

# IMMAGINI E PAROLE

## Roma 1929-1965

Donghi - Scipione - Mafai - Ferrazzi  
Pirandello - Rotella - Sanfilippo  
Afro - Pascali - Schifano - Dorazio







# **IMMAGINI E PAROLE**

## **ROMA 1929-1965**

Ideazione a cura di  
Francesca Romana Morelli  
Emiliano Campaiola

Catalogo a cura di  
Francesca Romana Morelli

Testo a cura di  
Gabriella Palli Baroni

Organizzazione  
Emiliano Campaiola

Collaborazione di  
Gaia Mancini

Un ringraziamento particolare a  
Brando Cugia, Mario Graziani,  
Flavia Matitti, Marco Mattioli

Progetto Grafico  
Maurizio Lepore

Fotografie  
M3 Studio, Roma

Trasporto  
Spedart, Roma

Aprile 2019

© STUDIO D'ARTE CAMPAIOLA  
00187 Roma – Via Margutta 96  
Tel. +39 06 85304622  
[www.campaiola.it](http://www.campaiola.it) – [info@campaiola.it](mailto:info@campaiola.it)

**IMMAGINI E PAROLE**  
**Roma 1929-1965**

### ***Roma fronte culturale***

Dopo avere presentato singoli autori come Pino Pascali e Giuseppe Capogrossi, recentemente abbiamo voluto avvicinare due figure chiave nel contesto culturale e politico romano nel corso del Novecento quali Mario Mafai e Mario Schifano. Ora abbiamo deciso di affrontare un numero maggiore di artisti, che, con le loro vicende umane e artistiche hanno segnato la storia dell'arte del secolo scorso. Una visione ora più distante da quegli artisti e da quegli avvenimenti, ha avviato una nuova stagione di bilanci (speriamo questa volta più severa), per cui il setaccio della storia è di nuovo al lavoro.

Abbiamo scelto artisti che hanno svolto un ruolo di primo piano nel tempo in cui hanno lavorato, anche se nei casi di Scipione e

di Pino Pascali, purtroppo, hanno vissuto per un periodo breve. Inoltre abbiamo voluto utilizzare la voce critica di letterati che si sono trovati ad essere testimoni del lavoro dei nostri artisti. Se inizialmente abbiamo pensato a una scelta molto rigorosa, poi abbiamo allargato a figure intellettuali, che hanno saputo leggere con chiarezza e autenticità e un'apertura di veduta le opere d'arte, dimostrando in molti casi una responsabilità, che fino agli anni settanta ha contribuito all'avanzamento indiscutibile della società italiana. Per questo abbiamo ritenuto utile chiedere a Gabriella Palli Baroni uno studio sul poeta Attilio Bertolucci, capace di uno sguardo attento e diretto sulla realtà.

Francesca Romana Morelli

## **Attilio Bertolucci: Nei quadri astratti di Mafai non le cose ma la vita**

a cura di Gabriella Palli Baroni

Attilio Bertolucci si interessa alla pittura di Mafai e di Scipione già nel 1949. Suo è infatti un giudizio assai favorevole all'interno di un articolo<sup>1</sup> scritto in occasione della mostra *Cinquant'anni di pittura italiana*, che il gallerista Ettore Gian Ferrari aveva presentato a Salsomaggiore e che il poeta aveva giudicato, rispetto alle mostre che si tenevano solitamente nelle *villes d'eaux*, "di raro equilibrio e quasi storica obiettività". Bertolucci osserva con sguardo favorevole le opere dei pittori italiani, di Spadini e di Soffici, di Carrà, De Chirico e Morandi del periodo metafisico ("Tre pitture assolute ormai"), di De Pisis, Rosai e Tosi. Ed ecco tra altri, sveltare Scipione e Mafai, due giovani che "nell'aria sciroccale e perduta di Roma riuscivano ancora a salvarsi l'anima. Del primo non c'è che un bozzetto, ma di che forza; del secondo vi sono *I fiori* della Galleria d'Arte di Milano, di finezza incredibile".

Bertolucci è poeta affermato, ma è anche giornalista colto e di grande intelligenza critica, affinata alla scuola di Roberto Longhi, del quale fu allievo all'Università di Bologna negli anni '36-'37 e che seguì nella redazione della rivista "Paragone" sin dalla fondazione. Da Longhi aveva appreso lo sguardo acuto del gran conoscitore, lo storicismo e la lettura dei valori formali dell'opera. E sempre, sin da quando nel '34 si era avvicinato alle "pagine indimenticabili" di *Piero della Francesca* e dell'*Officina ferrarese*, aveva ravvisato l'unità di tono e la sintesi raggiunta da un artista, non dimenticando il rapporto con la terra in cui era nato. Di più aveva aggiunto quelle notazioni sulla resa lirica e sull'emozione, che nascevano dal suo esser poeta e che potevano permeare i valori cromatici e spaziali, plastici e compositivi.

Bertolucci, come per i poeti ed i prosatori con cui entra in contatto, classici o moderni che siano, così si avvicina a pittori e scultori: fa scorrere lo sguardo sulle opere, ne fa risaltare la bellezza, la qualità coloristica, la composizione, che sole appartengono all'artista, oppure ne giudica i caratteri accademici o di maniera; consapevole sempre del rapporto tra storia dell'arte e invenzione individuale, ne accentua il segno, mai dimentico del valore profondo dell'innovazione rispetto al proprio tempo e al proprio sentire poetico. Alla storia dell'arte sono legati i suoi primi articoli sulla "Gazzetta di Parma", che lo segnarono. Furono in particolare le corrispondenze dalla Biennale di Venezia del '48 e del '50 a suscitare in lui un vivo fervore di scoperta di fronte all'arte moderna, dopo il "noioso oscurantesimo fascista"

<sup>1</sup> Attilio Bertolucci, *Cinquant'anni di pittura*, "Gazzetta di Parma", 23 giugno 1949. Firmato con lo pseudonimo "Cennino". Si legge ora in Attilio Bertolucci, *La consolazione della pittura. Scritti sull'arte*, a cura di Silvia Trasi, introduzione di Paolo Lagazzi, Nino Aragno Editore, Torino 2011, p.54-55.

e dopo la guerra, e ad entusiasmarlo. Scrisse per la "Gazzetta" articoli sapienti e originali nel riconoscere la migliore arte del tempo, l'arte di Sisley, Monet, Pissarro, Manet, Renoir, Cézanne e, ancora, di Rousseau, Utrillo, Matisse, dei *fauves* e soprattutto di Bonnard, il pittore delle "ombre colorate", a lui infinitamente caro; ma anche l'arte anglosassone e messicana e quella italiana, dei metafisici de Chirico e Carrà e di Morandi "appena fuori dal dialogo metafisico" e "celeste demiurgo di forme pure", di Favretto, De Pisis, Tosi, Bartolini e Guidi e infine di Mafai. Nella Biennale del '50 Mafai è presente con Guttuso nel *Nuovo Fronte delle Arti* e, mentre Bertolucci esprime riserve su una mancata evoluzione priva di "intima necessità" di Guttuso, mostra per Mafai un'ammirazione non esente da affettuosa partecipazione alla sua storia, definendolo "pittore da noi amatissimo nel tempo della sua fioritura, una fioritura che si compiaceva di sfioriture e demolizioni e disfacimenti" e aggiungendo: "E tali cose Mafai esprimeva con tinte d'un tepore arcano, essenze d'una città, Roma, sentita con pudico, profondo affetto filiale".<sup>2</sup> Si coglie invece qualche riserva sulle opere esposte nella Biennale, opere in cui Mafai "entra o cerca di entrare in contatto con la realtà del popolo, dipingendo pomodorette e peperoni dove prima garofani secchi, e gente dall'oste, dove prima fanciulline al pianoforte". Per Bertolucci la ricerca è "rispettabile", anche se non sembra credere che questi temi validi siano sentiti a fondo dal pittore, "veramente portati dentro".

Nel 1951 il poeta si trasferisce a Roma, dove per alcuni anni insegna Storia dell'arte al "Ginnasio-Liceo Virgilio", finché, divenuto nel 1955 direttore responsabile della rivista dell'ENI "Il Gatto selvatico", non abbandona l'insegnamento. Ma non la Storia dell'arte, alla quale dedicherà dal 1955 al 1965 le *Lezioni d'Arte* sulle controcopertine del rotocalco industriale,<sup>3</sup> mentre a partire dal 4 novembre '56 si restituirà al piacere delle "passeggiate" nelle gallerie romane, già sperimentate al tempo delle Biennali, facendosi nuovamente critico militante. Egli firma una serie di reportage, *Mostre romane*, per la "Fiera Letteraria", attento a quelle esperienze d'arte che Longhi aveva definito "Scuola romana di via Cavour"<sup>4</sup> e mostrando la stessa sensibilità che aveva portato il suo maestro a riconoscere l'arte contemporanea "con la sua vitalità e

<sup>2</sup> Attilio Bertolucci, XXV Biennale di Venezia (10), in "Gazzetta di Parma" 27 luglio 1950; ora in Attilio Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Mondadori, Milano 2000, p. 47-48.

<sup>3</sup> Attilio Bertolucci, *Lezioni d'Arte*, Introduzione di Gabriella Palli Baroni, Rizzoli, Milano 2011.

<sup>4</sup> Roberto Longhi, in "L'Italia Letteraria", 14 aprile 1929, Prima mostra del Sindacato laziale fascista, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1 marzo - 30 maggio 1929.

le sue crisi, con le sue scoperte e i suoi scadimenti troppo rapidi in accademia, con i suoi veri e falsi eroi, [...] il polemico silenzio sui più grandi, ma stranoti accadimenti della storia dell'arte italiana».

L'itinerario del Bertolucci *essayist* è in linea con il giornalismo di stampo inglese, e quindi fondato sull'occasionalità piuttosto che su un disegno sistematico di ricerca, ma fondato anche sulla precisione critica e sulla sensibilità poetica. Il passo delle recensioni è narrativo, tra autobiografia e giudizio, ricordi e predilezioni, scorci di passato e illuminazioni sul presente dell'arte, note paesaggistiche e meteorologiche, continuando sulla strada già intrapresa da Longhi. Di più, proprio ricordando *La camera di San Paolo* visitata con lui,<sup>5</sup> Bertolucci aveva apprezzato il racconto «cordiale e disteso» del Maestro, la capacità di ricreazione e rivelazione dell'opera d'arte. «Cordiale e disteso» anche il racconto di Bertolucci, naturale e moderno, mai artificioso, sfiorato spesso dalle ali della poesia. Con queste qualità di stile il poeta si avvicina di nuovo a Mafai nell'aprile 1957, recensendo la mostra tenutasi alla Tartaruga<sup>6</sup> e aprendo il suo pezzo con sottile ironia: «S'era sparsa la voce che alla sua prossima mostra Mafai si sarebbe presentato astratto. Ma ecco che accorsi curiosissimi e un po' trepidanti all'inaugurazione troviamo sulla soglia della Tartaruga Sandro Penna che ci fa: «Non è vero, è sempre il Mafai di prima ...». Non avevamo chiesto nulla a quel Penna insolitamente già alzato dal letto alle sei pomeridiane, fu lui col radar infallibile dei poeti a sentire la domanda prima che la formulassimo».

Un pungente confronto questo incipit, tra i due poeti interessati all'arte di Mafai, ma subito abbandonato per una pagina nella quale la meteorologia di una giornata di primavera piovosa, simile ai «*fins d'autumne, hivers, printemps trempés de boue*» di un verso di Baudelaire,<sup>7</sup> introduce, per contrasto, alla pittura di Mafai «come se nella stanza vi fosse stato un fuoco, senza più fiamma ma con una brace da non finire mai, così intima, tenera, umana da perderci gli occhi e la mente». Non l'astrattismo, colpisce Bertolucci, ma piuttosto «l'impressionismo più libero» richiamante Monet, per

---

<sup>5</sup> Attilio Bertolucci, *La camera di San Paolo*, in «La Fiera Letteraria», a. XII, n.4, 27 gennaio 1957. Bertolucci trae spunto dalla pubblicazione dell'album *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Siglaeffe, Genova, 1956.

<sup>6</sup> Attilio Bertolucci, *Mostre d'arte romane Mario Mafai, Ardengo Soffici*, in «La Fiera Letteraria», a. XII, n.15, 14 aprile 1957, p.7.

<sup>7</sup> Bertolucci nella versione in prosa di Baudelaire, *I fiori del male*, Garzanti, Milano 1975, traduce il v. 1 di *Brumes et pluies*: «O fini d'autunno, inverni, primavere impastate di fango».

felicità di tocco e tono, per invenzione e sperimentazione: «Ora eccolo di nuovo intento, il nostro caro pittore, a spremere i viola e i blu e i rossi e i verdi per cui va meritatamente famoso più carichi che mai oggi, ed esplodenti qua e là per improvvise micce di luce, poste dove meno uno se lo aspetta, in una cupola lontana, in un cespo d'insalata, in una corolla di rose».

La nuova stagione di Mafai appare aperta al futuro, ma coerente con la sua storia d'artista. Eppure in una mostra di poco posteriore, tenuta sempre nel '57 alla Galleria La Bussola, col titolo *La pittura italiana fino alla seconda guerra*,<sup>8</sup> Bertolucci scrive che le sue *Demolizioni* «hanno fatto tremare di invidia i giovani astrattisti più sensibili, con quegli ossi di case lievi e fantastici, tinti come petali di rose». Il poeta sapiente critico d'arte coglie la direzione verso cui muove la pittura di Mafai, sì che l'artista romano pensa a lui per la Prefazione al catalogo della prima mostra di Mafai astratto tenutasi alla Tartaruga nel 1959.<sup>9</sup>

Anche in queste pagine Bertolucci crea l'atmosfera di una «passeggiata» a piedi per via San Michele verso lo studio del pittore, cogliendo e anticipando i colori della città che «per primo (con forse la sola eccezione di Poussin) questo quasi suo unico pittore-figlio ha saputo rapire alla giornate che qui passano». È la Roma vera e intima di Mafai, che ha ispirato il nudo maschile del '33, «mattone tiepido di calore diurno o rosa sul punto di sfiorire divenuti carne», e che non si disperde, «ideale metronomo», in questo nuovo passaggio d'arte, dove sono le ferite dell'anima, ma è soprattutto la vita «così impetuosa e tenera che viene di pensare come soltanto uno che ha dovuto, forse nel profondo ha voluto, conoscere la morte, poteva arrivarci». Il Mafai poeta del pennello, che, come il Bertolucci della giovinezza poetica, aveva amato i versi *fantaisistes* di Jean-Paul Toulet (ma le «..violette sono il sole dei morti» del verso, che Mafai amava ripetere, sono già sfiorate dal pensiero della fine!)<sup>10</sup>, nei quadri astratti fa emergere gli abissi della vita, le pieghe e gli oblii della memoria (*Cancellare la memoria*), sì che «micce si accendono e si spengono, braci si consumano, petali di rose si sfanno. O se questi termini legati alla realtà di oggetti sono proibiti, bisognerà ricorrere all'estenuazione dei rossi e dei viola, all'impennarsi e mulinare

---

<sup>8</sup> Catalogo della mostra a cura di Eugenio Battisti, La Bussola, Roma 1957.

<sup>9</sup> *Mafai*, La Tartaruga, Via Babuino 196 dal 3 dicembre 1959 ai primi di gennaio 1960. Elenco delle opere: 1. *Ancora disordine* 2. *Perché no? E senza prudenza* 3. *La luce ritorna luce* 4. *Il cielo è dentro di noi* 5. *Meglio non pensarci* 6. *Cancellare la memoria* 7. *Come lenta agonia* 8. *Brucia ancora* 9. *Ciò che rimane è ancora possibile* 10. *Graffiare come vivere*.

<sup>10</sup> Il verso appartiene alla raccolta di Jean-Paul Toulet *Les contrerimes*.

dei verdi, all'infuriare dei neri?". Ritornano le "micce" e le "braci", i lampeggiamenti (*La luce ritorna luce* è intitolata una delle opere), e sono i colori, "i gialli tramati, forse estivi, alla lontana naturalistici", nel loro sfarsi e tornare a risplendere, che si erano già rivelati nell'itinerario di Mafai verso l'astrattismo. Bertolucci affianca Mafai ad alcuni grandi, Wols, De Stael e soprattutto Pollock. Colpito dal titolo *Graffiare è come vivere* di

un quadro, che presenta "graffiati, graffiti in azzurro su un fondo magma terroso", egli ripensa ai "fili spinati contorti contro cui, per uscire dall'alienata civiltà di massa, Pollock si era straziato", ma li colloca nel tempo eterno dell'arte. È a questo 'tempo incorruttibile' che Attilio Bertolucci affida anche il suo Mafai astratto, nelle cui opere si rivela un'intima necessità, la sola che può giustificare un atto artistico.

**Leonardo Sinisgalli, «La pittura, la poesia»  
in Libero De Libero (a cura di) «Beltempo»  
Edizioni della Cometa, Roma 1942, pp.17-18**

Se sul letto di morte avrò il tempo e la conoscenza, come ho viva stasera la speranza, di essere esaudito in un desiderio estremo, io chiederò ai famigliari ed agli amici che mi sia mostrata per l'ultima volta quella piccola stampa a colori che ho nella mia stanza lontana, attaccata a una parete dietro le spalle. I bambini quando piangono non chiedono di vedere il paradiso: basta un nulla per quietarli, basta dir loro di guardare, di guardare intensamente quella gabbia o quel ventaglio, quel topo o quella rosa, una lampada o una bilancia. Tante volte è una palla; una palla nelle loro mani vale più del paradiso. La piccola stampa che mi cadde sotto gli occhi, non per caso ma per destino, il giorno che sfogliavo in una cartoleria della città un album di riproduzioni a colori, ha per me lo stesso potere magico che ha la palla nelle mani di un bambino. Il potere di spezzare le lacrime, potrei dire con estremo pudore, il potere che ha il colpo improvviso della mano sulla nuca, che mi stagnava, ragazzo, il fiotto di sangue nelle narici. Non che la piccola stampa abbia mutato il corso della mia vita (a nessuno di noi oramai può accadere altra sorpresa maggiore che scrivere qualche verso, ancora, qualche endecasillabo un poco scucito), non che la piccola stampa abbia mutato in nulla i miei affetti o le mie follie. Essa ha dato un senso ai miei crucci, alle mie speranze, una ragione alle mie giornate. Io ho fatto una volta a una persona molto intima, una donna forse o un amico, non ricordo, una confessione assai segreta, io ho detto un giorno: sarei felice se prima di morire potessi scrivere una poesia che valesse questo

quadro. Non chiedevo una gran cosa, ma certamente una cosa che a me bastava, che mi sarebbe bastata sempre, più che mangiare o andare a nozze. Non chiedevo di scrivere la <Vita Nova> o <La sera del dì di festa>; io chiedevo una cosa diversa; domandavo di esprimere della mia vita l'incanto ch'era in quel quadro, la calma che era in quelle figure, non la pena, non il cielo, ma la felicità di quella umana passeggiata in un pomeriggio di domenica lungo la riva del fiume. Ma ogni volta che io mi ricordo di quella stampa mi accorgo di essermene allontanato sempre più, mi accorgo di aver trovato un senso diverso di quella verità. Certo, a quel tempo, io mi ero fatto straordinariamente esperto a scoprire nella mia vita l'incanto di alcune ore, di alcune apparizioni in certe ore, di certe apparizioni in alcuni luoghi. Io allora pensavo che bastasse una data a fare per me poesia, che bastasse scrivere Genova 14 aprile 1938, oppure un semplice indirizzo sopra una cartolina, per evocarmi un amico, una strada, una città. (...) Io so che quella piccola stampa è di tutte le cose al mondo, più di mia madre, più del mio amore, più dei miei due o tre amici, la cosa che più mi somiglia. Mi somiglia come i miei versi, i pochi versi che mi somigliano e che, nessuno scoprirà tra i versi scritti, forse nemmeno le persone che più mi somigliano. Io credo che siano così poche al mondo le persone che desiderano rassomigliare a quella mia piccola stampa piuttosto che a un sonetto della <Vita nova> o ai divini versi de <La sera del dì di festa>. Poche persone che abbiano tanta debolezza di cuore.



Antonio Donghi

**Ponte di legno (Riccione), 1929**

olio su tela, cm. 40x50

in basso a destra: «Antonio Donghi/29»

**provenienza,** Collezione Piacitelli, Roma

**esposizioni:** «Terza Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio», catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1932, n. 29 (con il titolo «Riccione»); «Ausstellung Italienischer Kunst von 1800 bis zur Gegenwart», catalogo mostra, Akademie der Künste, Berlino 1937, n. 254 (con il titolo «Landschaft von Riccione»); «Antonio Donghi. Mostra retrospettiva», catalogo mostra, Galleria La Nuova Pesa, Roma 1963, n.12 (scritto introduttivo di Fortunato Bellonzi); «Arte moderna in Italia 1915-1935» catalogo mostra a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Palazzo Strozzi, Firenze 1967, n. 1046, ill. b/n (testo di Antonello Trombadori); «Antonio Donghi», catalogo mostra a cura di Antonello Trombadori, Galleria dell'Oca, Roma 1983, n.8 (con il titolo «Il ponte di legno»); «Il tesoro d'Italia», catalogo mostra a cura di Vittorio Sgarbi, Padiglione Eataly all'Esposizione Universale, Milano 2015

**bibliografia:** Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, «Donghi. Vita e opere», Umberto Allemandi & C., Torino 1990, n. 66, ill. b/n

Non è un caso se una rivista del 1931 pubblica la foto della parete del giovane Antonio Donghi alla Prima Quadriennale romana, ma per un equivoco l'attribuisce all'algido principe torinese del Realismo magico, Felice Casorati. All'epoca Donghi è riconosciuto, come Casorati, uno degli esponenti interessanti di questa corrente europea, ma a un occhio un poco più esperto, non sfuggirebbe la sostanziale differenza di poetica con il pittore più anziano. A definire la natura artistica di Donghi sarà sufficiente leggere un passo di un sagace scritto di Alberto Neppi su «La Stirpe», uscito nel settembre 1928, che a questo scopo si serve della descrizione della strada in cui vive il pittore a Fontana di Trevi, densa di una variegata umanità popolana: «Non è senza importanza, anche in sede di pura critica estetica, il fatto che Antonio Donghi, pittore romanissimo per nascita, ingegno ed abitudini, abbia sempre vissuto e continui a lavorare tuttora, ad un quarto piano di via del Lavatore, con mille ed una occasioni, ogni dì, di fissare le sue piccole pupille, apparentemente torpide e quasi sonnamboliche, sopra gli svariati esemplari d'umanità, che s'avvicinano in quella strada a lui cara ». Personalità complessa, Donghi ha un carattere a modo suo poco socievole, misogino, avaro, piuttosto sedentario; i suoi spostamenti avvengono sempre entro i confini italiani, tranne quando combatte sul fronte della Mosella nella grande Guerra e un viaggio a Parigi, che gli lascia una cattiva impressione. Possiede tuttavia uno spirito ironico, arguto, che gli conferisce uno sguardo quanto basta distaccato e affilato

rispetto alla realtà, con il risultato di una pittura che libera immagini essenziali, enigmatiche, sconfinanti nel surreale, come nel grande quadro «Gita in barca» (1934, collezione Elena e Claudio Cerasi). Dalla sponda del fiume una barca guidata da un giovane uomo, sta per prendere il largo. Il barcaiolo volge lo sguardo verso l'alto come se qualcosa all'improvviso richiamasse la sua attenzione, mentre a prua siedono due vezzose signorine (una versione delle dechirichiane <Muse inquietanti> in tempi di «rappel à l'ordre»), ma in quel punto la barca si alza quel tanto da definire un'evidente ombra sul pelo dell'acqua, lasciando intuire che le due donne per qualche ragione non esistono, perché potrebbero essere un desiderio del barcaiolo di non averle a bordo o al contrario sono la proiezione di una sua fantasia... Questo attimo fuggente, appare bloccato per sempre, consegnato a una eternità, alla quale poco interessa. Detto ciò non apparirà così strano, se Donghi (1897-1963) è un pittore che brucia le tappe. Studia al Regio Istituto di Belle Arti di Roma, dove si licenzia nel 1916, ma già alla fine dell'anno è inviato a combattere sul fronte francese, in un contingente con il compito di tracciare le strade nella campagna fangosa della Mosella. In seguito si dedica allo studio dei pittori del sei e settecento «ma senza esagerare», come terrà a puntualizzare lui stesso (nel suo archivio c'è ancora la tessera della Biblioteca Hertziana di Roma). Nel 1924, a ventisette anni, in una personale alla casa d'arte Bragaglia, raccoglie entusiastici consensi dalla critica, anche se nascono i primi luoghi comuni sulla sua pittura. L'anno dopo un cruciale libro del critico d'arte e fotografo tedesco Franz Roh, «Nach-Expressionismus. Magischer Realismus; Probleme der Neuesten Europäischen Malerei» (Lipsia, 1925), lo segnala tra i migliori esponenti del movimento europeo. Iniziano le esposizioni tra l'Europa e gli Stati Uniti e spuntano i primi collezionisti e protettori prestigiosi, tra i quali, il potentissimo critico d'arte e giornalista Ugo Ojetti, il compositore musicale Alfredo Casella, l'americano Louis Hamilton, che acquisterà uno dei suoi capolavori, «Carnevale», con cui Donghi viene insignito della «First Honorable Mention» (1927), concorso annuale dell'Institute Carnegie di Pittsburgh, all'epoca il più importante riconoscimento artistico internazionale, al quale concorrono gli artisti più celebri.

A fronte di questi eventi il pittore rimane ben concentrato sulla sua pittura dalla tecnica distillatissima, producendo poco più di una decina di quadri l'anno, la maggior parte di un formato 40x50, lo stesso di «Ponte di legno», apprezzato da un collezionismo privato.

Nel suo Archivio rimangono labili tracce delle mete dei suoi viaggi in Italia, per lo più nei taccuini dove appunta meticolosamente

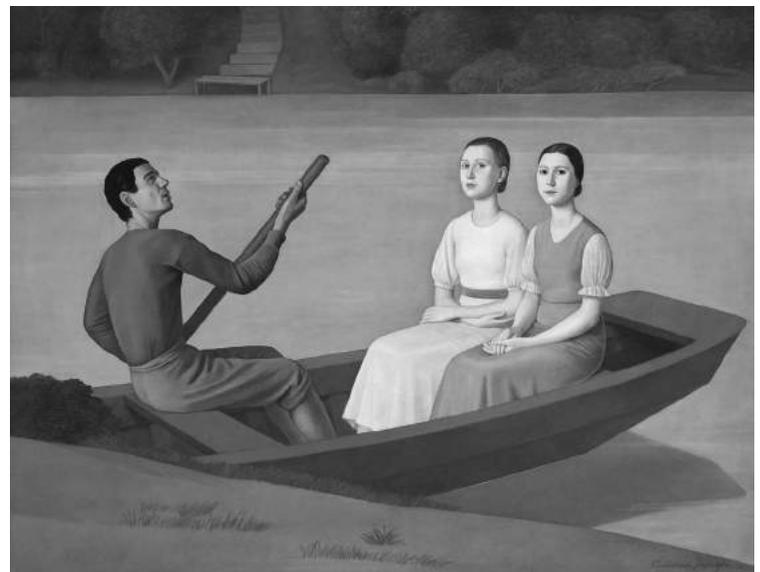


i dati e il prezzo dei suoi dipinti. Per realizzare i suoi paesaggi, un nucleo sostanzioso che aumenta con l'avanzare degli anni, inizialmente esegue studi <en plein air>, proseguendo poi nel suo studio, con lo scopo di filtrare l'impressione iniziale e di giungere a una luce che non faccia pensare a un'ora specifica del giorno. Anche «Ponte di legno» è frutto di questo processo esecutivo tra realtà e <trasfigurazione> nelle quinte teatrali del suo studio. Innanzitutto Donghi sceglie un luogo appartato rispetto a Riccione, all'epoca considerata una delle stazioni balneari più alla moda di Europa. Dal 1926 Mussolini sceglie la cittadina romagnola, non distante da dove era nato, come luogo delle sue vacanze per sé e la sua famiglia. Nei fine settimana estivi, il duce ammara a Riccione con il suo idrovolante trimotore Savoia Marchetti S.66, dove è ormeggiata la sua nave «Aurora», lunga 75 metri. Si può immaginare la ressa di ammiratori, cineoperatori, fotografi, richiamata dall'evento, esistono ancora filmati dell'Istituto Luce, che documentano il fenomeno. Nella operazione di spaesamento metafisico messa

in atto nella veduta, Donghi sembra allestire una sorta di messa in scena teatrale: in primo piano la barca, che non si sa se è stata appena ancorata, oppure se attende di essere usata, perché non reca alcun elemento a bordo, tranne un remo. Quindi chiude l'orizzonte con una progressione di quinte: la leggera curva del ponte di legno (un pezzettino dei lunghissimi ponti di legno delle xilografie giapponesi che piacevano a van Gogh!), la cortina di alberi frondosi, che occulta il paesaggio circostante, un lembo di terra sulla sinistra, che costeggia quello che sembra di intuire essere un ponte in muratura. Il riflesso del ponte, della barca e delle sponde sull'acqua rendono ancora più immobile l'elegante paesaggio, determinato da uno schema di ampie linee curve, che sembra delineare una mandorla entro cui passa la morbida diagonale del corso d'acqua. Come in certe composizioni metafisiche di Giorgio de Chirico, che riserva parole di apprezzamento per la pittura del giovane Donghi, questo luogo di un silenzio assordante crea l'attesa della figura umana.



