



CITTÀ DI IMPERIA

GIOVANNI DOMENICO VILLERI
(Oneglia 1896 - Cagnes-sur-Mer 1982)

Jean Villeri

TASSELLI CROMATICI in "RHYTHM CHANGES"
(1947-1958)

a cura di Leonardo Lagorio e Anne Marie Mousseigne-Villeri



CITTÀ DI IMPERIA
SETTORE BENI ED ATTIVITÀ CULTURALI

Mostra

JEAN VILLERI

TASSELLI CROMATICI in "RHYTHM CHANGES" (1947-1958)

Biblioteca Civica "L. Lagorio" - IMPERIA

6 ottobre - 18 novembre 2012

Coordinamento: Mariateresa Anfossi

Segreteria Organizzativa: Fabiola Bortolini, Fatima Castiglioni

Allestimento: Daniele Cimino

Foto di copertina di André Villers (particolare).

edizioni
AMADEO
Centro Stampa Offset

Sede legale:

Via F. Airenti, 8 - IMPERIA

Tel. 0183 64912 - Fax 0183 52704

imperiam@centrostampaoffset.com

www.centrostampaoffset.it

Si ringraziano, per aver contribuito al progetto, le aziende:

ANTICA AZIENDA
RAINERI
ONEGLIA IMPERIA



Latte Alberti

Sommario

Premessa pagina 6

Tasselli cromatici in “Rhythm Changes” pagina 9

Tavole pagina 15

Cenni biografici e referenze espositive pagina 32

La Famiglia Villeri - notizie storiche pagina 34

Un omaggio a un artista dai natali “imperiesi” che ha lasciato una chiara impronta nel panorama culturale internazionale durante il secolo scorso.

La mostra dedicata a Jean Villeri, ospitata presso la Sala Mostre della Biblioteca Civica “Leonardo Lagorio”, documenta la produzione artistica relativa al breve periodo immediatamente successivo al secondo conflitto mondiale, quando l’artista traspone nella propria opera la “gioia di vivere” mediante un acceso cromatismo ed intensi accenti musicali. Dalle frequentazioni di Pierre Bonnard alla concretezza costruttiva di Cézanne, l’artista approda in questo breve periodo ad un astrattismo geometrico che unisce a colore e ritmo una forte radice lirica e mediterranea.

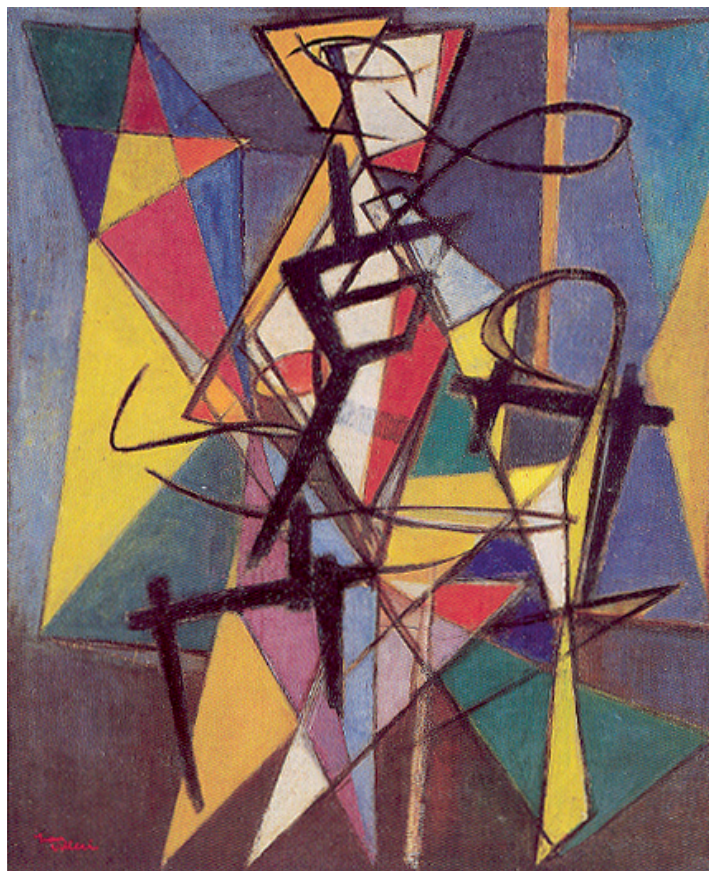
Un’occasione, dunque, per cittadini e turisti di scoprire un pittore ma anche un poeta, la cui vis è scaturita dall’incontro con Renè Char che ha siglato la presentazione della mostra parigina presso la Galleria Maeght, dedicata a Villeri nel 1948, per la quale furono realizzate le opere presenti nella attuale Rassegna imperiese.

