



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLE SPETTACOLO

CICLO XXXVII

ANNI 2021-2025

**La Scuola romana (1940-1945).
Artisti, mostre e temi, dagli anni di guerra alle
Interviste di frodo di Marcello Venturoli**

Settore Scientifico Disciplinare
L-ART/03

Dottoranda

Dott.ssa *Cristiana Antonelli*

Supervisore

Prof. *Mattia Patti*

Coordinatore

Prof.ssa *Cristina Jandelli*

*Salvo eventuali più ampie autorizzazioni dell'autore, la tesi può essere liberamente consultata e può essere effettuato il salvataggio e la stampa di una copia per fini strettamente personali di studio, di ricerca e di insegnamento, con espresso divieto di qualunque utilizzo direttamente o indirettamente commerciale.
Ogni altro diritto sul materiale è riservato.*

Quale conclusione potrà trarre il lettore da questa lunga carrellata di fatti, personaggi, idee, tendenze, gusto buono e cattivo, Roma, Italia, spirito di provincia e anelito internazionale, l'Urbe come atomizzatrice di artisti, ciascuno arroccato nel proprio quartiere quasi in un'altra città e l'Urbe che affratella tutti i più consapevoli, che riconosce il merito dove è, la Roma dal collezionismo diffidente e avaro, dei poeti e dei musicisti competenti nella pittura, dai gruppi chiusi, dalla disponibilità fraterna in parecchi ambienti, dalla critica impegnata e insieme pressoché introvabile, dalla perpetua immobilità, pur sempre in mutamento, come per il vento le sabbie del deserto?

Se di per se stesso l'ambiente artistico della Capitale non fosse così lacunoso, chiudendone la rievocazione, avvertirei quasi traumaticamente la mia lacunosità; mille e mille cose essendo rimaste fuori. Ma forse è meglio così: la Roma della visualità è tutta logica e tutta misteriosa, tutta compresa e tutta incomprensibile, ora e sempre; come ogni cosa che vive, del resto.

Marcello Venturoli, *Quarant'anni d'arte a Roma (1940-1980)*, in *Arte a Roma dal Liberty a oggi*, Editalia, Roma 1981, p. 235.

Indice

<i>Nota iniziale e ringraziamenti</i>	I

<i>Introduzione alla struttura della tesi</i>	IV

1. Scuola romana 1940-1943

1.1 Tradizione e realismo nella Roma degli anni Trenta	1

1.2 Il nuovo gruppo romano: tappe e protagonisti	10

1.2.1 Segnali di cambiamento (1936-1938).....	10

1.2.2 La III Quadriennale d'Arte Nazionale (1939)	18

1.2.3 La XXXI Mostra Galleria di Roma (gennaio-febbraio 1940)	24

1.2.4 La IX Mostra del Sindacato Interprovinciale del Lazio (aprile-maggio 1940)	38

1.2.5 Tra Venezia e Bergamo (estate-autunno 1940)	44

1.3 L'inquietudine dei maestri: Mafai e Pirandello	49

1.4 «Natura morta, spirito vivo», o della polemica sui generi	58

1.4.1 Significati della natura morta intorno al 1940	58

1.4.2 Guttuso tra la X Mostra del Sindacato Belle Arti del Lazio (1942) e la personale allo Zodiaco (1943).....	65

1.4.3 Il fronte ostile: contro la natura morta come poetica esistenziale	72

2. La IV Quadriennale romana

2.1 Contesto politico e organizzazione.....	78

2.2 La proposta espositiva e la sua ricezione	90

2.3 Le principali presenze romane.....	110

2.3.1 Mafai e Pirandello.....	116

2.3.2 Ziveri, scandalo all'antica.....	123

2.3.3 Guttuso, l'enfant terrible.....	134

2.3.4 La "riva dei violenti"	147

Montanarini	148

Stradone, Savelli, Scialoja.....	153

Gentilini, Afro, Guzzi, Tamburi	162

2.3.5 Bilancio morale di una partecipazione "identitaria"	171

2.4	La Quadriennale e la guerra: confronti ed epilogo	178
2.4.1	“Come se la guerra non ci fosse...?”	178
2.4.2	Presenze e assenze romane alla XXIII Biennale di Venezia (1942)	187
2.4.3	Epilogo della mostra e sue sorti all’indomani della chiusura	197
3.	<i>Interviste di frodo di Marcello Venturoli, fotografia di una stagione artistica di passaggio</i>	
3.1	Arte a Roma tra 1944 e 1945.....	204
3.1.1	Snodi di un pellegrinare tra studi e gallerie.....	204
3.1.2	La crisi della Scuola romana	212
3.1.3	Per un’arte sociale: questione di contenuti.....	224
3.1.4	Il “ritardo” della scultura.....	242
3.2	Marcello Venturoli, un testimone d’eccezione	257
3.2.1	Gli anni della formazione e della non coscienza.....	257
3.2.2	Dall’amicizia con Stradone all’ingresso nell’ambiente artistico della Capitale ...	262
3.2.3	Le prime pubblicazioni d’arte sotto il fascismo	270
3.2.4	La maturazione politica e culturale	279
3.3	La vicenda editoriale delle <i>Interviste</i>	286
3.3.1	Genesi dell’opera nelle carte d’archivio.....	286
3.3.2	La collana Arti Figurative per le edizioni Sandron	292
3.3.3	La ricezione del volume	302
4.	<i>Fonti</i>	
	Materiale d’archivio	309
	Rassegna stampa d’epoca	314
	Bibliografia, cataloghi di mostre e letteratura critica	324
	Sitografia	349
5.	<i>Appendice delle immagini</i>	353

NOTA INIZIALE E RINGRAZIAMENTI

È senz'altro vero che questa mia tesi di ricerca è incentrata su Roma, sugli artisti più interessanti che lì sono stati attivi tra gli anni Trenta e Quaranta e sul fermento culturale che si venne a creare nel periodo del Secondo conflitto mondiale. Questo percorso è però iniziato, fisicamente, a Fiesole, e si è concluso – con l'ultimo capitolo – a Fiesole. A Villa Le Coste, sede della Fondazione Primo Conti, tra numerosi fondi afferenti a importanti personalità del mondo letterario e artistico del Novecento italiano, si trova pure quello di Marcello Venturoli, giornalista e critico d'arte romano, autore di una cronaca-diario della vita artistica romana tra i terribili mesi dell'occupazione nazista e la Liberazione. Avevo già attinto a *Interviste di frodo* (Sandron, Roma 1945) per ricerche precedenti ed ero quindi a conoscenza che le carte di Venturoli si trovassero a Fiesole, ma sapevo anche che buona parte di esse, dal 2013 (anno della donazione da parte degli eredi), era ancora in attesa di un ordinamento e di una prima inventariazione. È stato così che insieme alla referente dell'archivio, la Dott.ssa Maria Chiara Berni, è venuto spontaneo immaginare un progetto di ricerca che partisse proprio dalla sistemazione dei materiali della sezione Manoscritti, la più ricca per quantità di testimonianze e documenti preparatori ai vari progetti editoriali. La proposta ha poi trovato il riscontro positivo della Commissione dottorale e, grazie ai suggerimenti del Professor Mattia Patti, ha allargato il raggio della ricerca all'ambiente culturale in cui Venturoli iniziò il suo percorso di letterato tra gli artisti e che, di fatto, portò alla pubblicazione delle *Interviste*. Focalizzarsi sul contesto ha significato ampliare lo sguardo all'intera stagione artistica tra la fine degli anni Trenta e la metà del decennio successivo: di fatto, dall'ultimo scorcio del Ventennio fascista al periodo dell'immediato dopoguerra.

Il lavoro di ricerca si è quindi svolto su due binari paralleli. Da un lato, la sistemazione dei materiali a Fiesole ha portato alla redazione di un primo elenco di consistenza utile per la consultazione in Archivio, ma soprattutto alla realizzazione di un inventario mio personale che restituisse quanto più dettagliatamente possibile il contenuto delle sezioni fino ad allora non indagate e mi guidasse nell'immaginare collegamenti e integrazioni presso altri istituti. In certe parti di questa tesi, più che in altre, non farà fatica a emergere un'affezione forse eccessiva ai documenti, che trova giustificazione nella familiarità instaurata con essi durante il primo anno del percorso dottorale. A

completamento dello studio delle carte, è intervenuta la testimonianza di Paolo Venturoli. Il nostro confronto ha permesso di chiarire episodi e sfumature della vita del padre che l'archivio, per sua natura, avrebbe potuto restituire solo parzialmente. La sua voce ha rappresentato una fonte preziosa, capace di colmare silenzi documentari e di restituire profondità umana al lavoro di ricostruzione storica. Dall'altro lato, c'è stata poi la ricerca vera e propria, portata avanti in altri archivi e in numerose biblioteche, dove spesso ho potuto fare affidamento su tanta professionalità e, non secondariamente, su una calorosa disponibilità. Colgo qui l'occasione per ringraziare coloro che in questi anni mi hanno pazientemente guidato nei meandri materiali e burocratici della consultazione, rendendo possibili strade che talvolta ho immaginato difficili da praticare. L'incondizionato sostegno di Maria Chiara Berni, motore della Fondazione Primo Conti insieme a Patrizia Balocchini, ha rappresentato un elemento imprescindibile per l'avvio della ricerca. Grazie alla loro accoglienza sempre premurosa l'archivio di Fiesole è divenuto per me, oltre che uno spazio privilegiato di studio e di approfondimento, un luogo d'affetto e di serenità. Un pensiero riconoscente va anche all'Archivio della Scuola Romana, dove ho sempre potuto contare sulla gioiosa disponibilità della Dott.ssa Maria Bruna Cifarelli e sull'atmosfera rasserenante del parco di Villa Torlonia. Nel corso delle mie trasferte romane, inoltre, presso la Biblioteca Nazionale Centrale ho potuto portare avanti con agio e tranquillità molto del lavoro sulla rassegna stampa: il mio grazie più sentito va al Dott. Camillo Scandariato, al personale dell'Emeroteca e dell'Accoglienza. Con riconoscenza, penso poi alla disponibilità accordatami in più occasioni dalla Dott.ssa Assunta Porcianti e dal Dott. Alessandro Sandorfi presso l'Archivio Biblioteca della Fondazione Quadriennale. Sono grata anche a Letizia Stradone, preziosa promotrice del lavoro del pittore Giovanni Stradone, figura centrale nella vicenda biografica e professionale di Marcello Venturoli. A Roma, ulteriori ricerche sono state svolte presso l'Archivio Afro Basaldella, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Palazzo Venezia, l'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, la Biblioteca Alessandrina dell'Università Sapienza, la Fondazione Gramsci. A Firenze, presso l'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti", la Biblioteca del Kunsthistorisches Institut, la Biblioteca Nazionale Centrale, la Biblioteca Marucelliana, l'Emeroteca dell'Università di Firenze. A Lucca, un luogo di ricerca essenziale è stata la Biblioteca della Fondazione Licia e Carlo Ludovico Ragghianti. Riferimento imprescindibile di

tutto il mio percorso accademico, e anche in questa occasione, è stata inoltre la Biblioteca di Storia delle Arti dell'Università di Pisa (in particolare, la Sala di consultazione Fabrizio d'Amico). Vi sono infine alcuni istituti che, pur non essendo stati visitati in presenza, mi hanno fornito prezioso supporto documentario tramite l'invio di riproduzioni digitali. In particolare, il contributo più significativo è giunto dall'Archivio Fondazione Toti Scialoja, dall'Associazione Artistica Archivio Luigi Montanarini, dalla Biblioteca Universitaria di Sassari. Al personale di tutti gli archivi e le biblioteche menzionate va la mia profonda riconoscenza.

Rivolgo poi la mia gratitudine al professor Mattia Patti, per il sostegno durante il percorso e per avermi insegnato a guardare alle fonti con rigore, ma senza timore reverenziale: nessuna fonte va ignorata, nessuna è immune da un'attenta revisione critica.

In ultimo, un grazie doveroso e viscerale alla mia famiglia e alle figure amiche, per la fiducia, la premura e la stimolante vicinanza dimostrate in questi anni.

INTRODUZIONE ALLA STRUTTURA DELLA TESI

L'arte romana che caratterizzò l'ultimo scorcio della storia del regime mussoliniano, tra il 1938 e il 1945, presentava un bacino alquanto effervescente e composito, scaturito dalla compresenza e dall'integrazione di più versanti espressivi. In questo contesto, le poetiche più ricettive e moderne che si svilupparono in quel torno di anni intesero intraprendere percorsi assai divergenti rispetto agli indirizzi tradizionali. A far da sfondo a questa 'crisi' e, in parte, ad alimentarla, c'era la stessa Roma, che, in quanto centro del potere politico, conglomerava tutte le tensioni e il disordine scaturiti dalle scellerate risoluzioni del governo fascista di Mussolini: dalla guerra in terra d'Africa al sostegno al fronte franchista spagnolo, dall'accordo con la Germania nazista fino alle leggi razziali, senza dimenticare la serie di interventi urbanistici con cui il Fascismo intendeva plasmare il volto della città, in senso monumentale e autarchico. È piuttosto verosimile che questa commistione di fattori anche sociali abbia innescato il cambio di rotta degli artisti della Scuola romana; senza tale conditio, infatti, gli sviluppi delle loro poetiche sarebbero avvenuti con altri tempi e modalità. In generale, il loro fu un tentativo di reazione sia a un orizzonte culturale retrico, appiattito e fomentato dalla retorica di regime, sia nei confronti di qualunque deriva stilistica che appariva ormai chiusa in cervellotiche e sterili macchinazioni formali (dal naturalismo post-impressionista all'algido classicismo, dal primitivismo novecentista all'estetica tonale). Gli approdi espressionisti e neocubisti maturati dal più giovane gruppo romano all'inizio degli anni Quaranta si innestarono sul prolungamento delle esperienze della cosiddetta Scuola di Via Cavour e della *jeune École de Rome* con cui, rispettivamente, Roberto Longhi e Waldemar George avevano designato i nuclei più moderni del panorama artistico della capitale all'inizio del decennio precedente. Analogo a quelle vicende, ormai ampiamente considerate dalla storiografia critica, era il fatto di alimentare e allo stesso tempo di giovare di uno stesso clima culturale: si trattava infatti di pittori e scultori (romani di nascita o per adozione) i cui immaginari e linguaggi espressivi risentivano di una specifica atmosfera antiretorica. Divergente, rispetto al passato, era soprattutto una inedita intenzione realista, intesa nei valori di sincerità e di immediatezza della poetica visiva. Come si vedrà, rispetto all'arte plastica, il fronte dei pittori avrebbe dimostrato una maggiore 'prontezza d'azione', scaturita dal connubio tra tendenza alla sperimentazione e

impegno nel recupero di una modernità nell'arte italiana come superamento della figurazione simbolica e idealizzata, ma anche del compromesso della cultura col regime. In questo senso, i pittori della giovane Scuola romana guadagnarono una chiara riconoscibilità agli occhi degli osservatori: innumerevoli furono le occorrenze espositive in cui, in quella fase, personalità come Renato Guttuso, Luigi Montanarini, Alberto Ziveri e altri, vennero percepite come afferenti a una certa omogeneità di caratteri e di valori umani, accolte in maniera alternatamente sprezzante o entusiasta a seconda delle voci critiche che presero parola sulla stampa periodica. I riscontri documentali e bibliografici dimostrano come tale processo di 'uniformità' non ebbe analoghi risvolti nell'ambito della scultura. Se certamente alcune poetiche e sperimentazioni potevano dirsi tangenti al fermento manifestato degli artisti sopracitati, queste non dettero vita a un fenomeno condiviso e collettivo. Preso atto di tale discrepanza, si comprende come la maggiore attenzione rivolta in questa tesi alle mostre di pittura e alle evoluzioni delle poetiche espressive dei pittori sia una scelta tutto sommato fisiologica.

Per mettere in luce fin da subito il portato di novità di quel miscuglio di poetiche e tentativi formali che fu la giovane Scuola Romana nei primi anni Quaranta, il primo capitolo si inaugura con una breve presentazione dei significati che alcuni termini avevano finito per assumere nel corso del decennio precedente: in primis, quello di 'tradizione' e quello di 'realismo'. Data la complessità e la potenziale infinitezza della materia di indagine, se estesa a tutti gli ambiti della cultura, si è preferito considerare la questione unicamente sotto il profilo delle arti visive. A partire dalla tesi di Cipriano Efisio Oppo, *deus ex machina* del sistema culturale romano durante il Ventennio, sono state rintracciate le occorrenze dei due termini nei cataloghi della Quadriennale d'Arte Nazionale – di cui Oppo era segretario generale – limitatamente alle prime due edizioni (1931 e 1935). Tale procedimento ha permesso di ottenere una sintetica ma comunque efficace indicazione sul come, nelle dichiarazioni di molti artisti italiani, i concetti di tradizione e di realismo avessero assunto oramai una valenza tutto sommato placida e disimpegnata, appiattita a una certa soglia di conformismo. Di qui, l'importanza di rilevare la chiara ambizione di rinnovamento pronunciata, a parole e a colpi di pennello, da alcuni giovani. Prima di procedere con una panoramica delle esposizioni romane più significative sotto questo aspetto, tra quelle allestite tra 1940 e 1943, è stato indispensabile rintracciare, e quindi analizzare, i segnali di tensione espressiva

riscontrabili nella pittura e negli scritti di Alberto Ziveri, Luigi Montanarini, Renato Guttuso e Virgilio Guzzi nell'ultimo scorcio degli anni Trenta. Il contesto era ancora quello della Galleria della Cometa, chiusa per volere del regime all'inizio dell'estate 1938. Il loro pensarsi gruppo, ossia movimento unito dagli stessi valori umani e artistici, non emerse tanto in occasione III Quadriennale d'Arte Nazionale – la prima dopo il varo dei provvedimenti antisemiti – quanto nella XXXI Mostra della Galleria di Roma. Lì, nel gennaio-febbraio 1940, esponevano insieme a Orfeo Tamburi, il quale avrebbe sempre mantenuto una sua autonomia di azione e di pensiero, e allo scultore Pericle Fazzini, le cui ultime opere manifestavano un fervore psicologico e introspettivo che poté risultare in linea con quella pittura così carica di nuovi significati umani. Al di là dell'eterogeneità delle opere presentate, l'esposizione ebbe una vasta eco pure oltre i confini della Capitale, soprattutto per la presentazione in catalogo a firma di Virgilio Guzzi: un testo problematico, sui toni del manifesto d'avanguardia storica, che radunò le varie inclinazioni sotto l'insegna di un'espressione artistica più direttamente connessa con l'esistenza delle cose e della realtà. Troppo spesso gli studi si sono limitati a circoscrivere l'evento come unica occasione romana coerente con la rinnovata poetica del realismo, e quale prevedibile ma meno solido contraltare di quanto stava avvenendo a Milano con l'esperienza di Corrente. Se è vero che a Roma negli anni di guerra la situazione artistica si mantenne sempre piuttosto composita, senza quindi che il coagularsi delle varie sperimentazioni scadesse nell'accademia o in vincoli di gruppo troppo stringenti, si può comunque seguire la scia di quella manifestazione condivisa alla Galleria di Roma nelle partecipazioni degli stessi artisti e di altri (in primis, Afro Basaldella) alle ultime rassegne del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio. La nona e la decima edizione (1940, 1942) offrirono infatti ampio spazio ai nuovi espressionismi e consentirono a quel fronte tutto moderno, e tutto attuale, di consolidare il proprio status nello scacchiere artistico della Capitale. A margine, non mancheranno riferimenti alle esposizioni personali più significative (comprese quelle dei maestri, Mario Mafai e Fausto Pirandello) e alle 'presenze romane' anche altrove, nello specifico alla XXII Biennale di Venezia e al Premio Bergamo. Il capitolo affronterà, infine, un approfondimento sul genere della natura morta e su come esso divenne cruciale nella poetica espressiva della Scuola romana nei primi anni Quaranta; per la maggiore disponibilità delle fonti, particolare attenzione sarà rivolta al pensiero e all'opera di Renato Guttuso.

