

PERCEZIONE - REAZIONE CON IL PROPRIO TEMPO

MAFA

SCHIFANO





# MAFAI SCHIFANO

PERCEZIONE – REAZIONE CON IL PROPRIO TEMPO

Ideazione a cura di Francesca Romana Morelli - Emiliano Campaiola

Catalogo a cura di Francesca Romana Morelli

Organizzazione - Emiliano Campaiola

Collaborazione di Gaia Mancini

Un caloroso grazie ai collezionisti che hanno contribuito  
alla realizzazione del nostro progetto

Si ringraziano per le ricerche:  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondi storici e la Biblioteca, Roma

Progetto Grafico - Maurizio Lepore  
Fotografie - M3 Studio, Roma - Andrea Romagnoli, Roma  
Trasporto - Spedart, Roma

Febbraio 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)

PERCEZIONE – REAZIONE CON IL PROPRIO TEMPO

**MAFAI**  
**SCHIFANO**



«(...) fare un bilancio di me stesso e della mia opera è prudente e necessario specialmente quando ci si accorge che di monete non ne rimangono molte in tasca. Ed ecco che comincio a rientrare nella realtà, soltanto il senso della realtà dà le possibilità, dice Musil a un certo momento, e l'anno 958 è stato l'anno d'incertezze, di crisi, di dispersione per tutti. A Roma non c'è più la bella euforia, la vitalità, la gioia negli occhi all'incontro con gli amici, la sicurezza nell'avvenire; avevamo dimenticato, mi diceva

un compagno intelligente, così presi dall'ottimismo, il senso drammatico della vita e della storia. I tempi eroici e illuminati erano proprio quelli che noi pensavamo peggiori — oggi c'è attorno un velo di malinconia perché ci avviciniamo all'essenza delle cose. Vado cercando la verità anche se crudele e germoglia una strana pena per gli uomini, per questo carosello di condannati che gira portandosi sopra a qualche cavallo alato di cartapesta o a un automobilino di latta».

Mario Mafai, 12-1-59



*«Non mi sono mai <definito> pittore, non mi sono mai attribuito un'etichetta, spesso però, ho avuto la sensazione dei rischi che si possono correre con la pittura. Un filo di rasoio, ma a volte è meglio camminare su un filo di rasoio che scendere. (...) è giusto così, perché dopo ventitré anni mi ritrovo a voler sempre più bene alla pittura, alla mia pittura, alla mia vita. No, più che alla mia vita alla mia pittura... (...)*

*Il momento storico è meno interessante, meno necessitante di pittori che altri momenti storici. Si va per citazioni, per imitazioni. I critici non hanno troppo da faticare, basta che dicano: questo somiglia a quello, questo ha preso da quell'altro.*

*In ventitré anni di tempo il mondo te ne sotterra di cose! Ci fanno sopra le autostrade, i grattacieli. Tutte le cose belle che si sono fatte sono quelle fatte sulla propria pelle. I soldi entrano entrano entrano e escono escono escono, subito subito subito, e invece oggi gli danno tutti troppa importanza. E poi c'è questo fatto simpatico e tenero che si matura, che si cresce con il lavoro, e che il mio lavoro ha solo ventitré anni. Se avessi fatto del cinema, dove i soldi contano di più, credo che sarei invecchiato prima. E invece mi illudo di avere gli anni della mia pittura, di essere nato con quella. Tu scrivi così: Mario Schifano è nato nel 1960 e sostiene di avere ventitré anni...».*

Mario Schifano, 1984



## MAFAI – SCHIFANO

### *Percezione-reazione con il proprio tempo*

di Francesca Romana Morelli

Studiando il complesso scenario a Roma nel corso del Novecento, mi è capitato spesso di pensare alle vicende, storiche ed esistenziali, di due artisti romani, che hanno incrociato le loro vite dalla fine degli anni cinquanta alla metà degli anni sessanta, ma che hanno vissuto e segnato due epoche ben distinte tra loro: il ventennio fascista e la Roma effervescente degli anni sessanta, per poi inoltrarsi nei decenni successivi, fino a fermarsi, purtroppo, sulla soglia del nuovo millennio. Mario Mafai e Mario Schifano. Due figure di artisti per certi aspetti stranamente simili, accomunate da analogie caratteriali: in entrambi c'è la spinta a vivere con passionale istintività la propria esistenza, a identificarsi con l'anima di Roma. Un punto di contatto professionale è stato certamente lo straordinario e colto gallerista Plinio De Martiis, che ha inventato e diretto la galleria La Tartaruga, grande amico di Mafai, almeno dai tempi della guerra, e tra i primi sostenitori dell'esordiente Schifano. A pochi anni di distanza dedica ai due artisti una personale. Mafai e Schifano hanno dialogato con scrittori e intellettuali. Un poeta

come Giuseppe Ungaretti ha apprezzato il loro lavoro. E non è poco.

Ma entrambi i due artisti possiedono la stessa arma, un <occhio-obiettivo>, una camera fotografica mentale, rafforzata da una rara intelligenza. Con il loro lavoro hanno sempre avuto uno sguardo attivo e reattivo sul proprio mondo, sulla realtà quotidiana tra cronaca e storia, in continuo divenire. Uno sguardo apparentemente svagato, disincantato, (da romano della Città Eterna...) ma invece accurato e veloce, che accarezza e capisce le cose che <vede>.

Più che un confronto tra i due pittori, la mostra intende porsi come una riflessione sulla loro <pittura>, che si configura come una reazione critica al Novecento. Dai paesaggi di una Roma sontuosa nella sua decadenza e una vita ordinaria fatta di poche cose in Mafai, alla natura <anemica> dei lacerti di paesaggi all'invasione totalitaria dell'America e una Roma che perpetua la <Dolce vita> in Schifano. La loro pittura colpisce nel profondo di un vissuto collettivo, di una storia dell'Italia, che sente sempre il bisogno di essere guidata da un potere forte e autoritario.







**MARIO  
MAFAI**

## Modelle nello studio, 1933 circa

olio su tela, cm 169x117

in basso a destra: «Mafai»

**provenienza:** Galleria Annunciata (1966); Netta Vespignani

**esposizioni:** *Arte moderna in Italia 1915-1965*, catalogo mostra a cura di C. L. Ragghianti, Palazzo Strozzi, Firenze 1967, n.1919 (con il titolo *Modelle nello studio* e datato 1933); *Luci del Mediterraneo*, catalogo mostra a cura di Marisa Vesco, Fondazione Bricherasio, Torino 1997.

Negli anni Trenta Mario Mafai trasforma il suo atelier nel luogo, dove potere invertire il cammino inarrestabile della storia, che stravolge, cancella il volto antico di Roma. Nel suo atelier ha la libertà di lasciare che i fiori, gli oggetti d'affezione, i modelli possano assecondare istintivamente la loro natura, cercare la propria identità, determinare lo spazio necessario alla propria esistenza, anche attraverso l'accostamento casuale a un'altra forma o a un altro corpo. Il 7 marzo 1940 su il «Tempo», Mafai rivela il sentimento che precisa la sua ricerca artistica: «*Le mie esperienze cominciano tardi, verso i trent'anni. In quel tempo dipingevo i fiori al sole. Li mettevo lì, come per caso, senza nessuna intenzione compositiva. Li copiavo ad uno ad uno e mi accorgevo che nel disfarsi creavano degli spazi loro, particolari, una fisionomia astratta come quella di certe persone di cui si ricordi soltanto un gesto esaltato o semplicemente rassegnato. Dipingevo, e il colore veniva fuori acceso ma casto, ed io ero incantato di quei gialli e di quegli scarlatti. Anche nudi, figure e oggetti mettevo davanti al sole. Questi corpi in ambiente grigio e vuoto stampavano nelle pareti spazi differenti, ricchi di vibrazioni sonore, di luce e di colore. Queste esperienze mi rivelarono sempre più la funzione dello spazio ed in seguito mi portarono a concezioni più larghe di costruzione e di colore.*».

In questa grande tela, i tre nudi femminili sono assorti ciascuno in una propria dimensione, per cui condividono e determinano lo spazio astratto e torbido ma senza alcuna azione in comune. Il primo a sinistra porta le mani verso il volto che sembra avere sembianze animali, mentre un suo braccio termina con una zampa e degli artigli: simultaneamente donna e felino. Mafai voleva rievocare quegli esseri magici che popolano i racconti e le favole di Raphaël. Di origine lituana ebrea, figlia di un rabbino, Raphaël ha preservato una natura libera e un immaginario romantico, nutriti dai sogni e dalle storie della religione e della tradizione del suo paese, in cui domina una completa fusione tra l'essere umano e il mondo naturale (Scipione immortalerà la donna nell'immagine iconica della <bionda sirena>, distesa su una pelle di leopardo). Il secondo nudo, al centro del quadro, si spoglia della veste scarlatta, che, nel dipinto *Modelli nello studio* (1940), diventa una corazza pettorale, simbolo ben più pregnante di un regime

miopie, opprimente, che ha appena trascinato l'Italia nel secondo conflitto mondiale. Infine la terza donna sul fondo, raffigurata di spalle e le braccia alzate, cita una scultura sullo sfondo di un'altra opera di Mafai, in cui ritrae Raphaël nello studio di scultura (1934). Infine, il soggetto iconografico di *Modelle nello studio* è da mettere in relazione con le gesticolanti e urlanti Donne che si spogliano (1934 circa, collezione Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale, Roma), e il dipinto, *Comparsa* (1938), in cui al posto della modella sullo sfondo, appare Mafai <mascherato> con lo stesso costume della *Comparsa* (1937).

Mi sembra utile concludere ricordando un'opera molto lontana da questa di Mafai per il tempo in cui è stata eseguita e per il linguaggio usato, ma non per il suo significato: *Ideologia e Natura* (1973) di Fabio Mauri, in cui una performer vestita con la divisa di Piccola Italiana si spoglia e si riveste molte volte, fino a giungere a un abbigliamento disordinato privato del suo valore ideologico. La «nudità simbolica», diventa il risultato dello «svelamento di ogni costume ideologico, che lentamente va in pezzi, mostrando come l'unico dato di realtà e di certezza sia l'idea di natura, che vince ogni abito imposto da una cultura d'epoca». (M. D'Alesio, *Natura e Cultura*, in *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, catalogo mostra a cura di C. Christov-Bakargiev e M. Cossu, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea, Roma 1994, p.142).



Due dipinti di Mario Mafai, *Comparsa* e *Fiori*, riprodotti nell'articolo monografico di Giuseppe Marchiori «Emporium» Bergamo, settembre 1940



### **Fantasia, 1942**

olio su tela, cm 50x75

in basso a sinistra: «Mafai 942»

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 si restringe 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 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.



Scipione, *La Messa delle Maddalene*, 1931 circa, china su carta  
(già Collezione Giuseppe Bottai)



## **Mercato, 1949**

olio su tela, cm 55x65

in alto a sinistra: «*Mafai 949*»

Dopo avere aderito con la figlia Simona al PCI, Mafai cerca con fatica una nuova strada per la sua pittura, che lo porta a scartare il realismo neocubista e l'astrattismo. Il pittore sente che l'arte sta perdendo la sua funzione nella nuova società, che cerca di riemergere dalle macerie della guerra. Nel 1948 su «Rinascita» prende posizione contro l'arte «senza contenuto» dei formalisti, firmando una lettera insieme ad altri artisti, tra i quali Renato Guttuso, Leoncillo, Pietro Consagra, Giulio Turcato, Nino Franchina.

