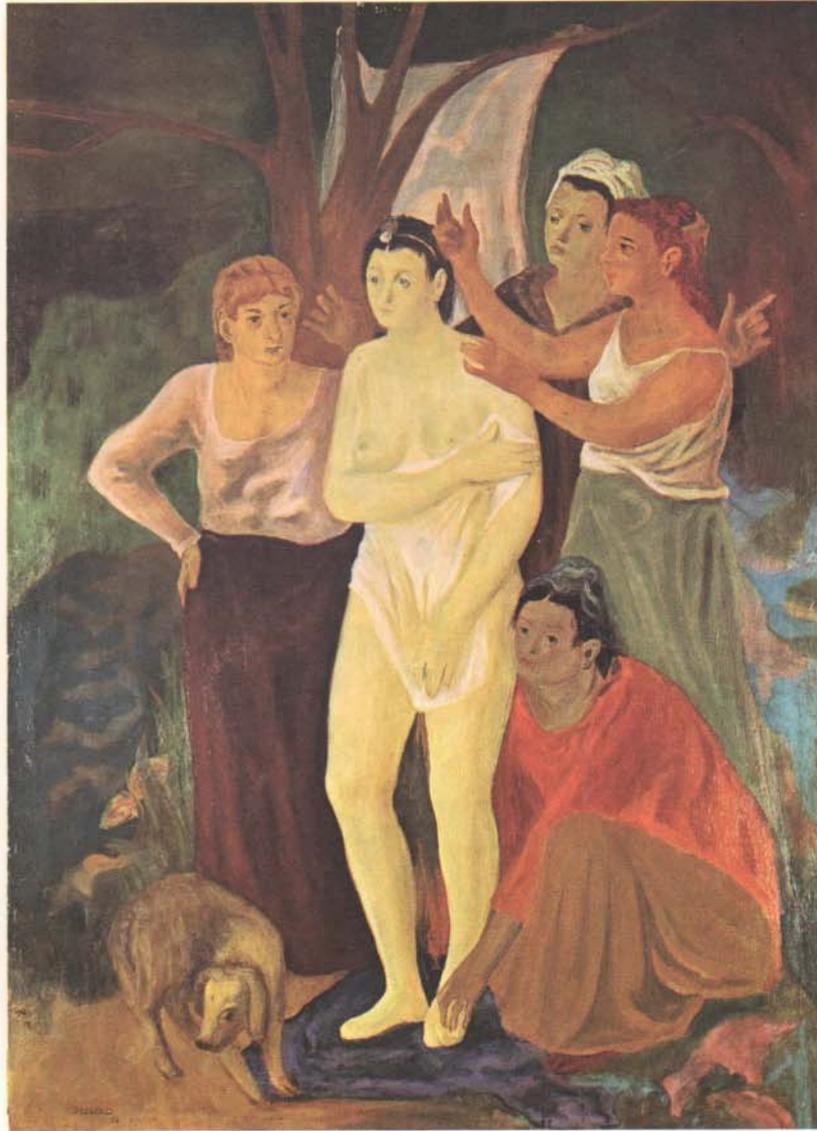
8



9



10



8. *Ragazza con tartaruga*, 1937, olio su tela, Collezione privata

9. *Uomo a cavallo*, 1939, olio su tela, Collezione privata V., Milano

10. *Toilette di Ester*, 1936, olio su tela, cm. 130 x 180, Galleria d'Arte Moderna, Milano

11. *Mezza figura*, 1937, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata G. G., Lissone



SPRATICO



13



14



15



13. *La modella che riposa*, 1938, disegno, Collezione privata, Milano

14. *Odalisca*, 1939, disegno, Collezione privata, Milano

15. *Primavera*, 1939, disegno, cm. 31 x 42, Collezione privata, Milano

16



17



16. *La vita in campagna*, 1942, olio su tela, cm. 100 x 140, Collezione privata, E.G., Milano

17. *Venezia, Chiesa della Madonna della Salute*, 1939, olio su tela, cm. 50 x 40, Collezione privata A. C., Milano

18. *La modella triste*, 1942, olio su tela, cm. 82 x 102, Galleria d'Arte Moderna, Roma

SPREAFICO
1942



19



20



21



19. *Le donne inquiete*, 1940, olio su tela, Collezione privata

20. *Disegno*, 1941, Collezione privata, Roma

21. *Disegno*, 1941, Collezione privata, Roma



22. *Profughi dell'Eufrate* (bozzetto), 1942, olio su tela, Collezione privata



24



25



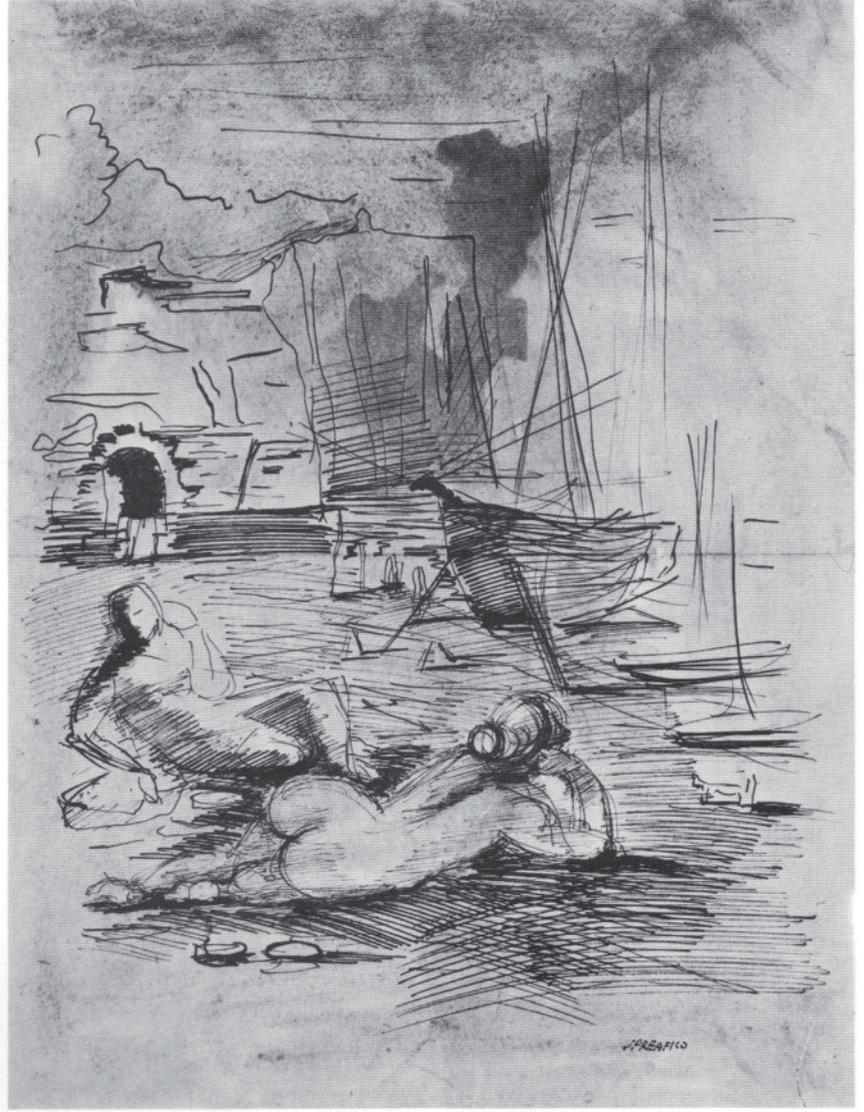
24. *Cipolle*, 1940, olio su tela, cm. 50 x 40, Collezione privata, La Spezia

25. *Monza, Rotonda dei pini*, 1942, olio su tela, cm. 67 x 39, Collezione privata F. C., Cagliari

26



27



26. *Autoritratto*, 1945, disegno, cm. 20 x 30, Collezione privata, Alessandria

27. *Nudi con paesaggio*, 1945, china acquarellata, cm. 31 x 42, Collezione privata, Milano

28



29



28. *Maternità*, 1946, disegno, cm. 20 x 30, Collezione privata, Firenze

29. *Attesa*, 1947, china acquarellata, cm. 35 x 50, Collezione privata, Venezia

30



31



30. *Composizione*, 1947, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata, Brindisi

31. *Zingari*, 1946, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata E. G., Salsomaggiore

32. *Annunciazione*, 1949, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata, Roma



SPREATICO

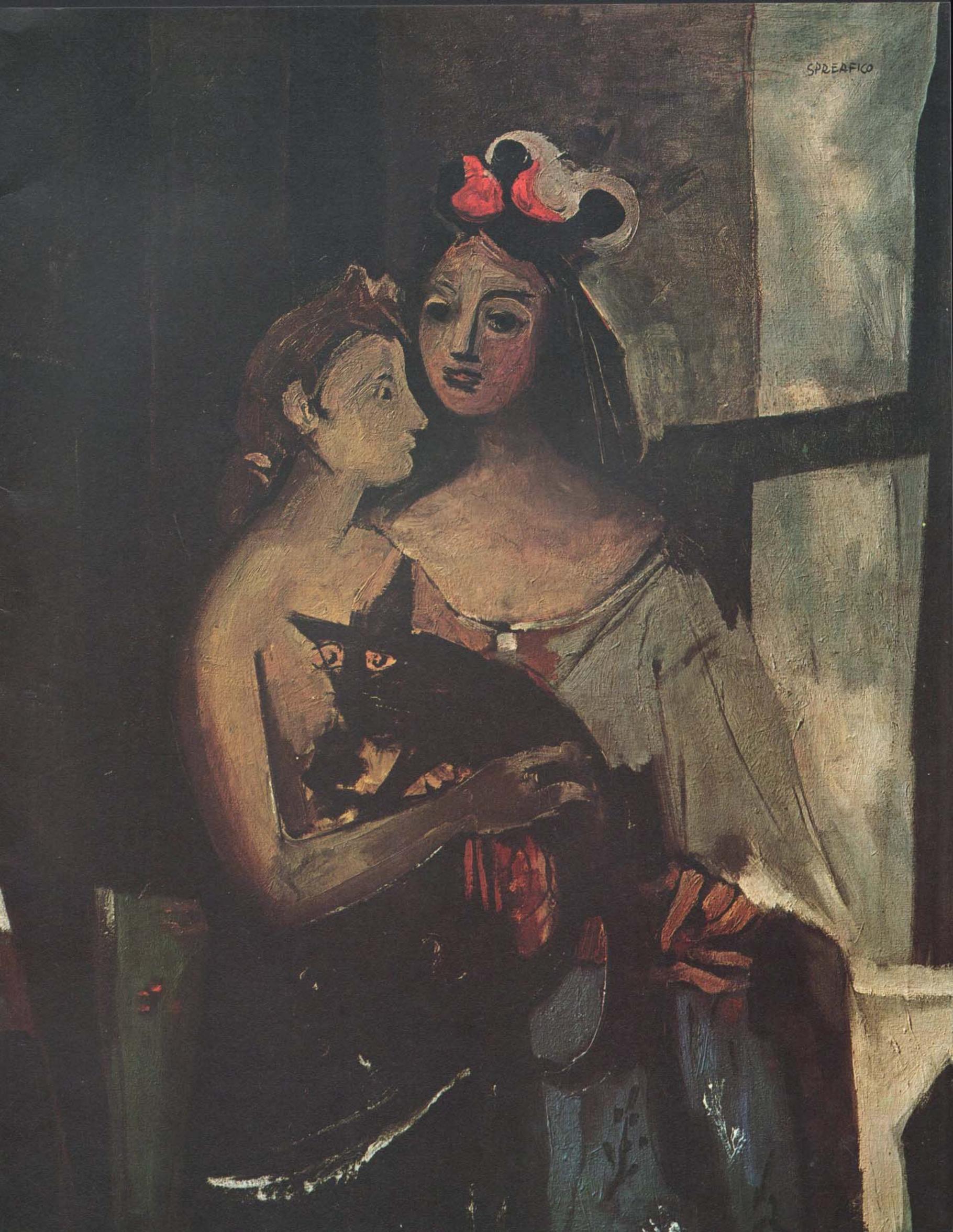
33

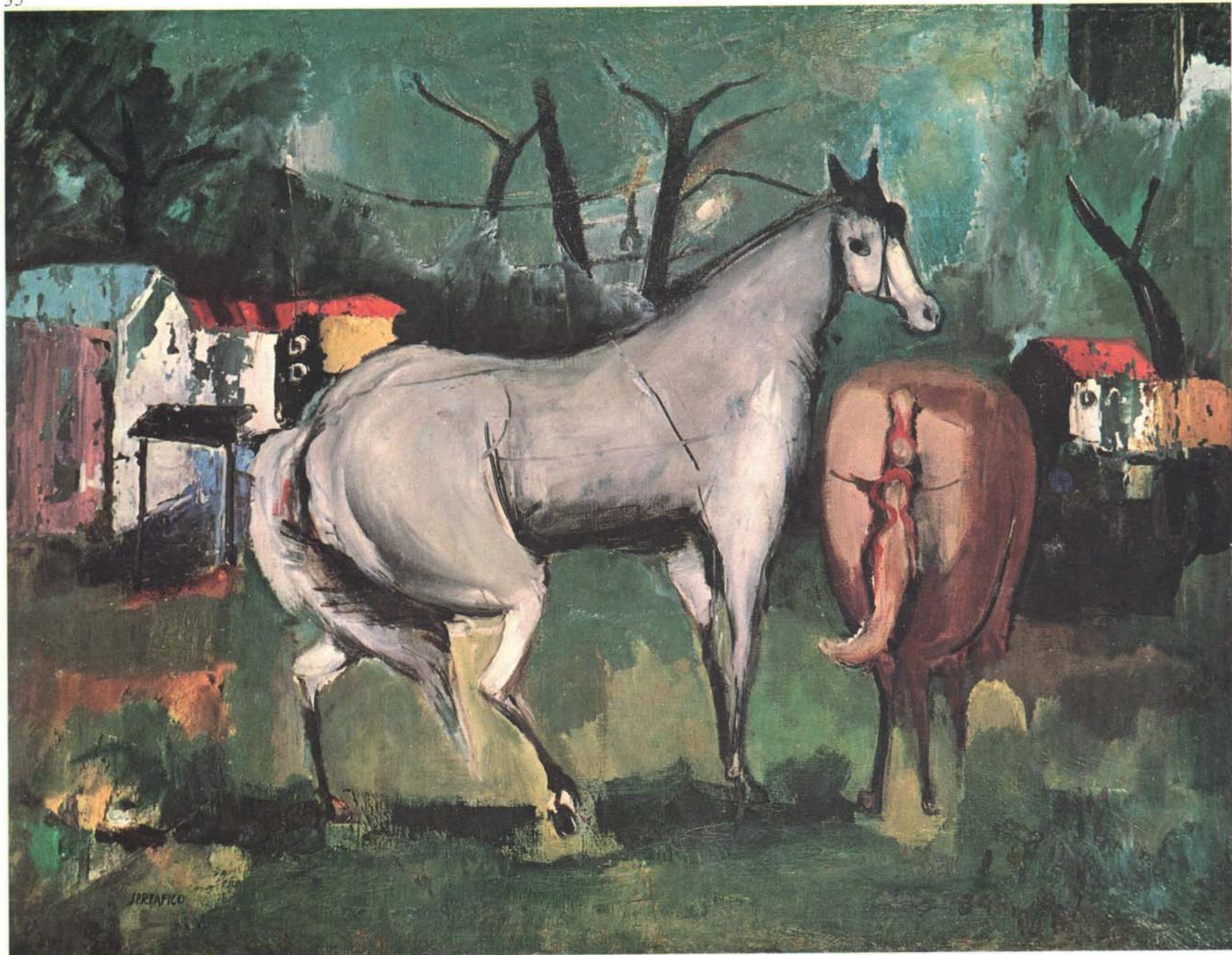


33. *Donna con gatto*, 1948, olio su tela, Circolo Abruzzesi, Chicago

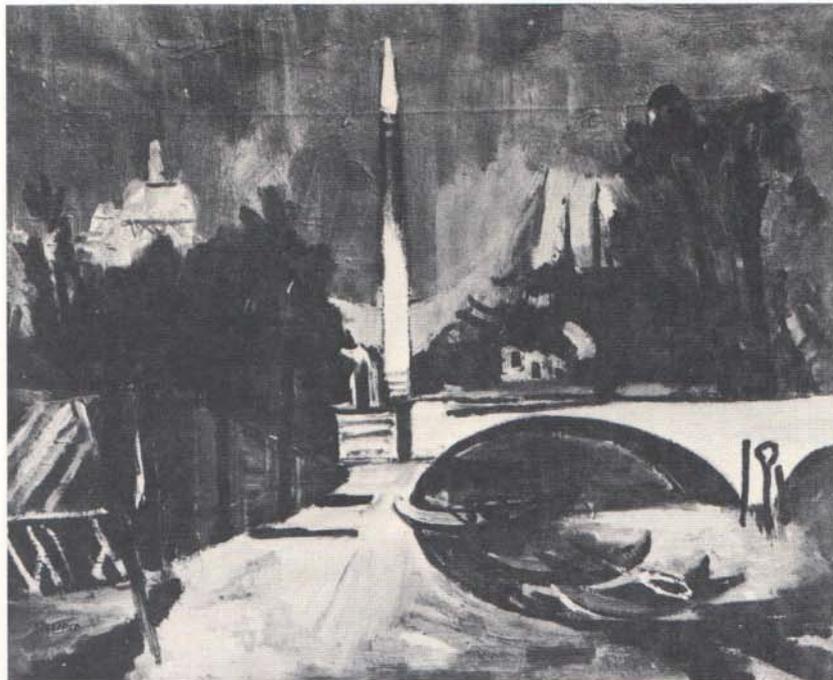
34. *Le amiche*, 1949, olio su tela, cm. 80 x 100, Collezione privata E. G., Salsomaggiore

SPREAFICO

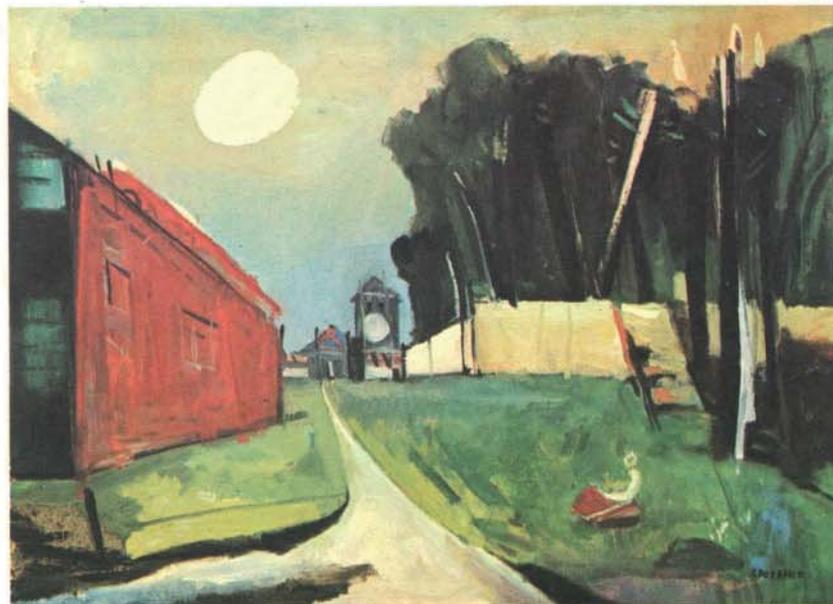




36



37



36. *Ponte a Parigi*, 1950, olio su tela, Collezione privata

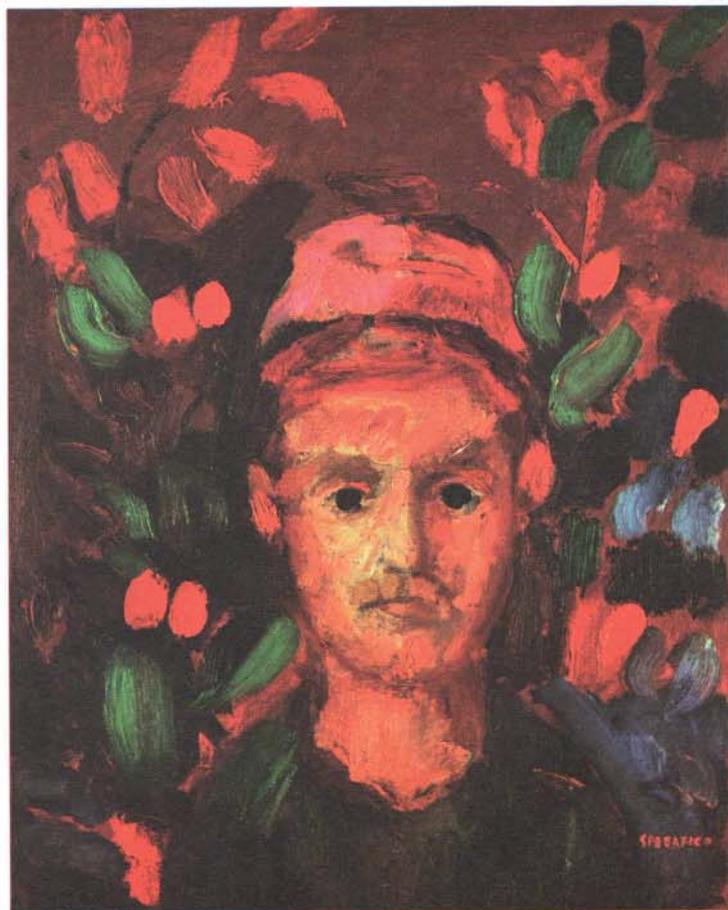
37. *Paesaggio al parco di Monza*, 1950, olio su tela, cm. 75 x 55, Collezione privata E. G., Milano



39



40



41



39. *Composizione* (bozzetto), 1953, tempera, cm. 28 x 20, Collezione privata, Piacenza