Una rara foto di Mussolini al mare, circondato da una folla di ammiratori



Antonio Donghi, «Gita in barca», 1934  
(Fondazione Claudio ed Elena Cerasi, Palazzo Merulana, Roma)

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

#### **Emilio Cecchi, «La Seconda Biennale Romana», in «L'Esame», febbraio 1923**

«Tutto sommato, a questo si riduce il nostro <neoclassicismo>. Il <Nudo> di Antonio Donghi, <Lo Studente> di Aldo Bandinelli e i <Paesi> di Raffaele De Grada, s'orientano verso lo schematismo dell'arte popolare; cercano salvezza nel famoso cartello da cocomero, che un dato momento ebbe anch'esso in sorte di funger da labaro della pittura: *in hoc signo vinces!*

Il Donghi, modellato a tornio, e di pura convenzione quanto al colore, adopera artifici (come quello dei capelli incollati alla calotta cranica, per conferire alla sfericità delle masse) quali potrebbero ritrovarsi in un Léon o in un Campigli. Alle ragioni plastiche, in siffatte affettazioni, e probabilmente da aggiungere anche qualche cosa che arieggia la psicopatìa.

#### **Corrado Pavolini, «La mostra del Sindacato artistico Laziale», in «Il Tevere», Roma, 13 aprile 1929**

«Teso alla forma pura con gelida, ironica, paurosa obbiettività, egli si dimentica di far notare come le sue superfici impiallacciate da mobiliere inglese contengano anche qualche e non spregevole attributo di vera pittura. La nessuna varietà cromatica delle masse immobili e stupefatte distrae dai passaggi di tono finissimi, osservati con amore fiammingo. Trasportati dentro a quelle sue atmosfere giallastre e intontite, da pomeriggio di domenica estiva, ci si sente diventare all'improvviso disoccupati, presi da una disperante noia provinciale, attenti a cercare il pelo nell'uovo di tutte le nature morte di questo mondo».

#### **Leonardo Sinisgalli, «Antonio Donghi», Ulrico Hoepli, Milano 1942**

«(...) Penso, certe volte, che gli amatori della pittura di Donghi debbano avere un fisico particolare. Essi chiedono alla pittura quello che i collezionisti non chiedono: l'espressione di una strana amarezza, una luce che non sia di questo mondo, e un senso di conforto remoto, una rilassatezza, una calma, quasi la vista di un regno che sta prossimo al sogno, alla stasi, alla morte. Una pittura siffatta reclama contorni precisi, perché nulla più del vago ha bisogno delle rime, di una regola. Vive per virtù di una certa mancanza d'aria, come i frutti o i cadaveri che altrimenti cadrebbero in cenere. Il regno di Donghi è fuori dalla colpa, dalla carità, dallo sgomento, dalla collera. È un regno che minaccia la nostra vita per assurdo, che si pone fuori dei nostri umori, è un'immagine che c'intriga e ci dispera, come un panno ad una finestra, una colomba sui tetti. È l'espressione di una calma, di una pazienza, di una ambizione che ci attrae tanto quanto ci ripugna, è un polo della nostra speranza che non vorremmo mai toccare, come non vorremmo toccare un oggetto vero più, noi che vogliamo far perno tra cosa e immagine, essere a un tempo

concreti e metafisici, natura e fumo.

Questa materia liscia, questa callosità del colore che l'artista riesce ad ottenere per un eccesso di attenzione e quasi per svogliatezza, le superfici cornee ed ottuse, le foglie velate fino all'assurdo, potranno provocarti estasi o ribrezzo, ma dovranno colpirti perché in nessuno ancora l'orrore dei morti è spinto di là della curiosità di guardarli, di guardare i morti nelle loro carni morte.

Gli amici citavano l'altra sera, alla Lungara, quei versi di Mallarmé in cui si parla dei cinesi *au cœur limpide et fin* e dei tramonti disegnati sulle tazze di porcellana (*une ligne mince et pure serait un lac*): gli amici parlavano della segreta ebbrezza del paradiso di Donghi. Perché bisogna veramente nominare il paradiso a proposito di Donghi, e domandarsi di che sostanza son fatti gli angeli, e pensare a Ingres, a Cranach, a Rousseau. Questi fiori che sembrano dipinti sui piatti, questi personaggi a coppie, così limpidi a furia di star fermi, così totalmente privi di ombra, hanno una fissità medianica. Sono spiriti, ecco, e sono fatti della stessa sostanza dei fiori. Anche gli angeli devono essere fatti della stessa sostanza. (Anche noi, morti, diventiamo per un giorno bellissimi e putridi). È un regno, dicevo, un regno atono. Non ci mette forse in orgasmo questa pasta così stirata? Ma Donghi starebbe tutta la vita a dipingere un bruco, se volesse dipingere i bruchi anziché le foglie, le memorabili foglie dei paesaggi di Donghi. Insomma egli non si accontenta di finire il quadro in un'ora, o in un giorno, e neppure in una settimana. Ha bisogno di mesi come Seurat e come Usellini. Ha bisogno che il modello posi per ore intere, fermo su un piede solo e col cappello a cilindro sulla punta della stecca che stringe fra i denti. Ha bisogno che i fidanzati indossino il vestito nuovo. È una dolce mania credere il mondo così terso e i sentimenti così piatti. Ma senza questa mania il pittore non muoverebbe un dito, non sporchierebbe una tela. I suoi quadri, le sue figure, sono lì a un passo dalla cartolina, come certa bella poesia che solo di pochi numeri si stacca dal disco, dalla canzonetta. Ma chi nega ormai la grazia lunatica, l'ironia del pittore Antonio Donghi? Egli vive, aristocratico e assente, fuori dalla mischia, alla periferia della città, coltivando questa curiosa serra, una serra un po' funebre, senza odori che danno alla testa».

#### **Attilio Bertolucci, «La ragazza nuda», in «La Repubblica», Roma 17 aprile 1979**

«... Donghi... dovrebbe essere chiaro ormai, è da collocarsi fra le personalità certe dell'arte italiana di questo secolo: [le sue opere] non inferiori nella figuratività innocente alla figuratività perversa di un Magritte. Non il nudo, pure stupendo, il ritratto a mezzo busto della ragazza con camicetta a fiorellini ci interroga in maniera inquietante; pare dirci <perché sono innocente?>», o meglio <perché devo attendere, in questa innocenza, la fine del tempo?> Misteri dell'anima o dello stile?».

Scipione

**Ritratto ideale della famiglia d'un candidato alla Presidenza dell'U.S.A., 1931-1932**

inchiostro su carta cm. 32x41

in basso a destra, a inchiostro, «Disegno originale di Scipione», sotto l'iscrizione, stampato con un timbro «L'ITALIA LETTERARIA»

in basso a sinistra, a penna: «Famiglia del forse prossimo Presidente degli U.S.A.»

**esposizioni:** «Scipione 1904-1933», catalogo mostra a cura di Giuseppe Appella, Maurizio Fagiolo, Valerio Rivo secchi, Antonello Trombadori, Palazzo Ricci, Macerata, 1985, n.99, ill. b/n

**bibliografia:** «L'Italia Letteraria», Roma 14 agosto 1932, p. 3, ill. b/n; Giuseppe Appella, «Scipione. 306 disegni» Edizioni della Cometa, n. 273, p. 275, ill. b/n

Nel 1931 il ventisettenne Scipione (1904-1933) è animato dall'idea di potere diventare la punta avanzata di un fronte d'avanguardia romano, che si va delineando grazie a una favorevole congiuntura culturale e politica. La sua pittura espressionista e visionaria, si pone in una prospettiva di rottura rispetto ai canoni di un'arte concentrata soprattutto sui valori estetici. Negli ultimi due anni ha riscosso notevoli successi nelle mostre. Inoltre ha l'appoggio e l'amicizia di Cipriano Efisio Oppo, organizzatore artistico e pittore, che dagli anni dieci si adopera con tenacia e intelligenza per creare un movimento romano e ora ha ricevuto pieni poteri nel campo dell'arte da Mussolini. Seppure strenuo fautore di un equilibrato e colto <naturalismo> in pittura, Oppo non esita a riconoscere la potenza del talento straordinario di Scipione, che, non di rado, è costretto a difendere dall'incomprensione di certi raffinati addetti ai lavori.

Fin dalla prima metà degli anni venti, Scipione assieme all'amico Mario Mafai, una sorta di suo alter-ego, si preoccupano di riallacciare i fili con le migliori ricerche italiane del dopoguerra e di proiettarsi in una dimensione europea. Innanzitutto la generazione di «Valori Plastici» (in particolare Carlo Carrà e Arturo Martini e il loro gusto arcaico), e un amore per il «museo», coltivato tra i libri della biblioteca di storia dell'arte a Palazzo Venezia: dai moderni come Matisse, Picasso, Derain, Chagall, Schiele, agli antichi, come El Greco, Velázquez, Goya, Breughel, Bosch. Non va trascurata l'influenza esercitata dalla compagna lituana di Mafai, Antonietta Raphaël con la sua pittura dal gusto surreale e «anarcoide», tanto che il termine di Scuola di via Cavour, coniato da Longhi per la pittrice, verrà esteso anche ai due amici e a Renato Marino Mazzacurati. Infine Scipione, ancora più di Mafai, si nutre di un dialogo stretto con i letterati Giuseppe Ungaretti, Libero De Libero, Enrico Falqui, Vincenzo Cardarelli, Corrado Pavolini, Corrado Alvaro e un critico dall'occhio infallibile, quale è Roberto Longhi. Tutte personalità

straordinarie e partecipi del dibattito culturale europeo.

L'anno 1931 sembra finalmente concretizzare le aspirazioni dell'artista. Il 3 gennaio è varata la Prima Quadriennale nazionale, orchestrata da Oppo, che determina il definitivo spostamento dell'ago della bilancia dell'arte italiana su Roma e la sua compagine artistica. Scipione partecipa all'esposizione con tre opere. La mostra gli squaderna davanti l'universo delle ricerche italiane. Il suo lucido giudizio, lo scrive a Mazzacurati: «Tu non puoi immaginare come questa mostra- segna, indica che l'Italia non ha nulla, nemmeno un artista moderno! Se si leva Martini. Tutti, tutti girano intorno – ad un modulo ottocentesco- i capostipiti della quadriennale, i papà della pittura moderna sono Spadini, Mancini. E Carrà- gira rigira con la metafisica è ritornato a Palizzi e fa le vacche con i cagnoletti. (...) Quello che è terribile – è la pittura dei giovani- che non hanno nulla da dire – non cercano nulla. È tragico. O fanno Carrà, o fanno Soffici, Spadini o Tosi, oppure fanno Dufy- che veramente fa strage fra i giovani settentrionali con Funi in testa». (Maurizio Fagiolo, Valerio Rivo secchi, «Scipione Vita e opere» Torino 1988, p.127). Sul piede di guerra, Scipione si mette alla ricerca di uno studio e poco dopo, con Mazzacurati, dà vita alla rivista «Fronte», con riferimento al corpo scelto dei collaboratori: Falqui, Ungaretti, Savinio, Moravia, Angioletti, Cardarelli, Valery Larbaud, St-J. Perse. Significativa la scelta degli artisti selezionati per le tavole: oltre a Scipione, Mazzacurati e Mafai, sono inclusi Morandi, Martini, Carrà, Ruggeri, Marino, De' Fiori e altri. Con una mossa accorta, l'editoriale è affidato a Carrà; si intitola «Revisioni» e si dichiara a favore di un «realismo» unito a quel «sentimento (...)che noi italiani abbiamo per le immagini corpose e viste in profondità».

In appena due anni, Scipione dipinge i suoi capolavori, da «La bionda Sirena», «Il Cardinale Decano», «Meretrice romana», alle visioni di Roma, le nature morte dai significati talvolta misteriosi, la serie dedicata all'Apocalisse. Dall'estate la malattia ritorna a manifestarsi, i ricoveri in sanatorio sono sempre più lunghi. Quando muore, nell'autunno del 1933, avrà eseguito in tutto poco più di trenta quadri e alcune centinaia di disegni, ma sufficienti a lasciare un lungo segno indelebile nell'arte del Novecento. I disegni esprimono un sentimento compiuto pari a quello della pittura; rappresentano una sorta di spiraglio, che lascia intravedere un lato più intimo e inquieto della sua personalità esuberante e sensuale, e che a volte completano quello che in un quadro viene soltanto alluso. La vita vissuta, succhiata



La famiglia del forse prossimo Presidente degli U.S.A.

Disegno originale di Lefrone  
L'ITALIA LETTERARIA

nei suoi aspetti più vitali e pulsionali si intreccia con il carattere enigmatico dei soggetti mitologici, religiosi, escatologici, in un legame di sintonia con la poesia contemporanea, gli studi per i dipinti, che risultano, talvolta, più graffianti.

Il «Ritratto ideale della famiglia d'un candidato alla Presidenza dell'U.S.A.» sintetizza una fase della storia internazionale dell'epoca, oltre a essere uno dei disegni satirici più raffinati usciti dalla penna di Scipione. È raffigurato il repubblicano Herbert Clark Hoover con la sua famiglia, si riconoscono, da sinistra verso destra: l'energica e moderna, Louise Henry Hoover (Lou), moglie del presidente, il presidente Hoover, il secondo figlio Allan Henry Hoover, il primogenito Herbert Charles Hoover Jr. e seduta a terra, sua moglie Magaret. La fonte iconografica del disegno è quasi certamente una fotografia diffusa su quotidiani come «La Tribuna» e «Il Giornale d'Italia», perché Scipione in diversi lavori utilizza questo genere di immagini, già sedimentate nell'immaginario collettivo.

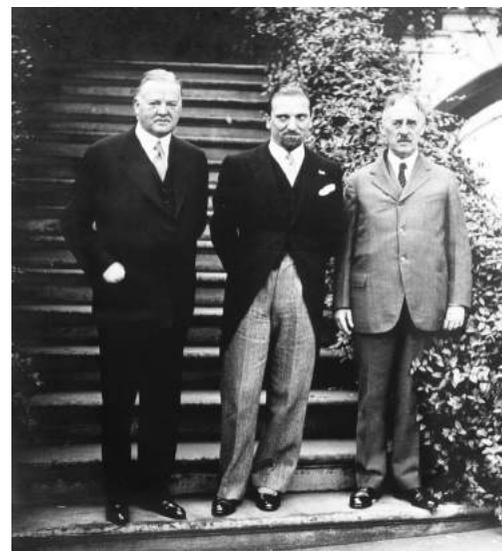
Quando la vignetta viene pubblicata, 14 Agosto 1932, Hoover non gode di una buona reputazione politica in Italia. Eletto presidente il 4 marzo 1929, non aveva mai preso posizione contro la folle corsa al rialzo dei titoli in atto a Wall Street, perché, essendo un conservatore, non concepiva l'ingerenza dello stato nel mondo degli affari. Hoover era diventato un milionario in giovane età, gestendo imprese minerarie; nonostante ciò, dopo il crollo della borsa newyorchese, è incapace di mettere in campo una politica efficace nel contrastare la crisi che devasta gli Stati Uniti. Nel 1931 chiede una sospensione dei debiti di guerra tra gli alleati, sia per la necessità di nuovi equilibri internazionali per la pace, sia per favorire il disarmo, anche al fine di potere destinare più fondi a iniziative volte ad alleviare la crisi economica, che ormai attanaglia il mondo. All'epoca è ministro degli Esteri il giovane Dino Grandi, che è convinto

che in campo internazionale l'Italia debba mettere da parte la sua identità fascista e diventare la vessillifera di una nuova politica di pace, fondata sul disarmo, in modo da ottenere per il Paese un ruolo autonomo e un peso specifico nella politica internazionale, che alla fine porterà a soddisfare le ambizioni imperialistiche di Mussolini. Nel novembre 1931 Grandi si reca negli Stati Uniti per incontrare Hoover alla Casa Bianca con lo scopo di rafforzare un'alleanza italo-americana e portare un maggiore equilibrio tra le potenze europee, sforzi che saranno vanificati l'anno dopo con la conferenza di Losanna (16 giugno-9 luglio), mentre in Germania il nazismo è sempre più vicino a ottenere la guida del Paese. Il 20 luglio Grandi è rimosso da Mussolini, che prende nuovamente in mano le redini della politica estera.

Sulla scorta di questi avvenimenti politici, Scipione rappresenta Hoover e la sua famiglia in una dimensione piuttosto anonima, molto simile a una qualunque famiglia borghese. Il gruppo è inoltre caratterizzato da un senso di profonda malinconia e di isolamento tra le figure. Sprofondato nella sedia, il presidente ha lo sguardo perso e il corpo mastodontico infagottato nel vestito elegante. La First Lady appare anziana, gli occhi rivolti verso il basso, le spalle piuttosto curve, l'abito con una fantasia a fiori, quando nella realtà Lou Hoover, laureata in geologia, si è adoperata per l'emancipazione e l'istruzione delle donne ed è stata la prima moglie di un presidente a tenere un discorso alla radio. I figli della coppia presidenziale sono persi nei loro pensieri. Nel sottrarre tutto quello che può dare carattere a Hoover in corsa per le elezioni, vinte invece da Franklin Delano Roosevelt l'8 novembre 1932, la corrosiva penna Scipione insiste sui particolari dei divani, la sbilenca lampada da terra e il modesto quadro alla parete con dei cavalli che corrono sfrenati nella prateria, fino al tappeto grinzoso che dilaga in primo piano.



Una foto ufficiale del presidente Herbert Hoover con sua moglie, i loro figli e la nuora



Dino Grandi, Ministro degli Esteri italiano in missione a Washington, novembre 1931. Si riconosce il diplomatico al centro e posano con lui, a sinistra, il presidente Herbert Hoover, a sinistra il segretario di Stato Henry Lewis Stimson

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

#### **Leonardo Sinisgalli, «Ricordo di Scipione» in «L'Italia Letteraria», Roma 16 febbraio 1935**

«Tornavo a Roma per la Pasqua da una città della Toscana dove avevo frequentato il corso Allievi Ufficiali. Incontrai Scipione all'angolo di Aragno. Al vedermi così vestito: le grosse scarpe, la divisa o il berrettino da palafreniere, attaccò a cantarmi certi versi di Rimbaud:

*Ton triste coeur bave à la poupe, / Tòn coeur couvert de caporal / ils y lancent des jets de soupe.*

*Ton triste coeur bave à la poupe / Sous les quolibets de la troupe / Qui pousse un rire general.*

Scipione abitava allora con la sua famiglia al penultimo piano di un grande caseggiato della periferia. Del piccolo appartamento era riservata a lui una stanzetta che guardava nel cortile. Ne aveva dipinto le pareti in quella porporina che egli chiamava <la mia fidanzata> e sul fondo si leggevano in rosso rovente frasi che per lui diventavano profetiche e che per noi, amici, erano soltanto sibilline: Scipione faceva letture prelibatissime: la Bibbia e i poeti, Cocteau e i padri della Chiesa. Io stesso ricordo di avergli dato in cambio di un disegno «Il profeta in vista di Gerusalemme», l'«*Hebdomeros*» di De Chirico uscito allora, <*Nadja*> di Breton e <*Potomak*>. Ecco perché un giorno io potei trascrivere dai muri queste quattro frasi (che il mese dopo naturalmente vennero sostituite da altre): <*le unghie del cavallo sanno di cedro*>; <*il mio cuore si solleva e veglia come il pugno dell'uccellatore*>; <*sono puro e dritto come l'albero*>; <*chiedo umilmente che il serrame scioglia*>.

#### **Enrico Falqui, «Vita e leggenda di Scipione», in «Le tre arti», Milano marzo-aprile 1946**

«Chi non ricorda i suoi inquieti illuminanti disegni? E le sue vignette satiriche, così gonfie di mordace intelligenza? (...) I suoi disegni, le sue vignette restano memorabili, hanno fatto scuola e sono da catalogare a parte. Del resto, quale superiore importanza egli per primo v'annettesse, conscio della loro singolarità, risulta chiaro, attraverso gli estratti, dalla rigorosa trepidazione con cui ne accompagnava e vigilava e sollecitava la pubblicazione. Né il suo giudizio tardò a trovar conferma presso la critica più esigente e disparata».

#### **Giovan Battista Angioletti, «I grandi ospiti», Firenze 1960**

«Ricordo certe notti passate insieme, in Piazza del Popolo.

Ognuno di noi faceva volare a proprio modo gli angeli, emblemi della nostra insofferenza per la fallace realtà terrena, ognuno escogitava inferni sulla propria misura, forzava la città che ospitava a svelare un suo disperato lirismo. Ma gli angeli di pietra abbandonavano i ponti sul Tevere per imporre un brivido di stupore ai placidi cittadini; le Apocalissi più probabili erano le sue, con quegli uomini nudi, color del fuoco, che correvano verso mete oscurissime, terrorizzati; e la città più trasfigurata era la sua, questa Roma non mai prima dipinta, con le statue divincolantisi tra le spire del vento, i gracili obelischi, i tritoni e le sirene di biacca, le cortigiane obese sdraiate tra corvi, pettini, tartarughe, piovre. Talvolta, mentre stavamo seduti a fantasticare sull'orlo della vasca, nella grande piazza deserta, Roma ci concedeva qualcuno dei suoi spettacoli più rari come quei meravigliosi temporali dalle scariche secche e strepitose tra cupola e cupola, e il subito diluviare sulle mattonelle fumanti del lastrico; o l'aprirsi di una finestra all'alba, e una donna che si affacciava con i capelli sciolti sulle spalle, quasi a suscitare l'inquieto, avido sorriso di Scipione. (...) Scipione aveva ben capito che il demoniaco, a Roma, non si poteva esprimere nell'orrido, nel mostruoso, ma in quello scomporsi degli atteggiamenti solenni, in quel decadere e corrompersi della venustà, della magniloquenza... il nostro perduto amico ebbe da solo il coraggio di ritrarre principi e cardinali al limite estremo della loro dignità, già come mummificati in una grandiosa decrepitezza. Fu un gesto rivoluzionario, compiuto in una città che ignorava o addomesticava tutte le rivoluzioni».

#### **Leonardo Sinisgalli, «I martedì colorati», Farigliano 1967**

«Qualcuno scriverà il romanzo di quei fogli tanto preziosi, che, probabilmente più ancora dei quadri, hanno servito a tener viva la leggenda di Scipione, come le <carte napoletane> di Leopardi e le lettere alla madre di Baudelaire. Disegnava di getto, senza pentimenti. Disegnava a inchiostro, china o seppia, con pennini da calligrafo. Trattati lunghi, leggeri, filamentosi, radi sul foglio oppure fittissimi a punte divaricate. Restano per me indimenticabili le vignette che Scipione portava alla <Fiera Letteraria> e che uscirono settimanalmente per alcuni mesi tra il '30 e il '31. Satire, allegorie, rapide, minuziose, piccanti, dove c'era dentro Maccari e Longanesi, ma anche Picasso e Bosch e Goya: il suo museo ideale era il Prado».

Mario Mafai

***Fantasia***, 1942

olio su tela, cm. 50x75

in basso a sinistra «*Mafai 942*»

**esposizioni:** «*Mafai-Schifano. Percezione-reazione con il proprio tempo*», catalogo mostra a cura di Francesca Romana Morelli, Artefiera, Bologna 2019, p.17, ill. a col.