La sequenza di appuntamenti sopracitati costituì una sorta di prodromo della dirompente partecipazione della giovane Scuola romana alla IV Quadriennale d'Arte Nazionale, l'ultima grande mostra aperta sotto gli auspici di Vittorio Emanuele III e del regime fascista, che si svolse da maggio a luglio 1943. Inaugurata in netto ritardo rispetto al consueto, quando le sorti della guerra per l'Italia di Mussolini erano ormai segnate, la rassegna ha incontrato scarsissima considerazione negli studi sul periodo, a partire da quelli storico-artistici. Nonostante la notevolissima copertura che le venne riservata sulla stampa periodica di quei mesi, la sua importanza è mancata allo sguardo dei più ampi studi sul sistema culturale del Ventennio.¹ Nelle pubblicazioni dedicate alla storia dell'Istituzione, l'evento ha goduto infatti di una considerazione non pari a quella delle edizioni precedenti e successive.² D'altra parte, già all'epoca la IV Quadriennale chiuse i battenti nel totale silenzio della stampa, quando ancora la città faceva i conti con il dramma indicibile del bombardamento del 19 luglio 1943 e la Nazione intera con la destituzione del Duce. Anche nei contributi monografici dedicati nel corso del Novecento agli artisti partecipanti se ne fa menzione, nei casi più fortunati, solo in riferimento alle opere esposte. Il secondo capitolo della tesi si propone quindi di recuperare la vicenda organizzativa della rassegna di Palazzo delle Esposizioni e di analizzare la panoramica delle partecipazioni, fornendo un opportuno inquadramento delle giovani presenze romane. Rintracciare tutte le opere che gli artisti presentarono alla IV Quadriennale non è stato possibile: per alcuni, difatti, la documentazione d'archivio e la storiografia non forniscono contributi sufficienti per ricostruire un catalogo esaustivo degli anni di guerra. Laddove non si sia potuto fare

¹ D'altra parte, né Benito Mussolini né Giuseppe Bottai (che era stato sostituito come Ministro dell'Educazione Nazionale da Carlo Alberto Biggini) presenziarono all'inaugurazione. La IV Quadriennale romana non trova minima considerazione in S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1914-1943*, Minerva Edizioni, Bologna 2000. In precedenza, era stata liquidata in modo piuttosto sommario in: *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura*, Carte Segrete, Roma 1990; F. Benzi, *Roma 1918-1943*, Viviani, Roma 1998. La sezione "Cronaca" composta da V. Rivosecchi e M. Bolla all'interno del volume *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale 1929-1943* (a cura di P. Daverio, Mondadori, Milano 1984, p. 46), mostra una certa difficoltà nel definire il reale valore della mostra nel momento storico-artistico di riferimento, ritenendola incapace di stimolare in modo incisivo il dibattito contemporaneo. Analogamente, in *Le scuole romane. Sviluppi e continuità 1927-1988* (a cura di G. Cortenova, Mondadori, Milano 1988, pp. 107-113) la ricognizione cronologica firmata da F. Benzi e R. Ruscio menziona la rassegna, ma si limita a elencare i titoli delle opere riferibili agli artisti attivi nella Capitale, senza approfondire oltre.

² L. Pribišová, *La Quadriennale di Roma. Da Ente autonomo a Fondazione*, Postmedia, Milano 2017, p. 20. Concentrato prevalentemente sulle edizioni più recenti della rassegna, il volume fornisce un rapido riepilogo del contesto storico e giuridico che ha caratterizzato i primi quindici anni dell'Esposizione, riservando alla IV edizione una sintetica scheda introduttiva.

affidamento su materiali e riproduzioni – e quindi completare ‘visivamente’ il corpus dei dipinti esposti – si è comunque tentato di inquadrare le partecipazioni a partire dalla ricezione sulla rassegna stampa dell’epoca.

Il punto di partenza per l’analisi della mostra è stato l’unico contributo puntuale sull’argomento ad oggi disponibile: quello di Maria Rovigatti pubblicato nel Catalogo Generale della Galleria comunale d’arte moderna e Contemporanea nel 1995. Attraverso la carte conservate presso l’Archivio Centrale dello Stato, la studiosa compì una puntuale ricognizione sulle due Quadriennali di guerra, fornendo informazioni fino ad allora ignote o comunque poco conosciute.³ La criticità con cui ancora oggi occorre scontrarsi è quella documentaria: come accennato nella sintesi pubblicata sul sito internet dell’Archivio della Fondazione Quadriennale di Roma, al Ventennio fascista corrisponde un vuoto importante, per «le dispersioni e le distruzioni che colpirono anche gli archivi nel periodo bellico e immediatamente postbellico».⁴ Fortunatamente, rispetto a un trentennio fa, per questa ricerca è stato possibile fare affidamento su svariati materiali messi a disposizione dall’Ente stesso, presumibilmente quella parte di documentazione che Rovigatti segnalava come non accessibile «perché conservata in magazzini risultati non agibili».⁵ Prima di soffermarsi sull’analisi delle opere esposte, si è ritenuto quindi doveroso ripercorrere le tappe che portarono all’inaugurazione della mostra, inevitabilmente condizionata dalla situazione bellica. Cipriano Efisio Oppo spese tutte le energie a disposizione per coinvolgere quanti più artisti e racimolare un numero dignitoso di opere: e, come si vedrà, anche di fronte alle defezioni volontarie e alle indisponibilità legate alla guerra, pur in spazi ridotti, egli riuscì a raggiungere in tutte le categorie percentuali di partecipazione notevolissime.

³ M. Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943: le Quadriennali di guerra*, in G. Bonasegale Pittei, a cura di, *Catalogo Generale della Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea*, De Luca, Roma 1995, pp. 79-136. Il contributo faceva tesoro soprattutto del patrimonio documentale nei fascicoli della “Presidenza del Consiglio dei Ministri 1937-1939” e della “Segreteria Particolare del Duce”. Viste la qualità e la validità del contributo di Rovigatti, si è ritenuto più utile non procedere con una nuova consultazione di quegli stessi documenti, integrando invece le notizie da lei riportate allora con nuovi documenti e ponendo poi l’attenzione su altri aspetti della vicenda espositiva. D’altra parte, come riportato sul sito dell’Archivio Centrale dello Stato di Roma, nel periodo della mia ricerca parte di questi materiali sono stati esclusi dalla consultazione “per riordinamento e/o revisione inventario” (ultimo aggiornamento 6 giugno 2024). Si è comunque proceduto a un rapido riscontro sul portale online che ha confermato che i numeri d’inventario dei documenti riportati da Rovigatti corrispondono ancora a quelli indicati nella Guida ai Fondi pubblicata sul sito dell’Archivio, alla sezione “Guida e Strumenti di ricerca” (anch’essa aggiornata al giugno 2024).

⁴ ArbiQ, *Volte e persone che hanno fatto la storia delle Quadriennali d’arte* (vedi SITOGRAFIA).

⁵ M. Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943*, p. 86.

In questo contesto è inconfutabile come gli esponenti del gruppo romano seppero risaltare agli occhi della critica, che non poté fare a meno di registrare il fervore delle loro recenti evoluzioni espressive. Dinanzi all'assenza dei milanesi di Corrente, ma anche alla partecipazione meno incisiva di Mafai e di Pirandello, i giovani romani – e pure i giovanissimi (Angelo Savelli, Toti Scialoja, Giovanni Stradone) – seppero sfoggiare sul più grande palcoscenico dell'arte nazionale il vitalismo della 'deformazione' e soprattutto un senso di umana attualità. Tale aspetto risulta ancor più rilevante se si considera che solo pochi mesi prima si era chiusa in tono minore l'ultima vera grande mostra del Fascismo, ovvero la XXIII Biennale di Venezia. Confrontare gli indirizzi e le sorti delle due esposizioni, entrambe organizzate in piena guerra, permetterà di riconoscere alla IV Quadriennale un portato di interesse e di modernità che, in assenza di uno studio più approfondito, non era stato ritenuto verosimile.

L'ultimo capitolo ricostruisce la vicenda degli artisti romani tra occupazione tedesca e Liberazione della Capitale, a partire dalla raccolta *Interviste di frodo* di Marcello Venturoli, volume pubblicato alla fine del 1945 e di cui, presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole, sono conservati numerosi materiali preparatori inediti. In particolare, il punto di vista privilegiato di un curioso compagno di strada di pittori, scultori, collezionisti e intellettuali, ha permesso di sondare le questioni cruciali dell'epoca da un punto di vista alternativo e, in maniera immediata e vivida, attraverso le voci dei diretti interessati. Tra i temi principali: la crisi (espressiva, morale, politica) della Scuola romana, il ruolo dell'arte e dell'artista nella società, le sorti della cultura nello scenario italiano postbellico. Il paragrafo dedicato alla scultura ha come obiettivo il 'recupero' di una categoria che, nell'economia dell'elaborato, è rimasta più in ombra: come già anticipato, tale dinamica è da attribuire a una sorta di ritardo – che in ambito romano la disciplina plastica aveva maturato rispetto alla pittura – nel farsi espressione diretta e sincera di un'esigenza di rinnovamento generale, e quindi anche stilistico. Anche in questo caso, per quanto sinteticamente, sono state prese in considerazione le vicende artistiche più significative, per una ragione o per un'altra, del contesto della Capitale intorno al 1944: quelle di Antonietta Raphaël, Marino Mazzacurati, Mirko Basaldella, Pericle Fazzini, Nino Franchina, Leoncillo Leonardi. Il capitolo presenta poi un approfondimento sulla figura di Marcello Venturoli, ripercorrendo le tappe del suo avvicinamento al mondo dell'arte a lui contemporanea, almeno fino alla stesura di *Interviste di frodo*. Analizzando il graduale percorso di maturazione personale e

politica, ricostruendo la sua esperienza professionale fino al 1946, si è tentato di restituire il profilo complesso di un osservatore ravvicinato, un critico alle prime armi a cui, di fatto, si deve una testimonianza unica dell'atmosfera artistica romana sul finire della Seconda guerra mondiale. In coda a questo ritratto di vita e di lavoro, è stata ricostruita anche la burrascosa vicenda editoriale delle *Interviste*, a partire da documenti inediti provenienti da Fiesole e da altri archivi.

Nel suo complesso, questa ricerca dedicata alla giovane Scuola romana nei primi anni Quaranta ha inteso mettere in luce le peculiarità dei singoli e, allo stesso tempo, il carattere corale di una stagione, di quella 'concordia discorde' che legò gli artisti nel proposito umanissimo di valicare un orizzonte estetico e soprattutto un'opprimente soglia morale.

ABBREVIAZIONI

FC/MV = Fondazione Primo Conti di Fiesole, Fondo Marcello Venturoli

ASQ = Roma, Archivio Storico della Quadriennale

ASR = Roma, Archivio Scuola Romana

FAZ.P. = Fondo Pericle Fazzini

FER.F. = Fondo Ferruccio Ferrazzi

MAF.M. = Fondo Mario Mafai

OPP.CE = Fondo Cipriano Efisio Oppo

ZIV.A. = Fondo Alberto Ziveri

ACGV = Firenze, Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” – Gabinetto “G.P Vieuxseux”

FU = Fondo Ferruccio Ulivi

Mt = Fondo Michelangelo Masciotta

MTb = Fondo Mario Tobino

RB = Fondo Renato e Rosa Birolli

AGS = Roma, Archivio Giovanni Stradone(erede Letizia Stradone)

ATS = Roma, Archivio Fondazione Toti Scialoja

ALM = Forte dei Marmi, Associazione Artistica Archivio Luigi Montanarini

Archivio GNAM = Roma, Archivio Storico della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea

Nota sulle citazioni tratte dalle carte di Marcello Venturoli.

Nel caso in cui i documenti manoscritti o dattiloscritti presentassero cancellature, laddove fosse possibile decifrare con sicurezza il testo sottostante, questo è stato riportato tra parentesi quadre (e non barrato, per una migliore leggibilità). Eventuali correzioni o aggiunte autografe di Venturoli, quando significative, sono state trascritte in corsivo.

1. SCUOLA ROMANA 1940-1943

1.1 TRADIZIONE E REALISMO NELLA ROMA DEGLI ANNI TRENTA

E son venuti fuori i vecchi discorsi sulla moralità, gli appelli alla tradizione, la inviolabilità del passato, il richiamo alla romanità e le accuse al moderno, sul disegno, sul contenuto, sul giusto e sullo sbagliato. [...] Questi predicozzi di ritorno alla tradizione sono il distintivo di coloro i quali non hanno idea del significato della parola “tradizione”. E per questo rimandiamo, per competenza, al Fanfani o al Tommaseo, vocabolari italiani di una certa precisione.¹

Esplicita era l'insofferenza di Renato Guttuso in questo scritto giovanile su «L'Ora», costatogli la sospensione del rapporto di collaborazione con il giornale palermitano per chiare ragioni di inopportunità editoriale.² La sua rivendicazione di una poetica espressiva scevra di individualismi e di riverenze propagandistiche, ma soprattutto di vincoli estetici finì a sé stessi, incapaci di trattare direttamente dei fatti e dei sentimenti reali, si sarebbe presto integrata e ulteriormente infiammata nella sua partecipazione alla Scuola romana.

In particolare, lo scritto del 1934 introduceva la questione del confronto con la tradizione, che secondo Guttuso non doveva costituire un bacino scontato di riferimenti formali: se il passato non fosse stato ‘attivato’ in senso attuale e vicino alle istanze profonde della realtà contemporanea, allora la tradizione avrebbe rappresentato una dimensione sterile, utile solo ad alimentare una narrazione retorica e fuorviante della cultura. In effetti, nell'Italia tra le due guerre – che ampio spazio ha trovato nella storiografia artistica degli ultimi decenni,³ – i concetti di tradizione e di realismo

¹ Cfr. R. Guttuso, *Mentalità da rifare*, in «L'Ora», 20-21 giugno 1934, ora in M. Carapezza, a cura di, *Renato Guttuso. Scritti*, Bompiani, Milano 2013, pp. 50-56.

² A. M. Ruta, *Percorsi culturali e strutture linguistiche negli scritti del giovane Guttuso*, in *Renato Guttuso. Gli anni della formazione 1925-1940*, Silvana, Cinisello Balsamo 2001, p. 29.

³ Una formula molto fortunata, quella “tra le due guerre”, adottata in tutti gli ambiti degli studi sul periodo. In campo artistico, ci si limita agli titoli più recenti e più utili, tra gli altri, come base critica di partenza per questa tesi: D. Lacagnina, a cura di, *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Ed. di Passaggio, Palermo 2011; F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Boringhieri, Torino 2013; F. Mazzocca, *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, Silvana, Cinisello Balsamo 2013; M. Dantini, a cura di, *L'entre-deux guerres in Italia*, Aguaplano, Perugia 2019; A. Del Puppo, *Arte contemporanea. Tra le due guerre*, Carocci, Roma 2021; tra gli studi sul periodo a partire da singole personalità: F. Benzi, a cura di, *Margherita Sarfatti e l'arte in Italia tra le due guerre*, Silvana, Cinisello Balsamo 2020; P. Bolpagni, M. Patti, a cura di, *Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 “Arte moderna in Italia 1915-1935”*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2020.

sembravano ormai essersi integrati e, insieme, convogliati in una sorta di piatto conformismo, e certamente approdati a significati più accomodanti se confrontati con la valenza che gli stessi termini avevano assunto nell'arte del XIX secolo.⁴ Se da un lato era fortemente sentita la necessità di emanciparsi rispetto al passato – spesso nella vaga e vana ricerca di una corrispondenza con le ambizioni del regime – dall'altro nel linguaggio della cultura permanevano concetti e richiami a un'eredità ottocentesca, evidentemente poco chiara o comunque viziata dalle lenti dell'ideologia. In particolare, 'realismo' aveva assunto sfumature di significato diverse a seconda delle occasioni; ed è evidente che, nella varietà delle sue accezioni più tarde, non era possibile un rimando immediato al *manifeste* di Gustave Courbet.⁵

⁴ Per un riepilogo sull'evoluzione del concetto di realismo nell'arte a cavallo tra Otto e Novecento, si veda: A. Negri, *Il realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Roma 1989.

⁵ Una sintetica e utile riflessione sul realismo come tendenza nelle arti figurative tra XIX e XX secolo e i relativi significati è contenuta in M. Carapezza, *Renato Guttuso. Scritti cit.*, pp. XXXIX-XLV. Si prende qui in considerazione la poetica del maestro francese come riferimento primo di un uso più stabile del termine "realismo" nel dibattito artistico moderno. Cfr. G. Courbet, *Le réalisme in Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'oeuvre de M. Gustave Courbet*, Morris, Paris 1855; *Il realismo: lettere e scritti di Gustave Courbet*, Universale Economica, Milano 1954. D'altra parte, estremamente modesta era stata la presenza di opere del maestro dell'Ottocento francese in Italia; cfr. G. Di Natale, *Courbet in Italia: una storia novecentesca, II*, in «Paragone», novembre 2018, pp. 19-47. Secondo la ricostruzione di Di Natale, una prima e significativa occasione – una retrospettiva di diciannove dipinti – fu offerta dalla Biennale d'Arte di Venezia del 1910, il cui catalogo tuttavia includeva un profilo critico di Courbet alquanto svilente e ingeneroso, firmato da Ugo Ojetti (*XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1910, pp. 42-45). Per quanto riguarda le vicende oggetto di questa tesi, l'ultima grande occorrenza in ordine di tempo in cui gli artisti italiani poterono ammirare dal vero Courbet fu la *Mostra Internazionale del Paesaggio del secolo XIX* Biennale del 1938, dove venne esposta *La Falaise d'Étretat après l'orage*. Con le più entusiaste impressioni di Carlo Carrà e di Ottone Rosai contrastava il ricordo non lusinghiero di Roberto Longhi, che a quella avrebbe fatto cenno anche più avanti. Nella prefazione alla *Storia dell'Impressionismo* di John Rewald (Sansoni, Firenze 1949, pp. XXIV-XXV), infatti, Longhi la presentò come un'occasione di «nessun rilievo culturale» e quindi incapace di lasciare un segno nelle coscienze dei visitatori. Alla rassegna veneziana del 1938 anche Cipriano Efisio Oppo fu dello stesso avviso, finendo per domandarsi: «e come capire la battaglia courbettiana da un solo Courbet, se pur bello, come quello mostrato»; C.E. Oppo, *Alla XXI Biennale di Venezia. Considerazioni sulla Mostra del Paesaggio del XIX secolo*, in «La Tribuna», 22 settembre 1938, p. 3. In quello stesso anno, Oppo aveva fatto riferimento a Courbet anche in uno scritto contenuto nel volume *Forme e colori nel mondo*, riferendosi agli esordi di Silvestro Lega: «[...] quando "coll'arte del Courbet prevalse nell'arte dei popoli di razza latina la ricerca del realismo" e convintosi che "realismo" significa "studio sincero della realtà e non qualche re da servire" e che Courbet era "il più rivoluzionario di tutti gli artisti, un allievo della natura", allora [Lega] divenne partigiano convinto dello studio dal vero e della nuova pittura»; C.E. Oppo, *Forme e colori nel mondo*, Carabba, Lanciano 1938, p. 231.