Forse anche per questo, Mafai vuole tornare a < vedere > la realtà del nuovo mondo. Si immerge, vagabonda in una «città reale» che riprende a vivere, a espandersi nelle periferie con i suoi palazzoni dal sapore di cinema neorealista, abitata da una umanità insonne, irrequieta, che, si è finalmente scrollata di dosso quella torbida pesantezza del passato regime. Squarci di una città notturna, con le insegne dei locali al neon accese, una donna che si aggiusta la calza vicino all'ingresso di una macelleria, più in fondo un'altra che si avvicina a un'automobile, un tram che passa sferragliando, un bambino che mangia una fetta di commero, sullo fondo, tra i palazzi si intravede l'antica cupola di una chiesa. Una Roma popolare e meno cattolica, è quella che esce fuori dalla guerra; pronta a celebrare l'Anno Santo del 1950, ma ancora di più a sfruttare senza molti scrupoli il miracolo economico che si delinea all'orizzonte.

Nel mercato rionale gli uomini vendono e fanno lavori pesanti, un giovane l'attraversa veloce in bicicletta (il «migliore amico dell'uomo» la definirà Capogrossi in quegli anni), le donne fanno la spesa, per poi correre a casa a cucinare, perché gli uomini tornano a casa a mangiare e i bambini rincasano dalla scuola. È il riflesso di una Italia semplice, che si accontenta di poco, che abbandona la campagna, per trovare un qualsiasi lavoro in città. In questa veduta urbana, disposta intorno a una strada zigzagante, che procede verso il primo piano, sono gli ombrelloni dei banchi con la frutta e la verdura, a creare una certa profondità spaziale. La materia cromatica si schiarisce e si distende nelle forme geometrizzanti, sensibile alla luce estiva.



Alberto Ziveri, *Mercato*, 1955



Roma, giugno 1944. La borsa nera a Tor di Nona



## **Mercato, 1950**

olio su tela, cm 65x85

in basso a destra: «Mafai 50»

**provenienza:** Galleria Zanini, Roma; Galleria d'arte Sianesi, Milano; Galleria Levi, Milano; Casa d'aste Farsetti, Prato; Galleria Il Portico, Santa Margherita Ligure; Studio d'Arte Campaiola, Roma

**esposizioni:** *IV Mostra Annuale/ Art Club*, catalogo mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1950, n.109; *L'Arte e La Tartaruga. Omaggio a Plinio de Martiis*, catalogo mostra a cura di Silvia Pegoraro, Museo d'Arte Moderna Vittoria Colonna, Pescara, 2007, p.46, ill. col.; *Viva l'Italia. L'arte italiana racconta le città tra nascita, sviluppo e crisi dal 1948 al 2008*, catalogo mostra a cura di L. Beatrice, D. Magnetti, Palazzo della Penna, Perugia 2008-2009, p.43, ill.

**bibliografia:** Mario Mafai (1902-1965). *Una calma febbre di colori*, catalogo mostra a cura di G. Appella, F. D'Amico, C. Terenzi, N. Vespignani, Skira, Milano 2004, p.161.

Mercato è l'unica opera presentata da Mafai alla IV mostra Annuale dell'Arte Club, che si tiene alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nella primavera del 1950 di Roma. Oltre a esporre, Mafai è tra i membri del comitato direttivo dell'associazione e nella giuria, mentre nel comitato d'onore spiccano Picasso, Giorgio de Chirico e Lionello Venturi. Nata subito dopo la guerra, la libera associazione dell'Art Club è presieduta da Gino Severini, affiancato da Mafai, nel ruolo di vicepresidente. Sempre nel 1950, Mafai partecipa anche alla Biennale di Venezia, dove invia Pomidoretti (premio-acquisto "Ulisse"), *Osteria di Via Flaminia* e *Peperoni* (acquistato dal Museo Civico di Torino).

Nel 1949 l'editore Luigi De Luca, collezionista di Mafai, dedica la prima monografia alla pittura dell'artista, introdotta dal poeta Libero De Libero, che segue il pittore dai suoi esordi alla fine degli anni venti. Nasce un testo di straordinario respiro, che ricostruisce la traiettoria artistica disegnata da Mafai nell'orientare lo sguardo sempre sulla realtà, senza mancare tuttavia di raggiungere lo spazio dell'arte: «*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 (...). La sua stessa fede politica d'oggi non è punto d'arrivo, ma un naturale avvenimento del suo spirito (...). 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 si disfanno su motivi reali, senza per questo diventar realistici. Scipione bruciava del suo morbo tutto ciò che ostacolasse il suo cammino di frettoloso romeo, scettico eppur credulo, peccatore e bigotto (...). 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*». (L. De Libero, *Mario Mafai*, De Luca, Roma 1949, pp.18-19).



Leoncillo, *La dattilografa*,  
1949 circa, Collezione privata



Edward Hopper, *Sunday*,  
1926, The Phillips Collection, Washington



**Paesaggio romano, 1956**

olio su tela, cm 50x40

in basso a sinistra: «Mafai 56»

**provenienza:** Collezione Pirelli, Varese

**esposizioni:** *Italienische Malerei Heute*, catalogo mostra a cura di K. Schweicher, L. Venturi., Städtisches Museum, Leverkusen 1956; *Mafai* catalogo mostra, Galleria La Tartaruga, Roma 1957: *Mafai*, catalogo mostra a cura di J. Recupero, Ente Premi Roma, Roma 1969, p.140, n.112, ill.

Il *Paesaggio romano* è appartenuto alla collezione di Marinella e Giovanni Pirelli, che accoglieva una cospicua documentazione dell'intero arco di ricerca di Mario Mafai, il cui acme era costituito dalla serie delle *Fantasie*, visioni degli orrori della guerra. Giovanni Pirelli è una figura notevole della cultura italiana, figlio di una delle dinastie di industriali più importanti del Paese. La moglie Marinella Marinelli, è un'artista. Quando il dipinto viene esposto alla retrospettiva all'Ente Premi Roma, risulta già essere di proprietà dei Pirelli che dovrebbero averlo acquistato nel 1957 in occasione della personale alla Galleria della Tartaruga di Roma, che presenta l'approdo, intimamente travagliato, all'astrazione di Mafai. Per l'evento, che crea una eco notevole tra la critica, è chiamato un difensore autorevole di questa corrente, Lionello Venturi, che nell'introduzione in catalogo si sofferma a commentare questo quadro, pietra di paragone del complesso lavoro di Mafai: «*Nel Paesaggio romano del 1956 c'è solo il vibrare cromatico, cioè la vita delle cose senza le cose, la grandezza infinita della città senza la città. Lo spazio di primo piano porta la città nel lontano, nel sogno, nella poesia*».

La veduta romana, con i fiori secchi, è uno dei temi più indagati da Mafai, che cerca di fissarne l'immagine prima che si trasformi, in seguito alle sollecitazioni del tempo e della storia. Per Mafai l'arte è sempre un fatto morale e sociale. Roma è un fiore che appassisce tra le sue mani, per non vederla guastarsi, la guarda da lontano, finge di adeguarsi alla sua trasformazione in un cittadone dal volto anonimo, preda delle speculazioni edilizie e del vuoto dei valori dei romani, ma in realtà la sua è solitaria disperazione. È dalla fine degli anni venti, quando fu costretto, con la sua famiglia a lasciare la casa-studio in via Cavour, un punto di incontro per artisti e intellettuali, che cerca di bloccare delle immagini di Roma di una bellezza struggente, anche gli scorci più anonimi, prima che spariscono per sempre.



Catalogo della personale di Mafai  
alla Galleria La Tartaruga, Roma 1957.  
Lo scritto critico di Lionello Venturi si sofferma su questo  
*Paesaggio romano* (Archivio Francesca Romana Morelli)



Paul Cézanne, *La montagna Sainte-Victoire*, 1902 - 1906  
Kunsthau, Zurigo (particolare)





**MARIO  
SCHIFANO**

**On the way to Poggidoro (particolare di paesaggio), 1962**

tecnica mista , cm 70x100

in basso a destra, a matita blu «SCHIFANO 62»

in alto al centro, a matita blu: «↑/ALTO»; a destra, a matita blu: «◀CIELO»; a sinistra, a grafite: «cielo →/ ALBERI→/ TERRA→/ STRADA →/»; a destra, in basso, a matita ocra: «←TERRA» a destra in basso, a grafite « ON THE WAY TO POGGIDORO (PARTICOLARE DI PAESAGGIO) »; al centro del disegno, capovolto, a matita blu «CIELO»

**provenienza:** galleria La Salita, Roma

**esposizioni:** Mario Schifano. *Sardegna: cielo, mare, terra*, catalogo mostra, Siniscola, 1988, s.p., ill. a col. (con il titolo: *Cielo -Mare -Terra*).

**bibliografia:** AAVV (a cura di), *Mario Schifano. Studio metodologico. B) IV<sup>o</sup>, Opere su carta 1955-1998*, Genova 2007, n.62/028, ill. a col. (titolo: *Particolare di paesaggio*).

Nel novembre 1960, il ventiseienne Mario Schifano espone nella collettiva *5 Pittori. Roma 60*, organizzata dalla galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani, tra i fiancheggiatori della neo-avanguardia romana, al quale è appartenuta questa carta. Presentata da Pierre Restany, la mostra include anche Franco Angeli, Giuseppe Uncini, Francesco Lo Savio e suo fratello Tano Festa. La mostra è recepita come la comparsa di un cambiamento radicale. Un evento, che nel 1975 Maurizio Fagiolo non potrà fare a meno di ricordare in un articolo su un'interessante retrospettiva di Schifano da Ugo Ferranti e dal suo socio Massimo D'Alessandro, sempre a Roma: «(...)i filtri coloristici di Franco Angeli erano vicini ai legni monocromi di Tanto Festa, le straordinarie tessiture per trasparenza di Lo Savio (morto suicida, quasi subito, e oggi riconosciuto tra i maestri della giovane arte italiana) vicino ai cementi armati costruttivisti di Uncini(...), ai monocromi del ventiseienne Mario Schifano». (M. Fagiolo, *Mario Schifano*, in «Il Messaggero» 26 marzo 1975).

Noto per le sue repentine mutazioni di stile, Mario Schifano abbandona relativamente presto il monocromo in smalto su carta intelata, per passare a nuovi filoni tematici, fino a mettere a punto un immaginario vitale, attento e rapace rispetto a una realtà in continua evoluzione. Data 1962, *Element for Big Landscape*, un grande smalto intelato appartenuto

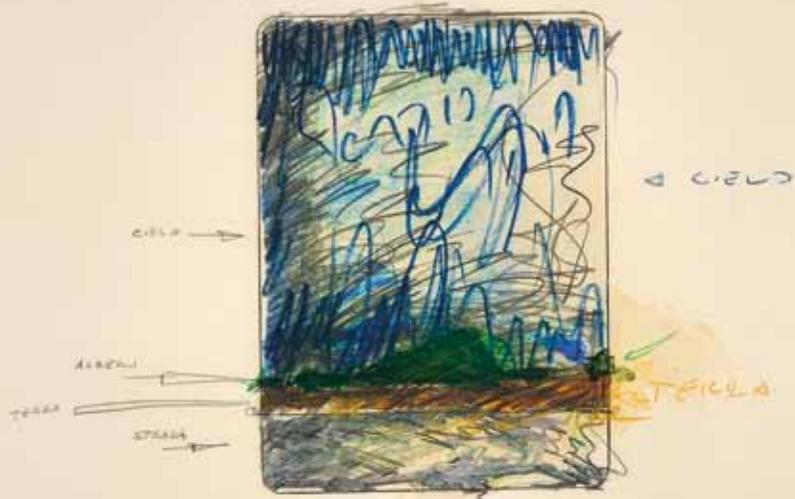
alla sua prima gallerista, Ileana Sonnabend. Nel titolo di questo lavoro, Schifano inserisce il termine <paesaggio>, come a fare intendere, che «l'oggetto presentato fosse un <elemento> utile alla rappresentazione di un paesaggio» (G. Gastaldon, *Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario (1962-1963)*, in «Storia dell'Arte», nuova serie, n.40, 2015, p.162), trattandosi di un lavoro con una cornice dai bordi arrotondati, al cui interno la superficie appare atta a ricevere l'imprimitura dell'immagine, e che, proseguendo in verticale con l'accenno a un altro riquadro, sembra volere suggerire una pellicola fotografica pronta a una sessione di scatti.