Con questa esposizione si conferma l’intento del Comune di Imperia di proseguire nella riscoperta di artisti di valore - come Villeri - forse non ancora sufficientemente apprezzati.

Il Commissario Straordinario
Sabatino Marchione

*“Quando spazio e tempo si rivelano ricongiunti
nella simultaneità di un gesto, di un mélòs
.....come in un battito d’ali.”*

Anonimo del XX secolo



Zolliman (1947)
olio su tela cm 162x130

Se il XIX secolo è stato un periodo della Storia dell'Arte in cui chi fosse vissuto fra i primi anni e l'ultima decade avrebbe potuto constatare in pittura la distanza tra Ingres e Van Gogh ed in musica fra i "romantici" (Chopin – Brahms) e gli "impressionisti" (Debussy – Ravel), lo stesso si potrebbe affermare per il XX secolo.

In effetti, chi fosse nato nel primo decennio e fosse sopravvissuto alla catastrofe dell'ultimo conflitto, avrebbe potuto anch'egli verificare in pittura le sostanziali diversità fra il messaggio artistico di Edvard Munch (1863-1944), in cui affiora spesso il dramma di una esistenza tormentata da cupi presagi e quello di Jackson Pollock (1912-1956), svuotato di ogni sorta di romantica inquietudine, alla cui *action painting* ben si adatta l'adagio condiviso da una generazione di artisti a lui affini: "io vedo ciò che dipingo".

Si ribaltava così il motto di quei pittori attivi a cavallo fra i due secoli: gli "espressionisti", che erano soliti affermare: "io dipingo ciò che sento", dove il "sentire" era inteso in senso fortemente interiore.

Ancor più evidente appare oggi la distanza con quei pittori che in pieno secolo XIX proclamavano: "io dipingo ciò che vedo", spesso in sintonia con le manifestazioni più esaltanti della natura o altrettanto spesso, come acuti osservatori degli aspetti più variegati della società del loro tempo.

In questi sintetici passaggi epocali potrebbe sintetizzarsi l'iter dell'evoluzione della cultura dell'immagine sino ad oggi, così ben centrata da Umberto Eco in un suo magistrale saggio sull'informale: ".....*dall'ideale al reale, dal reale all'astratto, dall'astratto al possibile*", con una verosimile proiezione verso l'ambito del "probabile" ed una suggestiva ipotesi di un ritorno alle più remote origini della storia dell'uomo, i cui graffiti sono ancor oggi visibili nelle caverne preistoriche e stupiscono vasti strati di neofiti per una supposta modernità.

Ma ricollegandoci alla premessa iniziale sul tema delle distanze createsi in pittura fra gli inizi del XX secolo e gli anni '50 dello stesso periodo, parimenti varrebbe la pena precisare come anche in musica è avvenuta una vera e propria rivoluzione nella forma e nel gusto; ovvero quel percorso che in sintesi, partendo dall'area post impressionistica, attraverso una coda "secessionista", sfocerà nei meandri delle più avanzate escursioni sperimentali della musica concreta ed elettronica.

Le scie del passaggio di queste vere e proprie meteore sono tuttora visibili e riscontrabili; se ne avvertono ancora gli effetti specie nella attuale fase.

Se poi osassimo inserire nel campo dell'indagine comparativa anche le esperienze jazzistiche sviluppatasi dai loro primordi sino agli anni '50, in questo caso una ipotesi di raccordo con la coeva pittura di Jean Villers si rivelerebbe assai interessante per una molteplice serie di ragioni, ma soprattutto e se non altro, per la simultaneità con cui l'artista onegliese si trovò completamente immerso nel *tourbillon* degli eventi della vita e dell'arte che si svilupparono in Costa Azzurra proprio in quel magico periodo.

Lì oltre ai grandi della pittura come Renoir, Matisse, Bonnard, Dufy, Picabia, Soutine, tanto per citarne alcuni, soggiornarono ed operarono attivamente anche fior di jazzisti come Sidney Bechet, che giunto ad Antibes verso la fine degli anni '40 vi si sposò nel 1951.

Siamo intorno ai primi anni '50 e si datano fra quel momento aureo e le "stagioni" immediatamente successive, le memorabili *tournées estive* di Ella Fitzgerald, Count Basie, Duke Ellington, Louis Armstrong, sino alle più evolute escursioni pirotecniche nel genere be-bop di un Dizzy Gillespie o di un Miles Davis.