40. *Autoritratto*, 1951, olio su tela, cm. 40 x 50, Collezione privata

41. *Donna al sole*, 1951, tempera, cm. 35 x 26, Collezione privata, Como





43. *Tavola con frutta*, 1952, olio su tela, Collezione privata

44. *Natura morta*, 1956, olio su tela, Collezione privata

45



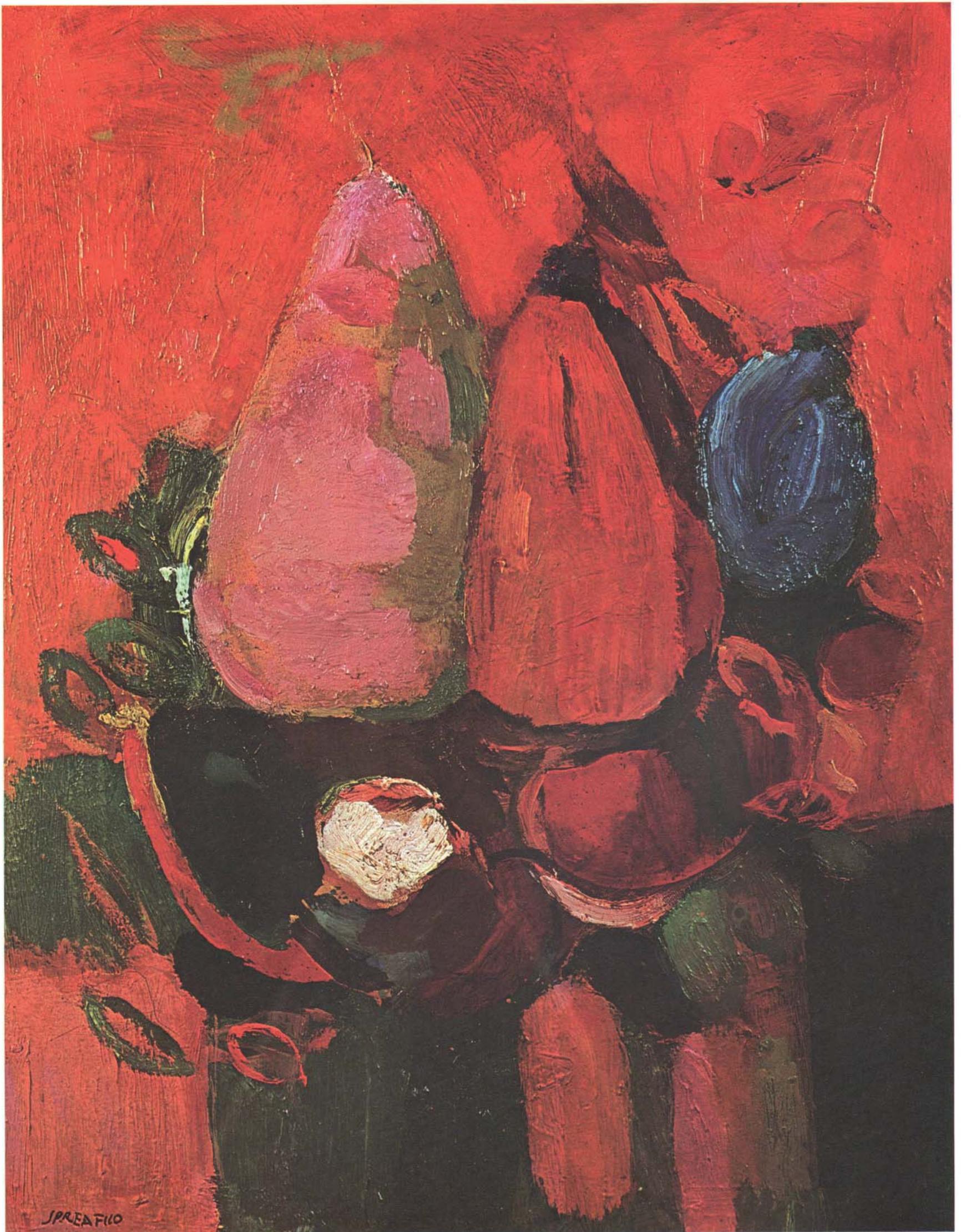
46



47

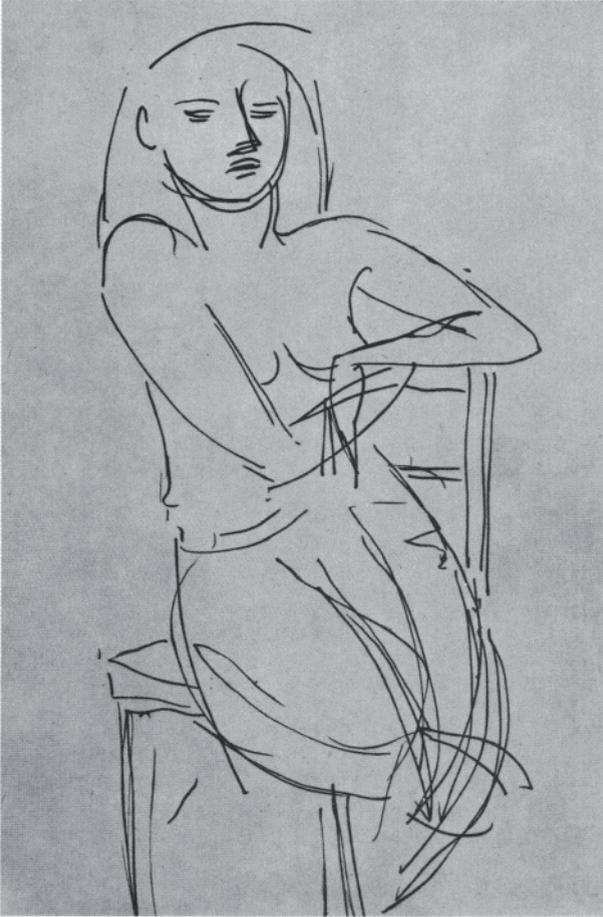


45. *Modella in riposo*, 1955, disegno, cm. 23 x 33, Collezione privata, Biella
 46. *Intuizione*, 1956, olio su tela, cm. 72 x 100, Collezione privata D. M., Milano
 47. *Modella*, 1957, acquarello, cm. 50 x 35
 48. *Natura morta*, 1957, olio su tela, cm. 75 x 100, Collezione privata



J. P. R. F. L. O.

49



50



51



52



49. *Modella in posa*, 1950, disegno, Collezione privata
 50. *Studio di figura*, 1954, disegno, Collezione privata
 51. *Giovane donna*, 1956, disegno, Collezione privata
 52. *Acrobata*, 1956, disegno, Collezione privata

53



54



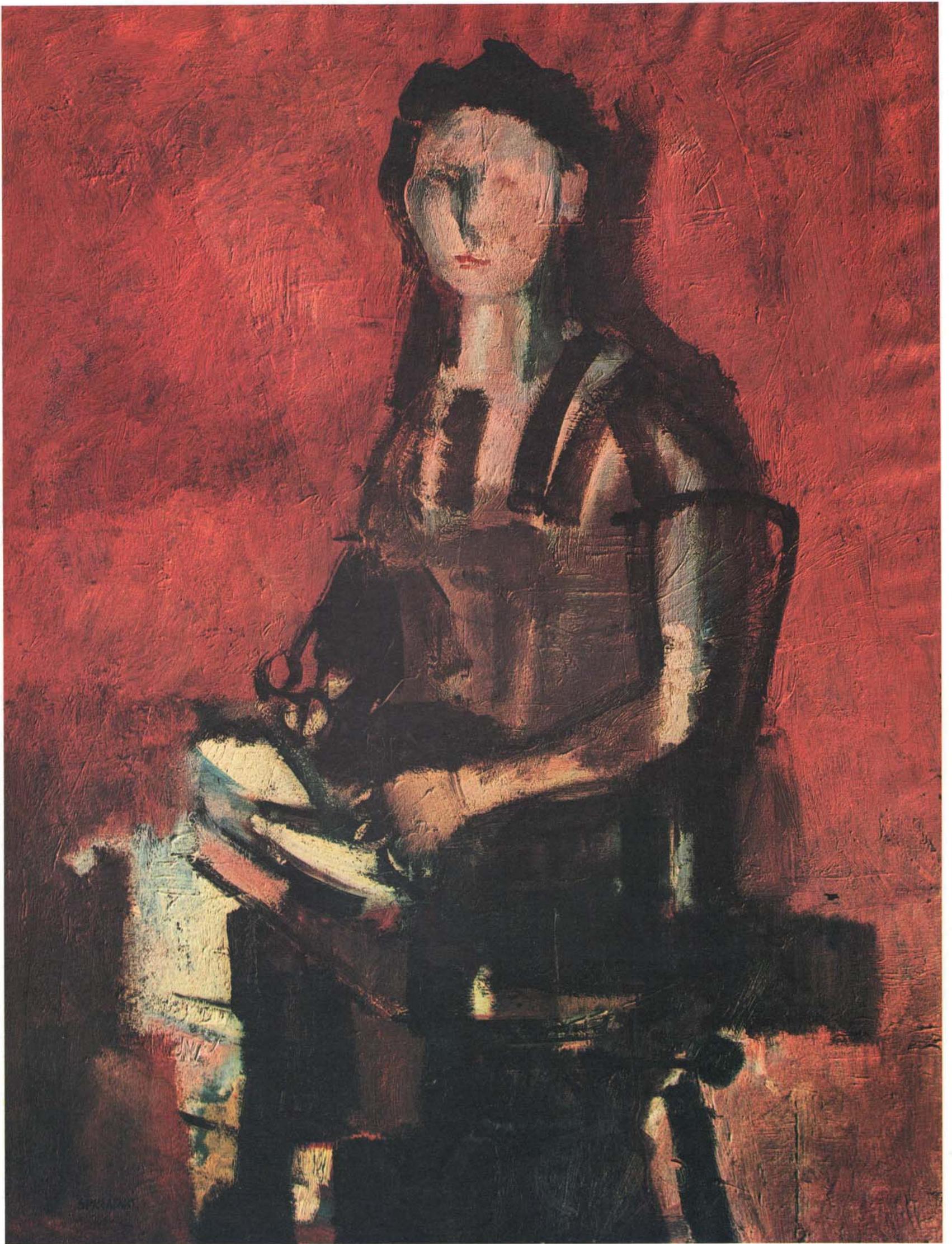
53. *Composizione*, 1960, inchiostro grasso, Collezione privata

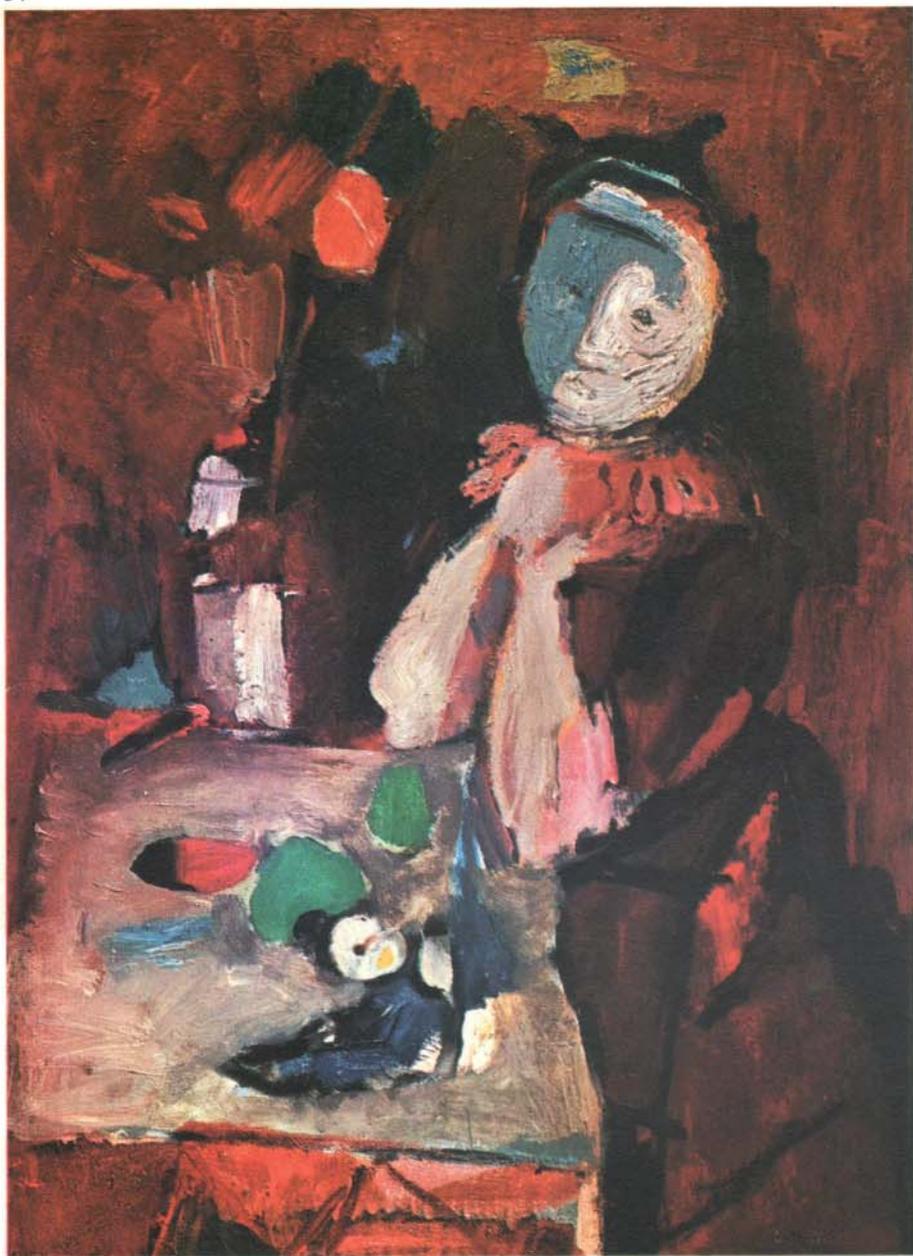
54. *Semi di pioppo*, 1959, inchiostro grasso, cm. 33 x 48, Collezione privata

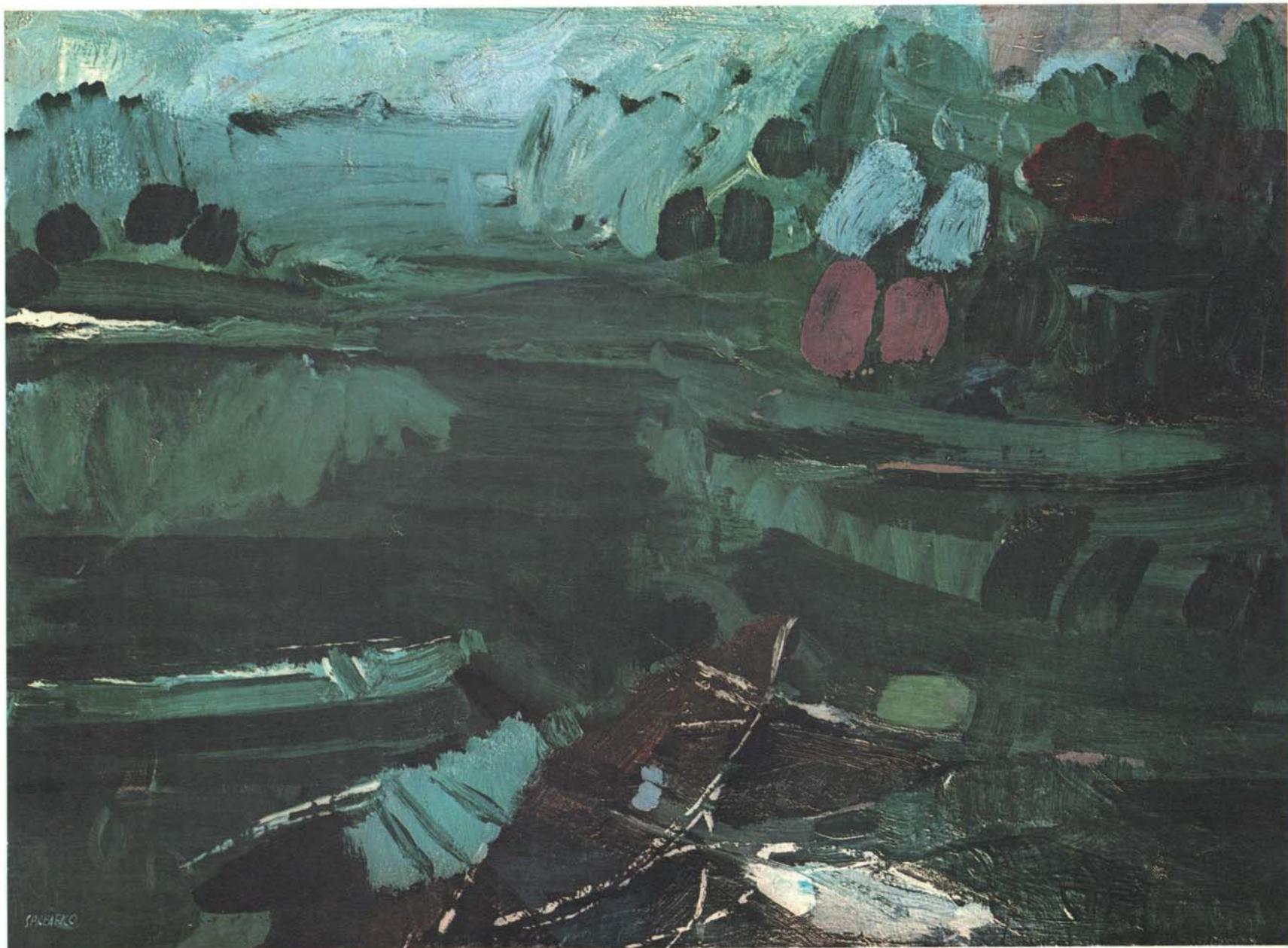


55. *Natura morta rossa*, 1958, olio su tela, cm. 115 x 85, Collezione privata F. C., Bergamo

56. *Figura fondo rosa*, 1959, olio su tela, cm. 65 x 115, Collezione privata, Napoli