Non soltanto nel titolo la carta, *On the way to Poggidoro (particolare di paesaggio)*, datata 1962 da Schifano, sembra alludere a un'istantanea di un panorama italiano, colto dal finestrino di una automobile in corsa. Abbandonata ogni velleità naturalista, per privilegiare una sensazione intellettuale, con le sue annotazioni veloci e precise sul paesaggio schizzato, fa nascere una nuova immagine, come un tempo Boccioni con le sue visioni simultanee della città modificata dallo sviluppo industriale.



Catalogo della mostra *5 pittori. Roma 60*, galleria La salita, 1960

4  
ALTU



to the way to produce (distance to the point)

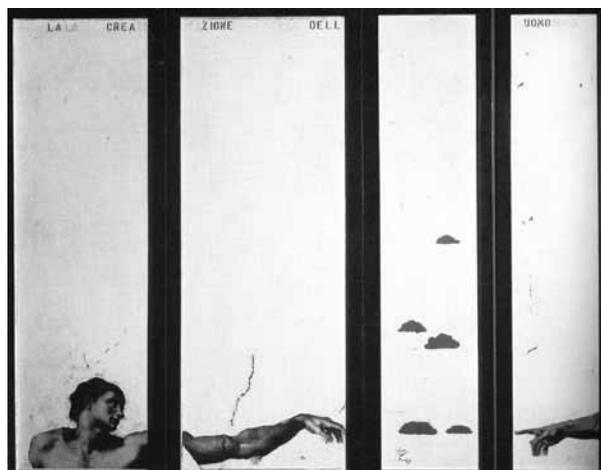
**Paesaggio Anemico, 1965**

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.

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 inchiodato 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. 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.



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



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



**Senza Titolo, 1965-66**

tecnica mista su carta da disegno applicata su carta Fabriano, cm 68x49

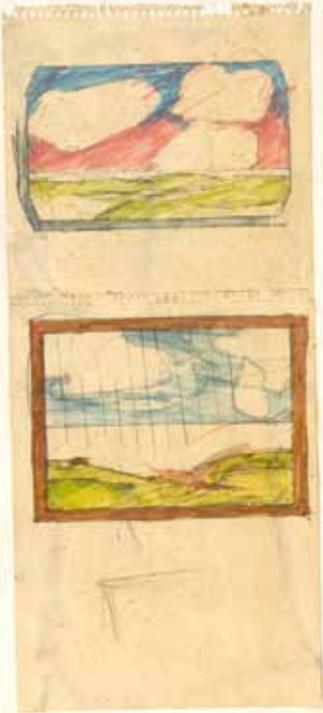
in basso a destra su carta Fabriano, a grafite: «Schifano»

in alto al centro, a grafite: «ALTO»

Nel 1965, anno di esecuzione di questa carta, Schifano realizza quadri liberi e dinamici come se la composizione crescesse su se stessa, rafforzata da una continuità spaziale e temporale. Eloquentemente è il quadro *Bisogna farsi un'ottica* (*Franco Angeli, Tano Festa*), dove esplora, misura lo spazio, che si dilata in tutte le direzioni, attraverso elementi tra natura e geometria. Caratterizzato da uno smalto rosso smagliante, più denso e profondo in alcune parti, il quadro, in basso, lascia una zona bianca dove l'iscrizione, titolo dell'opera, si mimetizza in parte con il colore, come se corresse sul crinale di due colline. Più in alto sembra passare una nuvola bianca, ma forse è soltanto una zona di colore, che serve a equilibrare e a strutturare la composizione. In questo quadro dal titolo programmatico, Schifano ribadisce la necessità di costruirsi un sistema di immagini, verificato su quello fornito dalle avanguardie nei primi del novecento, ma pure sul paesaggio naturale con i suoi elementi essenziali.

In questa carta Schifano studia, analizza i modelli della percezione, in rapporto a quella sorta di <pellicola>, di <memoria> che è la tela con la sua cornice sagomata. Prova a modificare la classica cornice rettangolare, cercando di assecondare la naturale espansione orizzontale del paesaggio marino, su cui insistono le masse delle nuvole, prima di volare via.

ACTD



se 2/17

**Senza Titolo (Monocromo), 1967-69**

tecnica mista su carta, cm 100x70

al centro: «Schifano»

Eseguite tra il 1967 e il 1969, questa carta e le due seguenti si riallacciano ai monocromi realizzati dall'artista tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio del nuovo decennio, ma gli angoli smussati del campo ben definito sul rettangolo di carta del giornale, nel caso specifico un quotidiano, li assimila tutti e tre a una pellicola fotografica. Il campo riempito da uno smalto rosso scuro, profondo, occulta il testo sottostante. Una tecnica apparentemente semplice, efficace, usata anche da altri artisti, per esempio Tano Festa, che nell'esemplare riprodotto nella scheda seguente, sembra alludere a una segnaletica stradale sul confine di una zona verde. Nel caso di Schifano è come se quella <pellicola fotografica> avesse il *recto* a contatto con il testo sottostante e il suo contenuto: le storie di cronaca ordinaria del Paese, che sta scivolando dentro un lungo decennio di scontri, di lotte sociali, di stragi civili, sulle quali non è mai stata veramente fatta luce, di un <terrorismo> di Stato, anche questo mai chiarito. All'inserimento di altri rettangoli monocromi nelle due opere seguenti, risponde una sorta di volontà di frammentare, occultare i fatti contenuti nei testi stampati. Una cronaca che, con il trascorrere del tempo, è destinata a diventare storia. Forte di certe esperienze vissute sulla propria pelle, figlio di una Città Eterna e per questo noncurante, Schifano ha un'idea di libertà che parte da molto lontano: «Nel '68 ho sentito il fascino della contestazione. Il motivo era uno: il rifiuto dei giovani a sentirsi assimilati ai padri, mi piace, un atto di coraggio. Non solo: ma anche un atto di cultura. Quello che non mi piaceva, e tuttora non mi piace, sono coloro che discutevano e discutono con un accanimento, una cecità, una stupidità che è solo fascismo». Ben altro sapore e obiettivo aveva avuto quell'allineamento a un «grado zero» dell'arte, verso cui si erano trovati a convergere, per poco tempo, tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta, i giovani artisti romani e milanesi, ma anche numerose esperienze internazionali. Il concetto di «grado zero» era una modalità espressiva che permetteva agli artisti di varcare le frontiere nazionali, di individuare le radici in un patrimonio comune costruito dalle avanguardie storiche, qualcosa che annullava ogni posizione ideologica derivata dai nuovi assetti politici, economici e sociali originati dalla guerra.

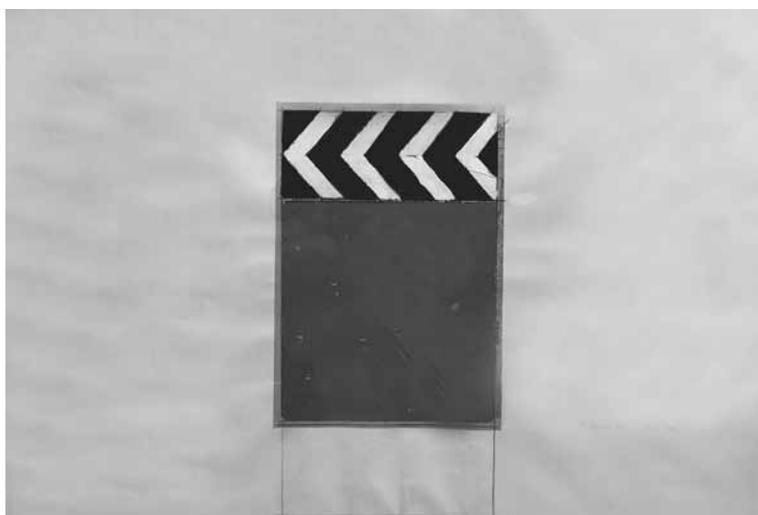


Mario Schifano, *Senza titolo*, 1978, Collezione privata



**Senza Titolo (Monocromo), 1967-69**

tecnica mista su carta di giornale applicata su carta, cm 100x70  
in alto a destra, a grafite: «Schifano»



Tano Festa, *Segnale due*, 1962, Collezione privata



24-1

**Senza Titolo (Monocromo)**, 1967-69

tecnica mista su carta di giornale applicata su carta, cm 100x70

in alto a destra, a grafite: «*Schifano*»



Small, faint text or markings located below the dark rectangular object.

### **Tutte stelle, 1969-70**

smalto su tela e perspex, cm 160x140

sul verso della tela: «Schifano/TUTTE STELLE»

**provenienza:** Galleria De' Foscherari, Bologna

Lo smalto è appartenuto alla galleria bolognese De' Foscherari, fondata da Pasquale Ribuffo e Franco Bartoli negli anni Sessanta. Nell'aprile 1967 lo spazio organizza, in collaborazione con La Tartaruga, una collettiva di otto pittori romani, tra i quali, oltre a Schifano, Jannis Kounellis, Franco Angeli, Tano Festa e Pino Pascali. La presentazione è di Maurizio Calvesi. Il 24 febbraio 1968 nella stessa galleria tornano a esporre Kounellis e Pascali in una mostra considerata una tappa saliente della neonata Arte Povera.

Lo smalto *Tutte stelle* è parte di un ciclo consistente, incrociato anche con la serie *Oasi*. Si trovano talvolta manciate di stelle anche in opere singole, come il gigantesco lavoro *Stanza dei cinesi*, commissionata da Giovanni e Marella Agnelli per la sala da pranzo del loro appartamento romano.

Le opere neodadaiste americane, soprattutto di Jasper Johns, hanno concorso a meglio definire la ricerca di Schifano, ma la fonte da cui scaturisce la serie *Tutte stelle* si può rintracciare nei cieli stellati del deserto della Libia, un paese dove l'artista si è trovato a nascere nel 1934, ma anche nella iconica immagine sulla carta argentata dei Baci Perugina: «*Nell'ideale di Schifano ha un posto sempre maggiore, l'essere disteso e in armonia con le cose.*» spiega Maurizio Calvesi, tra i maggiori fiancheggiatori e studiosi dell'artista- *Queste stelle che ricordano quelle dei cappelli a cono delle fate sono un messaggio evidente della sua non violenza ed aspirano a provocare un'emergenza psichedelica di sentimenti infantili, ai limiti del natalizio e del meraviglioso. Coscientemente sfiorano il convenzionale, per scavalcarlo con il colpo di reni dello stile; e proprio anche in questo margine di rischio calcolato, rappresentano un segno della maturità di Schifano, che dopo aver qualche volta giuocato con l'illustrativo, ha trovato una nuova possibilità dell'astratto nella semplicità magnetica e nell'immagine infantile.* (M. Calvesi, *Ricordi di una farfalla*, in «L'Espresso», 22 ottobre 1967).

Ma, negli anni sessanta tutto diventò «giovane», osservò Andy Warhol. Appassionato di Bob Dylan e delle nuove band internazionali, Schifano fondò un gruppo musicale beat, che, giocando con le parole, chiamò *Le stelle di Mario Schifano*, meglio noto con il nome *Le stelle*. Stimolato dall'artista e da Ettore Rosboch, che nei loro viaggi oltreoceano erano entrati in contatto con importanti gruppi musicali, si spinse verso territori più sperimentali e psichedelici, con significativi esiti per la musica underground italiana. Nel settembre 1967 al Teatro di via Belsiana a Roma, sede della compagnia teatrale Porcospino di Dacia Maraini, tengono un concerto, mentre su di loro è proiettato il film di Schifano *Anna Carini in agosto vista dalle farfalle*: un evento importante per l'avanguardia artistica italiana. Il 28 dicembre 1967 al Piper di Roma, Schifano organizza *Grande angolo, sogni e stelle*, in cui il gruppo suona, mentre su quattro grandi schermi panoramici sono proiettati filmati girati fra i guerriglieri vietnamiti, spezzoni di western con Tom Mix e altri girati dall'artista stesso.

