



*Nando Celin*

UNA VITA PER L'ARTE  
*trentacinque anni di mostre*



*All' adorata Adriana,  
la Musa che ha fatto  
della mia vita  
un'opera d'arte*

Ringrazio, per la realizzazione di questa mostra che riassume il mio percorso artistico, il Sindaco di Monselice Francesco Lunghi e l'Amministrazione Comunale che mi ospita in questo stupendo ambiente che è il Complesso Monumentale San Paolo; l'Assessore alla Cultura Gianni Mamprin che con il direttore artistico del complesso, Manlio Gaddi, ha fortemente voluto questa mostra.

Ringrazio Chiara Costa curatrice del catalogo; l'amico Gino Sutto, titolare di "Avant garde design", che ha curato la parte fotografica; la Fond'Arte Tono Zanacano, nella persona di Claudio Massaro, che ha curato l'allestimento; l'amico pittore-scultore Giorgio Mazzon per l'aiuto logistico.



PROVINCIA DI  
PADOVA



COMUNE DI  
MONSELICE

# Nando Celin

## una vita per l'arte

### trentacinque anni di mostre

a cura di  
Chiara Costa

COMPLESSO MUSEALE SAN PAOLO  
Monselice  
dal 12 Febbraio al 27 Marzo 2011

## **Nando Celin, una vita per l'arte, trentacinque anni di mostre**

Complesso Monumentale San Paolo di Monselice, dal 12 Febbraio al 27 Marzo 2011

### **Patrocinio**

Comune di Monselice, Assessorato alla Cultura

Provincia di Padova, Assessorato alla Cultura

### **Comitato organizzatore**

Gianni Mamprin, Assessore alla Cultura del Comune di Monselice

Chiara Costa, Dottoranda della Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università di Padova

Manlio Gaddi, Archivio Storico Tono Zancanaro di Padova

Claudio Massaro, Fond'Arte Tono Zancanaro di Padova

Giorgio Mazzon, il Barattolo di Rosolina

Luigino Sutto, Avant Garde Design

### **Coordinamento del progetto**

Manlio Gaddi

### **Testi di**

Gianpaolo Berto

Chiara Costa

Nando Celin

Vittorio Esposito

Elio Ferrari

Manlio Gaddi

Adriana Lepscky

Franco Tagliapietra

### **Fotografie**

Luigino Sutto, Avant Garde Design di Montebelluna

### **Allestimento**

Claudio Massaro, Fond'Arte Tono Zancanaro di Padova

### **Sorveglianza della mostra**

Amici dei Musei di Monselice

Il Complesso Museale San Paolo si è imposto in questi anni come punto di riferimento per la realizzazione di mostre d'arte di elevato contenuto artistico.

È in questo contesto che si apre la stagione espositiva del 2011 con una straordinaria mostra di Nando Celin, dove attraverso un centinaio di opere viene rivisitato tutto il suo percorso artistico che lo vede transitare dall'uso sapiente del colore ad una sintesi (comprendente la somma di tutti i colori) monocromatica che lo porta alla scoperta dell'utilizzo del bianco su bianco.

Uno spazio specifico è destinato alla descrizione dell'interesse di Nando Celin per la serigrafia, tecnica considerata "povera" che ha saputo elevare di rango facendola diventare in pratica origine di opere uniche da lui denominate per questo *pittura serigrafica*.

Dalla mostra emerge quindi un quadro complessivo, completato con una breve biografia di Celin, dell'evoluzione espressiva e stilistica di un personaggio unico della terra veneta, importante occasione culturale per la valorizzazione del territorio.

**Gianni Mamprin**  
Assessore alla Cultura

**Francesco Lunghi**  
Sindaco di Monselice



*Autoritratto d'estate al cavalletto, 2007, tecnica mista su carta incollata su tavola, cm 120x80*

# Ferdinando Celin: Venezia negli occhi

di Chiara Costa

Un *bragosso* dal passo lento taglia dolcemente la Laguna, muovendo le onde e creando riflessi che, per il loro bianco lucente, abbacinano lo sguardo di Ferdinando Celin, nato a Venezia nel 1946. Questa luce candida impronta la sua lettura della realtà e la consapevolezza di tale condizione matura, negli anni, giungendo infine alla creazione delle tele bianco su bianco, esito solo parzialmente suggerito dagli studi fenomenologici in un'epoca di sovrabbondanza visiva. La sua Venezia, fatta di ricami chiaroscurali, di mutevoli passaggi di colore e intramontabili scorci, è una Susanna spogliata dallo sguardo dei vecchioni, un desiderio così vicino alla vista eppure talmente lontano dal possesso, da avere il sapore del ricordo di un mondo ancora vivo nella mente, ma perso nello scorrere del tempo. Al mare della giovinezza, attraversato a remi in compagnia di voci familiari che rimbalzano tra le mura dei canali e delle chiese, Celin ritorna infinite volte grazie all'arte del pennello. A esso, infatti, affida le immagini della sua città, che lascia nel 1970 per trasferirsi in terraferma, inaugurando sei anni dopo la prima personale alla galleria C. D. E. di Mestre e fondando, nel 1978, il circolo culturale Gruppo 5 con i pittori Siebessi, Spanio, Bovo e Moretti.

I suoi soggetti, reiterati, sono sempre riconoscibili nel rispetto di una poetica che fugge il virtuosismo verista e decorativo, ma ricerca, nella devota descrizione dell'aura luminosa di architetture, nudi e icone sacre, quell'atmosfera ricca di significati che solo la memoria del vissuto è in grado di trasmettere. Perciò Ferdinando Celin sceglie la pittura figurativa e «non sopporta di snobbare le acquisite certezze della cultura e della tradizione» (G. Gasparotti, 1978). Conclusi

gli studi accademici, giunge persino a ritenere «monca» (F. Celin, 2010) l'espressione artistica moderna che rifiuti programmaticamente il vero, quando invece «solo il mondo reale può dargli quel turbamento da cui sorge l'opera d'arte» (V. Esposito, 1978). Celin cresce con i capolavori di Giovanni Bellini, Tintoretto, Paolo Veronese e Jacopo Palma il Giovane impressi nei suoi occhi di veneziano e, pur di iniziare la propria formazione artistica, frequenta i corsi serali, lasciando infine il lavoro per dedicarsi esclusivamente all'arte «con sentimento impetuoso, ma anche con infinita umiltà e pazienza» (F. Celin). A Giacomo Favretto,

Guglielmo Ciardi, Luigi Nono e Mosè Bianchi Celin riconosce una rilevanza particolare, per l'influenza indiretta, ma decisiva che tali maestri di fine Ottocento ebbero su di lui ben oltre il periodo formativo. Carlo Guastalla, pittore e restauratore, con il quale Celin condivide lo studio per qualche anno, alterna insegnamenti inconsapevoli ad aperti consigli, tra cui spicca l'imperativo: «Butta via il nero!». Infine, la preziosa conoscenza dell'opera di Gian Maria Lepscky, allievo di Ettore Tito, rafforzerà in lui l'interesse per i quadri di genere ottocenteschi, di cui ammira l'accurata orchestrazione compositiva e cromatica – per l'analoga «preoccupazione

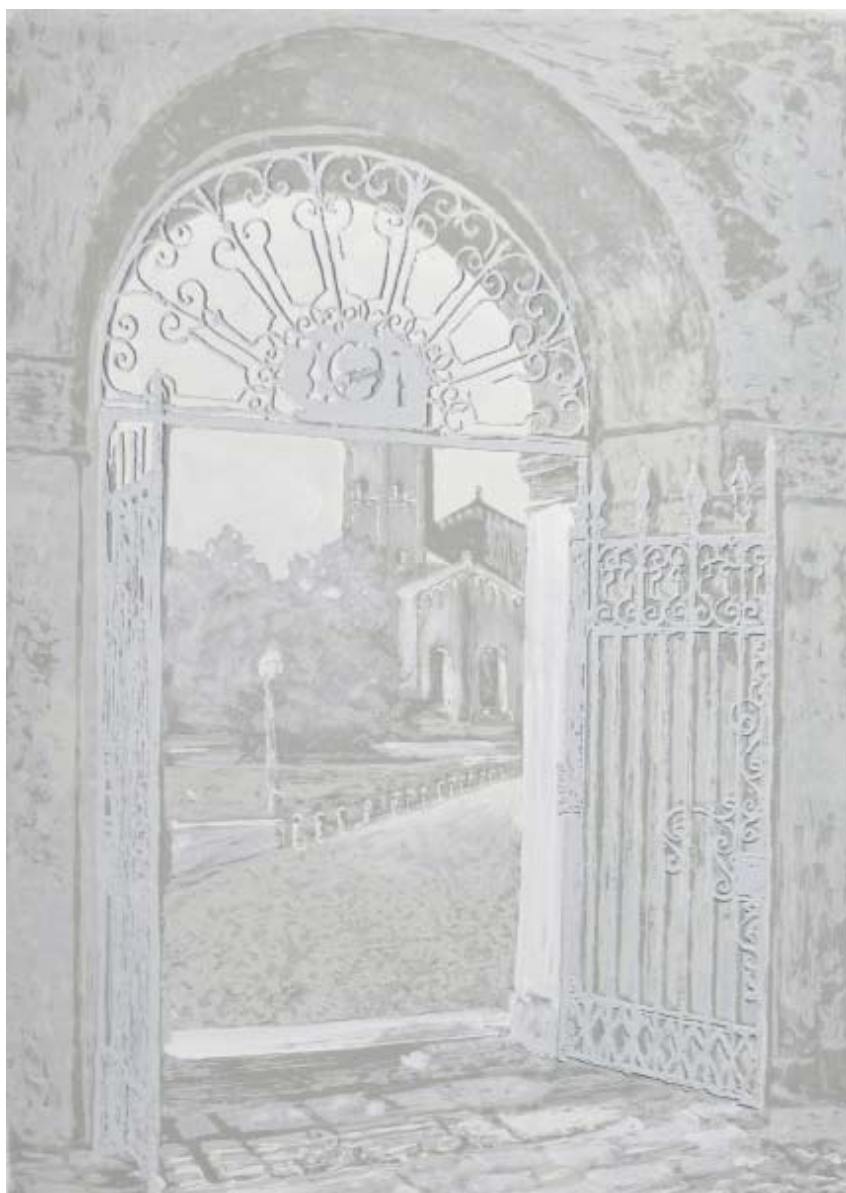


*Rio dei Mendicanti*, 1976,  
olio su tela, cm 50x40,  
collezione privata

che ogni elemento non si isoli, ma si inserisca nell'economia della tela» (G. Gasparotti, 1977) - e l'attenzione alla resa figurativa di soggetti che, pur nella serialità, conservano la loro forza evocativa.

L'amore per la tecnica pittorica applicata ripetutamente ai medesimi temi si esprime, altresì, nella realizzazione di monotipi serigrafici, peculiari ibridazioni sorte dall'intervento manuale dell'autore prima, durante e dopo il processo di stampa, secondo un procedimento che Ferdinando Celin sviluppa dopo l'incontro con Claudio Barbato, avvenuto nel 1983. Al suo famoso laboratorio di Spinea, in cui furono stampati lavori di Hun-

dertwasser, Balla, Cesetti, Cascella, Migneco e Guidi – per citare solo alcuni nomi -, si avvicina su consiglio di un gallerista, che intuì forse le potenzialità insite in tale collaborazione. Celin, infatti, appresi i fondamenti di quest'arte, la coltiva con crescente passione, promuovendo dalle pagine di *Agorà* l'emancipazione della pratica incisoria dalla riproduzione di opere pittoriche e giungendo a costruire un'officina, dove elaborare liberamente un metodo per esaltare l'autonomia e la dignità del versatile mezzo. Si concentra, pertanto, nella realizzazione di «una serigrafia fatta senza avere davanti il modello da copiare, che nasce di per sé da un disegno



*Porta Romana di Monselice*, 2010,  
monotipo serigrafico, cm 70x50



Icona di San Demetrio, 2005,  
acrilico e oro su plexiglass, cm 59x49

a tratto, tanto per avere i registri, e che poi cresce colore per colore secondo l'estro, l'intuizione e le necessità che il lavoro di volta in volta esige da chi sa sentire» (F. Celin, 2010), ottenendo così una «pittura serigrafica» (F. Celin). Nella storia molti artisti sentirono l'urgenza di rispondere a simili esigenze e gli esiti espressivi furono estremamente vari, dalle edizioni originali di *Songs of Innocence* e *Songs of Experience* di William Blake alle doppie serigrafie presentate dal Gruppo N alla Biennale di Venezia del 1964. Celin si distingue dai precedenti per la volontà di rimanere «fedele alla tradizione veneta» (F. Celin), che intende rispettare anche quando sceglie di rompere l'immagine «con l'uso quasi concettuale della materia e del colore, tenuti comunque sempre al servizio della figurazione» (F. Celin).

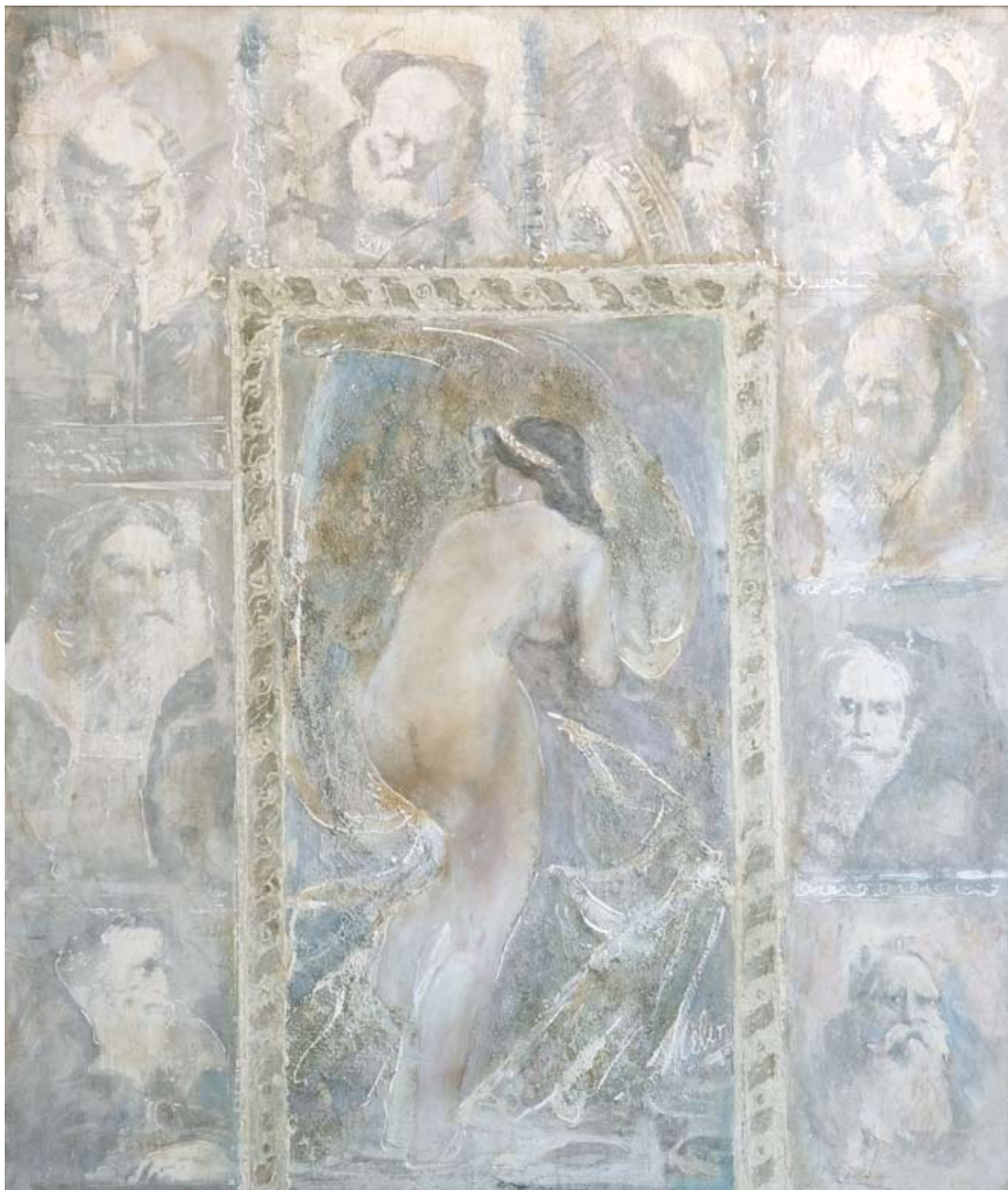
Da questo momento il confine tra pittura e incisione si fa evanescente, stimolando un'interazione che conduce alla reciproca condivisione di temi, schemi compositivi, scelte espressive e, dove possibile, di alcuni

espedienti tecnici. Infatti, quando Celin sembra ormai aver raggiunto una formula stilistica consolidata, inaugura la fase del bianco su bianco, che estende progressivamente dall'ambito pittorico alla prassi incisoria. Le sue serigrafie, inizialmente caratterizzate da una cromia accesa, vibrano ora di una luce candida, mentre i chiaroscuri pulsano scolpiti da ombre lievemente gialle, azzurre e ocre, che traggono ispirazione dai vapori lucenti di William Turner. A loro volta le tele si nutrono delle conoscenze acquisite nei laboratori di stampa e, accanto a rassicuranti pennellate di colore, sorgono volute tracciate a pettine e coronate da piccole concrezioni di materia pittorica, che sottolineano la forza plastica di un quadro giocato su scarti minimi di tono. *Susanna e i vecchioni: omaggio a Tiepolo* del 1999 e *Icona di San Demetrio* del 2005 sono un chiaro esempio di come diverse tecniche – dalla serigrafia all'affresco, dall'acrilico all'applicazione della foglia d'oro – possano concorrere a esaltare la luminosità di due opere che condividono, inol-

tre, un'analogia organizzazione compositiva, con l'inserimento del soggetto principale entro una cornice di volti posti in sequenza.