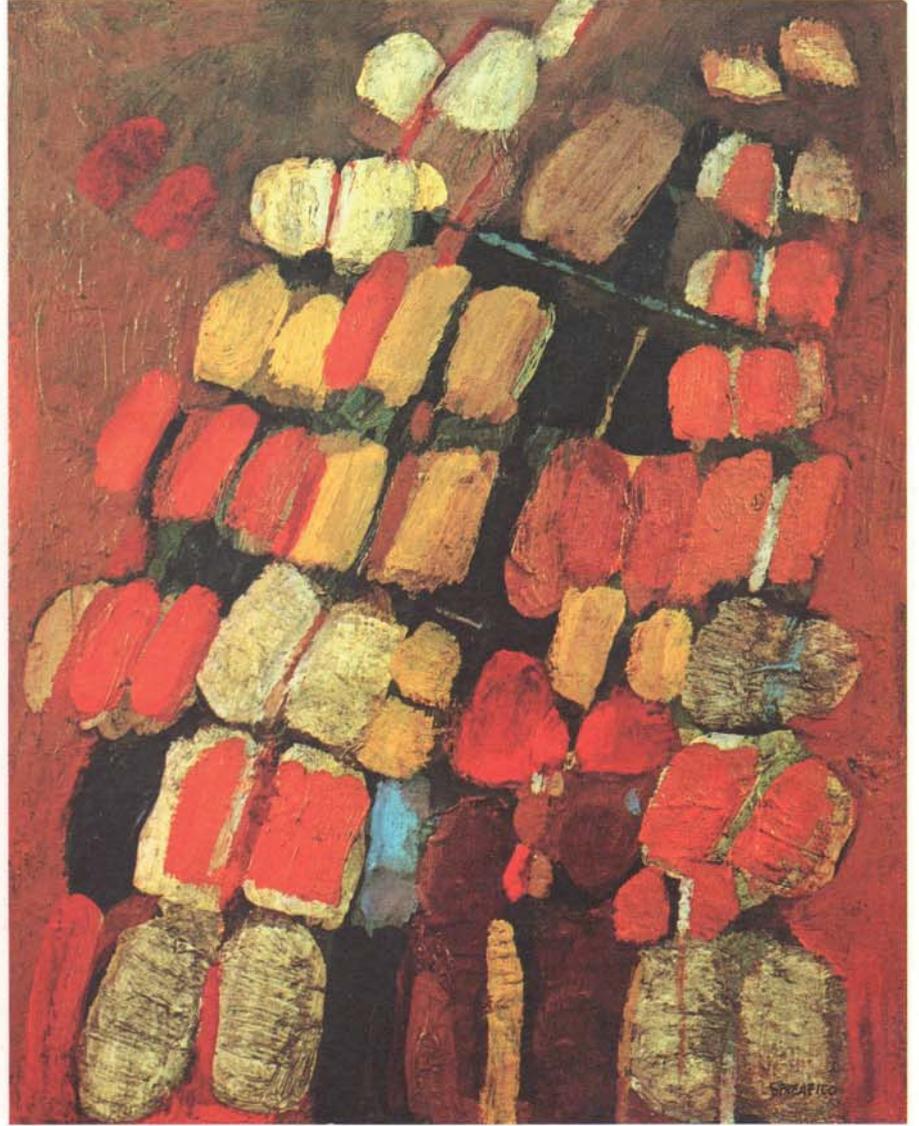




59

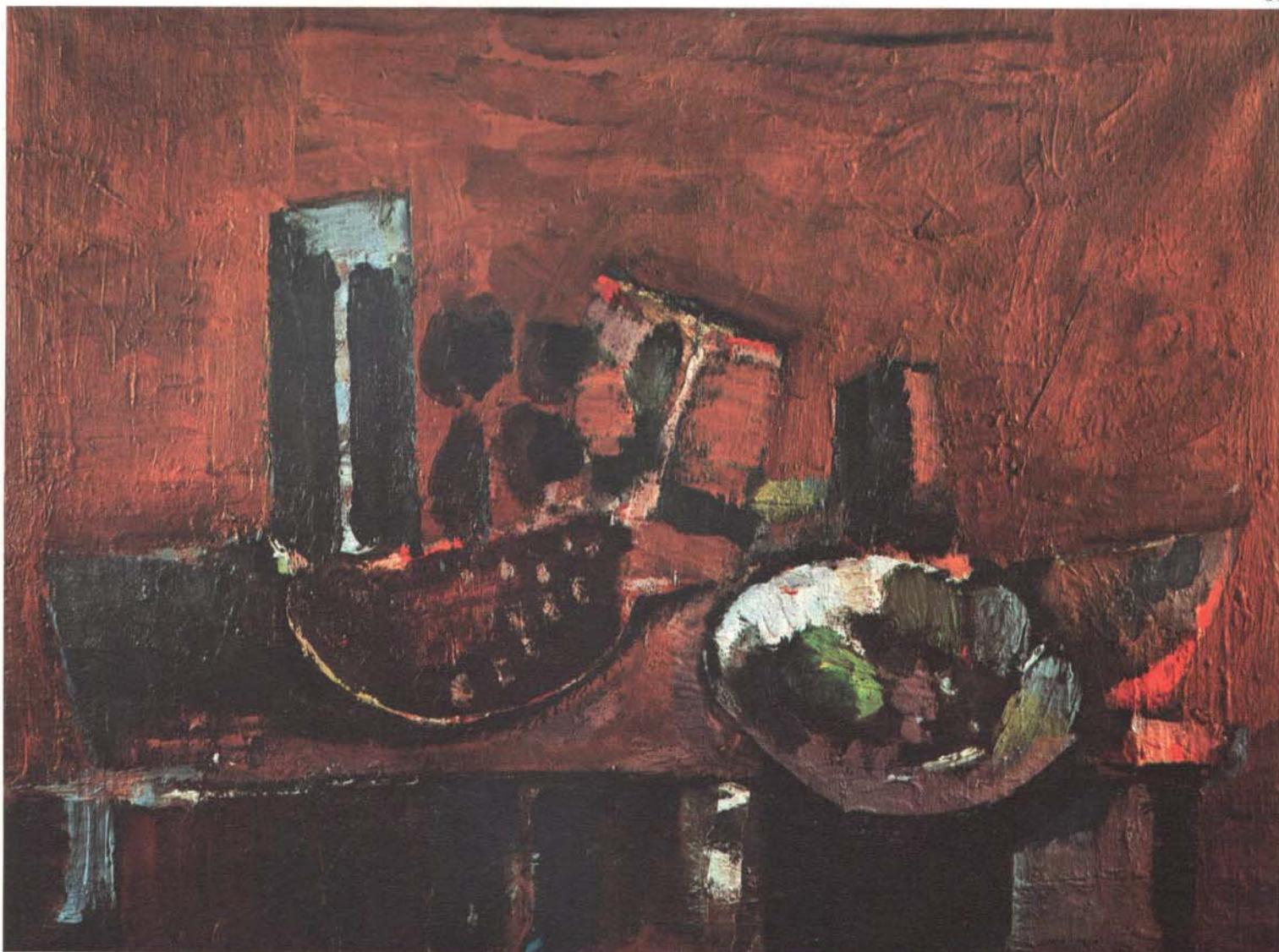


60



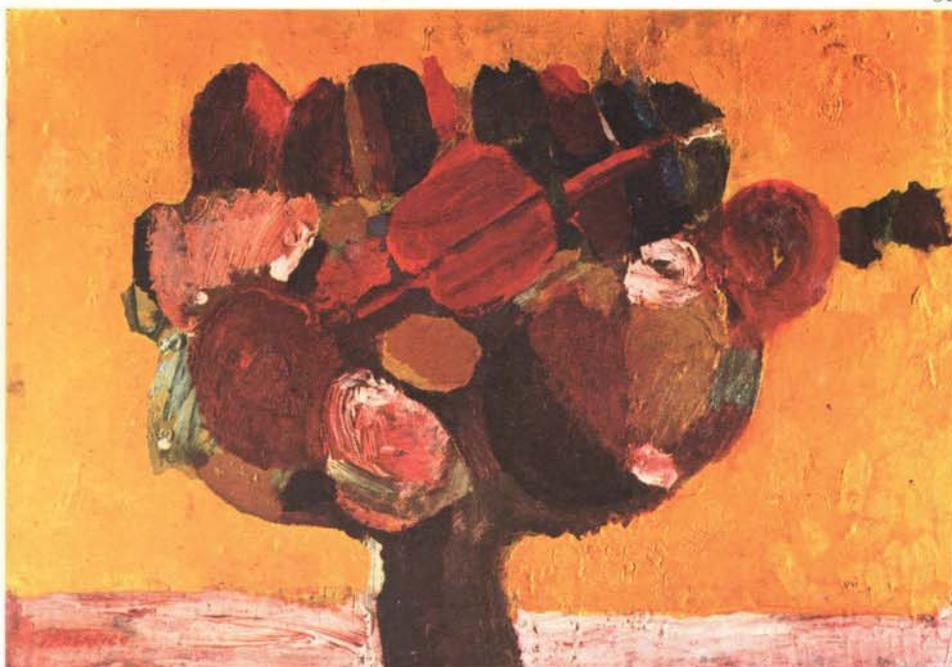
59. *Composizione*, 1962, inchiostro grasso, Collezione privata

60. *Fiori*, 1963, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata

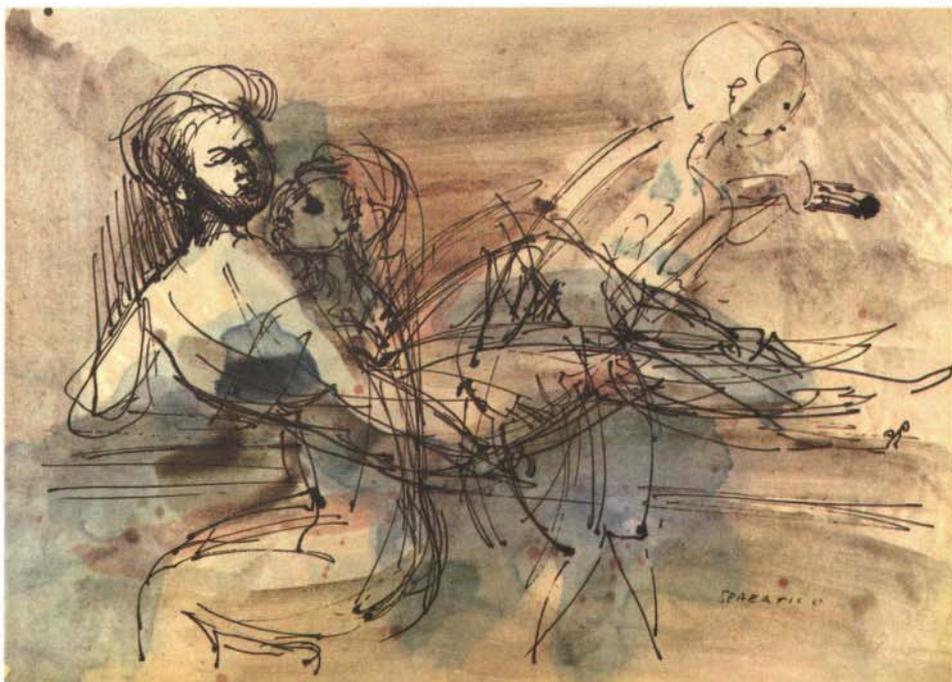




63

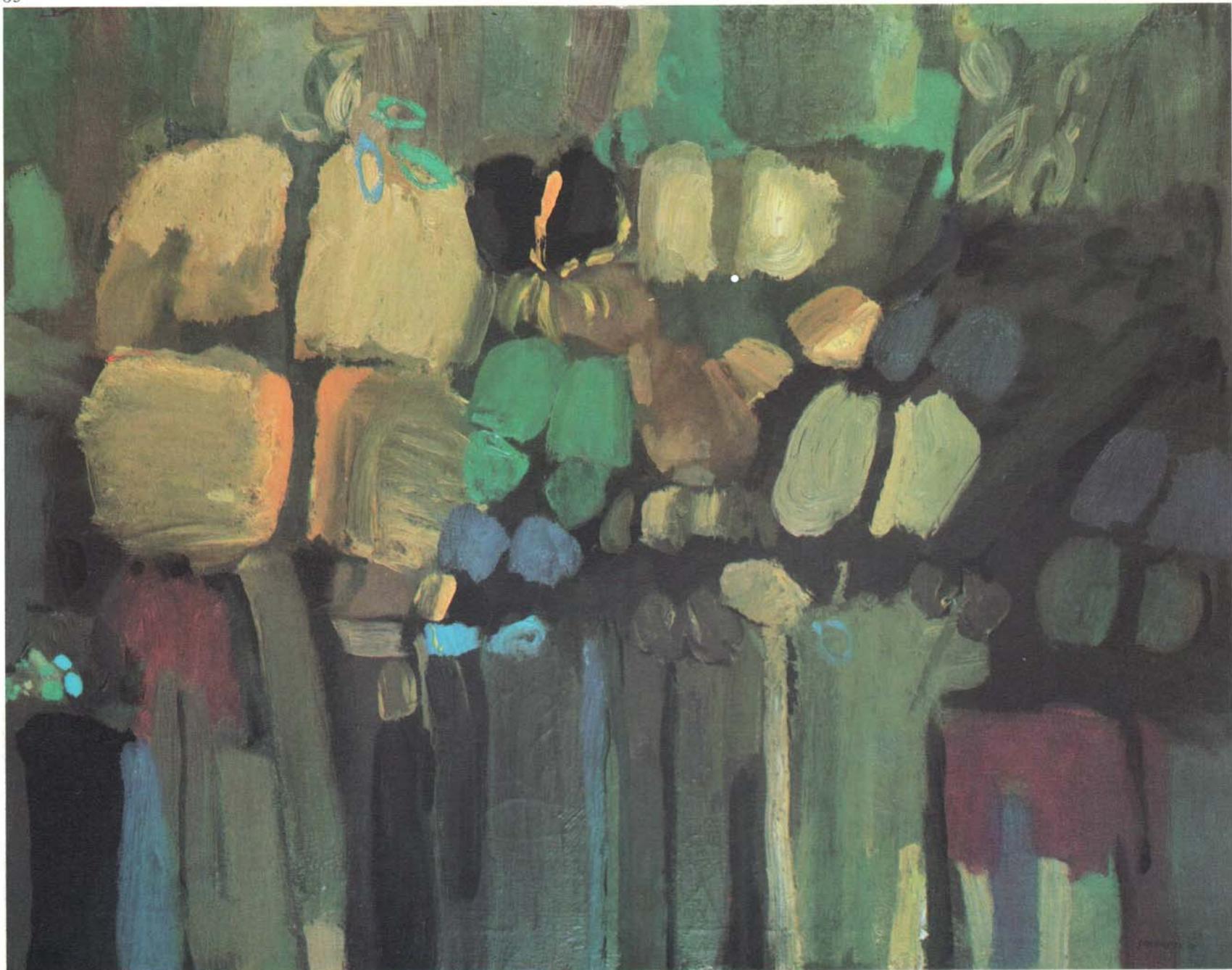


64



63. *Vaso con frutta*, 1970, tecnica mista, cm. 33 x 47,
Collezione privata, Marsala

64. *Nudi*, 1967, china acquarellata, cm. 40 x 32, Collezione privata, Trieste



65. *Fiori giallo blu*, 1966, olio su tela, cm. 90 x 70, Collezione privata Cravedi, S. Giorgio Piacentino

66. *Testa di bambina*, 1966, matite colorate, cm. 30 x 40, Collezione privata, Roma

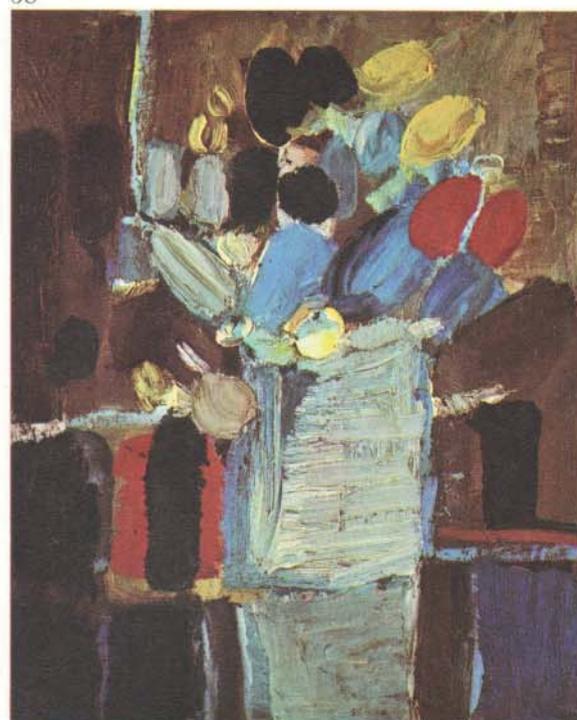


JPREAFICD

67



68

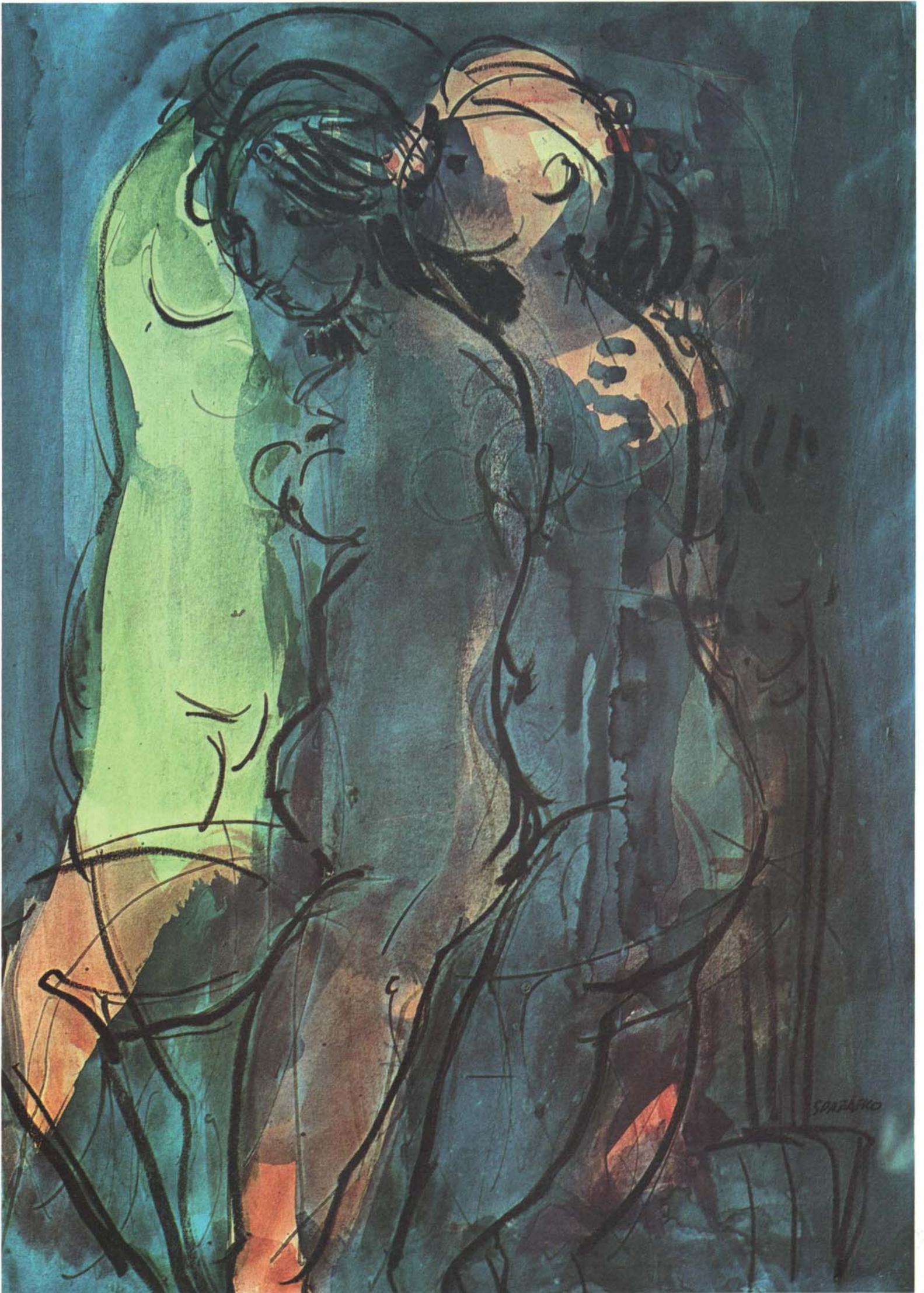


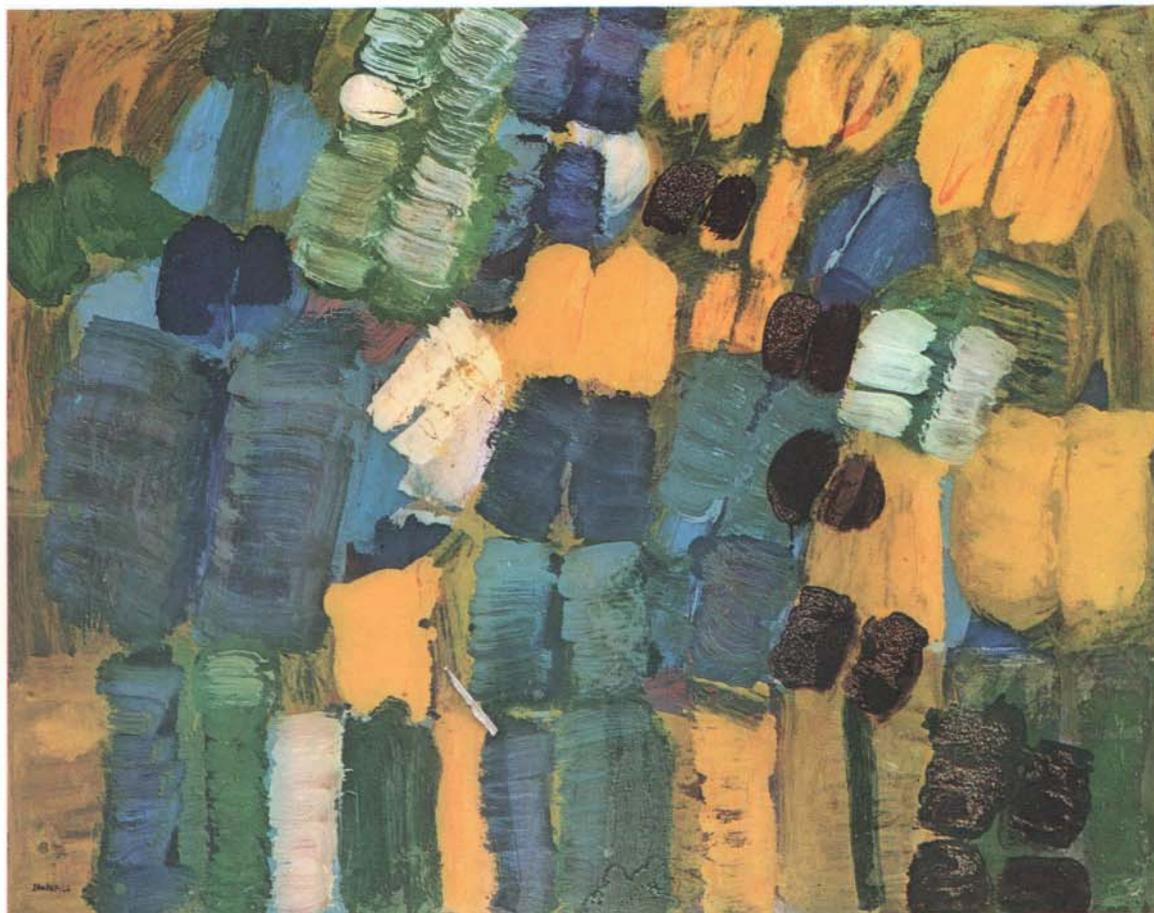
67. *Fiori azzurri*, 1967, olio su tela, cm. 130 x 90, Collezione privata A. F., Milano

68. *Fiori in vaso azzurro*, 1967, olio su tela, cm. 40 x 50, Collezione privata

69. *Frutta*, 1968, olio su tela, cm. 35 x 45, Collezione privata. E. G., Milano







70. *Tre modelle*, 1968, china acquarellata, Collezione privata, Pavia

71. *Fiori gialli*, 1969, olio su tela, cm. 100 x 80, Collezione privata, Milano

72. *Fiori di primavera*, 1969, olio su tela, cm. 40 x 30, Collezione privata A. F., Milano

73



74



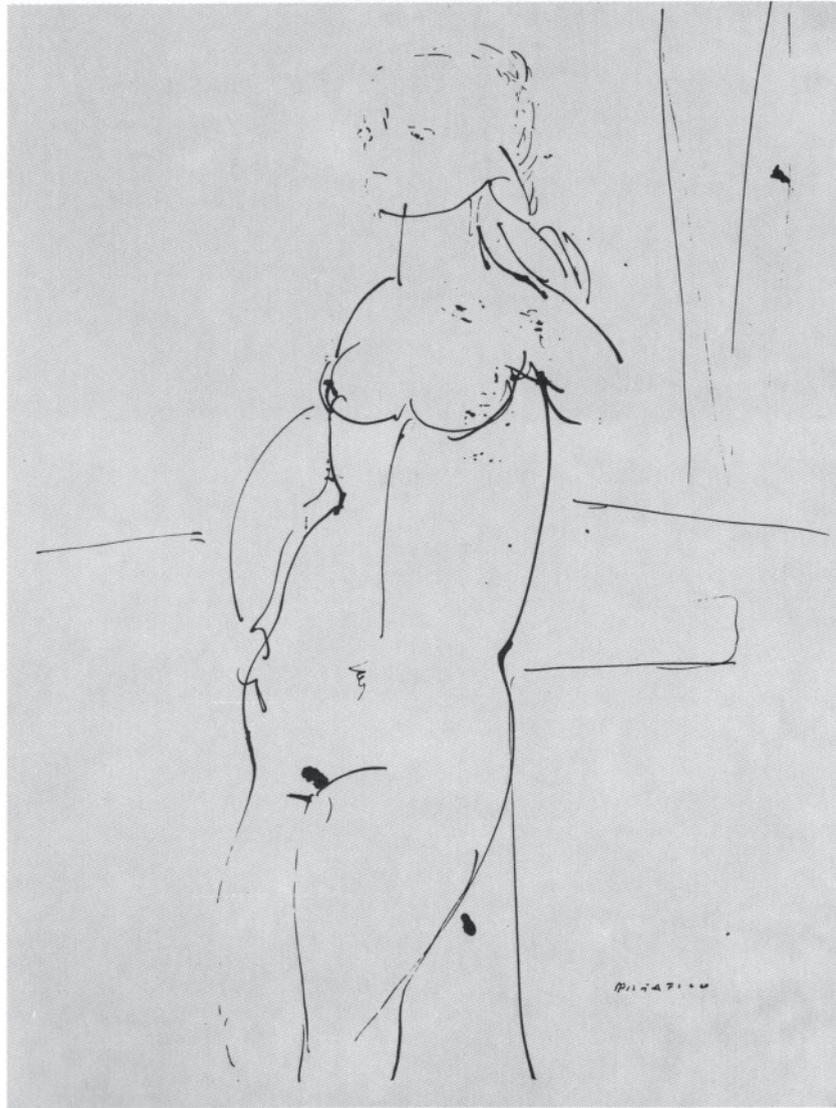
73. *Ballerine in riposo*, 1968, china acquarellata, cm. 50 x 70, Collezione privata