«Poi gli avvenimenti travolgono date e gente, amori e abitudini, desideri e passioni, e il territorio dell'amicizia sprofonda in un vallo, dove il fiume del tempo comincia a scorrere impetuoso e s'allarga sempre di più sino ad isolarci su rive lontane, Mafai, Scipione, noi amici. La giovinezza è finita allora». Con animo disilluso, che cede di colpo a un sentimento di amarezza, Libero De Libero sembra guardare scorrere davanti a sé, la fine del periodo forse più importante della sua vita, ricolmo di sentimenti, di passioni, di corrispondenze intellettuali, che all'epoca sono parte di riti ordinari da consumare insieme agli «*amici del cuore*», per parafrasare un quadro-icona eseguito da Tano Festa negli anni sessanta (Libero De Libero, «*Mario Mafai*», De Luca Editore, 1949, pp. 14-15). È il tempo della Scuola di via Cavour, del sodalizio di Mario Mafai (1902-1965) e di Scipione e della compagna del primo, la cosmopolita e sognatrice Antonietta Raphaël, all'epoca anche lei pittrice. La coppia abita all'ultimo piano di un palazzo alla fine di via Cavour, abbattuto per fare posto a via dell'Impero, voluta da Mussolini, che accarezza l'idea di conquistare paesi sulla riva opposta del Mediterraneo. Una casa zeppa di mobili e di oggetti, i quadri più recenti tappezzano le pareti, gli altri, quelli scartati, si sono stratificati sulla terrazza e gli amici ci camminano sopra, con lo stupore di De Libero: «*tanta grazia di Dio gettata via, di una esuberanza che denotava più lo scontento che l'albagia, la furia devastatrice più che l'ipocrita umiltà*». Da quella terrazza lo skyline di Roma sembra una sorta di *wunderkammer* a cielo aperto. Alla fine degli anni trenta, Mafai, forse anche in seguito alla paternità (la terzultima figlia nascerà nel 1930), sente il bisogno di prendere in considerazione nella sua pittura la scena familiare, «*di stare dentro il cerchio delle cose che avevano finalmente versato la loro magia nel quotidiano colore, fluente, pacato da una preziosità che è proprio dell'aria romana*». Nel 1930 Mafai e Raphaël partono alla volta di Parigi, dove conducono una vita di stenti. Alla fine dell'anno Mafai torna a Roma per prendere parte alla personale, abbinata a quella dell'amico Scipione alla Galleria di Roma, che trova sostegno soprattutto in Giuseppe Ungaretti, Roberto Longhi, Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Cipriano Efisio Oppo e Libero De Libero. Da questo momento Mafai prende parte alle più importanti mostre, dalle Quadriennali di Roma alle Biennali di Venezia. Mafai si interroga continuamente sulla realtà, in una visione riflessiva che comprende l'arte, la società e la politica. Dopo il crollo della borsa americana, avverte che il mondo ha cominciato di nuovo a corrompersi, perché

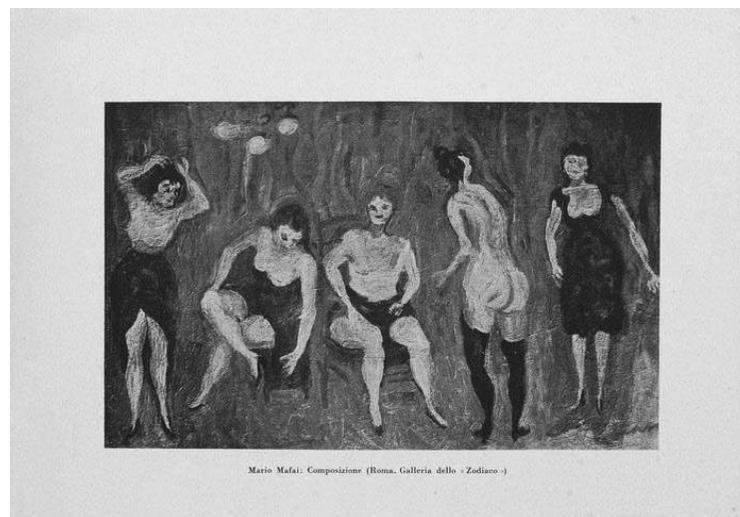
non ha più una fede, è priva di idee generatrici di forza. De Libero lo ricorda cercare di rompere il «muro» di indifferenza degli amici verso temi di cronaca, di attualità, che a loro non appaiono degni di interesse, perché non parlano di ideali eterni. Il pittore sente forte il cammino inarrestabile della storia, che la vede penetrare negli ambiti della vita più privata dell'uomo comune. Anche dopo la guerra, la sua adesione al P.C.I. sarà portata avanti con intelligente e profondo spirito critico. Rimane emblematica della sua posizione vigile sulla realtà, un'intervista a «*Mario Mafai paesaggista romano*», pubblicata su «*Quadrivio*» il 24 gennaio 1937. Mafai, che vive con la sua famiglia dalla madre, proprietaria della Pensione Salus a Piazza Indipendenza, nei pressi della stazione, sta preparando i quadri da esporre sulle pareti della Cometa, la sua prima personale in una galleria privata, presentata da Emilio Cecchi: «*Lo studio di Mafai è una specie di rimessa nell'angolo di un giardino. (...) Comincia l'apparizione dei quadri sul cavalletto come una lanterna magica. (...) Di fronte alla natura ogni programma di scuola o di tendenza svanisce. Anche le stagioni io le sento attraverso le emotività del colore. In fondo Monet non faceva che mettere in pratica una tecnica. Ma la realtà — intuiva direttamente — offre delle risorse inaspettate. (...) Spesso qualche amico si meraviglia se gli dico che mi capita di dipingere un paesaggio in una sola volta. Ma esso è il prodotto di mesi e anni di osservazione, di vagabondaggio per Roma. (...) Ecco perché fuori di Roma sono incapace di dipingere. Roma (io la sento) in autunno e nell'inverno. A Roma, più che l'atmosfera, c'è la luce. Oggi il Fascismo, lo stesso Comunismo, sono realtà ferree che investono tutta la vita. (...) L'arte è un fatto etico prima che estetico*». Proprietaria della Galleria della Cometa, Anna Laetitia Pecci-Blunt lo include nella collettiva di pittura italiana contemporanea con cui inaugura la sede newyorkese della sua galleria. Mafai è rappresentato da una «*Demolizione*» di grande respiro. Tra gli altri artisti ci sono Giorgio de Chirico, Afro, Felice Casorati, Corrado Cagli, Giorgio Morandi, Renato Guttuso, Giuseppe Capogrossi, Enrico Paulucci, Roberto Melli e Gino Severini. Nonostante la Pecci-Blunt abbia l'appoggio di personaggi di spicco del regime e proceda d'accordo con il Ministero della Cultura popolare, nascosto per ragioni di politica estera, verso la fine del 1938 dovrà chiudere i suoi spazi, perché attaccata dalla parte più reazionaria del regime. Con l'avanzare della guerra, la pittura di Mafai perde il carattere essenziale ma solenne nella sostanza, che implica uno sguardo che si accosta alla realtà fisica delle cose, l'occhio si impegna ad andare oltre l'apparenza, a fissare e soppesare, utilizzando un tempo lungo, necessario a un pensiero nitido e conoscitivo della verità di quello che vede. Le «*Fantasie*» compongono un soggetto a sé stante nella produzione del pittore. Ora il campo



della visione sa restringersi su ogni singola scena. Privi della loro dignità di esseri umani, senza appartenere più a sé stessi, i corpi si affastellano in primo piano, affinché ogni riguardante diventi il testimone oculare delle azioni efferate che si consumano. Ogni volta che vediamo uno di questi soggetti, la scena sembra ripetersi in tutta la sua forza, prigioniera di un tempo circolare, perenne. Non c'è fine, e meno che mai un luogo preciso, per tanto orrore (le guerre più recenti lo continuano a dimostrare). Le forme e i colori si caricano di una forza espressionista, che trasformano l'inquadratura in una visione. Nelle «*Fantasie*» non è importante stabilire una successione cronologica dei singoli episodi, spiega Valentino Martinelli, quanto stabilire «*un crescendo di intensità drammatica-dalla satira violenta fino ai vertici dell'accusa spietata-che segue dappresso certe folgorazioni della mente, improvvisi squarci della memoria, incubi e presentimenti foschi che non hanno regola o leggi di sorta*» (V. Martinelli, *Mario Mafai*, Editalia, Roma 1967, p.35). È nel 1942, l'anno in cui è eseguita questa «*Fantasia*», che Mafai, da solo a Roma, dove cerca nuove strade per la sua pittura, angosciato dal non riconoscere più la «*figura umana*», pubblica su «*Prospettive*», rivista di Curzio Malaparte, lo scritto «*Il pittore, l'uomo, le pere*», in cui denuncia: «*Costruire un uomo com'è oggi è difficile; il suo fatto morale ci sfugge e a volerlo definire si ha la sensazione di gettarsi nel vuoto*».

Questo ambiente è colmo di una umanità grottesca, che ha perduto una propria fisionomia. Aguzzini e vittime, borghesi che fingono con sé stessi di ignorare il momento storico, cercano di stordirsi, di illudersi con piaceri vani, in uno spazio senza connotazione alcuna, male illuminato, in cui sembra di sentire il loro vocio assordante, gli odori che saturano l'aria. Questa composizione

sembra avere origine da certe scene impressioniste viste da Mafai a Parigi agli inizi degli anni Trenta, ma il sentimento che comunica alla sua pittura lo porta a deformare il soggetto, fino a richiamare certe immagini dell'amico Scipione, e, andando



Una «*Composizione*» di Mario Mafai esposta nella personale con Giacomo Manzù alla Galleria dello Zodiaco, Roma 1943 (da «*Emporium*», Bergamo maggio 1943)

più indietro, con maggiore pertinenza, immagini di Goya, di Daumier, di Ensor e per certi aspetti perfino di Bosch. Questa stessa umanità annichilita dal terrore della guerra, sembra preludere a quella che caratterizzerà il mondo della «*dolce vita*» romano, superficiale e avido, desideroso di buttarsi alle spalle il passato che ha dilaniato l'Italia.

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

**Libero de Libero, «Mario Mafai», Roma 1950, pp.7-20**

«Vorrei ricordarmi quando ho conosciuto Mario Mafai, almeno quando gli parlai la prima volta. Sarebbe inutile domandarlo a lui che, per badare sempre al presente della sua vita e ai problemi della gente, non ricorderebbe nemmeno la sua data di nascita o un'azione commessa un momento fa. Meglio potrei dire che lo conosco da sempre. Forse da quando mise piede a Roma per andare all'Università. E allora mi ricordo il punto dove solitamente lo vedevo scendere o salire in tram, un traballante numero 16 a striscioni bianchi e rossi col rimorchio che compiva il più lungo tragitto della città, attraversando il Traforo: all'angolo di via dei Serpenti con via Cavour. Mafai aveva un paltoncione giallastro dal lungo spacco, la capelliera castana fin dentro il bavero, i baffoni rossicci, le sembianze gentili, l'andatura stramiciona che gli è rimasta.

Non pensavo che fosse un pittore, piuttosto un nobilissimo giovane di famiglia decaduta, con gli occhi dorati e le piccole mani da ostetrico. Fu poi Scipione a raccontarci d'un Mafai vestito di buon taglio, frequentatore di Villa Glori, col binocolo agli occhi e il fodero di cuoio penzoloni sul petto, mentre segue la corsa del cavallo preferito.

(...) Mafai è rimasto l'amico maggiore di giovinezza, uno dei pochi che non c'è bisogno di recuperare ogni giorno; ci salutiamo di sfuggita, e io mi fermo a guardarlo che cammina sempre da stramicione, in apparenza svagato, attentissimo invece a quanto d'intorno gli vive, non porta più baffi, gli cadono i capelli anche a lui. Di tanto in tanto rimpatriamo noi due e discorriamo lungamente, come se riprendessimo un discorso tralasciato ieri, dinanzi a un suo quadro appena incominciato. Una volta ci fecero persino litigare, corsero parole di fuoco, ci divisero persino; poi al mattino mi bussarono alla porta, era uno che mi consegnò un quadro di Mafai, i garofani sulla stoffa verde, forse il più bel quadro di fiori che lui abbia dipinto. Beh, gli occhi non riuscirono a trattenere l'acqua che m'aveva subito riempito la testa. D'allora, almeno una volta al giorno, vado a guardare quel quadro che sta al centro d'una parete come un'immagine sacra.

(...) Paesaggi e fiori secchi, nude nello studio o nature morte, demolizioni o ritratti sino a quelle <Fantasie> che nel 1939 furono una precoce denuncia dell'imminente barbarie, egli sempre sottintese un problema morale; fu proprio esso a non consentirgli mai un'indulgenza verso il regime dominante. La sua stessa fede politica d'oggi non è punto d'arrivo, ma un naturale avvenimento del suo spirito, che non ha bisogno di certificarsi in quadri esplosivi o in grida di abbasso e di evviva. In un suo fiore morto o in un oggetto da lui celebrato c'è più calore umano che non in qualsiasi manifesto o slogan di propaganda; e quel calore è della sua arte che è appunto arte, perché nemica di ogni

retorica e di ogni mistica.

È facile perciò differenziare il movente della sua pittura, che pur formatasi insieme e non accanto a quella di Scipione è così diversamente improntata di uno spirito e d'una pasta che si fanno e disfanno su motivi reali, senza per questo diventar realistici.

(...) Mafai è sempre andato a zonzo per strade reali. Di sangue popolano com'è, non ha mai dimenticato i suoi commerci con la strada, coi paesaggi suburbani, coi lungofiume, con la gente che incontra ai crocicchi o all'uscita da un negozio, col passante indaffarato o bighellone; e tutto quanto fu la vicenda della sua giornata gli riappare in una luce che è sì del tempo ma in quella stasi particolare cui il tempo è costretto dal pittore che fa scattare la molla della sua pittura per fermarlo eternamente nella cornice delle immagini. La realtà cede sempre all'ispirazione d'un artista che se ne giova salvandola dal suo avvenimento caduco.

(...) Si riconoscono le <Nude> di Mafai; quelle d'un tempo per lo stordimento dei sensi che le impigriva sazie e mortificate dalla solitudine infinita, e quelle d'oggi per l'ardore contenuto che fa delicata la loro gioventù in fiore, per l'ozioso trascorrere del loro tempo che è di appassionata attesa. I suoi ritratti, le sue figure sono di gente priva di capricci e di sogni, obliosa, che vive in disparte per godersi l'esistenza meno effimera che il pittore gli dette. Ma vi furono momenti della sua pittura, in cui l'abituale lirismo divenne allarme e denuncia, mutandosi in libello; come nelle <Demolizioni> del 1937, dove i muri pendenti come stracci sono a condanna d'un mondo che andrà a fuoco e rovina; come nelle <Fantasie> del 1942, dove i corpi straziati e mutili stanno a premonirci di avvenimenti che non saranno né si diranno di fantasia. Fu allora Mafai il solo pittore italiano a riconoscere nei fantasmi dell'arte le figure obbrobriose degli imminenti carnefici.

Tutto è così vero nella pittura di Mafai che, per esserlo, a tal grado, diviene fantastico, fantasioso, poetico, nient'affatto poetico per nostalgia o rimorso sentimentale, ma proprio per quelle ragioni elementari che fanno della vera pittura <una poesia dipinta>».

**Attilio Bertolucci, «Mafai», catalogo mostra, galleria La Tartaruga, Roma 1959**

«Per scrivere questa prefazione al catalogo della prima mostra di Mafai astratto, per recarmi nello studio romano dell'artista ho imboccato a piedi la bellissima via San Michele. Ho rasentato il lungo, interminabile muro di quell'alhambra penitenziaria e artigiana dedicata a Clemente XI nel 1704 "perditis adulescentibus". Nel 1074 Roma doveva avere già i colori che per primo (con forse la sola eccezione di Poussin) questo quasi suo unico pittore-figlio ha saputo rapire alle giornate che qui passano. Ora sono davanti ai quadri, dieci, disposti su cavalletti e contro i muri o sedie spagliate, altri stanno sotto, in castigo verso le

pareti cieche, saranno gli ultimi fiori e foglie, secchi, sonanti in un tremito appena percettibile di lamine ormai non più vegetali non ancora minerali, che vidi qualche mese fa. È rimasto un po' in bilico, ma in vista, un nudo maschile del 1933: è pittura romana mattone tiepido di calore diurno o rosa sul punto di sfiorire divenuti carne, e non importa che Mafai fosse arrivato sin lì attraverso la cultura, se poi aveva finito per ritrovarsi dentro la sua città vera, non archeologica, dunque dentro se stesso. Ci si ritrova anche oggi, del tutto, non mi sono soffermato sul quadro vecchio rimuovendo mentalmente i nuovi, che subito anzi mi hanno incantato gli occhi, ferito l'anima, impegnato in una dolce, entusiastica e, come sempre avviene in questi casi, dolorosa operazione di scelta. Ma il quadro giovanile (verrebbe voglia di dire l'affresco) non è rimasto esposto per volontà del pittore, a provare la giustezza dei nuovi, ideale metronomo? Sto solo davanti alle tele, non c'è più Mafai con me, altrimenti non sentirei questo grande silenzio, ma la sua voce recitante dei versi. Mi parla sempre con allegria dei poeti che legge, scopre insieme Jean Paul Toulet e Dylan Thomas e li fa diventare dei Mafai. Se mi ripete "...le violette sono il sole dei morti" non è più Toulet, è Mafai, anche oggi che le violette per lui sono macerate, arse, irriconoscibili. Ma è un male non poter più leggere, nei quadri, le cose, quando vi si legge, senza possibilità d'equivoci, la vita? Una vita così impetuosa e tenera che viene di pensare come soltanto uno che ha dovuto, forse nel profondo ha voluto, conoscere la morte, poteva arrivarci. Le tentazioni del decorativo non esistono per lui, come non esistevano per i maestri che su questa strada sono andati tanto avanti, e

sono caduti, vincendo (e perdendo): Wols, Pollock, De Stael. Dei dieci quadri astratti, è Mafai che ha accettato l'aggettivo ormai d'uso comune, rifiutando le precisazioni sottili, un gruppo è come una serie di radiografie intime, persino intimiste. I titoli: La luce ritorna luce (con i gialli tramati, forse estivi, alla lontana naturalistici); Graffiare è come vivere (graffiati, grafiti in azzurro su tondo magma terroso); Cancellare la memoria (i reticoli multicolori, come una memoria non cancellata, una larva del figurativo). Ma le tele più belle sono forse quelle di un altro gruppo, in cui micie si accendono e si spengono, braci si consumano, petali di rosa si sfanno. O questi termini legati alla realtà di oggetti sono proibiti, bisognerà ricorrere all'estenuazione dei rossi e dei viola, all'impennarsi e mulinare dei verdi, all'infuriare dei neri? O ancora variando, mutando la chiave affidarsi alla guida di Mafai stesso e dei suoi titoli gnomici e lirici? Ma, va aggiunto subito, erosi dall'ironia come ad avvertire di non spingersi troppo in là nelle interpretazioni. Perché alla fine quel che conta è quel che si vede, quel che è diventato pittura, cioè gioia degli occhi per sempre. Anche i fili spinati contorti contro cui, per uscire dalla prigione dell'alienata civiltà di massa, Jackson Pollock si è graffiato, straziato, sfigurato, oggi nei suoi splendono, e splende il sangue che lui vi ha versato: colore incorruttibile, ormai. Non volgiamo neppure tentare di ricostruire il cammino che ha portato Mafai a queste ultime esperienze, i fatti psicologici, le implicazioni culturali che stanno dietro questi quadri. Ci bastano i quadri, la loro qualità è insieme la garanzia della loro necessità spirituale, il premio a un'avventura eroica intrapresa contro ogni calcolo, contro ogni saggezza».



Ferruccio Ferrazzi

**La Caduta. I tremendi tempi**, 1944

olio su tela, cm. 135x103

sul recto, in basso al centro: «La Caduta/Ferrazzi/ 1944»

sul verso, in basso a destra: «La Caduta/ I tremendi tempi/ 940-47/  
Ferrazzi»

sul verso: «INVENT\_80»

**provenienza:** Galleria San Marco, Roma;  
Metella Ferrazzi, Roma; Studio Scuola romana, Torino

**esposizioni:** «Dal ritorno all'ordine al richiamo della pittura. Continuità figurativa nella pittura italiana 1920–1987», catalogo mostra a cura di Bruno Mantura, Pia Vivarelli, Ateneumintaidemuseo, Helsinki, 1988, ill. a col. (poi riaperta a Kunstneres Hus, Oslo 1988, scheda di Mario Quesada; «Apocalisse», catalogo mostra a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Studio Scuola romana, Torino, 1989, ill b/n; «Ferruccio Ferrazzi. Dal 1916 al 1946», catalogo mostra a cura di Bruno Mantura e Mario Quesada, XXXII Festival dei Due Mondi - Palazzo Rosari Spada, Spoleto 1989, n.37, ill a col.; «I miti di Ferrazzi», catalogo mostra a cura di Valerio Rivosecchi, testo di Mario Quesada, Netta Vespignani Galleria d'Arte, Roma 1992, p.56, ill. a col.; «Roma. Sotto le stelle del '44. Storia arte cultura dalla Guerra alla Liberazione», catalogo mostra coordinata da Claudia Terenzi, Maurizio Di Puolo, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1995, p.101, ill. a col.; «Arte della libertà. Antifascismo, guerra e liberazione in Europa 1925-1945», catalogo mostra a cura di F. Sborgi, Palazzo Ducale, Genova 1995, ill.; «Visioni & Illusioni. Il realismo visionario nella pittura moderna e contemporanea», catalogo mostra a cura di Silvia Pegoraro, Castello Cinquecentesco, L'Aquila 2007, p.55, ill. a col.

**bibliografia:** Fabrizio D'Amico, Flaminio Gualdoni, Mario Quesada, Valerio Rivosecchi, «Nove Maestri della Scuola Romana», Edizioni Seat, Torino, 1992, pag. 29, ill. a col., regesto biografico a cura di Francesca Romana Morelli

Ferruccio Ferrazzi (Roma 1891-1978) è uno dei cardini su cui poggia la Scuola romana ed è un artista di primo piano nell'arte italiana della prima metà del Novecento. La sua opera rimane lontana dai toni altisonanti della propaganda politica, nonostante le cariche ufficiali che occupa (è anche eletto Accademico d'Italia nel 1933), i rapporti professionali intrattenuti con personalità centrali del ventennio, le committenze private e pubbliche, come gli Arazzi per il Palazzo delle Corporazioni di Roma (1931-1932) o il mosaico monumentale per Piazza Augusto Imperatore (1940-1941), dove sarebbe dovuta <risorgere> la tomba del primo imperatore di Roma. Animato da una natura speculativa, appartiene a pieno titolo alla migliore generazione del «ritorno all'ordine», laboriosa nella torre eburnea del proprio studio, ma a differenza di questi artisti appartiene anche a quella schiera

di <camminatori> di tutti i tempi, da Brunelleschi e Donatello a Richard Long, che necessitano di incrociare la propria creatività con esperienze reali, fuori da rotte consolidate. Teso a cogliere con atteggiamento scettico lo spirito della contemporaneità e la storia coeva, parte sempre dall'osservazione della vita e dal suo nucleo di affetti, fino a estrarre le forze primordiali che li sottendono, sentimenti assoluti che li governano, quasi a volerli cogliere di sorpresa dietro il suo stesso occhio (soggetto/ testimone della messa a fuoco della visione). Nel cercare di dare chiarezza a l'enigma dell'esistenza esplora «oltre l'umano», non esita a sostenere lunghi cammini in solitudine, incurante di privazioni, fatiche, rischi. Nel filo ininterrotto della propria riflessione, attraverso lo specchio concettuale dei suoi «Diari» e dei «Quaderni della tecnica», trova ampio spazio una speculazione filologica sull'arte antica, che osserva e studia fin dall'adolescenza, allo scopo di impossessarsi dell'«intima sostanza classica di un ritmo solenne», e così potere realizzare un'«adesione perfetta» al caotico ed esuberante quadro della vita. La sua inarrestabile ricerca segue una traiettoria circolare, per cui ogni opera è il contenitore di tutte le altre, passate e future.

«La caduta» appartiene a un nucleo di visioni eseguite tra il 1943 e il 1947 «tragiche e orgiastiche», suscitate dalla sofferenza, le angosce e la distruzione causate dalla guerra. L'iconografia del dipinto sembra adombrare un passo descritto da San Giovanni nell'Apocalisse. Nell'ambiente culturale romano il testo profetico è tra le letture di Scipione e di altri artisti e letterati; anche il suocero di Ferrazzi, Francesco Randone, pittore e ceramista, conserva nella biblioteca del suo studio i vangeli e la «Teosofia» di Rudolf Steiner. «La Caduta» sembra essere un riferimento all'«Ultimo combattimento» descritto nell'Apocalisse, con la disfatta della «bestia» e il «falso profeta», che, ancora vivi, sono gettati in uno stagno di fuoco e di zolfo ardente. A ben vedere il dipinto risulta essere eseguito nel 1944, ma sul verso della tela Ferrazzi scrive di suo pugno: «La Caduta/ I tremendi tempi/ 940-47», collocandolo così in un periodo terrificante, che si conclude soltanto nel dopoguerra inoltrato. Il vero soggetto dell'opera d'arte è dunque la guerra, che dal 1943 è entrata nella fase di risoluzione, anche se necessiteranno ancora due anni per giungere alla fine. Nel 1944 si manifesta anche un'eccezionale eruzione del Vesuvio con flussi piroclastici e nubi ardenti, accompagnata da frequenti scosse telluriche. In gioventù Ferrazzi si era recato di notte sulla bocca del cratere vesuviano, da dove aveva potuto godere il sorgere del sole.





Renato Guttuso, «Fuga dall'Etna» 1938-1939, Galleria Nazionale, Roma

Nel dipinto la scena apocalittica è ripresa dall'alto, in modo che l'orrore delle due bestie avvolte nel fuoco è all'altezza dell'occhio del riguardante, mentre lo spazio, che permette di guardare in basso la terra e gli animali sconvolti dagli avvenimenti soprannaturali, diventa come la visione di un baratro dalla profondità vertiginosa. Un fulmine luminoso spacca la sommità di un'altura rocciosa e taglia diagonalmente la composizione. Sembra quasi di udire il rumore della natura sconquassata dal fuoco e dal fulmine e sulla quale si abbattono, senza possibilità di scampo, morte e devastazione. La materia cromatica erompe in



L'eccezionale eruzione del Vesuvio dei primi mesi del 1944. Le foto sono scattate dall'aviazione americana

un andamento concitato, violento, accentuato da colori primari e complementari, caldi e freddi.

In «*La Caduta*», come in altre opere eseguite nello stesso periodo, tra cui «*Apocalisse-I versione*» (1946), ritorna l'immagine del toro, legata a simboli arcaici, ma anche all'arte del passato. Il toro incarna l'idea di potenza, di furia sfrenata e violenta, della forza fecondante maschile all'interno di un sentimento panico della natura. E ancora, nella psicanalisi di Jung, il sacrificio del toro rappresenta la perfezione dello spirito che trionfa sulle primitive passioni insite nell'uomo. Il toro è una delle iconografie più ricorrenti nell'opera ferrazziana dagli anni dieci fino alla morte. A cominciare dal «*Toro rosso*» (1919) visto in Sardegna, dove fu testimone di un avvenimento, per un solo attimo, ma destinato a fissarsi nel suo immaginario come un <mito>: «(...) vidi cadere da una piccola erta in Sardegna un toro, e rotolare con la sua massa immane presso di me; rizzatosi di balzo la bestia ansimante, ristette terribile, con l'erba brucata ancora in bocca [...]. Fu l'apparizione terribile di quell'immoto terribile stupore, ch' ebbe della scena tutto il valore significativo». («*Ferrazzi*», 1929, pp.5-6). Quello che in un dipinto degli anni trenta, «*La Diavoleria*» (1929-1930), simboleggia la ricerca di un equilibrio interiore tra valori spirituali e passioni istintive, con la guerra diventa un'esplicita visione escatologica dei «*tremendi tempi*».

Infine, in occasione di questa mostra si sono scoperti due cartellini dell'Institute Carnegie di Pittsburgh (Stati Uniti) sul telaio del dipinto. L'artista è stato il primo italiano a vincere il premio nel 1926, il più ambito riconoscimento in campo internazionale e in seguito ha fatto parte della prestigiosa giuria. E' plausibile che negli anni '50 il dipinto sia stato inviato al premio con il titolo «*Attesa*» («*Expectation*»), come si legge nei cartellini. Un titolo che forse permette di collocare l'esecuzione del dipinto entro il maggio del 1944, quando Roma è «città aperta». Nel suo studio a piazzale delle Muse, in cima ai Monti Parioli, il pittore può seguire con un binocolo i combattimenti nella sottostante Valle del Tevere. Scrive in una lettera (1946): «Nel maggio 1944 avevo finito un quadro del toro legato, con il macellaio vicino macchiato di sangue, che poteva collegarsi allo stato d'animo del periodo di travaglio e di attesa durante la guerra alle porte di Roma». (F. R. Morelli, «*Ferruccio Ferrazzi (1891-1978). Opere scelte da una collezione*», Roma-Milano 2012, p.7).

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

#### **Emilio Cecchi, «Pitture e disegni di Ferruccio Ferrazzi», Milano 23 marzo 1943**

«La mostra di Ferruccio Ferrazzi, testè inaugurata, e che resterà aperta tutto marzo nella galleria della Confederazione fascista professionisti e artisti, testimonia, anche con il richiamo ad opere qui non presenti, la coerenza di questo pittore. Come segno di tale coerenza è notevole fra l'altro il ripresentarsi, a distanza di anni, di temi e motivi identici o similari. (...). Nel bozzetto della <Monta> (1925) ecco la figura che, ammantellata di sacco e voltata di schiena, presenza il connubio. Questo schema d'una figura di spalla, lo rivedremo in una bella prova d'encausto, e poi nell'affresco della <Clemenza di Traiano>. L'elenco potrebbe continuare ma non è offerto a documento d'una qualsiasi povertà immaginativa. Vale soprattutto a indicarci un metodo di lavoro, fedele a talune impostazioni della fantasia, ed instancabile a riproporle ed interpretarle nelle diverse e approfondite stagioni d'uno stile pittorico.

Sotto la scorta paterna, il Ferrazzi aveva cominciato ad esercitarsi disegnando e modellando ed aveva eseguito copie dall'antico nelle gallerie. Sta il fatto che i suoi primi lavori, intorno ai vent'anni, anche più dell'antico potrebbero ricordarci Morbelli e Segantini.(...)