«La luce: che cos'è se non la somma di tutti i colori? Il bianco. Bisognerebbe dipingere con solo il bianco la realtà della vita!» (F. Celin). In anni dominati dall'abuso siste-

matico del linguaggio visivo e dalla confusione distratta dei termini "vero" e "materiale", Ferdinando Celin sceglie la via della riduzione estetica per restituire potenza al patrimonio di immagini e di sapienza artigianale in cui è cresciuto e di cui oggi si fa interprete in virtù dell'amore che lo spinge a creare.



*Susanna e i vecchioni: omaggio a Tiepolo, 1999, affresco stucco carta acrilico serigrafia su tavola, cm 130x110*



*Ca' d'Oro*, 2003, tecnica mista su tela, cm 150x90, collezione privata

# Il colore

“Il primo accostamento alla pittura lo compio con la tecnica ad olio.

Solo nel tempo, esplorerò l’acrilico, l’acquarello, l’affresco, le tecniche incisive e finalmente la serigrafia.

Il tema preferito rimane Venezia che alterno a nature morte e pochi ritratti.

Interessanti e molto personali sono le *vetrine*, in cui fondo la natura morta col paesaggio in un intreccio di trasparenze e compenetrazioni.

Il soggetto dei miei lavori spesso viene ripreso con più tecniche. Sono infatti convinto che con un bel soggetto il quadro sia mezzo risolto. Ragion per cui, trovatone uno soddisfacente ed essendo interessato, più che altro, alla resa delle varie tecniche, sia pittoriche che grafiche, lo ripeto e lo sviscero in ogni suo aspetto, giungendo a risultati ed emozioni differenti a seconda della tecnica usata”

F. Celin, 2010



*Natura morta con sardine*, 1978, olio su tavola, cm 35x50

*Monfumo: vendemmia*, 1977, olio su tela, cm 50x60, collezione privata



*Acqua alta a Rialto*, 1979,  
olio su tela, cm 60x80



*Natura morta con fiori*, 1980,  
tecnica mista su tavola intelata,  
cm 47x37





*Mercato di Rialto*, 1980,  
tecnica mista su tavola,  
cm 62x80



*Sottoportego di Rialto*, 1980,  
tecnica mista su tavola, cm 100x60

*Fruttivendolo al ponte dei  
Pugni, 1981, tecnica mista su  
tavola, cm 62x90*



*Campo San Barnaba, 1982,  
olio su tela, cm 80x70,  
collezione privata*





*Vetrina del fiorista*, 1984, tecnica mista su tavola intelata, cm 93x70



*Fondamenta San Vio con la neve*, 1988,  
tecnica mista su tela, cm 90x200



*Musica in piazza*, 1991,  
olio su tavola, cm 45x40



*Tramonto su Canal Vena a Chioggia*, 1992, tecnica mista su tavola, cm 70x50



*Fontanella alla Giudecca*, 1992, olio su tela, cm 70x50



*Cantiere Cucco alla Giudecca, 1992,*  
olio su tela cm, 70x80,  
collezione privata

*Chioggia: porto al tramonto, 1993,*  
olio su tela, cm 100x100,  
collezione privata

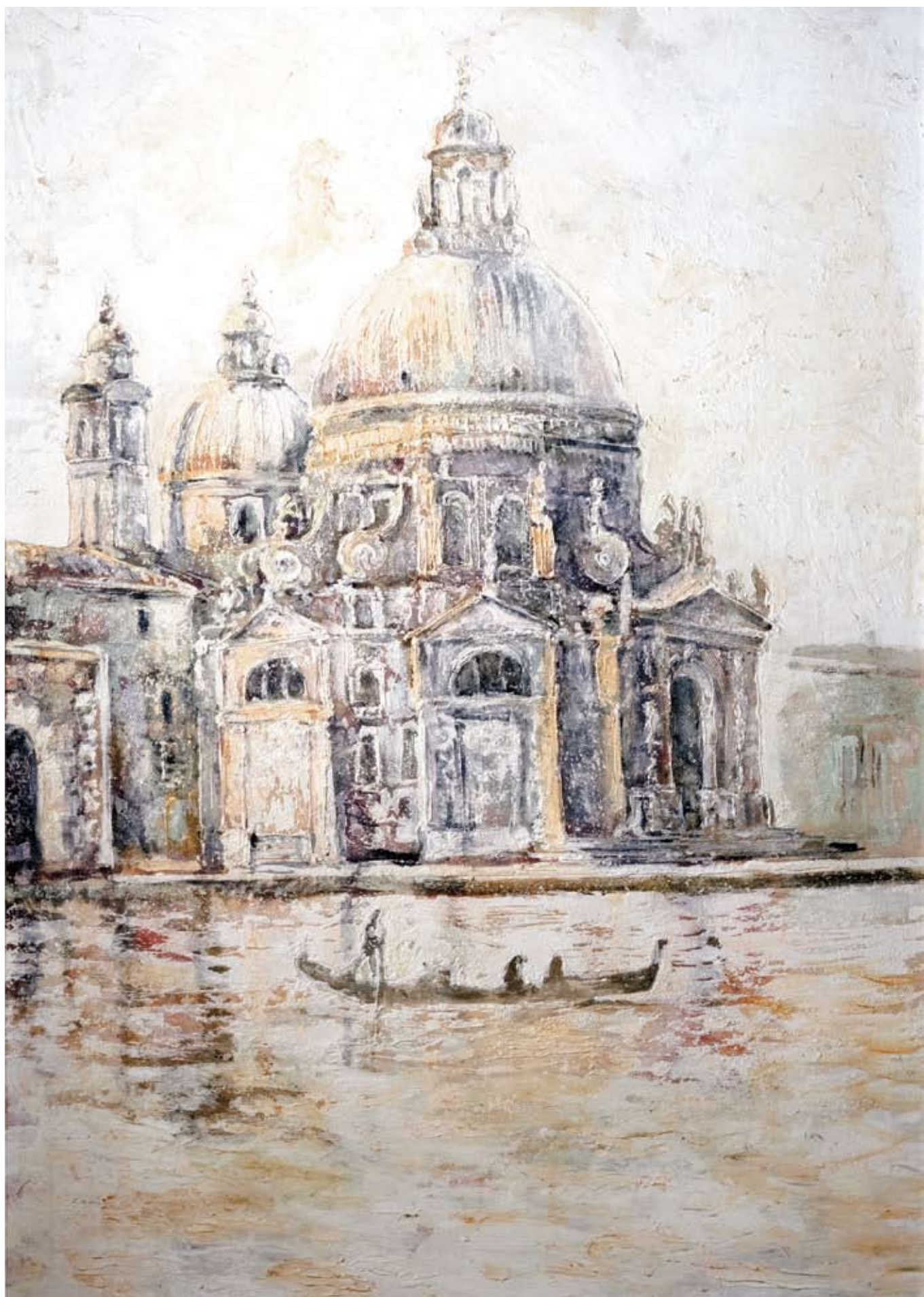




*Ponte e Rio della Fava*, 1995, olio su tela, cm 80x60, collezione privata



*Oriago: el saltafossi*, 1996, olio su tela cm, 90x70, collezione privata



*Chiesa della Salute*, 1999, tecnica mista su tavola, cm 125x80, collezione privata



Il coro Paolo  
con armonia e  
transparenza  
20.10.2002  
Gelin

San Trovaso con neve, 2002, tecnica mista acrilico e pastello su tavola, cm 120x90, collezione privata



*Sanpiero in Canal Vena*, 2003, tecnica mista su tavola, cm 200x125, collezione privata



*Acqua alta a San Marco*, 2005, olio su tavola, cm 120x80, collezione privata

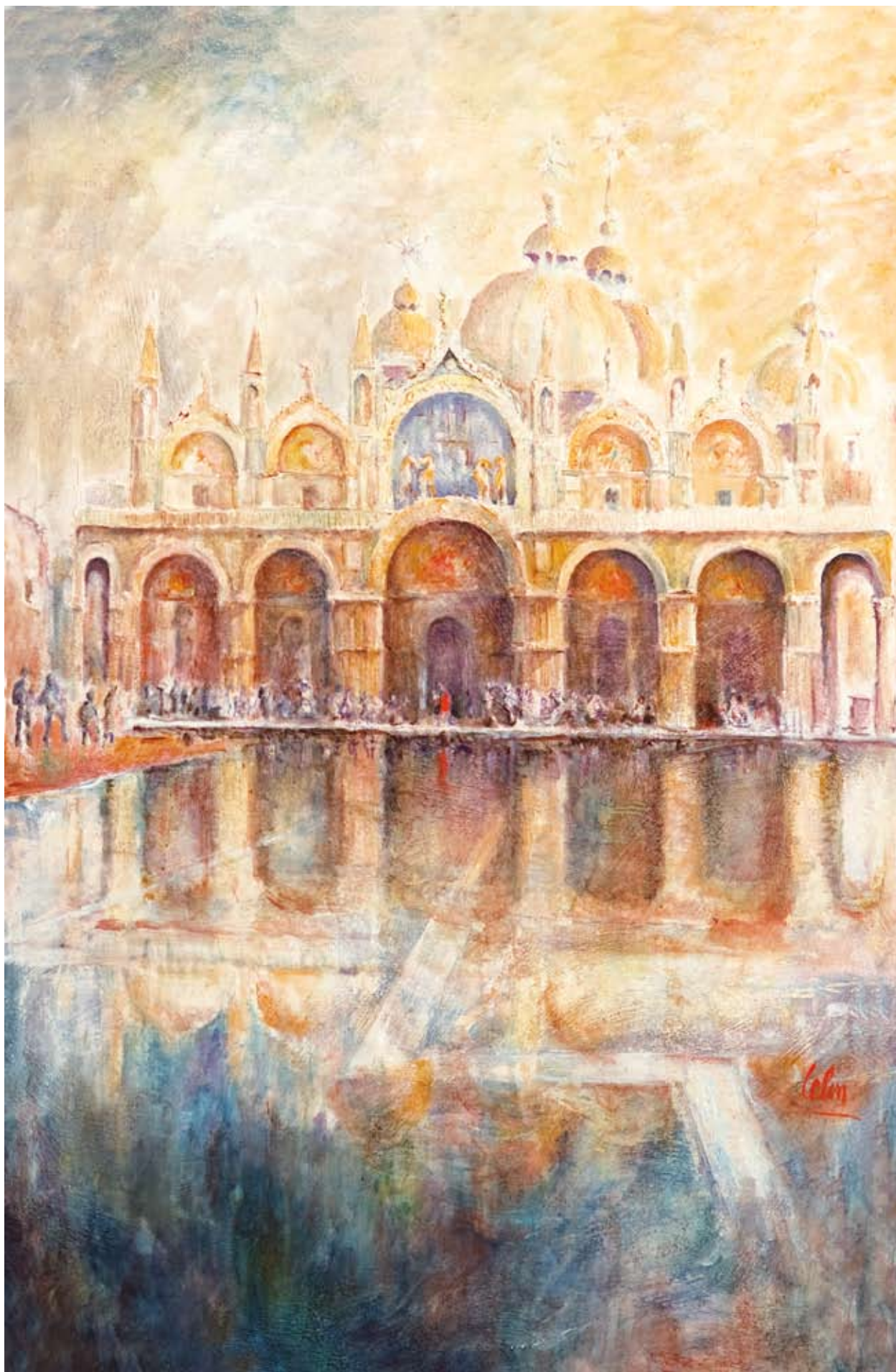
*Iris sul Brenta*, 2005,  
olio su tela, cm 60x80,  
collezione privata



*Omaggio a C. Guastalla*, 1994,  
olio su faesite, cm 50 x70



*Notturmo in bacino*, 2006, tecnica mista su tavola, cm 60x50



San Marco. La Basilica d'oro con acqua alta, 2007, tecnica mista su tavola, cm 121x83, collezione privata



# Bianco su bianco

“La teoria del bianco su bianco è nata nell’ambito dell’Accademia di Belle Arti di Venezia, un po’ per scommessa e molto più per elaborazione filosofica.

La scommessa è stata con il professor Di Racco di Pittura e disegno che così mi apostrofò: «Tu che puoi tutto con i pennelli, vediamo se sai fare un quadro con un solo colore, magari con un non colore: il bianco!». Facendogli notare che con i miei pennelli facevo solo quello che potevo e non quello che volevo, raccolsi tuttavia la sfida.

Molto più pregnante fu lo studio della fenomenologia delle arti contemporanee che mi diede modo di riflettere sulla massificazione delle immagini nel mondo moderno, incentivata dai media e dalla pubblicità”

F. Celin, 2010



*San Marco con acqua alta*, 1996, acrilico e stucco su tavola, cm 124x84, collezione privata

# Lavorare bianco su bianco

di Nando Celin

Mettere i baffi alla Gioconda, o porre sopra un piedestallo una ruota di bicicletta, non sono operazioni di sola demitizzazione dell'arte e il *ready-made* non è solo lo sconfinamento dell'opera d'arte verso l'oggetto quotidiano.

La polemicità del *ready-made* si evidenzia nella difficoltà di considerarlo nella sua quotidianità e il disagio di collocarlo a pieno titolo nel mondo dell'arte.

Lo scolabottiglie, avulso dalla realtà, si palesa come una forma metallica simile ad una armatura che assume una sua particolare vita autonoma e che ci fa scordare l'uso comune a cui era destinato.

Quando adoperiamo un martello, nel momento stesso in cui lo impugniamo, non lo consideriamo più come oggetto ma come naturale prolungamento del nostro arto.

Nessuno vede le proprie scarpe o le prende in considerazione se non in particolari, brevissimi momenti di ordine pratico in cui dobbiamo scegliere, ad esempio, se metterle da pioggia o da sera. Subito dopo la scelta esse sbiadiscono nella nostra considerazione.

Riusciamo ad identificare meglio gli oggetti comuni quando li vediamo riprodotti in una loro immagine piuttosto che guardandoli nella loro pienezza esistenziale.

Martin Heidegger ci spiega chiaramente ciò che succede citando il quadro di Van Gogh che rappresenta le sue scarpe. Queste, una volta dipinte ed appese in effigie, si evidenziano di più nella considerazione dell'astante. Tale processo non si ferma solo alla banalità degli oggetti d'uso ma, in qualche modo, vale anche per quegli oggetti

d'arte che vengono vissuti quotidianamente, come ad esempio, i monumenti di fruibilità cittadina.

Chi ha avuto la fortuna di nascere in una splendida città d'arte, come potrebbe essere Venezia, di certo non considera i palazzi, le chiese, le piazze nella stessa maniera di chi le vede venendo da lontano, anche se tale visione può concretizzarsi nel *flash* di una breve visita turistica.

Chi vi nasce, per poterla considerare pienamente alla stessa maniera del resto del mondo, dovrebbe staccarsene per poterla rivedere e riconsiderare come uno straniero, in un atteggiamento che ricorda quello ro-

mantico di straniero in patria.