74. *Amanti*, 1969, china acquarellata, Collezione privata

75



76



75. *Famiglia*, 1970, punta secca, cm. 35 x 50, Collezione privata

76. *Nudo*, 1970, disegno, Collezione privata, Napoli

77



78



77. *Giardino blu*, 1970, olio su tela, cm. 30 x 40, Collezione privata, Firenze

78. *Venezia*, 1971, olio su tela, cm. 60 x 50, Collezione privata



80



81



80. *Maschera*, 1971, olio su tavoletta, cm. 19 x 25, Collezione privata

81. *Arlecchino*, 1970, olio su tavoletta, cm. 30 x 40, Collezione privata



83



84



83. *Fiori rossi in vaso nero*, 1972, olio su tela, cm. 115 x 85, Collezione privata D. G., Milano

84. *Impressione a Venezia*, 1972, olio su tela, cm. 17 x 11, Collezione privata



86



87

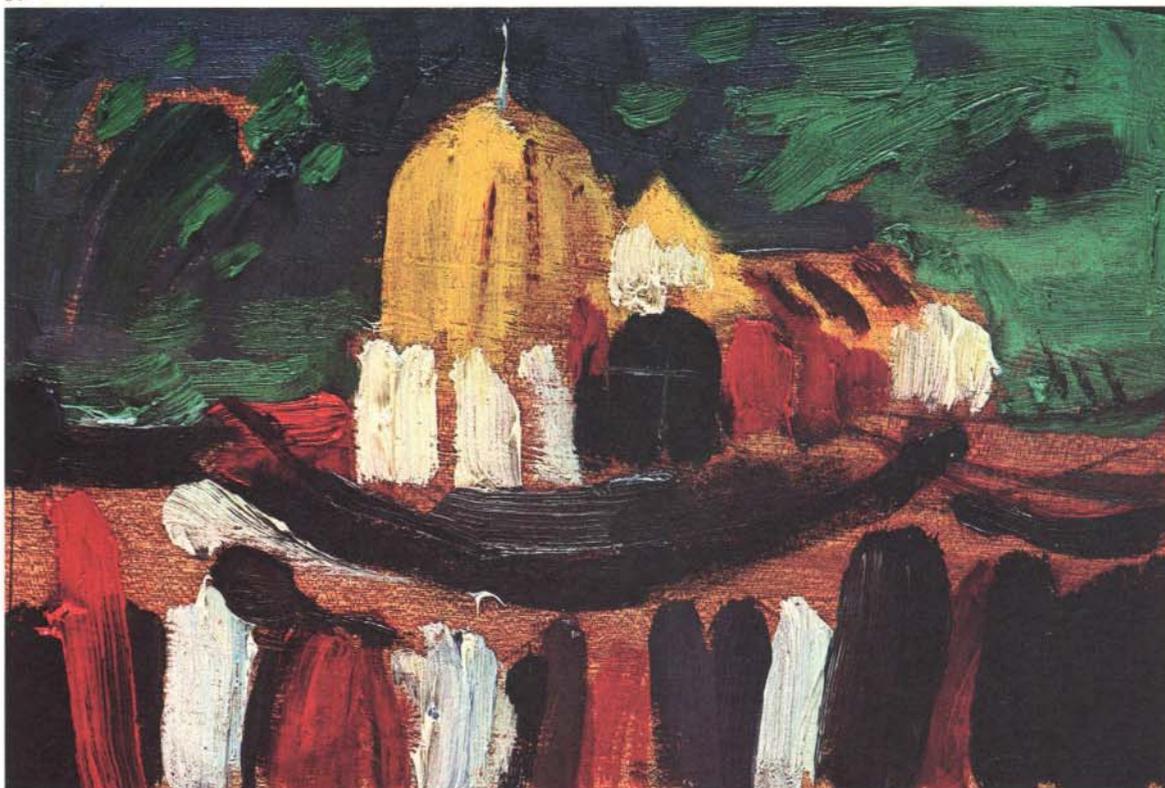


86. *Zingara*, 1972, tecnica mista, cm. 30 x 38, Collezione privata

87. *Giovanetta con fiori*, 1973, olio su tela, cm. 50 x 70, Collezione privata Brenno-Bronzoni, Bologna



89



90



89. *Venezia*, 1973, olio su tavola, cm. 30 x 20, Collezione privata

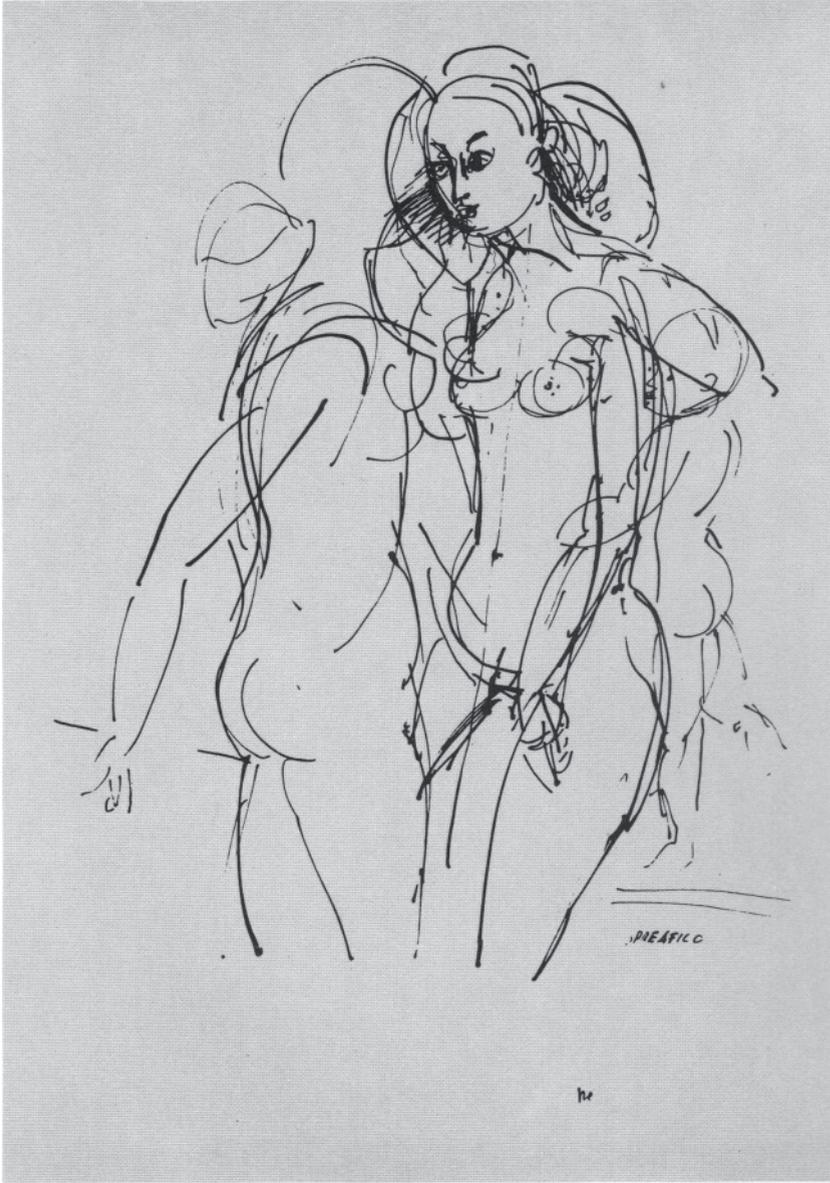
90. *S. Giorgio, Venezia*, 1973, olio su tela, cm. 70 x 60, Collezione privata

91. *Giovanetta in verde*, 1974, tecnica mista, Collezione privata



SPREAD

92



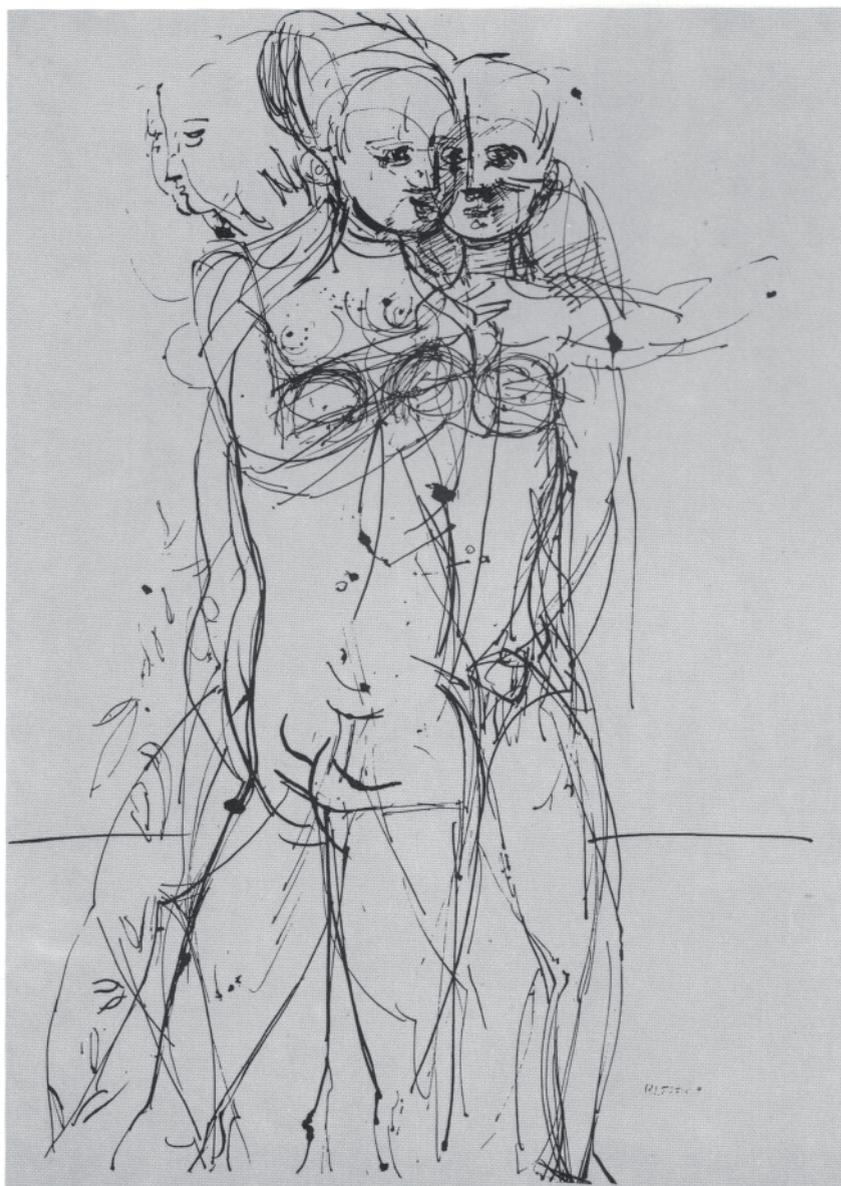
93



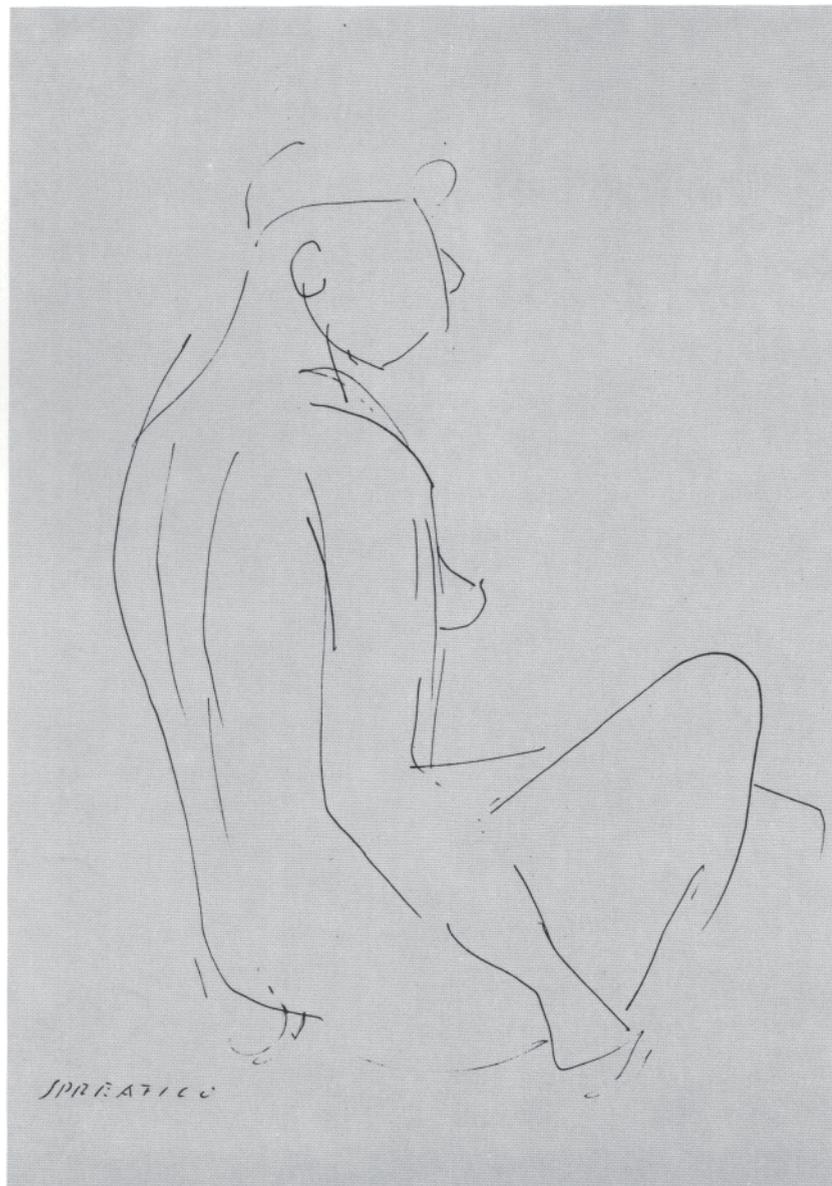
92. *Nudi*, 1971, punta secca, cm. 35 x 50, Collezione privata F. A., Milano

93. *Racconto*, 1973, china acquarellata, Collezione privata, Roma

94



95



94. *Figure di donne*, 1973, disegno, cm. 50 x 70, Collezione privata
 95. *Nudo*, 1972, punta secca, cm. 20 x 30, Collezione privata, Roma

96



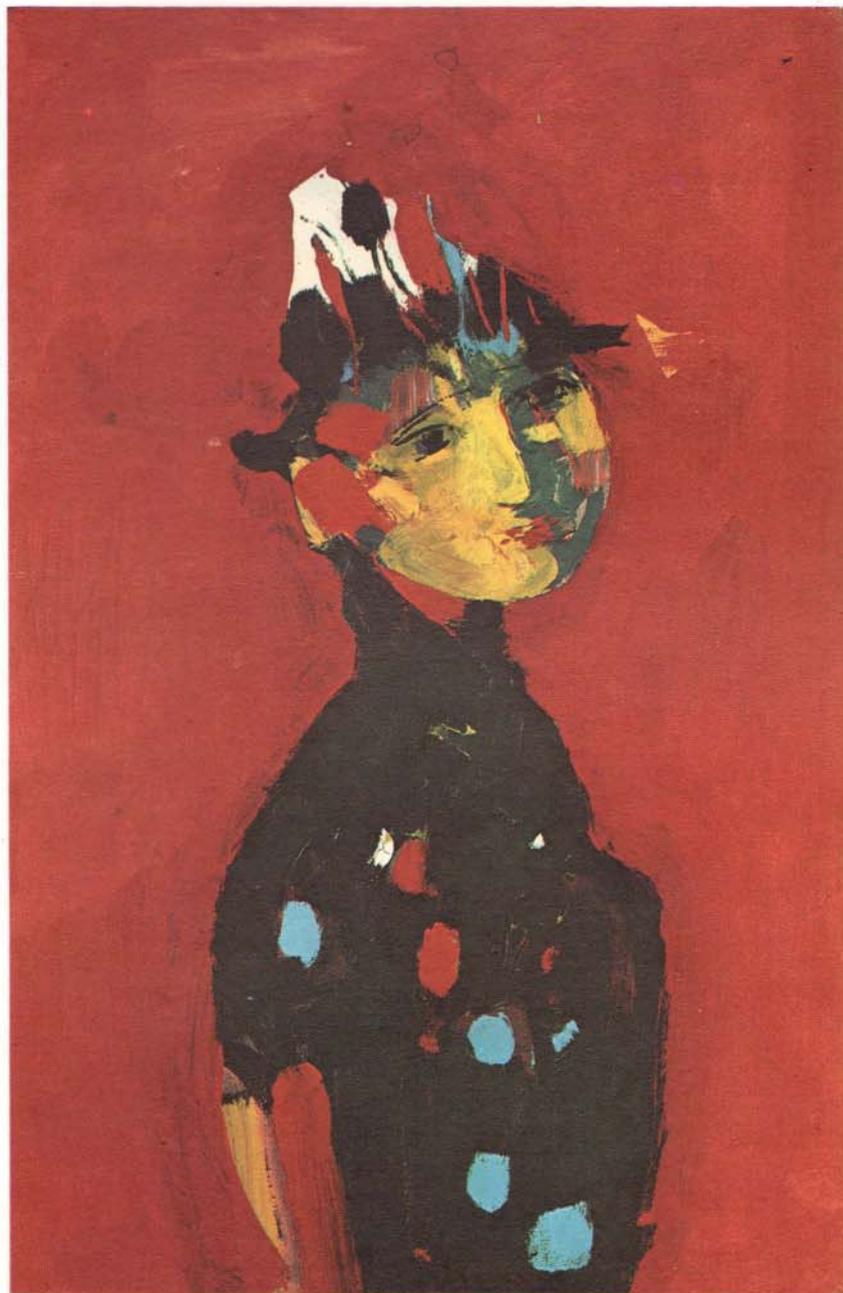
97



96. *Nudi*, 1973, punta secca, cm. 10 x 20, Collezione privata

97. *Fiori*, 1973, olio su tela, cm. 27 x 42, Collezione privata, Varese

98



99



100



98. *Arlecchino*, 1974, tecnica mista, cm. 50 x 70, Collezione privata, Pavia
 99. *Giovanetta coricata*, 1974, tecnica mista, cm. 70 x 50, Collezione privata, Milano
 100. *Susanna*, 1974, olio su tela, cm. 60 x 50, Collezione privata R. V., La Spezia

101



102



103



101. *Notturmo*, 1974, olio su tela, cm. 30 x 25, Collezione privata, M. N. M.

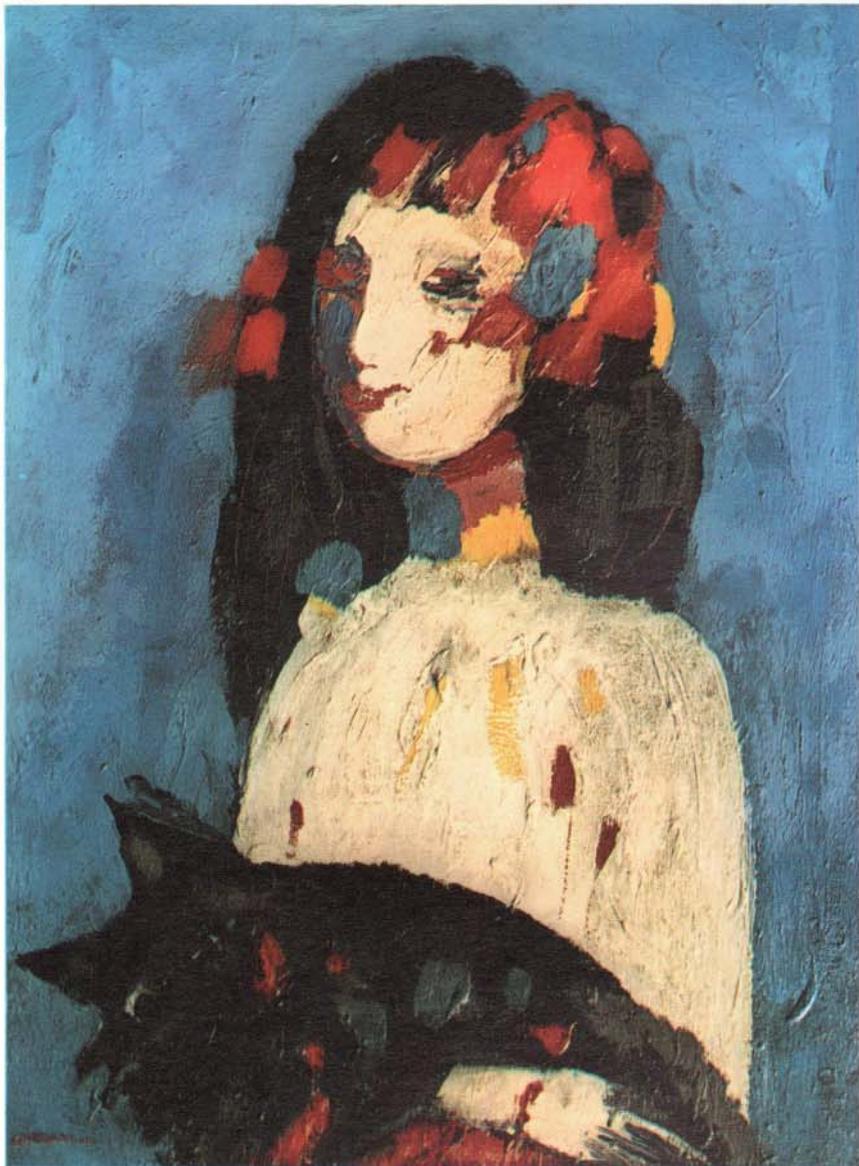
102. *Donna sdraiata*, 1974, olio su tavola, Collezione privata

103. *Venezia*, 1974, olio su tela, cm. 40 x 30, Collezione privata G., Codogno



104. *Nudino*, 1974, olio su tela, cm. 30 x 40, Collezione privata P. R., Milano

105



106



105. *Giovanetta con gatto*, 1974, olio su tela, cm. 60 x 80, Collezione privata P. R., Milano

106. *Il silenzio*, 1974, tecnica mista, cm. 50 x 70, Collezione privata M. N., Milano

107



108



107. *Fiori*, 1974, olio su tela, cm. 54 x 70, Collezione privata, M. N. M.