Questo smalto *Tutte stelle* ha la teca in perspex ideata da Schifano. Nella parte superiore dove campeggiano le stelle, il perspex appare opaco, perché zigrinato, nella parte inferiore monocroma è invece di un colore che vira verso un marrone - ocra: è un modo per Schifano di ottenere una nuova profondità, uno spazio fluttuante, in cui la terza dimensione non è più data attraverso la prospettiva tradizionale, un punto di vista unico e determinato. La stessa sensazione che si ha guardando dalla terra la volta celeste con uno scatafascio di stelle luminose, uno spazio siderale lontanissimo da un mondo sempre inquieto.



Mario Schifano, *Grande angolo-Sogni e stelle*, serata-evento al Piper Club Roma 1967 (Nuove dimensioni dell'immagine, in «cartabianca», marzo 1968)



Pino Pascali, *Jasper 3*, 1964, Collezione privata



### **Delle contraddizioni in seno alla società, 1970**

smalto, grafite grassa, su carta intelata, cm 160x130

in alto, al centro «DELLE CONTRADDIZIONI IN SENO ALLA SOCIETA'»

Questa opera fa parte del ciclo *Compagni Compagni*, la cui nascita è coeva alle contestazioni del 1968, preparate da una serie di eventi nel mondo, tra cui la guerriglia boliviana guidata da Che Guevara e la primavera praghese. Il ciclo è ispirato dal discorso tenuto da Mao Tse-Tung, *Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo*, nell'Undicesima Sessione allargata della Conferenza suprema dello Stato (1957) e per la prima volta viene presentato nello Studio Marconi di Milano nel 1968. La serie dedicata alla Cina maoista può essere accostata ai filmati sulla guerra nel Vietnam, manipolati da Schifano e risucchiati all'interno della sua opera. Nella tarda primavera del 1967, a L'Attico Fabio Sargentini presenta *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, una mostra che annuncia la nascita dell'Arte Povera. Schifano vi prende parte con un filmato sulla guerra nel Vietnam. Nella presentazione nel catalogo, Maurizio Calvesi non trascura di commentare il suo lavoro, nel quale «l'uso dell'immagine non è dialettico o competitivo con la realtà, ma apodittico, nel senso che si autogiustifica. (...) Schifano moltiplica il giuoco degli schermi. L'immagine è <la cosa>: l'immagine che vive nell'aria –luce, del suo neo-impressionismo e neo-futurismo. L'aria –luce è ora nella materia proiezione, il veicolo dell'immagine, il suo più conseguente modo di spazializzarsi». La riflessione di Calvesi è utile a comprendere la complessa posizione di Schifano rispetto a un mondo dominato dal denaro e dal cinismo. Nel 1970, quando a New York avviene una precoce restaurazione della pittura dietro la spinta del mercato dell'arte, scriverà senza mezzi termini: «(...) si crede nella pittura come in Mao Tse-Tung: spesso, anzi, le due passioni si incontrano, si combattono pateticamente e si ritrovano». (M. Calvesi, *I pennelli escono dal cassetto*, in «L'Espresso», 29 marzo 1970). Schifano ha sempre dato il suo sostegno all'aerea dei gruppi extra parlamentari e ai partiti minori dell'estrema sinistra. Una dimensione che deve qualcosa anche al suo amico Franco Angeli, che ha costantemente mantenuto una sensibilità per le vicende socio politiche internazionali. La sua pittura si è nutrita di frammenti di storia antica e contemporanea: la lupa capitolina, la falce e il martello, la svastica nazista, il dollaro americano e poi le immagini della storia quotidiana ripresa dai mezzi di comunicazione di massa, un procedimento funzionale a tenere desta l'attenzione sulla <vera-realtà>. Nella grande tela circolare, *Dollar* (1968), di suo pugno, Angeli ha scritto sul verso della tela: «L'imperialismo americano è diventato il nemico dei popoli di tutto il mondo e si è sempre più isolato. Le bombe atomiche nelle mani degli imperialisti USA non potranno mai intimidire coloro che reputano di essere schiavi. L'ondata di collera dei popoli del mondo contro gli aggressori americani è irresistibile. La loro lotta contro l'imperialismo USA e i suoi lacchè otterrà sicuramente vittorie sempre più grandi- tutti i reazionari sono tigris di carta- È l'epoca in cui l'imperialismo va incontro alla disfatta totale e il socialismo avanza verso la vittoria in tutto il mondo». Qualche tempo dopo sia Angeli, che Schifano sono in America. Nel marzo 1970, Schifano visita i centri del potere americano con lo scopo di fare dei sopralluoghi, con relative riprese e foto, per un film sul Paese americano, commissionato da Carlo Ponti: la Nasa, il Pentagono, il Centro Atomico, la base di Cape Kennedy, Bank of America e altri luoghi. Il film non sarà mai realizzato. L'anno primo Franco Angeli è a New York per una vacanza-lavoro, da dove scrive a Plinio De Martiis una lettera per una mostra su una sua personale a Milano, e poi si lascia andare alle impressioni sulla metropoli newyorchese: «(...) questa città non mi fa paura e credo che ci si possa vivere abbastanza bene se si entra nella mentalità produttiva, cioè lavorare e basta; dimenticarsi completamente che esiste la politica, l'Europa, il Vietnam, la fame e la miseria».

(L. M. Barbero, *Franco Angeli-gli anni '60*, Marsilio, Venezia 2017).

Negli anni della rivoluzione culturale della Cina di Mao Tse-Tung, del libretto rosso, di certi orientamenti politici, Schifano affronta il quadro della serie *Compagni Compagni* usando, come forma di critica, gli stessi strumenti di un mondo massificato, consumista, seriale. Nel frattempo gli ideali utopici non tarderanno a deludere e a mostrare lo stesso volto cinico del mondo capitalista.



Franco Angeli, *Dollar*, 1968, Collezione Alloggia



**Paesaggio Anemico, 1974-78**

smalto su tela , cm 95x130

in basso a destra: «Schifano»

**bibliografia:** AAVV (a cura di), *Mario Schifano. Studio metodologico. A) I<sup>o</sup>, Opere su tela 1956-1982*, Genova 2007, n.74-78/236, ill. a col.

La tela si inserisce nell'evoluzione di uno dei nuclei tematici più densi e significativi della ricerca di Mario Schifano, i Paesaggi anemici, un'«invenzione» della prima metà degli anni sessanta, dando vita nel tempo a paesaggi artificiali, scarni, privi della presenza umana e indagati nei loro singoli elementi linguistici. L'immagine naturale è concepita come una «presenza», che pur essendo verificata su una realtà oggettiva, è frutto di una visione complessa e passata filtrata dalla memoria: «*In Schifano la ricerca percettiva non si presenta nuda, ha una sua scia lirica.* - spiega Calvesi il processo ideativo e formale alla base di queste opere, come del resto della sua produzione - *Ma si sbaglierebbe a definire questa intenzione poetica, questo quid lirico, come scoria sentimentale; anzi il lirismo nasce da una specie di graziosa brutalità, di velocità liquidatoria. Il tratto poetico è l'instabilità, che è poi tutt'uno con la continua capacità di rinnovamento e d'invenzione; questo posarsi da cosa a cosa. Non solo dunque il suo occhio è di farfalla, ma anche la sua visione della vita, provvisoria e gentilmente euforica; non contano le cose su cui si posa, ma la varietà delle cose e il modo di posarsi, la sigla del gesto. Un gesto che parte elegante e finisce a tirar via, o forse, non so, viceversa; certo in lui è tale anche l'atto fisico di dipingere, di segnare con la grossa matita o di passare con il pennello. Un punto fermo, il punto di necessaria gravitazione morale è nel lavoro stesso, nell'impegno del lavoro. La sua varietà di approdi si risolve in quantità di lavoro: lavora a serie, ad ondate, ogni volta su un motivo di nuova invenzione.* (M. Calvesi, *Ricordi di una farfalla*, in «L'Espresso», 22 ottobre 1967).



Mario Schifano, *Senza titolo (Paesaggio Anemico)* 1970, Collezione privata



## Coca Cola, 1979-80

smalto su carta applicata su tela , cm 120x180

sul verso della tela: «Schifano»

In una lunga intervista con Enzo Siciliano, Schifano racconta dei suoi esordi artistici: «Mi misi a dipingere dopo che andai via dal museo di Valle Giulia». Ne parla come se darsi alla pittura sia stato per lui quel che a Roma si dice «mettersi in vita», correre rischi di tutti i tipi, con la consapevolezza di doverli pagare, anche malamente, a un certo punto. «L'ho fatto. Pensavo che dipingere significasse partire da qualcosa di assolutamente primario, quel che vedevo, i cartelloni pubblicitari, la Coca-Cola, gli ovali con Esso, l'insegna della benzina, scritta al centro. Dipingevo quadri così: col blu, col rosso, col giallo. Dicevo, questi sono «segni d'energia» o «segni di propaganda». Davo ai quadri questi nomi. Oppure, rifacevo i tracciati stradali, le linee bianche dell'asfalto». Nasceva così la pop-art a Roma. O meglio, Mario Schifano, s'inventava sé stesso, ragazzo di vita a zonzo per strada, che guarda, s'incanta di quel che vede, e vuole, oltre che realizzare il suo talento, il successo, tanto successo». Fin dal 1960, teso a penetrare la natura della percezione comune, Schifano abbina la pittura con l'obiettivo fotografico, come a volerla verificare, stando dietro il suo stesso occhio. Sviluppa il gusto del taglio fotografico e della sequenza fine a sé stessa. Poi su grandi superfici, incolla fogli di carta, quindi li copre con smalti colorati e monocromi. Tra il 1962 e il 1963 introduce nell'inquadratura immagini raffiguranti delle scritte, che, come raccontava vedeva per le strade di Roma, il nuovo <museo> per un ragazzo del boom economico. È la scoperta dei nuovi capolavori di un'Italia che si avvia verso una civiltà industrializzata, colonizzata dall'America in modo massiccio e violento. Città con le insegne luminose, giganteschi cartelloni pubblicitari, i primi minimarket, a fronte di un'Italia oscurata dall'Autarchica, che il Fascismo voleva legata alla grandezza di una Roma imperiale. È un cambio di scena potente, esaltante, per l'immaginario di un giovane pittore di talento e affamato di successo, ma deciso a rispettare, anche un poco egoisticamente, la propria natura. Forse anche per questo Schifano si serve di fotografie proiettate nell'inquadratura: cerca la verità, il realismo, ma li allontana con un filtro meccanico, affinché la sua visione rimanga chiara, vigile.

Tra la fine del 1961 e l'inizio del 1962 inizia il ciclo della *Coca-Cola*, che racchiude nel titolo emblematico *Propaganda*, al quale appartiene anche lo smalto qui esposto. Nel 1962 un esemplare viene inviato alla mostra newyorchese *New Realists*, che si apre da Sidney Janis il primo novembre. È Ileana Sonnabend, con la quale il giovane Schifano ha da poco firmato un contratto per la nuova galleria a Parigi, a farlo inserire nella importante mostra internazionale e a suggerirgli, con un telegramma datato 17 marzo 1962, di partecipare con un'opera raffigurante il logo della Coca-Cola su fondo giallo. Se la gallerista indica con sicurezza il quadro scelto per una collettiva, dove esporranno, tra gli altri, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, che hanno già messo a punto un proprio stile nell'ambito della Pop Art, è molto probabile che Schifano stia lavorando a quel soggetto da qualche tempo, perché il suo stile appare sufficientemente maturo, anche se il quadro è realizzato con un'accuratezza e un controllo, tipici di un artista giovane. Se Andy Warhol, utilizza il marchio della Coca-Cola dal 1961, Schifano ha potuto vedere a Roma Mimmo Rotella impiegare la pubblicità nei suoi



Mimmo Rotella, *Coca-Cola*, 1961, décollage, Collezione privata



Particolare di propaganda I - 1962

Mario Schifano, *Propaganda I*, particolare, dal catalogo della personale alla Galleria Il Punto, diretta da Gian Enzo Sperone, Torino, 1964

décollage e nei suoi sperimentali quadri assemblati dall'inizio del decennio.