Con peculiare ambiguità il termine comparve nel volume XXVIII – pubblicato nel 1935 – della poderosa *Enciclopedia Italiana* Treccani diretta da Giovanni Gentile.⁶ Nel tentativo di offrire una definizione a cavallo tra letteratura e arti figurative, l'incapacità del poeta russo Vincislao Ivanov di restituirne un significato univoco ed esaustivo trovava in parte compensazione nel rimando in bibliografia alla voce «Naturalismo» contenuta nel XXIV tomo, completato solo un anno prima. Lì, il riferimento «al movimento artistico iniziatosi in Francia verso la metà dell'Ottocento, e diffusosi poi per gran parte d'Europa», era annunciato in esordio; tuttavia, la carica di novità ne risultava attenuata da un excursus storico volto a dimostrare come la rappresentazione della realtà fosse tipica delle figurazioni umane fin dai tempi antichi, per quanto sintetica e deformata. Continuando nella lettura, si poteva incorrere in una significativa precisazione sul periodo di metà dell'Ottocento, quando in Francia tutto era pronto all'«avvento al naturalismo, o meglio realismo parlando di arti figurative».⁷ Tale formula lasciava intendere una diversa sfumatura di significato del termine 'naturalismo': più connesso – quantomeno in ambito artistico – all'idea di polemica sociale, di spietatezza e di resa brutale delle sfere meno abbienti. Ed era in questo passaggio che la voce enciclopedica si mostrava ancor più tendenziosa, testimoniando il suo maggiore debito con le tesi retrive di Ugo Ojetti, strenuo difensore del primato italiano, indicato anche nella bibliografia di riferimento.⁸ In questo senso, funzionale

⁶ V. Ivanov, *Realismo* in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXVIII [Porti-Reg], Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1949, p. 940. L'edizione contiene la ristampa integrale fotolitica del volume pubblicato nel 1935.

⁷ N. Tarchiani, *Naturalismo* in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXIV [Mu-Nove], Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1949, p. 311.

⁸ Sul giornalista e critico d'arte romano, scrittore e collezionista, fondatore delle riviste «Dedalo» (1920-1933) e «Pegaso» (1929-1933): G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Le Lettere, Firenze 2004; F. Canali, *Ugo Ojetti (1871-1946) critico tra architettura e arte*, Alinea, Firenze 2008; M. Nezzo, *Ugo Ojetti critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016. In calce alla voce enciclopedica, di Ojetti era citato *La pittura italiana dell'Ottocento*, pubblicato nel 1929. Successivamente venne data alle stampe la raccolta intitolata *Ottocento Novecento e via dicendo* (A. Mondadori, Milano 1936), dove il critico colse l'occasione per nuovi confronti ideologici ragionando sulle mostre d'arte antica e moderna italiana tenutesi nel 1935 al Petit Palais e al Jeu de Paume di Parigi: «[...] passato il primo stupore e la prima reverenza per una adunata tutta di re, il pensiero va diritto a cercare il fondamento comune delle due civiltà italiana e francese, e subito dopo le loro differenze. Il fondamento comune è Roma, cioè la fede nell'esistenza d'una realtà sensibile e stabile che l'uomo deve piegare e dominare perché l'uomo è il centro della vita e la sua ragione è il metro del mondo. Ma nello studio dell'uomo i Francesi sono più acuti ed esercitati a osservare l'individuo e il particolare, l'uomo sociale, l'uomo tra gli uomini; e gl'Italiani invece sono più tesi a cercare nell'individuo il suo valore generale, a innalzarlo a esempio e a modello, a porre l'uomo in confronto di Dio, e perciò più capaci di dare alla divinità una forma e un volto adorabili di tutti i popoli. Diceva Courbet: - Dipingere un angelo? Non ho mai veduto angeli e non posso dipingere

era anche la scelta delle opere citate e la relativa lettura: di Courbet venne indicato un dipinto alquanto ‘disimpegnato’ come *Le hamac* del 1844 – un idillico riposo ancora immerso in un’atmosfera da letteratura romantica (Fig. 1) – oppure si optò per una smorzatura del portato politico di *Les Casseurs de pierres* e di *Les Cribleuses de blé*, da non pensare quali esempi di «arte socialistoide» (Fig. 2);⁹ in Millet, la crudezza del lavoro nei campi confluiva invece in una lettura tutto sommato innocua e moraleggiante, e soprattutto – secondo il compilatore – la sua attuazione realistica perdeva enfasi a causa di una pittura portata a compimento in atelier, lontano quindi dai modelli e dal paesaggio di riferimento. Questo ingeneroso trattamento è da inquadrare in una diffusa tendenza della cultura egemone a screditare la modernità francese, percepibile anche sulla stampa periodica.¹⁰ In particolare, la sempre meno celata avversione di gran parte della critica reazionaria nei confronti di Picasso e della cultura d’oltralpe (ma anche delle esasperazioni formali novecentiste) giustificava il sostegno a un ritorno alla natura e alla verosimiglianza come base per un’arte che esprimesse «un’immediata coincidenza fra il vero e la sua espressione» e che non si crogiolasse in «“lambiccati” problemi di resa formale».¹¹ L’espressione artistica doveva svincolarsi dal macchinoso cerebralismo e dall’autoreferenzialità per volgersi

quello che non ho veduto. [...] La differenza tra un pittore francese e un pittore italiano dei grandi secoli è proprio qui: nel saper, l’italiano, vedere come persona soda e reale quello che gli altri non vedono» (pp. 26-27).

⁹ N. Tarchiani, *Naturalismo* cit., p. 311.

¹⁰ La polemica riguardante la supremazia tra arte italiana e arte francese dominò gli anni Venti. A suggello ironico e raffinatissimo di quella contesa – troppo spesso più ideologica che artistica – fu, tempo dopo, Roberto Longhi, in esordio a un breve saggio su Carlo Carrà. Egli si scagliò pesantemente contro quella critica che non aveva saputo valutare l’Ottocento italiano in maniera onesta, sopravvalutando anche gli esponenti meno validi, da relegare – a suo vedere – a un immaginario provinciale e affatto grandioso: «Mentre la buona pittura francese dell’Ottocento quasi s’inaugura con quel dipinto calcinoso ed ingrato, ma inconsapevolmente tanto simbolico, che s’intitola: “Bon jour, M. Courbet», è un peccato che ancora manchi alla moderna pittura italiana, oggi poi che molto si parla di composizioni a soggetto, un gran quadro che finalmente si chiami: “Buona notte, Signor Fattori”». Ed era così che: «un rapporto sincero su Carrà non può muovere che da coteste premesse; cioè da quel bilancio fallimentare dell’Ottocento nostrano che la critica professionale, con un sacco di moine e di pretesti tra documentari e nostalgici, imbrogliando a bella posta nell’inventario il dagherrotipo con il quadruccio fatto a meno, ritarda e ritarderà ancora chi sa quanto a presentare. Non è, s’intende, una resa di conti da chiedere ai critici-telamoni di Ettore Tito; ma qualche schiarimento pur si gradirebbe dai vindici delle vignette macchiajole, dai distributori dei calendari lombardi Cremona & Co., dagli estensori delle equazioni Fattori-Cézanne o Fattori-Angelico, Cammarano-Courbet, Cecioni-Degas, e via dicendo fino ai propalatori della iniqua sinonimia Spadini-Renoir». R. Longhi, *Carlo Carrà. 33 tavole*, Hoepli, Milano 1937, p. 5. Lo scritto comparve poi in *Beltempo*, Edizioni della Cometa, Roma 1942, pp. 52-54.

¹¹ M. C. Mazzi, «Modernità e tradizione»: temi della politica artistica del regime fascista, in «Ricerche di storia dell’arte. Italia anni Trenta», 12, 1980, p. 22.

verso una rinnovata e conciliante aderenza al reale; allo stesso tempo, occorreva rispondere all'«esigenza di dare forma ai nuovi miti del fascismo, evitando di comprimerli nei più veti schemi di ruralismo, romanità e, con il tempo, bellicismo».¹²

Per il contesto romano, centrale fu la figura di Cipriano Efisio Oppo: pittore e critico d'arte, organizzatore culturale e, tra i molti incarichi, segretario generale della Quadriennale fin dalla sua prima edizione, era di fatto timoniere e orientatore degli indirizzi espressivi della cultura ufficiale.¹³ Dall'inizio degli anni Trenta egli andava professando il concetto di «realismo trascendentale», sostenendo che fare riferimento alla tradizione italiana significasse ambire a una sintesi di determinati fattori:

chiarezza di racconto; signorilità; sana sensualità; Idea di Bellezza rapportata ai suggerimenti della Natura, ossia scelta ed esaltazione degli elementi naturali; gentilezza e forza insieme; gioiosità ma non frivolezza; metodo ma non pedanteria; mai copia fredda analitica della Natura. Ma anche mai snaturamento simbolistico, incorporeo; mai gusto dell'orrido, del deforme, del mostruoso, dello strano, dell'astruso.¹⁴

Tale convinzione avrebbe in qualche modo segnato le sue scelte espositive; tra queste, certamente rientrò la proposta di un'ampia retrospettiva del pittore Armando Spadini in occasione della I Quadriennale d'Arte Nazionale del 1931 (Fig. 3). Venuto a mancare prematuramente pochi anni prima, secondo la visione purista di Oppo, Spadini aveva indicato la via più giusta: nella Roma dei primi due decenni del Novecento, egli era stato «chiamato, da solo, all'impossibile compito di colmare il ritardo accumulato dalla pittura italiana nei confronti della pittura francese del secolo

¹² U. Delsante, *L'arte e il regime tra conformismo e avanguardia. Pittori parmensi al Premio Cremona e al Premio Bergamo (1939-1941)*, in «Parma per l'arte», 2022, p. 314.

¹³ Per un'introduzione alla figura di Oppo quale organizzatore e fondamentale pedina del sistema culturale sotto il regime fascista: F. D'Amico, *Oppo tra due Quadriennali (1935-1939) alla vigilia dell'E42*, in M. Calvesi, E. Guidoni, a cura di, *E42. Utopia e scenario del regime. Urbanistica architettura arte e decorazione*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 244-248; F. R. Morelli, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, De Luca, Roma 2000; Id., *Cipriano Efisio Oppo, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e la politica artistica del regime*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, Palombi Editore, Roma 2011, pp. 113-127.

¹⁴ C. E. Oppo, *Mostri, figure, paesaggi*, Buratti, Torino 1930, p. 9. La celebre citazione sarebbe stata riproposta più volte nei proclami e nelle interviste. Sul finire del decennio, ad esempio, venne inserita senza alcuna variazione in un sondaggio rivolto alle personalità più rappresentative del settore, indetto a seguito delle polemiche sollevate da «Il Tevere» e da altri giornali sulla questione delle recenti tendenze dell'arte italiana. Vedi: T. Jr., *Sintesi di pareri sull'arte moderna*, in «Perseo», 1 gennaio 1939.

precedente».¹⁵ La selezione delle sue opere alla Quadriennale fu una carta giocata anche in un'ottica di compromesso. L'esperienza del pittore fiorentino, infatti, rimandava a una tradizione mediterranea basata sul «disegno anatomico, grammaticale, chiaro, preciso»,¹⁶ su intensità coloristiche di maniera veneta e suggestioni caravaggesche, rappresentando inoltre un punto di incontro funzionale con la sensualità della pittura spagnola e con l'immagine luminosa e conciliante del neoimpressionismo tipico della cultura romana e italiana fin dalla prima Secessione.¹⁷ Alternativa ai futurismi e ai classicismi dei coetanei, la lettura intimista delle suggestioni ottocentesche elaborata da Spadini veniva sbandierata ai giovani come l'espressione di una pittura sana, svincolata da costrutti artificiosi e cervellotici. In fondo, le tesi di fondo sembrarono indirizzare la selezione dei contributi degli artisti per i cataloghi delle stesse Quadriennali, almeno nel caso delle prime due edizioni. Alcuni stralci possono risultare utili per inquadrare meglio la questione e restituire i paradigmi dominanti nella cultura visiva dell'epoca. Sempre nel 1931, ad esempio, per assecondare il proprio «profondo e religioso amore della realtà oggettiva», Ardengo Soffici dichiarò di rigettare l'«astrattismo inumano», l'«arcaismo», il «neoclassicismo» e il «verismo prosaico»¹⁸ e anelò da un lato alla semplicità delle forme, dall'altro alla sublimazione del soggetto da apparente a immagine eterna. La medesima ambizione – se non nella resa pratica, almeno nella sostanza poetica – pareva animare il romano Ferruccio Ferrazzi quando ammise il suo tentativo di «rendere nella [...] pittura la realtà che diventa simbolo, nella sua espressione di bellezza forte e calma, aliena da ogni dolcezza o violenza o curiosità ma sintetica e semplice».¹⁹ Ancora più eloquente era poi l'autopresentazione di Carlo Socrate, a corredo della vasta personale del pittore allestita anch'essa nell'ambito della Quadriennale inaugurale:

¹⁵ V. Rivosecchi, *Roma Anni Venti: pittura, scultura, arti applicate*, De Luca, Roma 1990, p. 94.

¹⁶ C. E. Oppo, *Valore di Armando Spadini*, «Arte mediterranea», gennaio-febbraio 1934, p.11.

¹⁷ M. Piccioni, *La vocazione internazionale della Secessione romana e la «Sala degli Impressionisti Francesi» del 1913. Gli artisti, le opere e la ricezione critica*, in M. Carrera, J. Nigro Covre, a cura di, *Secessione romana 1913-2013. Temi e problemi*, Bagatto Libri, Roma 2013, pp. 150-162.

¹⁸ A. Soffici, in *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Gennaio-Giugno 1931 – Anno IX*, Edizioni Enzo Pici, Roma 1931, p. 47.

¹⁹ F. Ferrazzi, in *ibi*, p. 70.

I miei maestri prediletti sono Caravaggio, Courbet e Cézanne [...]. Nego però, nel pensiero e nel lavoro, tutte le abitudini meccaniche dell'arte, l'esteriorità montata con raschiature filosofiche, geometriche e sociali, le figurazioni empiriche, disanimate e disordinate. [...] Le forme naturali sono un pretesto, e servono solo a giustificare la creazione.²⁰

Anche nel suo caso, l'orizzonte poetico poteva dirsi in linea con il sentire diffuso dell'epoca e la critica più autorevole, a sua volta, ne aveva riconosciuto da tempo una «coerenza pittorica» consistente nel «volersi e spesso nel sapersi ritrovare sul piano naturale della migliore tradizione senza impacciarsi di neoclassicismi e di ottocentismi».²¹ D'altra parte Socrate, nonostante un breve periodo di collaborazioni parigine e di vicinanza con Picasso, in Italia fu comunque uno dei principali epigoni di Spadini e di quell'«impressionismo all'Andrea del Sarto»²² che, nel corso degli anni Venti, aveva avuto largo spazio nelle varie Biennali romane (Fig. 4). Egli aveva trovato il suo spazio pure in alcune mostre del movimento Novecento, rientrando poi a pieno titolo nell'orbita della maniera tradizionale, della pittoricità e del franco naturalismo tanto cari a Oppo.²³

La Quadriennale del 1935, ancor meglio di quella inaugurale, avrebbe dimostrato l'idea di cultura nazionale che il Segretario intendeva proporre, anche se di fatto fu una mostra piuttosto variegata e non poteva dirsi esente da alcune ambiguità.²⁴ Se da un lato, infatti, Oppo manifestò una certa fiducia nei confronti delle manifestazioni sperimentali della più giovane generazione,²⁵ dall'altro la maggior parte degli spazi

²⁰ C. Socrate, in *ibi* p. 71. Il sapore courbettiano dei dipinti di Socrate in questi anni trovava una propria misura in una composizione tutta tesa alla superficie e a una dimensione più intima e lirica. Cfr. G. Di Natale, *Courbet in Italia: una storia novecentesca* cit., pp. 24-26.

²¹ R. Longhi, *Storia di Carlo Socrate*, in «Vita artistica», marzo-aprile 1926, p. 52

²² *Ibi*, p. 47.

²³ L. Finicelli, *Le Biennali romane. Le esposizioni biennali d'arte a Roma 1921-1925*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2010, pp. 94-101. Tale maniera riguarda una linea di pittura ancora piuttosto complessa da definire, anche in virtù dell'opposizione al realismo magico e al Novecento sarfattiano degenerato nella retorica che da un certo momento in poi – intorno al 1933 – si diffuse nelle rassegne e nella critica dell'epoca. Dal punto di vista storiografico vi è tuttora la necessità di affrontare questa porzione “minore” dell'arte italiana della prima metà del secolo in maniera approfondita e soprattutto coordinata con gli studi riservati ai maestri più noti. Tale criticità è stata messa in luce già in passato, in alcuni saggi e monografie dedicate ad esponenti di questa maniera; cfr. V. Rivosecchi, *Bertoletti e il ritorno all'ordine*, in *Roma Anni Venti*, p. 94; G. Giubbini, *Alberto Salietti: un artista di Novecento*, Skira, Milano 1997, p. 11.

²⁴ E. Pontiggia, *La grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Mondadori Electa, Milano 2006. Cfr. anche P. Scarpa, *A poco più di due mesi dall'inaugurazione della Quadriennale. La preparazione e l'ordinamento della Mostra*, in «Il Messaggero», 28 novembre 1934, p. 5.

²⁵ Oltre alla predominanza della Scuola Romana nelle sue diverse accezioni (Mafai, Cagli, Capogrossi, Cavalli, Fausto Pirandello, Scipione), gli altri spazi vennero riservati agli esponenti

venne riservata ad artisti non certo alle prime armi, a opere che ancora mostravano la diffusione e la prevalenza su scala nazionale di una maniera d'equilibrio. Quel «neonaturalismo lirico» che sembrava incoraggiare «una vera e propria accademia di restaurazione naturalistica»,²⁶ comunque svincolata dalle fredde e metafisiche atmosfere del Novecento, esperienza in cui molti comunque erano stati coinvolti in maniera più o meno diretta.²⁷

Anche in questo caso, il catalogo della rassegna si rivelò piuttosto eloquente. Ad esempio, il torinese Emilio Sobrero tenne a esprimere il proprio «concetto vivente della tradizione», intesa come dimensione libera da «ogni intrusione intellettualistica [...] ogni forma di simbolismo, vecchio e nuovo, o per gli elementi polemici a forza inseriti nell'arte».²⁸ Di fronte a quel diffuso vagheggiamento neonaturalista l'autopresentazione di Virgilio Guidi apparve come una sorta di monito: «Il nostro tempo così risoluto e isolato nella sua coscienza politica, nell'arte ha ancora perplessità di orientamento; ad esempio, sopravvive inconcepibilmente una specie di naturalismo dilettantesco, causale, spiritoso o grave secondo la giornata».²⁹ Senza fare riferimento

dell'aeropittura futurista, al recentissimo astrattismo milanese formatosi intorno alla Galleria Il Milione, al primitivismo e, seppur in maniera molto modesta, al chiarismo lombardo. Nel caso del maestro Gino Severini – vincitore, in quella occasione, del primo premio di pittura – le tre opere del periodo futurista vennero facilmente eclissate da una trentina di dipinti ben più recenti e da alcuni mosaici, connessi a un immaginario all'antica e piuttosto vicini, sia per compostezza formale sia per raffinatezza pittorica, al gusto di Oppo.