Tra il 1914 e il 1918, altri influssi subentrano e si amalgamano ai precedenti: il futurismo, il primitivismo e Van Gogh. Il futurismo non impegna Ferrazzi, come un Boccioni, in sforzi sistematici e genialmente ingrati, per scomporre e ricomporre a nuovo la struttura del mondo visibile. Né gli suggerisce, come a Severini o Picabia, applicazioni e variazioni elegantemente diminuite. Mescolato a tendenze già in atto, lo riconosciamo, ad esempio, nel <Cavallo> impigliato nel gomito d'un lasso; o nelle <Pecore e donne> viste da un'altana. Senza aver nulla di specificamente futurista, <Ospedale>, <Ballo>, rientrano nella descritta atmosfera. Mentre per opere del genere di <Attesa> si dovrebbero più nettamente sottolineare riferimenti post-impressionistici; ed altrove soprattutto in paesaggi, un primitivismo arieggiante al Van Gogh, che, anche per le sue tendenze mistiche e sociali, fra i moderni, era un altro di quelli cui il Ferrazzi poteva sentirsi più vicino.

(...) fra questi lavori, altri dove si fissarono momenti fondamentali del suo sviluppo: i <Caratteri della famiglia>, ad esempio, o il <Viaggio tragico>, (per il quale è qui un disegno); alcune delle <Conversazioni> di fanciulli eseguite circa dieci anni dopo; e una più ricca, molto più ricca, scelta dagli encausti, dove la invenzione, vincendo una certa latente rigidità volontaristica, diviene più aerea, e il colore soffuso, il tocco piumoso. Se si ricorda quanto il Ferrazzi, soprattutto dopo il 1930, è venuto operando nell'affresco, in disegni d'arazzi e nel mosaico murale, di cui qui non sono quasi offerti riferimenti, si avrà ragione a

ripetere che, sebbene numerosa la raccolta odierna, egli non può trovarvi tutta la sua misura. Nel preciso possesso d'un proprio repertorio figurativo, il Ferrazzi entra all'incirca nel 1920, con il <Pescatore> che darà presto l'avvio ai motivi dei <Carrettieri>, dei <Tori>, dei <Cavalli alla trebbiatura>, ecc. Motivi che si distaccano subito dall'origine naturalistica per investirsi d'un tono mitico. E più validamente se ne investono, quanto più un'intenzione che vorrebbe organizzarli verso il decorativo e il simbolico resta sottomessa e fusa alla pittura. Che, per una causa o per l'altra, ciò non avvenga sempre, si ha modo di riscontrarlo dove il tessuto pittorico appare, a dir così, scorporato e dilatato; in confronto (per esempio) alla solida materia della <Monta> di proprietà Castria, ed altre opere così fresche e vitali.

In un certo senso, si direbbe che qualche volta il Ferrazzi s'impegna, proprio risolutamente, a contrastare ciò ch'è grazia istintiva e mistero dell'espressione, nell'idea di risultati più orgogliosi e complessi. Idea, non che legittima, generosa; fino al momento ch'essa non compromette davvero quella grazia e non insidia o distrugge quel mistero. E ogni artista ha i suoi santi. Si capisce quali possono essere oggi i santi di Ferrazzi. Ma egli non dovrebbe del tutto dimenticarsi di pregare anche certi santi più piccoli, che fecero però grandi miracoli anche loro. Dopo non aver avuto paura di tante difficoltà, vigilie, fatiche, per giungere al punto dove, meritamente con la sua laboriosa carriera egli è giunto, non dovrebbe aver paura, talvolta, d'un po' più d'abbandono, di sorriso e di felicità».

#### **Mario Quesada, «Prefazione», in «I miti di Ferrazzi», catalogo mostra a cura di Valerio Rivosecchi 1943**

«<Autoritratto come Lazzaro> è un'opera programmatica, perché Ferrazzi vi dichiara la totale dedizione alla pittura, chiusa in un misterioso solido luminoso, mostrato come un emblema e poi offerto a Horitia in <Visione prismatica> (1924). Questo tondo, una Sacra Famiglia sorpresa al mattino, è anche una tavola genealogica; il passato, il presente e il futuro vi sono raccolti: sul fondo la Madre del pittore ha la mano alzata in un gesto tra mistico e sorpreso che ha anche in una scultura del 1920; il pittore è al centro, ritratto scalzo perché ha rifiutato tutte le vanità e i suoi piedi sfiorano appena il pavimento perché l'idea lo trasporta altrove; il grappolo di figure continua con la compagna e la figlia Fabiola. In una stesura precedente, il bimbo era voltato a sinistra e nei gesti c'era qualcosa di più nervoso ed irrequieto: qui, invece, gli sguardi si concentrano sul prisma sorretto come un ex-voto, quasi segno e destino della complicità sentimentale e culturale che fa la sostanza drammatica della tavola.

(...) Ma cosa amalgama questa attitudine a vedere prima in forma eccitata e a dipingere, poi, la realtà distillata dai sensi smodati, ricreandola attraverso la passione per la pittura?

Cosa tiene insieme i vari tempi dello stile di Ferrazzi? Appunto questo suo restare costantemente sorpreso, a nervi scoperti, davanti all'apparizione tenendola viva dentro di sé fino alla sua traduzione sulla tavola o sulla tela o sulla parete.

Il metodo è quello lento e sicuro degli antichi. <Nulla è oggi negletto come il disegno in genere e i disegni in particolare. Sembra che gli attuali pittori altro non abbiano in testa che menare il pennello sulla tela>, diceva Giorgio de Chirico nel 1921; Ferrazzi ferma sempre prima su un foglio di taccuino il diagramma febbrile della visione: con segno antigrazioso elimina l'inutile, concentra il lavoro sulle parti fondamentali dell'opera; nel suo ricordo poi <avviene un'inconscia gestazione> (secondo le sue stesse parole), quindi esegue più di un bozzetto, infine dipinge l'opera. Col tempo si assiste a un continuo tornare dell'autore sopra il soggetto, talvolta è questo a riproporsi al pittore a distanza d'anni, quasi volesse rinnovare quella fecondazione segreta nella sua mente e rinascere alla pittura: così accade al <Pescatore> disegnato prima a Firenze, all'acquarello e diviso in triangoli per il trasferimento in grande, poi a matita con la stessa consistenza allungata dei corpi nei <Caratteri della famiglia>, infine dipinto nel 1920 con luce livida, ambiente spettrale, colore caravaggesco. E un'opera <sadica> per Ferrazzi, <nordica> per Oppo che la disapprova, <equilibrata e solida> per Vittoria Morelli, anticipatrice di <soluzioni in chiave tonale, che saranno in seguito a fondamento della cosiddetta scuola romana> per Recupero.

<In tutta la mia attività di artista, le questioni di tecnica e forma, sono entrate come logico e naturale sviluppo di qualità istintive, che sono la ragione stessa della mia passione per la pittura>: parole di Ferrazzi che mettono ordine al suo costante furore

(l'istintiva <furia>, la <mania> dell'ispirato), trasferendolo nella passione per il linguaggio pittorico.

Il tempo degli encausti era servito a riscaldare la sua tavolozza, a cercare il tono di una pittura assoluta, a far lievitare la materia come da se stessa, a tenere la luce distante, sottilmente concatenata al pigmento e mentre s'accresceva il potenziale espressivo il tema si faceva basso, di tono familiare, quasi l'autore non avesse voluto distrarre la mano con l'idea. (...) Siamo al 1943 e comincia il tempo dell'“Apocalisse”.

<La Stanza>, un olio su tela, è al centro di questo capitolo che si apre con le <Diavolerie> degli anni Dieci, attraversa le <Feste notturne>, i <Temporalisti> sull'Aniene, le <Trite del grano>, i <Caroselli>, le <Tempeste>, include le <Eruzioni> e le <Cadute> e dovrebbe comprendere, secondo me, <Il transito di mio padre> (qui nel folgorante <Teatro della vita>) e <I Leoni e i Leopardi in cattività>. Questo capovolgimento stilistico coincide con la trasformazione della visione prismatica in visione vorticoso. Il particolare sentire del pittore s'infiama e la materia scorre dal pennello alla tela in una convulsione rapida ad inseguire il sogno, l'allucinazione, la visione, l'orrore degli anni della guerra, in perfetta sintonia di linguaggio stilistico con i problemi drammatici di quel tempo. (...)

Nel 1950 scrive a Renato Guttuso, che a lui si era accostato proprio al tempo de <La stanza>, come all'unico in grado di ascoltare il desiderio di gettare all'aria lo stanco armamentario figurativo (modelle, modelli, chicchere e fiori in posa), un dittico terribile e chiaro: <Io amo i santi, i grandi fanatici, tutti coloro che battono la testa in certi errori che diventano incredibili verità. Sono perciò contro il ragionamento puro, freddo e matematico e contro tutta la pittura senza pazzia>».



Fausto Pirandello

**Tavolino da tè** 1952 circa

olio su cartone, cm. 100x70

in alto a sinistra: «Pirandello»

sul verso, in alto a sinistra: «<Tavolino da tè>»

**provenienza:** Fausto Pirandello, Roma; Galleria Consorti, Roma, Galleria Pogliani, Roma

**esposizioni:**

«*IV bienal do Museo de arte moderna de S. Paulo*», catalogo mostra, San Paolo (Brasile), 1957, n.13 (con titolo «Mesa desguarneckida» e datato «1956»); Asta Falsetti, Prato, 19 maggio 1962, n.159

**bibliografia:**

Claudia Gian Ferrari, «*Fausto Pirandello. Catalogo generale*», Electa, Milano 2009, n. 528, ill. b/n

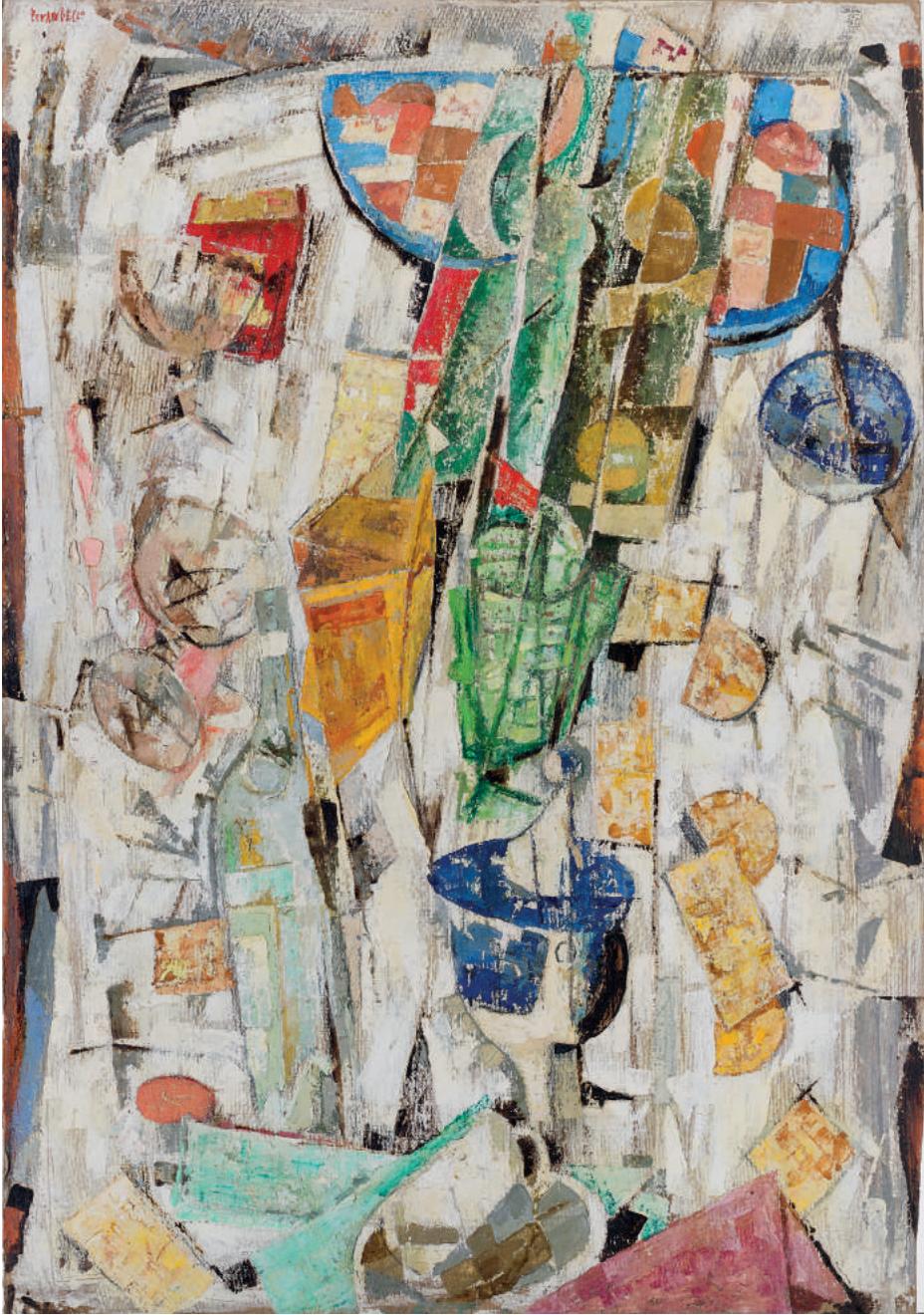
La formazione pittorica di Fausto Pirandello (1899-1975) si compie a Parigi tra il 1928 e il 1930, dopo avere conquistato una sua cifra pittorica a Roma e nel 1926 avere esposto alla Biennale di Venezia, ammesso dalla giuria, senza la minima raccomandazione, come rimarca il padre, il grande drammaturgo Luigi Pirandello, in una lettera del 22 gennaio 1928. Il giovane viva la partenza come un «*esilio*», una «*sconfitta*», una condizione psicologica tormentata, che desta preoccupazione nel padre, all'oscuro del legame sentimentale del figlio con la modella anticolana Pompilia Aprilia. Fausto Pirandello cerca di mettere una distanza con l'ingombrante figura paterna, verso la quale nutre un profondo ma conflittuale amore filiale, le convenzioni sociali familiari, ma anche con l'ambiente invidioso e opprimente di Roma. Nella democratica Parigi si compie in modo irrevocabile il destino del giovane pittore: si sposerà con Pompilia, dalla quale avrà il loro primogenito (la cui nascita sarà tenuta nascosta a Luigi Pirandello per due anni) e la sua arte maturerà in un fertile ambiente cosmopolita. Del resto è figlio, di un uomo che con la sua la sua opera teatrale ha calcato le scene del mondo, e che anche lui fuggirà dall'Italia per stabilirsi per un lungo periodo a Berlino, dove riceverà le visite del figlio.

Quando Fausto Pirandello si affaccia dal piccolo appartamento dove vive in boulevard Saint-Germain, è come se gli si spalancasse davanti il sipario della sua rappresentazione artistica, ben lontana dalle immagini cristallizzate dell'agonizzante Novecento italiano: «*Ecco la vita a cui bisognerebbe dar forma. Questa attuale. Che nudi? Che neoclassicismo? Dove, le bagnanti? (...) Ho pensato agli antichi: essi sempre hanno riprodotto la vita attuale e la favola eterna. Mettere questa favola eterna sotto le vesti moderne, nella vita moderna*». (Flavia Matitti, «*Fausto Pirandello. Gli anni di Parigi 1928 1930*», Roma 2009, p.25). Nella *Ville Lumière* frequenta gli italiani di Parigi. Si forgia nel crogiolo incandescente dell'École de Paris,

visitando con costanza le gallerie e i musei: Picasso, Braque, Derain, ma anche Chagall, Soutin, Pascin, i Surrealisti, fino a Cèzanne. Cubismo, espressionismo, surrealismo penetrano il suo universo pittorico in modo definitivo. Nascono le prime nature morte quasi compilate, ma anche interni domestici animati da personaggi familiari, in un insormontabile conflitto tra apparenza e realtà, capace quest'ultima di sfaccettarsi all'infinito, fissando così un certo carattere enigmatico del suo linguaggio espressivo. In «Interno di mattino», «Mosè salvato», entrambi del 1931, finge l'uso del collage cubista, dipingendo dei ritagli di giornale, come fissati sulla superficie pittorica, a rendere ancora più complesso il senso di quella realtà familiare e ad evidenziare il moltiplicarsi delle verità a essa collegate.

Rientrato in Italia, Pirandello prende parte alle principali esposizioni, dalla Biennale di Venezia alla Quadriennale di Roma, da prestigiose mostre di arte italiana contemporanea all'estero a una personale di disegni alla Galleria della Cometa (1938) e, quando il suo linguaggio espressivo si tinge di un personale realismo, sensibile agli eventi dell'incombente conflitto mondiale, è invitato a esporre dal gruppo milanese di Corrente. La sua pittura dai caratteri stilistici e dai contenuti sempre meno legati a un'arte nazionale corrente, non trova opposizione tra la critica, nemmeno nei giornali «Il Tevere», «Quadrivio», che con l'avvento delle leggi razziali (1938), ingaggiano una furibonda battaglia contro l'arte moderna. Insomma la sua pittura è apprezzata dai rappresentanti più reazionari del regime, ma soddisfa anche la critica più aggiornata e che accompagna i nuovi orientamenti degli artisti, nell'orbita di riviste come «Primato», fondata da Giuseppe Bottai (uomo del regime, definito da luci e da ombre). Per esempio, quando nel 1939 alla Terza Quadriennale ha una sala personale, il critico e pittore Virgilio Gruzzi, con il suo sguardo affilato, intuisce che Pirandello è alla ricerca di un rapporto più efficace con la realtà e commenta della sua opera: «*Amore del ripugnante, di ciò che turba e solletica i sensi, di ciò che rappresenta la vita animale ed assorta della carne, quel suo lievitare e disfarsi. (...) una realtà senza sorriso e come dilapidata, colta nella sua gestazione faticosa, sparsa di grumi, di larve, di sostanza organica, di illusioni e apparenze*». («Nuova Antologia», Roma 16 febbraio 1939).

Nel secondo dopoguerra, la stima verso la sua ricerca artistica non è mutata. Lionello Venturi lo appoggia, galleristi illuminati tra Roma, Milano e New York promuovono la sua arte. Il tema ossessivo del suo lavoro, la realtà come problema assoluto, ora ha come soggetto sé stesso, artista solitario, la moglie Pompilia,



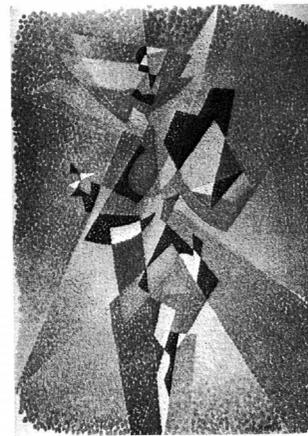


Fausto Pirandello, «Autoritratto», 1950 circa, pastello

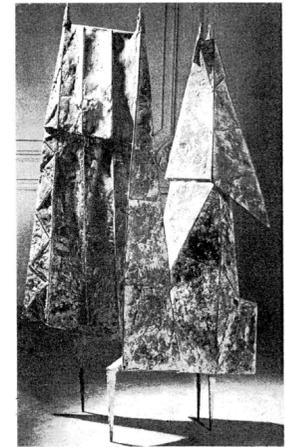
altre figure dal volto anonimo e dai gesti o azioni non definiti, spesso nudi, le carni senescenti, o coperti da vestiti fuori moda, ridicoli. È il suo modo di registrare una realtà diversa, un tempo con il quale non è più possibilità di essere in sintonia, rimane soltanto l'arma di una lucida ironia. Intorno alla metà degli anni cinquanta, la sua pittura sembra trovare degli agganci con le ricerche astratte-concrete in campo internazionale. Scrive Venturi sulla rivista «Commentari» (gennaio-marzo 1954): «(...) Pirandello comprende i nuovi valori che la visione simultanea di tempo e spazio può dare. È un nuovo orizzonte che gli si apre e verso il quale s'incammina con la solita cautela, cioè senza mai perdere la percezione delle apparenze. (...) Il colore è di una tale purezza che non ha bisogno di essere intenso, perché il suo canto si spieghi. Nelle nature morte recenti la percezione della realtà si rivela come se nascesse da un caos, è un effetto di cosa creata, parallela alla realtà naturale, eppure distinta perché realtà dell'arte, piena della grazia dell'arte». Il grande dipinto «Tavolino da Tè» fa parte di un gruppo di nature morte, che hanno lo stesso soggetto e <tavole sparecchiate>, nato nel corso di diversi anni. Questo quadro si distingue per un insolito sviluppo verticale e per la capacità di intrecciare con naturalezza l'astrazione di un'ideale architettura cubista con rarefatte immagini naturalistiche. Senza darlo troppo a vedere, Pirandello

sembra ingaggiare una lotta tra un personale mondo platonico, geometrico, e un richiamo pulsionale al reale, alla sensualità raffinatissima della materia e al colore, che culmina nel verde e nel blu, declinati in tonalità diverse. Il cubismo resta in qualche modo alla radice del suo linguaggio espressivo, ma la superficie pittorica registra sommovimenti tellurici provocati da una profonda vitalità esistenziale, un attaccamento che ha qualcosa di ancestrale, di una luce solare accecante interiorizzata, un'attitudine a isolarsi nel cogliere sipari di vita ordinaria.

Nel 1957 il quadro viene inviato, assieme ad altre nove opere di Pirandello alla IV Biennale di San Paolo, nell'ambito della partecipazione italiana, così affidata all'organizzazione della Biennale veneziana, che dedica un'ampia retrospettiva a Giorgio Morandi. Fondata nel 1951 dal mecenate Francisco Matarazzo Sobrinho, della potente famiglia economica di origine salernitane, che all'epoca rappresenta uno dei cinque gruppi industriali più importanti del mondo, la quarta edizione della biennale brasiliana apre a molti paesi del mondo, oltre a quelli occidentali, per esempio la Cina, il Sudafrica, Cuba, il Giappone, il



GINO SEVERINI (Italia) - Nos pontos dos pés n.º 2, 1957



LYNN CHADWICK (Grã-Bretanha) - Encontro VI, 1957

Dal catalogo della IV Biennale di San Paolo, due opere riprodotte in pagine a fronte: un dipinto di Gino Severini e una scultura dell'inglese Lynn Chadwick

Vietnam. Oltre a proporre un'importante sezione di architettura, tra gli approfondimenti, ospita mostre dei Surrealisti belgi, di Marc Chagall, di Ben Nicholson e di Jackson Pollock.

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

**Lettera di Luigi Pirandello, in «Fausto Pirandello 1899-1975», catalogo mostra a cura di Giuseppe Appella e Guido Giuffrè, De Luca, Roma 1990, p.172**

«Pordenone 10 VI 1928

Mio caro Fausto,

(...) posso rispondere alla tua ultima lettera, che, come, puoi bene immaginarti, mi ha afflitto moltissimo. È curioso come tu, che sai vedere ed esprimere così bene ciò che avviene in te, non trovi poi la via per uscire da codeste opprimenti condizioni di spirito. Perché, quando ti metti a dipingere, guardi con gli occhi degli altri, tu che hai così buoni occhi per guardare in te? Bisogna che tu ti liberi da ogni preoccupazione di modernità e finisca di dipingere come tutti oggi dipingono, cioè brutto. Ho visto a Venezia i Novecentisti: orrori, da un canto, e insulsissima accademia dall'altro; e tutti uguali. È veramente una sconcia e spaventevole aberrazione, di cui non si vede la fine. Per ritornare ingenui scarabocchiano come ragazzini, per dimostrarsi saputi, copiano freddamente e stupidamente. Nessuna sincerità. Sforzi inani. Aborrimento d'ogni naturalezza, d'ogni spontaneo abbandono. E nessuno pensa che l'unico pittore moderno che sia riuscito a fare qualche cosa, a esser lui, è stato lo Spadini per quest'unica e semplicissima ragione: che a un certo punto non volle sapere più nulla e s'abbandonò alla gioia di dipingere come vedeva e quel che vedeva. Non c'è altra via, non c'è altra salute che questa. Se la tua sincerità è pensare in un tuo modo particolare, che riesci a esprimere così singolarmente, nelle tue lettere, ebbene dipingi questi tuoi pensieri, sarai sincero e ti esprimerai: esprimerai qualche cosa. La sorveglianza critica uccide l'arte. La critica d'arte moderna è micidiale. L'avete tutti nel sangue. Bisogna liberarsene. Non so che cosa tu voglia fare quest'estate. Sarebbe bene, forse, che tu ritornassi in Italia fino a ottobre o novembre, per poi ritornare a Parigi, se ti piacerà. Ti lascio liberissimo di fare come più ti piace, insomma. Vorrei che fossi tu a prendere le tue decisioni, secondo le tue convenienze e i tuoi umori, senza dipendere dagli altri. Mi va così e faccio così. Sappi approfittare di questa libertà che t'ho donata, d'arte e di vita: è l'unico modo di compensarmi. Vederti così incerto, così malcontento è per me una grande afflizione, come se tu ti dimostrassi ingrato. Se hai bisogno di danaro per partire, non hai che da avvertirlo in tempo e ti sarà mandato. (...) Aspetto le tue decisioni e intanto raccomandandoti di star lieto e col cuore leggero e la mente serena, ti bacio forte forte. Papà».

**Raffaele Carrieri, «Un pittore silenzioso», in «Nosside», Roma marzo 1959, p.70**

«(...) viene Pirandello, in panciotto e maniche di camicia. L'ho conosciuto una sera a Milano alla <Galleria Blu> durante la

sua mostra. Mi fa piacere rivederlo. Ritrovo la sua ritrosia e anche un po' del suo silenzio vibrante. Dico vibrante perché è proprio così, un silenzio con piccolo tic che appare e dispare intorno agli occhi e alla bocca. Deve fare un certo sforzo a comunicare, a parlare; e non ha la minima disinvoltura. Mi piace sia così. La facilità dei rapporti mi predispone a uno stato di allarme. Anche io ho i miei campanelli, e che campanelli! Per giungere allo studio attraversiamo un corridoio in ombra. Vedo da una porta semiaperta le mattonelle e gli armadi bianchi della cucina. Si capisce che questo è il «ponte dei sospiri» ed è stato scelto per separare il pittore dal resto della famiglia. Una specie d'isolamento protetto. Pirandello apre una piccola porta che suona: non vedo il gariglione ma sento una sonatina di cristalli canori, una musicchetta cinese da XVIII secolo. Lo studio è grande e chiaro. Foderato di sughero isolante? Il silenzio è perfetto e si potrebbero accordare tre capelli. Una cineseria come un'altra. C'è il necessario e il superfluo. Il necessario è il banchetto dei colori coi tubi nuovi e gli altri già spremuti, sono le spatole, i mazzi di pennelli, le tele da dipingere contro il muro, le tele dipinte sui cavalletti. Vedo un gruppo di bagnanti, bianco-arancione-rosso. Una formazione di cristalli pieni di spicchi e spigoli che combaciano. Poi un pergolato, e un'altra composizione ad angoli vividi. Non devo certo scoprire la pittura di Pirandello nel suo studio. Ma vederla qui un po' accavallata, un po' sovrapposta, libera e gremita mi fa piacere. Questo non è un lavoro bene eseguito: è tutta la vita. È tutta la vita che diventa altrettanta vita. Non voglio fare il difficile. Ma sento che c'è un flusso e riflusso permanente, un'ansietà, un batticuore, una precisione di sensazioni imprecise, di sconvolgimenti, di assestamenti, di nausee, di speranze, di fughe e ritorni. Una vera vita così com'è e dev'essere. Pirandello toglie da un fascio di tele quelle appena tornate da un giro in America. Ne ha mandate trenta, ne sono tornate sei. E quelle sei le vedo una dopo l'altra sul cavalletto. Su di una parete disegni e disegni colorati: riconosco in miniatura più di un motivo: le <Bagnanti>, le <Pergole>, gli <Oggetti>. Un fare e disfare per linee e profili. Larve di forme, forme al primo stato di propulsione. L'occhio che lotta con la coscienza: il vedere e il sentire. Non sto aggiustando un orologio e due belle stelle marine appese a un chiodo mi distraggono. E anche un'Agrippina. <Qui riposava di preferenza mio padre...>

Mi meraviglio di sentire all'improvviso la voce di Fausto Pirandello. S'è fatto coraggio e ha parlato. Guardo l'Agrippina di velluto color mostarda e coperta di carte e giornali, Luigi Pirandello ha ascoltato suo figlio. Mi piace credere che l'abbia udito e anche visto, in camicia di rigatino, gli occhi stanchi, e un sorriso, un sorriso dolcemente stanco, così stanco!».