Lo smalto *Coca-Cola*, eseguito alla fine degli anni settanta, si focalizza su un particolare centrale del marchio, caratterizzato da un colore rosso denso, che si carica di una certa luminosità, prendendola dal colore ocra della carta sottostante.





APPARATI



## MARIO MAFAI

di Gaia Mancini

### I primi passi, l'incontro con Scipione e Raphaël

Mario Mafai nasce a Roma nel 1902.

Frequenta il liceo scientifico e l'istituto tecnico senza portare a termine gli studi. La sua famiglia lo vorrebbe ingegnere elettrotecnico ma le sue attitudini già da bambino lo rivelano distante da quel mondo. In una lettera all'editore Luigi De Luca (8 gennaio 1950), racconta di come, secondo lui divenne pittore: *"È semplice, nacqui nella casa di un pittore e per di più in via del Babuino; dunque, non c'è dubbio, pensavo di dipingere prima ancora di nascere, in seguito mi perfezionai soltanto"*. Apprende i primi rudimenti di pittura ai corsi serali di Arti industriali, poi a quelli dell'Accademia inglese e dell'Accademia francese, per approdare nel 1922 alla Scuola Libera del Nudo in Accademia di Belle Arti.

Dopo l'interruzione obbligatoria del servizio militare, nel 1925 incontra Scipione con il quale nasce un profondo legame di amicizia e di corrispondenze intellettuali ed artistiche, i due infatti per lungo tempo dipingeranno e esporranno insieme. Nello stesso anno conosce Antonietta Raphaël, pittrice lituana ebrea, futura moglie e madre delle sue figlie. Sempre nel '25 Cipriano Efisio Oppo concede ai due artisti di presentarsi con due opere, precedentemente rifiutate dalla giuria, in occasione della Terza Biennale Romana, dove espongono rappresentanti del panorama italiano, come Carlo Carrà e Arturo Martini e rappresentanti di quello straniero come Klimt, Schiele e Kubin.

### La 'Scuola di via Cavour' e l'influenza di Antonietta Raphaël

Nel 1926 si apre una stagione importante: Mario Mafai, Antonietta Raphaël e la nuova nata Miriam si trasferiscono in un appartamento in via Cavour (in un palazzo che sarà demolito per la costruzione di via dell'Impero). La casa si trasformerà presto in un punto di riferimento per intellettuali, critici d'arte e alcuni artisti, tanto che il critico Roberto Longhi si riferirà a loro con l'appellativo di 'Scuola di via Cavour' cui, nello specifico, appartengono oltre a Mafai anche Scipione, Raphaël e Renato Marino Mazzacurati.

Scipione e Mafai in questo periodo prendono l'abitudine di frequentare la Biblioteca di Storia dell'Arte sita a Palazzo Venezia: iniziano a studiare e interessarsi di pittura e scultura antica e moderna. Passando da Goya a Chagall, da El Greco a Kokoschka si confrontano e interrogano su un mondo a loro quasi sconosciuto.

Nel 1929 Gisberto Ceracchini riunisce un gruppo di giovani artisti e organizza una collettiva a Palazzo Doria, in cui Mafai si presenta con *Lo studente innamorato*, *Concerto* (andato distrutto), *due Paesaggi*, *Testa di donna* e *Autoritratto*. In occasione della mostra scriveranno di lui Cipriano Efisio Oppo e Corrado Pavolini, i quali noteranno nella sua pittura somiglianze con pittori francesi, come Derain, Vlaminck e Utrillo. A dare ulteriore conferma della carriera in ascesa di Mafai è l'acquisto da parte di Margherita Sarfatti, critica d'arte e fondatrice del gruppo Novecento, dell'opera *Testa di donna*. Nel marzo del '29 partecipa alla Prima mostra del Sindacato Laziale Fascista degli ar-



Il giovane Mario Mafai (al centro), mascherato da ussaro



Scipione, Ritratto di Ungaretti (1931 circa), Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma



Antonietta Raphaël mentre dipinge sulla terrazza della casa studio di via Cavour, 1928 circa

tisti con *Tramonto* e *Tramonto sul Lungotevere* che, insieme alle opere di Raphaël e Scipione, danno da parlare alla critica. Antonietta Raphaël è una figura importante per i due artisti: vissuta sia a Londra che a Parigi, ma soprattutto detentrica della tradizione pittorica dell'est-Europa e dell'influenza della religione ebraica, aveva mutuato un stile molto diverso dai pittori italiani a lei contemporanei, la sua diversità viene recepita e assorbita sia da Scipione che da Mafai. Durante l'estate di quell'anno, infatti, Mafai e Scipione conferiranno un'impronta diversa alla loro pittura. Si separano e iniziano a lavorare in modo autonomo per poi ritrovarsi alla Terza Mostra d'arte Marinara, Mafai con *Tre pesci sperduti nel mare* e *Porto d'Anzio di mattina*.

### Il soggiorno parigino

La vicinanza di Raphaël e il distacco, seppur breve, da Scipione contribuiscono a cambiare la pittura di Mafai, ma l'esperienza che segnerà una svolta sarà il soggiorno a Parigi. Nel 1930 parte con Raphaël per la capitale francese (nel frattempo sono nate le altre due figlie Simona e Giulia). Del suo primo viaggio oltre frontiera racconterà nell'Autobiografia: «*Io mi sentii come svuotato e smarrito un poco; però più libero e dissi: qui si può dire abbasso Mussolini e mi affacciai al finestrino e gridai abbasso Mussolini. Mi sembrava di aver lasciato una corazza di ferro sul confine*». L'ambiente artistico, i colori della città e l'atmosfera lo inducono a schiarire la sua pittura. Mafai a proposito delle due capitali coglie un'importante differenza: quella fra atmosfera e luce. Descrive Parigi come immersa in un'atmosfera verde azzurra mentre Roma dominata dalla luce, comprende perché l'Impressionismo non sia nato altrove. Altre descrizioni importanti che fa di Parigi provengono da una serie di corrispondenze pubblicate sempre nel '30 su «L'Italia letteraria». Scrive con toni entusiasti circa l'ambiente culturale, trova che la sua forza e potenza risieda proprio nel suo carattere internazionale. Commenta artisti come Modigliani, Picasso, de Chirico, Chagall, o come Foujita, Max Ernst e Paul Klee, artisti stranieri vissuti a Parigi eppure portatori di linguaggi opposti che a metterli insieme si sentirebbe «*la più disordinata delle musiche*». Compie un'acuta riflessione sullo stato dell'arte dopo il 1929, anno del crollo della Borsa di Wall Street. Sostiene il declino dei surrealisti e percepisce nei francesi i sintomi di quello che sarà il *Ritorno all'ordine*, secondo lui già anticipato di cinque o sei anni da Carlo Carrà, Giorgio Morandi e Cipriano Efisio Oppo. Parla di un tornare a ispirarsi alla natura, abbandonare i personalismi e ritrovare una coscienza, segnalando però le derive cui può portare un ritorno al realismo, potenziale portatore di volgarità e sguaiatezza e privo di quella visione poetica e universale peculiare dell'arte italiana.

Nel 1930 Mafai torna da Parigi per esporre con Scipione alla Galleria di Roma diretta da P. M. Bardi, una mostra che Libero De Libero definirà anni dopo come «*un uragano nel cielo di Roma*». Mafai vi



Antonietta Raphaël, *Veduta dalla terrazza di Via Cavour*, 1930, Collezione privata

espone anche quadri realizzati a Parigi, oltre schiarire gli impasti, a sua avviso vi affiora una vena eccessiva di «*sentimentalismo angoscioso e rarefatto*».

### La svolta “tonale” e il ritorno al realismo

Nel 1931 Cipriano Efisio Oppo, segretario generale della Quadriennale di Roma, inaugura la prima edizione a Palazzo delle Esposizioni. Mafai si presenta con *Ritratto di famiglia italiana*, *Composizione* e *Le case del foro Traiano*, acquistato dalla Galleria Mussolini, odierna Galleria Comunale d'Arte Moderna. Nel 1932 espone alla Terza mostra sindacale con Fausto Pirandello e Giuseppe Capogrossi, dove presenta i primi *Fiori*, e alla Biennale di Venezia. Sono mostre importanti: i quadri scelti evidenziano la svolta maturata negli anni precedenti. Si tratta di un cambiamento “tonale” le cui caratteristiche chiarirà nel 1940 sulla rivista «Tempo»: Mafai inizia a indagare la relazione fra corpi, oggetti, luce e spazio. Racconta di aver cominciato a copiare fiori al sole, senza alcuna intenzione compositiva e di ricercare non la loro freschezza o vigore ma il loro disfarsi, appassire, creazione di nuove implicazioni spaziali e di fisionomie quasi astratte. Il colore colpito in pieno dalla luce del sole diveniva sulla tela di Mafai “*acceso ma casto*”. Il medesimo iter procedurale lo usa per nudi, figure e oggetti e ne indaga la presenza fisica e le caratteristiche cromatiche in uno spazio vuoto, grigio immerso nella luce. Alla Biennale di Venezia porta una *Natura morta* (il *Bue squartato* oggi in collezione Jesi) e Scipione, in una lettera a Mazzacurati (5 settembre 1932), scrive della nuova pittura dell'amico, che pur essendo tornata ad un più vivido realismo riesce a tirare fuori la lirica e la poetica della realtà.

È il 1933: Scipione muore all'età di ventinove anni, essendo malato da lungo tempo, Mafai per reagire si getta con maggior impegno nel lavoro. Nel 1934 è nuovamente presente alla Biennale di Venezia, nel '35 ha una sala alla II Quadriennale romana. Nello scritto di autopresentazione delle opere per la Quadriennale precisa il suo atteggiamento e il significato della sua pittura rispetto alla realtà: realismo non come mera imitazione ma come espressione dei valori di eterno

e assoluto, intrinseci nelle cose. Evidenzia la necessità di abbandonare velleità stilistiche, estetismi e modi accademici del dipingere per ritrovare nella realtà, e non nell'improvvisazione, la capacità di commuoversi. Mafai avverte la necessità di avanzare una sottile critica al momento storico che sta vivendo, e scrive *"Un lavoro serio e responsabile mi sembra il compito più adatto per oggi"*, ponendo in luce il bisogno di un sentire umano e vivo.

Lo ritroviamo nel 1936 e nel 1938 alla Biennale di Venezia, nel '37 alla VI Sindacale romana e, con la collaborazione con Antonietta Raphaël, alla decorazione murale della Casa del Balilla a Trastevere. In questi anni inizia a sentire maggiormente il peso degli eventi storici, si allontana dai giovani pittori tonali, che giudica di eccessivo estetismo: è un'ulteriore svolta per il lavoro di Mafai.