Ed è considerando anche questo fertile ambito culturale come terreno esplorativo di riferimento - in cui si intersecano e si compenetrano a tutto campo le istanze e le tensioni creative degli artisti - che si intende aprire senza pretese esaustive, un percorso di indagine su di un segmento di opere pressoché inedite di Jean Villéri relative alla fine degli anni '40 ed ai successivi anni '50, scegliendo per questo l'opzione interdisciplinare. Forse un po' "sostificata", ma non per questo si spera, meno persuasiva di una dissertazione effettuata con metodologie più collaudate.

Quanto alla opzione poc'anzi accennata, varrebbe comunque la pena rilevare che questa "terza via" esplorativa venne seguita in Italia da numerose voci critiche intorno alla seconda metà degli anni '50, mentre nei decenni successivi fu percorsa come modello consolidato di approccio comparativo.

Occorre però qui ricordare che l'attrazione fatale fra musica e pittura, e l'interscambio che avvenne fra le due discipline ha origini tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, ma molto probabilmente il grembo in cui si generò era già fertile qualche tempo prima.

Senza dimenticare le interessanti dissertazioni di Goethe nella sua "Teoria dei Colori" (1810), che in un certo senso anticipano il concetto astratto di "colore" come pura essenza, vale la pena rammentare che Paul Gauguin (1848-1903) nei mesi in cui stava lavorando al suo capolavoro "*Da dove veniamo? Chi siamo? Dove Andiamo?*", annotava alcune interessanti riflessioni sul colore; ossia "Del colore come linguaggio dell'occhio che ascolta". Gauguin affermava inoltre che già i persiani e numerosi altri popoli orientali dell'antichità, hanno lasciato un lessico completo a supporto dell'uso appropriato del colore in funzione musicalmente allusiva e per certi versi ambigualmente misteriosa del suo significante.

Tralasciando altre citazioni sul corposo e discusso argomento, ed entrando *d'emblée* nel XX secolo, si deve alle felici intuizioni di Wassily Kandinsky (1866-1944) e alle sue non comuni capacità sinestetiche, se la pittura poté finalmente scoprire l'importanza della valenza musicale del colore.

Soprattutto nelle sue opere teatrali *Suono giallo, Suono verde, Nero e bianco*, e infine *Viola*, quest'ultima concepita con un suo diretto intervento compositivo, si può ben intendere il progetto dell'artista russo, teso a realizzare un'opera d'arte "totale" attraverso l'interazione di suono musicale, luce, colore, movimento e parola, superando così il concetto di mimesi o di rappresentazione, nella accezione ereditata dalla tradizione classica. Si aprivano così scenari ed opzioni creative di una ampiezza ed una profondità forse mai prima di allora concepite, tali che nel vasto e variegato mondo delle Arti andava consolidandosi verticalmente ed orizzontalmente un concetto di spazio e tempo situabile in una dimensione *autre*.

Le affinità di vedute e le fruttuose frequentazioni fra Kandinsky e Schoenberg, furono poi determinanti per l'apertura di nuove vie esplorative, indispensabili per uscire dall'*impasse* che attanagliava gran parte del mondo culturale pensante ed operante.

Fra i pittori che furono sedotti dal fascino emanato dalla musica del proprio tempo e nello specifico dalle pulsioni ritmiche espresse nei *riff* dei pianisti neri della New York degli anni '40, vale la pena ricordare Pieter Mondrian (1872-1944). Ne è testimonianza la fortunata serie dei suoi *boogie woogie*.

Considerato poi che Henri Matisse (1869-1954) nel suo volume "JAZZ" manifesterà esplicitamente la sua particolare affezione verso la musica nera americana, il rapporto tra jazz e pittura si intensificherà ulteriormente nel dopoguerra. In proposito si deve soprattutto ai pittori non figurativi il tentativo di trasporre sulla tela la estemporaneità del gesto ed il fascino imprevedibile della improvvisazione giocata soprattutto su tempi veloci, specie nel divenire dello sviluppo del tema; caratteristica questa tipica dei jazzisti e nella fattispecie dei *boppers*.

Un caso in apparente controtendenza rispetto a quanto poc' anzi asserito è rappresentato dalla testimonianza di Jackson Pollock, i cui *drippings* - a detta dello stesso artista - furono spesso realizzati con il sottofondo musicale del *dixieland* dei primordi, in cui l'improvvisazione collettiva ed affatto strutturata a priori aveva predominanza sulle forme più evolute degli arrangiamenti scritti.

Ornette Coleman utilizzò poi il *White Light* del pittore per illustrare la copertina del suo celebre album *Free Jazz*, capostipite del movimento "Free".