²⁶ E. Crispolti, a cura di, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Giorgio Mondadori & Associati, Milano 1983, p. CXXXV (nota 3).

²⁷ Era il caso di Amerigo Bartoli, Felice Carena, Riccardo Francalancia, Francesco Trombadori, Nino Bertolotti, Gisberto Ceracchini, Giovanni Romagnoli e Carlo Socrate, presenti alla II Quadriennale con una propria personale o con un gruppo di opere, oltre ad altri minori. Pur nella specificità di ogni percorso, si trattava di pittori – non tutti romani di nascita – che, tra anni Dieci e Venti, avevano fatto esperienza (insieme allo stesso Oppo) del fermento venutosi a creare tra le mostre della Secessione e le Biennali romane, oltre ad aver gravitato – alcuni a strettissimo giro – intorno al movimento e alla rivista «Valori Plastici». Quasi tutti, inoltre, avevano frequentato il Caffè Aragno e Villa Strohl-Fern, traendo beneficio da un *milieu* culturale inevitabilmente permeato dall'aura di Armando Spadini, che finì per diventare un vero e proprio mito in molti salotti culturali della Capitale.

²⁸ E. Sobrero, in *Seconda Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale. Roma, Palazzo delle Esposizioni febbraio-luglio 1935*, Tumminelli, Roma-Milano 1935, p. 173.

²⁹ V. Guidi, in *ibi*, p. 129. Anche Guidi aveva beneficiato in numerose occasioni della frequentazione del Caffè Aragno e dell'amicizia con lo stesso Spadini. Sulla terza saletta del Caffè Aragno: G. Briganti, *Caffè Aragno-Villa Strohl-Fern e ritorno*, in M. Quesada, a cura di, *Carlo Socrate. Opere dal 1910 al 1946*, Nuova Editrice Romana, Roma 1988, pp. 15-20: la città, a livello culturale, poteva vantare una sua specifica fisionomia; era infatti divenuta negli anni motivo ispiratore e fucina di riflessioni sull'arte non necessariamente tangenti ai «tentativi retorici, e di regime [...] di riallacciarsi ad un'ipotetica e astratta “tradizione italiana”»: «non si parlava certo, fra artisti, di “Tradizione”, ma di Caravaggio, di Courbet, di Cézanne, di pittura “di valori”, di pittura tonale, di “qualità” e così via: sempre nel segno della pura visibilità. Si parlava insomma di

a specifiche correnti o personalità, il maestro romano esprimeva poi la sua soddisfazione nei confronti di alcune sperimentazioni più moderne, che lasciavano presagire l'avvio di una stagione «drammatica e appassionata» in cui estromettere finalmente «la mania del concreto ad ogni costo, questa mania che immiserì e rinsecchì l'arte italiana per troppo tempo».³⁰ Si trattava di un tentativo di attirare l'attenzione, almeno a parole, sulla deriva espressiva che effettivamente stava prendendo piede. Per comprendere meglio il perdurare di tale fenomeno, e l'insofferenza che andò generando negli osservatori più aggiornati, è forse utile rifarsi a un contributo del giornalista Giovanni Battista Angioletti, redatto per «Oggi» all'inizio del 1941 e poi ripubblicato sulla rivista «Stile» per volere dello stesso direttore Gio Ponti. In un momento in cui le esperienze artistiche più audaci stavano squarciando il velo della bigotteria espressiva, Angioletti andava riflettendo sull'irragionevolezza di certi artisti nel continuare a crogiolarsi in un realismo mitigato e conciliante.

Che cosa vuol dire “sano realismo”, ormai? Vuol dire riprodurre una realtà gradevole ai sensi, aggraziata, un compromesso insomma fra natura e arte, limitando il mondo ai suoi aspetti meramente edificanti. Un mondo senza misteri: come se gli uomini fossero soli e padroni dell'universo. Questo “sano realismo” è diventato la delizia dei paurosi e dei benestanti dello spirito, è il lasciapassare della mediocrità, è l'arma dei superati.³¹

una qualità specifica della pittura, di una liricità non umanistica, non psicologica, non di contenuti” (p. 16).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Segnalazioni. Un articolo di Angioletti “Fascino della pittura” su “Oggi”, in «Stile», aprile 1941, p. 41.*

1.2 IL NUOVO GRUPPO ROMANO: TAPPE E PROTAGONISTI

1.2.1 SEGNALI DI CAMBIAMENTO (1936-1938)

Alla metà degli anni Trenta, gli esponenti della cosiddetta Scuola di Via Cavour e della *jeune École de Rome* iniziavano ad essere riconosciuti come baluardo moderno del panorama artistico nazionale. Già in occasione della II Quadriennale d'Arte Nazionale, il pittore Mario Sironi aveva manifestato un apprezzamento che comprendeva le due compagini sotto un unico vessillo: «Al gruppo che diremo romano, di Cagli, Capogrossi, Cavalli, il compianto Scipione, Mafai, e tra gli scultori, Fazzini e Crocetti, è stato questa volta affidato l'onore di sostenere le ragioni più vive e brillanti, dell'arte italiana». Loro era il merito di tenere accesa «con buona energia la fiamma della fede in un'arte moderna che non sia un piatto riscaldato, o una pietosa finzione».³² In generale, a Roma molti artisti avevano intrapreso la via del linguaggio tonale; erano cioè approdati alla costruzione dello spazio compositivo per accordi di tinte affini o comunque non discordanti, circoscrivendo tanto le visioni mitiche quanto i frammenti della quotidianità in un'aura di quieto mistero, apponendo quindi un filtro tra la dimensione del quadro e quella del reale. Tra questi vi erano anche Alberto Ziveri, Renato Guttuso, Luigi Montanarini: giovani pittori con trascorsi affatto diversi ma che, nella seconda metà degli anni Trenta, ognuno a suo modo, si avviarono verso un radicale rinnovamento della propria poetica espressiva.

Nel 1936, con la personale che tenne nel febbraio-marzo alla Galleria della Cometa e la partecipazione alla XX Biennale di Venezia, Ziveri aveva raggiunto il culmine della sua esperienza tonale, in cui aveva condensato anche la fascinazione per Piero della Francesca (Figg. 5-6). Lo stesso Roberto Melli, nella presentazione della mostra romana, avvertiva i fermenti di un cambiamento che di lì a poco avrebbe interessato la sua pittura: qualcosa di nuovo, infatti, sarebbe scaturito dalla singolare alternanza di un senso statico e di un senso dinamico, di prudenza e arditezza, di timidezza e sarcasmo, di una tavolozza pallida e una tavolozza 'piena', arguta e vibrante.³³ Ancora nella primavera 1937, alla VII Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio, la presenza di Ziveri venne messa in luce per «le sue doti di pittore fine, intenso e

³² M. Sironi, *II Quadriennale d'arte nazionale*, in ID., *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Feltrinelli, Milano 1980, p. 189.

³³ R. Melli, *Pitture di Ziveri*, Galleria della Cometa, Roma 26 febbraio-15 marzo 1936.

delicato».³⁴ Le sapienti modulazioni tonali lo facevano apparire non così distante dagli ultimi preziosi approdi di Mario Mafai, allora particolarmente apprezzato per le serie dei *Fiori secchi* e delle *Demolizioni* che avevano mostrato la strada di «un cromatismo intuito e non calcolato, trepidante e antigeometrico [...] nell'ambito di luci e accensioni terrene, umane e quotidiane» (Figg. 7-8).³⁵

Nel 1938 quel fermento che era stato scorto da Melli solo due anni prima finì per rompere gli argini. Quell'anno Mafai e Ziveri esposero vicini anche alla XXI Biennale veneziana, con esiti del tutto diversi rispetto alle occorrenze precedenti. Oppo, ad esempio, sottolineò «l'accesa sinfonia delle tele di Mafai» mentre per Ziveri parlò di «sanguigna giovanilità».³⁶ Dal canto suo, Francesco Trombadori travisò la virata di quest'ultimo nel tentativo di un «mafaismo polemico», rimpiangendo la serenità tonale di un tempo.³⁷ In realtà, le pareti riservate a Ziveri presentavano undici dipinti oltremodo suggestionati dal suo recente viaggio oltralpe, dove aveva potuto visitare i più importanti musei francesi e olandesi.³⁸ Lì, si era abbuffato delle opere di El Greco, Rembrandt, Vermeer, Goya, Courbet; ossia di tutte quelle sorgenti di una pittura di verità, di luci intense e profondo sentimento umano. A contatto diretto con le opere dei grandi maestri e immerso nella vita operosa e propulsiva dei mercati di Les Halles (Figg. 9-10), Ziveri maturò presto il proposito di dare voce alla propria realtà senza idealismi, giungendo velocemente a un ispessimento della materia pittorica e a un inasprimento dei contrasti chiaroscurali. Tra le opere presentate a Venezia, vi era anche uno dei numerosi autoritratti che hanno costellato il catalogo del pittore (Fig. 11). Non esposto ma comunque realizzato nel 1937, *Autoritratto come bersagliere* (Fig. 12) richiamava direttamente la lezione Courbet: difatti, l'autoritratto con la pipa del

³⁴ G. Briganti, *La Sindacale d'arte romana*, in «La Ruota» nn. 4-5, 1937, p. 28.

³⁵ C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960, p. 392. Poche settimane prima, nel gennaio 1937, Mafai era stato protagonista di una mostra alla Galleria della Cometa presentata da Emilio Cecchi, che ne elogiò la preziosità degli impasti e la sensibilità degli accostamenti cromatici. Non a caso, alla VII Sindacale, Mafai e Ziveri esponevano nella medesima sala di Roberto Melli, Fausto Pirandello, Afro Basaldella e Corrado Cagli.

³⁶ C. E. Oppo, *Si inaugura la XXI Biennale di Venezia. Visione panoramica della grande rassegna*, in «La Tribuna», 1 giugno 1938, p. 3. La sala 27 era condivisa da Ziveri e Mafai (il quale esponeva nove dipinti), con la sola eccezione di una scultura in pietra di Marcello Mascherini, che era presente anche nella sala successiva. Nel percorso espositivo, anche la sala precedente (uno spazio più ampio) era occupata da sculture. La piccola saletta dei due romani rappresentava quindi una sorta di intensa parentesi in cui si sublimavano due dei più recenti indirizzi della pittura contemporanea della Capitale.

³⁷ F. Trombadori, *La XXI Biennale di Venezia*, in «Circoli», luglio-agosto 1938, p. 597.

³⁸ V. Rivosecchi, a cura di, *Alberto Ziveri. Taccuini di viaggio*, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1990.

maestro francese (Fig. 13) – o una composizione analoga – sembrava aver offerto a Ziveri sia il modello iconografico sia l'esempio di una emersione della figura dalla più cupa oscurità, attraverso l'enfasi luministica, coerente e pastosa, tutta concentrata sull'espressione sorniona del volto. Commentando la partecipazione di Ziveri alla rassegna veneziana, Virgilio Guzzi concentrò l'attenzione su quel rinnovato uso al chiaroscuro, che secondo lui rappresentava la sua cifra verso il realismo, ossia sembrava assecondare senza sovrastrutture formali la sua «volontà di andare in fondo nella definizione delle cose».³⁹

La prima grande prova di Ziveri successiva al viaggio tra Francia e Paesi Bassi fu *La rissa*, un quadro di notevoli dimensioni, sempre del 1937 (Fig. 14). La serie di studi che lo anticipò dimostrava la costante riflessione sul tema dei corpi in combattimento e una ricerca ostinata dei connotati pittorici della realtà (Fig. 15): non quella ideale e vigorosa della *Battaglia* michelangiolesca (Fig. 16), ma quella ironica e miserevole con cui Ziveri stesso era in contatto quotidianamente nelle bettole e nei postriboli. La foga dei corpi e pure la resa luministica della scena ricordavano *Les Voleurs et l'âne* di Daumier (Fig. 17), dipinto ispirato a una favola di Jean de La Fontaine e in quegli anni esposto al Louvre. Nello *Studio per La rissa* ora in collezione Iannaccone (Fig. 18) la dinamica dei corpi suggeriva inoltre più di un'analogia con gli aguzzini di Cristo nella *Flagellazione* di Caravaggio. Poiché non vi sono riscontri documentari di un viaggio di Ziveri a Napoli prima di quegli anni, il ritaglio di giornale conservato tra i materiali dell'artista lascia immaginare che anche una piccola riproduzione in bianco e nero aveva potuto suggerirgli nuovi spunti sulla composizione e soprattutto su resa luministica dalla valenza realista (Fig. 19).⁴⁰

A differenza di Ziveri che notoriamente aveva un carattere schivo, Renato Guttuso non aveva fatto mistero, fin dalla gioventù, del suo temperamento deciso e infiammato. Alla metà degli anni Trenta per lui sembrava essersi creata la congiunzione per condividere le proprie istanze di rinnovamento; in particolare, nel periodo del servizio militare a Milano egli poté beneficiare del clima di fermento culturale animato da alcuni giovani artisti. In generale, trasse nuova linfa dai confronti con tutte le personalità che di lì a poco avrebbero fondato la rivista «Vita Giovanile», poi divenuta

³⁹ V. Guzzi, *La XXI Biennale veneziana*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1938, pp. 437.

⁴⁰ ASR Ziv.A. 52.3: ritaglio con riproduzione di Caravaggio, *Flagellazione di Cristo*.

«Corrente».⁴¹ In particolare, Guttuso rimase suggestionato soprattutto dalla sognante drammaticità e dalla forza espressiva della coeva pittura di Renato Birolli, profondamente segnata dalla lezione vangoghiana e dalle accensioni *fauves* di Matisse (Fig. 20). Con Birolli egli inaugurò una stimolante stagione di amicizia e di reciproco scambio, che lo indusse a movimentare la sua impostazione pittorica, ancora memore della fissità tonale e di Mafai, applicando una pennellata più fluida ai suoi frammenti vita quotidiana. Il cambiamento, nel giro di pochi mesi, fu evidente (Figg. 21-23).

In uno scritto del giugno 1937 per «L'Appello», rivista del G.U.F. di Palermo, la sua insofferenza nei confronti dello *status quo* si concretizzò poi in una vera e propria presa di posizione contro i «reazionarii postnovecentisti»⁴² e la deriva delle loro buone intenzioni iniziali. D'altra parte, al pittore siciliano premeva di fissare i termini di una «poetica realista, o poetica della naturalezza», concepita come la «più coerente al concetto di libertà creativa e più direttamente riferentesi al sentimento».⁴³ Quello che egli sottolineava era la necessità di recuperare il senso morale come qualità prima dell'opera d'arte, la sua vitalità e la sua partecipazione dialettica, sincera, alla collettività; in sostanza, una nuova connessione di valori che svincolasse dipinti e sculture dal formalismo fine a sé stesso e dalla monumentalità retorica e autoreferenziale, oltre che dal naturalismo, inteso come facile ripiegamento sul piano lirico e intimista. Tale esigenza ebbe modo di essere esplicitata da parte dell'artista

⁴¹ Sull'esperienza di Corrente, si richiamano i contributi più recenti: E. Pontiggia, *Il movimento di Corrente*, Abscondita, Milano 2012; P. Rusconi, a cura di, *Leggere Corrente a Casa museo Boschi di Stefano. Nuovi studi su Corrente*, Skira, Milano 2020; *Il corpo del colore. La pittura neoromantica ed espressionista italiana degli anni Trenta*, Allemandi, Torino 2022.

⁴² R. Guttuso, *Arte dei giovani*, in «L'Appello», 26 giugno 1937, ora in M. Carapezza, *Renato Guttuso. Scritti cit.*, pp. 72-73. «È evidente che il movimento "novecentista" abbia da qualche anno voluto tirare le somme, nel desiderio di umanizzarsi, di approdare infine a porti meno astratti e incerti di quel che non promettessero le sue premesse. Premesse comuni del movimento (malgrado il suo eclettismo apparente) di carattere nettamente idealista. Alcuni tra i suoi profeti, e furono pochi e i migliori, insistettero e rimasero nell'ambito stesso delle premesse, le quali d'altronde anche teoreticamente non contenevano possibilità di sviluppo; altri invece, e furono i più, volendo correre e sfociare a conclusioni universali, equivocarono la propria maturazione, credendo di aver trovato la salvezza in concetti di temperanza reazionaria che dovevano fatalmente portarli alla negazione di ogni sincerità, verso l'istaurarsi di una nuova accademia naturalista [...]. Il gioco si basa su una retorica della semplicità e sulla ricerca di immediatezza pittorica, in un amore della tecnica come astrazione. Entrando sempre più in un equivoco della "buona pittura" considerata come fenomeno di linguaggio in senso ristretto. Considerando il contenuto come pretesto alla forma si rimane, secondo me, chiusi nella strada dell'estetismo».

⁴³ *Ibi*, p. 74; cfr. anche R. Guttuso, *Necessità della naturalezza*, in «L'Appello», 14 marzo 1936, ora in *ibi*, pp. 1065-1067; E. Crispolti, *Qualche riflessione su Guttuso giovanissimo, nella cultura artistica italiana degli anni Trenta*, in E. Crispolti, A. M. Ruta, a cura di, *Renato Guttuso. Gli anni della formazione 1925-1940*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001, pp. 15-25.

anche in circostanze ufficiali, dove si fece portatore di una riflessione generazionale.⁴⁴ Era il caso, ad esempio, del convegno di arti figurative che si tenne a Napoli nell'aprile 1937, nell'ambito dei Littoriali dell'Arte e della Cultura, dove Guttuso si aggiudicò il secondo premio per la critica d'arte.⁴⁵ Lo scultore Antonio Maraini, segretario generale della Biennale di Venezia, era lì in veste di giudice e rimase favorevolmente colpito dal clima di concitazione che si era venuto a creare intorno alle questioni urgenti dell'arte contemporanea, in particolare all'ambizione di superare l'ormai incancrenita polemica sull'estetica novecentista. La sua testimonianza suggerisce che, in quella sequenza di «botte e risposte talvolta sugosissime», fu lo stesso Guttuso a dettare i termini della discussione.

Naturalezza. Se dico questa parola è perché è quella che più mi ha colpito il giorno dopo [la visita alle mostre] nelle relazioni e discussioni del convegno di arti figurative. L'ha pronunciata un giovanissimo artista siciliano non a caso, ma come uno di quei termini che ogni epoca sembra prescegliere, per condensarvi una somma di tendenze e preferenze con intenzione laudativa. «Noi giovani vogliamo reagire con naturalezza, per parlare alla folla e immedesimarci in lei». Queste parole sono annotate tra i miei appunti. E un applauso immediato caldo unanime delle molte decine di uditori le ha suggellate.