### La guerra e le sue conseguenze

Se fino a quel momento le direttive del regime non hanno influito sulla sua vita e quella della sua famiglia, la promulgazione delle leggi razziali nel 1938 li costringe, l'anno successivo, ad allontanarsi da Roma per trasferirsi prima a Poveromo (Forte dei Marmi) e poi a Genova, dove condurranno una vita appartata, protetti dai collezionisti Alberto della Ragione e da Emilio Jesi. L'entrata dell'Italia in guerra lo vede richiamato alle armi e soprattutto a vivere una distanza forzata da Antonietta e le figlie che rimangono a Genova. Questa separazione li mette a dura prova: a Genova Raphaël cerca di far fronte a ristrettezze economiche e soffre per i riconoscimenti nulli del suo lavoro di pittrice e scultrice; Mafai, spedito prima a Macerata e poi a Roma, si districa fra la sua attività artistica e lo sconcerto davanti alla distruzione portata dalla guerra. Nonostante le complicazioni storiche questo è un momento fertile per il gruppo che viene coinvolto in svariate mostre (come quella alla Galleria Grande di Milano) e pubblicazioni e in particolare Mafai vede esposta una sua opera appartenente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, nell'Esposizione Universale di New York.

Nel 1940 vince il primo premio nella II edizione del Premio Bergamo con Modelli nello studio. Guttuso, arrivato terzo, elogia la sua capacità drammatica e poetica di trattare il binomio colore-forma. Si riferisce allo studio di Mafai come un «tragico carnevale»: stoffe, velluti, fiori e corazze splendono sotto la polvere.

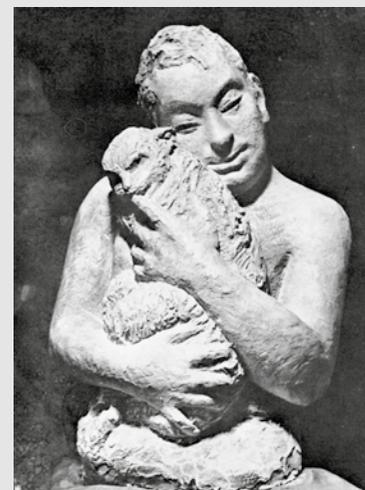
Fino al 1943 espone in altre mostre, è vincitore del II Premio Verona e concorrente al IV Premio Bergamo. Dopo l'8 settembre 1943 l'Italia è spaccata: al Nord occupano il suolo italiano le truppe naziste, al Sud si rifugia la famiglia reale e il nascente governo Badoglio. Mafai, per paura che tale frattura divenga definitiva, si trasferisce con tutta la famiglia a Roma, dove prende parte alle attività clandestine contro l'occupazione nazista. La liberazione di Roma nel 1944 e la partecipazione alla mostra L'arte contro la barbarie alla Galleria di Roma, dove espone sei *Fantasie* e un quadro tratto da *La libertà che guida il popolo* di Delacroix, preannunciano un crescendo di interesse per il <socia-



Mafai nel suo studio, in una fotografia emblematica riprodotta nella copertina della monografia, pubblicata da De Luca, Roma 1949



Mafai, Raphaël e le loro figlie, Miriam, Simona e Giulia



Antonietta Raphaël, Mafai con il gatto (1942), Collezione privata

le» da parte di Mafai. Su «La Repubblica d'Italia» chiarisce il senso della sua adesione al realismo e riserva parole dure sull'arte italiana precedente alla Liberazione, bollata come prodotto di un allevamento in serra: *«Gli artisti per difendere la propria libertà si erano chiusi dentro sé stessi ed erano approdati ad espressioni d'arte, che sono state accusate d'ermetismo e di intimismo. Cadute le barriere con la fine della guerra, gli artisti italiani sono rientrati nel circuito internazionale: non tutti naturalmente resisteranno nell'atmosfera nuova, dove il confronto si stabilisce tra i valori effettivi, ma bisogna tuttavia rilevare che fin da ora il contatto con il mondo ci ha insegnato assai meno di quanto noi credessimo e forse non sperassimo. Gli esponenti più vivi della vecchia generazione pittorica italiana, come Carrà, Casorati, Morandi, de Chirico, De Pisis, nel passato avevano considerato con la dovuta attenzione l'evoluzione della pittura europea. Non solo. Erano stati attivamente partecipi delle sue esperienze essenziali, sicché queste sono state da noi assimilate, a suo tempo, e sono divenute un elemento della nostra tradizione, e ritornare a tali esperienze, quasi come a un fenomeno nuovo che possa divenire pretesto alla creazione di nuove tendenze può veramente diventare un atteggiamento provinciale. Tutte le esperienze europee, da Cézanne fino agli ultimi esponenti, sono servite a definire un linguaggio e ad elaborare una grammatica. Ma indulgere su questo piano significa ormai incorrere in un manierismo e ancor peggio in un tecnicismo. Adesso il problema è un altro, si tratta di adoperare questa grammatica, di articolare questo lessico, di farlo divenire carne della propria carne, per giungere finalmente a un discorso umano e compiuto. (...) A un artista bisogna chiedere molto di più: l'interpretazione di una nuova realtà che va indubbiamente formandosi. La pittura deve rispecchiare questa realtà che rifiuta le ipocrisie sentimentali e gli isterismi romantici per divenire sempre più certa e necessaria».*

Nel 1948, dopo sei anni di fermo, ritorna in attività la Biennale di Venezia (XXIV edizione) e Mafai vi partecipa con una personale. Sono anni che preludono alla sua nomina di titolare alla cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze e alla sua uscita dal Partito Comunista (1956).

Il suo legame di amicizia e stima con Plinio de Martiis, lo rende partecipe all'attività espositiva e culturale della galleria La Tartaruga, aperta nel 1954 a Roma, che presto diventa uno spazio dell'avanguardia internazionale. In un'intervista rilasciata a F.R. Morelli, Plinio De Martiis racconta del suo rapporto con Mafai (1993): *«Nutrivo una sorta di venerazione per Mafai: il pittore per antonomasia. Nel 1942 al Teatro reale dell'Opera ero rimasto colpito dal Coro dei morti di Goffredo Petrassi, per cui Mafai aveva disegnato le scenografie e i costumi. L'occasione per conoscerlo si presentò durante il periodo clandestino, quando a Roma si crearono delle organizzazioni antifasciste contro l'occupazione dei tedeschi. Mafai ed io, anche se non eravamo dei veri e propri bombaroli, eravamo comunisti. Insieme abbiamo assistito, nascosti nella galleria di Piazza Colonna, alla ritirata dell'esercito tedesco, a piedi, a cavallo, con automobilette e sidecar, mal vestiti, si trascinarono...era la disfatta! Poi nel 1946, quando l'Italia sembrava sorgere a nuova vita, inaugurai un cabaret proprio la notte*



Una foto al Caffè Greco, Roma 1948. Mafai siede tra il regista americano Orson Welles e lo scrittore Ennio Flaiano



**Galleria La Tartaruga**  
Via del Babuino 196 - Roma - Tel. 61611

Quadri di:

**Afro**  
**Birolli**  
**Corpora**  
**Mafai**  
**Moreni**  
**Pirandello**  
**Santomaso**  
**Turcato**  
**Vedova**

Con questa esposizione La Tartaruga inaugura la stagione 1956 - 57 - Sabato 20 Ottobre alle ore 18

Tip. LA SFERA - ROMA

Catalogo di una collettiva alla Galleria La Tartaruga, ottobre 1956 (Archivio Francesca Romana Morelli)

del primo dell'anno: "Arlecchino". Il nome me lo suggerì Mafai: <Il vestito dell'Arlecchino è come l'Italia: tutta una pezza>", così realizzò una sagoma gigantesca della maschera con la carta stagnola e le Am Lire fuori corso. Che tempi, si aveva voglia di ridere... Alla fine del 1953 avevo preso un locale in via del Babuino 196, volevo allestire uno studio fotografico dove fare ritratti (la mia passione) e provini cinematografici. Ma Mafai e altri amici come Maccari, mi convinsero che il locale era in un'ottima posizione per funzionare come galleria. E così nacque "La Tartaruga", che andava ad occupare lo spazio lasciato libero da gallerie come la Cometa. Quando si apre una galleria dietro c'è sempre un artista di rilievo: nel mio caso era Mafai. Quando giunse all'astratto visse ai tavolini dei caffè la sua evoluzione artistica. Molti, allora, si sono arrabbiati, qualcuno ha perfino pensato che fossi stato io a traviarlo con la mia passione per le tendenze non figurative e le nuove ricerche americane. Ma Mafai non si è mai lasciato influenzare da nessuno».

### L'abbandono del figurativo

Il 3 dicembre 1959, con la terza personale a La Tartaruga, presentato dal poeta Attilio Bertolucci, Mafai passa pubblicamente all'astrattismo esponendo: *Ancora disordine, Perché no? e senza prudenza, La luce ritorna luce, Il cielo e dentro di noi, Meglio non pensarci, Cancellare la memoria, Come lenta agonia, Graffiare è come vivere*. La critica e il pubblico gridano allo scandalo. Cesare Vivaldi dalle pagine de "L'Italia Domani" (Roma, 6 dicembre) si schiera a fianco dell'artista. Nel 1960, Mafai spiega che l'esperienza della guerra e il successivo superamento dei nazionalismi culturali ha immerso l'uomo contemporaneo in un orizzonte più vasto, internazionale e comune in cui la cultura è unificata e i fatti storici, anche se lontani, toccano e riguardano ogni individuo in prima persona. Le caratteristiche di questo nuovo mondo non potevano non influire sul senso e modo del suo lavoro. A Roma 1964 nella Galleria L'Attico diretta dall'avvocato Bruno Sargentini (suo nuovo mercante) ed appoggiato dall'autorevole voce critica di Giulio Carlo Argan, Mafai espone quindici opere della sua nuova pittura, realizzata tra il 1960 e il 1963. Rispetto alla nuova direzione che ha preso la sua arte, Mafai dichiara che le sue scelte non vogliono tradire né la sua pittura precedente né i suoi amici e ammiratori, ma intendono rivelare un «Io» libero dall'attaccamento alle cose materiali e dai pittoricismi: "Ho cercato entro me stesso affidandomi alle corde come alle nervature del mio essere per raggiungere uno spazio, una dimensione nuova, un linguaggio a me necessario».

Muore a Roma nel 1965. Tra i telegrammi di condoglianze inviati alla famiglia, giunge anche quello del Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat.



Catalogo della personale di Mafai a La Tartaruga, 1959 (Archivio Francesca Romana Morelli)



Mario Mafai, *Solitudine*, 1960 circa, esposto nella personale alla Galleria L'Attico, Roma 1964



I funerali di Mafai da una foto pubblicata su «L'Unità». Da sinistra: Miriam Mafai, Mario Alicata, Raphaël, Maurizio Ferrara, Saro Mirabella



## MARIO SCHIFANO

di Gaia Mancini

### Gli esordi e la Pop-art

Mario Schifano nasce a Homs, in Libia nel 1934. Subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale si trasferisce con la famiglia a Roma, non amante dello studio Schifano lascia la scuola e inizia a lavorare come garzone e poi, al fianco del padre, in veste di restauratore.

*«Sai che facevo il restauratore al museo etrusco? Mio padre lavorava con gli archeologi, mi ci mise lui. Prima facevo il garzone per un pasticciere di vicolo del Moro. Portavo le consegne in bicicletta, la bicicletta era la mia passione [...] e facevo tutte le salite, per amore della bicicletta facevo le strade più lunghe. Anche al museo andavo in bicicletta. Più tardi ho fatto una serie di quadri sulle biciclette. Poi ho iniziato a stufarmi, il primo quadro che ho fatto, dopo qualche scarabocchio, qualche sciocchezza, si chiamava Aut Aut. Era tutto giallo».* (G. Fofi, Schifano, *Vivere di immagini*, in «Tempo», gennaio 1984, fotografie di Uliano Lucas).

Nel 1958 partecipa alla Mostra di Pittura. Premio Cinecittà, dove espongono, tra gli altri Tano Festa, Cesare Tacchi, Francesco Lo Savio, Renato Mambor e Piero Guccione.