Il cittadino, della propria città d'arte, ne vive la bellezza antica, la pienezza di vita a misura d'uomo, ma anche le difficoltà di tutti i giorni, per cui la considera in un rapporto quotidiano e vivo; lo straniero, il turista, la vede con occhi ammirati, magari con la testa piena di nozioni storiche ed artistiche esaltanti, con il sentimento stupito di chi considera miticamente delle opere museali, o come se fosse un bimbo davanti ad un *luna park* o ad una realtà virtuale.

È noto l'episodio di quella turista americana che, di fronte all'incanto del Canal Grande, chiedeva se dietro a quelle facciate



*Lo specchio nero (autoritratto)*, 1996,  
carboncino e pastello, cm 70x50

*Il Brenta verso Villa  
Costanzo, 1983,  
serigrafia, cm 35x50*



e a quei balconi non ci fosse per caso il vuoto, come nelle finte strade usate dal cinema.

Quando l'ammirazione per un oggetto artistico diventa universale e la natura delle tecniche e delle cause del suo costituirsi si diluiscono e si perdono nella notte dei tempi, allora il manto di opacità costitutiva che ne garantisce l'appartenenza al mondo dell'arte ne inizia il processo di mitizzazione. Questo fenomeno è lo stesso che induce a pagare sessantaquattro miliardi per gli *Ireos* di Van Gogh, o che richiama venti milioni di turisti ogni anno a Venezia.

Va fatta però una considerazione ulteriore. Abbiamo visto precedentemente ciò che è successo alle scarpe di Van Gogh, per cui l'oggetto comune poco visibile, prende consistenza in una propria realtà autonoma se evidenziato nella sua immagine. Per l'oggetto d'arte, come potrebbe essere Venezia, sottoposto al processo di mitizzazione e massificazione, sembra succedere il contrario: la produzione enorme di sue immagini

riportano il suo mito al quotidiano, peggio, al banale.

La ripetizione quasi infinita di immagini di un oggetto artistico molto conosciuto e mitizzato ne banalizzano in effigie la visione e ne offuscano l'aura. Se una persona riceve una cartolina da Venezia, non ne considera la straordinarietà della visione, ma il pensiero affettuoso di chi l'ha spedita.

A cominciare dall'Ottocento il perfezionamento delle tecniche di stampa a basso costo e lo scoppio del turismo di massa nell'ultimo dopoguerra, hanno prodotto una tale, mostruosa quantità di immagini di Venezia che il suo mito si distrugge in esse.

La cartolina è diventata sinonimo di estrema banalità, tanto che se si vuole stroncare un'opera pittorica di paesaggio, la si paragona ad una cartolina.

Mi viene però da pensare che il processo heiddegeriano di evidenziazione dell'oggetto banale attraverso l'esposizione in forma artistica possa funzionare anche al contra-

rio: se prendiamo, ad esempio, una cartolina di Venezia e la sottoponiamo ad un processo di decontestualizzazione e di successiva evidenziazione, forse possiamo far riemergere l'aura dell'oggetto artistico riprodotto. Questo è ciò che tento nei miei lavori: prendo le immagini più usuali di Venezia, come potrebbero essere quelle della Piazza San Marco o della Chiesa della Salute con la gondola e le concettualizzo. Il processo primo e più efficace per concettualizzare un'immagine è quello di recingerla in una cornice e di tratteggiarne i contorni.

Il tratto è il più potente mezzo per concettualizzare una figura.

Il mio tentativo non si ferma al tratto, ma coinvolge anche la cromia.

Nel tempo sono stati studiati infiniti modi e stili per rendere colori ed atmosfere di Venezia il più delle volte banalizzandola.

Tento, perciò, una operazione di riscatto concettualizzando la cromia e trasformando la visione in pura luce: in bianco!

L'uso del bianco su bianco nella storia dell'arte non è nuovo.

Basti ricordare Malevič con *Quadrato bianco su fondo bianco* e Guidi con quei grandi occhi espressivi, tracciati a spessore con il bianco su candide tele, ma un tentativo di figurazione spinta che cerchi di mantenere vive le sensazioni emozionali cromatiche del reale, forse non è stato ancora attuato.

In questi lavori cerco di mantenermi fedele al mio credo figurativo e di acceso cromatismo pur usando solo il bianco nelle sue gradazioni tonali.

Osservando attentamente il paesaggio bianco della Piazza di San Marco con acqua

alta mi pare si possano godere le stesse situazioni emozionali cromatiche offerte dalla copia colorata fatta all'inizio della mia ricerca.

Ogni soggetto pittorico è tentato più volte e i risultati sono sorprendentemente diversi nell'apparente uniformità.

Per sottolineare la nobiltà dell'immagine attuo un altro artificio espositivo ponendola sopra un accenno di piedestallo inserito nel piede del quadro ed ottenuto ispessendo od evidenziandone una fascia con l'intenzione di ricollocare l'immagine dell'oggetto artistico iniziale al suo posto di monumento. Tuttavia, poiché ciò potrebbe essere franteso con una operazione plastica a causa dello spessore del piedestallo e dei rilievi dell'elaborato pittorico, riconduco l'insieme negli ambiti della pittura contornandolo con una cornice rigorosamente bianca. Ritengo questo mio atteggiamento conforme agli indirizzi dell'arte dell'ultimo decennio dove l'iconofilia e l'iconoclastia sembrano trovare un equilibrio dentro all'infinito mondo delle immagini in cui siamo immersi e che ci pongono in un sentimento sempre in bilico fra la repulsione e l'amore per esse.

Forse oggi non ha più senso elaborare figure ulteriori all'interno del mondo dell'arte. In qualche modo mi sembra accettabile il limite duchampiano del *ready-made* diretto all'utilizzo di immagini già fatte che possono essere quelle della tradizione rinascimentale o artistica ad ampio raggio.

Il problema è quello di farle proprie agendole.

Non più passivi fruitori ma attivi trasformatori in una progettualità che modifichi cose ed immagini note in gesti trasformativi

sempre in qualche modo sospesi fra l'amore per esse e la loro distruzione. La poeticità nasce dall'atteggiamento polemico di distruzione e ricostruzione.

Il gesto apparentemente iconoclasta si pone contro la banalità delle immagini di poco conto massificate e diviene gesto iconofiliaco agendole e trovando loro una nuo-

va aura artistica.

Il gesto artistico si nasconde dietro gli altri moltissimi gesti artistici delle stagioni passate, ma proprio in questo nascondimento riemerge come possibilità attiva di riappropriazione dell'immagine artistica pescata nell'infinito marasma della banalità immaginifica che ci sovrasta.



*Studio per i cavalli di San Marco*,  
2006, tecnica mista, cm 34x26



*Dal Caos*, 1996, acrilico serigrafia stucco su tavola, cm 70x62



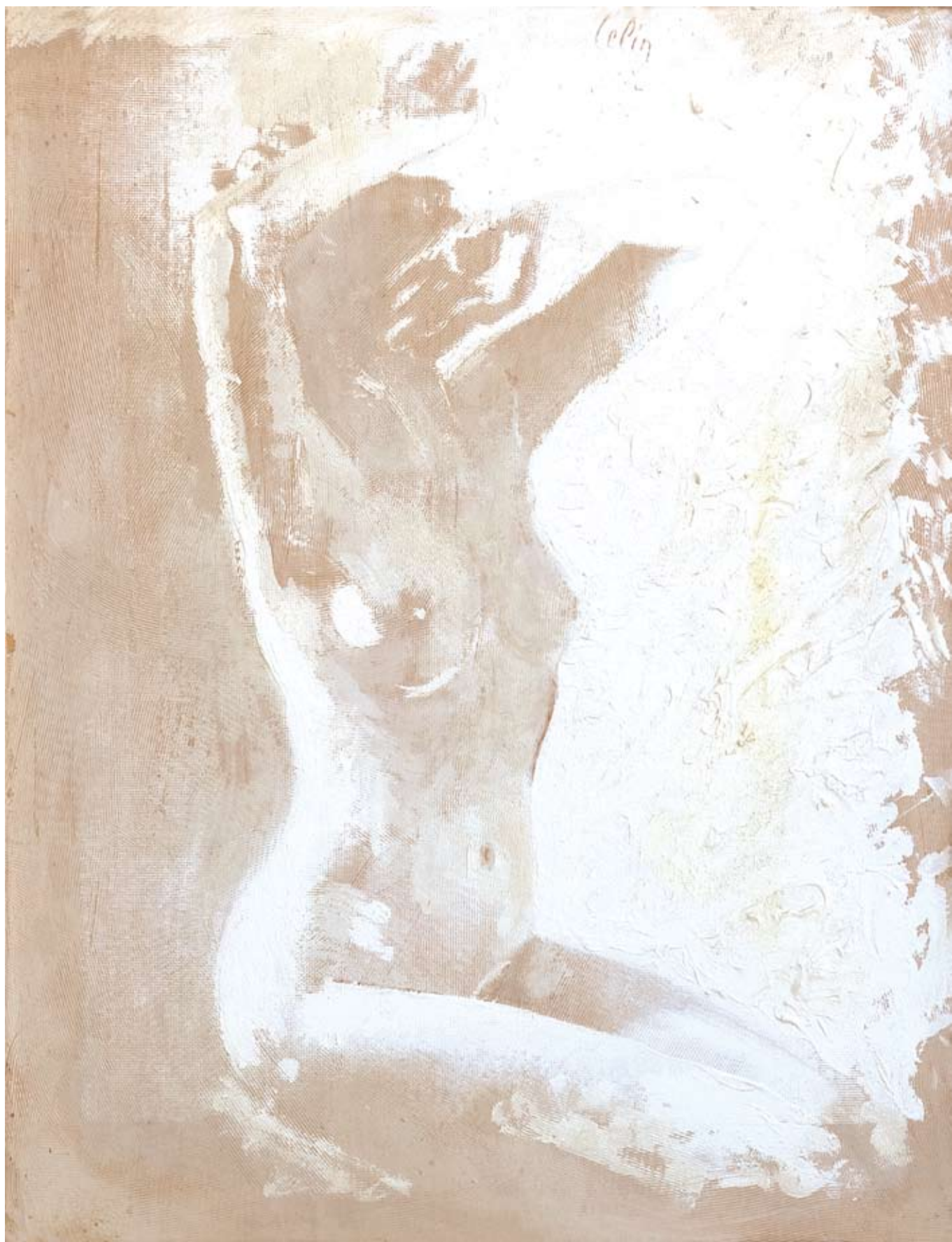
*Alla Materia*, 1996, acrilico serigrafia stucco su tavola, cm 70x62



*All'Ordine*, 1996, acrilico serigrafia stucco su tavola, cm 70x62



*Alla Luce*, 1996, acrilico serigrafia stucco su tavola, cm 78x50



*Nudo in ginocchio*, 1996, acrilico su tavola, cm 80x62, collezione privata



*Nudo di schiena*, 1997, stucco e acrilico su tavola, cm 58x71, collezione privata

# Andare in silenzio verso un sogno

di Manlio Gaddi

Un filo lega tutto il percorso artistico di Nando Celin, quel filo, bisogna pur dirlo, si sviluppa lungo un itinerario complesso, che segue, o meglio ricalca con precisione, gli sviluppi e le modificazioni delle idee dell'artista, e dei suoi sentimenti. Da quando Celin ha identificato i momenti fondamentali del suo repertorio, la figura femminile, Venezia ed il mondo Divino, ha anche individuato un modo di procedere che gli permette di coordinare energie creative che non appartengono soltanto all'immagine pittorica, ma si manifestano in coincidenza con il suo essere.

Il viaggio di Nando Celin dura da oltre vent'anni, da quando, con un coraggio che è ai limiti dell'incoscienza, lascia il lavoro sicuro da travet in banca per veleggiare verso la libertà e l'insicurezza dell'artista, con lo scopo (non dichiarato) di esprimere al mondo il suo pensiero, che è caratteristica dell'Artista l'avere il coraggio di mostrare in pubblico non solo il prodotto della sua abilità tecnica (e Celin conosce la storia dell'arte, le tecniche artistiche, l'uso del pennello e dei colori, e quant'altro gli serve per esprimersi), ma anche, e direi soprattutto la sua anima, i suoi sentimenti, le sue passioni.

In breve tempo, molto più breve di quello che hanno avuto la maggioranza dei suoi colleghi, ha attraversato le esperienze del suo tempo (astrattismo, nuovo realismo, mec. art, nuova figurazione, nuova oggettività, pop-art, iperrealismo, ...) senza però esserne coinvolto, anzi uscendone, in un tempo come il nostro pieno di superficiali irritazioni sensoriali, trionfalmente con una "sua" tecnica, pur rivolgendosi a soggetti che da sempre sono presenti nel lavoro dell'artista: la donna, il paesaggio, la divinità.

Quindi sono tre i soggetti preferiti da Nando Celin: i paesaggi (principalmente Venezia), il nudo femminile, i santi. Non sempre in questo ordine.

Uno il motivo che collega questi temi, così diversi fra loro: l'uso praticamente di un solo colore. Il bianco. Tanto che in molti casi si può parlare effettivamente di pittura monocroma.

È pur vero che il bianco è la somma di tutti gli altri colori, ma la scelta (al di là delle motivazioni che lo stesso Celin offre con l'esigenza di cercare/offrire delle "novità" nel campo della pittura, quindi nella ricerca

di una sua nicchia, dove creare qualche cosa di nuovo, di unico, senza riprendere tecniche di maestri che pure conosce e rispetta) è certamente più profonda, e non solo tecnico/culturale, e forse va ricercata nelle sue opere a tema religioso, dove candide sono le figure della Madonna o di Padre Pio, mentre la folla di fedeli è meno candida. Dante ha descritto queste sensazioni nel ventiduesimo canto del Paradiso:

«e se guardi 'l principio di ciascuno,  
poscia riguardi là dov'è trascorso,  
tu vederai del bianco fatto bruno»

dove il passaggio dal bianco al bruno vie-



*San Moisè, 1997,  
acrilico e stucco su tavola, cm 124x84*

ne interpretato come il peccato originale, che ha sporcato, noi non colpevoli, il nostro cammino; oppure i peccati nei quali siamo mano mano caduti durante la nostra breve esistenza, che hanno reso via via meno candida la nostra anima.

La ricerca di una motivazione religiosa, in un epicureo praticante quale è Nando Celin «sapori semplici danno lo stesso piacere dei più raffinati, l'acqua e un pezzo di pane fanno il piacere più pieno a chi ne manca» (Epicuro, *Lettera sulla felicità*) è certo alla base di una più profonda riflessione morale sul nostro mondo, sullo stile di vita e sulla società contemporanea.

Non a caso, credo, la sua ricerca tematica rifugge dai riferimenti del quotidiano (bisogna dargli atto che attualmente ben poco di poetico si intravede attorno a noi).

Celin lavora in monocromo, quindi in unicità di colore (anche se come ricordato il bianco è la somma di tutti i colori), ma non in unicità di luce, che varia continuamente dall'alba al tramonto, fino a che la notte non assorbe anche il bianco, in una metafora della vita.

Anche il bianco esiste in mille sfumature diverse, quindi è difficile parlare di monocromo.



*Studio per nudo: sinopia su tela, 1999, affresco e acrilico su tela, cm 80x60, collezione privata*

Diciamo pure che per Celin il colore è il bianco, ed il bianco è il colore dello spirito, della purezza, (ma anche, in altre culture, della morte). In questo modo Celin ribalta la classificazione fatta da Kandinsky, che situava nell'azzurro i valori evocativi e simbolici del cielo e dell'infinito. Per Kandinsky il bianco delimita (e assorbe) i colori: si veda al riguardo il *Dipinto con bordo bianco*. Per Celin il bianco è il riferimento della luce piena, della vita, e per questo i suoi nudi femminili risplendono bianchi sul bianco dello sfondo, come se la loro purezza fosse sempiterna.

Il bianco come qualità solare, che al mat-

tino è una venatura trasparente quasi impercettibile nel chiarore dell'alba, e che alla sera si bagna di rosso sangue, prendendo tutti i colori possibili, assorbendoli, e sprofondando nel nero della notte.

Così la monotonia cromatica della pittura di Celin è solo apparente, perché in realtà la sua opera è piena dei colori dell'iride, e nel bianco dei corpi sono presenti le sfumature della carne, dal rosa pallido del riposo al rosso violaceo dell'eccitazione.