Mimmo Rotella

**Collage**, 1960

décollage su tela, cm. 74x51

in basso a destra: «Rotella»

sul recto in alto da sinistra verso destra «NA extr»

sul verso al centro «Rotella/Collage/ (1960)»

sul verso in basso a destra: «PROPRIETÀ/ Giulia Battaglia»

**provenienza:** Giulia Battaglia, Roma

**bibliografia:** Germano Celant, «Mimmo Rotella. Catalogo ragionato. Volume primo, 1944-1961», Tomo II, Skira, Milano 2016, Skira, n. 170, ill. a col.

**esposizioni:** «Il mito del Pop. Percorsi italiani», catalogo mostra a cura di Silvia Pegoraro, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Armando Pizzinato, Pordenone, 2017, p.121, ill. a col.

Il percorso artistico di Mimmo Rotella (1918-2006) inizia alla metà degli anni quaranta, quando da Catanzaro viene a Roma e si avvicina ai giovani artisti, che daranno vita al gruppo Forma 1, assertori di una forma astratta oggettiva («*Ci interessa la forma del limone non il limone*», 1947). Animato da un rinnovato fuoco dadaista, introduce la poesia epistaltica, combinazione di parole vere e inventate, recitate con cadenze litaniche bruscamente sincopate, accompagnate da suoni, fischi, musica vocale. Nel 1952, dopo un anno di studio all'Università di Kansas City grazie alla borsa di studio della Fulbright Foundation, è di nuovo a Roma, dove partecipa a mostre del vitale e aggiornato universo artistico della città, anche grazie all'attività culturale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, diretta dalla battagliera Palma Bucarelli, e delle gallerie private. Un nuovo aggiustamento di rotta, porta Rotella a contatto con la Fondazione Origine, voluta da Ettore Colla e Piero Dorazio e da un manipolo di altri artisti e intellettuali, aperto alle diverse ricerche astratto-informali, che in questo periodo di «rinascita» del Paese, dopo il conflitto mondiale, non scorge differenza tra i campi espressivi del pensiero e del gusto: l'arte, l'architettura, l'urbanistica, l'ingegneria, il disegno industriale, lo spettacolo. Nel 1952 Piero Dorazio nell'editoriale della rivista della Fondazione Origine, «Arti Visive», asserisce in modo programmatico: «*La nostra civiltà offre nelle sue città, nelle sue strade, nei suoi spettacoli, un mondo visivo nuovo che è quello dell'arte contemporanea*», ma per questa ragione si rende necessario educare l'uomo moderno «*alla coscienza della sua natura nel proprio tempo*». Il gesto di Giuseppe Capogrossi, la materia Alberto Burri e di Ettore Colla tracciano un percorso à rebours verso un mondo primordiale, che l'artista trova nel profondo di sé stesso. Il gesto di lacerazione dei manifesti stradali esprime la volontà di Rotella di mettersi nella condizione di vedere, guardare al di là delle immagini pubblicitarie o di propaganda politica, stratificate

sui muri della città antica. L'artista penetra lo strato informe e inerte che camuffa i muri di Roma, fino a entrare in contatto con la natura più vera, universale ed eterna della città. Tra il 1953 e il 1954 il primo a vedere i risultati della sua nuova ricerca è il critico e letterato Emilio Villa (secondo una testimonianza dello stesso artista), appena rientrato dal Brasile, dove ha collaborato, sotto la direzione di Pier Maria Bardi, con il Museo de Arte de São Paulo, alla schedatura di reperti archeologici appartenenti a un vasto orizzonte culturale: le civiltà sumere, fenice, micenee, etrusche, iraniane, soltanto per fare qualche esempio.

Il soggiorno in Brasile si è rivelato molto formativo per il poeta, che in precedenza aveva coltivato la filologia semitica, gli studi micenei e paleogreci. La città di San Paolo è un crocevia della



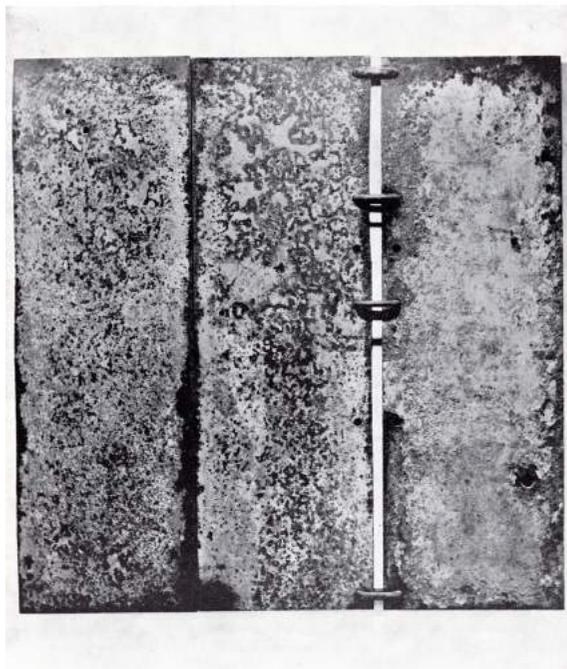
Rivista «Arti Visive», numero estate 1955. A sinistra la pagina dedicata da Emilio Villa ai «Décollages di Rotella» a destra gli articoli sul teatro in relazione all'arte astratta

cultura di avanguardia internazionale, soprattutto quella proveniente dagli ambienti nordamericani, mentre il Brasile è ancora immerso in una dimensione arcaico-amazzonica e, per certi aspetti, è tecnologicamente avanzato. Chiamato a fare parte della direzione di «Arti Visive», Emilio Villa dedica al giovane artista un'intera pagina nel numero dell'estate del 1955, sintetizzando efficacemente le ragioni del suo itinerario artistico: «*Dopo irrequieta migrazione in campi un po' siderali di un astrattismo poco severo, ma, per Rotella, comunque risolto nella misura di una ironia immediata, Rotella ha ripreso tra le mani, con un gesto tra pensoso e disperato, un mezzo che potrebbe sembrare caduto in disuso:*



il collage. Ma nulla è disusato, quando una energia espressiva regge il mezzo, e lo rende caratteristico, denunciandone origini profonde. Nel caso di Rotella, se, in apparenza, il gesto di stracciare la carta colorata e costruire i frammenti, può richiamare genericamente qualche umore ancora dadaista, i risultati che ottiene sono così carichi e pieni di virtù e di intuizione, da creare una tipologia isolata e definitoria di intelligenza pittorica».

Nello stesso numero della rivista, trova spazio anche la controversa



Ettore Colla, «Trittico», 1960 circa, ferro (già collezione Giovanni Carandente)

e poliedrica figura dell'austriaco Friedensreich Hundertwasser, che nello scritto *«Arte come transautomatico»* esalta la *«potenza visiva dell'uomo»* contemporaneo, frutto del suo mondo del subcosciente. Altri articoli trattano di Ben Nicholson, di Corneille, dell'architettura americana contemporanea e della rinascita del teatro e del cinema d'avanguardia in rapporto all'arte astratta.

È utile ricordare che all'inizio della sua ricerca, Rotella si serve dei retri dei manifesti che strappa dalla strada, perché è interessato all'effetto della materia ruvida, sorda, povera, ai suoi diversi timbri di colore giallastro, alla colla lattiginosa essiccata. *«È la poetica del <muro> di una vasta area dell'Informale»*, dirà Maurizio Fagiolo (1966).

Questo *décollage* è eseguito nel 1960, un anno denso di avvenimenti per Rotella: si lascia definitivamente alle spalle l'informale, per volgersi alla rapida appropriazione materiale dell'immagine (l'avvento dell'immagine è sentito in modo sempre più prepotente dall'America all'Europa). Nello stesso anno, Rotella aderisce al Nouveau Réalisme teorizzato da Pierre Restany, e partecipa al *«Festival d'Art d'avant-garde»*, la prima esposizione del gruppo, aperta in novembre a Parigi. Partecipa a *«Six Techniques, Six Nationalities»* alla Bertha Schaefer Gallery di New York. L'opera sembra riunire in sé questo passaggio formale verso la figurazione. La superficie trattiene allo stato embrionale le forme, che tuttavia sembrano come suggerire immagini elementari, sedimentate nel nostro immaginario collettivo. Anche le lettere a collage, compongono parole incomplete, perché vittime predestinate della stratificazione dei manifesti o addirittura decapitate parzialmente, come nel caso di quella lettera che appena si intravede sul bordo sinistro della tela. In fondo Rotella, come altri artisti italiani, si appropria delle armi del crescente potere della cultura di massa, e le usa per trasformarle in qualcos'altro, funzionale alla cultura riflessiva e a un immaginario potente della colta Europa. Nel fondo scuro, il fitto reticolo di strappi sembra rendere la superficie del quadro frammentata, ma non meno preziosa, perché, ora, è questa la *<pelle>* della Roma contemporanea, che odora di Dolce vita, del sudore dei Giochi olimpici che la riportano alla ribalta del mondo, accarezzata dal miraggio del boom economico e dalle mani sporche della politica connivente.

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

**Emilio Villa, «Mimmo Rotella», catalogo mostra, galleria La Salita, 1959.**

«(...) Come presa di possesso di pure figurazioni recuperate con occhio vegetante e gesto assolutorio, questa pittura lavora al servizio di una ombrosa proprietà mentale. *Déchiffer déceler sur les contextes abîmés ce qui s'écroule dans le rythme*, è azione positiva dell'immaginare. Nel fondo della sua mente una ragione vigila e matura, annienta e asserisce, a scatti proscioglie gli indici decisivi, ne estrae curiosità e allegria, parafrasa leggende enigmatiche, *espaces d'envoûtements*, nascosti nel basso fantastico sociale, nel fievole, nelle sensazioni stupide del reale quotidiano. Gli inerti si lamentano per la < materia > di questa pittura, manifesti strappati sui muri, sui bandoni, sulle palizzate. Materia? Faremo quadri con tutto, con tutta la materia del mondo, magari con succo di carrube, con scorze di stirace, con porpora fenicia e incenso d'Ismaele, magari con il *convolvulus scoparius linnaei*, regalando ai nostri nonni le congetture misere del tubetto. Purché nascano, come qui nascono, temperature allusive, un maggiore proclama, il manifesto musicale degli entropismi, il calmiera degli oscillanti fragori e dei suoni miti. È che i quadri di questo poeta autentico suscitano i profili della più estesa, più segreta e più agitata naturalezza. Strappano, dirimono brevi firmamenti, sigle ragionate di tohu ubohu, e una mandria di trombe, di colori spenti come la invisibile pelle del mondo. L'occhio fisso al quale il pittore sospende il nucleo illuminato, lo scatto non sempre, non sempre: però certo quando accade schiettissimo con cui lacera e accende il suo minimo baccanale, o stende la sua pace intima: realizzando i canoni e gli schemi della vita invisibile, e non per questo meno vitale, quando come il grano essa viene mietuta. Il regno che Rotella genera e alimenta è di una straordinaria e extravagante *subtilité*, increspato, diretto, riconcentrato, come una orda di lingue e di giunchi tesi a battere sopra un tamburo in musica i grani imperscrutabili, e a salvare il grande silenzio del colore dall'aridità (...).

**Cesare Vivaldi, «Intervista a Mimmo Rotella»  
in «Marcatrè», Milano luglio-agosto settembre 1965,  
pp.264-269**

**«Ci vuoi dire, Mimmo, se questo trasferimento deriva da un tuo interesse precipuo alla città, di Parigi e alla pittura che si fa a Parigi, oppure è semplicemente dettato dal desiderio di avere dinanzi a te uno spazio più ampio, delle possibilità anche di mercato e di critica maggiori di quella che ti può offrire Roma?»**

*Penso che il secondo interrogativo sia il più giusto. Infatti mi son trasferito a Parigi (dove ho trovato uno studio, cosa molto difficile) soprattutto perché la galleria <J> si interessa al mio lavoro come a quello di tutti gli altri artisti del gruppo Nouveau réalisme.*

*Eppoi a Parigi ho molti amici, e su di me e sul Nouveau réalisme c'è un bel movimento di critica e di interesse internazionali. (...)*

**(...) si parla sempre di te solo a partire dal *décollage*, mentre il modo in cui è nata la faccenda, cos'è avvenuto prima, immediatamente prima, di solito vien taciuto.**

*Fino al '50 ho continuato a dipingere a olio, facendo una pittura astratta del tipo geometrico-costruttivista; poi ho avuto un periodo di crisi, dopo di che, nel pieno di questo periodo (anche allora avevo lo studio nei pressi di piazza del Popolo), rimasi impressionato dai muri tappezzati di affissi lacerati. Mi affascinavano letteralmente, anche perché pensavo allora che la pittura era finita e che bisognava scoprire qualcosa di nuovo, di vivo e di attuale. Sicché la sera cominciamo a lacerare questi manifesti, a strapparli dai muri, e li portavo su in studio, componendoli o lasciandoli tali e quali erano, tali e quali li vedevo. Ecco come è nato il *décollage*. Una sera il critico Emilio Villa li vide (fu il primo) e ne fu entusiasta e mi invitò a partecipare a una mostra romana. Questo avveniva nel '54.  
**Capisco. Però ricordo che quando facevi questi *décollages* contemporaneamente tentavi certi esperimenti materici che poi hai abbandonato perché non ti interessavano più. Voglio dire, con questo, che il problema doveva certamente essere più vasto e profondo, non così semplice. Il nome di Villa, che hai fatto adesso, proprio in questo senso è significativo, perché il nostro grande Emilio è stato un po' il nume tutelare di tutta un'area di pittura romana... Ora il tuo *décollage* è nato in maniera precisa, è andato avanti in maniera precisa, però a mio modo di vedere esso è nato nel quadro di una interpretazione del problema pittorico, quella informale, materia o come sia sia. Di tale interpretazione il *décollage* è una punta acuta, certo, ma è solo una parte del problema. Va bene, la mia è una ricostruzione critica fatta retrospettivamente, ma penso che un problema nato per molti tra il '50 e il '55, il problema dell'informale, per te è nato sotto l'aspetto del *décollage*. Insomma ci sono anche delle questioni ideologiche dietro, anche se tu magari non le hai formulate...***

*Sì, senza dubbio. Ma non sono io che devo spiegarlo. Diceva quel grande famoso filosofo, o poeta, non ricordo: quando si crea non c'è nulla da spiegare. I critici siete voi, voi dovete fare la storia e trarre le conclusioni.*

**Proviamo a fare — come dici tu—la <storia>. Io direi che ci sono stati almeno tre periodi nel tuo *décollage*. Un primo periodo in cui valevano gli accostamenti di colori; un secondo periodo in cui valeva soprattutto la materia, tant'è vero che di colore ce n'era poco, adoperavi la parte posteriore dei manifesti, ti interessava appunto la materia, la grana della carta, l'umidità, la ruggine; infine il terzo periodo e quello della nuova immagine. Ora**

**avremo un quarto periodo, ma esso non appartiene più al décollage. Pensi che in linea di massima si possa dividere il tuo lavoro così?**

*Sì, senza dubbio, penso di sì.*

**(...) È stata la materia quindi che ti ha dettato una pittura completamente nuova?**

*Avevo fatto già dei collages prima, e sentivo che dovevo rompere con la tecnica tradizionale per passare ad una tecnica più istintiva e diretta*

**L'intervento del caso, per te, è importante?**

*Sì, perché la maggior parte dei miei décollages sono presi come li ho trovati, già lavorati dall'uomo della strada e dalle intemperie.*

**(..)sono state fatte accuse di semplicismo alla tua arte, in certo senso giustificate dal fatto che c'è sempre in te un'oscillazione, tra il desiderio di intervenire tagliando, strappando, graffiando, ed il rispetto per il dato di natura. In altri termini si tratta, nel tuo caso, di vocazione realistica, che non è semplicità naturalmente, come può essere interpretata, ma desiderio di impadronirsi di una immagine. Oggi questa tendenza è estremamente diffusa, anzi direi che è proprio la più caratteristica della situazione attuale. Le prime opere di décollage che facevi, e si ritorna ancora al problema iniziale, credi avessero già questa componente, questo desiderio di catturare degli elementi naturali; non intendo soltanto il manifesto, ma, attraverso il manifesto, una immagine già emblematica, già significativa?**

*I primi tempi non pensavo all'immagine, perché ero in pieno periodo astratto. Anzi quando riuscivo ad impadronirmi di un affisso con l'immagine, cercavo di distruggerla, perché ancora non ero arrivato, intuitivamente, a questo problema...Per immagine intendo l'immagine umana, naturalmente quella stampata sul manifesto. Poi, ripeto, intuitivamente, volli rompere con l'informale, per documentare con le immagini umane un nuovo figurativismo. Il '60 è stato l'anno in cui ho fatto il primo décollage con l'immagine. Allora mi accorsi che questo problema era attuale in America, ma non in Europa, ancora. La mostra che feci a Parigi nel '62, mi pare, si intitolava <Cinecittà>, e in*

*essa illustravo la Roma cinematografica attraverso immagini di stelle, naturalmente lacerate, di revolver, di cow-boys, ecc.*

**(...)Però anche se astrattismo, il décollage era già di per sé una immagine. Cioè era l'immagine di un manifesto lacerato. Infatti hai detto che l'idea ti era venuta d'après nature, guardando i manifesti lacerati; il che significa che c'era già una captazione di immagini nel fatto stesso che il tuo quadro non era un quadro normale ma un quadro che dava l'immagine di un manifesto lacerato, anche se l'immagine stampata sopra era stata abolita. Questo secondo te è vero? Avevi una reale coscienza di appropriazione?**

*Sì, senz'altro.*

**(...) non c'è sottintesa alcuna ideologia? La tua è un'arte di puro e semplice reportage, la consideri tale?**

*La considero un documento. E questo per me deve essere l'arte.*

**Non c'è nelle tue opere un certo giudizio in forma, tutto sommato, satirica?**

*Si capisce, c'è sempre un fatto di humour.*

**Ad esempio, il tema di Marilyn Monroe lo hai scelto perché è un tema popolare oppure...**

*No, perché avevo una vera ammirazione per questo personaggio, che è poi un personaggio tipico dei nostri tempi.*

**Ma allora se le tue scelte sono scelte di simpatia, sono anche scelte ideologiche.**

*Se pensate che ci sia un'ideologia in Marilyn Monroe...*

**(...) fuori d'Italia (a parte il caso Marilyn) qual è la rispondenza che hanno le tue opere?(...)**

*Marilyn Monroe è conosciuta dappertutto, il Papa è conosciuto dappertutto. Ma quando facevo il décollage ci tenevo che questo materiale, questi manifesti lacerati, fosse un materiale italiano; perché, come voi sapete, l'affisso italiano è molto differente dall'affisso francese, tedesco, americano, perché cambiano gli inchiostri, cambiano le tecniche: ad esempio l'affisso tedesco è fotografico, mentre qui è diverso. L'affisso cinematografico disegnato è cosa esclusivamente italiana ed è bellissima».*



Antonio Sanfilippo

**Senza titolo**, 1961

tempera su tela, cm. 92x73

in basso a destra: «*Sanfilippo*»

sul verso della tela, numero di catalogazione dell'Archivio Sanfilippo: «As 33/61»

**provenienza:** Antonio Corpora, Roma; Galleria Il Quadrante, Firenze; Farsetti Arte, Prato

**esposizioni:** «*Antonio Sanfilippo*», catalogo mostra, Galleria Il Quadrante, Firenze 1961

**bibliografia:** Giuseppe Appella, Fabrizio d'Amico «*Antonio Sanfilippo, Catalogo Generale dei Dipinti dal 1942 al 1977*» De Luca Editori, 2007, Roma, n. 404, ill. b/n (consulenza d'Archivio Antonella Sanfilippo)

Antonio Sanfilippo (1923-1980) occupa un posto singolare nella storia della pittura italiana, perché ha difeso l'«*invenzione di un segno libero*» in continuo divenire nello spazio dinamico della superficie che abita. Con riflessione e sensibilità, il pittore ha voluto salvaguardare lo strumento funzionale a verificare la verità del mondo. Così Piero Dorazio ci introduce alla fine e silenziosa intelligenza dell'amico Totò (come era chiamato Sanfilippo dagli amici), compagno di tante battaglie fino alla metà degli cinquanta: «*Parlava pochissimo, diceva solo cose essenziali, molto precise. Aveva le idee molto chiare. Faceva un lavoro metodico di grande sensibilità. Per lui un discorso come il mio era implicito. Non faceva uno sforzo per comunicare verbalmente, era convinto di fare lo stesso discorso con i quadri. Durante le nostre riunioni a un certo momento diceva una cosa che era cruciale, senza preambolo e senza conclusione. Era molto attaccato al lavoro manuale*». (Piero Dorazio, in «*Forma 1, 1947-1986*», catalogo mostra a cura di Gabriella Di Milia, Museo Civico, Gibellina, 1986). I silenzi di Sanfilippo assomigliano a quelli di un altro siciliano, Leonardo Sciascia. Mi raccontava Antonello Trombadori che in occasioni di riunioni tra amici, di incontri tra persone di cultura, lo scrittore ascoltava attento, non interveniva mai, se non con poche parole incisive.

Dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Palermo, nel 1946 Sanfilippo si trasferisce a Roma, dove si trova già lo scultore Pietro Consagra, ospite nello studio di Renato Guttuso. Poco dopo lo raggiungono Carla Accardi, che diventerà sua moglie, e Ugo Attardi. Entra a fare parte della nuova generazione artistica animate da idee di avanguardia, tra cui c'è anche Giulio Turcato, che rigetta in maniera programmatica la pittura precedente alla guerra, che, a suo giudizio, ha innestato contenuti del tre-quattrocento in forme astratte. Sanfilippo diventa uno dei fondatori del gruppo Forma 1 (1947), espone con una personale all'Age D'Or (1951); in seguito è tra gli artisti che gravitano intorno alla Fondazione Origine e la rivista «*Arti*

Visive » (1952), che in questa prima fase è guidata da Ettore Colla e Piero Dorazio. Espone nella prima iniziativa del gruppo, la collettiva «*Omaggio a Leonardo*», dove oltre agli artisti sopra citati, partecipano il surrealista Sebastian Matta, all'epoca a Roma, il futurista Enrico Prampolini, Giuseppe Capogrossi e Alberto Burri. Recita un passo programmatico dello scritto che introduce il cataloghino: «*(...) Il localizzare quindi nelle sue forme e nelle sue forze posizionali la natura, diventa l'argomento essenziale intorno al quale l'uomo va costruendo la sua immagine. (...) Leonardo conosce i fenomeni della natura e assegna loro una forma che gli uomini accetteranno come convenzione, sia essa una nube modellata dai venti, sia essa l'acqua che scorre in un condotto. Come ogni vero artista, egli traduce nel linguaggio plastico della sua visione tutto ciò che cerca una immagine nella sua coscienza*». Sanfilippo è alla ricerca di un segno semplice e pulito, che non sia generato da un gesto istintivo, ma una forma pensata per <agire> in un certo modo morale e in relazione a disposizioni dello spazio pittorico.

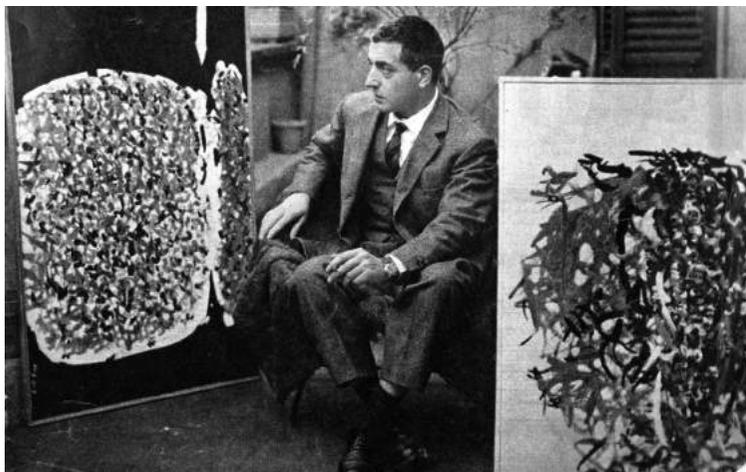


Due pagine della rivista «*Arti Visive*» con un'opera di Antonio Sanfilippo e altri artisti interessati all'astrazione (n.8, 1958)

Riflettendo a posteriori, Sanfilippo ammetterà di avere ceduto, all'epoca, per certi aspetti all'informale, anche se continuerà a sostenere di avere sempre proceduto sulla base di un ordine e una chiarezza mentale. In un'intervista, Achille Perilli affronta il rapporto tra il segno di Sanfilippo e il segno di Giuseppe Capogrossi, artista più anziano (all'epoca ha superato i cinquant'anni di età e ha avviato la sua seconda vita artistica), stimato dal gruppo dei giovani artisti romani, che lo coinvolgono nelle loro iniziative: «*Ha poi indubbiamente un rapporto con Capogrossi, tanto è vero che è stato per lunghissimo tempo assistente di*



Capogrossi. (...) Il segno di Capogrossi è molto diverso da quello di Totò, non è mai calligrafia, automatismo, è sempre molto calcolato, spaziale, è molto meditato, diciamo. Invece il segno di Totò lavora molto sulla mano, sulla felicità, sull'occhio, in un certo senso è proprio il contrario di Capogrossi, che dovrebbe essere considerato un costruttivista del segno.



Antonio Sanfilippo in una fotografia

Totò è un ballerino del segno, quindi è di un altro mondo. Certo non gli ha giovato l'accostamento a Capogrossi, perché la sua personalità è

molto più complessa. Per Sanfilippo la pittura è liberatoria rispetto a quella che fu la sua difficoltà esistenziale, la sua pittura è molto felice, di una grande effervescenza. Totò non sembrava allegro, però conoscendolo intimamente si capiva che era un uomo che viveva bene, amava le donne, faceva vita notturna, cosa che nessuno avrebbe mai sospettato di lui». (Achille Perilli, in «Forma 1 1947-1986», catalogo mostra a cura di Gabriella Di Milia, Museo Civico, Gibellina, 1986).

Tra il 1960 e il 1962, nelle carte ritrovate nel suo archivio, il pittore ribadisce la volontà di volere lavorare soltanto quando è ispirato e l'idea dell'opera gli appare chiara dentro di sé. Inoltre, l'opera va eseguita in una condizione di serenità. La sua è una visione profonda ed essenziale del fare pittura.

L'artista è ormai entrato nella sua maturità artistica. Questa tela raffinatissima, eseguita nel 1961 e densa di energia, sembra configurare un campo di battaglia astratto, che allude a una immagine che strazia il suo mondo interiore più profondo e oscuro. I segni dinamici si affastellano, si aggrovigliano, si moltiplicano all'infinito, quasi a trasformarsi in nuclei di materia, che risalgono in superficie, attraverso le voragini create dalle zone grigie monocromatiche e tendenzialmente verticali. Si crea così un effetto di tensione tra il pulsare pullulante dei segni al centro della composizione e le zone grigie.

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

**Carla Lonzi, «Antonio Sanfilippo» in «Le Arti», numero speciale XXXIII Biennale di Venezia, giugno 1966, p. 38**

«Quando, negli anni intorno al 1948, in seguito a una ricerca cubisteggiante intrapresa in un difficile clima di ricatti ideologici, Antonio Sanfilippo fece la scelta dell'esperienza astratta, si trattò di una scelta di principio attraverso la quale egli intendeva proporre il proprio sviluppo culturale in termini di modernità senza che intervenisse ancora una nozione molto precisa e personale della modernità stessa. In questo si può riconoscere una condizione comune agli artisti più vivi che ritrovavano i fili dell'arte contemporanea nell'Italia del dopoguerra: ancora l'attività dell'artista viene sentita come dignità culturale più che come stimolo che implica la nostra stessa esperienza del vivere. La forma viene assunta come un valore che garantisce il livello ideale dell'opera, la possibilità di trasferire in un ordine superiore le tracce dell'inquietudine, le frammentazioni dell'esistenza. Lo sviluppo di Sanfilippo è consistito nel prendere consapevolezza del rischio che una posizione del genere finisse per rivelarsi improduttiva: scoprire i significati più ricchi e vitali stava proprio nel sentire quelle frantumazioni come dati di realtà attraverso i quali è offerta la possibilità di cogliere relazioni e connessioni. E così, da una specie di rigidità iniziale, attraverso le quali si manifestano pure le doti, che caratterizzeranno Sanfilippo soprattutto in seguito, di conferire alla tela una vibrazione fatta di armonia e di emozioni, il suo lavoro si orienta sempre più verso l'invenzione di un segno libero. Via via la superficie del quadro cessa di essere concepita come un frammento di spazio oggettivo per diventare un piano capace di suggerire una totalità di spazio, dinamico non per volontà di dinamismo, ma per congenita equivalenza con il ritmo e le concatenazioni degli eventi in cui l'uomo è immerso.