Nel 1959 a Roma, ancora emergente, espone alla galleria Appia Antica in una mostra intitolata «Mambor, Schifano, Tacchi». La galleria è la sede della rivista «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», il direttore è Emilio Villa, critico e poeta. Questa non si propone come rivista d'avanguardia, si oppone a quel tipo di Informale ormai manierato ma soprattutto si incarica di difendere quelli che ritiene essere «artisti autentici». Attorno alla galleria e rivista gravitano sia artisti affermati come Alberto Burri, che artisti sconosciuti come Schifano, del quale sono pubblicati lavori nel secondo numero della rivista: due *Cementi*, opere che evidenziano un trattamento pittorico della materia. Abbandonando motivi e residui dell'Informale, nel giro di pochi anni Schifano cambia modo di dipingere: realizza i *Monocromi*, strati sottili di colore che ricoprono carte incollate su tela. Espone queste nuove opere nel 1960 a La Salita di Roma, in occasione della collettiva *5 pittori Roma 60*, *Angeli Festa*, *Lo Savio*, *Schifano Uncini*. Schifano inizia a essere notato dalla critica, in particolare da Maurizio Calvesi che considera le sue opere come «La pittura del miracolo economico». I *Monocromi* saranno la base di partenza per la sua nuova ricerca.

*«Pensavo che dipingere significasse partire da qualcosa di assolutamente primario, quel che vedevo, i cartelloni pubblicitari, la Coca-Cola, gli ovali con Esso, l'insegna della benzina, scritta al centro. Dipingevo quadri così: col blu, col rosso, col giallo. Dicevo questi sono «segni d'energia» o «segni di propaganda». Davo ai quadri questi nomi. Oppure, rifacevo i tracciati stradali, le linee bianche dell'asfalto».* (E. Siciliano, *Lui ama Nancy la fotografa*, in «Il Mondo» 16 novembre 1972).

Nel 1961 partecipa al XII Premio Lissone e vince nella sezione per la Giovane pittura internazionale. Sempre nello stesso anno espone a la Tartaruga di Roma di Plinio De Martiis, una figura cardine, nell'ambiente dell'avanguardia romana, che mette Schifano in contatto con la gallerista Ileana Sonnabend con la quale inizierà un rapporto professionale. Con la Sonnabend, Schifano firma un



Catalogo della Mostra di Pittura. Premio Cinecittà, Roma ottobre 1958



Ingresso della galleria La Salita, nella Salita San Sebastianello 16/c



Franco Angeli, *Scontro Rosso*, 1961, Collezione Alloggia

contratto che prevede l'esclusiva della gallerista sulle sue opere. Molte biografie dell'artista datano il suo primo viaggio a New York nel 1962, ma lo scambio epistolare fra Schifano e la gallerista conservato da Maurizio Calvesi, permette di escludere questa ipotesi per farlo risalire al 1963. Tramite la Sonnabend Schifano è presente alla mostra New Realists alla Sidney Janis Gallery, che si tiene a New York nel 1962. A proposito della sua esperienza pop dichiara in una intervista: *“Ho fatto i miei lavori contemporaneamente, e non successivamente, alle esperienze pop. Per quanto riguarda il mio non essere coincidente con la pop americana, posso citare l'esempio del mio contratto di lavoro – nel '62 – con un mercante americano, che certo non lo avrebbe stipulato se io avessi rifatto tout court la pop. [...] Nel mio lavoro c'è anche un sentimento di relatività, che nei pittori americani non esiste. Non ho mai cercato il perfezionismo...”*. (Schifano, catalogo mostra a cura di M. Meneguzzo, Loggetta Lombardesca, Ravenna 1982).

### Memorie frammentarie

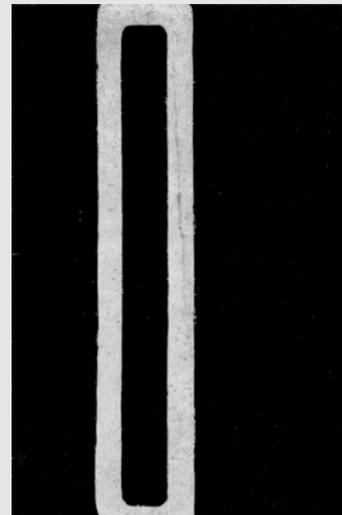
Al ritorno del suo soggiorno negli Stati Uniti viene chiamato ad esporre personali a Roma, Torino, Milano e a Parigi. Partecipa alla Biennale di Venezia del 1964, che segna la vittoria della Pop Art americana: Robert Rauschenberg vince il Leone d'oro per la Pittura. In questo periodo Schifano avvia la serie dei *Paesaggi anemici*, è un ritorno alla natura, ai paesaggi, alla geometria, ma è un naturale frammentato, un'allusione ad esso, anemici perché spogliati della loro integrità. Questo suo repentino cambio di poetica non è il motivo scatenante della rottura con Ileana Sonnabend, come si pensa. Schifano si è risentito con Ileana Sonnabend perché una sua personale non è stata messa per prima nel programma espositivo della sua nuova galleria a Parigi, ma dopo le personali di Jasper Johns e Robert Rauschenberg, e un'altra ragione risiede nel fatto che non si è preoccupato di rispettare i termini del contratto firmato con la Sonnabend. L'insoddisfazione di Schifano e di conseguenza il non onorato contratto sono i motivi della rottura fra l'artista e la gallerista.

Nel 1964 inizia il ciclo delle 'rivisitazioni', operazioni critiche o omaggi alla storia dell'arte, un esempio ne sono i vari pezzi sul Futurismo. *«Quando guardo un libro patinato, un libro sulla cultura europea, mi piacciono le immagini. Manipolarle e avere una relazione con loro. Amo Picabia, Boccioni, de Chirico e non credo che ridipingendoli a mio modo li impoverisco. Queste cose non si impoveriscono mai. Il paesaggio più affascinante da dipingere per me sono queste immagini che incontro. Dipingendole fedelmente come sono già sarebbe essere troppo un artista. Così sono meno ridicolo»* (Mario Schifano, catalogo mostra Istituto di storia dell'arte, Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma 1974).

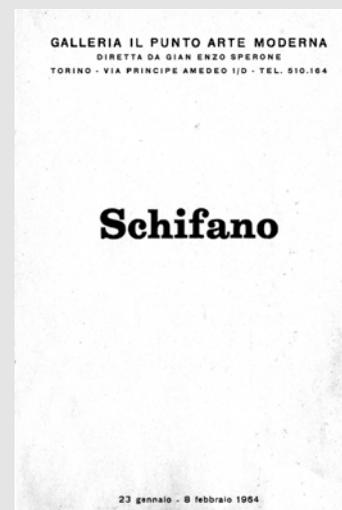
Schifano lavora sulla memoria, elemento comune sia ai Paesaggi anemici che al ciclo dedicato ai Futuristi: se prima era una memoria individuale, stralci di ricordi di un paesaggio, adesso attinge a una memoria collettiva usando la celebre foto del gruppo dei futuristi ormai



Catalogo della mostra New Realists da Sidney Janis, New York 1962, dove Schifano espone *Propaganda*, 1962



Copertina del catalogo alla Galleria il Punto di Gian Enzo Sperone, Torino 1964



Catalogo della personale alla Galleria il Punto di Gian Enzo Sperone, Torino 1964

consumata e usurata dalla sua strenua riproduzione. Schifano gioca proprio sulla consunzione dell'immagine: trasforma i suoi componenti in sagome, negando l'immagine e, attraverso lastre di perspex, la vela, operando un ulteriore distanziamento con chi osserva.

«È come se lavorassi su dei reperti. Il passato per me è appunto questo, reperti, non da buttar via, recuperabili, tant'è vero che ci lavoro attorno.» (G. Massari, Moravia registra Schifano, in "Il Mondo", 9 maggio 1974).

Prosegue operando sui ricordi con *Io sono infantile*, del 1965, che si presenta come un ritornare con la mente al suo mondo di bambino. In questi anni si avvicinano a lui critici come Maurizio Fagiolo, Achille Bonito Oliva, Alberto Boatto e, il già citato, Maurizio Calvesi, ma anche scrittori e poeti, tra i quali Giuseppe Ungaretti, Sandro Penna, Alberto Moravia e Goffredo Parise, sarà lui a soprannominarlo 'piccolo puma'.

### Cinema, TV Musa ausiliaria, la crisi

Già nel 1964 Schifano aveva iniziato a sperimentare il linguaggio cinematografico e nel '67 presenta allo Studio Marconi il lungometraggio *Anna Carini vista in agosto dalle farfalle*, seguito da *Satellite*, *Umano non Umano*, *Trapianto*, *Consunzione e morte di Franco Broceni*.

«Il cinema mi è parso potesse esprimere più cose della pittura... il cinema può esprimere l'uomo, l'umano, perché in una pellicola lo vediamo, che mangia, cammina, dorme, fa all'amore, mentre in un quadro sta fermo». (G. Massari, Moravia registra Schifano, in "Il Mondo", 9 maggio 1974). Schifano è interessato al flusso continuo di immagini, caratteristica, già sul finire degli anni '60, della società, e questo si coniuga perfettamente con i suoi lavori sia cinematografici che fotografici. Per quanto riguarda la pittura, il suo senso di contemporaneità si rispecchia non solo nell'uso massiccio di immagini provenienti dalla televisione, ma anche nella scelta di vernici e smalti industriali.

Contemporaneamente al suo impegno nel mondo del cinema, lavora a tre cicli pittorici: *Ossigeno Ossigeno*, *Oasi e Compagni Compagni*. Tra il 1966 e il 1967 dichiara anche di voler abbandonare la pittura. A posteriori dirà di quel periodo: «Fu, quello, un momento quasi di vanità, ma in ogni caso vedevo i limiti della pittura. Però queste frasi che dicevo erano parole così... erano anche vicine al '68, a certi anni politici cruciali, quando, per poter sopravvivere con te stesso, o in un gruppo sociale, dovevi entrare in crisi oppure fare un'autocritica analitica, sincera o insincera [...]. Meneguzzo: Allora perché continui a fare quadri? Schifano: Perché è umano, più umano. Perché io sono pittore. Perché anche come fotografo sono molto pittore.» (Schifano, catalogo mostra a cura di M. Meneguzzo, Loggetta Lombardesca, Ravenna 1982).

La sua partecipazione ai movimenti di protesta tra gli anni sessanta e settanta li vive in maniera lucida e personale.

Nel 1967 partecipa a L'Attico di Roma con la mostra *Fuoco immagine acqua terra*, insieme a Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Pino Pascali e Michelangelo Pistoletto. L'esposizione univa gli artisti che sarebbero poi stati riuniti da Germano Celant nel gruppo *Arte Povera*, da cui tuttavia Schifano rimarrà escluso, an-



Catalogo della personale alla Galleria Odyssea, Roma 1965



Achille Bonito Oliva nel percorso costruito da Mario Ceroli con il lavoro, *Dal Caldo al freddo*, dal catalogo del Teatro delle Mostre, Galleria La Tartaruga, Roma 1968 (Archivio Francesca Romana Morelli)



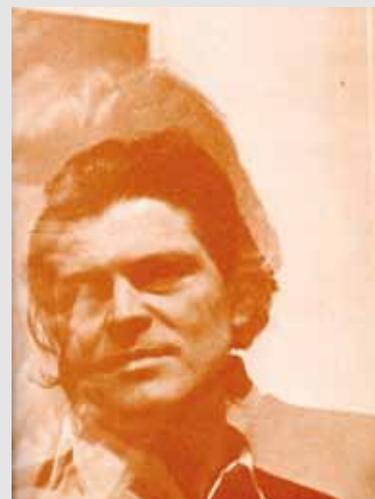
Mario Schifano e Giuseppe Ungaretti sul set di *Umano e non umano*

che se nel 1981 sarà lo stesso Celant a selezionarlo insieme ad altri pochi artisti italiani per la mostra al Centre Pompidou di Parigi *Identité italienne*. Sempre nel 1967 partecipa alla VI Biennale di San Marino, il cui tema è *Nuove Tecniche d'Immagine* e Schifano è presente in due sezioni: *film di artisti* e *Materia schermo*.