Reagire s'intende al «novecento». È stata questa dell'esame e del processo al «novecento» una delle note dominanti del Convegno [...]; in quanto ormai fatto superato sia per le sue derivazioni eclettiche dall'arte straniera, sia per la sua incapacità a risolvere i nostri problemi estetici.⁴⁶

La percezione del Novecento come estetica ormai confusa e inconsistente ai fini di una decisa ripresa dell'arte nazionale emergeva pure nella relazione firmata da Luigi Scarpa, rappresentante del G.U.F. di Venezia, e inserita nel catalogo ufficiale dei Littoriali di Napoli, in quanto contributo vincitore. Anche in quel caso, la voce di Guttuso era citata tra le più energiche del dibattito, ma il riferimento 'naturalezza' era

⁴⁴ Si trattava di una prospettiva che in fondo era chiara anche nei suoi scritti precedenti, quando più evidenti erano le prese di contatto con la cosiddetta poetica del primordio: R. Guttuso, *Discorsi sulla sincerità: i giovani*, in «L'Ora», 10-11 aprile 1933, dove Guttuso passa in rassegna i nomi degli artisti giovani a cui è affidato il compito di sancire il passaggio definitivo del nuovo spirito del tempo (Birolli, Sassu, Manzù, Cagli, Ziveri, Capogrossi, Scipione, Mafai). Cfr. S. Troisi, a cura di, *Il Gruppo dei Quattro. Una situazione dell'arte italiana degli anni '30*, Eidos, Palermo 2000, p. 19.

⁴⁵ P. Parlavecchia, *Renato Guttuso. Un ritratto del XX secolo*, UTET, Torino 2007, p. 34.

⁴⁶ A. Maraini, *Littoriali Anno XV. Visti da un giudice*, in «Meridiano di Roma», 18 aprile 1937, p. 5. Copia della bozza dattiloscritta inviata al direttore Cornelio di Marzio è stata consultata presso: Archivio GNAM, Fondo Antonio Maraini, sezione «Come critico»: scritti vari n. 22.

liquidato come una formula troppo poco incisiva: per «ritrovare tutti i valori dell'arte [...] non basta una parola, seppur bella», sentenziò Scarpa.⁴⁷

Sebbene la polemica pubblica andò esaurendosi, Guttuso continuò a riflettere sulla questione.⁴⁸ Trasferitosi stabilmente nella Capitale, riversò quelle sue istanze nell'ambito della giovane Scuola romana, consolidando la sua presenza nel giro della Galleria della Cometa.⁴⁹ Egli, in particolare, si poneva l'obiettivo di coinvolgere gli artisti coetanei, e soprattutto gli esponenti più moderni, al fine di superare gli individualismi e di costituire un fronte comune contro i residui del movimento sarfattiano e ogni peso morto della tradizione.⁵⁰ In questo proposito rientrò anche il suo tentativo di sanare un malinteso creatosi nel 1938 tra Birolli e Corrado Cagli, capofila del versante tonale della Scuola romana e della poetica del primordio, che solo pochi anni prima aveva rappresentato una delle più importanti novità del panorama artistico italiano. Nella lettera all'amico, Guttuso si elevava senza mezzi termini a mediatore tra istanze differenti: «mi pare che sia il momento di tenerci uniti e di sorpassare sulle piccole cose. Se ci separiamo noi è finita – l'unica forza di quelli del novecento è stata quella di stare uniti. Se saremo uniti noi, che abbiamo altri coglioni, tutto deve andare benissimo».⁵¹ In quel periodo, Guttuso condivideva con Toti Scialoja e Giovanni Colacicchi uno studio a Piazza Melozzo da Forlì, luogo di approdo e di confronto per molti intellettuali e artisti, soprattutto per chi stava maturando moti di fronda nei confronti del regime fascista. Egli stesso iniziò a dedicarsi con maggiore insistenza a rappresentazioni di violenza e sopraffazione, movimentando le scene con pennellate serpeggianti e pastose, rese ancor più incisive

⁴⁷ L. Scarpa, *Arti figurative. L'Arte Italiana dal principio del Sec. XX*, in *I Littoriali della Cultura e dell'Arte dell'Anno XV*, Tipografia A. Trani, Napoli 1937, p. 50. Secondo il programma dell'evento, il convegno di arti figurative si tenne nei giorni 5 e 6 aprile.

⁴⁸ Cfr. R. Guttuso, *Arti figurative ai Littoriali*, in «Meridiano di Roma», 15 maggio 1938, ora in M. Carapezza, *Renato Guttuso. Scritti cit.*, pp. 94-98. In questo scritto, Guttuso osservava come l'affannoso confronto avvenuto l'anno precedente ai Littoriali di Napoli aveva dimostrato quanto fossero accesi i dissidi e diffusi i fraintendimenti sul tema del realismo in arte e, più in generale, sull'interpretazione di certe espressioni tanto in voga presso la critica. In questo contesto, l'intervento di Guttuso era stimolato dalla più ampia «volontà di alcuni giovani di riaffermare i valori essenziali della poesia, riportando in discussione argomenti troppo e ingiustamente trascurati».

⁴⁹ Già nell'estate 1937, Guttuso aveva esposto alla Galleria della Cometa insieme ai corregionali Nino Franchina e Lia Pasqualino Noto (ultima uscita del Gruppo dei Quattro, compromesso dalla prematura morte dello scultore Giovanni Barbera nel 1936). Nella primavera del 1938 allestì lì una sua mostra personale, presentata da Nino Savarese.

⁵⁰ Sul movimento novecentista: E. Pontiggia, *Storia del Novecento italiano. Poetica e vicende del movimento di Margherita Sarfatti 1920-1932*, Allemandi, Torino 2022.

⁵¹ ACGV, RB. I. 239.1: lettera di Guttuso a Birolli, pre 19 giugno 1938.

dall'uso di tinte accese e contrastate. In questo contesto, nel 1938 realizzò opere come *Natura morta con garofani e frutta* (Fig. 24), *Cristo deriso* (Fig. 25), memore delle maschere beffarde di James Ensor, e pure i primi studi per la grande *Fuga dall'Etna* (Fig. 26), prima grande composizione in cui il siciliano coniugò la sua nuova sensibilità espressionista con uno sguardo attivo sulle sofferenze e le disgrazie degli esseri umani.⁵²

Nello stesso periodo intorno alla Galleria della Cometa orbitava anche Luigi Montanarini, il quale dava segnali di ripensamento sul suo modo di operare, passando – come stava avvenendo per Ziveri – attraverso la lezione dei maestri del passato. Fin dalla gioventù, egli aveva affinato la conoscenza dell'arte europea grazie ai disegni e alle copie realizzate durante le visite ai musei.⁵³ Nel 1931 intraprese un viaggio nei Paesi Bassi, ultimato con il suo secondo passaggio da Parigi: in quella occasione ebbe scambi significativi con altri artisti e consolidò la sua fascinazione per Rembrandt, Rubens e Van Gogh, non mancò inoltre di soddisfare il suo interesse per Courbet e Cézanne.⁵⁴

⁵² L. Baroni, «*Tutti debbono capire e sentire*». *Guttuso e il ciclo preparatorio della Fuga dall'Etna*, in B. Tomassi, a cura di, *Renato Guttuso-Nuovi studi*, Silvana, Cinisello Balsamo 2019, pp. 20-34.

⁵³ Questo entusiasmo per la lezione dei maestri emerge chiaramente in un'intervista rilasciata da Montanarini alla RAI verso la fine degli anni Settanta, in concomitanza con la sua mostra antologica inaugurata a Palazzo dei Diamanti a Ferrara (1978). Alla domanda sulla sua formazione, egli rispose: «Ho conosciuto veramente la pittura da vicino, io andavo ad analizzare i dipinti, li copiavo anche. Ho fatto una copia dell'autoritratto di Delacroix, uno di Corot... insomma, da ragazzo io ero uno che la sapeva proprio lunga sulla pittura. Avevo sbucciato, come si sbuccia un frutto, le varie opere d'arte più importanti d'Europa e avevo lavorato intensamente, da giovane, giovanissimo, e perciò avevo già un cumulo di cose già fatte, un cumulo di conoscenze acquisite e un cumulo di voglia di lavorare». Il video dell'intervista – dove il dialogo è intervallato da alcune riprese sui dipinti degli anni Trenta esposti a Ferrara – è stato gentilmente messo a disposizione da Luca Simone Tarabella, presidente dell'Associazione Artistica Archivio Luigi Montanarini.

⁵⁴ Per quanto riguarda Cézanne, i primi spunti sembrano essergli pervenuti dal maestro Felice Carena già al tempo della sua frequentazione dell'Accademia di Belle Arti a Firenze. Dal 1927 al 1931 Montanarini vi si formò sotto la sua supervisione e sotto quella di Galileo Chini. Nel caso di Carena, la storiografia degli ultimi anni ha dedicato scarsa attenzione al riferimento cezanniano, messo invece in rilievo da studi precedenti. Aveva visitato Parigi con alcuni compagni dell'Accademia già nel 1900: egli stesso la ricordò come una rivelazione riguardo ai dipinti di Manet e di Millet, mentre degli impressionisti e di Cézanne sentì di non aver compreso appieno la lezione. Ad ogni modo, verosimilmente, fu la mostra della Secessione romana del 1914 – alla cui organizzazione Carena partecipò attivamente – il primo vero snodo della fascinazione per il maestro di Aix-en-Provence: l'esposizione, difatti, ospitò una sala con tredici acquerelli di Cézanne. A partire dalla fine degli anni Dieci (fatta eccezione per l'interruzione imposta dalla Grande Guerra, durante la quale l'artista fu richiamato al fronte), la pittura di Carena andò incontro a un rinnovamento, caratterizzato da una rinnovata consapevolezza plastica e spaziale. Stabilitosi a Roma dal 1906 al 1924, l'artista aveva ben presenti sia la tradizione antica sia la pittura dell'amico Armando Spadini, da cui mutuò una particolare sensibilità luministica. Quest'ultima componente emergeva soprattutto nelle grandi composizioni, mentre nei bozzetti era l'influenza di

Grazie alla vittoria del Pensionato Artistico Nazionale (insieme a Pericle Fazzini), nel 1934 Montanarini si trasferì a Roma in maniera stabile, avvicinandosi agli artisti della Scuola romana. Lì, la sperimentazione tonale lo occupò marginalmente, dal momento che fin da subito egli si premurò di rifuggire il pericolo di una resa bidimensionale della pittura (Fig. 27): addensò la materia per sovrapposizione di strati, scaldò la tavolozza, ricercò contrasti cromatici più vivi. La sua bussola espressiva era orientata dagli esempi illustri di Courbet, per gli addensamenti d'impasto e la predominanza di tinte scure, e soprattutto di Rembrandt, per i contrasti luministici (Fig. 28).

Nella prima metà di giugno 1938 venne allestita la sua seconda personale alla Galleria della Cometa: una mostra che segnò un passaggio importante per la sua pittura.⁵⁵ Non è ancora stato possibile definire quante e quali opere furono esposte, ad eccezione delle composizioni di bagnanti riprodotte sull'opuscolo-catalogo (Figg. 29-30). A partire da queste immagini è comunque possibile decifrare alcuni fattori significativi nell'orbita della sperimentazione di Montanarini a queste date. Anzitutto, i corpi delle bagnanti – omaggio all'amato Cézanne – erano colti da un'accensione quasi esasperata rispetto al fondo paesistico, che era invece compresso in tonalità tendenzialmente cupe. In generale, si percepiva un inedito e sensuale trasporto delle pennellate, che realizzavano – soprattutto nella seconda composizione – un misto di movimenti alternati e concentrici, un'orchestra di apparizioni. I nudi femminili divennero espedienti squisitamente formali per sondare la resa dell'impasto e dei contrasti di colore. Nella presentazione alla mostra, Virgilio Guzzi sottolineò il complesso dei riferimenti 'obbligati' per la pittura di Montanarini (Carena, Cézanne, Courbet, Rembrandt), segnalando come da questi l'artista stesse muovendo verso «qualcosa di promettente e vivo», «verso un nuovo realismo», manifestando l'ambizione di «condurre il colore al massimo della sua accensione senza distruggere il volume, dare alla luce una

Cézanne a manifestava in maniera meno filtrata. Cfr. G. Perocco, *Carena*, Editalia, Roma 1974; L. Cavallo, *Felice Carena*, Vangelista Editori, Milano 1994, p. 6.

⁵⁵ L. De Libero, *Pitture di Montanarini*, Galleria della Cometa, Roma 1° marzo-15 marzo 1937. La mostra precedente risaliva al marzo 1937. Già in quella occasione, la presentazione di De Libero proponeva una riflessione sul concetto di realtà richiamato dagli ultimi sviluppi pittorici di Montanarini: «E che voglia dire la realtà per Montanarini, non resta che apprenderlo dalla sua pittura che scoppia dal corpo delle sue nude, dei paesaggi, degli autoritratti e dei fiori con un rispetto ostinato d'ogni contraddizione; una curiosità tutta fisica assembla le partiture più complesse e le oscure e le indora, le condanna e le fa rosee, eppure concedendo ai più violenti sentimenti personali. Perciò la sua realtà è realissima quanto l'uomo dentro la sua multiforme luce, e l'ossessione è naturale».

funzione costruttiva della forma e della profondità spaziale».⁵⁶ Talvolta, in certe composizioni di fiori o nudi femminili, la ricerca di quell'aspetto 'sensuale' della pennellata poteva apparire affrettato, quantomeno in un artista che si era formato sulla chiarezza del disegno accademico; ma quella stessa aspirazione era la dimostrazione che Montanarini si stesse dirigendo verso una propria verità pittorica. Sulle colonne della rivista «Augustea», Alberto Bragaglia commentò la mostra manifestando alcune riserve, pure nel tentativo di stemperare l'entusiasmo di Guzzi. Ad ogni modo era innegabile che, pur con qualche inciampo, il pittore fiorentino avesse intrapreso la via verso una maggiore concretezza. A tale proposito, egli scrisse:

[...] non può ormai revocarsi in dubbio, da chi riesca a scorgere con quale spirito egli si vada ingegnando di costruire sintesi espressive di vita, con qualche crudezza quasi caricaturale nel contornare le figure nude, sorprese in attitudini sgarbate ma vere. Se il tratto è tanto vivace, il tocco s'intona sempre di più a evidenze luminose e plastiche, dove le terre entrano egregiamente in funzione, ricavandone contrasti di rapide apparizioni, su fondi rozzamente elementari. (Nei fiori l'impetuoso cromatismo squilla analogamente, con tonalità più elaborate).⁵⁷

1.2.2 LA III QUADRIENNALE D'ARTE NAZIONALE (1939)

Parallelamente ai segnali di reazione nell'ambito della Scuola romana, a partire dal biennio 1937-1938 la cultura nazionale venne percossa da quella che Ugo Ojetti definì «una girandola di critica d'arte, con bombe, razzi, petardi, bengali, serpentine, piogge di fuoco, e un grande fumo, la vampa e gli scoppi saltando [...] da una città all'altra, sempre più assordanti e abbaglianti».⁵⁸ In questo clima, il conservatorismo si fece sempre più dilagante e le pagine dei giornali furono permeate da un linguaggio sempre più provocatorio e aggressivo, incarnazione dell'«equivoca predicazione dei motivi di razza e tradizione, di sanità e pulizia necessarie all'arte fascista e statuale».⁵⁹ Sulle

⁵⁶ V. Guzzi, *Pitture di Luigi Montanarini*, Galleria della Cometa, Roma 1-15 giugno 1938.

⁵⁷ A. Bragaglia, *Neorealismo in pittura*, in «Augustea», 15 giugno 1938, p. 14.

⁵⁸ U. Ojetti, *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, A. Mondadori, Milano 1942, p. 283. La specifica citazione è tratta dal saggio intitolato "Nomi, nomi", datato dicembre 1938.

⁵⁹ P. Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, p. 236; cfr. anche F. Cassata, *La Difesa della razza. Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008, pp. 252-269, 275-314. In quel torno di anni si venne a realizzare il decisivo avvicinamento dell'Italia mussoliniana alla Germania nazista, campionessa di bonifica della cosiddetta arte degenerata, e si crearono le condizioni per l'emanazione della legislazione antiebraica fascista. A trascinare la discussione culturale negli abissi del fanatismo ideologico furono, oltre a critici e tecnici più conservatori come Ugo Ojetti e

colonne di «Tevere» e di «Quadrivio», ad esempio, Giuseppe Pensabene andava sostenendo come la questione della razza – se ben osservata – potesse contribuire a mettere un freno definitivo a quelle derive ‘ebraiche’ ed esterofile che avevano tanto deviato la buona cultura nazionale, facendole dimenticare «la natura e la realtà, senza le quali non si può parlare di arte»:

Si cacciano via i sogni e si impara ad apprezzare la realtà. [...] Si comincia a riassaporare il gusto del vero, senza il quale non ci può essere né morale né bellezza. Si rimettono quindi al loro posto le condizioni per una sana vita e per una sana arte. [...] Vedendo negli istinti del nostro popolo la sola fonte dalla quale per noi l’arte e la letteratura possano nascere, esse si risanano, come un fiume che ritrova il suo corso. Tanto più che i nostri istinti, come il passato dimostra, sono soprattutto improntati ad un realismo, che è la più alta condizione.⁶⁰

Le accuse più intransigenti contro la cosiddetta arte giudaica erano sintomatiche di una situazione culturale ormai profondamente contorta. Il ministro dell’Educazione Nazionale Giuseppe Bottai tenne comunque a chiarire come non fosse possibile «credere, che l’intelligenza, il buon gusto degli italiani siano stati compromessi da certe curiosità provvisorie [...] per il dadaismo, il surrealismo» e che «i vari Cagli non hanno mai impegnato seriamente il giudizio della gente onesta».⁶¹ Tutto ciò confermava inoltre che, al tramonto del decennio, l’uso di certi termini della critica

Giuseppe Pensabene, figure trasversali come il giornalista Telesio Interlandi. Già fondatore del giornale «Il Tevere» (1924-1943) e del settimanale «Quadrivio» (1933-1943), nel 1938 Interlandi fondò il quindicinale «La difesa della razza». Tra le iniziative di Interlandi, si ricorda il referendum “sulle condizioni dell’arte in Italia”, riassunto – o, meglio, assemblato in chiave ideologica – in *La condizione dell’arte* (Edizioni di “Quadrivio”, Roma 1940). Cfr. anche: R. Guttuso, *L’internazionale dei mediocri*, in «Il Selvaggio», 31 luglio 1939, ora in M. Carapezza, *Renato Guttuso. Scritti cit.*, pp. 1068-1073.

⁶⁰ G. Pensabene, *La razza e la rinascita dell’arte*, in «Quadrivio», 14 agosto 1938, p. 2. Cfr. anche ID., *Confusione pericolosa*, in «Quadrivio», 8 marzo 1936, pp. 1-2; ID., *Per una politica nazionale dell’arte*, in «Il Tevere», 12-13 giugno 1937, p. 3, con riproduzione di *Bambini in festa* di Renato Guttuso (1935), dipinto esposto in quel periodo alla Galleria della Cometa: «opera di giovani devianti dagli Ebrei? È abbastanza eloquente». Il catalogo della mostra in questione: *Galleria della Cometa presenta Nino Francina Renato Guttuso Lia Pasqualino-Noto 10 giugno-24 giugno*, Roma 1937.