Nando Celin ha fatto suo il concetto di bellezza descritto da Johann J. Winckelmann: «Il disegno del nudo si fonda sulla



*Basilica della Salute*, 1998,  
acrilico su tavola, cm 121x80

conoscenza e sui concetti di bellezza, e questi concetti consistono in parte nelle misure e nei rapporti, in parte nelle forme la cui bellezza era lo scopo dei primi artisti greci, come afferma Cicerone: queste formano l'aspetto, mentre le misure e i rapporti determinano le proporzioni [...].

La bellezza è percepita dai sensi ma è riconosciuta e compresa dall'intelletto, anche se così i sensi sono resi spesso meno sensibili, diventando però giusti su tutte le cose».

I nudi di Celin, pur profondamente sensuali, sono casti, mostrati ma non esibiti. Anche la Susanna callipigia circondata da nove vecchioni, che pur non cerca di nascondersi, induce più tenerezza che tentazione. Eppure l'eroticismo è sempre prorompente, e spesso i volti sono quelli di Lilith, prima moglie di Adamo, tentatrice di tutti gli uomini, impersonante la sessualità femminile cosciente e libera e perciò terrorizzante per l'uomo.

La relazione che l'uomo ha con il paesaggio è profondamente cambiata negli ultimi cinquant'anni, abbiamo assistito ad un profondo radicamento della industrializzazione e meccanizzazione, ed oggi l'uomo non si adatta più all'ambiente, ma cerca di adattare l'ambiente alle sue necessità, reprimendo

la natura e sostituendola con un mondo artificiale, meccanico, costruito. Come conseguenza per l'artista sensibile non è più possibile dipingere la natura come, ad esempio, fecero gli impressionisti a cominciare da Claude Monet. D'altra parte anche schematizzare l'ambiente riportandolo ad una struttura primordiale, semplificata, come Andrea D'Averno, vuol dire togliere al paesaggio urbano quel tanto di "artistico" che l'uomo ha saputo imprimergli.

La scelta fatta da Nando Celin risente della impossibilità attuale di dipingere la natura "vera" di Monet, e d'altra parte c'è il rifiuto sia del mondo primordiale di D'Averno, sia del mondo attuale. Ecco che si rifugia allora nella sua Venezia, e la dipinge com'è, ma sempiternamente immersa nel candore della luce dell'alba, o forse sommersa da una di quelle nebbioline che hanno il potere non di nascondere cose e case, ma di trasformarle, di addolcirne gli spigoli, ammorbidendoli, rendendoli femminili.

Sono quadri pieni del silenzio dell'alba, dove le gondole passano fruscando appena su di una laguna lattea, macchia bianca su di uno sfondo bianco, per andare verso un sogno.



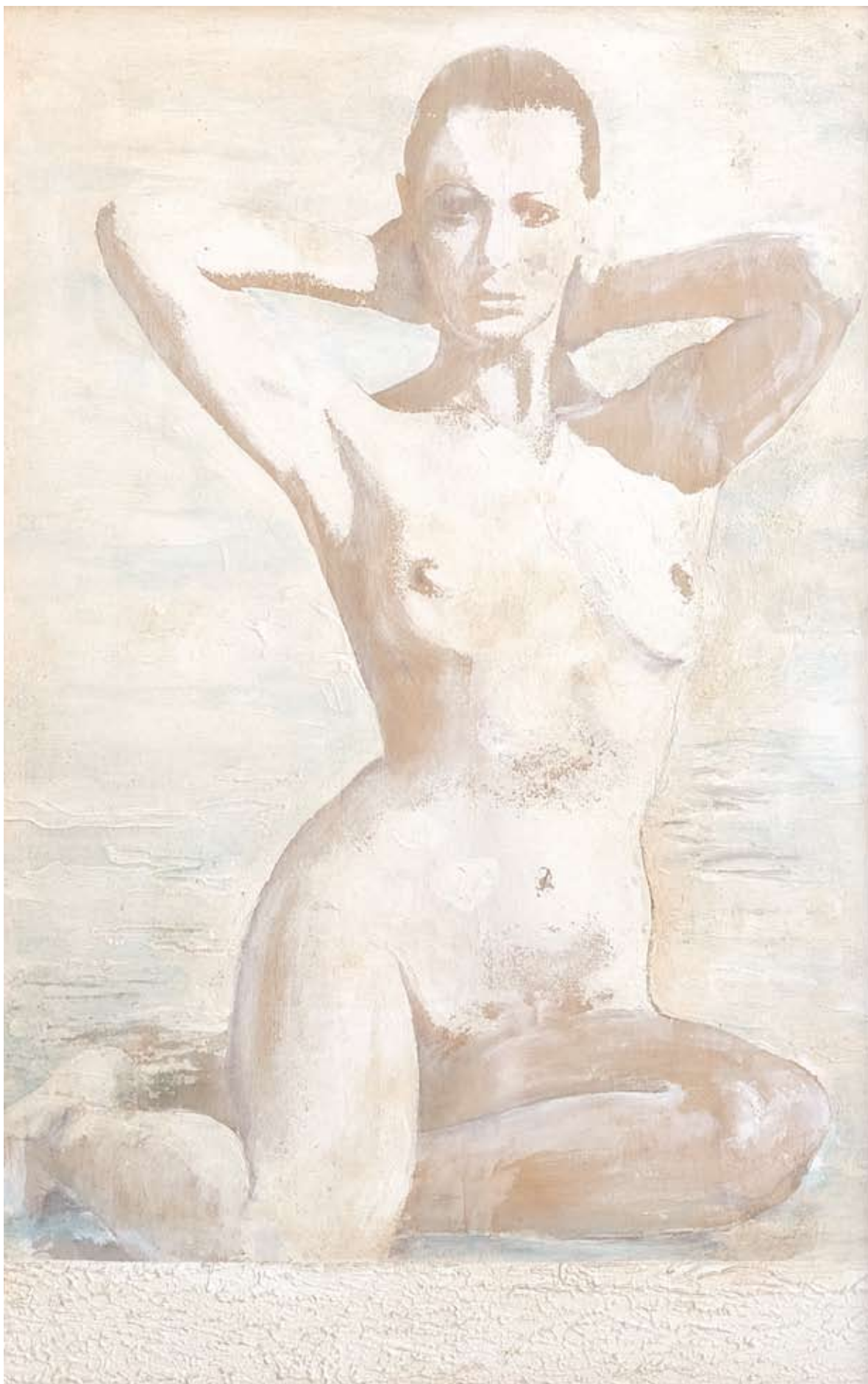
*Studio per Susanna*, 1999, acrilico stucco carta su tavola, cm 90x60



*Nudo in ginocchio*, 2000, affresco e acrilico su tavola, cm 115x106



*Nudo*, 2000, acrilico e stucco su tavola, cm 91x65



*Al mare*, 2004, acrilico e stucco su tavola, cm 85x60



*Padre Pio*, 1997, stucco acrilico su tavola, cm 292x174

# **Padre Pio: significato e costruzione di una nuova pala d'altare**

di Nando Celin

La pala di Padre Pio è stata concepita nel 1997, in una forma del tutto nuova rispetto alle antiche, i cui telai erano determinati in base alle necessità architettoniche.

In questa pala, invece, la struttura è finalizzata all'estetismo del significato dell'opera.

Infatti da una base più larga, che rappresenta l'Umanità, la costruzione si restringe in un'area che è tra l'umano ed il divino, cioè in quell'area di sacralità in cui ha operato Padre Pio in questa terra.

Termina con una lunetta superiore in cui è rappresentata la Pura Luce: Il Divino.

La base è dipinta in un tono scuro, pesante, umano e Padre Pio è rappresentato uomo fra gli uomini, fedele fra i fedeli.

La costruzione si restringe in un'area più luminosa, compresa fra due fasce ascendenti, tutte ricamate quasi fossero tovaglie d'altare o i merletti della cotta del sacerdote, ad indicare la sacralità e la spiritualità del sito.

Qui Padre Pio è rappresentato come officiante e tramite fra Terra e Cielo. Sopra il Santo c'è il Crocefisso della Chiesetta di S. Giovanni Rotondo: lo stesso che Gli ha donato le stimmate.

Infatti due raggi si dipartono dalle mani del Cristo e trafiggono quelle del Santo.

Nel contempo dalle mani di Questo si alzano i due raggi come due colonne che giungono alla lunetta a sostenere quel triangolo il quale, oltre a rappresentare la divinità e trinità di Dio, essendo doppio, rappresenta anche il frontone di un tempio e, quindi, la Chiesa.

In sintesi, Cristo santifica Padre Pio affinché Questi possa sostenere la Chiesa.

Padre Pio, cioè, è uno di quei personaggi che, quando si renda necessario, intervengono nella storia della Chiesa per sostenerla, come, ad esempio, S. Francesco, nel XII° secolo.

La costruzione della pala e delle parti o aree, sopra descritte, è in proporzione aurea.

La proporzione aurea (P/A) è il rapporto naturale che regola le varie parti del corpo umano ed è preso a modello da tutto il mondo artistico classico e, quindi, anche da quello rinascimentale.

La proporzione aurea si esprime nel numero 1,68 il quale si evince dalla seguente regola geometrica: dato un segmento AB tagliato da un punto C ( A\_\_\_\_\_C\_\_\_\_\_B) si ha proporzione aurea quando  $AB:CB=CB:AC$ .

Tale rapporto è addirittura precedente ai Greci e risale agli Egizi e ai Sumeri e stranamente è il numero magico con cui Dio ha generato il corpo umano. Usato per l'architettura, scultura e pittura anche dagli artisti del Rinascimento, per esempio Raffaello, dà alle opere un senso di perfetto compimento.

Per quanto riguarda la presente pala i numeri possono non coincidere per pochi cm. con il rapporto esatto ma ciò non toglie nulla all'effetto dell'impianto.

La base di 174 cm è in P/A con l'altezza di 292 cm.

La parte centrale restringe di 22 cm da ambo i lati rispetto alla base.

Altri 22 cm per parte delle fasce merlettate portano il corpo centrale alle stesse dimensioni della lunetta, che ha un diametro di 88 cm circa.

In definitiva, la base è suddivisa in 8 fa-

sce di 22 cm circa che rientrano a due a due verso il centro, tenendo conto che le due fasce merlettate sono un rientro virtuale, cioè visivo.

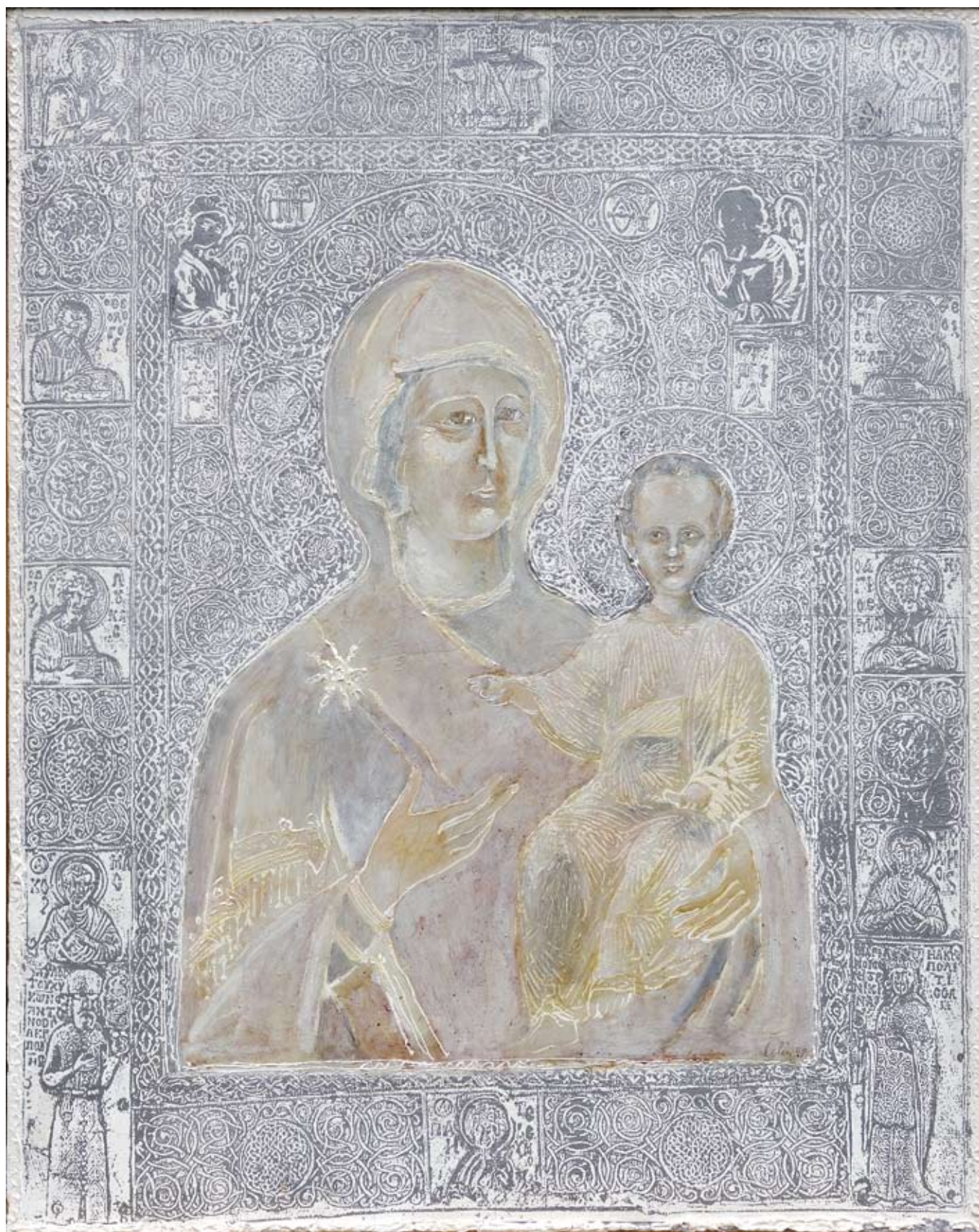
La base dell'area più chiara, che abbiamo chiamato sacrale, è di 132 cm ed è in P/A con l'altezza di questa più l'altezza della lunetta, in tutto 220 cm.

Il diametro della lunetta di cm 44 è in P/A con l'altezza della zona scura della base 74 cm circa.

Questi accorgimenti creano un senso di ascesi dall'umano al divino attraverso Padre Pio officiante, in un'atmosfera di classica serenità.



*Madonna di Monte Berico*, 1999, acrilico argento oro carta stucco e gesso, cm 230x124, Mestre, Parrocchia di San Giuseppe



*Studio per icona, 1997, tecnica mista su tavola, cm 97x71*

# Le “Emozioni in bianco” di Ferdinando Celin

di Vittorio Esposito

Con il titolo “Emozioni in Bianco”, il pittore veneziano Ferdinando Celin espone alla Tavernetta di Palazzo Roncale a Rovigo 30 tecniche miste di vario formato e una installazione in legno, malta, carta e affresco, di cm 220x93, raffigurante *Susanna e i Vecchioni*. Dopo una lunga ricerca sulla materia pittorica, affrontata con il rigore di chi è abituato ad utilizzare il disegno per evidenziare quei dettagli che danno significato alla rappresentazione, Ferdinando Celin è pervenuto alla monocromia, ad una pittura basata sulla sapienza cromatica di un unico colore, il bianco, utilizzato come scelta estetica, pregio stilistico. Con la monocromia Celin non rinuncia al senso del racconto attraverso l'armonia delle forme e il gusto certo del segno. Egli, cioè, riesce ad imprimere al processo percettivo dell'osservatore un'accentuazione, attraverso le tonalità cromatiche, che consente di apprezzare con assoluta completezza tutta la “realtà” contenuta nell'opera.