108. *Maternità*, 1974, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata T., Milano

109. *Vetrata di Lorenteggio Chiesa Parrocchiale SS. Cuore di Maria*, 1957, Milano (pag. seg.)

110. *Bozzetto per una delle vetrate nell'abside della Chiesa Prepositurale SS. Gervasio e Protasio*, 1961, Gorgonzola (pag. seg.)

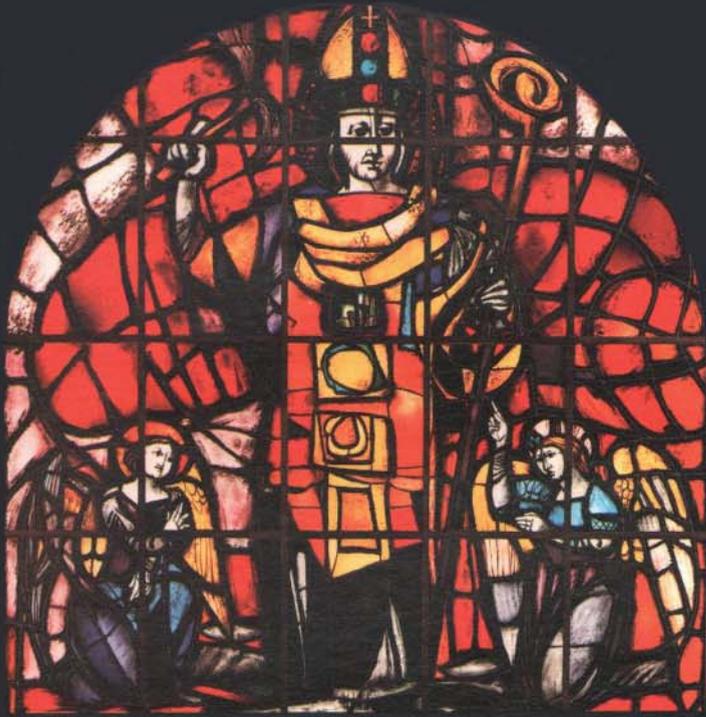
109



110



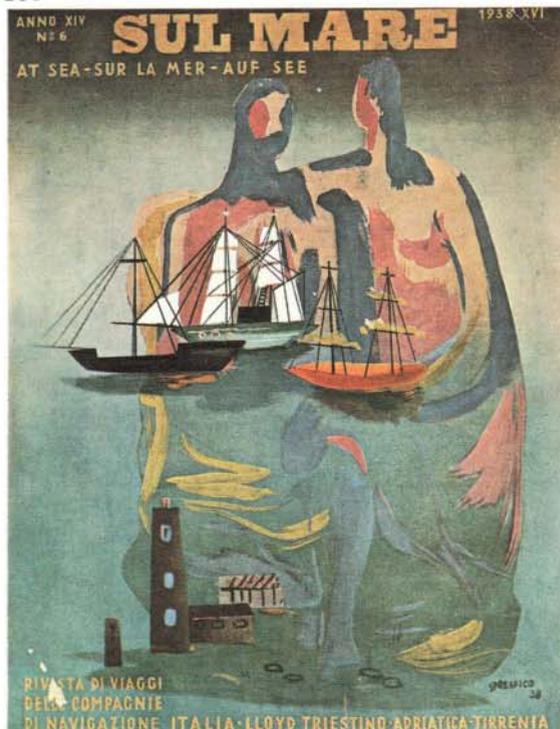
111



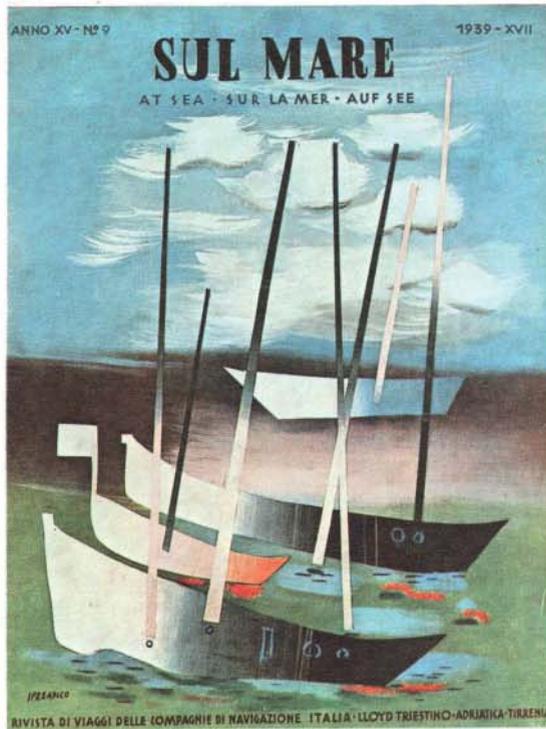
112



113



114



115



116



111. Parte superiore della vetrata della Chiesa Parrocchiale S. Ambrogio ad Nemus, 1968, Cinisello Balsamo (pag. prec.)

112. Angelo, particolare della vetrata precedente (pag. prec.)

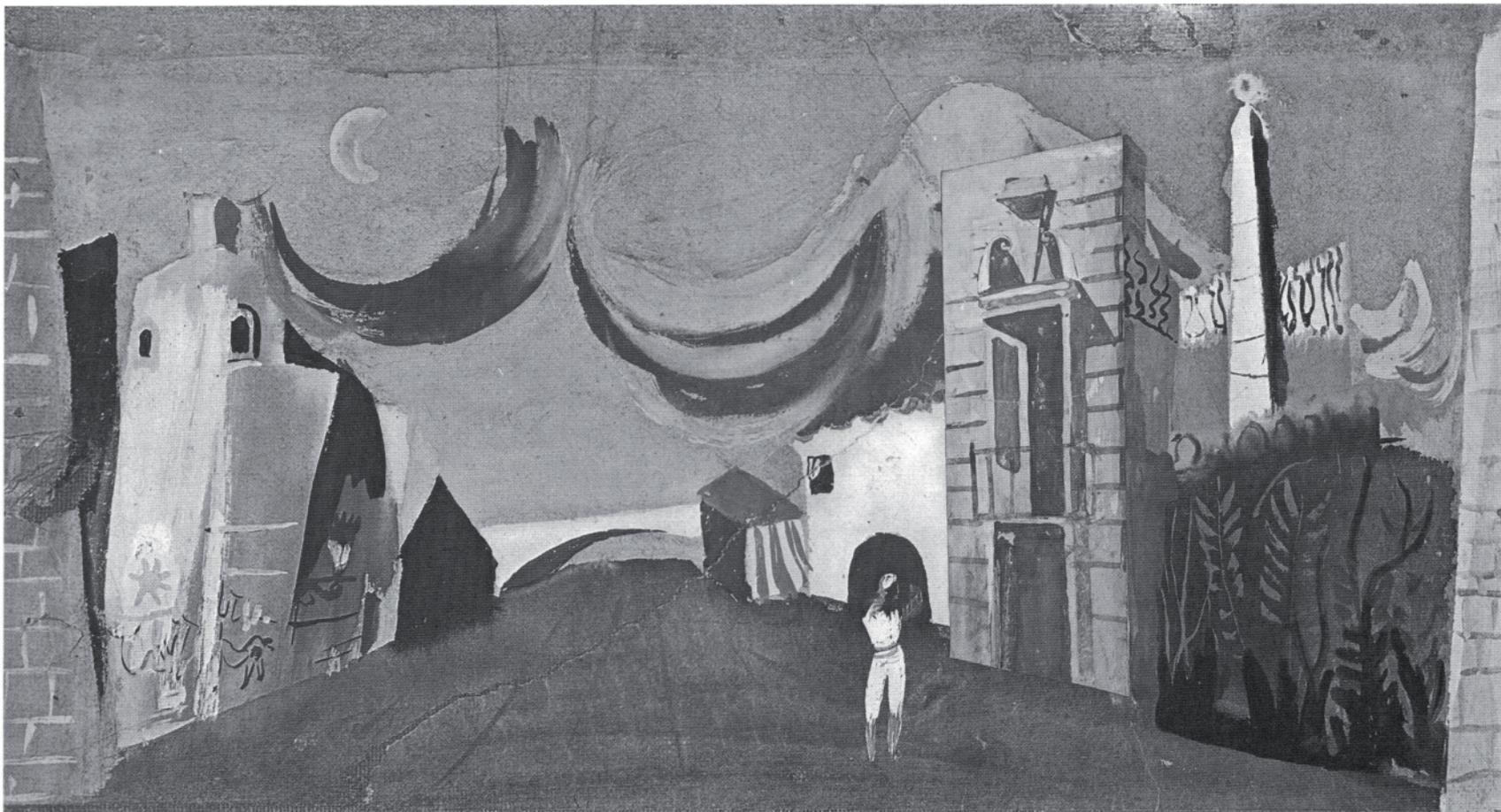
113. Copertina della rivista « Sul mare » n. 6, 1938, Trieste

114. Copertina della rivista « Sul mare » n. 9, 1939, Trieste

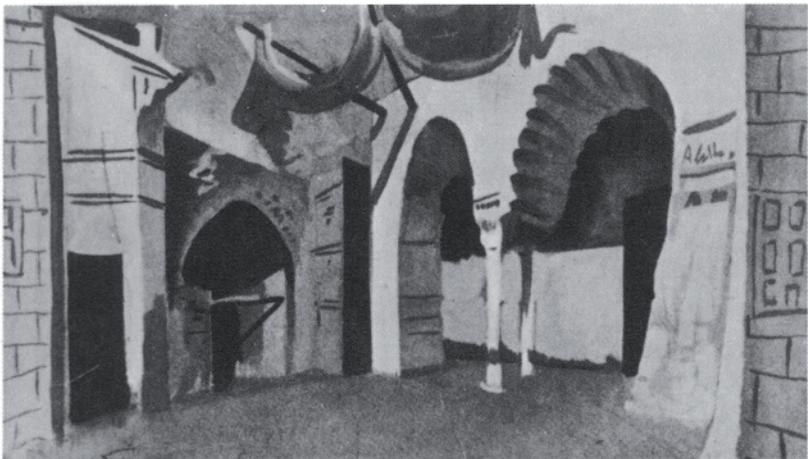
115. Copertina della rivista « Bellezza » n. 17, 1942, Torino

116. Copertina della rivista « Bellezza » n. 14, 1942, Torino

117



118

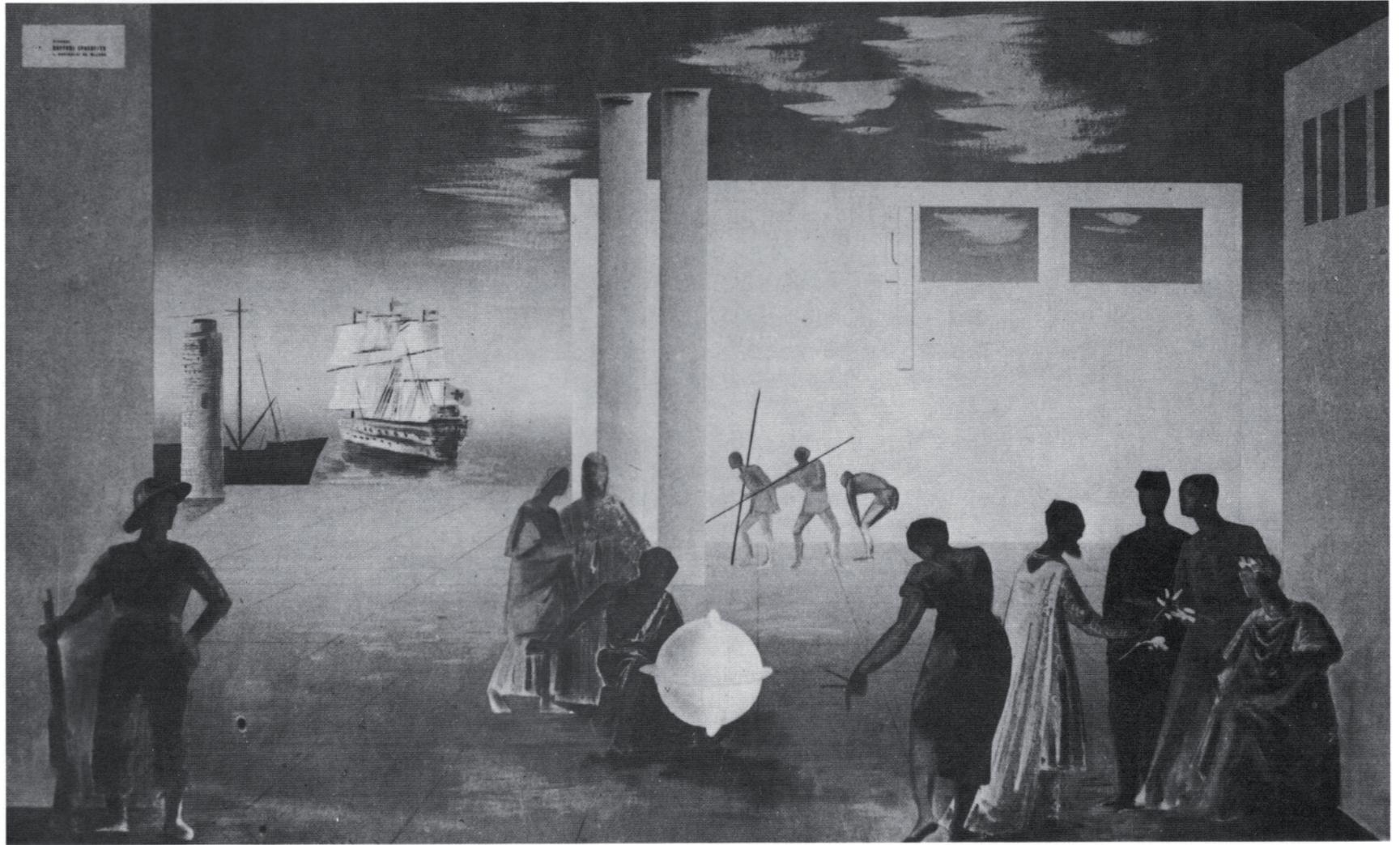


119



117-119. *Bozzetti per il «Barbiere di Siviglia», atto primo, secondo, terzo, 1948, Cinisello Balsamo*

120. *Affresco per la Stazione Marittima di New York, 1937, (pag. seg.)*



1870-1875
1870-1875
1870-1875

**PRINCIPALI PREMI
E DISTINZIONI**

Leonardo Spreafico è stato onorato da numerosissime manifestazioni di riconoscimento, delle quali ricordiamo le seguenti:

1933. Medaglia d'oro
Istituto Superiore d'Arte, Monza
Composizione

1934. 1° Premio-acquisto
Concorso all'Arengario, Monza
Gruppo di donne

1934. Medaglia d'oro
II Mostra universitaria d'Arte, Milano
Il Pastore

1935. 1° Premio
Mostra del « ritratto femminile »,
Lissone
Testa

1935. Premio
Mostra sindacale, Milano
Il racconto dello zingaro

1936. 1° Premio
Concorso nazionale per affresco, VI
Triennale, Milano
Composizione

1937. 1° Premio
Concorso nazionale per il Manifesto
della Esposizione Universale E. 42,
Roma
Cartello pubblicitario

1937. 1° Premio
Concorso nazionale «Grande affresco»
per la Stazione marittima di New York,
Milano
Bozzetto per affresco

1937. 1° Premio
Mostra d'Arte Professionisti, Monza
Ritratto femminile

1937. Medaglia d'oro e diploma
Esposizione universale « Arts et techni-
ques », Parigi
Mezza figura

1939. 1° Premio
Concorso nazionale Cartello « disegno
per cancellate », Carrara
Disegno di cancellata

1939. 1° Premio
Concorso nazionale ENALPI per di-
segno di merletti, Roma
Il bosco

1941. 1° Premio
Concorso nazionale per la copertina
della rivista « Bellezza », Roma
Copertina

1942. Premio-acquisto
Ministero Educazione Nazionale
IV Premio Bergamo, Bergamo
La modella triste

1947. Medaglia d'oro e diploma
VIII Triennale, Milano
Velario di seta raffigurante « Le arti »
(180 mq.)

1948. 1° Premio
Concorso nazionale di pittura, Orvieto
Composizione

1948. 1° Premio
Premio nazionale di pittura, S. Remo
Paesaggio

1948. Premio-acquisto
Premio nazionale Michetti, Francavilla
a Mare
Paesaggio

1949. Premio-acquisto
Premio nazionale di pittura, Cremona
Paesaggio

1949. Premio-acquisto
Premio nazionale di pittura, Siena
Composizione

1949. Premio-acquisto
Concorso nazionale di pittura, Genova
Paesaggio

1949. Premio-acquisto
Concorso nazionale di pittura,
La Spezia
Portovenere

1950. Premio-acquisto
Mostra nazionale d'Arte, Alessandria
Figura di donna

1951. Medaglia d'oro
IX Triennale-gruppo I, Milano

1951. Premio-acquisto
V Premio nazionale Michetti, Fran-
cavilla a Mare
Donna con gatto

1953. 1° Premio
II Premio nazionale di pittura, Monza
Paesaggio alla Canonica

1955. Premio-acquisto
VII Mostra nazionale d'Arte,
Alessandria
Giovane donna

1957. Medaglia d'oro
Mostra nazionale d'Arte Sacra,
Monza
Annunciazione

1959. Premio-acquisto
V Mostra nazionale di pittura,
Frattamaggiore
Natura morta

1960. Medaglia d'oro
Camera dei Deputati
Premio nazionale di pittura, Longarone
La caccia

1961. Medaglia d'oro
VIII Premio Ramazzotti, Milano
Burattini

1961. Medaglia d'oro
Presidente della Camera dei Deputati
La Biennale d'Arte, Venezia
Festa di gondole

1961. Medaglia d'oro
II Premio nazionale di pittura, Belluno
Natura morta

1961. Medaglia d'oro
Premio nazionale Koh-I-Noor per disegno, Milano
Natura morta

1962. Premio-acquisto
XIII Mostra nazionale arti figurative,
Alatri
Giardino

1965. Premio-acquisto
Concorso nazionale di pittura per la
Galleria d'Arte di Monterosso, Monte-
rosso
Fiori della Val di Vara

1967. Medaglia d'oro
Opera Pia Martinelli, Cinisello Bal-
samo

1970. Premio-acquisto
XXVI Biennale nazionale d'arte
Città di Milano, Milano

MOSTRE PERSONALI

1938. Palermo
Circolo della Stampa

1939. Lissone
Famiglia Artistica

1939. Genova
Galleria Genova

1939. Milano
Galleria Borgonovo

1939. Milano
Galleria Arte Contemporanea

1940. Monza
Sala Bianchi

1941. Milano
Galleria Mascioni

1942. Milano
*Galleria d'Arte Moderna
Contemporanea*

1946. Genova
Galleria Genova

1946. Monza
Palazzo dell'Arengario

1954. Alessandria
Galleria Maggiolino

1955. Brescia
Galleria Piazza Vecchia

1960. Milano
Alla Parete da Pino

1960. Brescia
Galleria Alberti

1961. Milano
al « Mir del Griso »

-
- | | | |
|---|---|--|
| 1964. Brescia <i>Galleria Alberti</i> | 1971. S. Giorgio Piacentino <i>Atelier Cravedi</i> | 1974. Molfetta <i>Boulevard Gallery</i> |
| 1965. Riva del Garda <i>Galleria La Vela</i> | 1971. Como <i>Galleria Salotto</i> | 1974. Salerno <i>Galleria Il Cigno</i> |
| 1965. Como <i>Galleria Salotto</i> | 1971. Monza <i>Galleria Tremisse</i> | 1974. Prato <i>Galleria Metastasio</i> |
| 1966. Gallarate <i>Galleria Arnetta</i> | 1972. Milano <i>Galleria Il Giorno</i> | 1974. Parma <i>Galleria Petrarca</i> |
| 1966. Monza <i>Galleria Caprotti</i> | 1973. Palermo <i>Galleria Rubinia</i> | |
| 1966. Milano <i>Galleria Pegaso</i> | 1973. Bari <i>Galleria Campanile</i> | |
| 1968. Bergamo <i>Galleria Fondaco</i> | 1973. Molfetta <i>Boulevard Gallery</i> | |
| 1968. Oporto <i>Galleria Nicho</i> | 1973. Milano <i>Galleria Carini</i> | |
| 1968. Milano <i>Galleria Il Giorno</i> | 1973. Catania <i>New Gallery</i> | |
| 1968. Lodi <i>Galleria G. 10</i> | 1973. Gela <i>Cantuccio dell'arte</i> | |
| 1968. Rovereto <i>Galleria Circolo Roveretiano</i> | 1973. Agrigento <i>Circolo Empedocle</i> | |
| 1969. Treviglio <i>Galleria Ferrari</i> | 1974. Mantova <i>Galleria Mantegna</i> | |
| 1969. Alessandria <i>Galleria Alexandria</i> | 1974. Catania <i>Galleria Lambda Ars</i> | |
| 1969. Riva del Garda <i>Galleria La Vela</i> | 1974. Lamezia Terme <i>Galleria Pigalle</i> | |
| 1969. Milano <i>Galleria Angolare</i> | 1974. Biella <i>Alla Galleria</i> | |
| 1970. Genova <i>Galleria Il Vicolo</i> | 1974. Rapallo <i>Galleria Marotta</i> | |
-