⁶¹ [G. Bottai], *L’arte moderna*, in «Critica fascista», 1 dicembre 1938, p. 35. Su Bottai come protagonista della vicenda culturale durante il Ventennio: E. R. Papa, *Bottai e l’arte. Un fascismo diverso: la politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo 1939-1942*, Electa, Milano 1994; A. Masi, a cura di, *Giuseppe Bottai. La politica delle arti: scritti 1918-1943*, Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009; un’estrema sintesi, anche in: P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Res Gestae, Milano 2022, pp. 149-156.

(realismo, verismo, naturalismo) fossero ormai in balia di un approccio generale esclusivamente ideologico.⁶²

In questo contesto la III Quadriennale d'Arte Nazionale, tenutasi nella prima metà del 1939, fu la prima grande manifestazione a essere allestita in Italia dopo il varo delle leggi razziali. Al netto delle assenze riferibili a ragioni politiche, il gruppo romano venne percepito, ancora una volta, come una compagine riconoscibile e tutto sommato compatta. Sulla stampa periodica, ciò poteva sia scaturire in forma breve nel commento a un singolo artista,⁶³ sia convogliare in una panoramica più ampia, volta a comparare le varie personalità. Su «Corrente di Vita Giovanile» Raffaele De Grada si soffermò brevemente su Alberto Ziveri, Luigi Montanarini e Renato Guttuso, che esponevano tutti nella Sala XII, insieme ad altri artisti. De Grada indicava il gruppo romano come una delle presenze più interessanti: esso sebbene «possa sembrare meno unitario del solito, a causa delle notevoli assenze che fanno breccia (anche Mafai, dov'è?); tuttavia per nobiltà di ricerca e per dignità ed efficacia d'impostazione si distingue nettamente in questa mostra»⁶⁴. Su «Roma fascista», rivista del G.U.F. della capitale, Ruggero Jacobbi formulò un commento più articolato. A seguito di un discorso riepilogativo sugli esiti ultimi della pittura dei maestri, soprattutto Arturo Tosi e Giorgio Morandi, elevati a solidi numi della tradizione nazionale, il giovane critico dedicò ampi brani ai risultati delle «generazioni più vicine, [...] innanzitutto dei pittori che un tempo furono raggruppati come “scuola di Roma”» e poi degli esponenti più giovani.⁶⁵ Riguardo a questi ultimi, Jacobbi menzionava le significative partecipazioni di Franco Gentilini, Alberto Ziveri, Luigi Montanarini, Afro Basaldella, e infine Renato Guttuso, ritenuto il più promettente. Alberto Bragaglia, invece, delineò alcuni

⁶² S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1914-1943*, Minerva Edizioni, Bologna 2000, pp. 91-92.

⁶³ Era il caso di Emilio Zanzi, che definì Giuseppe Capogrossi «forse l'ultimo fratello di Scipione», ipotizzando l'idea di un percorso che, dalla morte di Bonichi, era approdato al 1939 senza soluzione di continuità; E. Zanzi, *Il Duce alla vernice della 3ª Quadriennale d'Arte. Prima visione d'insieme*, in «Gazzetta del Popolo», 5 febbraio 1939.

⁶⁴ R. De Grada, *La pittura italiana alla III Quadriennale romana*, in «Corrente di Vita Giovanile», 15 marzo 1939. In particolare, il disorientamento di De Grada scaturiva dal fatto che Mario Mafai – che considerava uno dei punti di riferimenti dell'arte italiana contemporanea – fosse presente alla rassegna con un sobrio *Paesaggio* del 1930: «un solo quadro molto ariano», come lo definì lo stesso artista in una lettera al benefattore Emilio Jesi; la corrispondenza è citata in M. Gargiulo, *Mario Mafai scrive al “Caro Jesi”: l'origine delle Fantasie*, in G. Mafai, M. Gargiulo, a cura di, *Le “Fantasie” di Mario Mafai*, Marsilio, Venezia 2021, p. 40.

⁶⁵ R. Jacobbi, *Rassegna della terza Quadriennale. La Pittura*, in «Roma Fascista», 15 febbraio 1939.

profili sulle pagine di «Conquiste d'Impero» e «Augustea», in cui sosteneva di essere di fronte a una sorta di emancipazione dalla fase tonale: raccontò infatti di una Scuola romana animata da «una visione affine, che dall'astrattismo iniziale va ora approfondendo la propria partecipazione umanissima alla vita delle cose, interiorizzate e cioè sentite in funzione di poesia, come espressione della personalità»⁶⁶. E ancora: un insieme di artisti «ravvicinati da aspirazioni comuni, superiori di fatto ai programmi di tendenza [...] legati da affinità elettive»⁶⁷ che «hanno lavorato in profondità sulle vie rivelatrici d'un nuovo linguaggio cromatico».⁶⁸ Per essi, Bragaglia auspicava l'avvio di studi approfonditi. Anche dal punto di vista della critica, infatti, debita attenzione doveva essere rivolta a questa nuova generazione, che da tutte le parti lasciava trapelare segnali per importanti cambiamenti espressivi. Di fronte alle prove non entusiasmanti di Emanuele Cavalli e Giuseppe Capogrossi (Fig. 31), anche Virgilio Guzzi esortava gli studiosi a inquadrare opportunamente quella ultima fase e sosteneva l'importanza di non sottovalutare il desiderio di emancipazione da parte degli artisti, cauti o avventati che fossero.⁶⁹

Alla rassegna romana, Alberto Ziveri espose due paesaggi e il già citato *Autoritratto come bersagliere* del 1937. La sua 'maniera scura' della sua pittura apparve al pubblico e alla critica contemporanea come un mutamento radicale: da «uno tra i più scrupolosi puristi del tono», egli era divenuto «il più accanito chiaroscurista».⁷⁰ Afro Basaldella, friulano trasferitosi a Roma alla metà degli anni Trenta, presentò due nature morte e un dipinto intitolato *Composizione* (Figg. 32-33). Quest'ultimo costituiva una rielaborazione in formato minore di uno dei pannelli commissionati dalla

⁶⁶ A. Bragaglia, *Profili di pittori in luce e controluce*, in «Conquiste d'Impero», 30 marzo 1939. Il riferimento era a (in ordine di menzione): Capogrossi, Pirandello, Cavalli, Guttuso, Ziveri, Caputi, Afro, Montanarini, Guzzi, Ceracchini, Tamburi, Selva, Gaudenzi.

⁶⁷ A. Bragaglia, *Pittori alla III Quadriennale. Le vie del colore*, in «Augustea», 31 marzo 1939, p. 7. In questo caso Bragaglia pose l'accento sulle partecipazioni di: Giuseppe Capogrossi, Caputi, Franco Gentilini, Orfeo Tamburi, Luigi Montanarini, Alberto Ziveri, Rolando Monti, Cena, Canali, Ildebrando Urbani, Virgilio Guzzi.

⁶⁸ A. Bragaglia, *Cromatismo romano*, in «Augustea», 30 giugno 1939, p. 12.

⁶⁹ V. Guzzi, *La III Quadriennale d'arte nazionale*, in «Nuova Antologia», 16 febbraio 1939, pp. 442-451. Cfr. anche A. Orlandi, *La III Quadriennale d'Arte*, in «Turismo d'Italia», [1939]. Nel complesso della rassegna stampa, il caso di Capogrossi era esemplare, al punto da essere definito «l'eterno amico dei saltimbanchi, dei casotti metafisici, delle trombette e di altre inutili fumisterie» viene più volte chiamato in causa per formulare l'augurio «che questi suoi solleticanti colori belli, tutti in superficie e tutti d'origine esornativa, abbiano fatto ormai il loro tempo presso le generazioni ultime della pittura romana; altrimenti ci sarebbe da disperare della rinascita di questa».

⁷⁰ L. Bacherini, *Pittura e scultura alla Quadriennale*, in «Tutto», 11 marzo 1939.

Soprintendenza all'Arte per l'Albergo delle Rose di Rodi. A primo impatto, l'ambientazione e i tre tipi umani colti in diverse pose avere i loro riferimenti iconografici nella maniera veneta del Seicento, ma anche in Mantegna e Botticelli (Fig. 34);⁷¹ sullo sfondo, tra esuberanti fronde di vegetazione, le file di arcate si legano tematicamente ai precedenti dipinti dedicati alle rovine antiche, ma nella maggiore definizione dell'impalcatura architettonica sembra possibile rintracciare pure una suggestione da Giovanni Battista Piranesi (Fig. 35). In una intensa stagione dedicata ai cicli murali,⁷² queste opere testimoniavano il momento di intensa riflessione che l'artista stava attraversando, soprattutto dopo che l'amico Corrado Cagli, al quale era profondamente legato insieme al fratello Mirko, era stato costretto a scegliere l'esilio a causa delle leggi razziali.⁷³ Anche la sua pittura da cavalletto parve risentire di quell'assenza, mostrandosi estremamente ricettiva rispetto ad altre suggestioni che potevano contribuire al superamento della crisi della fase tonale, ormai portata alle sue estreme conseguenze e incapace di esprimere il minimo afflato di novità.⁷⁴ Nella resa preziosa e slanciata del colore, ad esempio, egli sembrava aver tratto notevoli stimoli dal recente Mafai.

Se di fronte ai quadri più recenti di Afro e di Ziveri, Virgilio Guzzi percepiva tentativi di rinnovamento piuttosto bruschi e confusi, ai suoi occhi Renato Guttuso stava dimostrando di procedere più coscienziosamente. I suoi due dipinti esposti alla III Quadriennale romana, *Autoritratto* (Fig. 36) e *Uomo che dorme* (Fig. 37), entrambi del 1938, erano secondo Guzzi frutto di un ragionamento che convogliava le conquiste del recente passato con un sentire nuovo, un realismo inteso nei termini «di un più immediato contatto con la oggettività, di un approfondimento di interessi e cognizioni intorno alle cose naturali».⁷⁵ In particolare, l'autoritratto testimoniava ancora la fase in

⁷¹ G. Bonasegale Pittei, a cura di, *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, De Luca, Roma 1995, pp. 201-203.

⁷² Un riepilogo sull'impegno di Afro nei grandi cantieri di decorazione murale di quel periodo è proposto da: V. Gransinigh, *Afro Basaldella per l'E 42 a Roma: storia di un'occasione mancata*, in «AFAT (Arte in Friuli Arte a Trieste)», 2012, pp. 229-240.

⁷³ R. Bedarida, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Donzelli, Roma 2018; D. Spagnoletto, «I tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli». *Corrado Cagli attraverso i carteggi con Amelia Della Pergola Bontempelli e Anna Laetitia Pecci Blunt*, in P. Dragoni, C. Paparello, a cura di, *L'arte indifesa: il destino di artisti e collezioni dopo l'emanazione delle leggi razziali*, Edifir, Firenze 2022, pp. 79-105.

⁷⁴ C. Brandi, *Su alcuni giovani: Afro Mafai Manzù Mirco*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1939, p. 288.

⁷⁵ V. Guzzi, *Pittori e scultori alla III Quadriennale d'Arte nazionale*, in «Nuova Antologia», 1 marzo 1939, p. 95.

cui il lirismo tonale della Scuola romana aveva avuto una chiara influenza su di lui, soprattutto nell'accorciamento della pennellata. Inoltre, l'esempio di Corrado Cagli era ancora rintracciabile nelle cromie calde e nella resa del chiaroscuro, più posata rispetto alle opere della prima metà del decennio.⁷⁶

In un altro commento, Guzzi manifestò una certa perplessità riguardo alla sala dedicata a Fausto Pirandello, che alla rassegna romana espose oltre venti quadri e si aggiudicò il terzo premio per la pittura, dopo Bruno Saetti e Giorgio Morandi. Erano soprattutto le opere più recenti a impensierirlo e, nonostante potesse vantare con esse una certa familiarità (Fig. 38), non riuscì a rintracciare un indirizzo formale ed espressivo preciso e, di conseguenza, a comprendere le intenzioni dell'artista: nello specifico, Guzzi lamentava un «continuo mescolarsi e sdoppiarsi di un gusto tutto immediata sensualità, quasi un impressionismo, [...] con uno di ricercata elaborazione intellettuale».⁷⁷ Alla Quadriennale romana, in dipinti di grandi dimensioni come *Siccità*, *Pastori* (1937) e *Tempesta* (1938), Pirandello propose scene di notevole impegno e dai tagli compositivi singolarissimi (Fig. 39-41). Nella quiete di Anticoli Corrado, dove era solito ritirarsi nei periodi estivi, il pittore aveva realizzato immagini di una calma tonale solo apparente, presto sconvolta dal senso di dramma collettivo che coinvolgeva i tipi umani rappresentati. In *Tempesta*, la composizione dalle tonalità calde e terrose evocava una scena insieme concitata e sospesa, sulla quale incombeva una misteriosa minaccia. Le cromie più accese e brillanti di *Siccità*, invece, infiammavano i tre braccianti in un campo di granoturco, che come spiriti della realtà rurale – completamente estranea a quella solenne ed eroica della propaganda mussoliniana – erano in bilico e attendevano in una condizione di visionaria e inquieta sofferenza. Il risultato era un quadro sbalorditivo, diverso da tutto ciò che era stato fatto fino ad allora nella pittura romana e che Guzzi descrisse come una «composizione in un certo senso fuori legge, senza architettura».⁷⁸ Quella di Pirandello era una pittura – ma anche un'etica del lavoro – senza ipocrisie, drammatica e faticosa, basata su una materia non bella perché costruita per aggrumi improvvisi, per scavi e spatolature: una concretezza raggiunta per continue rielaborazioni della superficie pittorica, di cui Carlo Ludovico

⁷⁶ F. Carapezza Guttuso, D. Favatella Lo Cascio, a cura di, *Guttuso. Ritratti e autoritratti*, Ediguida, Cava de' Tirreni 2015, pp. 82-83.

⁷⁷ V. Guzzi, *La III Quadriennale d'Arte Nazionale*, in «Nuova Antologia», 16 febbraio 1939, p. 448.

⁷⁸ *Ibi*. Cfr. anche V. Giunti, *Fausto Pirandello*, in «Corrente», 15 maggio 1939, p. 4.

Ragghianti aveva evidenziato «la colorazione calcinosa, arsiccia, irrespirabile», l'approdo non sempre felice a «un *realismo* così vorace, insistente, casuale».⁷⁹

Lo stesso Virgilio Guzzi partecipò alla rassegna di Palazzo delle Esposizioni esponendo tre quadri.⁸⁰ Come pittore autodidatta, egli aveva esordito sulla scia di uno sciolto naturalismo non esente da suggestioni spadiniere, per poi approdare a una definizione quasi novecentista della composizione, in cui larga responsabilità era affidata alla nitidezza del disegno. Aveva poi integrato gradualmente la lezione dei maestri della modernità francese, su tutti Cézanne e Manet, alla ricerca di una maggiore concretezza dei volumi e degli impasti (Fig. 42). *Figura (Ragazza che si spoglia)* del 1936, presentato alla Quadriennale, costituiva la prima vera tappa della maturità dell'artista, che era riuscito a dare forma all'intimità trasognata ma 'vera' di un momento quotidiano (Fig. 43). La restituzione del 'peso' delle forme e l'accentuazione dei volumi attraverso la luce divennero per Guzzi gli orizzonti verso cui dirigere la propria cifra stilistica in maniera più decisa intorno al 1938 (Fig. 44).

1.2.3 LA XXXI MOSTRA GALLERIA DI ROMA (GENNAIO-FEBBRAIO 1940)

Per Virgilio Guzzi la III Quadriennale d'Arte Nazionale fu anche l'occasione per precisare nuovamente i significati che 'realismo' e 'tradizione' avevano da prendere una volta estratti dalla confusionaria matassa delle polemiche che avevano attraversato gli anni Trenta.⁸¹ Già nel 1931, egli aveva affidato alle prime battute del suo saggio *Pittura italiana contemporanea* (pubblicato nei Quaderni dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura) un'importante riflessione sul senso di questi concetti nell'arte contemporanea. Secondo lui, il desiderio di un artista di confrontarsi con il passato era legittimo e addirittura necessario alla formazione di una poetica solida e consapevole.

⁷⁹ C.L. Ragghianti, *Arte contemporanea in Italia*, in «La Critica d'Arte», agosto-dicembre 1938, p. XXXVII.

⁸⁰ I contributi più recenti su Virgilio Guzzi pittore risultano i seguenti: D. Guzzi, a cura di, *Virgilio Guzzi 1902-1978*, De Luca, Roma 2000; E. Pontiggia, a cura di, *Virgilio Guzzi. Dalla Scuola Romana al "cubisme d'après nature"*, Galleria D'Arte Russo, Roma 2002.

⁸¹ L'inaugurazione della rassegna era stata accompagnata – ma soprattutto preceduta – da una serie di critiche ed esortazioni da parte della stampa reazionaria affinché si evitasse di concedere spazio a estetiche e linguaggi non in linea con un'idea conservatrice della tradizione nazionale. Cfr. E. Crispolti, *L'azione razzista fascista: "Quadrivio", "Il Tevere", "Il Regime Fascista", "La Vita Italiana"*, in *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani 1969, pp. 695-784; S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943 cit.*, pp. 129-147.

Ad ogni modo, il recupero di certe atmosfere e di certi stilemi, che fossero del Quattrocento o dell'Ottocento, non doveva corrispondere a un mero «vestito da mettersi indosso per dì della festa; [...] ma precisamente il contrario e cioè una morale». ⁸² Nelle stesse pagine, Guzzi metteva in guardia sui rischi della questione del realismo nell'arte italiana, consistente – secondo lui – in «un sentimento della natura che non è mai dedizione dello spirito alle cose, mistico annegarsi nella oggettiva realtà che ne circonda, ma sempre qualcosa che questa realtà domina, interpreta, e comprende». ⁸³ Nella sua tesi, quindi, già all'inizio degli anni Trenta il realismo non poteva essere associato al gusto novecentista o, quando quest'ultimo si fosse esaurito, a nessun'altra poetica intellettualista e costruita a priori.

A maggior ragione, alla fine del decennio Guzzi sosteneva che i segnali di insofferenza che erano sorti da più parti nei confronti della cultura dominante potevano essere utilmente incanalati nella «creazione di un *humus*, di un nuovo stato d'animo, infine di una moralità». ⁸⁴ Con questo obiettivo, si venne a formare il gruppo che all'inizio del 1940 avrebbe esposto alla XXXI mostra della Confederazione fascista, professionisti e artisti alla Galleria di Roma. ⁸⁵ Allestita da Orazio Amato (su iniziativa dello stesso Guzzi) ⁸⁶ e inaugurata dal Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe

⁸² V. Guzzi, *Pittura italiana contemporanea*, Casa Editrice d'Arte Bestetti&Timminelli, Milano 1931, p. 31.

⁸³ *Ibi*, p. 2.

⁸⁴ V. Guzzi, *Arte contemporanea*, in «Nuova Antologia», 16 maggio 1939, p. 231. L'intervento di Guzzi si compone di una serie di riflessioni intorno alla raccolta di scritti d'arti di Cipriano Efisio Oppo, intitolata *Forme e colori nel mondo* e pubblicata nel 1938. Guzzi, pur riconoscendo l'impegno di Oppo come organizzatore culturale e la sua capacità di guardare con favore anche all'attività dei giovani, intendeva smuovere quella sua visione eccessivamente moralista e polemica della tradizione come religione del vero naturalistico. La tesi di Guzzi a favore di una rinnovata moralità in arte aveva un importante precedente in una conferenza sull'arte contemporanea tenuta in occasione della II Quadriennale d'Arte Nazionale (1935), dal titolo *Tendenze della giovane pittura italiana*, e che gli valse il primo premio per la critica.