Negli anni '70 inizia un lavoro di rimaneggiamento dell'immagine elettronica e fotografica. In principio utilizza materiale girato da lui stesso negli Stati Uniti per un film, mai realizzato, *Laboratorio umano*: «*Ci fu un momento in cui Schifano penso seriamente di poter fare del cinema narrativo, commerciale, <normale>. Carlo Ponti s'innamora di Schifano, decise di investire su di lui, gli commissionò un costoso film da girare in America. Un film di immagini, con una storia. Doveva chiamarsi Laboratorio umano (Ponti lo registro come Human Lab). Cerco di riassumere quanta ho capita della storia complessa e divagante che Schifano mi ha raccontato. Siamo dopo la guerra atomica, dopo l'era spaziale. Cape Kennedy è diventato un museo e ha un custode, che vive in una roulotte con la moglie. Nella noia di giornate tutte eguali, il custode studia, sperimenta, e infine duplica la moglie ricavandone una donna sintetica che egli cerca di educare, soprattutto di educare sessualmente. La moglie lo abbandona, vuol capire i motivi per cui il marito ha sentito il bisogno di duplicarla, di duplicare un essere umano. Va al Pentagono, alla Nasa, a Los Alamos, alla Banca d'America, tra i bambini neri cui si insegna solo con i computer. (...) finalmente, la donna sintetica agisce: imita, e imita la cosa che le sia più ossessivamente intorno: la televisione, e della televisione ciò che più di frequente vi compare: In violenza. Uccide il suo creatore. Il soggetto è stato scritto intorno al 1970. Kosinski non aveva ancora scritto *Oltre il giardino*, *Blade Runner* era di là da venire e Schifano non ha mai mai letto fantascienza e non conosce Philip K. Dick».*

(G. Fofi, Schifano, *Vivere di immagini*, in «Tempo», gennaio 1984, fotografie di Uliano Lucas). In seguito Schifano approda all'immagine televisiva, presa come specchio, testimonianza e patrimonio della società e della realtà. Lui stesso descrive il processo di 'rimaneggiamento', o meglio rielaborazione dell'immagine lungo ed elaborato, tuttavia solo in questo modo riesce a ottenere quegli effetti di realismo e visionarietà che cerca con l'immaginazione: «*Giro un film con una ragazza che riprendo nuda. Passo il nastro del film al 'video-tape'. Blocco il 'video-tape' sul fotogramma che mi piace. Fotografo il fotogramma: porto il negativo della foto ad alto contrasto e lo stampo su tela emulsionata. A questo punto dipingo, ci dipingo sopra: e sono io a dipingere. Poi quel che ho dipinto viene messo sotto plastica dal plasticaro, eccetera*». (E. Siciliano, *Lui ama Nancy la fotografa*, in "Il Mondo" 16 novembre 1972).

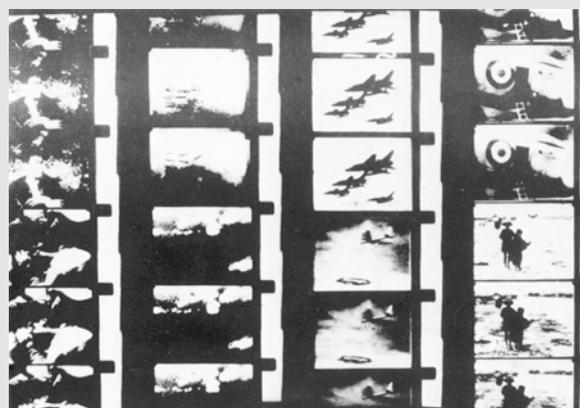
Tappa importante è la sua presenza alla mostra *Vitalità del negativo l'arte italiana 1960-70* curata da Achille Bonito Oliva e organizzata da Graziella Lonardi Buontempo a Palazzo delle Esposizioni nel 1970. La mostra raccoglie trentatré artisti italiani con l'intenzione di offrire uno spaccato dell'arte contemporanea. In seguito partecipa ad altre personali tra Roma, Parma, Torino e Napoli Nel 1973, di nuovo a Roma, è presente alla X Quadriennale e alla mitica mostra Con-



Franco Angeli. Il pittore e amico di Schifano, dal catalogo del Teatro delle Mostre, Galleria La Tartaruga, Roma 1968 (Archivio Francesca Romana Morelli)



Il pittore e amico Franco Angeli, la cui arte è sempre connotata da un impegno politico e un particolare del suo intervento, *Opprimente*, nell'ambito del Teatro delle Mostre, Galleria La Tartaruga 1968 (Archivio Francesca Romana Morelli)



Mario Schifano, proiezione di uno spezzone di film sulla guerra nel Vietnam, riprodotto nel catalogo della mostra *Fuoco immagine acqua terra*, L'Attico, Roma 1967

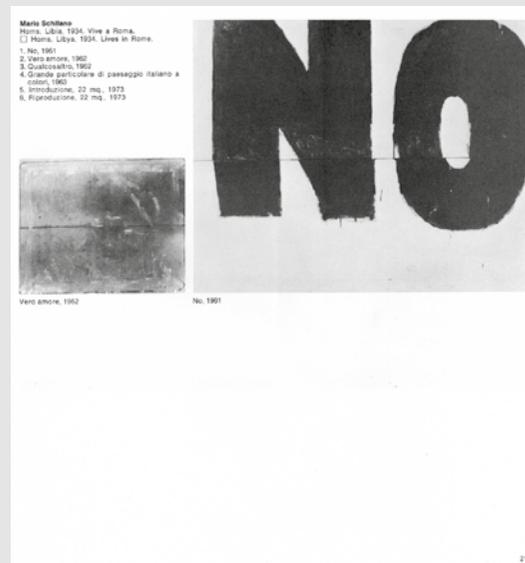
temporanea, curata da Achille Bonito Oliva coadiuvato da un gruppo di autori di campi creativi diversi, allestita nel parcheggio di Villa Borghese, ancora non entrato in funzione. La mostra ospita i massimi artisti attivi sulla scena contemporanea ed è divisa in sezioni: cinema, teatro, musica, architettura, fotografia, danza, dischi e libri d'artista, poesia visiva e concreta, informazione alternativa e infine arte. Bonito Oliva ricorda la mostra come una delle più importanti e significative: "Mostra interdisciplinare, multimediale, transnazionale. Grande capacità di dialogare con la città. Innescava anche un dialogo in scala sia con la storia dell'arte sia con Roma, le sue architetture. Non è più stato fatto nulla del genere". (intervista di M. Tonelli, in «Artribune», 30 ottobre 2015).

Questo è un periodo particolare per Schifano, vive una crisi ideologica ed esistenziale che lo porta non solo a "rifare" artisti del passato come Cézanne, de Chirico, Boccioni, Magritte e Picabia ma anche sé stesso, rielaborando la sua produzione degli anni '60. Nel frattempo nel 1974 l'Università di Parma gli dedica una mostra antologica di 100 opere che riflette sulle linee guida del suo lavoro. L'operazione della mostra poneva Schifano in una dimensione storica, mentre la critica lo vedeva ancora protagonista della contemporaneità.

### Ritorno all'immagine, alla pittura

Tra il 1976 e il 1980 ritorna sul palcoscenico dell'arte partecipando alla mostra *Europa/America astrazione determinata 1960-76* presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Bologna; due anni dopo alla Biennale di Venezia e poi alla galleria La Tartaruga di Roma dove presenta *Il capolavoro sconosciuto*, opera che si ispira e rielabora l'omonimo racconto di Balzac. Schifano ritorna a dipingere con le due serie *Al mare* e *Quadri equestri*. Nel 1980 Maurizio Calvesi, critico che maggiormente si è occupato del suo lavoro, lo invita alla mostra *Arte e critica 1980* organizzata a Palazzo delle Esposizioni, Roma. Schifano continua a dipingere e produce altri cicli a tema: *Orto botanico*, *Architettura*, *Biplano* e una serie di quadri raccolti sotto il nome di *Cosmesi*. Ritorna l'attenzione per il mondo naturale come dimostra il ciclo Naturale sconosciuto del 1982. Sono di nuovo paesaggi intrecciati con i ricordi, con le immagini della televisione, ritorna la pittura, la gestualità, il colore e la sua consistenza materica.

Gli anni novanta rappresentano un decennio di mostre che riflettono sul suo percorso, a partire da *Inventario con anima e senz'anima*: raccolta di opere, fatta da lui stesso, che rappresentano l'acmé del suo lavoro presentato nel 1989 al Padiglione d'Arte Contemporanea di Ferrara. Nel 1990 riapre Palazzo delle Esposizioni e gli dedica una rassegna, *Divulgare*, che raccoglie opere di grande formato realizzate per l'occasione. È di nuovo presente nel 1994 al Solomon R. Guggenheim Museum di New York in occasione della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Nel 1996 Schifano dà di nuovo prova di essere totalmente immerso nella contempo-



Mario Schifano, *Umano non umano*  
Jerzy Skolimowski, *Rysopis*  
Jean-Marie Straub, *Nicht Versöhnt*

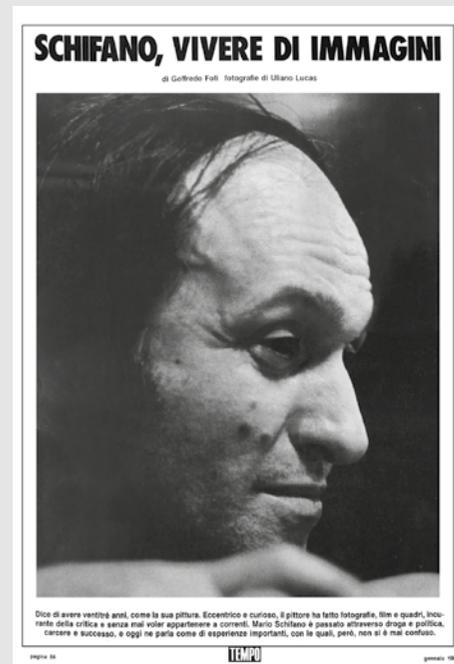
Schifano interviene alla rassegna *Contemporanea* nelle sezioni arte e cinema. La sua partecipazione dal catalogo della mostra, Roma 1973-1974 (Archivio Francesca Romana Morelli)

raneità e crea un sito internet attraverso cui si relaziona con il mondo, l'intento è di rendere omaggio a quella che definisce la sua <Musa ausiliaria> e cioè la televisione, strumento che unifica in un flusso continuo la totalità e la diversità della realtà.

La passione per le immagini televisive non è svanita, ma cambia tecnica: ora, invece di limitarsi a proiettare le immagini su tela, ci interviene direttamente sopra dipingendole. Espone tele e foto ritoccate di questo tipo in una mostra che dal Fundação Memorial de America Latina a San Paolo (Brasile) si sposterà prima al Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires (Argentina) e poi alla Fondazione Wifredo Lam dell'Avana (Cuba) e Città del Messico, tra il 1996 e il 1998.

Nel 1997 ottiene il Premio San Giorgio di Donatello per la decorazione a vetrate realizzata in occasione del settimo centenario dell'edificazione della basilica di Santa Croce a Firenze.

Il 26 gennaio 1998 muore a Roma. Mario Schifano è stato un artista poliedrico immerso nella sua contemporaneità, per temi e linguaggi, un 'piccolo puma' che non si è mai identificato in alcun movimento artistico.



Una pagina del lungo articolo in conversazione con Schifano sulla rivista «Tempo», gennaio 1984. Le fotografie sono di Uliano Lucas