**ALTRE OPERE IN GALLERIE
E COLLEZIONI PRIVATE NON
RIPRODOTTE IN QUESTO LIBRO**

1939

La corrida

olio su tela

A. Repossi, Milano

1939

Nudo su fondo rosa

olio su tela

Sovrintendenza di Milano

1942

10 disegni

disegni

Soc. Gebrauchsgraphik, Berlino

1944

Paesaggio calabrese

olio su tela

M. De Susa, Lisbona

1946

Figura di donna

olio su tela

Genova

1948

Composizione

olio su tela

Orvieto

1949

Portovenere

olio su tela

La Spezia

1949

Figure

disegno

Bergamo

1950

Figura di donna

olio su tela

Alessandria

-
- | | | |
|--|---|---|
| 1952 <i>Autoritratto con statuetta</i> olio su tela Pinacoteca di Monza | 1965 <i>Paesaggio</i> olio su tela A. Siskind, New York | 1970 <i>Fiori</i> olio su tela Offic. Turist., Parigi |
| 1952 <i>Nudi</i> disegni Soc. A., Copenhagen | 1966 <i>Fiori fondo giallo</i> olio su tela Mokami N., Biserta | 1971 <i>Paesaggio</i> olio su tela Marsala |
| 1953 <i>Ritratto di signora</i> olio su tela Brescia | 1966 <i>Fiori</i> olio su tela L.P., Montreal | 1971 <i>Figure di donne</i> olio su tela Schribler, Oporto |
| 1953 <i>Paesaggio alla Canonica</i> olio su tela Monza | 1967 <i>Paesaggio marino</i> olio su tela M.G. La Rosa, Buenos Aires | 1971 <i>Clown</i> olio su tela Schribler, Oporto |
| 1955 <i>Portovenere</i> olio su tela Cleser Nechenia, New York | 1968 <i>Testina di bimba</i> olio su tela E. Rossi, Bruxelles | 1971 <i>Nudi</i> olio su tela M.C. Roquebrune, Cap Martin |
| 1955 <i>Lerici</i> olio su tela Cleser Nechenia, New York | 1968 <i>Le amiche</i> olio su tela N. Kadonivic, Ginevra | 1972 <i>Natura morta</i> olio su tela C.G., New York |
| 1958 <i>Nudo</i> olio su tela M. Arché, Londra | 1968 <i>Arlecchino</i> olio su tela Nicho, Oporto | 1973 <i>Composizione</i> olio su tela C.G., New York |
| 1961 <i>Barche in porto</i> olio su tela J. Baj, Rio de Janeiro | 1969 <i>Maschere</i> olio su tela Galaboos F.C., Budapest | 1974 <i>Nudi</i> tecnica mista A.H., New York |
| 1963 <i>Natura morta</i> olio su tela P. Barres, Rio de Janeiro | 1969 <i>Natura morta</i> olio su tela L. Baldassare, Ginevra | 1974 <i>Fiori in vaso bianco</i> olio su tela Creative Arts, Chicago |
| 1965 <i>Fiori</i> olio su tela L. Cachan, Parigi | 1970 <i>Venezia</i> olio su tela A.C., Ohio | |
-

**VETRATE, AFFRESCHI,
MOSAICI, PALE D'ALTARE
E OPERE MINORI**

Anche nella cosiddetta « Arte minore » Leonardo Spreafico ha operato con semplicità e con impegno da artigiano, ma di quell'artigiano (come lui stesso diceva) « che è in grado di comunicare direttamente la propria intuizione spogliata di sovrastrutture ».

Tra i moltissimi lavori che ornano le Chiese d'Italia ricordiamo i seguenti:

Vetrate

1959. Bressana di Pavia
Cappella dell'Istituto « Figlie di Maria Ausiliatrice »
Maria Ausiliatrice

1960. Brindisi
Cappella mortuaria AVI
Deposizione

1961. Gorgonzola
Chiesa Prepositurale
S.S. Gervasio e Protasio
quattro vetrate

1961. Verona
Chiesa delle Suore della Misericordia
Iconografie dell'Ordine
quattro vetrate

1966. Cinisello Balsamo
Chiesa della Casa di Riposo Martinelli
Vita e opere di San Carlo
sei vetrate

1966. Cinisello Balsamo
Cappella esterna della Casa di Riposo Martinelli
S. Giovanni Battista

1968. Sulbiate
Chiesa Parrocchiale
Madonna del Rosario

1968. Monza
Chiesa delle Suore della Misericordia
Simboli sacri
otto vetrate

1968. Brindisi
Chiesetta dell'ospedale
Ultima cena

1971. Napoli
Cimitero maggiore
La deposizione

1972. Bareggio
Cappella del Cimitero
Simboli sacri

Affreschi

1932. Monza
Chiesa di San Biagio, sulla facciata
Madonna Assunta

1951. Milano
IX Triennale
Composizione

1960. Milano
Soc. Montecatini
al Padiglione Fiera
Allegoria astratta

1966. Cinisello Balsamo
Casa di riposo Martinelli
Maternità

Mosaici

1946. Milano
Soc. Haiti
Storia del caffè
esecutore F. Grigioni

1951. Milano
IX Triennale
Il racconto dello zingaro
(esecutore Sgorlon)

Pale d'altare

1952. Sesto S. Giovanni
Chiesa Rondinella
S. Giovanni Bosco

1958. Montalbano (Ferrara)
Chiesa di Montalbano
Annunciazione

1962. Villaggio Comasina (Milano)
Chiesa S. Bernardo
Crocifisso

1963. Villaggio Brolo (Milano)
Chiesa del Villaggio
S. Rita
S. Antonio

1968. Cinisello Balsamo
Chiesa S. Ambrogio ad nemus
S. Giuseppe con Gesù bambino

Merletti e intarsi

1951. Milano
IX Triennale
disegno per copriletto
disegno per tovaglia
disegno per velo da sposa
disegni per rilegature in pelle
disegni per intarsi
(v. Quaderni Domus, n. 1 e 3)

BIBLIOGRAFIA**Monografie**

1939. Enzo Gattinoni
Poesie
con disegni di L. Spreafico
Ed. Bellasio, Milano
1951. Italo Zetti e L. Spreafico
Sei quaderni
Centro studi della IX Triennale
Ed. Domus, Milano
1953. Guglielmo Volonterio
Disegni di L. Spreafico
Ed. Areté, Copenhagen
1956. Alfonso Gatto
30 disegni di L. Spreafico
Ed. del Milione, Milano
1970. Attilio Carosso
Poesie d'arte
con 6 disegni di L. Spreafico
Ed. Ceschina, Milano
1971. Giorgio Conconi
Racconti
con 8 disegni di L. Spreafico
Ed. Hinterland, Cinisello Balsamo
1973. Raffaele De Grada
12 tavole a colori di L. Spreafico
Ed. Ponte Rosso, Milano
1973. Raffaele De Grada
Opere di L. Spreafico
Ed. Galleria Carini, Milano
1974. Raffaele De Grada
Opere di L. Spreafico
Ed. Lambda Ars, Catania

Cataloghi

1938. Emilio Radius
Cat. Mostra *Circolo della Stampa*,
Palermo
1939. Emilio Radius
Cat. Mostra *Famiglia Artistica*,
Lissone
1939. Leonardo Borgese
Cat. Mostra *Galleria Genova*, Genova
1946. Attilio Podestà
Cat. Mostra *Galleria Genova*, Genova
1946. Ugo De Berti
Cat. Mostra all'*Arengario*, Monza
1954. Teresio Massobrio
Cat. Mostra *Galleria Maggiolino*,
Alessandria
1955. Oscar Di Prata
Cat. Mostra *Galleria Piazza Vecchia*,
Brescia
1960. Carlo Crovetto
Cat. Mostra *Galleria Alberti*, Brescia
1961. Alfonso Gatto
Cat. Mostra *al Mür del Griso*, Milano
1965. Alfio Coccia
Cat. Mostra *Galleria La vela*,
Riva del Garda
1965. Oscar Signorini
Cat. Mostra *Galleria Il Salotto*, Como
1966. Oscar Signorini
Cat. Mostra *Galleria Arnetta*, Gallarate
1968. Trento Longaretti
Cat. Mostra *Galleria Fondaco*, Bergamo
1968. Aldo Schibler
Cat. Mostra *Galleria Nicho*,
Oporto (Portogallo)

1968. Filippo Abbiati
Cat. Mostra *Galleria Il giorno*, Milano

1968. Luciano Quartieri
Cat. Mostra *Galleria G. 10*, Lodi

1968. Alfio Coccia
Cat. Mostra *Galleria Circolo*
Roveretiano, Rovereto

1969. Trento Longaretti
Cat. Mostra *Galleria Ferrari*, Treviglio

1969. Egidio Milani
Cat. Mostra *Galleria Alexandria*,
Alessandria

1971. Mario Ghilardi
Cat. Mostra *Atelier Cravedi*, S. Giorgio
Piacentino

1971. Mario Ghilardi
Cat. Mostra *Galleria Tremisse*, Monza

1973. Raffaele De Grada
Cat. Mostra *Galleria Carini*, Milano

1973. Virgilio Anastasi
Cat. Mostra *Circolo Empedocle*,
Agrigento

1974. Raffaele De Grada
Cat. Mostra *Galleria Pigalle*, Lamezia
Terme

Saggi e articoli

1932. Biemme
L. Spreafico, in « Il Cittadino », Mon-
za, (13 ottobre)

1933. Riccardo Crippa
L. Spreafico, in « Libro e Moschetto »,
(26 febbraio)

1933. Carlo Carrà
Per l'opera « Il pastore », in « l'Ambro-
siano », Milano, (febbraio)

-
1933. Francesco Zacchi
L. Spreafico, in « Il Cittadino », Monza, (9 novembre)
1934. Piero Torriani
L. Spreafico, in « Illustrazione Italiana », Milano, (24 giugno)
1934. A. Reina
L. Spreafico, in « l'Ordine », Como (23 ottobre)
1935. Fred Pittino
Note critiche sulle opere esposte alla Sindacale, in « Il Morgante », Roma, (25 maggio)
1936. Nino Bertocchi
L. Spreafico, in « L'Italia Letteraria », Roma, (5 giugno)
1936. Carlo Carrà
L. Spreafico, in « l'Ambrosiano », Milano, (21 giugno)
1937. Guido Marangoni
L. Spreafico, in « Il Perseo », (1 marzo)
1937. L. Biagi
La raccolta di disegni all'Accademia Belle Arti di Firenze, in « Rassegna di Istruzione Artistica », Urbino, (maggio-giugno)
1937. R.C.M.
L'Esposizione di Parigi e il Padiglione Italiano, in « Eva », Milano, (7 luglio)
1937. Ugo De Berti
Spreafico pittore monzese, in « La Rivista di Monza », (luglio)
1937. Attilio Podestà
L. Spreafico, in « Il Secolo XIX », Genova, (15 settembre)
1937. Dino Bonardi
L. Spreafico, in « La Sera », Milano, (19 ottobre)
1937.
Un'importante affermazione del pittore L. Spreafico, in « Il Popolo d'Italia », Milano, (20 ottobre)
1937. Francesco Zacchi
L. Spreafico, in « V Sindacale Lombarda », Milano, (ottobre) numero unico
1938. Pippo Rizzo
L. Spreafico, in « l'Ora », Palermo, (30 dicembre)
1939. Arture Peirot
L. Spreafico, in « Il Piccolo », Trieste, (6 febbraio)
1939. Ugo De Berti
Mostra di L. Spreafico a Milano, Galleria Borgonovo, in « Il Cittadino », Monza, (1° febbraio)
1939.
L. Spreafico alla III Quadriennale, in « Il Popolo di Monza », (15 febbraio)
1939. Ang.
Il pittore L. Spreafico, in « Il Lavoro », Genova, (9 aprile)
1939. Ubaldo Armeri
L. Spreafico, in « Libro e Moschetto », (27 maggio)
1939. Pier Giuseppe Agostoni
Galleria d'arte contemporanea, in « Il Cittadino », Monza, (2 aprile)
1939. Dino Bonardi
L. Spreafico, in « La Sera », Milano, (1° giugno)
1939. R.V.
L. Spreafico, in « Il Sole », Milano, (10 giugno)
1939. Renato Toselli
Pittori giovani di fronte al ritratto femminile, in « Il Secolo XIX », Genova (2 agosto)
1939. Garibaldo Marussi
L. Spreafico, in « Il Meridiano », Roma, (27 agosto)
1939. Dino Bonardi
Arte contemporanea, in « La Sera » Milano, (1 settembre)
1939. Leonardo Borgese
Cronaca d'arte, in « L'Ambrosiano », Milano, (9 settembre)
1939. Guido Piovene
Premio per il Concorso nazionale di Bergamo, in « Corriere della Sera », Milano, (10 settembre)
1939. Attilio Podestà
L. Spreafico, in « Il Secolo XIX », Genova, (16 settembre)
1939.
Gli ammessi al Concorso della Biennale di Venezia, in « La Sera », Milano, (7 novembre)
1939. Ang.
Il pittore L. Spreafico, in « Il Lavoro », Genova, (9 dicembre)
1939. Attilio Podestà
Leonardo Spreafico, in « Il Secolo XIX », Genova, (10 dicembre)
1939. Emilio Radius
Leonardo Spreafico, in « Giornale di Genova », (13 dicembre)
1939. Giaga
Leonardo Spreafico, in « Il Lambello », Torino, (15 dicembre)
-

1939. Juan Bay
Spreafico, in « El Argentino », Rio de Janeiro, (dicembre)
1940. Gianni Gallono
Nota per Spreafico, in « Il Meridiano », Roma, (marzo)
1940. Italo Rinaldi
Il Premio Arengario, in « Il Lambro », Monza, (14 aprile)
1940. G.
Mostra di L. Spreafico alla « Sala Bianchi », in « Il Cittadino », Monza, (27 aprile)
1941.
I vincitori del concorso per le Copertine di « Bellezza », in « Tevere », Roma, (17 dicembre)
1941.
Leonardo Spreafico, in « Il Popolo d'Italia », Milano, (13 febbraio)
1941. Leonardo Borgese
Spreafico, edizione Genova, in « Corriere della Sera », Milano, (19 febbraio)
1941.
Mostra di L. Spreafico alla Galleria Mascioni, Milano, in « L'Amico di Monza », (12 marzo)
1941. Enotrio Mastrodonato
Leonardo Spreafico, in « Il Meridiano », Roma, (16 marzo)
1941. Ugo De Berti
Un quadro di L. Spreafico alla XX Biennale di Venezia, in « Vedetta di Venezia », (17 giugno)
1942. Giulio Trasanna
Pittura di Spreafico, in « Il Meridiano », Roma, (29 marzo)
1942. Leonardo Borgese
Mostra di Leonardo Spreafico alla Galleria d'arte moderna, Milano, in « Corriere della Sera », Milano, (15 maggio)
1942. Caterina Lely
Giovani e maestri alla Mostra del Premio Bergamo, in « Corriere Padano », Ferrara, (18 settembre)
1942. Giuseppe Pizzuto
L. Spreafico, in « Gebrauchsgraphik », Berlino (settembre)
1942. Alfonso Gatto
Mostre italiane, in « Bollettino della Annunciata », Milano, (ottobre)
1943. M. Cami
Alla Quadriennale di Roma, in « l'Avvenire d'Italia », Bologna, (5 giugno)
1943. V. Costantini
Alla IV Quadriennale, in « Il Popolo d'Italia », Milano, (14 maggio)
1945. Leonardo Borgese
Cronache d'arte, in « Corriere della Sera », Milano, (12 maggio)
1945. Ugo De Berti
L. Spreafico alla Biennale di Venezia, in « Il Cittadino », Monza, (14 settembre)
1945. A. Novello
Alla mostra degli indipendenti, in « Glauco », Novara, (dicembre)
1946. Attilio Podestà
L. Spreafico alla Galleria Genova, in « Emporium », Bergamo, (febbraio)
1946. Giovanni Mangano
L. Spreafico all'Arengario, in « Corriere di Monza », (6 giugno)
1947. Giulio Trasanna
Pittura di Spreafico, in « Il Meridiano », Roma, (29 aprile)
1947. M. Clàrmont
L. Spreafico a la Biennale, in « Revue Moderne des Arts et de la Vie », Parigi, (8 settembre)
1948. Luigi Bartolini
Il fallimento della pittura, « Lettera XIX », in « Ediz. Edificatrice A.O. », Ascoli Piceno
1948. Piero Scarpa
Città di Orvieto, in « Il Messaggero », Roma, (25 maggio)
1948. E. Manzini
L. Spreafico, in « L'Unità », Milano, (30 maggio)
1948. Filippo Scropo
I massimi pittori italiani espongono ad Alessandria, in « L'Unità », Milano, (24 giugno)
1948. Luigi Carluccio
La Biennale d'arte Sacra nell'antico « Broletto » di Novara, in « Il Popolo Nuovo », Torino, (2 novembre)
1948. Michele Biancale
Dominio del colore in uno scontro di tendenze, in « Il Pomeriggio », Bologna, (4 novembre)
1948. Giuseppe Marussi
Pittori a Saint Vincent, in « Gazzetta Padana », Ferrara, (7 novembre)
1948. Ang.
Celebri artisti contemporanei, in « Lavoro Nuovo », Genova, (11 novembre)
1948. Piero Scarpa
Premio S. Remo, in « Il Messaggero », Roma, (15 novembre)
1948. G.R.
L. Spreafico, in « Corriere Mercantile », Genova, (20 novembre)

1948. A.R.
I premi di S. Remo di pittura e scultura, in « La Stampa », Torino, (21 dicembre)
1948. Leonardo Borgese
Premio S. Remo, in « Corriere della Sera », Milano, (22 dicembre)
1948. Cesare Ghiglione
I premi S. Remo, in « Il Secolo XIX », Genova, (25 dicembre)
1948. Carlo Ruggeri
Il premio S. Remo di pittura e scultura, in « Il Giornale d'Italia », Genova, (30 dicembre)
1949. G. Milesi
Premio S. Remo, in « L'Italia », Milano, (8 gennaio)
1949. Carlo Terron
Premi con molti zeri in riviera, in « Corriere Lombardo », Milano, (13 febbraio)
1949. Carmelo Calvo
Premio S. Remo, in « Il Messaggero », Roma, (15 febbraio)
1949. Ugo Nebbia
La seconda « Primavera », nelle sale del Palazzo Reale, in « Tempo », Milano, (13 aprile)
1949. Raul Bosisio
Un pittore moderno L. Spreafico, in « Il Cittadino », Monza, (14 aprile)
1949. G. Biazzì-Vergani
Al Palazzo dell'Arte, in « La Provincia », Cremona, (14 maggio)
1949. Leonardo Borgese
Gli ex libris, in « Corriere d'Informazione », Milano, (17 maggio)
1949. Mario Monteverdi
Prima mostra del nuovo Premio Cremona, in « Giornale della Sera », Roma, (21 maggio)
1949. Furio B. Terzet
Il premio del Golfo al Lido di Lerici, in « La Gazzetta di Livorno », (16 agosto)
1949. Franco Ardù
Cronache d'arte, in « L'Unità », Genova, (17 agosto)
1949. Renato Giani
Al Premio Siena, in « Il Giornale della Sera », Roma, (24 agosto)
1949. Luigi Bartolini
Una polemica intorno al Premio Siena, in « Il Giornale della Sera », Roma, (1° settembre)
1949. Marco Valsecchi
In gara alla Spezia più di cento pittori, in « Oggi », Milano, (1° settembre)
1949. Giovanni Colacicchi
Note critiche sul Premio Siena, in « Fonte Gaia », Siena, (settembre)
1949. Silvio Coppola
Premio Golfo della Spezia, in « Il Secolo XIX », Genova, (settembre)
1950. Giulio Trasanna
Spreafico, in « Fonte Gaia », Siena, (agosto-settembre)
1950. K.L.N.
Die Woche der Angel, in « Neue Illustrierte », Berlino, (22 novembre)
1951. Federico Patellani
La settimana degli angeli, in « Tempo », Milano, (gennaio)
1951. Leonardo Borgese
Si apre oggi la Triennale d'arti decorative, in « Corriere della Sera », Milano, (12 maggio)
1952. Luigi Stradella
Spreafico, in « Il Cittadino », Monza, (17 gennaio)
1952. Raul Bosisio
L. Spreafico ha dipinto un grande quadro raffigurante S. Giovanni Bosco, in « L'Amico di Monza », (agosto)
1952. W.
Ny italiensk Kunst, in « Politiken », Copenhagen, (9 settembre)
1952. Guglielmo Volonterio
Leonardo Spreafico, « Forlaget », in « Areté », Copenhagen (10 settembre)
1952. Luigi Stradella
L. Spreafico, di G. Volonterio, in « Corriere di Monza », (25 ottobre)
1953. Alfredo Repossi
Leonardo Spreafico, in « La Martinella », Milano, (febbraio)
1953. Mario Astolfi
Premio di pittura « Città di Monza », in « Il Cittadino », Monza, (25 giugno)
1953. Jvana Manoni
Nuovi ospiti in Pinacoteca, in « Il Cittadino », Monza, (9 luglio)
1953. Agnoldomenico Pica
La pittura italiana al Premio Monza, in « La Patria », Milano, (13 luglio)
1953. Rosanna Apicella
L. Spreafico, in « Il Cittadino », Brescia, (18 ottobre)
1953. Lorenzo Favero
Ultime occhiate alle opere del Premio di Pittura, in « L'Italia », Milano (16 ottobre)
1954. Teresio Massobrio
Mostra di L. Spreafico alla Galleria Maggiolina, in « Il Progresso », Alessandria, (21 maggio)