⁸⁵ La Galleria di Roma venne fondata nel 1930 da Pier Maria Bardi, in via Veneto 7. Nel 1937 venne spostata a Piazza Colonna, sotto la direzione di Dario Sabatello, poi allontanato per ragioni razziali. Nel 1938 si trasferì nel Palazzo della Confederazione Professionisti e Artisti, in Via Sicilia 57-59, e ne assunse la direzione Orazio Amato. Cfr. D. Bigi, *Il Teatro delle Arti. Le attività espositive dal 1937 al 1943*, ENAP, Roma 1994.

⁸⁶ Negli Archivi Guzzi è conservata una lettera su carta intestata "Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti" che venne inviata da Orazio Amato a Virgilio Guzzi in data 30 novembre 1939, con la richiesta di fornire indicazioni più chiare in merito agli espositori e al numero delle opere che avrebbero presentato alla mostra. Cfr. F. Benzi, *Materiali inediti dagli archivi di Virgilio Guzzi*, in *Virgilio Guzzi*, De Luca, Roma 1986, p. 79; D. Guzzi, "Sogno della realtà". 1940, XXXI Mostra della Galleria di Roma. Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Luigi Montanarini, Orfeo Tamburi, Alberto Ziveri e Pericle Fazzini, Tip. Artigiana Tuderte, Todi 1999, p. 26. I materiali inclusi in quest'ultimo volume provengono all'archivio di famiglia, che fino al 2009 è stato curato dal figlio dell'artista, lo storico dell'arte Domenico Guzzi. Non conoscendo la

Bottai, l'esposizione si tenne dal 30 gennaio al 15 febbraio e coinvolse i pittori Guzzi, Montanarini, Ziveri, Guttuso, Orfeo Tamburi, e lo scultore Pericle Fazzini. Preceduta di poche settimane dalla partecipazione degli stessi artisti – a eccezione di Guzzi – alla seconda mostra del gruppo di Corrente a Milano,⁸⁷ fu essa stessa una mostra «fertile di molte discussioni».⁸⁸ Tenendo presente il particolare momento in cui venne allestita, l'esposizione rappresentò un'occasione notevole innanzitutto per la quantità di opere che riuscì a riunire: settanta pitture e cinque sculture, oltre a un centinaio di disegni.⁸⁹

L'evento si distinse pure per il tono pseudo programmatico infuso alla presentazione in catalogo, firmata da Guzzi – il più anziano e autorevole del gruppo – a nome di tutti gli espositori.⁹⁰ Si trattava di un testo molto denso e per certi versi appassionato, che in realtà integrava il bagaglio di riflessioni che egli andava elaborando già da qualche tempo, con la convinzione sempre più forte che la bussola del panorama artistico romano, e nazionale, fosse in procinto di assecondare nuove aspirazioni e di mutare i propri riferimenti. Le sospese atmosfere metafisiche, la fredda estetica novecentista e l'intimismo della pittura tonale – quest'ultima alla deriva in «immagini [...] divenute impalpabili come ombre»⁹¹ – non avevano evidentemente

collocazione attuale dei documenti originali, ci si limita a informare che copia di molti materiali presi in esame sono conservati presso ARBIQ.

⁸⁷ La mostra, assunta dalla storiografia come irripetibile punto di convergenza tra il gruppo milanese e gli esponenti più in vista della Scuola romana, venne inaugurata il 15 dicembre 1939 alla Galleria Grande. Tra i “romani” coinvolti figuravano: Guttuso, Nino Franchina, Fazzini, Afro e Mirko Basaldella, Giacomo Manzù, Montanarini, Pirandello, Tamburi, Mafai e Domenico Caputi (i quadri degli ultimi due, sebbene riprodotti sul fascicolo di «Corrente» di quello stesso giorno, probabilmente non vennero esposti). Sui punti di contatto tra le due compagini, si veda anche M. Patti, *Roma-Milano 1939-1941. Corrente, Mafai, Scipione e il nuovo fronte dell'arte moderna italiana*, in E. Francioli, E. Pontiggia, S. Risaliti, a cura di, *Vissi d'arte. Cento capolavori delle collezioni Della Ragione e Iannaccone: da Carrà a Morandi, a Guttuso e Vedova*, Forma, Firenze 2020, pp. 30-33.

⁸⁸ R. Guttuso, *Pittori alla IX sindacale del Lazio*, in «Primato», 15 maggio 1940, p. 27.

⁸⁹ V. Guzzi, *XXXI mostra della Galleria di Roma. Gennaio 1940*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1940. Il numero dei pezzi testimonia come per ciascun artista fosse di fatto allestita una piccola mostra personale: Guttuso, sedici; Guzzi, quattordici; Montanarini, quindici; Tamburi, quindici; Ziveri, nove; Fazzini, cinque. Cfr. anche F. D'Amico, *Premessa*, in F. D'Amico, a cura di, *Guttuso Pirandello Ziveri. Realismo a Roma, 1939-1943*, Istituto Grafico Editoriale Romano, Roma 1995, pp. 14-19.

⁹⁰ Nell'economia del gruppo Guzzi era l'unico, insieme a Montanarini, a superare i trent'anni e di fatto il più anziano. Poteva inoltre vantare una lunga esperienza nell'ambito della critica d'arte: in particolare, fu redattore artistico all'*Enciclopedia italiana* di Giovanni Gentile, autore del già citato volume *Pittura italiana contemporanea. Origini e aspetti* (1931) e collaboratore di «Nuova Antologia» fin dal 1932. Il testo nel catalogo della mostra venne pubblicato anche su «Meridiano di Roma»: V. Guzzi, *Sogno d'un romanticismo classico*, in «Meridiano di Roma», 11 febbraio 1940, p. 5.

⁹¹ V. Guzzi, *XXXI mostra della Galleria di Roma* cit., p. 15.

ragioni morali né mezzi pratici per continuare a occupare il ruolo di fucine della modernità artistica nazionale. Doveva ora prevalere una consapevolezza nuova: si rendeva prioritario tornare ad attingere concettualmente all'impressionismo inteso come fonte di «affetto delle cose vive e particolari»,⁹² e quindi di realtà esperita.

Noi, questo è certo, non dipingeremmo ora specchi d'acque tremolanti. Ma c'è un impressionismo d'ogni tempo che è uno degli stati eterni dell'arte. Esso è dato dal sentimento avido tumultuoso e pieno che investe le cose della natura e ce le rende coi segni visibili del nostro violento, deciso operare. [...]

Uno stato d'animo dunque che ci riporta a posizioni di gusto che sono al di là dell'Impressionismo. [...] Amore del movimento, movimento delle linee, palpito di colore; amore del chiaroscuro, un chiaroscuro tonale, fatto tutto di colore, e perciò amore della corposità naturale, del concreto, del solito, dello spazio profondo. Nostalgia d'una letteratura, inclinazione a dare un senso letterariamente pregnante a ogni invenzione.

Romanticismo come disposizione a farsi comunicativi, credenti in una naturale animazione delle cose perché noi siamo naturalmente animati. Metafisica senza lavagne e indecifrabili misteri.⁹³

Senza mezzi termini, Guzzi faceva appello in arte a «un nuovo realismo», inteso come «un nuovo equilibrio, dove il sentimento dello stile possa per così dire profundarsi nella oggettiva esistenza delle cose».⁹⁴ Sebbene la linearità e la relativa 'pulizia' del manoscritto originale di Guzzi non consentano di immaginare una scrittura a più mani,⁹⁵ le questioni principali erano sicuramente state oggetto dei confronti che frequentemente si svolgevano negli studi degli artisti.⁹⁶ La presentazione in catalogo

⁹² *Ibi*, p. 16.

⁹³ *Ibi*, pp. 17-18. Più precisamente, Guzzi parla di "romanticismo classico", espressione che era stata utilizzata da Edoardo Persico in riferimento all'opera di Carlo Levi, in una celebre recensione sulla partecipazione dei Sei di Torino alla Sindacale piemontese del 1929. In quel frangente lo definì: «quel gusto particolare che è nella lirica di Baudelaire o di Valéry». I contesti e i tempi tra le due citazioni sono evidentemente diversi; qui si vuole comunque suggerire la traccia di un medesimo sentimento di fondo, sostenitore di una pittura nuova, reattiva e giustamente polemica rispetto allo *status quo*. Sempre riferendosi a Levi, Persico scrisse: «i giovani che si agitano, che non stanno mai fermi danno all'arte, e alla vita, molto di più di quanto dia la gente per bene, che non pesta i calli al prossimo e dipinge come quel pittore – che grande pittore! – del ritratto di nostra zia Colomba quand'era signorina». Cfr. E. Pontiggia, a cura di, *Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, Electa, Milano 1998, p. 174.

⁹⁴ *Ibi*, p. 16.

⁹⁵ Le carte originali sono riprodotte in alcune foto in bianco e nero in D. Guzzi, "Sogno della realtà" cit., pp.17-26.

⁹⁶ Non mancarono comunque alcune esplicite riserve riguardo all'eccessiva formalità della presentazione, come dimostra un appunto di Orfeo Tamburi non datato ma inequivocabilmente contestuale alla mostra: «Guzzi nella sua prefazione, che doveva essere una semplice esposizione del clima dove operiamo, ha finito con la pedanteria e "serietà" col dare al suo scritto il tono del "manifesto" e a tutti noi un'etichetta che è la sua»; O. Tamburi, *Calepini: Roma 1938-1944*,

si offrì quindi come cassa di risonanza di un sentire morale condiviso. In un ricordo tardo, Guttuso confermava la vivacità di confronti che, fin dal 1937, si svolgevano con una certa assiduità e – non secondariamente – il ruolo di guida di Virgilio Guzzi:

nel cortile del 51/A di Via Margutta l'aria era ricca di speranze. In quel cortile si affacciavano gli studi di Fazzini, di Tamburi e Montanarini, e le finestre dello studio di Virgilio Guzzi. Frequentavo spesso quel cortile e vi portavo anche le mie speranze. [...]

Le discussioni tra noi, con Montanarini e Tamburi si trasformavano allorché vi interveniva Guzzi. Aveva la capacità di arroventarle e di riportarle sempre al concreto, al fatto, al dipinto in oggetto.⁹⁷

La familiarità tra gli artisti era avvalorata anche dalla consuetudine di realizzare dei ritratti 'reciproci' (Fig. 45), alcuni dei quali vennero esposti anche alla mostra della Galleria di Roma. Tamburi, con il *Ritratto di Fazzini* (Fig. 46), presentava lo scultore assorto nel proprio lavoro di modellatore: la scena, ravvicinata e intima, oscillava tra la cattura di un momento specifico e la rappresentazione eternata e sospesa di una psicologia. Tra i dipinti di Montanarini, invece, vi era il *Ritratto di Guzzi* (Fig. 47). Più che estrazione di un'istante di vita, esso soddisfaceva l'idea di quotidianità osservata e intensamente esperita. A dispetto del titolo, si trattava di una composizione di due figure in un interno, corrispondenti a due situazioni distinte, che rivelavano un'intenzione narrativa: Guzzi, difatti, era raffigurato sia seduto, immerso nella lettura, sia stante in secondo piano, dedito alla pittura. Una logica simile venne adottata da Montanarini pure in un altro ritratto che realizzò dell'amico nel 1939 (Fig. 48). La figura di Guzzi reiterata più volte – in pose analoghe ma appena divergenti nell'espressione del volto – diveniva occasione per sondare le infinite possibilità della composizione e della calda resa chiaroscurale.

Pur potendo fare riferimento, in molti casi, solo alle riproduzioni in bianco e nero pubblicate nel catalogo, nel complesso delle opere esposte, tutti e tre i pittori citati risultavano accomunati dal profondo amore nei confronti di Cézanne. La suggestione della sua pittura tra i più giovani era da ricondurre non tanto al ricordo della personale

Adriatica Editrice, Bari 1968, p. 39. L'osservazione di Tamburi, tuttavia, non delegittima le tesi di fondo del brano; un'altra sua nota, questa volta datata settembre 1939, rappresenta una sorta di motto molto vicino a quello affermato in catalogo: «Anche noi sogniamo un impressionismo classico» (*ibi*, p. 27).

⁹⁷ R. Guttuso, in *Virgilio Guzzi*, Dedalo litostampa, Bari 1982, p. 7.

allestita alla XII Biennale di Venezia (1920), dove vennero esposte opere delle sole collezioni Fabbri e Loeser,⁹⁸ quanto alla più recente antologica al Musée de l'Orangerie,⁹⁹ Inaugurata nel maggio 1936, essa rappresentava la prima grande mostra sull'artista a trent'anni dalla morte, una retrospettiva di proporzioni notevolissime: più di centodieci dipinti realizzati tra la metà degli anni Sessanta dell'Ottocento fino a poco prima della sua scomparsa, oltre sessanta tra acquerelli e disegni, e una sezione di 'souvenirs' (la tavolozza, la sacca porta strumenti, alcuni oggetti usati per la composizione di nature morte, alcuni libri e lettere).¹⁰⁰ Anche chi non aveva avuto modo di visitarla, poté beneficiare della sua vasta eco. L'esposizione suscitò infatti un rinnovato interesse attorno a Cézanne, favorendo anche in Italia – nonostante l'ostilità antifrancese scaturita dalle sanzioni internazionali – la diffusione di nuovi contributi critici che ne misero in luce il valore innovativo e, soprattutto, il ruolo esemplare per l'arte contemporanea.¹⁰¹ Il racconto più esaustivo della mostra all'Orangerie fu offerto

⁹⁸ *Catalogo della XII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Bestetti&Tumminelli, Roma-Milano-Venezia 1920, pp. 123-124; cfr. anche F. Bardazzi, a cura di, *Cézanne a Firenze*, Electa, Milano 2007. In quella occasione la critica italiana si mostrò perlopiù reticente nell'elaborare un giudizio compiuto e articolato sull'opera di Cézanne. Fatta eccezione per alcune voci isolate (L. Venturi), la sua figura venne inserita in una prospettiva ambigualmente classica e astorica – in contrapposizione al modernismo italiano, specie al futurismo – che ne restituiva l'immagine di un artista isolato e poco integrato nel contesto dell'arte moderna (Thovez, Lancellotti, Maraini, Ojetti). Per un riepilogo della ricezione critica di Cézanne in Italia intorno al 1920: N. Cardano, *Note sulla fortuna critica di Cézanne in Italia*, in N. Ponente, a cura di, *Cézanne e le avanguardie*, Officina, Roma 1981, pp. 168-184; cfr. anche E. Ravenni, *Lecture cezanniane nell'Italia degli anni Venti e Trenta*, in F. Pirani, a cura di, *Il futuro alle spalle. Italia Francia - L'arte tra le due guerre*, De Luca, Roma 1998, pp. 75-82.

⁹⁹ M. C. Sterling, *Cézanne. Avant-propos de M. J.-E. Blanche. Préface de M. Paul Jamot*. Musée de l'Orangerie, Paris 1936. Per la sua strutturazione furono preziosi anche i contributi di eminenti studiosi stranieri come Lionello Venturi e John Rewald. Al 1936 risalivano infatti le pubblicazioni di *Cézanne et Zola* di Rewald e di *Cézanne son art son oeuvre* di Venturi, che vide le stampe per le edizioni parigine Rosenberg. A differenza di buona parte della critica italiana coeva, già in *Il gusto dei primitivi* (Zanichelli, Bologna 1926) Venturi aveva collocato Cézanne in un rapporto di consapevole continuità rispetto alle conquiste dell'arte francese dell'Ottocento e alle ricerche dell'Impressionismo. Cfr. anche L. Venturi, *Cézanne*, in «L'Arte», luglio 1935, pp. 298-324; ID, *Cézanne*, in «L'Arte», settembre 1935, pp. 383-410.

¹⁰⁰ La mostra parigina rientrava in un ciclo dedicato all'Impressionismo (Manet, Degas, Renoir, Monet) e si proponeva, a trent'anni dalla morte di Cézanne, di consacrare definitivamente la sua opera, che gli autori dei testi introduttivi lamentano ancora ingiustamente sconosciuta (o comunque non considerata a dovere) nella fase più moderna dell'Ottocento francese.

¹⁰¹ In seguito all'avanzamento delle truppe italiane in Eritrea e all'occupazione di Addis Abeba, dal 1935 l'Italia fu oggetto di aspre sanzioni economiche almeno fino all'inizio del luglio 1936. La mancata – o quantomeno tiepida – celebrazione dei grandi eventi d'oltralpe che caratterizzò la linea dei principali periodici nazionali era senz'altro da ricondurre a una precisa strategia narrativa, volta a stigmatizzare l'ingerenza della Società delle Nazioni nei progetti imperialisti del regime mussoliniano.

sulle pagine di «Emporium» da Gino Severini,¹⁰² maestro delle avanguardie storiche e *trait d'union* con la cultura parigina.¹⁰³ Il suo contributo fu l'occasione per ricostruire l'intero percorso del maestro di Aix-en-Provence, grazie anche al corredo di quattordici riproduzioni delle opere più significative tra quelle esposte. Al centro della riflessione di Severini vi era l'urgenza di comprendere appieno la poetica di Cézanne, il quale «non solo non è superato [...] ma è ancora attualissimo»;¹⁰⁴ una lezione che, secondo lui, affondava le radici nella rilettura personale di maestri quali Delacroix, Courbet e Manet. Tale lettura si dimostrava quanto mai importante proprio perché inscritta in una più ampia riflessione sull'arte contemporanea e sulla condizione dell'artista. L'esortazione di Severini ai giovani pittori era infatti quella di evitare le scorciatoie di un classicismo didascalico, per attingere invece consapevolmente – come Cézanne aveva dimostrato – alle fonti del passato, in funzione di un rinnovamento autentico dell'ispirazione e del mestiere.

Sulla via che Cézanne indica con i suoi ritratti, le sue nature morte, i suoi *arlecchini* e *giocatori di carte*, nei quali egli è veramente classico, una nuova e vera *classicità* può ritrovarsi, ma non certo prendendo come vedo fare correntemente, una statua greca o romana, per adattarla agli usi presenti mediante il solito attributo del Littorio, od altri; oppure continuando le acrobazie stilistiche sul tema greco-pompeiano, nelle quali soltanto il genio di un Picasso poté realizzarsi. Questi sono gli errori fondamentali che affretteranno quella dissoluzione dell'arte che ci minaccia: gli dèi olimpici, le ninfe, la mitologia ed altre anticaglie, son *materiali* fuori d'uso ed è meglio lasciarlo agli antiquari; l'arte ha oggi bisogno di umano, e di spirituale; i simboli e i miti nuovi sono intorno a noi e non nel museo, al quale, come Cézanne ci insegna, possiamo domandar

¹⁰² G. Severini, *Cézanne (a proposito dell'esposizione parigina)*, in «Emporium», ottobre 1936, pp. 183-197. Il testo si rivelò molto distante dalla polemica presa di posizione che Severini aveva assunto nel 1921 con il saggio *Cézanne et le cézannisme* (pubblicato in due parti su «L'Esprit Nouveau» e poi incluso, in traduzione italiana e con una postilla esplicativa, in *Ragionamenti sulle arti figurative*, Hoepli, Milano 1936, pp. 197-212). In quella occasione il pittore cortonese, pur riconoscendo le qualità artistiche di Cézanne, aveva messo in discussione la sua celebrazione a maestro indiscusso, sostenendo che il suo approccio, ancora troppo legato al naturalismo e alla “sensazione”, non potesse fornire una base solida per l'arte moderna. Cfr. L. Iamurri, *Note sulla polemica tra Gino Severini e “L'Esprit Nouveau”*, in M. Talamona, a cura di, *L'Italia di Le Corbusier 1907-1965*, Electa, Milano 2012, pp. 232-239. Rispetto al commento di Severini per «Emporium», altri articoli dedicati alla mostra comparsi sulla stampa italiana si rivelarono ben più tendenziosi e aneddotici: Panfilo, *Lo scontroso e pio signor Cézanne*, in «Corriere della Sera», 27 giugno 1936, p. 3.