I suoi soggetti preferiti (scorci di Venezia, paesaggi veneti, nudi ma anche soggetti sacri) sono trattati con “inquadrature” stupefacenti, con sovrapposizione di strati di colore giocato su una gamma di toni bianchi e accenni di velature beige, rosa, celesti, verdi dai valori cromatici vicini al bianco per creare nello spazio pittorico le necessarie profondità che danno rilievo alla raffigurazione. Attraverso una sottilissima modulazione dell'intensità luminosa dei toni, Celin perviene ad una definizione delle forme in una sorta di bassorilievo pittorico. In questo modo la sua opera si stacca e si distingue dalle atmosfere romantiche proprie della pittura veneta per acquistare quella del vetro “lattimo” inciso ad intaglio dai maestri

vetrai di Murano. Nei dipinti di Celin la minima quantità cromatica è sufficiente a svelare la perfetta corrispondenza tra colore ed esaltazione delle forme dell'architettura dei ponti, dei palazzi, delle chiese, delle figure che vengono materializzate nella lattiginosa nebbia veneziana. Ferdinando Celin, cioè, considera il colore come materiale strutturale per evocare sulla tela le forme che meglio interpretano, pur nel rigore della loro verità, la sua visione della realtà. Nella presentazione in catalogo della mostra, Manlio Gaddi osserva che "i nudi di Celin, pur profondamente sensuali, sono casti, mostrati ma non esibiti" e la sua Venezia è dipinta "com'è, ma sempiternamente immersa nel candore della luce dell'alba, o forse sommersa da una di quelle nebbioline che hanno il potere non di nascondere le cose, ma di trasformarle, di addolcirne gli spigoli, ammorbidendoli, rendendoli femminili" e Claudio Massaro avverte che "la monotonia cromatica della pittura di Celin è solo apparente, perché in realtà la sua opera è piena dei colori dell'iride, e nel bianco dei corpi sono presenti le sfumature della carne, dal rosa pallido del riposo al rosso violaceo dell'eccitazione". La mostra è realizzata da Fond'Arte Tono Zancanaro di Padova con la partecipazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e l'Accademia dei Concordi di Rovigo.



*Rio della Toletta con la neve*, 2004, tecnica mista, cm 90x60, collezione privata



Ca' d'Oro, 2007, tecnica mista con inserti in vetro, cm 120x80

# Nando Celin

di Franco Tagliapietra

L'intera esistenza di Celin è un atto di adesione sentimentale nei confronti del territorio veneziano che l'ha visto nascere e poi maturare come artista; il destino che inesorabilmente lo ha portato all'arte con le difficoltà e le rinunce che questa scelta ha comportato, l'affinarsi nel corso del tempo delle diverse tecniche artistiche, la meditata scelta dei soggetti pittorici, lo hanno condotto ad una produzione apparentemente gradevole ed accattivante, ma ugualmente densa di motivi profondi e di risultati affascinanti.

La prima produzione di Celin può di buon grado inserirsi nella tradizione della pittura veneziana dei primi due decenni del secolo; l'artista non nasconde un'intensa predilezione per alcuni maestri di un tempo, in particolare di Gino Rossi e Umberto Maggiori, riprendendo le loro lezioni di pittura dal vero che proveniva direttamente dagli insegnamenti degli impressionisti e dei postimpressionisti francesi. In analogia con questi illustri predecessori, Celin è alla continua ricerca del motivo, del paesaggio, della natura morta e dell'impressione che intende dare attraverso l'uso sapiente della luce e del colore.

In seguito, del suo percorso artistico, è avvenuto l'incontro con la serigrafia, con la possibilità, pertanto, di poter riprodurre svariate volte l'immagine generatrice di partenza.

Attraverso questa tecnica riproduttiva, Celin propone opere in serie, ognuna dotata di un disegno comune, ma ciascuna diversa per gli interventi successivi: toni, luci, atmosfere, improvvisazioni decretano l'unicità e l'assoluta autenticità di ognuno di questi lavori.

In gran parte di essi appare prevalente l'uso di immagini di una Venezia da cartolina, con alcuni dei suoi più tradizionali scorci, come la Chiesa della Salute vista dal Canale Grande, o un solitario rio percorso da una gondola, o la facciata della Basilica di San Marco. Questo stereotipo veneziano è trattato intelligentemente da Celin come un gradevole e pretestuoso supporto per l'esercizio autentico virtuoso della sua arte: quello della pratica pittorica, dell'aggiungere o del togliere materia, macchia, tono, valore cromatico.

Con questi dipinti l'artista vuole rappresentare uno spazio senza tempo, proprio in un tempo nel quale l'esercizio della pittura sembra assumere un valore quasi eroico.

Nell'eclettismo di proposte artistiche che contraddistingue questa fine di millennio, Celin trova la forza e la costanza di dedicarsi ancora, nonostante tutto, esclusivamente all'amata pittura.

Questa, negli ultimi tempi, è andata sempre più affinandosi, giungendo ad una autentica rarefazione formale nelle serie dei monotipi bianchi che vengono presentati in gran numero in questa sede. Questa recente produzione procede infatti sempre più verso l'essenzialità formale, verso l'estremo limite del bianco puro. Tuttavia, ogni dipinto è pur sempre caratterizzato da un certo tonalismo teso ad evidenziare un'atmosfera, volta per volta calda o fredda, giocata su minime variazioni della materialità del pigmento, macchie, intrecci filamentosi di colore o, all'opposto, interventi di espunzione della materia pittorica tramite incisioni o abrasioni, diventano segni significanti di una realtà per lo più allusa, costituita da contorni spesso

indefinibili, da atmosfere rarefatte. In questa sinfonia monocroma emerge tuttavia ancora una volta l'immagine veneziana: si osservi ad esempio, nelle diverse redazioni della Chiesa della Salute, come nelle diverse stesure del colore costituiscano la voluta architettonica, la statua, la colonna; come anche un'essenziale atto sotto attivo possa rendere l'idea del profilo leggero di una gondola che solca il Canale Grande; come la Basilica di San Marco, con le sue mirabili cupole, sembri effettivamente galleggiare sull'acqua, in una sorta di bruma indistinta dalla quale, a malapena, si può scorgere un mosaico d'oro sottostante la volta di sinistra...

Gioco sublime di grandi spazi e di grandi equilibri, dunque, quest'ultima produzione di Celin; evento magico che si manifesta non tanto attraverso la monumentalità della città, quanto nella trascendente atmosfera in disfacimento di un bianco fantasma a volte brumoso, a volte abbagliante.



*La lettrice*, 2004, acrilico e stucco su tavola, cm 58x90



*Rose bianche*, 2004, tecnica mista su tavola, cm 60x50

# Una lettera

di Gianpaolo Berto

Una chiesa di Este ospita una mostra di Arte Sacra.

Un'audacia, con nostre opere accanto alle antiche e bellissime pale.

Su di un altare un dipinto, più degli altri, attira la mia attenzione.

Chiedo informazioni ad un uomo imponente, dal viso dolce, che sosta nei paraggi: mi dice con semplicità che ne è l'artefice.

In quell'istante conosco Celin.

Celin è un ricercatore, uno studioso attento alle tecniche più sofisticate in un'epoca in cui si cerca di semplificare (pensiamo agli americani).

Lavorando con i mezzi toni, tratta la serigrafia come fosse un dipinto, trasformando ogni copia in un *unicum*. In realtà ci provoca spingendo noi stessi a sperimentare le sue scoperte.

Questo vale anche per il monocromo, dentro il quale Celin nasconde un vero e proprio quadro, lavorando con i bianchi misteriosi e coloratissimi.

In realtà egli scrive un manuale pratico per la pittura, un manuale "nuovo". Pensiamo alla copia di Botero, straordinaria, una sorta di affettuosa lettera a Botero stesso per spiegarli come si dipinge un Botero.

Celin, veneziano, è un personaggio di Pratt, un'aiuto spirituale per chi dipinge, uno stimolo per creare insieme.

Celin meraviglioso, a presto!

Gianpaolo Berto

9.9.2006



*Canal Grande con la neve*, 2005,  
tecnica mista su tavola, cm 60x82,  
collezione privata

*Ponte di Rialto*, 2006,  
tecnica mista su tavola, cm 44x69



*Quadriga Marciana*, 2006,  
olio acrilico e foglia d'oro, cm 58,8x66,5





*Omaggio a Newton*, 2006, acrilico su tela, cm 115x110



*Susanna e i vecchioni*, 2007, installazione affresco stucco acrilico su tavola, cm 248x134



*La Salute*, 2001, monotipo serigrafico, cm 70x50

# Serigrafia, non riproduzione

“La serigrafia, da me scoperta nel 1983, è stata dopo i primi approcci e con l’appropriazione dei rudimenti della tecnica, subito oggetto di studio ed elaborazione personali; ripristinai il concetto di stampa originale, valido non solo per la serigrafia, ma per ogni tipo di stampa in piano o in cavo, che richiede l’esecuzione della matrici da parte dello stesso artista ideatore dell’opera. È l’unica maniera per ridare spessore e valore alle squalificate stampe d’arte.

Elaborai, poi, la teoria della Pittura serigrafica, cioè la costruzione diretta con tecnica serigrafica del dipinto, senza riferimenti a opere già compiute. Colore per colore il dipinto cresce, senza i laccioli di un modello, ma seguendo la necessità che il lavoro richiede di volta in volta, ristabilendo l’*hic et nunc* dell’aura propria dell’opera d’arte.

Per ultimo approdai al Monotipo serigrafico, dove ogni esemplare di una tiratura, attraverso varie e complicate elaborazioni tecniche, differisce dagli altri”

F. Celin, 2010



*Combattimento di galli*, 1985, pittura serigrafica a 7 colori, cm 34x25

# Storia, natura e riflessioni sulla serigrafia

di Nando Celin

Da sempre il mercato è il motore dell'agire umano. In campo artistico, fin dall'Alto Medioevo, la richiesta sempre maggiore di immagini sacre e profane, hanno posto il problema della riproduzione a grandi numeri e a prezzi contenuti delle opere create da artisti famosi per l'*élite* sociale.

Nasce e si perfeziona, perciò, la stampa nelle varie tecniche: prima la xilografia e l'incisione su metalli, poi, nell'Ottocento, la litografia e solo più tardi la serigrafia.

Il problema che si pone è quello della autenticità e dell'artisticità della riproduzione.

Una copia fatta da un terzo non potrà mai avere valore artistico e contenere l'aura dell'opera d'arte. L'aura è quella particolare condizione che fa testimonianza dell'agire artistico dell'autore e che concretizza l'*hic et nunc* del suo gesto in un fatto storico irripetibile.

Recenti congressi sull'arte grafica hanno posto, fra l'altro, il concetto di "originale" per avere un comune modo di giudizio sulla natura delle stampe prodotte con qualsivoglia tecnica.

Si intende "originale" la stampa le cui matrici sono prodotte direttamente dall'autore dell'immagine, il quale assume la figura di ideatore e di esecutore nella tecnica prescelta.

Ciò non avveniva ed avviene che molto raramente, specie per tecniche particolarmente complesse come la xilografia antica e le moderne litografia e serigrafia, preferendo l'artista, vuoi per ragioni economiche che di incompetenza, demandare ad altri l'esecuzione delle copie.

Riassumendo: quando l'artista ideatore

è anche esecutore delle matrici di stampa, questa viene definita Stampa originale e assume l'aura propria delle opere d'arte.

Il mio incontro con la serigrafia e l'attaccamento al suo esercizio, mi hanno permesso di raggiungere in questa disciplina costanti progressi.

Dapprima ho tentato di riprodurre i miei quadri ad olio o ad acquarello, cercando con un mezzo bidimensionale come la serigrafia, la tridimensionalità.

Corrado Maltese nel suo libro *Le Tecniche Artistiche*, a riguardo della serigrafia, dice: «la semplicità della tecnica non consente di ottenere il chiaroscuro, ma soltanto colori piatti e campiti. Questo grave limite nelle capacità espressive». È stato con piacere ed orgoglio che ho dimostrato con stampe originali «cioè con matrici da me prodotte» che la serigrafia non ha limiti espressivi nemmeno nel chiaroscuro. È il momento di *Le quattro stagioni, Papaveri e margherite, Battaglia di galli, Natura morta con olieri*.

Il passaggio successivo è quello alla Pit-

tura serigrafica. Ho così definito questo mio particolare fare tecnico, in quanto, rinunciando ad un modello iniziale di base realizzato in altra tecnica (olio, tempera, acquarello...) ho cominciato a costruire direttamente in serigrafia, facendomi condurre, di volta in volta, dalle esigenze e dai suggerimenti emergenti dal lavoro nel suo divenire.

I risultati sono *Regata storica, Vetrina di maschere, Vetrina del Fiorista*.

Con la Pittura serigrafica, la fase manuale di stampa, fermo restando l'originalità della matrice, era ancora affidata ad una stamperia attrezzata.

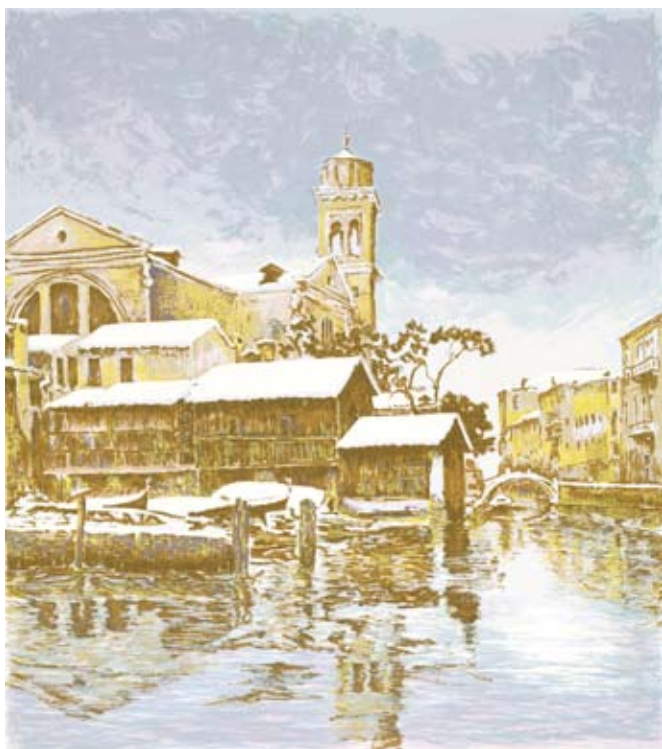
Quando però, acquistando un'attrezzatura minima, ho cominciato a stampare direttamente, ritrovandomi tra le mani il lavoro stadio per stadio, con il tempo per considerarlo e rifletterci sopra, è stato naturale il bisogno di intervenire magari cambiando i colori in telaio a un certo punto della tiratura una o più volte, oppure chiudendo alcuni settori del telaio in modo che non stampassero alcuni punti, o manualmente copia per copia con vari colori, e molto altro secondo l'estro



*Riva del Vin*, 1983,  
serigrafia a 4 colori,  
foglio cm 35x49,5



*Traghetto di San Tomà*, 1983,  
serigrafia a 4 colori,  
foglio cm 35x49,5



*Le quattro stagioni: inverno*, 1985,  
pittura serigrafica, foglio cm 50x70



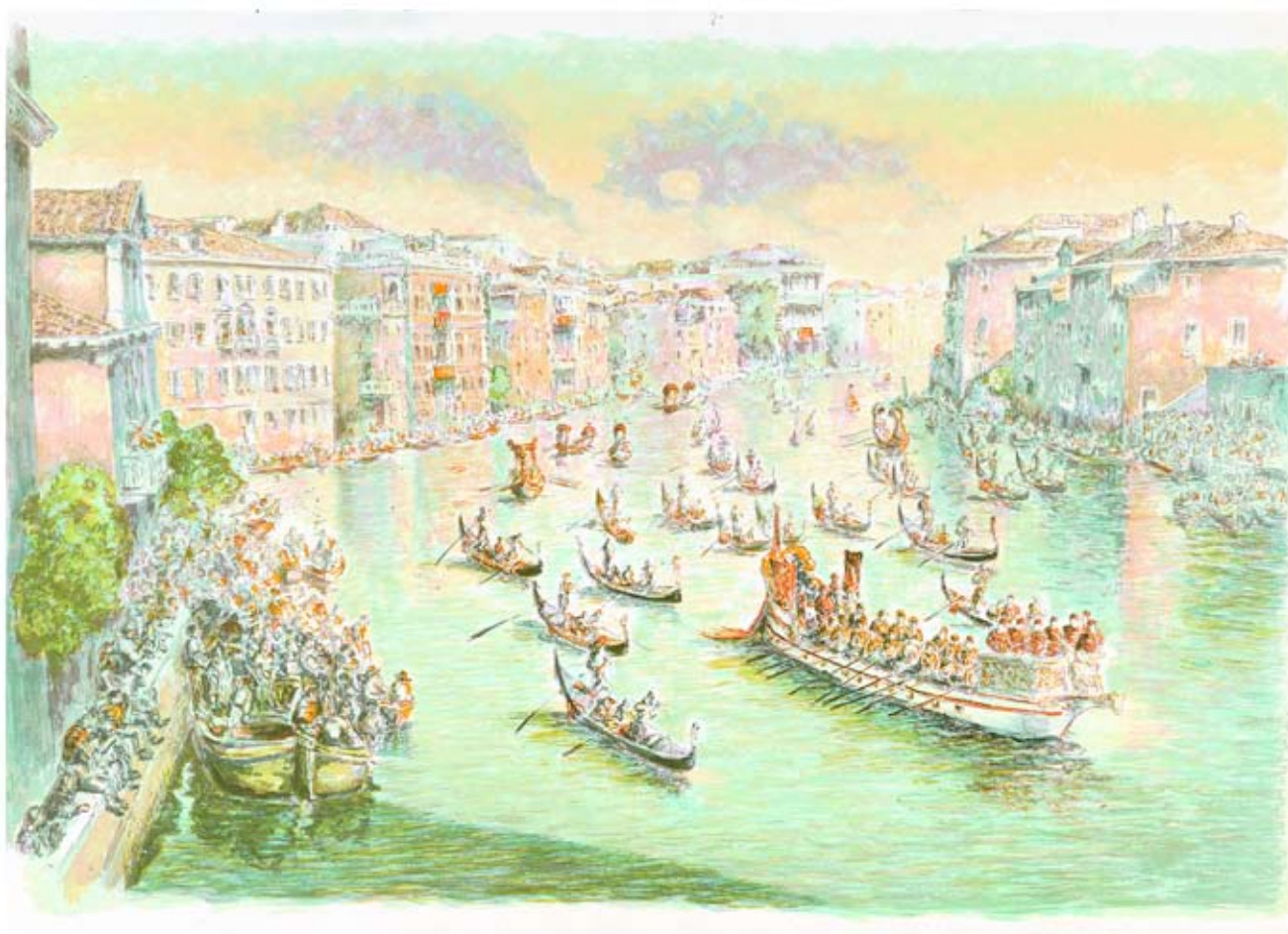
*Le quattro stagioni: primavera*, 1985,  
pittura serigrafica, foglio cm 50x70