-
1955. Gianna Valzelli
L. Spreafico alla Galleria Piazza Vecchia, in « Giornale di Brescia », (10 maggio)
1955. Franca Calzavacca
L. Spreafico, in « L'Italia », Milano, (11 maggio)
1955. Lorenzo Favero
L. Spreafico in Piazza Vecchia, in « La Voce Popolare », Brescia, (15 maggio)
1955. Oscar Di Prata
L'arte di Spreafico, in « Il Cittadino », Brescia, (15 maggio)
1956. Leonardo Borgese
Premio Marzotto, in « Corriere della Sera », Milano, (25 ottobre)
1957. Aldo Schibler
Visita ao Porto de un considerato pintor italiano L. Spreafico, in « Jurnal de Noticias », Lisbona, (28 febbraio)
1957. Bianca Maria Ugolotti
Leonardo Spreafico, in « La Martinella », Milano, (agosto)
1957. Giovanni E. Negri
Leonardo Spreafico, in « Rivista Serigrafica », Milano, (dicembre)
1957. Leonardo Borgese
XX Biennale di Milano, in « Corriere della Sera », Milano, (28 dicembre)
1958. Alfonso Gatto
Pitture di Spreafico in Cronache del Piacere, in « La Fiera Letteraria », Roma, (9 febbraio)
1958. Elena Pelizzoni
Incontri sul Naviglio con grandi firme dell'arte, in « Il Gazzettino della Sera », Milano, (21 marzo)
1958. Elena Pelizzoni
Dipinto di blu, in « Corriere Lombardo », Milano, (16 maggio)
1958. Giuseppe Sciortino
Pittori al maggio di Bari, in « La Fiera Letteraria », Roma, (18 maggio)
1958.
Leonardo Spreafico, in « L'Europeo », Milano, (25 maggio)
1958. Anacleto Margotti
Orientamento ai lavori estetici nel XII Premio Michetti, in « L'Italia », Milano, (18 agosto)
1958. F.P. De Vivo
Con vasta partecipazione di artisti a Frattamaggiore, in « Il Messaggero », Roma, (30 settembre)
1959. Elena Pelizzoni
Arcadia moderna, in « Corriere Lombardo », Milano, (25 maggio)
1959. Fantini
La sezione Arlecchino al V Premio di Bergamo, in « L'Eco di Bergamo », (26 maggio)
1959. Gaetano Savelli
VIII Mostra del Maggio, in « Nostro Tempo », Napoli, (giugno)
1959. Giovanni Barbieri
I Premio di pittura di Bari, in « Il mattino di Napoli », (29 giugno)
1959. Mario Lepore
Premi del Sud, in « La tribuna », Milano, (30 agosto)
1959. P. Girace
Equilibrio e compostezza alla Mostra di Frattamaggiore, in « Roma-Napoli », (26 settembre)
1959. Lea Vergine
V Edizione Premio Frattamaggiore, in « Scena Illustrata », Firenze, (ottobre)
1959. Elena Pelizzoni
È atteso in Emilia, in « Corriere Lombardo », Milano, (5 dicembre)
1960. Tato Mazieri
La Tavolozza, in « Gazzetta di Parma », (18 novembre)
1960. T.C.
L. Spreafico all'Alberti, in « L'Italia », Milano, (24 novembre)
1960. E.C.S.
L. Spreafico alla Galleria Alberti, in « Giornale di Brescia », (25 novembre)
1960. Lorenzo Favero
Spreafico alla Galleria Alberti, in « La Voce del Popolo », Brescia, (26 novembre)
1960. Cida
Spreafico pittore valido e serio, in « La Verità », Brescia, (27 novembre)
1960. Elena Pelizzoni
Pennellate, bastoncini di liquirizia, in « Corriere Lombardo », Milano, (28 dicembre)
1961. Carlo Crovetto
Leonardo Spreafico, in « d'Ars Agency », n. 1, Milano, (15 febbraio)
1961. Juan Bay
L. Spreafico, « artista libre » in « Histonium », Buenos Aires, (settembre)
1961. Tato Mazieri
Una importante iniziativa de « La Parere », in « Gazzetta di Parma », (31 marzo)
-

1961. Gianpaolo Lazzaro
L. Spreafico, in « Rosanna » n. 35, Milano, (aprile)
1961. Spartaco Balestrieri
Panoramica di manifestazioni, in « Il Giornale di Pavia », (31 agosto)
1961. Ferdinando Poch
Mostre d'arte alla Galleria Cairoli, in « Città di Milano », (ottobre)
1961. Pier Giuseppe Agostoni
L. Spreafico con una nuova espressione artistica, in « Il Cittadino », Monza, (16 novembre)
1961. Luciano Bertacchini
La pittura alla Biennale di Milano, in « L'Avvenire d'Italia », Milano (20 novembre)
1961. I.M.M.
Leonardo Spreafico, in « Città di Monza », (novembre-dicembre)
1961. Carlo Crovetto
L. Spreafico peintre italien, in « Art Actuel International » n. 19, Milano
1961.
La Mostra della « Caccia » a Belluno, in « Gazzettino di Venezia », (28 dicembre)
1962. Pier Giuseppe Agostoni
Spreafico alla XXII Biennale di Milano, in « Il Cittadino », Monza, (4 gennaio)
1962. Giuseppe Sciortino
Arredamento e pittura, in « La Fiera Letteraria », Roma, (8 aprile)
1962. Aldo Caserini
Artisti di casa nostra: Spreafico, in « Bollettino della Pubblicità e degli Affari », Lodi, (gennaio)
1962. Elle
I contemporanei alla Galleria Picelli, in « L'Italia », Milano, (7 marzo)
1962. Leobaldo Trainello
La mostra di disegno alla Galleria Garofalo, in « Il Resto del Carlino », Bologna, (marzo)
1962. B. Colombo
Una pinacoteca quasi nuova, in « Il Cittadino », Monza, (7 giugno)
1962. Pier Giuseppe Agostoni
Artisti monzesi alle mostre milanesi, in « Il Cittadino », Monza, (26 luglio)
1962. A. Floriani
Il raid dei pittori, in « Avanti! », Milano, (14 agosto)
1962. Bianca M. Zetti Ugolotti
Il mondo in ceramica, in « Rivista della Ceramica », Milano, (settembre)
1962. G.P.
L. Spreafico, in « Selezione Piacentina », (novembre)
1962.
Pagina di Spreafico - ragguaglio, in « Il Cittadino », Monza, (29 novembre)
1963.
Leonardo Spreafico, in « Serigrafia » n. 30, Milano
1963.
Pittura di Spreafico, in « Libertà », Piacenza (16 giugno)
1964. Pier Giuseppe Agostoni
Mostra di L. Spreafico alla Galleria « Il Salotto » di Como, in « Il Cittadino », Monza, (9 aprile)
1964. E.C.S.
Mostra di L. Spreafico alla Galleria Alberti di Brescia, in « Giornale di Brescia », (12 aprile)
1964. Giuseppe Tonna
I fiori di Spreafico, in « L'Eco di Brescia », (17 aprile)
1964. Oscar Signorini
L. Spreafico alla Galleria Alberti, in « d'Ars Agency », Milano, (30 aprile)
1964. Fulvio Ravaioli
Artisti allo specchio, in « La Ceramica », Milano, (aprile)
1964. Pier Giuseppe Agostoni
Pensieri su una vetrata, in « La Casa », Milano, (maggio)
1964. Pier Giuseppe Agostoni
Lo Spreafico a Chicago, in « Il Cittadino », Monza, (10 settembre)
1964. Fernando Poch
Mostre d'arte, in « Città di Milano », (settembre)
1964. Pier Giuseppe Agostoni
Leonardo Spreafico in tavola rotonda, in « Città di Monza », (settembre)
1964. Franca Calzavacca
Leonardo Spreafico all'Alberti, in « L'Italia », Milano, (24 novembre)
1965. Luciano Budigna
Leonardo Spreafico, in « d'Ars Agency », Milano, (20 aprile)
1965. Pier Giuseppe Agostoni
Artisti d'oggi al servizio del culto: Spreafico, in « L'Arte Cristiana », Milano, (aprile) e in « La Vedetta di Cuneo », (9 giugno)
1965. Lorenzo Favero
Mostra di L. Spreafico a Brescia, Galleria Piazza Vecchia, in « La Voce del Popolo », Brescia, (14 maggio)
1965. Domenico Cara
Leonardo Spreafico, in « L'Italia moderna produce », Milano, (maggio-giugno)

1965. *La personale di Spreafico a Riva del Garda*, in « Riva di Trento », (12 giugno)
1965. *Inaugurata la mostra di L. Spreafico*, in « Alto Adige », Bolzano, (12 giugno)
1965. *Pittura e lirica alla Galleria La Vela*, in « Alto Adige », Bolzano, (18 giugno)
1965. Maria Luisa Demirci *Leonardo Spreafico, pittore d'avanguardia*, in « Alto Adige », Bolzano, (19 giugno)
1965. Pier Giuseppe Agostoni *Personale di Spreafico sul lago di Garda*, in « Il Cittadino », Monza, (24 giugno)
1965. *Una mostra personale di L. Spreafico*, in « La Provincia », Como, (6 novembre)
1965. *Spreafico al Salotto*, in « Ol Tivan », Como, (13 novembre)
1965. Mario Radice *Un tripudio di colori nei quadri di Spreafico*, in « La Provincia », Como, (13 novembre)
1965. Reali F. Frangi *Spreafico, incontri d'arte internazionali*, in « Linea » n. 6, Milano, (novembre)
1966. Giorgio Mascherpa *Un mago gli svelò i segreti della pittura*, in « Gente », Milano, (12 gennaio)
1966. Alfio Coccia *Bellissime vetrate nelle nuove Chiese*, in « L'Italia », Milano, (27 gennaio)
1966. Anna Peracchio *Breve incontro con L. Spreafico*, in « Via », Milano, (gennaio)
1966. Filippo Abbiati *Giardini della memoria, sulle tele di L. Spreafico*, in « Il Giorno », Milano, (gennaio)
1966. Edgarda Ferri *Intervista a Spreafico*, in « Cucina Italiana », Milano, (gennaio)
1966. Pier Giuseppe Agostoni *Spreafico sul tema « Maternità »*, in « Il Cittadino », Monza, (29 marzo)
1966. Enotrio Mastrodonato *Mostra di L. Spreafico a Como*, in « Il Meridiano », Roma, (marzo) e in « Arti », Roma, (aprile)
1966. Alfio Coccia *L. Spreafico, vetrata della facciata*, in « Nove Chiese », Milano, (aprile)
1966. Carlo Fumagalli *Le cromatiche allusioni di Spreafico*, in « Il Cittadino », Monza, (12 maggio)
1966. Francesco Rossi *Multiforme ingegno di L. Spreafico*, in « L'Eco di Monza e della Brianza », (17 maggio)
1966. Aldo Caserini *Mostra di L. Spreafico a Monza*, alla Galleria Caprotti, in « Bollettino della Pubblicità e degli Affari », Lodi, (20 maggio)
1966. A. Natale *Spreafico*, in « L'Unità », Milano, (31 maggio)
1966. G. Barbieri *Mostra di L. Spreafico a Milano*, Galleria Pegaso, in « Gazzetta di Vigevano », (3 giugno)
1966. *... e il caldo colorismo di Spreafico*, in « Il Giornale di Pavia », (4 giugno)
1966. Pier Giuseppe Agostoni *Spreafico alla nuova Galleria Pegaso*, in « Il Cittadino », Monza, (9 giugno)
1966. Franco Passoni *Mostra d'arte alla Galleria Pegaso*, in « Avanti! », Milano, (9 giugno)
1966. Luciano Dolfitto *Ad Arena Po*, in « L'Unità », Milano, (11 giugno)
1966. Mario Portalupi *Fiori a larghe pennellate*, in « La Notte », Milano, (15 giugno)
1966. Vice *Leonardo Spreafico*, in « Corriere della Sera », Milano, (19 giugno)
1966. Alfio Coccia *Alla Galleria Pegaso*, in « L'Italia », Milano, (8 luglio)
1966. Aldo Caserini *Leonardo Spreafico*, in « Bollettino della Pubblicità e degli Affari », Lodi, (9 luglio)
1966. Oscar Signorini *Affresco ad Arena Po*, in « d'Ars Agency », Milano, (ottobre)
1966. Pier Giuseppe Agostoni *Spreafico alla Permanente*, in « Il Cittadino », Monza, (9 novembre)
1966. Vera Prampolini *Leonardo Spreafico fedele ai suoi fiori*, in « La Prealpina », Varese, (1 dicembre)
1966. Aldo Caserini *Leonardo Spreafico*, in « Bollettino della Pubblicità e degli Affari », Lodi, (9 dicembre)

1967. Luigi Fontana
La prima mostra nazionale saronnese, in « Luce », Varese, (20 gennaio)
1967. Mario Azzella
Leonardo Spreafico, in « d'Ars Agency », Milano, (aprile)
1967. Aldo Caserini
Ritratto di artista, in « Bollettino della Pubblicità e degli Affari », Lodi, (31 agosto)
1967. Margit Seregini
Vetrare alla Martinelli, in « Hinterland », Cinisello Balsamo, (novembre)
1967. Dino Villani
Mostre d'arte a Milano, in « Gazzetta di Mantova », (12 novembre)
1967.
Spreafico al « Salotto », in « Ol Tivan », Como, (13 novembre)
1968. Mo
Mostra di pittura a Bergamo di L. Spreafico, in « Luce », Varese, (11 gennaio)
1968. Vice
Spreafico al Fondaco, in « L'Eco di Bergamo », (21 gennaio)
1968. Pier Giuseppe Agostoni
Mostra personale di Spreafico alla Galleria Fondaco, a Bergamo, in « Il Cittadino », Monza, (25 gennaio)
1968. Luciano Valaguzza
L. Spreafico preferisce dipingere a Cinisello Balsamo, in « Luce », Varese, (26 gennaio)
1968. Mario Portalupi
Leonardo dei fiori, in « La Notte », Milano, (27 gennaio)
1968.
Personale di Spreafico al Fondaco, in « L'Eco di Bergamo », (18 gennaio)
1968.
Mostra di pittura a Bergamo, in « Luce », Varese, (19 gennaio)
1968.
L. Spreafico al Fondaco, in « Giornale di Bergamo », (21 gennaio)
1968. A. Vitone
L. Spreafico espone al Fondaco, in « Corriere Mercantile », Genova, (26 gennaio)
1968. Filippo Abbiati
L. Spreafico al Fondaco, in « Panorama », Milano, (1 febbraio)
1968. Alfio Coccia
Il pittore Spreafico espone a Bergamo, in « L'Italia », Milano, (3 febbraio)
1968. Enotrio Mastrolonardo
Leonardo Spreafico, alla Galleria Il Fondaco, Bergamo, in « Centroarte », Roma, (febbraio)
1968.
L. Spreafico al Fondaco di Bergamo, in « d'Ars Agency », (febbraio)
1968. Pier Giuseppe Agostoni
Intervista a Chiavari, in « Il Cittadino », Monza, (15 febbraio)
1968. Mario Azzella
Mostre, in « Hinterland », Cinisello Balsamo, (marzo)
1968. Margit Seregini
Una mostra importante alla Galleria Ferrari di Treviglio, in « Popolo Cattolico », Treviglio, (13 marzo)
1968. P. R. Segisa
Mostra di opere grafiche di L. Spreafico alla Galleria « Il Giorno », Milano, (21 maggio)
1968.
Grafica di Spreafico alla Galleria « Il Giorno », in « Il Carlino-sera », Bologna, (21 maggio)
1968.
Grafica di Spreafico, in « Nazione-sera », Firenze, (21 maggio)
1968. Tato Mazieri
Successo della mostra del pittore Spreafico, in « L'Italia », Milano, (1 giugno)
1968. Mario Portalupi
Leonardo Spreafico, in « La Notte », Milano, (1 giugno)
1968. Luciano Quartieri
Il pittore L. Spreafico alla Galleria G. 10 di Lodi, in « Il Cittadino », Monza, (14 giugno)
1968.
Leonardo Spreafico, in « d'Ars Agency », Milano, (giugno)
1968. Mario Azzella
L. Spreafico, le vetrare di Cinisello, in « Hinterland », (luglio)
1968. Aldo Caserini
L. Spreafico, in « Bollettino della Pubblicità e degli Affari », Lodi, (2 luglio)
1968.
La vetrata dietro l'altare maggiore a Cinisello, in « Luce », Varese, (27 settembre)
1968.
Arte e storia nella Chiesa di S. Ambrogio di Cinisello, in « Luce », Varese, (4 ottobre)
1968. Alfio Coccia
La grande vetrata del pittore Spreafico, in « L'Italia », Milano, (6 ottobre)

1968. *Particolare della vetrata*, in « L'Italia », Milano, (8 ottobre)
1968. Mario Portalupi
I Papi a Cinisello, in « La Notte », Milano, (11 ottobre)
1968. Spectator
Consacrato il nuovo Altare della Chiesa S. Ambrogio, in « Luce », Varese, (11 ottobre)
1968.
Il volto di Don Primo Mazzolari, in « Gazzetta di Mantova », (14 ottobre)
1968. Alfio Coccia
Vetrata alla Chiesa del Cuore Immacolato di Maria, in « d'Ars Agency », Milano, (20 ottobre)
1968.
Personale di Spreafico al Circolo Roveretano, in « Gazzetta di Rovereto », (14 novembre)
1968. Pier Giuseppe Agostoni
Una nuova vetrata del monzese Spreafico a Cinisello, in « Il Cittadino », Monza, (14 novembre)
1968. M. G.
Nel segno della libertà le tempere di Spreafico, in « L'Adige », Bolzano, (15 novembre)
1968. Alfio Coccia
Segreto di poesia, in « L'Italia », Milano, (21 novembre)
1968. Pier Giuseppe Agostoni
Vetrata per una Chiesa, in « Arte Cristiana », Milano, (novembre)
1968.
Anche la Madonna del Rosario ha trovato posto nella grande vetrata, in rivista « La madre di Dio », Roma, (dicembre)
1969. Mario Portalupi
Vetrata, in « Nazione-sera », Firenze, (6 febbraio)
1969. Mons. Massimo Pecora
Lettera aperta all'artista, in « Luce », Varese, (28 febbraio)
1969. Mario Ghilardi
La figura di Don Mazzolari in un'opera di L. Spreafico, in « La Vita cattolica », Cremona, (9 marzo)
1969. Pier Giuseppe Agostoni
Vetrata per una Chiesa, in « Libri e Riviste d'Italia », Roma, (marzo)
1969. Egidio Milani
Spreafico alla Galleria Alexandria, in « Panorama », Tortona, (16 aprile)
1969. Luigi Ferrari
Spreafico alla Galleria Ferrari, in « Il popolo Cattolico », Treviglio, (28 marzo) e in « L'Eco di Bergamo », (22 marzo)
1969. Oscar Signorini
Leonardo Spreafico, in « d'Ars Agency », Milano, (aprile)
1969. Marisa Vescovo
La pittura di L. Spreafico, in « Piccolo », Alessandria, (25 aprile)
1969. Mario Portalupi
L. Spreafico, in « La Notte », Milano, (7 maggio)
1969. Anna Peracchio
Incontro con L. Spreafico, in « Mani di fata », Milano, (luglio)
1969. Mario Radice
Alla Galleria « Il Salotto », in « La Provincia », Como, (17 settembre)
1969. Mario Portalupi
Spreafico, in « La Notte », Milano, (6 ottobre)
1969.
Alla Galleria Angolare di Milano, in « L'Eco di Bergamo », (12 ottobre)
1969.
Leonardo Spreafico, in « Notiziario di Arte contemporanea », Milano (15 ottobre)
1969. Carlo Fumagalli
Le piogge colorate di L. Spreafico, in « Il Cittadino », Monza, (16 ottobre)
1969. Gino Traversi
Mostra di L. Spreafico a Milano, Galleria Angolare, in « Parliamoci », Milano, (novembre)
1969. Luigi Bracchi
L'Angolare di Via Clerici, in « La Martinella », Milano, (ottobre-novembre)
1969. Pedro Flori
Spreafico, in « Le Arti », Milano, (ottobre-novembre)
1969. Dino Villani
Come pezzi di cosmo, in « Libertà », Piacenza, (6 novembre)
1969.
Nuova Galleria d'arte, in « Il Mobile », Milano, (10 novembre)
1969. Mario Azzella
Leonardo Spreafico, in « Questione d'arte », La Spezia, (novembre)
1969. Maria Luisa Demirci
Mostra di L. Spreafico a Riva del Garda, Galleria La Vela, in « L'Adige », Trento, (15 novembre)
1969. Anna Peracchio
Il più recente L. Spreafico, in « Domani », Verona, (novembre)
1969.
Leonardo Spreafico, in « d'Ars Agency », Milano, (novembre)