Fra i jazzisti inoltre vi fu chi cercò di trasferire sul pentagramma le magie del colore nella varietà dei suoi timbri in chiave ritmico dinamica. Fra questi basti la figura di Charlie Mingus (1922-1979). Nel 1959 il contrabassista nero realizzò per la Columbia Records un album in cui spiccava *Self portrait in three colours*. Tralasciando l'album *Kind of Blue* (1959) di Miles Davis, valga la pena ricordare il compositore bianco Stan Kenton (1911-1979), la cui assai nota *Opus in pastel* del 1945, potrebbe sintetizzare anche solo nel titolo la maggior parte delle opere di Jean Villier qui riprodotte.

Tasselli cromatici in “Rhythm Changes”

Leonardo Lagorio

(il periodo 1947/1958 nell'opera di Jean Villeri)

Superata la fase di “*Abstraction et Création*”(1931/1937), con il palese disagio di chi si sentiva quasi “prosciugare il cervello” e dopo le turbolenze dell'ultimo conflitto in cui fu vicino a René Char nella fasi cruciali della lotta di liberazione, Jean Villeri sembrò ritrovare gusto e gioia verso un colore che si riaccendeva in vigore e forza primigenia, ricomponendosi in funzione ritmico dinamica.

Stiamo parlando della fase artistica espressa da Villeri fra il 1947 ed il 1953 nel segno della reiterata dimensione del gesto - entro cui l'azione del “*playing in and out*” potrebbe sintetizzarne la radice - mentre gli anni successivi al '53 e sino a tutto il '58 saranno caratterizzati dagli effetti dell'impatto della cosiddetta “rottura”, sigla che sintetizza le tensioni ed i presupposti ideologici delle “Avanguardie Storiche”.

Il periodo fra il '47 ed il '53, si precisa per una personale e strutturata visione mentale dell'immagine. Una immagine che “astratta” dalla realtà visibile, l'artista scompone e ricompone ritmicamente in una realtà altra, situabile in uno spazio in cui le intense sollecitazioni interiori si costituiscono pittoricamente in *impromptus*, attraverso il filtro di un gusto innato e di una suprema sapienza tecnica.

Ciò che caratterizza la radice ritmico – musicale delle opere di Villeri relative al periodo in questione, si può approfondire in almeno due direzioni.

La prima è riconducibile all'ambiente familiare, assai disponibile ad un approccio formativo ed informativo ad ampio raggio, risalente agli anni della sua prima infanzia.

Quand'anche non si fosse mai sottoposto agli insegnamenti del padre - valente direttore d'orchestra - resta il fatto che Villeri dotato di uno spiccato senso del ritmo, con raccordi ad una vera e propria tribale primitività, praticò la musica con lo strumento del pianoforte e della voce anche in età avanzata. In proposito, seppur rare, le registrazioni che lo stesso artista ci ha lasciato, attestano di questa sua segreta passione e di questa linea creativa, parallela al mondo di forme e colori.

Per anni tale aspetto era rimasto ignoto o forse giudicato ininfluenza agli effetti di un possibile apporto cognitivo in chiave storico critica. Oggi la riscoperta di queste registrazioni consente di effettuare almeno una parte di quel percorso di natura interdisciplinare di cui si accennava nella premessa iniziale. Analisi che seppur incompleta per la mancanza di un contraddittorio critico adeguato, consente comunque di conoscere anche il carattere poliedrico dell'artista ed accertare l'esistenza di una personale ed urgente necessità di sviluppare in musica, almeno una parte delle sue immaginazioni interiori. Quelle più recondite o ancora in embrione, ove forse non era possibile una identificazione formale od informale idonea per materializzarsi pittoricamente, ma che con il supporto degli strumenti della voce e del pianoforte, si manifestavano come inedite *performances*, seppur di carattere puramente ludico. Ciò avveniva nell'ambito riservato del suo *atelier*, alla presenza di uno sparuto gruppo di amici. Si rivelava in questo modo la natura originaria di

quelle nebulose ispirazioni, mentre il senso primitivo della loro essenza si espandeva nello spazio circostante, intercalato da qualche timido segno di consenso da parte dei presenti.

L'artista, forse privo di una qualsiasi conoscenza professionale della musica o forse addirittura spogliatosi di un sapere che aveva appreso in tenera età, andava ricercando nelle aree più nascoste della sua interiorità quella dimensione di equilibrio tra "ordine e caos", come poi lui stesso era solito affermare nelle conversazioni con i suoi amici più intimi o addirittura nei suoi scritti.