*Le quattro stagioni: estate*, 1985,  
pittura serigrafica, foglio cm 50x70



*Le quattro stagioni: autunno. Omaggio a Monet*, 1985,  
pittura serigrafica, foglio cm 50x70



*Regata storica*, 1987, pittura serigrafica, cm 56x76

e l'intuizione del momento. Il risultato è stato una produzione di immagini che hanno la stessa iconografia, ma profonde differenze cromatiche e materiche. Non si tratta di furbi *retouchés*, cioè veloci segni e sbaffi fatti dall'autore-pittore nel tentativo di personalizzare e valorizzare il lavoro dell'artigiano stampatore per fini prettamente commerciali, ma miei interventi nei vari stadi esecutivi che fanno di ogni copia un originale unico. Ho quindi coniato la denominazione di Monotipo serigrafico, sentiti anche i pareri di esperti insegnanti dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia, per definire questo mio lavoro assolutamente unico e personale, che ha, per qualche verso, delle assonanze con il

monotipo canonico. Nascono così: *Traghetto a Ca' Garzoni*, *Rio della Verona*, *Effetto controluce*, *Scuola grande di S. Marco*, *Sanpiero in canal Vena*, che sono nuovi non solo nel contesto serigrafico, ma anche nel mio fare pittorico, segnando un notevole passo avanti nella ricerca di rottura e ricostruzione dell'immagine, sempre nel contesto del reale, ma in un mio stile del tutto nuovo e personale.



PIRELLA  
GÖTTSCHE  
P.D. 1961

celini

Vetrina del fiorista, s.d., pittura serigrafica, cm 70x50



*Traghetto  
alla Ca' d'Oro, 1992,  
monotipo serigrafico,  
cm 50x70*

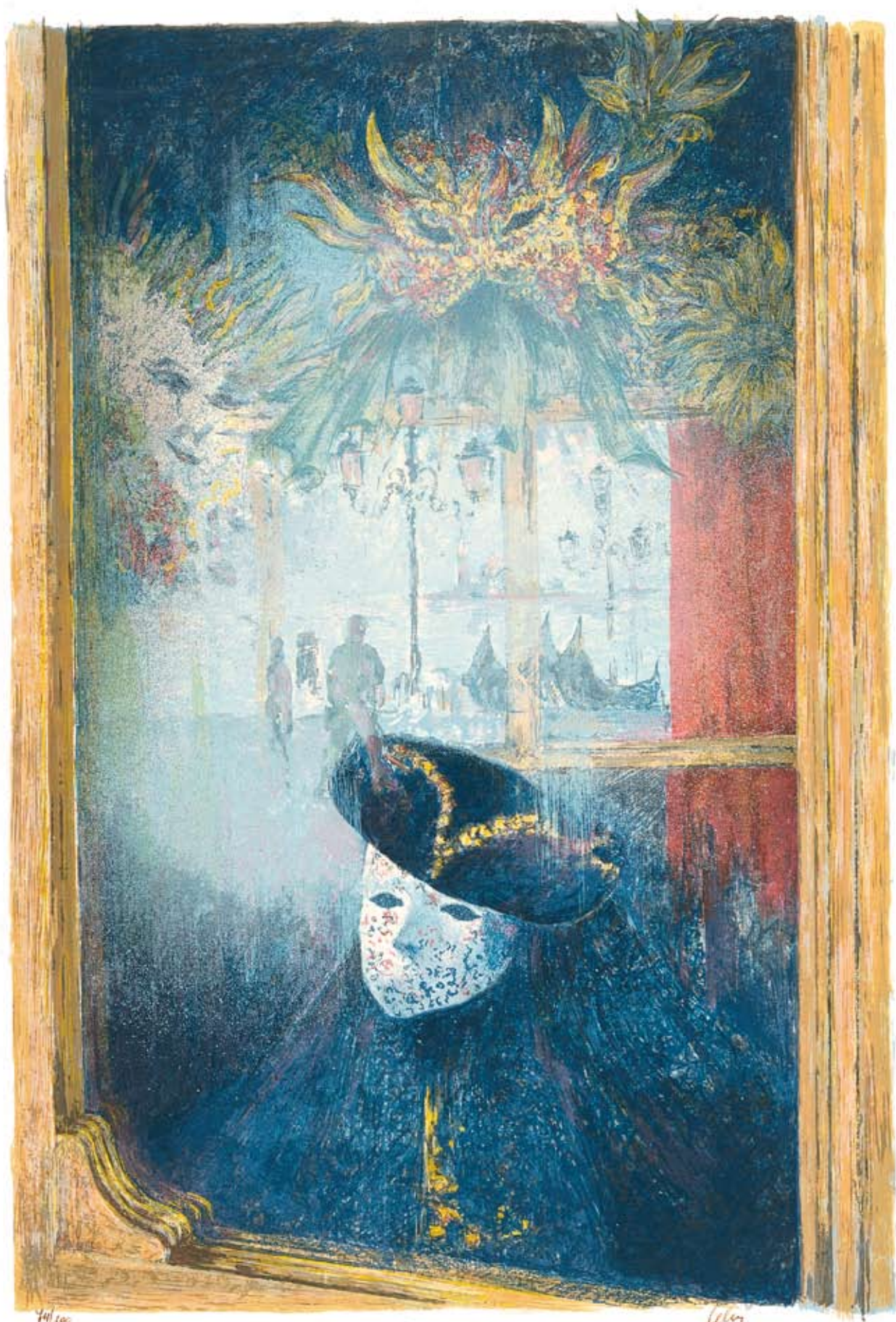
La so -Venezia, Celin pitor,  
da bon venezian, la vede col cuor.  
Come un amante la struca, la basa  
e fata a tocheti, la mete in soasa.

Un ponte sul rio, gondole al traghetto,  
Rialto coi banchi e San Giacometo  
la Venezia più cara, la Venezia sincera  
la Venezia più sconta, la Venezia più vera

momenti de vita tacai su la tela  
de zente viva, de zente bela,  
che come el sangue, che vita da,  
fa ancora viver sta vecia città.

Fin che ghe resta un qualche pitor  
che oltre al penelo pitura col cuor  
sarà più difiçile, nel tempo a venir  
che la mama Venezia la gabia a morir.

Elio Ferrari, all'amico Fernando Celin, 1978



*Vetrina di maschere*, 1989, pittura serigrafica, cm 70x50



*Papaveri e margherite*, 1986, pittura serigrafica, cm 50x35



*Rose bianche*, 1993, monotipo serigrafico, cm 50x35



*Margherite*, 1994, monotipo serigrafico, cm 40x30



*Papaveri*, 1993, monotipo serigrafico, cm 50x35



*Papaveri e margherite I° stato*, 1995, acquaforte e acquatinta, lastra cm 49,7x37,5

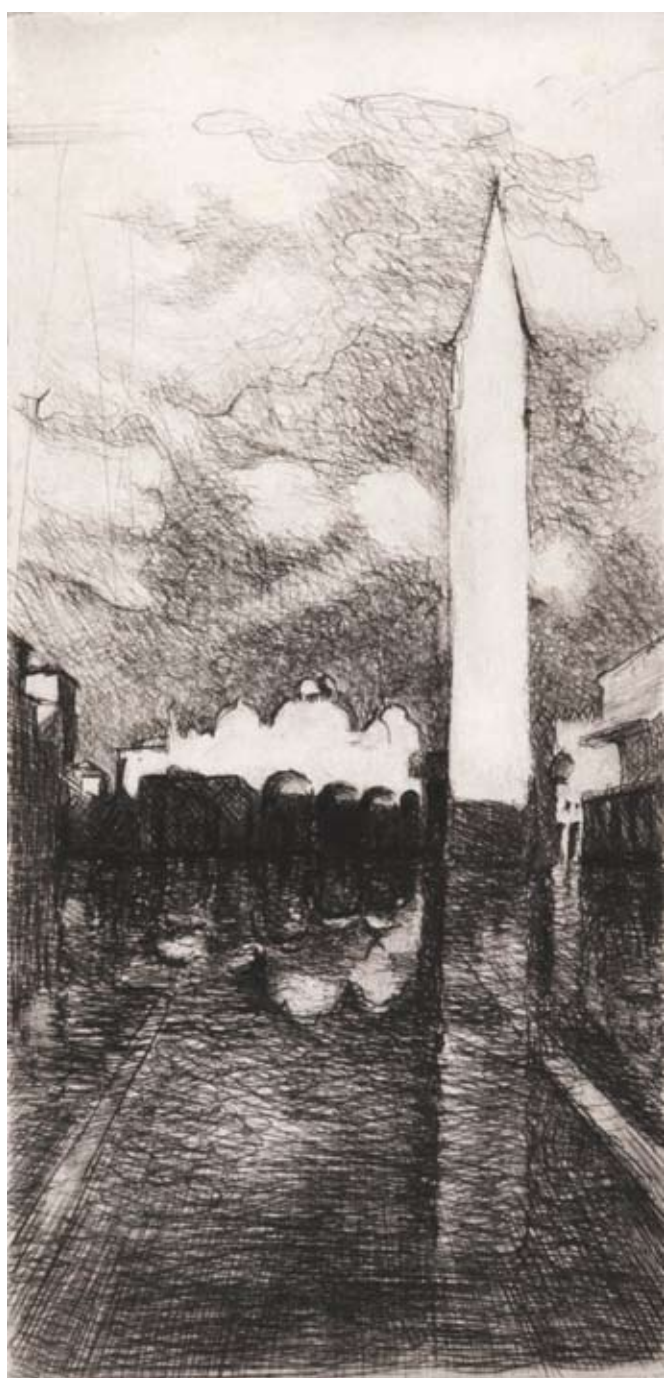
*Acqua alta a Rialto, 1978,*  
acquaforte e acquatinta,  
lastra cm 29,2x13



*Coppia in Riva del Vin, 1978,*  
acquaforte e acquatinta,  
lastra cm 26x11,5



*San Marco al tramonto, 1966, puntasecca, lastra cm 23x12*

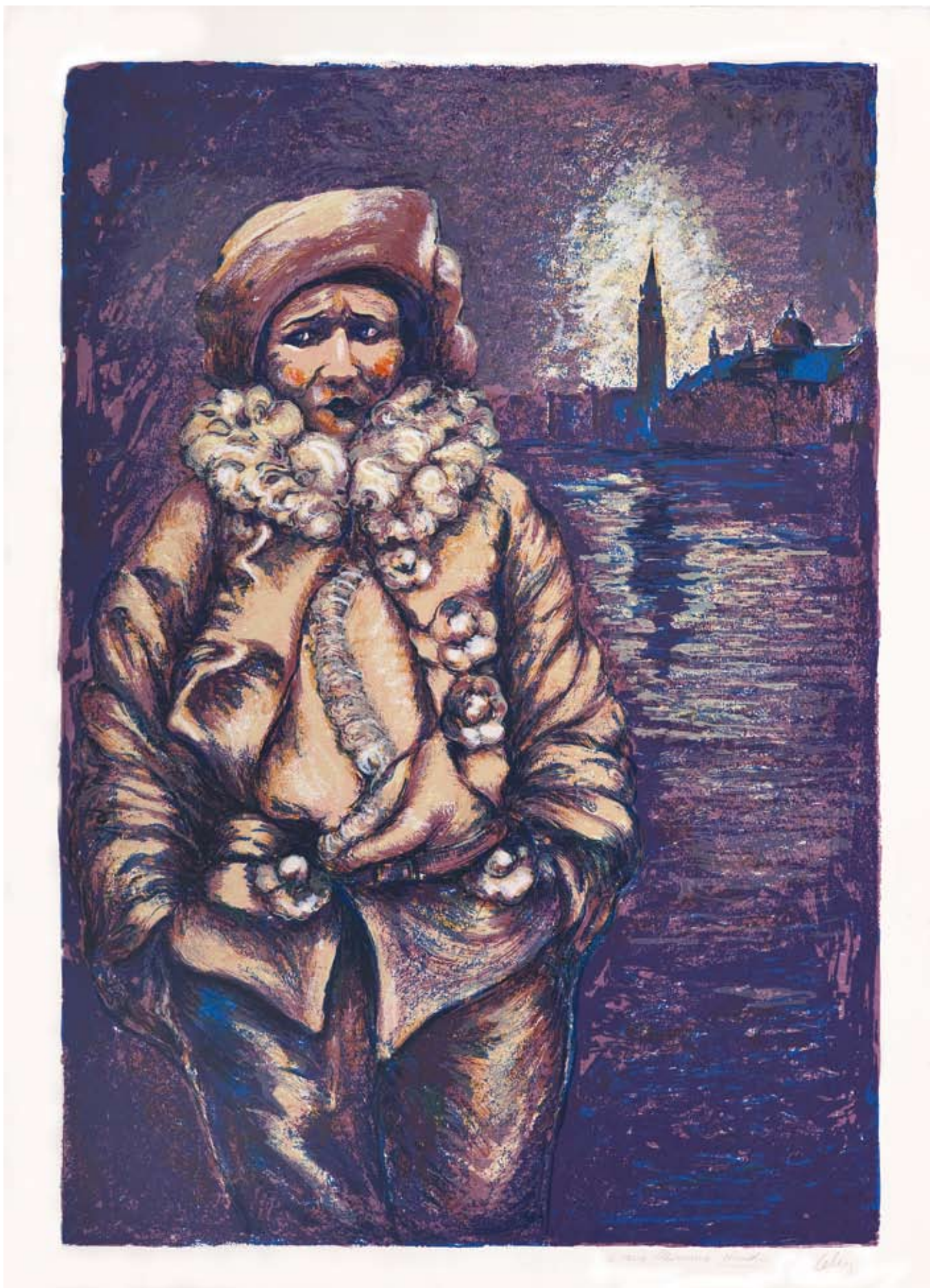


*San Marco al tramonto, 1996, punta secca à la poupée, lastra cm 23x12*





*Lugo, chiesetta del 1000*, 1996, monotipo serigrafico su carta paglia, foglio cm 60x44