1969. Leonardo Borgese
Alla Galleria d'arte contemporanea, in « Il Narciso », Torino, (novembre)
1969. G. Gavazzini
Tutte le tendenze alla Biennale di Milano, in « Gazzetta di Parma », (30 novembre)
1969. Pier Giuseppe Agostoni
L. Spreafico alla Permanente, in « Il Cittadino », Monza, (18 dicembre)
1970. A. S.
Mostra di L. Spreafico a Genova, Galleria « Il vicolo », in « Gazzetta del Lunedì », Genova, (9 febbraio)
1970. Rodolfo Vitone
Spreafico, fiori vivi, in « Corriere Mercantile », Genova, (10 febbraio)
1970. Pier Giuseppe Agostoni
Personale di Spreafico a Genova, in « Il Cittadino », Monza, (12 febbraio)
1970. Pino Zanchi
Leonardo Spreafico, in « Gazzetta di Vigevano », (15 febbraio)
1970. Nalda Mura
Leonardo Spreafico, in « Corriere del Pomeriggio », Genova, (16 febbraio)
1970.
Arte sacra del nostro tempo, in « L'Eco di Bergamo », (18 febbraio)
1970. Margit Seregni
Incontrare Spreafico, in « Arterama », Milano, (febbraio)
1970.
Leonardo Spreafico, in « d'Ars Agency », Milano, (aprile)
1970. Terra di Siena
Spreafico tutto colore, in « Arterama », Milano, (1 maggio)
1970. C. M.
L. Spreafico al Vicolo di Genova, in « La Stagione », Parma, (maggio)
1970. Lucette Schouler
Le soleil dans la tête, in « Carrefour », Parigi, (30 novembre)
1970. Giulio Trasanna
Leonardo Spreafico, in « d'Ars Agency », Milano, (novembre)
1971. Enzo Fabiani
Leonardo Spreafico, in « Notizie d'arte contemporanea », Milano, (gennaio)
1971. S. A.
« C'è poco da ridere » con sei disegni di Spreafico, in « Alto Adige », Bolzano, (28 gennaio) e in « Gazzetta di Parma », (20 agosto)
1971. Am. Poss.
Il colore in Spreafico, in « L'Eco di Bergamo », (13 febbraio)
1971. G. Franco Scognamiglio
I fiori luminosi di Spreafico, in « Libertà », Piacenza, (3 marzo)
1971.
Spreafico a S. Giorgio nell'atelier degli Artisti, in « Libertà », Piacenza, (25 marzo)
1971. Mario Portalupi
Mostra di L. Spreafico a Como, Galleria Il Salotto, in « La Notte », Milano, (11 maggio)
1971. Pier Giuseppe Agostoni
Spreafico a Como: una girandola di colori, in « Il Cittadino », Monza, (11 maggio)
1971.
Colori gioiosi della personale di Leonardo Spreafico, in « Il Sestante », Como, (12 maggio)
1971. Mario Ghilardi
Leonardo Spreafico, in « Nac », Milano, (maggio)
1971. Mario Radice
Il pittore Spreafico espone al Salotto, in « La Provincia », Como, (13 maggio)
1971. Marco Valsecchi
Quadri e sedie raccontano 30 anni di storia milanese, in « Tempo », Milano, (29 maggio)
1971. Terra di Siena
Spreafico, in « Arterama », Milano, (luglio)
1971. Anna Peracchio
Artista sacro e profano, in « Domani », Verona, (luglio)
1971.
Spreafico alla Tremisse, in « L'Eco di Monza », Monza, (27 ottobre)
1971.
Leonardo Spreafico, in « Vitalità », Torino, (ottobre)
1971. Mario Portalupi
La vivace mostra ciclica di un Leonardo « dei fiori », in « La Notte », Milano, (28 ottobre)
1971. Gino Grossi
La donna che stira, in « Roma », (13 ottobre) e in « Il Piccolo », Trieste, (30 novembre)
1971. Carlo Fumagalli
Colori e ritmi in Leonardo Spreafico, Galleria Tremisse, in « Il Cittadino », Monza, (28 dicembre)
1972. Emiro Cavalli
Disegni di Spreafico in « I racconti di Conconi », in « Arterama » e in « Corriere della Sera », (25 febbraio)

1972.
L. Spreafico, in « d'Ars Agency », Milano, (febbraio)
1972. Esse
Leonardo Spreafico, in « Luce », Varese, (26 maggio)
1972. F. C.
Mostra di L. Spreafico a Milano, Galleria « Il Giorno », in « Il Giorno », Milano, (30 maggio) e (5 e 9 giugno)
1972.
Opere recenti di L. Spreafico alla Galleria « Il Giorno », in « Il Giornale d'Italia », Roma, (4 giugno)
1972. Mario Ghilardi
Leonardo Spreafico, in « Arte Mercato », Milano, (1° semestre)
1972. Mario Portalupi
L. Spreafico alla Galleria « Il Giorno », in « Arterama », Milano, (giugno-luglio)
1972. Adolfo Torre
Avanguardie figurative, in « Il Giornale di Novara », (8 luglio)
1972. E. C.
Le emozioni di L. Spreafico, in « Nuova Cucina », Roma, (luglio)
1972. Sergio Poletti
Cronache d'arte, in « Gazzetta di Reggio », Reggio Emilia, (14 luglio)
1972. Luciano Budigna
Magia cromatica di L. Spreafico, in « Il Cigno », n. 8, Milano, (luglio)
1972.
Personaggi femminili per Conconi, in « Tempo medico », Milano, (ottobre)
1972. Mario Portalupi
Tavolozze a Marsala, in « Arte », Roma e in « Arterama », Milano (ottobre)
1972. Raffaele De Grada
La forma e lo stile di L. Spreafico, in « Ponte rosso » e in « Gala », Milano (dicembre)
1972. Anna Peracchio
Leonardo Spreafico, in « Donnaoggi », Milano, (7 dicembre)
1973. A. Di Bianca Greco
Mostra di L. Spreafico a Palermo, Galleria Rubinia, in « Il Domani », Palermo, (11 gennaio)
1973. Giuseppe Servello
L. Spreafico in « Fedeltà all'origine », in « Giornale di Sicilia », (22 gennaio)
1973. Mario Ghilardi
Il gentleman L. Spreafico, in « La vita Cattolica », Piacenza, (4 marzo)
1973. Manlio Chieppa
Mostra di L. Spreafico a Bari, alla Galleria Campanile, in « Il Miliardo », Carrara Avenza, (7 marzo)
1973. Arnaldo Verri
Mostra di L. Spreafico a Molfetta alla Boulevard Gallery, in « Gazzetta di Brindisi », (16 aprile)
1973.
Leonardo Spreafico espone alla Galleria Carini, in « Il Giorno », Milano, (11 maggio)
1973. Mario Portalupi
L. Spreafico, Paesaggi tatuati e fiori, in « La Notte », Milano, (12 maggio)
1973.
L. Spreafico, in « Vita », Roma, (18 maggio)
1973. Mario Ghilardi
L. Spreafico alla Carini, in « La Vita Cattolica », Piacenza, (20 maggio)
1973. Enzo Fabiani
Leonardo Spreafico, in « Notizie d'arte », Milano, (maggio)
1973. Pier Giuseppe Agostoni
Spreafico (rinnovato) alla Galleria Carini, in « Il Cittadino », Monza, (7 giugno)
1973. Arnaldo Verri
Mostra di L. Spreafico a Milano, Galleria Carini, in « Gazzetta di Brindisi », « Gazzetta di Latina », « Gazzetta di Caserta », « Gazzetta di Chieti », « Corriere di Frosinone », « Gazzetta di Pescara », « Gazzetta di Teramo », (17 giugno), « Gazzetta di Salerno », « Provincia di Matera », « Cronache di Potenza », « Messaggero d'oggi », (21 giugno)
1973. Mario Portalupi
Leonardo Spreafico, in « Arterama », Milano, (giugno-luglio)
1973.
Personale di Spreafico, in « Arte Mercato », Milano, (giugno-settembre)
1973. Maria Castoldi e Sandro Rovati
Intervista con Leonardo Spreafico, in « Valigia diplomatica », Milano, (settembre)
1973. Curzia Ferrari
Umoreismo, in « Gazzetta di Parma », (20 settembre)
1973. Virgilio Anastasi
Mostra di L. Spreafico a Catania alla New Gallery, in « Lambda Ars », Catania, (ottobre)
1973.
Mostra di L. Spreafico a Gela, al Cantuccio dell'Arte, in « Gazzetta di Caltanissetta », (novembre)
1973. Raffaele De Grada
Una pittura facile e difficile di Leonardo Spreafico, in « Valigia diplomatica », Milano, (novembre)
1973. R. R.
All'Empedocle « Spreafico », in « L'Amico del popolo », Agrigento, (18 novembre)

-
1973. Adele De Santis
La tematica preferita di L. Spreafico, in « Il Cigno », Milano, (novembre)
1974.
Mostra di L. Spreafico a Mantova, Galleria Mantegna, in « Gazzetta di Mantova », (14 febbraio)
1974. R. Bocchini
Mostra di L. Spreafico a Catania, Galleria Lambda Ars, in « Le Venezie e l'Italia », Padova, (febbraio)
1974. Silvia Alfieri
Leonardo Spreafico fra i soggetti preferiti della sua pittura, in « Il cigno », Milano, (aprile)
1974. Adele De Santis
Mostra di L. Spreafico a Biella alla « Galleria », in « Alba », Milano, (21 aprile)
1974. r.p. d'Ars
Spreafico, in « d'Ars Agency », Milano, (maggio)
1974.
Leonardo Spreafico, in « Italia Artistica », Brescia, (maggio)
1974. Lara Poggi
Nello studio di Leonardo Spreafico, in « Cultura e Costume », Milano, (giugno)
1974.
La mostra di Spreafico alla Mantegna, in « Gazzetta di Mantova » (10 giugno)
1974. Giovanni Mangano
Pittori alla New Gallery, in « L'Ora », Palermo, (22 giugno)
1974.
Leonardo Spreafico, in « Il Cigno », Milano, (giugno)
1974. Franca Bissoni
Mostra di L. Spreafico a Rapallo, Galleria Marotta, in « Il Lavoro », Genova, (5 luglio)
1974. Leonardo B. Esseno
Leonardo Spreafico, una pittura fatta di lirismo, in « Gazzetta di Latina e di Chieti », (7 luglio)
1974. Luigi Carluccio
La « Gerla d'oro », Accademia di Cultura e d'Arte, in « Gazzetta del Popolo », Torino, (17 settembre)
1974.
Mostra di L. Spreafico a Molfetta, Boulevard Gallery, in « Gazzetta del Mezzogiorno », Bari, (23 ottobre)
1974. Paolo Perrone
Poesia e ironia, in « Cultura e Costume », Milano, (ottobre)
1974. Gianfranco Ajello e Vito Di Dario
Mostra di L. Spreafico, Galleria Cigno, in « Gazzetta di Salerno », (14 novembre)
1974.
Mostra di L. Spreafico a Parma, Galleria Petrarca, in « Gazzetta di Parma », (21 dicembre)
1974. Orlando Consonni
Leonardo Spreafico, Notiziario della Galleria « Ponte Rosso », Milano, (dicembre)
1976. Aldo Cerbini
Leonardo Spreafico, in « Avvisatore », Palermo, (3 novembre)
-

INDICE DELLE OPERE

1. *Donne alla sorgente*, 1934, olio su tela, cm. 150 x 100, Collezione privata T., Monza
 2. *Il racconto dello zingaro*, 1935, olio su tela, cm. 200 x 150, Collezione privata E. G., S. Margherita.
 3. *Paese romano*, 1932, olio su tela, Collezione privata
 4. *Pittore di nudi*, 1937, olio su tela, cm. 200 x 150, Collezione privata E. G., Milano
 5. *Pittore di nudi (bozzetto)*, 1937
 6. *Nudino*, 1939, olio su tela, Collezione privata, Roma
 7. *Le confidenze di Venere*, 1937, olio su tela, cm. 140 x 120, Collezione privata E. G., S. Margherita
 8. *Ragazza con tartaruga*, 1937, olio su tela, Collezione privata
 9. *Uomo a cavallo*, 1939, olio su tela, Collezione privata V., Milano
 10. *Toilette di Ester*, 1936, olio su tela, cm. 130 x 180, Galleria d'Arte Moderna, Milano
 11. *Mezza figura*, 1937, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata G. G., Lissone
 12. *Le statue (bozzetto)*, 1938, olio su tela, cm. 70 x 60, Collezione Cravendi, S. Giorgio Piacentino
 13. *La modella che riposa*, 1938, disegno, Collezione privata, Milano
 14. *Odalisca*, 1939, disegno, Collezione privata, Milano
 15. *Primavera*, 1939, disegno, cm. 31 x 42, Collezione privata, Milano
 16. *La vita in campagna*, 1942, olio su tela, cm. 100 x 140, Collezione privata E. G., Milano
 17. *Venezia, Chiesa della Madonna della Salute*, 1939, olio su tela cm. 50 x 40, Collezione privata A.C., Milano
 18. *La modella triste*, 1942, olio su tela, cm. 82 x 102, Galleria d'Arte Moderna, Roma
 19. *Le donne inquiete*, 1940, olio su tela, Collezione privata
 20. *Disegno*, 1941, Collezione privata, Roma
 21. *Disegno*, 1941, Collezione privata, Roma
 22. *Profughi dell'Eufrate (bozzetto)*, 1942, olio su tela, Collezione privata
 23. *La raccolta delle patate*, 1941, olio su tela, cm. 80 x 70, Collezione privata E. G., S. Margherita
 24. *Cipolle*, 1940, olio su tela, cm. 50 x 40, Collezione privata, La Spezia
 25. *Monza, Rotonda dei pini*, 1942, olio su tela, cm. 67 x 39, Collezione privata F. C., Cagliari
 26. *Autoritratto*, 1945, disegno, cm. 20 x 30, Collezione privata, Alessandria
 27. *Nudi con paesaggio*, 1945, china acquarellata, cm. 31 x 42, Collezione privata, Milano
 28. *Maternità*, 1946, disegno, cm. 20 x 30, Collezione privata, Firenze
 29. *Attesa*, 1947, china acquarellata, cm. 35 x 50, Collezione privata, Venezia
 30. *Composizione*, 1947, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata, Brindisi
 31. *Zingari*, 1946, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata E. G., Salsomaggiore
 32. *Annunciazione*, 1949, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata, Roma
 33. *Donna con gatto*, 1948, olio su tela, Circolo Abruzzesi, Chicago
 34. *Le amiche*, 1949, olio su tela, cm. 80 x 100, Collezione privata E. G., Salsomaggiore
 35. *Cavalla bianca*, 1950, olio su tela, cm. 90 x 70, Collezione privata, Monza
 36. *Ponte a Parigi*, 1950, olio su tela, Collezione privata
 37. *Paesaggio al parco di Monza*, 1950, olio su tela, cm. 75 x 55, Collezione privata E. G., Milano
 38. *Venezia*, 1951, olio su tela, cm. 40 x 30, Collezione privata, Torino
 39. *Composizione (bozzetto)*, 1953, tempera, cm. 28 x 20, Collezione privata, Piacenza
 40. *Autoritratto*, 1951, olio su tela, cm. 40 x 50, Collezione privata
 41. *Donna al sole*, 1951, tempera, cm. 35 x 26, Collezione privata, Como
-

42. *Donna musicante*, 1953, china acquarellata, cm. 25 x 34, Collezione privata E. G., Milano
43. *Tavola con frutta*, 1952, olio su tela, Collezione privata
44. *Natura morta*, 1956, olio su tela, Collezione privata
45. *Modella in riposo*, 1955, disegno, cm. 23 x 33, Collezione privata, Biella
46. *Intuizione*, 1956, olio su tela, cm. 72 x 100, Collezione privata D. M., Milano
47. *Modella*, 1957, acquarello, cm. 50 x 35
48. *Natura morta*, 1957, olio su tela, cm. 75 x 100, Collezione privata
49. *Modella in posa*, 1950, disegno, Collezione privata
50. *Studio di figura*, 1954, disegno, Collezione privata
51. *Giovane donna*, 1956, disegno, Collezione privata
52. *Acrobata*, 1956, disegno, Collezione privata
53. *Composizione*, 1960, inchiostro grasso, Collezione privata
54. *Semi di pioppo*, 1959, inchiostro grasso, cm. 33 x 48, Collezione privata
55. *Natura morta rossa*, 1958, olio su tela, cm. 115 x 85, Collezione privata F. C., Bergamo
56. *Figura fondo rosa*, 1959, olio su tela, cm. 65 x 115, Collezione privata, Napoli
57. *Figura e natura morta sul tavolo*, 1961, olio su tela, cm. 65 x 90, Collezione privata, Viareggio
58. *Paesaggio sul Po*, 1962, olio su tela, cm. 90 x 65, Collezione privata E. G., Milano
59. *Composizione*, 1962, inchiostro grasso, Collezione privata
60. *Fiori*, 1963, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata
61. *Frutta sul tavolo*, 1965, olio su tela, cm. 100 x 75, Collezione privata, Parma
62. *Natura morta*, 1965, acquarello, cm. 70 x 50, Collezione privata V., Monza
63. *Vaso con frutta*, 1970, tecnica mista, cm. 33 x 47, Collezione privata, Marsala
64. *Nudi*, 1967, china acquarellata, cm. 40 x 32, Collezione privata, Trieste
65. *Fiori giallo blu*, 1966, olio su tela, cm. 90 x 70, Collezione privata Cravedi, S. Giorgio Piacentino
66. *Testa di bambina*, 1966, matite colorate, cm. 30 x 40, Collezione privata, Roma
67. *Fiori azzurri*, 1967, olio su tela, cm. 130 x 90, Collezione privata, A.F., Milano
68. *Fiori in vaso azzurro*, 1967, olio su tela, cm. 40 x 50, Collezione privata
69. *Frutta*, 1968, olio su tela, cm. 35 x 45, Collezione privata, E.G., Milano
70. *Tre modelle*, 1968, china acquarellata, Collezione privata, Pavia
71. *Fiori gialli*, 1969, olio su tela, cm. 100 x 80, Collezione privata, Milano
72. *Fiori di primavera*, 1969, olio su tela, cm. 40 x 30, Collezione privata, A. F., Milano
73. *Ballerine in riposo*, 1968, china acquarellata, cm. 50 x 70, Collezione privata
74. *Amanti*, 1969, china acquarellata, Collezione privata
75. *Famiglia*, 1970, punta secca, cm. 35 x 50, Collezione privata
76. *Nudo*, 1970, disegno, Collezione privata, Napoli
77. *Giardino blu*, 1970, olio su tela, cm. 30 x 40, Collezione privata, Firenze
78. *Venezia*, 1971, olio su tela, cm. 60 x 50, Collezione privata
79. *Venezia, S. Giorgio*, 1970, olio su tela, Collezione privata, P.P., Milano
80. *Maschera*, 1971, olio su tavoletta, cm. 19 x 25, Collezione privata
81. *Arlecchino*, 1970, olio su tavoletta, cm. 30 x 40, Collezione privata
82. *Baracche*, 1972, olio su tela, cm. 70 x 60, Collezione Galleria Carini, Milano
83. *Fiori rossi in vaso nero*, 1972, olio su tela, cm. 115 x 85, Collezione privata, D. G., Milano
84. *Impressione a Venezia*, 1972, olio su tela, cm. 17 x 11, Collezione privata
85. *Nudo verde*, 1973, tecnica mista, cm. 41 x 33, Collezione privata

-
86. *Zingara*, 1972, tecnica mista, cm. 30 x 38, Collezione privata
87. *Giovanetta con fiori*, 1973, olio su tela, cm. 50 x 70, Collezione privata Brenno-Bronzoni, Bologna
88. *Barche in secca*, 1973, olio su tela, cm. 70 x 60, Collezione privata R. M., Firenze
89. *Venezia*, 1973, olio su tavola, cm. 30 x 20, Collezione privata
90. *S. Giorgio, Venezia*, 1973, olio su tela, cm. 70 x 60, Collezione privata
91. *Giovanetta in verde*, 1974, tecnica mista, Collezione privata
92. *Nudi*, 1971, punta secca, cm. 35 x 50, Collezione privata F. A., Milano
93. *Racconto*, 1973, china acquarellata, Collezione privata, Roma
94. *Figure di donne*, 1973, disegno, cm. 50 x 70, Collezione privata
95. *Nudo*, 1972, punta secca, cm. 20 x 30, Collezione privata, Roma
96. *Nudi*, 1973, punta secca, cm. 10 x 20, Collezione privata
97. *Fiori*, 1973, olio su tela, cm. 27 x 42, Collezione privata, Varese
98. *Arlecchino*, 1974, tecnica mista, cm. 50 x 70, Collezione privata, Pavia
99. *Giovanetta coricata*, 1974, tecnica mista, cm. 70 x 50, Collezione privata, Milano
100. *Susanna*, 1974, olio su tela, cm. 60 x 50, Collezione privata R. V., La Spezia
101. *Notturmo*, 1974, olio su tela, cm. 30 x 25, Collezione privata, M. N. M.
102. *Donna sdraiata*, 1974, olio su tavola, Collezione privata
103. *Venezia*, 1974, olio su tela, cm. 40 x 30, Collezione privata G., Codogno
104. *Nudino*, 1974, olio su tela, cm. 30 x 40, Collezione privata P.R., Milano
105. *Giovanetta con gatto*, 1974, olio su tela, cm. 60 x 80, Collezione privata P. R., Milano
106. *Il silenzio*, 1974, tecnica mista, cm. 50 x 70, Collezione privata M. N., Milano
107. *Fiori*, 1974, olio su tela, cm. 54 x 70, Collezione privata M.N.M.
108. *Maternità*, 1974, olio su tela, cm. 50 x 60, Collezione privata T., Milano
109. *Vetrata di Lorenteggio Chiesa Parrocchiale SS. Cuore di Maria*, 1957, Milano
110. *Bozzetto per una delle vetrate nell'abside della Chiesa Prepositurale SS. Gervasio e Protasio*, 1961, Gorgonzola
111. *Parte superiore della vetrata della Chiesa Parrocchiale S. Ambrogio ad Nemus*, 1968, Cinisello Balsamo
112. *Angelo*, particolare della vetrata precedente
113. *Copertina della rivista « Sul mare »* n. 6, 1938, Trieste
114. *Copertina della rivista « Sul mare »* n. 9, 1939, Trieste
115. *Copertina della rivista « Bellezza »* n. 17, 1942, Torino
116. *Copertina della rivista « Bellezza »* n. 14, 1942, Torino
- 117-119. *Bozzetti per il « Barbiere di Siviglia »*, atto primo, secondo, terzo, 1948, Cinisello Balsamo
120. *Affresco per la Stazione Marittima di New York*, 1937
-

INDICE

pag. 10
Premessa di Roberto Sanesi

pag. 14
Leonardo Spreafico
di Guglielmo Volonterio

pag. 32
Cronaca biografico-critica
a cura di Mario Ghilardi

pag. 46
Tavole

pag. 116
Principali premi e distinzioni

pag. 117
Mostre personali

pag. 119
Altre opere in gallerie e collezioni private, non riprodotte in questo libro

pag. 121
Vetrate, affreschi, mosaici, pale d'altare e opere minori

pag. 122
Bibliografia

pag. 135
Indice delle opere riprodotte

*Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura sono
state eseguite dallo stabilimento
d'Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.
Cinisello Balsamo (Milano)
Finito di stampare ottobre 1977*

*Referenze fotografiche:
Carlo Vavassori
Federico Patellani (pag. 5)
Oscar Savio (pag. 55)
Loris Franceschetti (pag. 72, n. 46; pag. 86, n. 67; pag. 89, n. 71)*

LORD VAREDO SPRINGWOOD