La seconda direzione scelta e percorribile, presenta ancora due possibilità di approfondimento, motivate dai periodi stessi in cui le opere sono state realizzate; quello relativo alla fine degli anni '40 e quello riferibile agli anni '50, in cui

spicca uno dei capolavori dell'artista: "Marrakesh" (1953). L'opera può considerarsi l'apice delle esperienze relative alla fase degli anni '40, tuttavia proietta le intenzioni progettuali dell'artista verso quelle nuove tendenze, che inizieranno a manifestarsi già intorno alla metà del decennio successivo e comunque sino a tutto il 1958.

Ciò che contraddistingue "Marrakesh" e la unisce al periodo precedente è anzitutto la occupazione totale dello spazio. La sensazione che il dipinto offre ad un primo sguardo, è simile ad una sorta di smarrimento mistico: quello che si può provare di fronte ad una antica vetrata gotica, ove l'uno è sempre parte di quel "tutto" in cui è evocata la austera solennità che in esso aleggia.

Nell'analizzarne poi la struttura architettonica e la costituzione pittorica, si avverte il perfetto equilibrio fra le tessere che lo compongono.

I tasselli vivono conglobati in un assieme dotato di multiformi proprietà, le cui funzioni sono simili a quelle svolte in musica dall'accordo sospeso; disponibile ad aprirsi per dialogare direttamente con quello adiacente senza il supporto -



Marrakech (1953)
olio su tela cm 50X65

spesso artificioso - della modulazione. L'esecuzione della partitura evidenzerebbe la dinamica progressione polifonica dell'opera, in una singolare tipologia di contrappunti e raccordi giocata su tempi dispari.

Ciò che è sorprendente però, è il fatto che ogni tarsia del mosaico vive o sopravvive comunque, in una dimensione di autosufficienza. Tale misura si legittima nella vibratilità lirica che il colore emana nella varietà dei suoi timbri, sempre opportunamente accostati o sovrapposti. Un composto ad impasto talora anche denso, in cui a tratti affiorano anche casuali graffiature esaltanti nel gesto la libera condizione di piena auto-coscienza dell'artista, la cui intenzione celerebbe una sorta di ultimativa esplorazione.

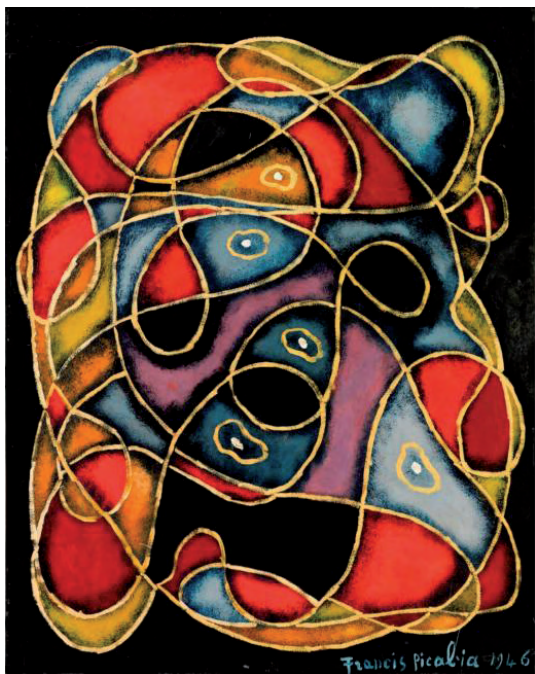
Nella dimensione poetica di questa pittura, vi si identifica comunque una manifesta ascendenza "mediterranea"; ciò evidenzerebbe la originale personalità di Villeri in un analogo contesto europeo, in cui la gestione del colore - specie se in area nordica - è stata spesso risolta o ridotta in una dimensione piatta; per questo spolpata o devitalizzata di ogni sorta di valenza lirica.

Molte delle particolarità distintive riscontrate e rilevate in Marrakesh, sono presenti nella serie di pastelli realizzati da Villeri fra il '47 e il '48.

Gli accordi cromatici dei tasselli che ne costituiscono l'ordito, risuonano cristallini nonostante che entro la loro microstruttura si possano rilevare talora delicate, talora nervose striature luminescenti ed interferenze timbriche, che l'accordo adiacente sembrerebbe quasi offrire inserendosi ai margini dell'area, rimodulandone così la tonalità.

Mentre però in Marrakesh il fluire melodico del tema, risulta assorbito nella complessa struttura armonico ritmica, per contro nei pastelli qui riprodotti, tale flusso si evidenzia nella elegante sinuosità del tracciato che circonda e interseca le tessere o nella spigolosa segmentazione che lo stesso assume con angolazioni ed accelerazioni improvvise, ridefinendone il percorso e conseguentemente la percezione sensoriale.