Non che in Sanfilippo siano presenti delle proposizioni tendenti a formulare con evidenza le analogie tra quella totalità di spazio e l'elaborazione dei segni, più semplicemente egli accetta il segno grafico come un mezzo espressivo capace di tradursi in invenzione personale, anche se le implicazioni del segno stesso non gli sfuggono. Proprio questa libera assimilazione del mezzo gli permette di essere uno dei pittori italiani più capaci di dichiarare nel quadro la propria personalità, dove gli scatti dell'intelligenza si mescolano a fasi di abbandono e scioltezza. Nel momento stesso in cui egli realizza uno spazio totale, questo spazio risulta costituito da una fitta saturazione di punti proiettati in profondità, il che è un modo di renderci presenti le implicazioni casuali inerenti alla nostra intuizione dello spazio reale, al di là del carattere convenzionale a cui le figurazioni del passato e la stessa fotografia (che trasferisce sul piano lo spazio in un modo che non ha nulla a che vedere con la concretezza dell'esperienza visiva) ci hanno abituato. In un modo tutto suo,

implicante anche una partecipazione del sentimento, Sanfilippo sa trasmetterci attraverso i suoi segni questa concretezza strutturale: il segno assume individualità per mezzo dei rapporti che crea con i segni circostanti e con l'insieme. E da questo punto di vista che assumono funzione gli organismi, gli "insiemi" che Sanfilippo costituisce, in vitale contrapposizione al vuoto della tela: ogni organismo particolare è come la trasposizione simbolica, e nello stesso tempo concretamente sentita, di una particolare situazione di vita».

**Cesare Vivaldi, «Sanfilippo: la galassia del segno» in «Antonio Sanfilippo (1923-1980). Opere dallo studio dell'artista», catalogo mostra a cura di G. Bernini Pezzini, Galleria Nazionale Arte Moderna, Roma, De Luca editore, Roma 1980, pp.5-7**

«(...) Durante tutti gli anni Sessanta, Sanfilippo sposta lentamente la propria attenzione dal segno elementare, bacilliforme, stenografico a un segno che si avvolge e chiude su se stesso, a un segno cioè che definisce una forma, un corpuscolo. Questo lavoro comincia nel 1964 in termini monocromi, ma più tardi assume una cromia vivacissima di ocre, di aranci, di verdi, di rossi; e spesso la forma, o per dir meglio il corpuscolo, è semplicemente circuita dal segno colorato e spesso è colorata per tutta la sua area. Ne deriva un effetto più che in passato elettrico, bruciante, che rende più serrata, più crepitante la dialettica tra costellazione di segni e spazio. (...) Gli ultimi veri e propri quadri di Sanfilippo sono del 1970-71 e in parte sono stati esposti nella sua ultima mostra personale, tenutasi appunto nel 1971 all'Editalia di Roma con una mia presentazione. Questi ultimi quadri <finiti> tornano alla monocromia e svolgono due temi tra loro alquanto diversi; il primo sviluppa orizzontalmente una nuvola di piccoli segni molto fitti, spaccata a metà, sempre orizzontalmente, da una lunga forma in negativo; il secondo è una sorta di piramide, sempre di segni piccoli e serrati, policromi ma con una cromia bassa e poco variata, piramide col vertice in basso, quindi capovolta. Si tratta di un piccolo gruppo di quadri (quattro o cinque avvolgenti il primo tema e altrettanti il secondo) che rappresenta, come ho detto, l'ultimo lavoro condotto sin in fondo, non tentato e lasciato a metà o soltanto abbozzato. (...) Soltanto nei mesi prima della sua scomparsa Sanfilippo si era deciso a uscire dal proprio isolamento fisico e artistico e per uno stampatore romano, dopo vario lavoro preparatorio, aveva inciso all'acquaforte tre lastre, una sola delle quali era riuscito a stampare e a firmare, lasciando le altre allo stato di prova. Da quella lastra è possibile intuire che egli stava riallacciandosi al lavoro della metà degli anni Sessanta, con una ripresa del segno-corpuscolo in un'atmosfera rarefatta, quasi assorta, quasi stupita».

Afro

**Senza titolo n.13**, 1963

tecnica mista su carta intelata, cm. 56x81

in basso a destra «Afro 63»

**provenienza:** Catherine Viviano Gallery, New York

**esposizioni:** «Afro-Dipinti 1952-1974», catalogo mostra, Milano, Galleria Bergamini, Milano, n. 21, ill. b/n (scritto di Maurizio Calvesi)

Nel presentare la personale del venticinquenne Afro (1912-1976) alla Galleria della Cometa nel 1937, Libero De Libero considera la mostra come un gesto ospitale dovuto al suo talento naturale, come la pioggia. L'anno passato ha raccolto successi alla Biennale di Venezia e va eseguendo degli affreschi, anche a Rodi «*Non è dunque un nome nuovo né un giovane provinciale che dia all'assalto alle città con poche micce*». Avverte l'ipotetico lettore del catalogo, il poeta e direttore artistico della galleria e conclude: «(...) *Se si volessero cercare i nomi più propri alla paternità del pittore Afro, si ricordi la nascita in terra veneziana laddove anche l'aria si colora e odora sempre dell'antica pittura. Si fa più presto, l'apparenza non deve ingannare*».

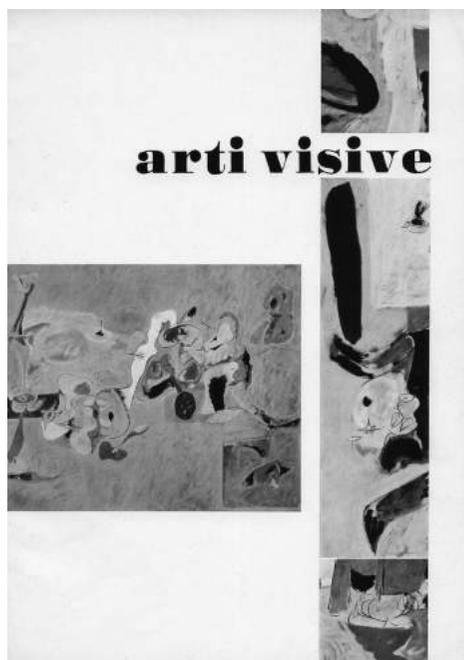
Eppure da quella sontuosa cifra figurativa, la ricerca di Afro tende, piano piano, alla sottrazione delle forme, alla *recherche* di una sorta di matrice segreta nel suo DNA pittorico. A ben vedere Afro è uno dei maestri della Scuola romana, che dal secondo dopoguerra affronta una mutazione naturale della sua pelle pittorica, fino a rivelare l'autentica anima astratta. Per qualche tempo è portato a introiettare moduli neocubisti, che lo accompagnano nella sua crescita, fino alle soglie del 1950, quando soggiorna in America per otto mesi. Una delle ragioni del suo viaggio è l'inizio di una lunga collaborazione con la gallerista italo-americana Catherine Viviano, che gli ha organizzato una personale nella sua galleria, esponendo le opere degli ultimi tre anni. L'anno dopo è invitato alla I Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo. Alla metà degli anni cinquanta cresce la sua affermazione internazionale. Partecipa alla mostra «*The New Decade: 22 European painters and sculptors*», curata da Andrew C. Ritchie e che si inaugura al MoMA di New York. Catherine Viviano ha colto al volo l'occasione della mostra, per dedicare ad Afro una personale, esponendo tra le altre opere, «*Libro Giallo*» e «*Ragazzo col tacchino*», entrati nelle collezioni del MoMA.

In America è colpito profondamente dall'opera del pittore armeno naturalizzato americano Arshile Gorky, e sul quale continua a riflettere nel corso del tempo: se all'inizio lo ammira per la sua capacità di guardare al cubismo e al surrealismo, in seguito gli aprirà quella porticina che permette un inabissamento nella memoria, fino a giungere a lacerti dell'infanzia vissuta. Nel 1957,

quando la Galleria dell'Obelisco organizza una mostra di piccoli disegni e olii del pittore armeno, nella presentazione Afro scrive: «*Una fantasia, un colore, un sogno febbrile che sono di Gorky soltanto. (...) il proprio soggettivo mondo di immagini che aveva radici nelle memorie dell'infanzia e nei vecchi miti del suo paese (...)*», quindi incalza, «*Quella pittura mi ha dato coraggio. Intrepido, emozionato, pieno d'amore Arshile Gorky mi ha insegnato a cercare la mia verità senza falsi pudori, senza ambizioni o remore formalistiche. Da essa ho appreso più che da qualunque altro, a cercare soltanto dentro di me: dove le immagini sono ancora radicate alle loro origini oscure, alla loro sincerità inconsapevole*». Nel conoscere i protagonisti della cultura americana, Afro era rimasto colpito dal modo di vivere la pittura da parte dei pittori: come affermazione di essere nel mondo, «*come coscienza di vita umana*», un bisogno di mostrare con sincerità i sentimenti di amore, dolore, solitudine, che esprimono con coraggio, al punto di diventare indifesi, esposti alla sofferenza. Nella presentazione Afro insiste sulla condizione di Gorky: «*la sua immagine appare sempre più fragile, accesa ed intensa, come la sostanza stessa della sofferenza pervenuta in una zona sacra di delirio e di musica*». È una condizione di libertà interiore che gli italiani che hanno vissuto, anche per poco tempo sotto il fascismo, non possono avere conosciuta. Nel 1956 alla Biennale di Venezia Afro vince il Premio del Comune di Venezia. La sua sala personale, presentata da Andrew C. Ritchie, allinea undici opere straordinarie, tra cui i capolavori della prima fase informale («*Stagione nell'ovest*», «*La Scheggia*», «*Ombra bruciata*»). Tranne la raccolta di Emilio Jesi, gli altri quadri provengono da tre collezioni private americane, dal Carnegie Institute di Pittsburgh e dalla sua gallerista newyorchese, Catherine Viviano. Nella sala XIX espongono Alberto Burri, Toti Scialoja, Achille Perilli, Piero Dorazio, Giulio Turcato. Il padiglione statunitense è curato dall'Art Institute di Chicago, che propone la mostra «*I pittori americani e la città*» con opere che si riallacciano alle radici artistiche americane. Tra gli artisti: Franz Kline, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Marc Relli, Mark Tobey. La rivista romana «*Arti Visive*», con la critica e scrittrice Gabriella Drudi, diventa la segretaria di redazione, avvalendosi della collaborazione di Toti Scialoja e di Afro, dedica il numero della seconda metà del 1956 alla Biennale veneziana, dando largo spazio alla spettacolare sala di Afro, un sintomo della scossa che la sua pittura imprime all'ambiente romano, come spiegherà in seguito Drudi, «*(...) perché non solo era molto bella ma aveva dato l'idea di una dimensione possibile e diversa. Si era formato come un clima nuovo che iniziava a ruotare intorno alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis (...) che era già in rapporto con Giorgio Franchetti e quando Toti Scialoja ed io tornammo da New York, Afro spiegò a Toti quello che stava succedendo e gli disse che valeva la pena*



di pensare a La Tartaruga come ad un punto di appoggio per iniziative nuove». (Germano Celant, Anna Costantini, (a cura di ), «Roma -New York 1948-1964», Carta Milano 1993, p.117). Nella galleria La Tartaruga, guidata da Plinio De Martiis, che si sta orientando verso le ricerche delle nuove generazioni e degli artisti americani, il 19 febbraio 1957 si apre una collettiva di Afro, Burri e Scialoja con opere recenti. In estate su «Arti Visive» (n. 6-7, estate 1957) Gabriella Drudi e Toti Scialoja e Afro che coltivano rapporti molto fecondi con l'ambiente culturale newyorchese, dedicano questa volta il numero ad Arshile Gorky. Il fascicolo documenta con molte immagini la ricerca dell'artista armeno e Toti Scialoja

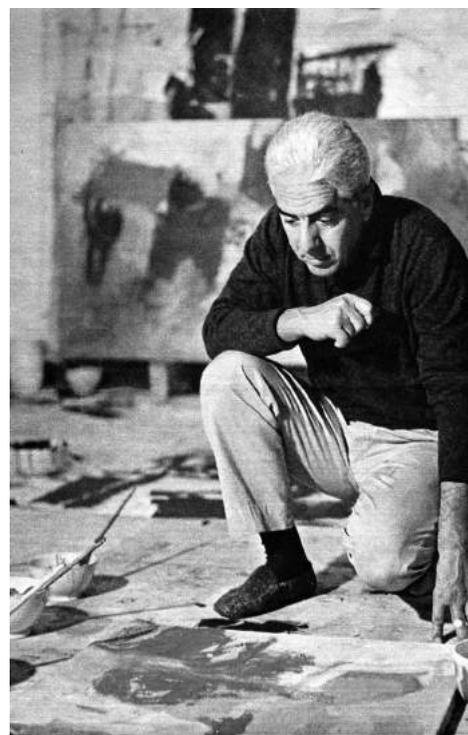


Numero della rivista romana «Arti Visive» dedicata ad Arshile Gorky (estate 1957)

pubblica un lungo scritto, nato durante il suo soggiorno a New York nel 1956: «La prima emozione che si riceve da una tela di Gorky è quella di un colore tutto offerto, tutto affiorato. (...) Bello in modo antico, nel senso di un tono alla Paolo Uccello e alla Bellini; colore di variazione o di <tono locale> reso assoluto e melanconico al massimo, filtrato come se fosse acceso per una luce lontana, un colore veneziano ma senza veli, con un abbaglio compatto di <papiers-collés> confezionati con antichi paramenti e bandiere. Un colore che accede direttamente al sangue e allo spirito». Per un attimo Scialoja sembra vedere la pittura di Gorky, come se stesso guardando la pittura di Afro, che mantiene latente la tradizione antica, soprattutto quella veneta.

Nella seconda metà degli anni cinquanta inizia la stagione più rigogliosa della ricerca di Afro, alla quale appartiene il luminoso dipinto «Senza titolo n.13», una superficie che fa spazio all'af-

fiorare improvviso e urgente di memorie, sollecitate da sentimenti o da lampi improvvisi nei più profondi giacimenti dell'inconscio. Afro, che non sopporta la tela bianca, nuova, spesso vi incolla sopra fogli di giornale, che in questo caso lascia intravedere tra la materia pittorica, quasi a volere conferire una pro-



Afro nel suo studio romano

fondità diversa alla tela (come a volerla avvicinare, casualmente alla vita). La composizione, in alto, ha un morbido andamento orizzontale: forme fratte di colore ricavate una dopo l'altra, culminanti nelle energiche forme nere al centro. Sotto di loro una sorta di odissea del proprio vissuto che si radica nell'infanzia: colori grigi che confliggono con bianchi quasi a simulare una tempesta di sentimenti che si liberano, infine le sciabolate di rosso che rafforzano i neri e qualche altro colore più trasparente, come il giallo sulla sinistra. Osservando la composizione emerge un'elegante e armonica griglia di ideali linee verticali e orizzontali. Un giorno, quando con la sua storica assistente, Valeria Gramiccia, che poi sarebbe diventata anche lei una pittrice, Afro era davanti alla Pala di Brera di Piero della Francesca, e toccava, accarezzava la superficie, cercando di <guardarla> anche con il tatto, disse alla giovane: «Dimentica i pieni. Cioè le figure. E guarda la perfezione delle forme dei vuoti. Impara a leggere i quadri antichi, prescindendo dalla forma». (Valeria Gramiccia, «Ricordi di conversazioni con Afro», in «Afro (1912-1976)» catalogo mostra a cura di Bruno Mantura, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, De Luca, Roma 1978, p.13).

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

#### **Leonardo Sinisgalli, «Scommettono su Afro», in «Corriere della Sera», Milano 18 gennaio 1970**

«La fama di Afro cresce. A Nuova York, a Berlino ci sono amatori che scommettono su un suo rilancio sensazionale imminente. <Le *bonnes bouches*>, vale a dire gli intenditori per vocazione o per mestiere, si accaparrano le sue opere. Toninelli mi dice che lui e Afro hanno programmato le vendite per non fare il giuoco del mercato: qualche diecina di tele all'anno e non più. Così il pittore può permettersi il lusso di esporre centinaia di opere inedite, prima nientemeno nel museo progettato da Mies Van der Rohe a Berlino, e poi nella mostra antologica aperta al Palazzo dei Diamanti di Ferrara. Pochi artisti hanno saputo dosare e amministrare la propria fortuna meglio di lui. Per riuscirci bisognava mettere al bando la vanità e la rapacità. Afro vive a Roma isolatissimo in un quartiere protetto dagli alberi e dalla rarefazione urbanistica. Per un paio di mesi, l'estate, se ne torna nel Friuli natio, nel castello di Prampero che ha fatto restaurare, e dove soltanto qualche intimo può raggiungerlo. Rimasto vedovo in età giovanile, Afro ha via via rinunciato, o perlomeno ha ridotto al minimo i suoi impegni mondani. Una diecina di anni addietro lo si poteva incontrare nelle ore di notte in qualche gaia comitiva elegante. Ma da tanto non lo si vede più: so che va e viene in America, che ha passione per la caccia: tanto lui che Burri erano fino a ieri assidui del tiro al piattello. Ma di cani, di fucili, di cartucce ho l'impressione che egli a differenza di Burri, non ami neppure discorrere. La sua passione è teorica, arriva fino a sparare in aria su un dischetto di metallo. So anche che gli piacciono le macchine belle, di buona marca, e che le cambia spesso. Può darsi pure che sul Natisone si sia fatto convincere qualche volta a tentare la cattura della famosa trota di cento chili, una specie di Moby Dick d'acqua dolce, che divorava tutte le trote giovani. È difficile farlo cantare; Afro è riservatissimo, non ama le confidenze e tanto meno le effusioni. Ma intorno a lui, certo, ci dev'essere qualcuno (...) Ho pensato a qualche donna, non un'amica o un'amante vincolata al <training> dell'amicizia, dell'amore o dell'assistenza, a una donna soprannaturale, a quella che si chiamava la Musa, ma splendida, uno spirito in belle sembianze come forse soltanto Poe tra i moderni ha saputo inventare: <I denti di Berenice erano delle idee>. Oppure un amico d'infanzia, che fa tutt'altro mestiere, anzi non ne fa nessuno, e si contenta di vivere con noi come un'ombra, alleggerendo la nostra vita di tutte le rogne, e non chiedendoci altro che una compagnia distratta, contentandosi di dormire

dove capita e dove è possibile, anche sotto il letto. Un minimo romanzo, un romanzo d'avventura di grande autore però, un autore misterioso, Stevenson, Hawthorne, Greene, bisogna immaginarlo intorno a lui; se no veramente dobbiamo credere che si tratti di un mostro, troppo diverso da noi.

La sua opera, quella che comincia dopo la fine della guerra, dà pochi appigli alle chiacchiere. Le stesse dichiarazioni dell'autore sono rare e sibilline. Afro parla di memoria, parla di musica. Presenta i suoi quadri senza titoli, come fanno certi poeti con le loro poesie: ma in questo caso si presume che il titolo possa essere assunto dal primo verso. Vengono fuori quei titoli sospesi, bellissimi, che starebbero bene anche dietro i quadri di Afro: <Appena vivo per un fischio>, oppure <Per anni mi soccorse la tua vista>, o ancora <Splende il tuo lume tetro>, eccetera. Un segreto struggente è nel cuore, nella radice della pittura di Afro, nella sua espressione fuggitiva. Avevo detto all'improvviso anni fa ch'egli correva col vento (e mi riferivo all'unico disegno di lui che possiedo, comprato dal povero Gastone Novelli: <Ragazzo dietro il volo d'un uccello>) e mi accorgo davvero che i suoi quadri, la sua mano, partono sempre da sinistra, da occidente, verso destra, l'oriente. Camminano i suoi grovigli come nuvole verso l'aurora».

#### **Emilio Villa, «Le sang de la couleur de Afro» in «Afro», catalogo mostra, Galleria Il Collezionista, Roma 1983**

«[...] et je t'ai vu t'évanouir sous les coups subtils  
pour un sang jasant  
(la figure étranglée, la mine acéphale)  
entre veines d'une Ombre Mûre, où tu  
a reconnue par un Instant ou peu en plus  
la Nourriture Géniale de la Souche, initiale  
souche mesure de Revenance, de Rêve en Errance,

dans les cadrats tarissables, labrances exquis,  
balances taries des tes mesures relatées,  
et qui étaient les cadrats de ton petit Enfer  
ombilical plein d'yeux, des yeux balances  
dans les cahutes dans les cageots  
de tes mots teintés là où  
rouges rêves rouges rivages nagent où

les prodiges des couleurs, rouges ravages,  
meurent dans tes souffles(...)

Pino Pascali

**Bazooka**, 1964

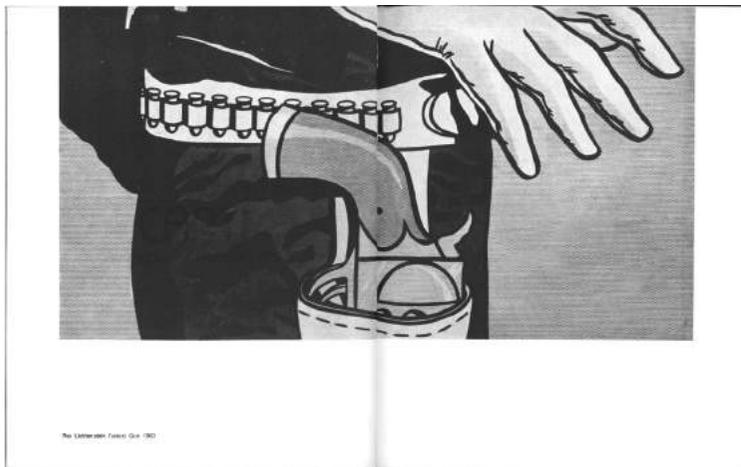
tecnica mista su carta, cm. 22x28

**provenienza:** Sandro Lodolo, Roma

**esposizioni:** «Boom! Pino Pacali e il gioco delle armi», catalogo mostra a cura di Anna Lovecchio, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, Genova 2014; «Pino Pascali», catalogo mostra a cura di Graziano Menolascina, galleria AG Arte Contemporanea, Roma, 2010, ill. col.

**bibliografia:** Roberto Lacarbonara, Giuseppe Teofilo, «Pino Pascali e il sogno americano» Skira, Milano 2018, p. 68, il a col.

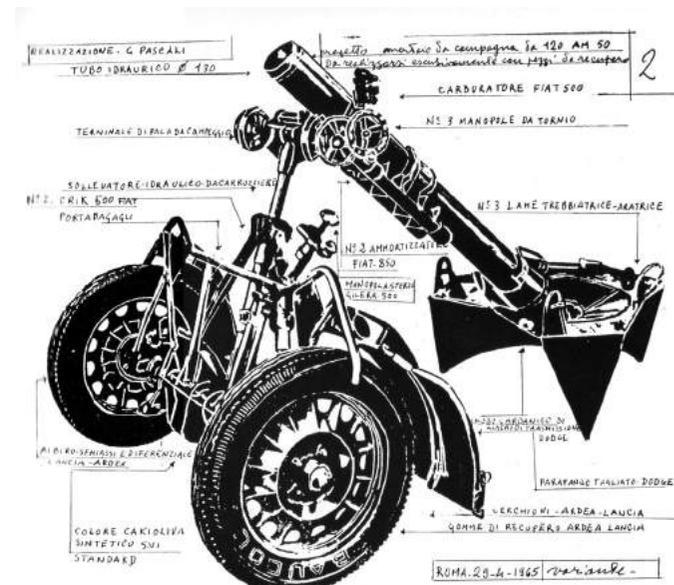
Con la vittoria del secondo conflitto mondiale l'America si afferma come la maggiore potenza politica, economica e militare del mondo occidentale. A tale supremazia, nei tempi lunghi corrisponderà una volontà di egemonia culturale, dall'arte alla letteratura, fino al cinematografo. Germano Celant definisce lo scambio culturale tra l'Italia e l'America come un volto bifronte, perché fondato su una scoperta reciproca, per tutti gli anni cinquanta. (Germano Celant, «Roma – New York 1948-1964», Charta, Milano 1993). Un idillio che finisce negli anni sessanta, con la nuova generazione di artisti, che si rende conto delle utopie individuali che si infrangono, di un boom economico, che rivela il vuoto dietro l'appeal della sua apparenza. Un benessere



Roy Lichtenstein, «Fastest gun» (1963), dalla rivista «Marcatré», dove è pubblicata anche l'intervista a Pino Pascali di Carla Lonzi (luglio, 1967)