*Il Carnevale*, 1983, serigrafia a 7 colori retouché, foglio cm 70x50



*Baigneuse*, 1997,  
pittura serigrafica,  
foglio cm 25x35



*Coquetterie*, 1997,  
pittura serigrafica, foglio cm 35x25



*Danae*, 1997, pittura serigrafica,  
foglio cm 25x35



*Au sortir du bain*, 1997,  
pittura serigrafica, foglio cm 35x25



Vetrina del caffè Quadri, 1986, pittura serigrafica a 14 colori, foglio cm 50x35



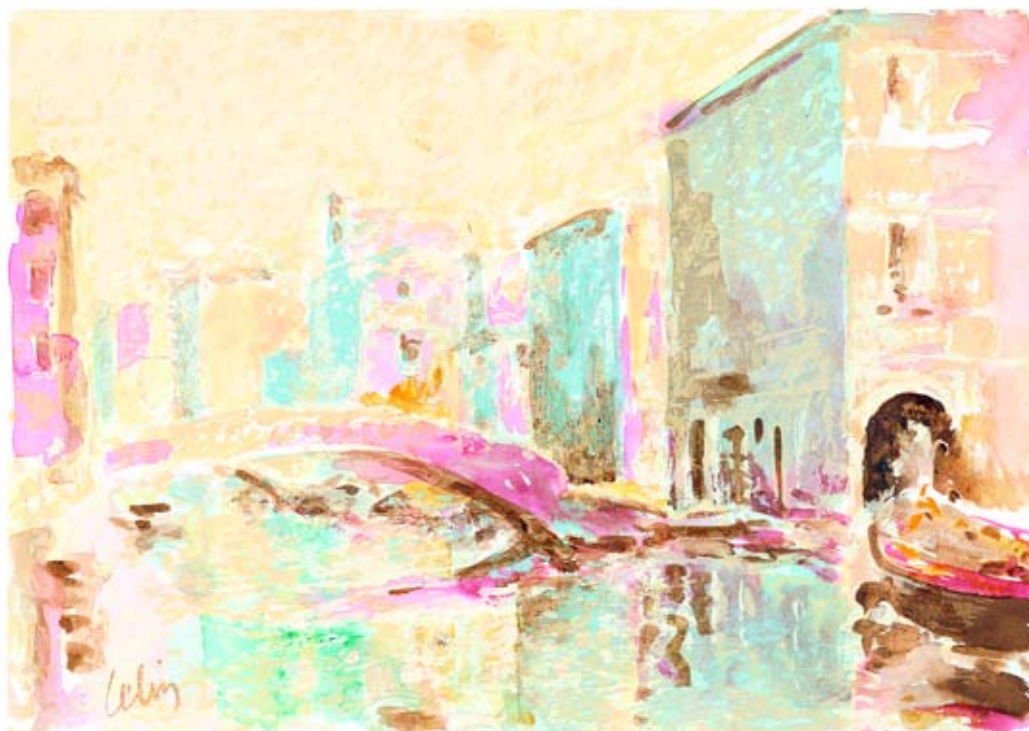
*Pioppi sul Brenta*, 1983,  
serigrafia a 8 colori,  
foglio cm 35x50



*La vetrina del rigattiere*, 1986,  
pittura serigrafica a 14 colori,  
foglio cm 50x35



*San Marco con acqua alta*, 1983, serigrafia a 12 colori, foglio cm 70x50



*Canal Vena a Chioggia, 1995,  
monotipo serigrafico, cm 50x70*



*Traghetto di Ca' Garzoni, 1992,  
monotipo serigrafico,  
foglio cm 70x50*



*Traghetto alla Ca' d'Oro*, 1992,  
monotipo serigrafico su tela,  
cm 70x100



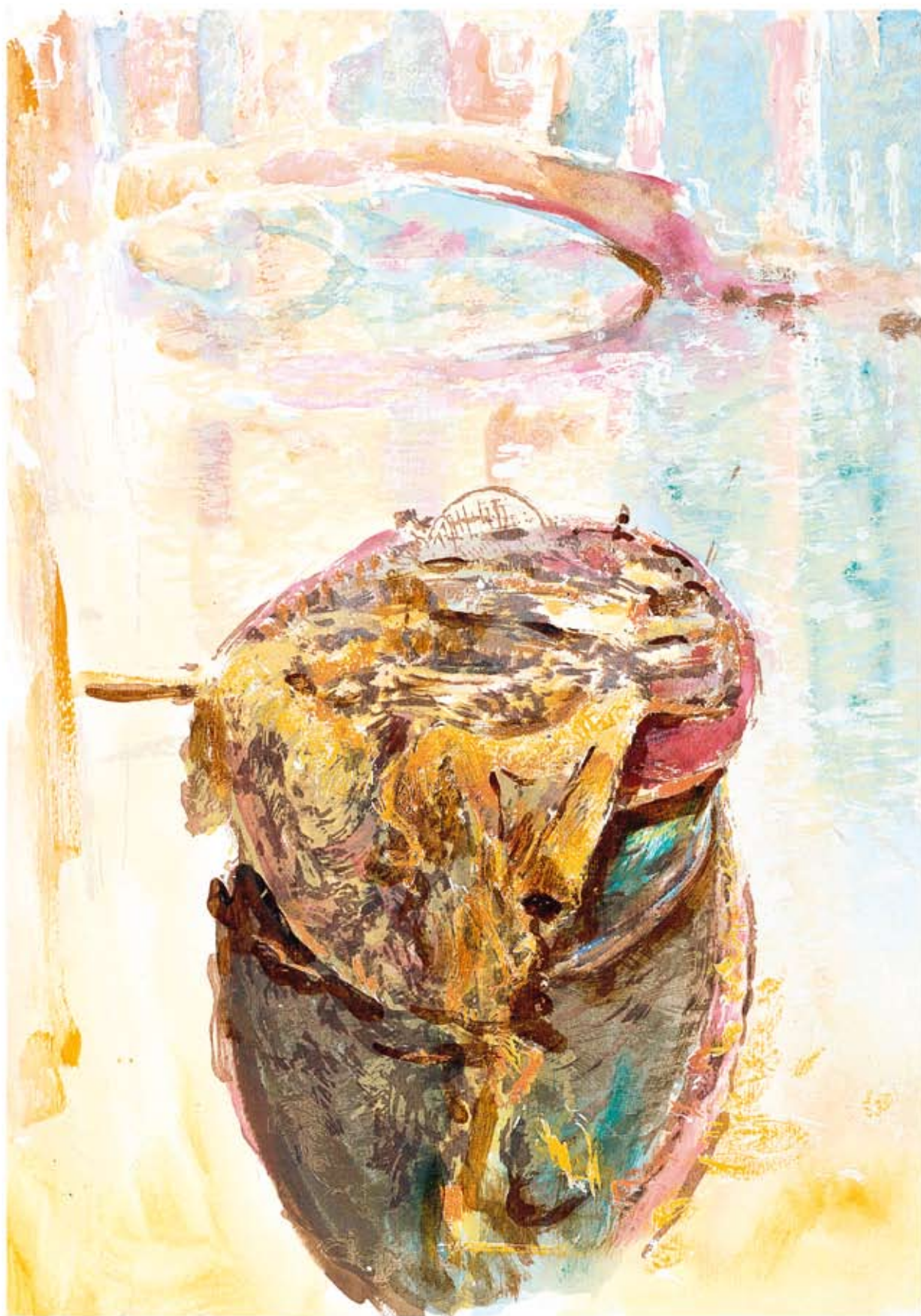
*Rio della Verona*, 1992,  
monotipo serigrafico,  
foglio cm 70x50



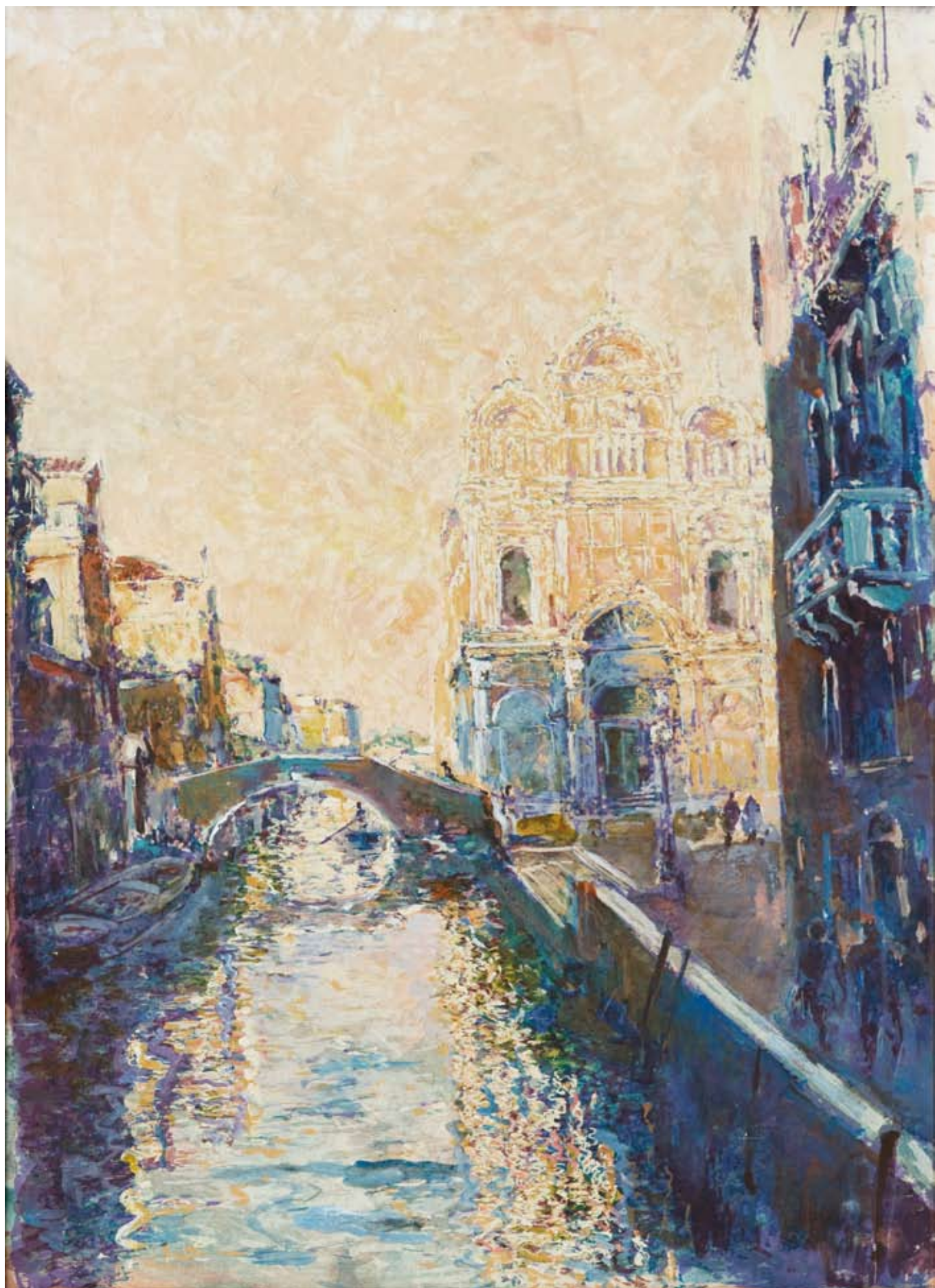
*Iris sul Brenta*, 1994,  
acquaforte, lastra cm 36x40



*Punta della Salute*  
*Omaggio a Monet*, 1983,  
serigrafia a 7 colori,  
foglio cm 70x50



*Sanpierotta in Canal Vena*, 1995, monotipo serigrafico, cm 70x50



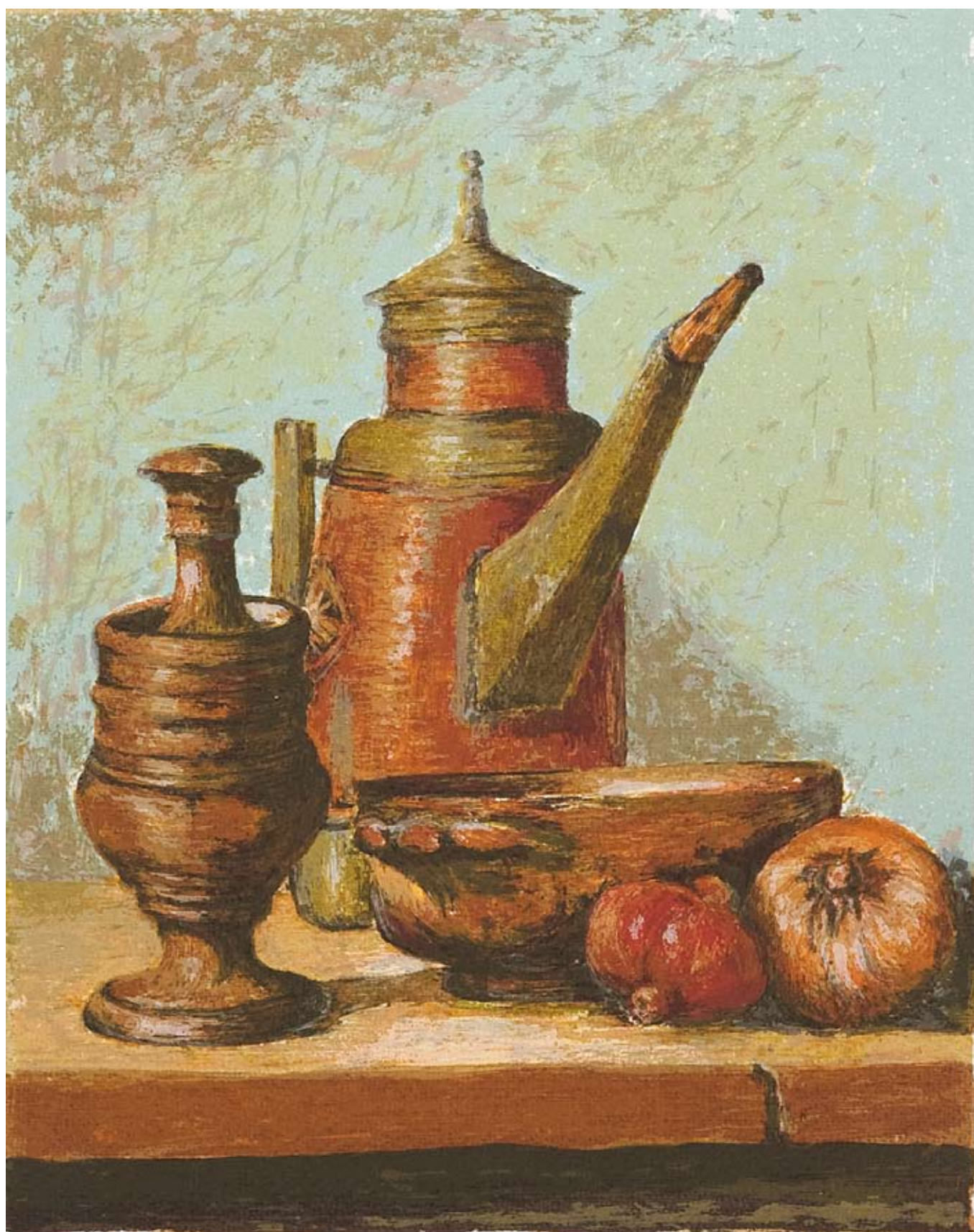
SS. Giovanni e Paolo, 1995, monotipo serigrafico su tela, cm 100x70



San Moisè, 1997, monotipo serigrafico, cm 70x50



*Le muse inquietanti del Terzo Millennio*, 1998, monotipo serigrafico, foglio cm 70x100



*Natura morta con olieria*, 1984, pittura serigrafica a 12 colori, foglio cm 32,5x23





*Autoritratto*, 1977, carboncino e biacca, cm 40x31,5

# Appunti autobiografici

di Nando Celin

Venezia mi vede nascere nel 1946. Già alla scuola media inferiore, che frequento presso i padri Cavanis all'Accademia, le mie nature morte a carboncino, fatte dal vero in classe, sono prese a esempio dal professore di disegno. Passo poi all'Istituto Tecnico per Ragionieri Paolo Sarpi. Proprio allora, quattordicenne o poco più, incontro in Piazza San Marco Elio Lazzari, di circa un lustro più vecchio, che, dietro al suo cavalletto, con occhiali scuri, camicia a quadretti bianchi e azzurri, cappello di paglia e l'eterna NS blu fra le labbra, ritrae palazzi e rive, cieli ed acque, partendo con viola, gialli e rosa eclatanti, riconducendo, alla fine, il tutto ad un gradevole equilibrio. Ne rimango affascinato e, tornato a casa, con dei colori da quattro soldi, tento di riprodurre i lavori tanto ammirati.