Il segmento di opere eseguite fra la metà degli anni '50 e il 1958, rivela anzitutto un artista la cui intenzione nella gestione dello spazio, non è più totale come del periodo precedente. Gli effetti della "rottura" qui sono evidenti nella dimensione in cui predomina la gestualità del segno ed il vuoto silenzio che lo contorna. Ovvero un profondo "silenzio interiore" intercalato da residui di accordi cromatici, di ritmi spezzati, di forme volumetriche non più geometrizzate come nel periodo precedente, ma concepite nella informalità di inedite micro strutture; "come se" schegge di corpi vaganti, a fronte di un violento contraccolpo ed esaurita per questo la loro spinta propulsiva originaria, avessero trovato la posizione di riposo più idonea su cui estendersi, fors'anche nell'ipotesi di rinnovabili impulsi



Francis Picabia (1946)
cm 91X73

rigenerativi; oppure “come se” la rottura o lo strappo di una entità ideale li avesse resi nella dimensione di totale inanità, evidenziando così gli effetti talora devastanti dell’impatto. Infine “come se” agglomerati di forme e colori, sottomessi alla casualità del gesto, si costituissero virando in forme segnico – criptiche, con raccordi alle antiche configurazioni scritturali orientali.

Pertanto, uno spazio non più scandito dal ritmo incalzante delle *taches* colorate, disposte ritmicamente in un magico gioco contrappuntistico. La linea melodica non solo non le delimita, né le attraversa, ma appare trasformata in brandelli spezzati, riannodati e inspessiti nel segno che li costituisce. Sembrerebbe questo, quasi un annuncio profetico dell’azione pratica che l’artista metterà in atto dieci anni dopo; quando riutilizzerà avanzi o rottami di ogni sorta, recuperati dal quotidiano per innalzare nel ‘68 le sue “*barricades*” mentre nello stesso periodo l’artista partecipa e sostiene a Parigi la protesta dei giovani studenti della Sorbona.

A completamento di quanto sin qui argomentato, seppur nella limitata e segmentata dimensione delle opere scelte e riprodotte, appare con sufficiente evidenza la originale personalità del pittore onegliese, che si inserisce comunque senza la necessità qui di un giudizio di partigiano compiacimento, in una dimensione storico-critica assai ampia e variegata come quella europea.

Vale la pena inoltre rilevare, che un’analogia tensione evolutiva riscontrata in questa porzione di opere, si sviluppò anche in Italia grosso modo nello stesso periodo. Nella varietà degli esiti e dei presupposti ideologici su cui si fondava, tale opzione fu scelta da numerosi ed allora “giovani” pittori.

Nella volontà di liberare la loro arte da esauste reminiscenze crepuscolari, insistiti riadattamenti naturalistici e/o tardo romantici, questi artisti optarono per l’impegno improrogabile di ricerca verso un linguaggio pittorico veramente innovatore, specie nella sua costituzione lessicale.

In proposito Giulio Turcato nel 1947 aveva centrato in pieno il problema della crisi della pittura italiana e dei suoi rapporti con i movimenti europei d’avanguardia; ovvero denunciando gli equivoci di un diffuso e generico “primordialismo” di maniera, così come del “primitivismo” di Carrà, che aspirava al rinnovamento con la “falsa verniciatura” di una usurata struttura ottocentesca. L’equivoco evidenziato da Turcato coinvolgeva nella disputa anche la allora giovane pittura milanese che a sua volta, a detta dello stesso Turcato, era convinta di risolvere il problema adattando “un picassismo espressionista ad un romanticismo lombardo”.

Oltre a Turcato, nella pattuglia di quei “giovani” coraggiosi spiccavano: Birolli, Morlotti, Corpora, Afro, Vedova, Moreni e Santomaso, che nella varietà degli esiti e grazie anche al contributo di altri valorosi artisti, fra cui Dorazio, Capogrossi e - con una sua particolare connotazione - Scanavino, hanno contribuito in modo determinante a rappresentare e riscrivere la Storia dell’Arte contemporanea in Italia dal dopoguerra sino ad oggi.

Quanto a Villeri, la sua figura di uomo ed il suo profilo di artista, sono destinati a rimanere nitidamente scolpiti se non fra i più grandi protagonisti, almeno fra i comprimari di una futuribile Storia dell’Arte, senza più frontiere, ma soprattutto liberata da ogni sorta di pregiudizio.