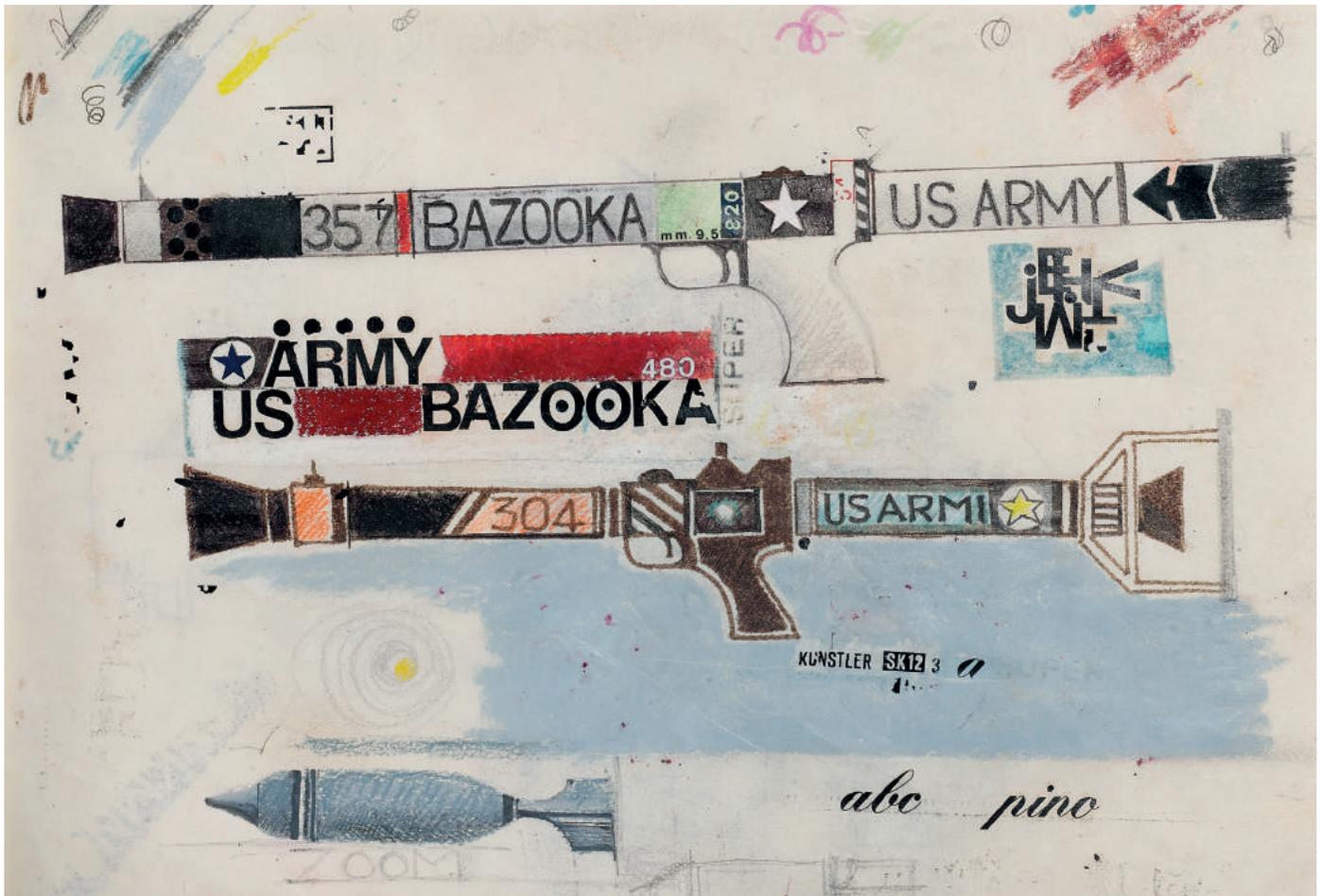
diffuso, una vita più leggera e spensierata, una società che ha l'illusione di ringiovanire. Per la prima volta, saranno le madri che verranno ad assomigliare alle figlie, e non viceversa, commenta il profetico Andy Warhol. L'arte italiana è in una fase di straordinaria vitalità, è ben consapevole della sua identità originale, legata alla complessità della cultura europea. Per primo Pino Pascali (1935-1968) pensa a costruire un villaggio primitivo, in un percorso artistico à rebours, che parte dalle

committenze pubblicitarie e televisive, ai «Quadri oggetto», alle «Armi», alle «Finte Sculture», fino a giungere agli «Elementi» e alla «Ricostruzione della natura». «Purtroppo lo spazio dell'Europa è uno spazio molto differente da quello degli americani, più che appartenere all'azione appartiene alla riflessione sull'azione, capisci? Cioè gli americani si possono concedere il lusso di prendere una cosa e di inchiodarla su un quadro e il quadro viene, di prendere un fumetto e rifarlo e il quadro è un quadro- spiega Pascali in una intervista a Carla Lonzi- perché loro nel loro gesto riassumono storicamente quello che veramente è la loro civiltà, la più progredita dal punto di vista tecnologico. La nostra civiltà è invece una civiltà che sul piano tecnologico è indietro rispetto a quella americana per cui un'azione diretta fra uomo e materiale è pazzesco. Già c'è uno scatto di tempo spaventoso in America: se vai per esempio in un gabinetto di ricerche chimiche americano troverai dei materiali incredibili, già c'è uno scatto tra quei materiali e l'artista americano stesso. In fondo ormai gli artisti devono usare i materiali che fanno gli scienziati perché la natura si è esaurita, è nata una nuova natura. Figuriamoci qui in Italia, qui esiste un altro spazio, ancora un fatto mentale, di selezione, di non lasciarsi coinvolgere. Il problema dell'europeo e quello di essere un uomo solo ma autosufficiente, un uomo che riesce a crearsi una civiltà autonoma; invece in America no, anche se gli americani sono molto individualisti e non si guardano neanche in faccia, sono dentro quello spazio americano,



Pascali, «Progetto per mortaio da campagna», 1966

quella civiltà americana, e anche se non si guardano in faccia sono legati, capisci? Un fumetto e un po' come il loro palato, che ti devo dire. (...) Siamo nati qui e abbiamo quel patrimonio d'immagini, ma proprio per vincere queste immagini dobbiamo vederle freddamente e proprio fisicamente per quello che sono e verificare che possibilità hanno per poter esistere ancora. Se questa possibilità è una finzione uno accetta



357 BAZOOKA

mm 95

E20



US ARMY

ARMY

US BAZOOKA

480

SUPER

304

US ARMY



KUNSTLER SK12 3

abc pino

ZOOM

*la finzione, se queste cose sono vecchie, trapassate, non appartengono più alla nostra storia, uno non le può prendere più sul serio, capisci, e credere a dei problemi di civiltà mediterranea ecc. lo praticamente per sentirmi uno scultore devo fare delle finte sculture. Neanche... adesso vado a finire sul piano di ... di ... furbizia». («Discorsi. Carla Lonzi e Pino Pascali», in «Marcatrè», Milano luglio 1967, pp.241-242).*

A segnare una distanza con l'arte americana, è sufficiente questa



Mostra delle «Armi» da Sperone a Torino nel 1966

tecnica mista, «Bazooka», eseguita nel 1964, precedendo di poco la nascita delle «Armi», «collage spaziali», come li ha definiti Maurizio Fagiolo, (1966), tra armi giocattolo, che l'artista si è costruito con residui meccanici e installazioni spettacolari, che

nello spazio della sua azione performativa, diventano anche provocazione in un mondo che non smette di fare la guerra per davvero. Nel progetto per un'arma riprodotto nella pagina precedente, l'artista segna con una minuzia di particolari gli eventuali pezzi da impiegare, dai congegni di automobili agli apparecchi agricoli, come va facendo anche Ettore Colla nelle sue sculture assemblate. La sua passione per le armi viene anche ricondotta a vicende biografiche: figlio di un funzionario di polizia, cresce tra Tirana (Albania) durante la guerra e Polignano a Mare (Puglia). L'artista ha sempre coltivato una grande passione per le armi. Alcune fotografie, lo ritraggono con una pistola in mano, prendere la mira di un bersaglio. Ed esiste una serie nutrita di disegni in cui attua una reinvenzione fantastica delle armi, che da strumenti mortali diventano giochi dadaisti della sua fantasia.

Appartenuto al regista e sceneggiatore Sandro Lodolo, realizzatore di celebri sigle televisive, programmi televisivi, «Bazooka» fa parte dei progetti prodotti principalmente per la pubblicità. C'è un raffinato e fantastico piacere nel disegnare i bazooka nei minimi particolari, che assumono piuttosto un valore di archetipo. Potrebbe servire a scopi diversi la pratica dei numeri e delle lettere, costrette nel quadrato in modo da rendere difficile la lettura, privarle della loro funzionalità. Pascali con grande lucidità e fine intelligenza, si mantiene in bilico tra fantasia e realtà, dialogando apertamente con le coeve correnti americane.

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

#### **Cesare Vivaldi, Galleria La Tartaruga, 11 gennaio 1965**

«Dopo un iniziale, promettentissimo periodo “neorealista” ante litteram, egli ha razzolato per un quadriennio, con esiti non troppo felici, fra riporti neo-dadaisti alquanto di seconda mano e le suggestioni del fumetto e della pubblicità, della pop-art insomma. Finché nel 1964, con i “rilievi” in parte ora esposti alla Tartaruga, è approdato a una terra tutta sua, a un’arte personale, di ottimo livello e per me interessantissima (a parte il notevole risultato estetico raggiunto) come una nuova conferma delle possibilità europee, anzi italiane, di superare la pop-art per creare una pittura e una scultura più complesse, più attente alla molteplicità del reale, se mi è lecito dirlo più <colte>».

#### **Alberto Arbasino, «Inquietudine di Pascali», in «Corriere della Sera», Milano 16 settembre 1968**

«Pino Pascali è morto qualche giorno fa in maniera insensata, incredibile.

Una grossa motocicletta percorre i sottopassaggi del Corso d’Italia, verso la via Nomentana: sulla sua destra. Una <media cilindrata>, negli stessi sottopassaggi nella stessa direzione, tenta invece una <conversione a U>: improvvisamente su un senso unico, e in curva. Lo scontro è violentissimo. (...) ricoprono con un telo il corpo steso a terra, e dicono: è morto uno zingaro. Pino Pascali vestiva infatti pantaloni e cinturone a borchie, stivaletti bassi e maglioni a molti colori. Aveva anche pelle scura, pugliese, e curiosi ricci neri, a cavatappi. (...) Pino Pascali aveva un temperamento fortissimo. Si dibatte per una settimana senza mai riprendere conoscenza. Poi muore lo scultore forse più dotato della generazione giovane, nella stagione stessa in cui, una sala straordinaria (e forse un premio) alla Biennale veneziana gli avrebbe tirato addosso un grosso successo in tutto il mondo.

Questa sua sala alla Biennale, presentata dalla Bucarelli, Pascali l’aveva appassionatamente voluta, naturalmente; e non si sarebbe mai sognato di mandare un’opera a un’esposizione, per poi voltarla e rivoltarla secondo gli spifferi dell’umore o della convenienza. Eppure, si era appena riusciti a intravederla arrivando il secondo giorno della <vernice> a Venezia sconvolta,

quando tutti gli artisti indignati per le tragiche bastonature in piazza <coprivano> i loro pezzi, e la Biennale di quest’anno si trasformava in una Biennale *altra*, fantastica rassegna d’imballaggi e di involucri. Un altro scultore morto l’altro giorno, Leoncillo, rivestiva le sue terrecotte con carta marrone, e gran giri di scotch. Poco più in là, Pino Pascali arrivava con mezzo quintale di fogli di compensato in spalla, un martello, e inchiodava addirittura le porte... Questa sala era rigonfia di tappeti e di *pouffs* di pelo acrilico e di paglietta di ferro. Dopo le gigantesche labbra, e creste, di tela incollata, dopo gli enormi cannoni e i mostri marini a pezzi -e addirittura il mare- e i <Banchi da setola> costruiti infilando spazzolini di nylon di tutti i colori, dovevano essere le ultime tappe d’una carriera geniale ormai ricchissima, d’una vitalità apparentemente inarrestabile. Insieme ai legni fantastici di Mario Ceroli, ai tubi e alle gomme di Eliseo Mattiacci, alle *crétonnes* dipinte e alle cornici di vinilpelle di Cesare Tacchi, ai poliuretani e ai polistiroli, ai plexiglas e perspex di Franco Angeli, Fabio Mauri, Gino Marotta, rimangono fra i monumenti più significativi di un momento struggente nelle nostre arti figurative: i Materiali Inquietanti. Mentre, cioè, il movimento *pop* era una prepotente *love story* fra un gruppo d’artisti americani e le immagini più profondamente tipiche della nostra epoca (e non di altre epoche...), l’innamoramento di Pascali e degli altri <nostri> si appropriava infatti - soprattutto - di *materiali*, non meno profondamente tipici di *questo* momento... Sicché, dopo aver buttato via per sempre pennelli e scalpelli, in un circuito ormai rapidissimo di <prestiti> reciproci, non sempre si afferra al volo che cosa venga realmente *prima*: l’invenzione <pura> dell’artista? l’applicazione commerciale del *designer*? o addirittura le <strutture primarie> completamente involontarie create dall’industria delle resine sintetiche?...

L’avevo visto l’ultima volta un mese fa. Filmavo il <modo di operare> degli artisti più vivi nel loro *environment* abituale; e in pochi minuti, in un immenso garage pieno di ferri e di setole confezionava un <plaid> di lana d’acciaio intrecciata, che chiamava <Penelope> e che poi m’ha regalato. In un angolo era lì la motocicletta. Volevo filmare anche quella. M’ha ribattuto: <I mezzi di trasporto non fanno parte del *modo di operare*>».

Pino Pascali

**Elefante**, 1964

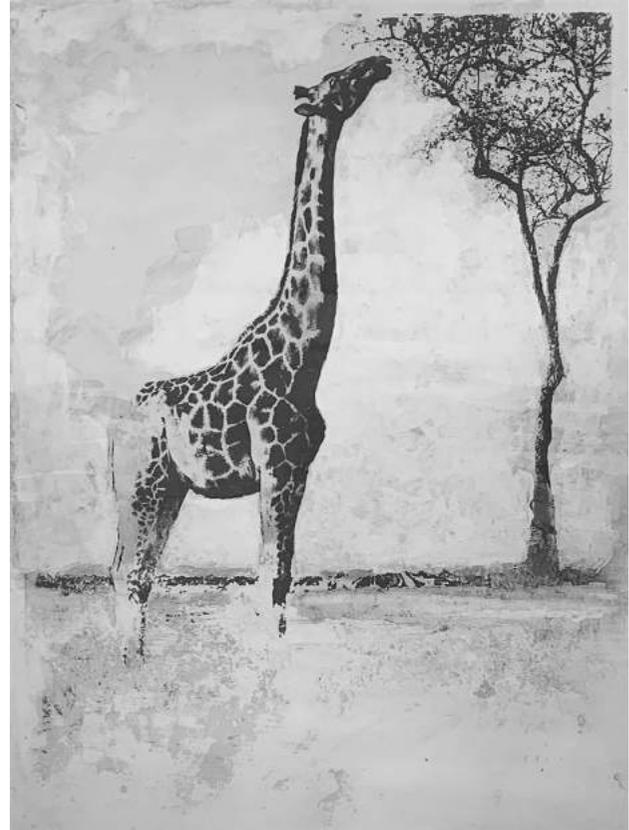
tecnica mista su acetato e cartoncino, cm. 34,9x26,2

**provenienza:** Sandro Lodolo, Roma

**esposizioni:** «Buon Compleanno Pino!. 70 anni dalla nascita di Pino Pascali», catalogo mostra a cura di Rosalba Branà, Simonetta Lux, Palazzo Pino Pascali, Aliante Edizioni, Polignano a Mare 2005, ill. a. col.; «Giungla, Opere di Pino Pascali», catalogo mostra a cura di Graziano Menolascina, Galleria BLUorG, Bari, ill. a col.

**bibliografia:** Anna D'Elia (a cura di), «Pino Pascali», Electa, Milano 2010, p. 177, n. 32, ill. a col.

L'opera nasce nel 1964 negli studi del regista e sceneggiatore, Sandro Lodolo, che all'epoca riceve numerose commissioni dalla televisione. Una volta gli vengono richiesti quindici filmati su zone del mondo, della durata di un'ora ciascuno, che servono a introdurre delle campagne televisive. Lodolo utilizza per le riprese delle immagini fotografiche, con l'aiuto di collaboratori. Pascali sceglie il continente africano e il Giappone, spendendo parecchi giorni a reperire il materiale con il suo «*consueto appassionato furore*», che poi realizza in numerose copie nella camera oscura, dove le manipola sbiancandole e ritoccando le parti meno significative, e infine le ingrandisce e le riproduce con del bitume su acetato. Frutto di questo «*delirio nippo-africano*» è uno strano mondo globalizzato ante-litteram, dove convivono, samurai, maschere tribali, guerrieri africani e un gran numero di animali esotici, tra cui questo elefante, che, completamente decontestualizzato dal suo naturale habitat, alza la proboscide,



Tre opere ideate da Pino Pascali per il filmato televisivo sull'Africa, commissionato dal regista Sandro Lodolo nel 1964: «Orango», «Giraffa», «Aborigeno»



come a barrire e nel contempo assume un'espressione più <domestica>. Quando Lodolo monta finalmente il materiale prodotto da Pascali, si rende conto che quello che Pascali ha prodotto è sufficiente per tre film.

Questo «*Elefante*» è una traccia significativa della traiettoria primitivista intrapresa da Pascali, anche in un contesto meno artistico come la televisione, profondamente interessato a imparare dal mondo africano. Dichiara, senza mezzi termini, a Carla Lonzi: «Senti, quello che mi colpisce più di tutto a me sono le sculture dei negri, veramente, i loro oggetti hanno una tale evidenza, una tale forza che mi prendono, mi posseggono. (...) Mi convince molto di più una foglia intrecciata in maniera tale da fare un bicchiere che un bicchiere di cristallo fatto con un certo disegno. Hai voglia. Dalla civiltà di consumo nasce un oggetto, invece i negri quando fanno gli oggetti creano una civiltà. (...)

*L'uomo primitivo, l'uomo che va in giro nudo e si accorge che il sole nasce a destra di quella montagna e termina a sinistra di quell'albero, l'uomo così che camminando lungo la foresta scopre che il sole può nascere anche dietro un'altra montagna, per quell'uomo lì che ha bisogno di bere e si crea con le mani una forma, proprio in quel momento mentre fa con le mani così, c'è tutta l'energia di volere un qualcosa che ti crei una civiltà; che ti crei un sistema tuo, non è l'oggetto, è proprio l'intensità che mette nel fare queste cose. Qui al massimo si può pensare a un bicchiere che debba convincere a bere. Mica che voglio parlare male di questi fatti, anzi a me le cose pulite sono sempre piaciute, ma quello che dicevo è proprio della forza di crearsi una civiltà... È in fondo il problema degli italiani, degli europei, capisci, e ci vuole l'intensità di chi non ha niente per potersi veramente creare qualcosa». («Discorsi. Carla Lonzi e Pino Pascali», in «Marcatrè», Milano luglio 1967, pp.246-247).*

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

**Jannis Kounellis, «Per Pascali», in «Qui arte contemporanea», Roma marzo 1969, pp. 22-23**

a) Pino amava:

Pollock

il mare (la pesca subacquea)

i giochi (i giocattoli)

Rauschenberg

Jasper Johns

le armi

gli attrezzi di lavoro

Oldenburg

Scarpitta

l'America: della fantasia

dell'infanzia

della possibilità vitale...

di certi film...

e le ragazze...

b) Pino amava la pittura americana perché odiava tutto questo culturalismo masticato, putrefatto della pittura europea (a parte Burri). All'origine c'è Pollock e Burri... La pittura americana perché era un altro mondo, <era> un altro mondo... Pino ha fatto questa grande donna negra gonfia dipinta di un nero lucido che può essere quello della pubblicità per la vernice delle scarpe a Broadway...

qualcosa che non si dice per Pino è la capacità di evocare...

c) Il rosso delle labbra della grande bocca non l'ho mai visto in Italia... come immagine appartiene — e nasce — dal trauma dello sbarco americano, le tracce visive nella memoria di un uomo le armi, l'equipaggiamento, le tende, i camion e tutto... il sogno di un mondo che è quello elaborato nell'infanzia non come fatto lirico (non è che uno stia a pensare all'infanzia, ma viene fuori da sé, naturalmente) etc.,

ma appunto come... confezione della propria identità e fondazione del mondo (mi ha fatto impressione che quando, Lichtenstein riproduce il fumetto si rivolga a quelli degli anni Quaranta, cioè a una dimensione della vita di cui quel linguaggio è la cifra).

Sì, il cambiamento di Pino: lo sviluppo decisivo degli ultimi anni concretizza sempre più questa liberazione — nella condizione reale — di quella dimensione dell'origine. È più vicino a questa realtà perché si era astratto da essa come pietrificazione storica per conquistarla come la propria realtà individuale, biologica, naturale... realizzazione della fantasia... perciò il ponte di liane appartiene alla creazione della realtà nel buio del cinema, nel film di Tarzan: tramite l'evocazione occupa uno spazio funzionale e astratto per la realtà della propria individualità non meccanica e non astratta... tutto ciò è il contrario della scenografia ma può utilizzare gli stessi procedimenti: il cubo può essere di cartone rivestito di terra...».

Mario Schifano

**Paesaggio anemico**, 1965

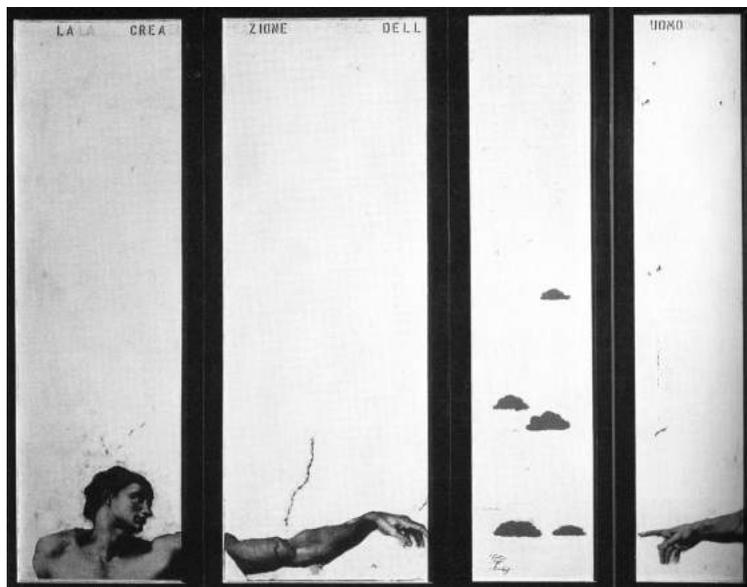
smalto su tela, cm 80x100

sul verso della tela, in alto, da destra a sinistra: «Schifano 65 PAESAGGIO ANEMICO»

**esposizioni:** «Il mito del Pop. Percorsi italiani», catalogo mostra a cura di S. Pegoraro, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Armando Pizzinato, Pordenone, 2017, pp.124-125, ill. a col.; «Mafai-Schifano. Percezione-reazione con il proprio tempo», catalogo mostra a cura di Francesca Romana Morelli, Artefiera, Bologna 2019, p.29, ill. a col.

Fin dagli esordi, alla fine degli anni cinquanta, Mario Schifano (1934-1998) utilizza la pittura e l'obiettivo fotografico o la cinepresa, ma la sua vera innovazione è la visione cinematografica, attraverso cui vede, isola ogni cosa che si affastella nel mondo intorno a lui. «Fotografica non nel senso del verismo, ma del taglio, del gusto della sequenza e del reportage, dell'inquadratura. - Commenta Maurizio Calvesi, che lo segue fin dagli inizi- Il fotografo quasi maniaco di «Blow Up» che inquadra ogni cosa nel suo mirino, che non vede se non attraverso l'obiettivo e che fa dell'inquadratura un mito al di là della cosa stessa inquadrata, è un personaggio molto moderno che personalmente ho conosciuto per la prima volta in Schifano.

I quadri monocromi di Schifano, campiti a smalto rosso, o giallo o grigio



Tano Festa, *Dalla creazione dell'uomo*, 1964, (già Collezione Franchetti)

o blu entro una bordatura bianca a forma di video o di reflex, dipinti tra il '60 e il '62, incarnano appunto il disinvolto mito dell'inquadratura fine a se stessa. Quando poi Schifano ha introdotto, nell'inquadratura, delle immagini, queste erano riportate sulla tela col proiettore». (Maurizio Calvesi, «Ricordi di una farfalla», in «Avanguardia di massa», Feltrinelli, Milano 1978, p.209).

Mario Schifano è un artista che ha bruciato rapidamente le tappe

della sua formazione, se si pensa che già alla fine degli anni cinquanta è notato dalla critica, interessata ai suoi monocromi di smalto. Nel 1961 espone a La Tartaruga di Plinio de Martiis, che in questo periodo è in contatto con Ileana Sonnabend, ex-moglie di Leo Castelli, che sta aprendo una propria galleria a Parigi. Con la gallerista Schifano firma un contratto professionale, in cui si



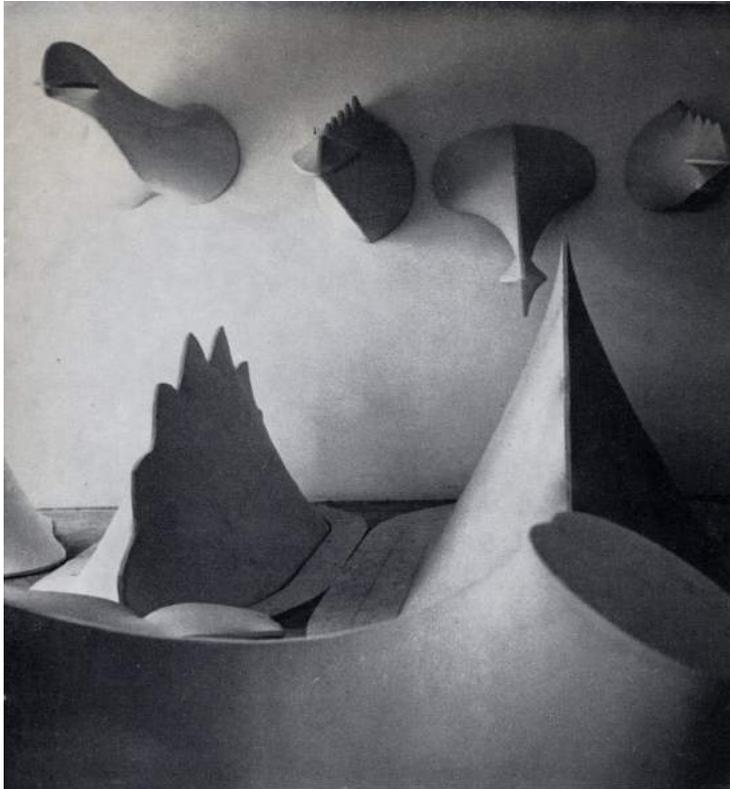
Marzo 1968, la rivista «cartabianca» apre il numero con un articolo di Filiberto Menna dedicato al rapporto tra artista - città - natura

impegna a darle l'esclusiva delle sue opere. Nello stesso anno la Sonnabend riesce a fare includere il giovane nella collettiva «New Realists» alla Sidney Janis Gallery a New York. Vi espongono, tra gli altri, Andy Warhol, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg. Inoltre la gallerista intende organizzare una sua personale a Parigi, dopo quelle di Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Tutti indizi che inducono a credere nel talento precoce e scatenato di Schifano, il quale alla fine tuttavia non rispetta i termini del contratto e preferisce mandare all'aria tutto.

Dopo la serie dedicata a elementi definiti dallo stesso artista «assolutamente primari», cartelloni pubblicitari, tra cui la Coca-Cola, le insegne ovali con la Esso, intorno al 1964 avvia la serie dei «Paesaggi anemici» e anche il ciclo delle «rivisitazioni» sulla storia dell'arte, a cominciare dal Futurismo. Nel 1963 soggiorna



per la prima volta negli Stati Uniti e nel 1970 vi si reca per un sopralluogo per un film con Carlo Ponti, mai realizzato. Visita i luoghi significativi del potere politico, economico e tecnologico del Paese, riportando immagini molto incisive. In quel decennio avvia un lavoro di rimaneggiamento dell'immagine elettronica e fotografica.



Il dinosauro che emerge    Il dinosauro riposa

Quattro trofei di caccia

La natura primordiale di Pino Pascali, dal catalogo della mostra a L'Attico, Roma 1966

Negli anni sessanta la natura è uno dei temi su cui lavorano gli artisti italiani, chiamati a fare i conti con un mondo condizionato dal progresso tecnologico, che li spinge a ripensare al proprio ruolo e a interrogarsi sulle diverse possibilità linguistiche dell'arte. L'Italia è coinvolta da profondi cambiamenti contraddittori, è un paese dove si consuma la fine della civiltà contadina, di un mondo legato all'antico mito mediterraneo, fondato su un sistema antropocentrico. Mario Schifano, Tano Festa, Renato Mambor, Pino Pascali, Cesare Tacchi, Gino Marotta, Jannis Kounellis e altri,

sono coscienti di provenire da quelle radici, che determinano il loro « spazio » e la loro « immagine », una condizione che li rende diversi dagli artisti americani coevi: « Per me è molto più strano vedere un cavallo che vedere una macchina, o un missile che va, non so, a 7.000 Km all'ora, capisci? - spiega Pascali a Carla Lonzi in un'intervista al telefono - Non è che viva a New York, vivo a Roma. È come la storia di prendere in mano un uccello che prima volava, per esempio un passero, una rondine, veramente mi trovo a contatto con un essere che non fa parte dei calcoli, capisci, esisteva già e ha la mia stessa presenza, mia stessa carica di vita, mia stessa natura. Parlo di una natura propria fisica, non una natura creata razionalmente, come quella delle macchine (...). Il problema dell'Europeo è quello di essere un uomo solo ma autosufficiente, un uomo riesce a crearsi una civiltà autonoma; (...) gli americani sono molto individualisti (...), sono dentro quello spazio americano, quella civiltà americana, e anche se non si guardano in faccia sono legati » (« Marcatrè », luglio 1967). A operare un'apertura diretta sulla natura, e più in generale sul reale, sono artisti come Schifano nella prima metà degli anni sessanta, un esempio di tale esperienza è ravvisabile in questo *Paesaggio anemico*. L'artista fa parte della generazione cresciuta all'interno di città prese dal miraggio del boom economico, delimitate da orizzonti artificiali dei primi schermi televisivi, cinematografici o dalle pubblicità stradali. Il legame tra esterno e interno è inchiavardato dalla percezione visiva immediata, fatta da dietro un filtro, la macchina fotografica, che sintetizza, anestetizza la realtà naturale, e distilla gli stati d'animo, i pensieri della coscienza, alleggerisce la memoria, la focalizza su pochi elementi essenziali, fino a sfocarli e a perderne la conoscenza. E infatti la sensazione è di avere una natura che sta progressivamente svanendo, si modifica, sembra sciogliersi come un gelato, le forme si compenetrano, fino ad assumere l'aspetto di motivi geometrici decorativi, lo spazio perde di profondità, la luce naturale è sostituita dalla brillantezza e dalla leggerezza dello smalto, allora nasce l'estremo tentativo di tenere unite le nuvole con delle barre di ferro inchiodate. Ma forse è soltanto il gioco di un bambino, che, sprofondato in un'automobile in corsa, ha il finestrino come unica inquadratura sul paesaggio, e dove le immagini corrono via, nella direzione opposta di quella della macchina, e allora può liberare la sua immaginazione e disegnare e colorare il mondo come più piace a lui. In questo *Paesaggio anemico* tornano propositi costruttivi, forme, gamme di colori, che si rintracciano anche in altri quadri dall'impianto compositivo simile. Per Schifano ogni quadro è la somma di esperienze vissute nel corso di una serie pittorica. Ogni opera è il tentativo di fissare qualcosa sfuggito in un lavoro precedente, nel tentativo di bloccare una realtà in continuo divenire e ricca di stimoli che la penetrano, la sollecitano come nell'arte futurista.