Vengono poi gli anni della morosa, del diploma, del militare e del posto fisso. Non mancano l'iscrizione a Ca' Foscari, alla facoltà di Economia e, naturalmente, il matrimonio.

E la Pittura? Pur restando sempre presente, la frequento saltuariamente. In seguito al matrimonio e al trasferimento a Mestre, cado preda di una struggente nostalgia per la mia Venezia, che da questo momento diviene il tema centrale dei miei tentativi pittorici, specialmente nelle notti in cui non ho proprio voglia di stare sopra i libri di diritto o di economia. Per una persona che vi è nata, Venezia è come la propria Madre, di cui ci si accorge quando manca, perciò dico sempre che dal 1970 mi sento apolide. Mi mancano alla vista l'acqua, le calli, el liston in Piazza, gli amici con le ombre e i cicchetti, le ciacole, le risate e le prese in giro, le discussioni di politica fatte di notte in campiello.



*Musica a San Marco*, 1991, acquaforte e acquatinta, lastra cm 22,5x26,5

Ho circa ventotto anni quando vengo ricoverato al reparto malattie infettive dell'Ospe-  
dale Umberto I di Mestre con il tifo e il mio  
fedele libro di Matematica. Mi viene a tro-  
vare un amico fraterno: da poco ha aperto  
uno studio di commercialista e mi offre di  
entrarvi come socio. È il sogno di tutti quel-  
li che studiano e lavorano nel campo eco-  
nomico. Mi riservo di dargli una risposta. Le  
giornate sono lunghe in ospedale e, pensa  
e ripensa, arrivo all'ovvia conclusione che  
fare il commercialista vuol dire interessarsi  
dei fatti degli altri e, purtroppo, non mi vedo  
in questa veste, proprio io che curo poco e a  
fatica i casi miei.

Una volta dimesso, ringrazio l'amico per

l'affettuosa offerta, ma la declino. Abbando-  
no l'Università e la decina di esami già so-  
stenuti reputando, a questo punto, superflua  
anche la laurea. Mi iscrivo al corso di nudo  
"Ettore Tito" tenuto dal prof. Missaglia e di-  
pingo durante la notte.

Cominciano i primi concorsi, gli ex tem-  
pore, le collettive e, finalmente nel 1976, la  
prima mostra personale alla galleria CDE di  
Mestre, in concomitanza con la nascita di  
mio figlio Francesco.

È circa in questo periodo che fondo con  
i pittori Bovo, Spanio, Moretti e Siebessi il  
circolo culturale Gruppo 5. Il circolo ha una  
propria galleria e riesce a guadagnarsi una



Autoritratto a 46 anni, 1992, matita su carta, cm 30x41



*Mia madre*, 1989, carboncino, cm 70x50

certa visibilità, ma il sodalizio dura poco tempo, per diversità di vedute, di formazione e di gestione, inducendomi a seguire una strada solitaria e indipendente.

In seguito alla personale del 1978 alla galleria Bottega di Omiccioli in via Margutta a Roma, conosco Vittorio Esposito. Questi si occupa della pagina artistica del giornale "Italia Sera" e di altre testate e agenzie giornalistiche. Frequentazioni comuni rafforzano la stima e l'amicizia fra noi due, tanto che Vittorio si attiva per organizzare alcune mie mostre a Roma e a Tivoli, sostenendomi sempre dalle colonne dei suoi articoli.

Curioso di tutto ciò che riguarda l'arte pittorica, mi documento leggendo testi specialistici e frequento quante più mostre possibili. Sperimento tecniche diverse, anche la calcografia, acidando le lastre sul terrazzino di casa e scaldandole sul gas della cucina.

Nei primissimi anni Ottanta, per un caso fortuito, entro in contatto con il laboratorio serigrafico di Barbato e incontro la Serigra-

fia, per cui nutrirò una passione incondizionata.

Rubo un po' alla volta la tecnica al serigrafo stampando, a mie spese, vari lavori e pretendendo di intervenire di persona nell'esecuzione delle matrici e delle fasi di stampa.

Entro subito nella materia, che sento così congeniale, studio e mi informo, arrivando alla conclusione che la serigrafia non può essere la fotocopia colorata di un quadro, così come viene trattata dal mercato, ma deve essere il frutto di matrici fatte rigorosamente dall'artista e non dall'artigiano serigrafo fotograficamente, il quale deve solo stampare. Parlo di stampa (serigrafia o litografia) originale: questo è ciò che insegnano i trattati di grafica!

Successivamente elaboro il concetto di Pittura serigrafica. Penso che il processo di produzione serigrafica debba svilupparsi senza seguire pedissequamente un modello preconfezionato, il quadro; credo invece che



*Papà Cioci*, 1982, gessetti su carta, cm 46,5x32,5

si debba costruire il soggetto, colore per colore, lastra per lastra, seguendo le necessità e l'estro artistico del momento, salvando il principio *hic et nunc* proprio dell'opera d'arte.

Intanto gli anni passano e sono sempre più preso dalle mie cose: di giorno in banca, di notte in studio, sabato e domenica passati fra concorsi e mostre. La crisi matrimoniale sfocia, nel 1987, nella rottura. Cocente è il dolore del distacco da mio figlio. Per fortuna ritroverò il suo affetto qualche anno più tardi, in un incontro fra persone adulte che tutto hanno compreso.

Incontro poi Adriana, che mi ridà la gioia di vivere in una compenetrazione di anime fatte per intendersi. È il 1990 quando Adriana, visto che non sopporto più il mio impiego, mi dice: «Se la banca ti è stretta e non ne puoi più, vola: ci sarò sempre io a sostener-ti!».

E io prendo il volo. Con la buona uscita mi costruisco una villetta in riva alla laguna a Lughetto.

Qui esprimo tutto il mio pragmatico eclettismo: disegno i progetti, faccio l'idraulico, il falegname, il posatore, affresco e decoro la cucina, le camere, i bagni e i caminetti.

Anche in relazione all'affresco metto a punto una nuova tecnica, perché osservo che il grassello di calce, con un po' d'olio dato a fresco sulla malta, conserva per un periodo abbastanza lungo la proprietà della carbonatazione.

Negli anni Novanta organizzo un mio laboratorio di serigrafia, stampando da solo i miei lavori. Grazie a questa indipendenza metto a punto il concetto di Monotipo serigrafico, dove i singoli esemplari hanno la

stessa iconografia, ma differiscono visibilmente tra loro. È una tecnica unica nel suo genere, dove l'intervento manuale dell'artista prima, durante e dopo la stampa, nonché i cambi di inchiostro durante la stampa, oppure l'apertura o la chiusura di certe zone del telaio, danno dei risultati cromatici e materici dissimili pur con lo stesso soggetto.

Nel 1996, all'Accademia di Belle Arti, ottengo il diploma in Pittura e Disegno con voto 107: un bel regalo per il cinquantesimo genetliaco! Proprio con la tesi di laurea, discussa all'interno di una mostra personale in Accademia, nasce la tecnica del Bianco su bianco, dove leggere differenze di tonalità del bianco, concorrono alla formazione di lavori strettamente figurativi, come in tutta la mia produzione. La sensazione cromatica nulla ha da invidiare all'uso dei colori. Conferma della bontà della nuova tecnica viene dall'apprezzamento dei professori e grande soddisfazione deriva anche dall'entusiastica partecipazione dei custodi e dei bidelli, solitamente estranei a questi frequenti avvenimenti.

Subito dopo c'è l'incontro con Manlio Gaddi, responsabile dell'Archivio Storico Tono Zancanaro, con cui mi scopro presto molto affine, per gusti artistici, politici, etici e per un *savoir vivre*, che comprende anche convivialità e allegria: è subito amicizia.

È il momento di belle mostre sia collettive sia personali, coronate da questa per il trentacinquesimo anno di attività espositiva.

E per il futuro? A sessantacinque anni l'entusiasmo scema e cresce l'artrosi: ma non ci sarebbe da meravigliarsi nel vedere un gabbiano artrosico spiccare il volo nel cielo lagunare verso chissà quali mete.

# Esposizioni

- 1976 - Galleria C. D. E. - Mestre
- 1976 - Centro Culturale Nuovo Friuli - Udine
- 1977 - Galleria En Plein Air - Venezia
- 1978 - Galleria Gruppo 5 - Mestre
- 1978 - Galleria Bottega d'Arte Omiccioli - Roma
- 1978 - Galleria Il salotto dell'Arte. Club lettori della Rizzoli - Roma
- 1979 - Galleria La Caneva - Mestre
- 1979 - Centro Culturale Palazzo Vecchio - Firenze
- 1980 - Galleria S. Lorenzo - Mestre
- 1980 - Galleria Ars Gallery - Bergamo
- 1981 - Galleria Le Scalette Rosse - Roma
- 1981 - Galleria dei Sosii, con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura di Tivoli, Roma
- 1981 - Galleria S. Lorenzo - Mestre
- 1982 - Galleria Le Tofane - Cortina, Belluno
- 1983 - Sale del Centro Civico di Mestre, con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura di Venezia
- 1984 - Galleria d'Arte - Fiesse d'Artico, Venezia
- 1984 - Galleria Circolo Artistico Ferrarese - Ferrara
- 1984 - Galleria S. Lorenzo - Mestre
- 1986 - Centro Culturale Rocca Pia, con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura di Tivoli, Roma
- 1987 - Sale del Centro Civico di Mestre, con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura di Venezia
- 1987 - Katzemberger Quatember - Kapelln
- 1991 - Sale Comunali con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura di Torre di Mosto, Venezia
- 1991 - Galleria Studio Line et Images - Locarno
- 1994 - Galleria Stern - Lucerna
- 1994 - Galleria Arci Q16 - Mestre
- 1994 - Katzemberger Quatember - Kapelln

- 1995 - Palazzo Piasenti, con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura di Cavarzere, Venezia
- 1996 - Circolo Culturale Jacopo da Ponte, Villa Malipiero - Asolo, Treviso
- 1997 - Palazzo Corelli, con il patrocinio Assessorato alla Cultura di Malo, Vicenza
- 1997 - Galleria Arci Q16 - Mestre
- 1998 - Sale Comunali con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura di Campagna Lupia, Venezia
- 2004 - Tavernetta di Palazzo Roncale - Rovigo
- 2006 - Galleria Arte Paolo Maffei - Padova
- 2007 - Rustico di Villa Draghi - Montegrotto, Padova
- 2007 - Galleria Armando Pizzinato - Chirignago, Venezia
- 2009 - Forte Carpenedo - Mestre

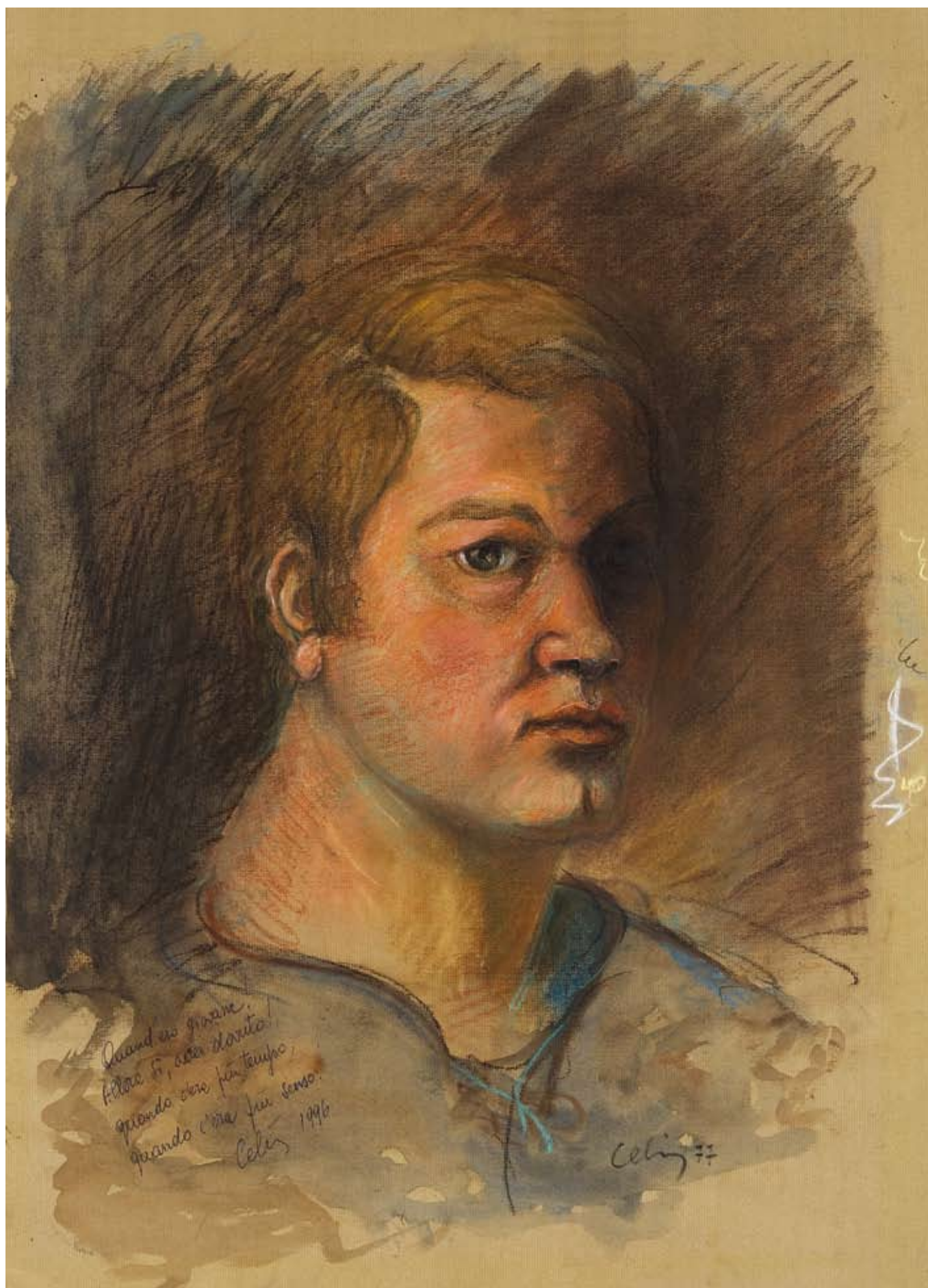


*Autoritratto a 40 anni, 1986,  
matita su carta,  
cm 25x34*

A Nando

*Scivola bianca  
la tua bella anima  
sull'acqua nera dei miei pensieri  
purifica  
esalta  
innalza  
il mio stanco Io*

Adriana Lepscky



Quando c'era più senso (autoritratto giovanile), 1977, gessi colorati, cm 70x50

# Sommario

Ferdinando Celin: Venezia negli occhi di Chiara Costa .....	9
Il colore .....	15
Bianco su bianco .....	35
Lavorare bianco su bianco di Nando Celin.....	37
Andare in silenzio verso un sogno di Manlio Gaddi.....	45
Padre Pio: significato e costruzione di una nuova pala d'altare di Nando Celin.....	55
Le "Emozioni in Bianco" di Ferdinando Celin di Vittorio Esposito.....	59
Nando Celin di Franco Tagliapietra .....	63
Una lettera di Gianpaolo Berto .....	67
Serigrafia, non riproduzione.....	73
Storia, natura e riflessioni sulla serigrafia di Nando Celin.....	75
La so di Elio Ferrari .....	80
Appunti autobiografici di Nando Celin .....	103
Esposizioni .....	109
A Nando di Adriana Lepscky.....	111



Ferdinando Celin nasce e cresce a Venezia, che non abbandona mai, nonostante si trasferisca in terraferma nel 1970. Da questo momento, infatti, affida all'arte del pennello le immagini della sua città, fatta di ricami chiaroscurali, mutevoli passaggi di colore e intramontabili scorci. Nudi, nature morte, ritratti e icone sacre abitano, inoltre, i suoi dipinti, dai soggetti sempre riconoscibili, pur nella ricerca dell'aura luminosa che di essi conserva nella memoria e desidera trasporre su tela. La luce diviene protagonista nella fase del bianco su bianco, interessando infine anche l'evoluzione espressiva delle serigrafie, che realizza a partire dagli anni Ottanta. La cromia accesa dei primi dipinti cede, dunque, il passo a opere permeate da una candida luminosità e vibranti di ombre lievemente colorate di giallo, azzurro e oca.