Riferimenti bibliografici essenziali:

Wassily Kandinsky – *Lo spirituale nell'arte* – Monaco, 1912;

Lionello Venturi – *Otto pittori italiani*, Roma 1952;

Michel Seuphor – *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Hazan – Parigi, 1957 ;

Il verri – *L'informale* – *Rivista di letteratura n.3* – Rusconi e Paolazzi – Milano, 1961;

Pierre Restany – *Les nouveaux réalistes* – Planète, Parigi 1968;

Gillo Dorfles – *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al concettuale* – Feltrinelli - Milano 1961 – 1976 ;

Carlo Federico Teodoro (a cura di) – *Lionello Venturi e l'avanguardia italiana* – Artioli – Modena 1991;

Lydia Harambourg, *Dictionnaire de l'école de Paris*, Ides et Calendes, 2010.

Marco Goldin (a cura di) – *Van Gogh e il viaggio di Gauguin* – Linea d'Ombra – Treviso, 2012.

Jean Villari nasce a Oneglia nel 1896. All'età di dieci anni si trasferisce con la famiglia a Cannes a causa della attività artistica musicale del padre. A seguito delle lezioni di pittura *en plein-air* che Jean impartisce ai turisti stranieri in Costa Azzurra, ha l'opportunità di incontrare Soutine, Kikoïne, Osterlind e Renoir.

Giovanissimo, già a partire dal 1912 è presente a Parigi al *Salon des Artistes Français*, e successivamente partecipa alle esposizioni regionali di Nizza, Mentone e Cannes.

Frequenta Pierre Bonnard - suo vicino a Le Cannet - che influenzerà profondamente il suo pensiero.

Nel 1929, sotto l'influenza di Francis Picabia e Jacques Villon si impegna definitivamente nella esperienza non figurativa e nel 1934 aderisce al movimento *abstraction création art non figuratif*, in cui sino al 1936 appare con sue opere tra gli artisti citati sulla rivista ufficiale del movimento.

Il poeta René Char, firma la prefazione di tre delle sue più importanti mostre parigine: *Galerie Henriette* (1939), *Maehgt* (1948), *Creuze* (1958).

Dal 1947 al 1971 è presente a Parigi alle esposizioni dei *Salons des Réalités Nouvelles* e a quelle del *Salon de Mai* nel gruppo di artisti della "*Nouvelle Ecole de Paris*", dalla quale dopo breve tempo si dissocia, preferendo alle imposizioni formali del gruppo una assoluta autonomia individuale. Dopo le esposizioni presso la Galleria Appolinaire (Milano 1955) e la *Galerie Legendre* (Parigi 1959), la sua pittura assume le forme materiche dei basso-rilievi, sino alla scelta estrema dell'uso di materiali metallici. Significative in proposito le esposizioni parigine con il gruppo "*Reliefs*" alla *Galerie XX° siècle* San Lazzaro (1960-1961) e alla *Galerie Blumenthal* (1963).

Non è nota la data esatta delle sue successive decisioni in merito alla scelte d'arte e di vita, ma è certo e noto che negli anni successivi Villari si ritira in una sorta di eremitaggio nel suo atelier studio di *Haut de Cagnes*, preferendo un cammino solitario, libero e comunque sempre attento alle vicende del mondo artistico da esplorare nella loro variegata dimensione.

Muore a Cagnes-sur-Mer nel 1982.

Dagli inizi del suo percorso, sino agli "eventi" di maggio del '68, Villari ha attraversato il XX secolo come testimone impegnato, partecipando in larga misura alla vita artistica nazionale e internazionale: a Parigi ai *Salons des Réalités Nouvelles* e ai *Salons de Mai*; in Germania, Olanda ed America in occasione della *Französische Abstrakte Malerei*; alla Biennale di Mentone; al "Premio Lissone". Ha preso parte inoltre alle esposizioni degli "Artisti di Nizza e della Costa Azzurra"; ai Festival di Arti Plastiche della Costa Azzurra e numerose altre importanti esposizioni internazionali.

Nel 1968 con la Mostra Personale presso il *Château Musée de Cagnes-sur-Mer* evoca con le sue opere "*Contestations*

Paris mai juin '68 le tensioni degli avvenimenti di quel particolare momento storico. Nel 1975 espone a Cannes presso la *Galerie Antares* e nel 1977 presso la *Galerie Candela*. Queste esposizioni anticipano la grande retrospettiva “*Jean Villeri 50 ans de peinture*” allestita nel 1980 presso il *Couvent Royal di Maximin sur Var*.