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

#### **Emilio Villa, «Schifano», Galleria Appia Antica, 23 maggio 1959**

«(...) In modi torbidi, ibridi, grevi, come dopo una libazione concitata e austera, opera la pittura di questo giovane pittore, che di questi climi, di queste temperature, di questi generosi vizi, di queste diffuse energie, accetta con altrettanta generosità e con impeto raro le regole assurde, la frenesia autentica, il disadorno e arcaico piacere, la domanda sotterranea (La morte è creata o è increata?). Nel luogo della coscienza collettiva questo pittore è un punto identificabile, un livello importante e non rilassato di un generale processo formativo, proprio per lo slancio evidente che determina la sua fictio già ricca di una pronuncia ideata, per uno scatto riflessivo che si potrà, a nuove prove, a nuove prede, certamente graduare».

#### **Cesare Vivaldi, «Tutto Schifano», Galleria Odyssia, aprile 1963**

I quadri esposti in questa mostra rappresentano il lavoro più recente di Schifano, limitato agli ultimi mesi del 1962 e ai primi mesi del 1963: un periodo non di svolta (come potrebbe pensare chi ha visto le sue tele di anni addietro, presentate in una precedente mostra romana) ma di acquisita consapevolezza. (...) Non si tratta di pop art: per lo meno non si tratta solo di pop art. Oltre alla condanna della civiltà di massa fatta coi mezzi stessi della civiltà di massa (com'è tipico della pop art) Schifano mette nei suoi quadri qualcosa di più: la sua fame di pittura. Egli rifiuta l'infantilismo, la voluta idiozia brut della pop art per puntare risolutamente sulla via di un possibile "grande stile" moderno. Ed eccolo trarre profitto di tutte le lezioni di ieri e di oggi (dalla luce impalpabile di Mondrian alla suspense metafisica del primo de Chirico, dal dripping pollockiano alle stesure piatte, eppur vibranti, di Jasper Johns) per esplodere in pezzi di pittura di grande prestigiosità tecnica e, soprattutto, di un empito lirico tanto irruente quanto controllato e limpidamente disteso. Schifano non si accontenta di contraffare in chiave grottesca i prodotti di massa, come i vari Oldenburg, Dine, Lichtenstein ma riesce a costringere il punto di vista volgare, sfigurato dell'uomo-massa a diventare pretesto di canto. (...) Partito da un'area di cultura pittorica nettamente americana (e a parer mio non esiste altra partenza possibile per un pittore sotto i trent'anni che abbia occhi per vedere e cervello per capire) Schifano ha maturato e matura una personalità tipicamente europea, violentemente italiana e romana.

#### **Nanni Balestrini, Galleria Odyssia, 16 novembre 1964**

«Albero quadro per l'autunno  
l'albero cioè un albero

verbale cioè un albero  
il grigio è un albero  
l'albero della pubblicità  
albero sensibile  
l'albero dell'albero  
e ci sono altri alberi  
quadro per l'incidente  
su un piano verticale  
che avviene all'improvviso  
a livello puramente descrittivo  
due metri per due metri  
l'oggetto dell'immagine  
sembrava che fosse più in alto  
momentaneo e presto rimarginato  
esterno di campagna  
gli alberi in alto  
quello che vedi si trasforma  
e i nomi dei colori  
di gesti compiuti di desideri  
che allarga i limiti della natura  
la riga rossa a destra  
un nodo quando tramonta  
da destra verso sinistra  
la superficie del quadro  
in un complesso di percezioni immediate  
che si specchiano grigi  
che si specchiano i grigi  
attraverso lo schermo  
è un evento impersonale dell'azione  
mettendoci tutti i colori (...)».

#### **Leonardo Sinisgalli, «I martedì colorati», Genova 1967**

«Anche in quest'ultima mostra alla *Tartaruga* la prima *après le déluge* tornano gli alberi, il grande amore di Schifano. Alberi e alberelli visti dietro schermi di vetro o di rhodoid smerigliati. O intravisti con la morbida anima di un malato o di un prigioniero. E tornano i titoli infantili o gratuiti, da sillabario o da muraglia, da asilo o da latrina: <Ossigeno, ossigeno>, <Approssimativamente>. <Fu un vero amore>. Stelle di carta sforbiciate, fotografie sovrapposte o negative. Agli eroi del <Futurismo rivisitato> Schifano ha lasciato soltanto i cappotti, li ha succhiati. Ecco i trucchi seducenti di uno studente svogliato! La non-poesia ci consola della poesia esiliata. I calcoli sbagliati sono più intelligenti dei calcoli esatti. Che possiamo fare quando siamo annoiati? Cambiare i connotati della nostra biografia. (...) Schifano potrebbe ricordare il de Chirico degli Interni Metafisici, la cinematica di Duchamp o di Picabia, e perfino le deflagrazioni

di Matta. *Jeux de cartes*, cataclismi, rebus, *jeux de mots*. Uno strillone, un aedo ci annuncia con indifferenza, come faceva Blaise Cendrars, ogni giorno la fine del mondo. Balestrini e Parise hanno fatto, dopo Vivaldi, delle goffe esercitazioni *in corpore vili*. Ma la vanità dei poeti merita più indulgenza della sicumera dei critici. Schifano prese il volo, come lo sparviero degli antichi versetti siciliani, e fuggì dimentico del becchime e delle carezze dei suoi managers. È arrivato alle copertine di Feltrinelli. Arriverà alle buste dei dischi. Ha già una scuola con compagne e compagni abilissimi in questi giochi di incastri, di collage, di sottolineature luminose, di bianchi abbacinanti. (...) Ora la fede di Plinio de Martiis lo ha riconquistato. Gli ammiratori non sono più obbligati ai *tours de force* degli anni scorsi, quando Schifano era la *vedette* della squadra dell' «Odyssia». Le penultime esposizioni in Via Liguria rimangono tuttavia memorabili. Colori di paste e di pasticche odontalgiche, scolature di pennellesse infuse nelle secchie di latte e di sangue, di bibite, di benzine. Emulsioni di oro e di argento, lacche, glicerine. Sogni infranti,

rapimenti, accidenti, choc. Progetti di suicidio (quattro), rivelazioni di disastri automobilistici (cinque). Il ragazzo usciva indenne da questi massacri. Sembrava invulnerabile alla "rugosa realtà". Se ne infischia della disperazione, della miseria, della morte. Scioglieva un acre filo di canzoncina sotto le finestre: versi stonati, lugubri o ilari, da vecchi dischi o nuovissimi, logori e urgenti rimpianti, nevrosi domenicali. Con la sua aria sorvegliata e assente Schifano gioca a sporcarsi, a sfregiarsi le mani. C'è un desiderio prepotente di mescolare vita e arte, diavoli e santi, cronaca rosa e nera. C'è l'illusione di farla franca con un colpo di astuzia. Ha dichiarato tempo fa che il suo punto di partenza nel lavoro, il suo spunto, la sua ispirazione, l'ebbrezza, gli vengono da una semplice parola; una parola che gli arriva per caso, di lontano. <Io aspetto un segnale per partire. Basta niente, un giornale, un libro, un titolo, un'insegna, il primo cartello che leggo in vetrina, anche una voce, un grido, un insulto mi mettono il sangue in subbuglio>: quando parlava con il suo interlocutore Schifano non pensava certamente di rifare il verso alle <suggestioni> di Poe».



Piero Dorazio

**Senza ragione**, 1965

olio su tela, cm. 95x100

sul verso, in alto a sinistra: «PIERO DORAZIO 1965/ “SENZA RAGIONE”»

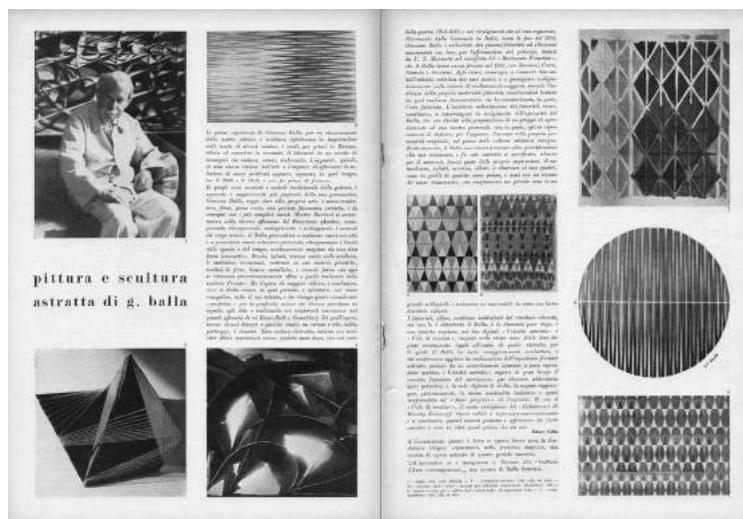
**provenienza:** Galerie «Im Erker», St. Gallen (Svizzera); Marlborough Galleria d'Arte, Roma

**esposizioni:** «Piero Dorazio», catalogo mostra, Galerie «Im Erker», St. Gallen 1966, n. 41 (nell'occasione Giuseppe Ungaretti legge un testo sull'artista e la sua arte)

«Dorazio è stato sempre al centro degli eventi artistici. Sempre in guerra... I suoi amici di allora erano: Ripellino, Ungaretti, per non ricordarne che alcuni... le sue guerre erano contro il realismo prima e contro il realismo anche dopo». Così si è espresso Maurizio Fagiolo a riguardo di Piero Dorazio (1927-2005) in occasione dell'antologica alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (««Due passi indietro e tre in avanti. Colloquio con Piero Dorazio di Dario Durbé e Maurizio Fagiolo dell'Arco»»), in «Dorazio», catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1983-1984) e Contemporanea, Roma, Electa, Milano 1983, p.11). Fine e abile stratega dell'arte italiana, quando negli anni cinquanta bisogna trovare un suo nuovo posizionamento nel panorama artistico internazionale caratterizzato da una nuova geografia culturale. Dorazio si rende conto che il Fascismo aveva provveduto a recidere, per ragioni diverse, i fili che legavano l'arte contemporanea alle avanguardie di inizio Novecento: il Futurismo e la Metafisica, e alle giovani generazioni aveva indicato le radici del loro lavoro nei maestri dell'Ottocento italiano. Nel dopoguerra, lo spirito critico e vorace di Dorazio, lo porta a osservare con attenzione l'arte del passato, per carpirne i segreti della tecnica e mettere il suo «occhio» nelle condizioni di sviluppare una «propria sensitività». Del resto il giovane compie studi di storia dell'arte con Lionello Venturi e Pietro Toesca; segue le lezioni di Giuseppe Ungaretti su Leopardi e Bergson e di Angelo Maria Ripellino, giovanissimo poeta, scrittore e straordinario slavista, l'unico a Roma, secondo Dorazio, a conoscere la storia di Malevič. Dopo una serie di esperienze che lo portano a essere tra i principali attori del gruppo Forma 1 (1947), dell'Age D'Or, della Fondazione Origine, a viaggiare a Parigi e in Europa per conoscere artisti come Brancusi, ma anche altri personaggi che avevano fatto parte dell'avanguardia, Dorazio inizia a fare conoscere l'arte italiana su importanti riviste italiane e francesi. Non contento di quanto ha potuto raccogliere da quello che ha seminato fino a quel momento, realizza che deve recarsi in America se vuole davvero imporre le nuove ricerche italiane in direzione dell'astrattismo. Nel frattempo ha scoperto il vecchio Giacomo Balla, che vive con i suoi capolavori futuristi sepolto nello studio di via Oslavia a Prati e frequenta un altro futurista ancora molto attivo, Enrico

Prampolini, che diventa per lui un importante alleato.

Dorazio parte nel giugno 1953, invitato dall'Università all'«Harvard International Seminar». Il suo intervento si intitola «Italy: a new culture in an old society». In autunno giunge a New York, dove, su consiglio di Salvador Matta, si reca a conoscere Joseph Cornell e poi Robert Motherwell, Leo Castelli e Marcel Duchamp. Diventa amico del potentissimo critico Clement



Servizio dedicato all'anziano Giacomo Balla sulla rivista «Arti Visive», settembre - ottobre 1952. L'anno prima, Piero Dorazio ed Ettore Colla hanno organizzato una strepitosa mostra al maestro futurista, nello studio dello scultore nei pressi di via Veneto.

Greenberg e dell'architetto scultore Frederick Kiesler. Frequenta anche gli artisti che animano «The 8th Street Artist Club», tra i quali Willem De Kooning, Franz Kline, Nicola Carone, Helen Frankenthaler; ma anche Hans Richter, Kurt Seligman, Hans Hoffman e quelli più giovani vicini a Motherwell: William Baziotas, Marc Rothko, Adolph Gottlieb, Cy Twombly, David Smith, Ad Reinhardt, Barnett Newman, che con il suo lavoro spinge Dorazio a riflettere su temi centrali nella pittura. Alla New York University segue un corso sull'arte degli Sciti e dei popoli delle steppe. Nel dicembre 1953 il Guggenheim Museum inaugura, «Younger European Painters», curata da James Johnson Sweeney. Gli unici due italiani in mostra sono Giuseppe Capogrossi e Alberto Burri. In una lettera di Dorazio a Enrico Prampolini, conservata nell'Archivio di quest'ultimo artista, si scopre che è stato Dorazio a mettere in contatto il museo newyorchese con la Fondazione Origine, al fine di stabilire un filo diretto tra i suoi artisti e la scena americana, ripartendo dai grandi padri futuristi. Il comportamento fazioso di Colla con Sweeney, che evita di presentargli Prampolini, porta Dorazio a rompere con lo



scultore. Durante il soggiorno americano, inoltre scrive articoli sul Futurismo in riviste prestigiose, progetta mostre in gallerie private, tra cui la Rose Fried Gallery, dove organizza, con l'aiuto di Achille Perilli dall'Italia, la mostra di Giacomo Balla e di Gino Severini agli inizi del 1954 e pochi mesi dopo vi allestirà una propria personale. Da sottolineare, infine, come l'interesse per le culture primitive coltivato a Roma, anche nell'ambiente di "Arti Visive", spinga Dorazio a visitare gli Indiani sulle montagne della Carolina del Nord e a cercare di visitare il Messico («Un mondo visivo nuovo», catalogo mostra a cura di Francesca Romana Morelli, Maurizio Vanni, Lu.C.C.A. Center of Contemporary Art, Lucca 2009). Tornato a Roma continua la sua infaticabile opera di divulgazione, ma si concentra anche sul proprio lavoro. Si colloca nella prima metà degli anni sessanta l'avvio della collaborazione con la Galleria Marlborough di Londra e di Roma, che in questa sede gli dedica una grande personale nel 1964. In questa fase si concentra sull'esecuzione di una serie di dipinti a fasce larghe, in cui il colore sviluppa un senso di <sospensione> nello spazio o di vibrazione, quasi si trattassero di onde sonore. La ricerca scaturisce in parte dal suo primo viaggio negli Stati Uniti (ma anche da altre riflessioni e conoscenze): «(...) Quando sono andato in America, ho conosciuto Barnett Newman, il quale affrontava proprio questi temi (grandezza del quadro, formato, massa del colore). Non c'è bisogno di dipingere delle questioni metafisiche, delle metafore o delle allegorie. Basta un semplice problema di natura fisica e psichica, anche il più elementare, come questo del rapporto fra l'osservatore e l'aspetto esteriore dell'oggetto-quadro... Poi, com'è dipinto, naturalmente, è un'altra questione... Dunque, io scelgo un tema... Innanzitutto, c'è il problema del disegno: liberarsi del disegno è importante perché un quadro venga <moderno>, corrispondente cioè alla sensazione del colore... Scelto il tema, bisogna organizzare un insieme di colori in movimento che possano assumere delle forme. Scelgo un formato: ma faccio, che so, sei quadri dello stesso tipo con lo stesso tema, scegliendo magari sei scale di colori diversi. Poi mi metto davanti al quadro, vuoto. Se è quadrato, la mia composizione cercherà o di seguire oppure di essere in conflitto con questo formato. Questo è uno dei problemi: cosa fare con un quadro quadrato? Contenere la

composizione in questo quadrato, come un'opera di scuola senese, dove tutto è in funzione dei quattro lati della tela? Oppure scegliere una composizione che cerchi di rompere, di uscire fuori, come nei quadri barocchi? Una composizione che sia un frammento di un qualcosa più vasto. Questo è il problema: organizzare lo spazio, in un modo simmetrico o asimmetrico, cioè se dividere questo spazio unitario in frazioni e da queste frazioni creare la sensazione che il quadro vada in dentro oppure che esca in fuori. Naturalmente, la soluzione del problema dipende dai colori che si adoperano, perché mentre il rosso, viene in fuori, il blu recede... Ma, per organizzare una composizione che sia efficace, occorre mettersi a dipingere il quadro. Non c'è altro modo di verificare la validità di un'idea pittorica, se non dipingendo. Quindi fare il quadro significa verificare se una idea di pittura è valida oppure no». («<Due passi indietro e tre in avanti. Colloquio con Piero Dorazio di Dario Durbé e Maurizio Fagiolo dell'Arco>», in «Dorazio», catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Electa, Milano 1983, p.14).

Nel formato quasi quadrato di «Senza ragione», la tela intreccia bande colorate orizzontali, verticali e diagonali, che nonostante la stretta vicinanza tra di loro, ogni colore riesce a mantenere il proprio timbro. L'impiego in alcuni casi di colori più caldi o freddi, come il blu in primo piano e il rosso nel fondo, permette all'affastellamento cromatico di fare sentire lo spazio tra i diversi piani su cui sembrano disporsi gli elementi lineari, la superficie cromatica di fondo, da schermo bidimensionale si trasforma così in uno spazio-luce, conferendo un audace senso di calda luminosità espansiva, quasi fosse una tavola medievale a fondo oro. Come sostiene Ungaretti nel suo testo, che abbiamo voluto riprodurre nell'«Antologia critica» qui di seguito, il <congegno> pittorico messo a punto da Dorazio, serve prima di tutto al riguardante per affilare le «armi mentali» della conoscenza, che gli permettono di andare al di là delle apparenze visive e capire come queste vengano architettate, ma il vero scopo è allertare lo spettatore rispetto alla realtà quotidiana ovvia e banale in cui vive, ma che può nascondere parecchie insidie. Temi che si ritrovano nelle poetiche di molti artisti fino ai primi anni settanta, a cominciare da Piero Manzoni.

## IMMAGINI IN PAROLE

### Antologia della critica

#### **Giuseppe Ungaretti, presentazione alla mostra personale tenuta presso la galleria Im Erker, St.Gallen, 1966**

«Se guardo le fasce, quasi lingotti incandescenti, di colori non posti a funzionare complementariamente, ma sovrapposti con violenza per drammatizzare la loro reciproca situazione, vedo, quantunque siano fasce l'una sull'altra strettamente aderenti, ogni colore apparire come isolato dall'altro, e alla vista è in quel medesimo istante concesso di subire un urto e d'inoltrarsi, di spaziare, d'illuminarsi nel profondo che vanno scavandosi tra l'uno e l'altro i prodigiosi oggetti. Ecco un primo punto di pari rinnovazione da parte di Dorazio dell'arte del vedere, poiché vedere non è fidarsi delle apparenze ma insegnare all'occhio a servirsi di quelle armi mentali che forano le apparenze e portano a sapere come le apparenze si formino e perché avvenga, portando le apparenze a rendere più segreto il segreto all'uomo, il cui destino è, essendo trovato un perché, di cercare il perché di quel trovato perché. In quei suoi tessuti, o meglio membrane, di pittura uniforme, quasi monocroma e pure intrecciata di fili diversi di colore, di raggi di colore, s'aprono, dentro i fitti favi, gli alveoli custodi di pupille pregni di luce, armate di pungiglioni di luce. La luce è difatti in Dorazio, e sarà come realtà di pittura per merito di Dorazio, anche concentrazione e fissazione su un punto di luce riaffiorato da abissi, iterato all'infinito. Così può uno discernere il miele dalle ore».

#### **Dini Buzzati, «Mostre d'arte. Piero Dorazio», in «Corriere della Sera», 22 Novembre 1969, p.3**

«In una fulgida giornata di primavera un giovane innamorato, volando in auto verso la sua bella attraverso la campagna in fiore, per disattenzione si sfracella, a una curva, contro un macigno. In quel centesimo di secondo i suoi occhi fanno ancora in tempo a realizzare una immagine, in cui si affollano, in frantumato caos, le ultime limpidissime sensazioni. Questo io ritrovo nei due grandi gioiosi quadri di Dorazio intitolati <Incroci>. È ovvio che l'artista, dipingendo, non aveva pensato a nulla del genere, ed ora respingerebbe qualsiasi interpretazione di questo tipo. Lui cercava probabilmente un ritmo, un'armonia di colori, forse una musica. Ma le migliori pitture astratte hanno quasi sempre la caratteristica di poter essere lette, con l'immaginazione, in termini narrativi. Dorazio, 42 anni, da parecchio tempo si è acquistata una fama di stilista raffinato: dapprima con delle meticolose trame che assomigliavano a disegni di tessuti, poi con giochi, su fondo bianco, di segmenti a vari colori, con squisiti effetti timbrici e compositivi. Uno sviluppo di queste strisce monocrome si ha nei quadri ora esposti, dove non già che Dorazio si volga a qualcosa di vagamente prossimo al figurativo, ma il discorso geometrico all'improvviso si rompe in imprevedibili scarti di fantasia, sembra che il pittore sia fi-

nalmente uscito all'aperto, al sole, che respiri un'aria nuova, e in un certo senso più umana».

#### **Leonardo Sinigalli, «Le epifanie di Piero Dorazio» in Giuseppe Appella (a cura di ) «Ventiquattro prose d'arte», Edizioni della Cometa, Roma 1983, pp.87-91**

« (...) Dorazio ha lavorato molto in sodalizio con Ungaretti: ci sono splendide cartelle preparate insieme e affidate all'esclusiva perizia di Romero. Io mi divertivo a stuzzicare Ungaretti, vantando i diritti di un'amicizia un po' più antica di quella dei pittori, che risale nientemeno ai tempi dell'apparizione folgorante di due astri autentici, Scipione e Mafai, nel cielo di Roma, l'anno 1928. (...) Ungaretti s'era messo a fare il <talent-scout> delle correnti di moda e di punta. Tra i questuanti non va certo confuso Piero Dorazio che di Ungaretti si sentiva discepolo visceralmente devoto e affettuoso e che proprio in quegli anni portò a compimento una operazione ottica-pittorica-poetica tra le più strabilianti. Un'operazione che Ungaretti aveva capito al volo, come faceva lui che le conquiste più ardue le ha ghermitte con un colpo d'occhio, o con l'orecchio, o con i polpastrelli, per un miracolo fulmineo. (...) La posizione di Dorazio è singolarissima. È quella di chi si ostina nel rigore in pieno clima di libertinaggio e di scialo. Egli è il capofila di quel gruppo ristretto di artisti che fanno poco credito alla magia e hanno fede nel metodo. I loro frutti sono più sapidi quanto sono più stentati. Non esplodono: sembrano cresciuti, maturati nelle serre o nelle grotte e assomigliano molto a certi giuochi di natura, ragnatele, cristalli, miraggi di cui è difficile dire se si tratta di cose vive o di cadaveri, di realtà o di illusione. Le trame sperimentate per tanti anni da Dorazio non chiedevano la complicità dei sensi e della sensibilità del fruitore, piuttosto il suo giudizio, la possibilità di entrare in sintonia, di fare il sacrificio del proprio silenzio all'unisono dell'opera, come diceva Mallarmé. È questo accordo è molto di più di una generica simpatia. Dorazio chiede un'adesione tutta musicale (o mentale) ai suoi motivi, che non sono oggetti, non sono natura, ma visioni, invenzioni. Ho seguito via via le sue lentissime conquiste, da quando ha raggiunto la sua autonomia e si è liberato dall'imbroglio dell'incoscienza, dell'azzardo, sia esso il delirio di Masson, il Nirvana di Wols, l'indefinito labirinto di Tobey. Poteva diventare anche lui una vittima del demone della polverizzazione, frantumare il cristallo. E qui Dorazio ha trovato soccorso nella sua vera indole, la sua vocazione alla misura, il rifiuto dell'angoscia. La scienza di Seurat e di Balla, ma più di tutto gli studi giovanili di geometria e di architettura, e una tendenza insopprimibile alla scoperta, hanno contribuito alla strutturazione di una personalità inconsueta nello sperpero recente di proposte, di progetti, di trastulli, di burle.

Il severo Dorazio ha espresso l'allegria: perché a questo può condurre il freddo calcolo. Sembra che il suo risveglio coincida con la rivelazione della natura della luce e dei rapporti tra la luce e i colori. Dorazio sostiene che il lume naturale è una minima parte della luce mentale necessaria al pittore. La luce è un ingrediente che può anche andar perduto se in qualche maniera la forma non sa come servirsene. *<Pochi pittori hanno visto la luce, pochissimi sono riusciti a fissarla. La maggior parte lavora alla cieca, o perlomeno non la riconosce>*. Le mie ricerche, dice Dorazio, si rifanno alla camera oscura, alle emulsioni, ai filtri. Egli ha beneficiato delle conquiste di una scienza vecchia, l'ottica, ma di una tecnica più recente, la fotografia. Ma come Pascal guardando il movimento delle dita di una beghina che diceva il rosario, scoprì la macchina calcolatrice, si potrebbe dire che Dorazio ha

imparato a dipingere dosando le emulsioni dei sali d'argento e i tempi di sviluppo delle pellicole. Quelli che io ho già chiamato *<nastri anamorfici>* sono visioni subitanee e cioè apparizioni. *<Voi poeti parlate di simbiosi di senso e di suono>*, dice, *<per differenziare i versi dalla prosa, parlate di danza in opposizione al passo, parlate di canto come culmine del discorso, mettete in contrasto i termini con le parole, ebbene io ho voluto fare una pittura che fosse proprio astrazione, non allegoria e neppure trasfigurazione, e comunicasse dei ritmi, delle cesure ma anche delle estasi>*. Come Seurat, come Balla, che abbiamo già nominati, come Rothko, Dorazio è sensibilissimo agli stessi problemi che costituivano il cruccio di Leonardo (le divine meditazioni del *<Trattato>* leonardesco sono una delle sue letture preferite) e che furono le armi segrete dei pittori del Seicento che fecero dell'epidermide una madrepora di luce».