Dopo la sua morte molti omaggi retrospettivi gli sono stati dedicati: *Galerie Jacques Barbier e Caroline Beltz* (Parigi 1988), *Sabine Vazieux* (Parigi 2008) e *Galerie Arnoux* (Parigi 2004-2010), *Villa de Noailles (Hyères 1995)*, *Musée des Beaux Arts* (Nizza 1998), *Centre International d'Art Contemporain (Carros 1999)*, *Château Musée de Cagnes -sur-Mer* (1994-2002), *Villefranche* (2002), “*L'insolito viaggio*” (San Remo 2002).

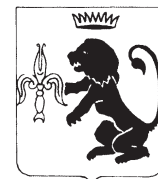
La serie di pastelli che Leonardo Lagorio, egli stesso musicista e esperto d'arte, ha scelto e titolato “*impromptus*” è stata realizzata dall'artista onegliese in occasione della mostra personale del 1948 presso la Galleria Maeght di Parigi. Questa serie dimostra la sua radice lirica e mediterranea. Esplora - poco dopo le turbolenze dell'ultima guerra - un periodo estremamente breve, spensierato e gioioso, dominato dal colore e la musica nei suoi multiformi aspetti.



Foto di Willy Maywald 1945.

La Famiglia Villeri

Notizie storiche



Stemma gentile
Villeri

La famiglia Villeri, documentata già dal 1540, ha antiche origini in Porto Maurizio.

Nel ponderoso volume di Gianni De Moro “Porto Maurizio nel Settecento” (ed. Circolo Parasio, Imperia 1978) si fa cenno ad un Domenico Villeri, commerciante, che sposa nel 1609 Maria Massabove.

È pure annotato che tra le più importanti dimore della maestosa salita del “Caruggio degli Ebrei”, costituente la principale via di accesso alla città dal mare, segnate nella mappa del Vinzoni del 1754, figura quella del notaio Pantaleone Villeri (morto nel 1716).

Larga fama ebbe a godere, nell’ambito della Repubblica di Genova, il Barnabita Padre Epifanio Villeri, predicatore e diplomatico del suo Ordine, vissuto tra la fine del ‘600 e la prima metà del ‘700.

Nelle cronache locali sono menzionati anche un Giuseppe, notaio e speziale (nato nel 1717) ed un Giovanni Battista anch’egli notaio (morto nel 1799).

La ricerca degli ascendenti di JEAN VILLERI (Giovanni Domenico Giuseppe) è approdata ad un Gerolamo, nato a Porto Maurizio nel 1776, causidico (oggi si direbbe procuratore legale) il quale sposa Angela Bensa ed ha due figli: Giovanni Battista (Porto Maurizio 1800 ~ Oneglia 1883) e Giuseppe (Porto Maurizio 1806 ~ Oneglia 1886).

Giuseppe è come il padre, causidico e si trasferisce da Porto Maurizio ad Oneglia dopo il 1815 quando, a seguito dell’annessione della Liguria al Regno di Sardegna, in Oneglia, capoluogo di una delle tre Province ~ con Nizza e Sanremo ~ che costituivano la Divisione di Nizza, veniva istituito il Tribunale.

Giuseppe Villeri sposa Luigia Federici e dal loro matrimonio nasce in Oneglia, nel 1849, Disma.

Questi sposa nel 1875 Caterina Oneglio, dell’età di soli 16 anni e dal loro matrimonio nascono Rosa, Domenico ed il 28 febbraio 1896 Giovanni Domenico Giuseppe, il futuro pittore.

Il catalogo è stato realizzato in occasione della mostra di Jean Villeri
Tasselli cromatici in "rhythm changes"
presso la Biblioteca Civica di Imperia dal 6 ottobre 2012 al 18 novembre 2012.

Progetto espositivo:

© Leonardo Lagorio e Anne Marie Mousseigne-Villeri

Testi:

© Leonardo Lagorio

Cenni biografici e referenze espositive:

© Anne Marie Mousseigne-Villeri

Foto:

© André Villers, Willy Maywald, Archivio Villeri

© ADAGP Jean Villeri, Paris 2012

Ringraziamenti:

Gianni De Moro, Oscar Iuzzolino, Library Jazz Quintet, Five Bros Super Sax,
Nicola Giribaldi, Luigi Di Francescantonio, Franco Dioli.

Sito internet:

www.jeanvilleri.fr

Finito di stampare
nel mese di Settembre 2012 dalle



Uffici e stabilimento:
Via Nazionale Sud, 1 – CHIUSANICO (IM)
Tel. 0183 52603 (3 linee r.a.) – 0183 64912 – Fax 0183 52704
chiusanico@graficheamadeo.it