¹⁰³ Dopo un'esperienza quasi trentennale in Francia, Severini – protagonista originale tanto delle avanguardie di inizio secolo quanto del cosiddetto “ritorno al classico” – aveva deciso di trasferirsi stabilmente a Roma nel 1935. In quell'anno, il regime di Mussolini lo accolse con tutti gli onori, celebrandolo come emblema del primato artistico italiano all'estero e garantendogli il primo premio di pittura in occasione della II Quadriennale d'Arte Nazionale.

¹⁰⁴ G. Severini, *Cézanne* cit., p. 183.

consigli e facilitazioni nel dominio dei *mezzi*, ma non la *materia artistica* né la *sorgente d'ispirazione*.¹⁰⁵

Per molti aspetti, le riflessioni di Severini apparivano in sintonia con lo spirito con cui i giovani artisti della Scuola romana si accostarono alla lezione cezanniana. Come già riscontrato in occasione della III Quadriennale, attraverso l'insegnamento del maestro di Aix-en-Provence Virgilio Guzzi andava volgendo la sua pittura verso una maggiore concretezza materica. Nei quadri riprodotti nel catalogo della Galleria di Roma del 1940 (Figg. 49-50) – ai quali si associa, per analogo trattamento, la riproduzione di *Busto di donna* del 1938, non esposto (Fig. 51) – la pennellata si era fatta densa sostanza costruttrice di luce e di volumi, raggiungendo un effetto di solido impressionismo con cui il pittore aveva rifuggito ogni rischio di immobilità e di appiattimento. Questo era inteso dai recensori come un altro modo per Guzzi di fare critica, per ragionare d'arte attraverso la pratica stessa della pittura. Dal punto di vista formale, infatti, la sua adesione alla realtà si traduceva nella restituzione di un'immagine nitida, in una figurazione di impronta naturalistica, coniugata a una sintesi di un solido bagaglio di riferimenti: «realismo, da un lato; memorie storiche, dall'altro».¹⁰⁶ In questo senso, talvolta le sue opere potevano apparire fredde e ancora irrigidite in una compostezza di fondo non immediata, come se coperte da una maschera, un filtro: per dirla con Trombadori, la sua era ancora una pittura in cui «l'idea prevale sul fantasma».¹⁰⁷

Anche *Piccolo nudo rosa* di Orfeo Tamburi (Fig. 52), era dichiaratamente un omaggio a Cézanne, apprezzato da sempre e ammirato dal vivo durante il suo primo viaggio a Parigi alla metà degli anni Trenta. Il nudo femminile richiamava i suoi ritratti

¹⁰⁵ *Ibi*, pp. 187-188.

¹⁰⁶ D. Guzzi, “*Sogno della realtà*” cit., p. 80. Maggiori precisazioni al riguardo sono contenute in una intervista a Guzzi a cura di Arturo Peyrot, pubblicata su «Il Piccolo» di Roma il 24 settembre 1941, ora in *ibi*, pp. 175-176: «Mi chiedi di Van Gogh, di Picasso, di Matisse, di Cézanne? Le mie simpatie, vedi, vanno semmai a un certo Renoir, quello che più somiglia a Tiziano (per non parlare proprio di Tiziano, o di Goya o di Rembrandt. I grossi mi piacciono tutti. Rubens, per esempio, quello che è in Germania, mi ha sbalordito). Ma capisco che gli altri sono più attuali, comunque io vorrei che essi bollissero meno possibile nella mia pentola. [...] La pittura di oggi proviene in gran parte da questi maestri. Ma io sono un pittore realista. Cosa è, mi domandi, questo vero? Figurati una bilancia. Da una parte c'è il vero, dall'altra la mia cultura (la storia dell'arte, i Cézanne, i Picasso, ecc. ecc.) Entrambi elementi che considero inevitabili. Bisogna che i due piatti stiano stessa altezza: allora va bene. Il vero, il vero soltanto, non esiste».

¹⁰⁷ A. Trombadori, *La pittura in giudizio. Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri*, in «La Ruota», aprile 1940, p. 54.

nella costruzione della figura e nel tipo di pennellata, ma sondando le forme sintetiche e semplificate sono forse ipotizzabili anche altre suggestioni dalla modernità francese: da Manet a Gauguin, fino a Matisse (Figg. 53-56). Rispetto agli altri, il linguaggio di Tamburi appariva il più delicato e lineare, nient'affatto polemico: non trovando colore e disegno una ragione e una sintesi comuni, essi si facevano forti di una raffinata fluidità e piacevolezza, ancora memori degli importanti trascorsi parigini. Tuttavia, gradualmente le porzioni di pittura più impalpabili, che prima erano dovute a una materia stesa leggerissima, in punta di pennello, lasciavano gradualmente spazio a tratti più larghi che, seppur concepiti ancora con valore tonale, avevano ora una certa spiccata presenza (Figg. 57-58). A tale proposito, sempre Trombadori avvertiva «il crollo dell'antica grafia sotto il peso della colorazione».¹⁰⁸ La pennellata pura, trascinata, pareva prendersi una sua rivincita sull'infeconda perfezione del disegno, che pur nella sua «mondana raffinatezza in chiave illustrativa» aveva rappresentato la cifra di Tamburi fin dalle prime fasi della sua pittura.¹⁰⁹ In questo tentativo di maggiore espressività pittorica, stava la sua evoluzione verso una nuova e personale verità.

Oltre che di Cézanne, il trattamento della materia pittorica di Montanarini appariva invece debitore pure di Courbet: i quindici quadri che espose, infatti, erano resi con l'alternanza di pennellate più fluide e avvolgenti con zone più aspre, dove la pennellata si faceva frammentata e l'impasto più denso. Dal punto di vista cromatico, Corrado Pavolini scrisse anche di una «evidente tavolozza alla Pirandello (agli azzurri tipici, le terre gialle)».¹¹⁰ Il suo dipinto più apprezzato fu senz'altro la natura morta *Melone* (Fig. 59), elogiata da Mino Maccari in quanto testimonianza di una «attenta interpretazione e dosatura dei valori e del tessuto pittorico»¹¹¹ e da Antonello Trombadori perché aveva in sé «il segno d'una libertà pittorica che trova definizione di stile proprio nella concisa cifra della composizione», comunione tra un certo retaggio francese – «certi schemi cari a Courbet [...] quasi respirati nell'aria»¹¹² – e la

¹⁰⁸ *Ibi*.

¹⁰⁹ G. Ballo, *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate*, vol. 1, Edizioni Mediterranee, Roma 1964, p. 329. Nella disamina di Ballo, che ripercorse in parallelo le vicende degli artisti della Scuola romana negli anni Trenta, l'espressione citata servì a indicare il presunto limite di Tamburi rispetto alla ricerca dei compagni di strada, in particolare a Scipione e Mafai.

¹¹⁰ C. Pavolini, *Mostra d'arte alla Galleria di Roma. Cinque pittori e uno scultore*, in «Il Popolo di Roma», 6 febbraio 1940, p. 3.

¹¹¹ M. Maccari, *Le belle arti. Sei giovani*, in «Primato», 1 marzo 1940, p. 22.

¹¹² A. Trombadori, *La pittura in giudizio. Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri*, in «La Ruota», aprile 1940, p. 58.

personale ispirazione dell'artista. Non potendo fare riferimento ad altre riproduzioni né questo dipinti né per le altre nature morte indicate nel catalogo, il confronto con una composizione di fiori del 1940 può aiutare ad apprezzare meglio la commistione tra eredità tonale, in particolare da Mafai (Figg. 60-61), e alcune ambizioni plastiche, in questo caso nelle foglie e nel sottovaso di sinistra.

A Cézanne in quel torno di anni aveva guardato anche Renato Guttuso. Tra le opere esposte alla Galleria di Roma, *Limoni, pesche e cestino* del 1939 rappresentava un chiaro tributo al maestro di Aix (Fig. 62). Altre nature morte, come *Sedia, bucranio e tavolo* del 1938 (Fig. 63), sembravano invece farsi preludio di significati più truci e luttuosi. La scelta degli elementi e l'organizzazione spaziale scardinata secondo una logica cubista rendevano l'opera un omaggio non troppo celato a Van Gogh e a Picasso. Ed era su questo binario di polemica civile e politica che Guttuso sembrò viaggiare con quella selezione di opere. Ne era ulteriore prova *Bove squartato*, di cui nel catalogo era riprodotta una versione provvisoria (Fig. 64). Il soggetto – che aveva una serie di illustri precedenti, da Rembrandt a Soutine, fino al più vicino Mafai – venne infatti ripensato nell'organizzazione dello sfondo: in un secondo momento, Guttuso aggiunse un tavolo rappresentato di scorcio e spostò leggermente il palo di aggancio della carcassa, elevando la struttura a sostegno per una vera e propria crocifissione da macello, una visione bestiale che si mostrava tutta la sua urgenza, a mo' di monito universale (Fig. 65). In quella stessa occasione, Guttuso presentò pure il bozzetto della *Fucilazione in campagna* (Fig. 66), dipinto che in quelle settimane era esposto alla Galleria Genova, in una mostra dell'artista insieme ad Adriana Pincherle.¹¹³ Così come in altri «disegni di truce inventiva goyesca»,¹¹⁴ il riferimento al maestro spagnolo era oltremodo evidente e l'omaggio alla morte violenta di Federico Garcia Lorca per mano

¹¹³ *11 dipinti e 7 disegni di Renato Guttuso. 26 dipinti e 5 disegni di Adriana Pincherle. Dal 17 al 31 gennaio 1940-XVIII.* Galleria di Genova, Genova 1940. Cfr. anche A. Moravia, *Presentazione in 11 dipinti e 7 disegni di Renato Guttuso. 26 dipinti e 5 disegni di Adriana Pincherle*, Galleria Genova, Genova 1940; ora in A. Grandelis, a cura di, *Moravia. Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti d'arte 1934-1990*, Bompiani Overlook, Milano 2017, pp.19-20. All'epoca, il testo venne pubblicato anche su «Meridiano di Roma»: in A. Moravia, *Il pittore Guttuso*, in «Meridiano di Roma», 25 febbraio 1940, p. 3. Nel capoluogo ligure, dove da poco poteva vantare della stima e del sostegno professionale dell'ingegnere Alberto Della Ragione, Guttuso espose alcuni dipinti e disegni per i quali Alberto Moravia parlò esplicitamente di un «realismo» che scaturiva «da un certo ansioso e sensuale accanimento ad afferrare la realtà nelle sue più segrete e inconfessabili risorse», derivante in misura diversa e personale dagli illustri esempi di Daumier, Courbet, Delacroix, Kokoschka, Van Gogh.

¹¹⁴ S. Ormisda, *Intorno alla XXXI Mostra della Galleria di Roma*, in «Meridiano di Roma», 18 febbraio 1940, p. 5.

dei franchisti spagnoli nel 1936 sembrava farsi simbolo pure di ingiustizie più attuali e nostrane (Fig. 67).¹¹⁵ Incanalato in un proposito di denuncia civile, il colore di Guttuso diveniva mezzo espressivo e insieme narrativo, sensuale e violento. In una direzione di impegno morale, oltre che estetico e formale, si volgeva dunque il suo sostegno al 'nuovo realismo' tanto caldeggiato nella presentazione in catalogo.

Anche nel caso di Ziveri il riferimento a Goya risultava imprescindibile. Di fronte al grande *Ritratto della Signora Natale* (Figg. 68-69) gli osservatori – che lo consacrarono la personalità più interessante della mostra – non poterono fare a meno di accennare ai ritratti del maestro spagnolo, recuperati nell'impostazione compositiva e nell'atmosfera fosca, funzionale per restituire le trame dei tessuti pesanti e gli eccessi delle carni. Lo stesso impianto, riconducibile agli infiniti precedenti delle corti di mezza Europa (da Tiziano a El Greco, ma anche Velazquez), venne riproposto anche per il ritratto di Adriana Pincherle del 1940, ancora notevole per dimensioni, pervaso da un'aria più chiaroscurata e classicheggiante, senza per questo scadere in accademismi o in dettagli vacui (Fig. 70). Estinto il chiarore fisso e indifferenziato della fase tonale, Ziveri divenne pittore di veri corpi, investiti da atmosfere e da luci percepite e percepibili proprio perché brucianti, sovraccaricate, sensuali. Come già accennato, in ciò gli erano maestri – oltre a Goya – soprattutto gli olandesi: Rubens, Rembrandt, Vermeer. A quest'ultimo, per esempio, Ziveri dedicò alcune riflessioni nel 1937, verosimilmente durante o appena dopo il suo viaggio tra Francia e Paesi Bassi:

Nel suo ambiente gli oggetti, o solidi o morbidi, ma soprattutto identificabili quali elementi utili all'uomo, circondano il tema centrale del ritratto. Con la stessa tecnica e interesse visivo il Vermeer scopre, per tradurli con forte intensità pittorica: un viso, una piega di seta, uno strumento, un lampadario. Il suo realismo è la sua morale, che può raggiungere una intensità, una forza tanto sapiente da ottenere una profonda e patetica espressione di vita.¹¹⁶

Il nudo *Faustina* esposto alla Galleria di Roma si proponeva, appunto, come un condensato della lezione appresa durante quel fondamentale soggiorno oltralpe: la scena era inondata da un paziente chiaroscuro, sfumato e veritiero, il corpo della donna

¹¹⁵ Per quanto il dipinto risalga al tempo in cui l'artista si era ormai stabilito a Roma in maniera definitiva, in una riflessione tarda Guttuso lo definisce significativamente «un quadro di Corrente», da intendere per la sua essenza di protesta civile, per i riferimenti alla realtà contemporanea. L. Luisi, *Viaggio nella memoria. Intervista a Guttuso*, in V. Rubiu, a cura di, *Renato Guttuso. Una vita per la Cultura*, Ente Fiuggi, Roma 1985, p. 191.

¹¹⁶ ASR ZIV.A 3.64: scritto di Alberto Ziveri su Vermeer e Chardin, 1937.

rifuggiva qualsiasi tendenza all'idealizzazione e si faceva Venere quotidiana e accessibile (Fig. 71-72). In questa direzione andava letta anche la scelta di Ziveri di attribuire come titolo del dipinto l'effettivo nome della persona ritratta; così come era stato per *Piero* del 1938, anch'esso esposto (Fig. 73). Nel complesso della mostra, il pittore sembrava porsi come punto di equilibrio fra le composizioni più garbate e meditate di Guzzi e Tamburi, e la drammaticità espressiva e la sensualità di Montanarini e Guttuso.

Per quanto riguardava Pericle Fazzini la critica non si spese troppo in tentativi di comparazione con i compagni di strada. Verosimilmente, proprio per il fatto di essere l'unico scultore presente, non tutti gli attribuirono un ruolo di attivo coinvolgimento nella polemica innescata dalla presentazione di Guzzi. La sua 'reazione' comunque poteva dirsi tutta interna all'espressione plastica. Solo pochi mesi prima, alla III Quadriennale, egli aveva esposto *Passaggio nel Mareb*, monumentale bassorilievo in gesso di grande tensione formale, scaturito da un episodio della guerra di Etiopia, narrativo quanto la decorazione delle colonne coclidi antiche: «Visione largamente sonante, ariosa, mossa e legata in pieghevole unità di ritmo».¹¹⁷ Per la mostra alla Galleria di Roma, invece, Fazzini aveva deciso di riproporre alcune tra le opere più antiretoriche e intime che aveva presentato alla XXI Biennale di Venezia (1938), portatrici di una certa urgenza interiore e allo stesso tempo incapaci di sfidare «il melodramma, la retorica, e la calligrafia».¹¹⁸ Il pezzo più rappresentativo era il *Ritratto di Ungaretti* del 1936, busto ligneo che pure alla mostra di Corrente di pochi mesi prima era stato giudicato «beffardo»,¹¹⁹ con riferimento all'espressione ben riconoscibile, vivida e spontanea, del poeta (Fig 74). Sempre in legno, vi erano poi due dei tre *Momenti di solitudine* (*Giovane che ascolta* e *Ragazzo che declama*), sculture direttamente connesse al periodo di profondo scoramento vissuto da Fazzini dopo la perdita del sostegno del Pensionato Nazionale, che dal 1932 aveva agevolato il suo lavoro e soprattutto l'inserimento nell'ambiente artistico romano (Figg. 75-76).¹²⁰

¹¹⁷ E. Maselli, *Alla Terza Quadriennale. Note sulla scultura*, in «Meridiano di Roma», 9 aprile 1939, p. 5.

¹¹⁸ A. Corpora, *Pericle Fazzini scultore*, in «Meridiano di Roma», 11 febbraio 1940, p. 5.

¹¹⁹ V. Costantini, *Milano. Ancora avanguardia*, in «Emporium», febbraio 1940, p. 97.

¹²⁰ Per un riepilogo sul primo periodo romano dello scultore, si rimanda a: R. Serra, «*Ogni statua è una preghiera*»: gli esordi e il contesto romano degli anni Trenta, in A. Masi, a cura di, *Pericle Fazzini. Lo scultore del vento*, De Luca, Roma 2023, pp. 39-47. Dopo l'interruzione del rapporto con il Pensionato Nazionale, che gli assicurava ospitalità presso Villa Caffarelli, dal 1937 Fazzini troverà la base definitiva del suo lavoro a Via Margutta.

Secondo la testimonianza dell'artista, egli si era misurato con la compostezza classica anche in seguito ad alcune provocazioni degli esponenti della Cometa.¹²¹ I due legni erano stati pensati, appunto, per dimostrare il suo talento di intagliatore alla Biennale veneziana del 1938 e ora, nel contesto della mostra alla Galleria di Roma, sembravano farsi espressione di una spiritualità tutta umana e interna agli umori dell'artista.

Nel complesso, l'esposizione divenne oggetto di numerose critiche e considerazioni, volte – nei casi più ostici – a confutare la presentazione di Guzzi nelle parti considerate meno coerenti e a fare i debiti distinguo tra gli approdi dei vari artisti. «È sempre, insomma, la tesi imperfetta dei primi romantici, quelli della passione per la passione, della passione che non vede»: così la liquidò Giuseppe Pensabene,¹²² riconoscendo comunque l'ispirazione impressionista di Montanarini e la naturalezza delle nature morte di Guttuso.

Tra coloro che colsero l'eterogeneità della situazione vi era Giulio Carlo Argan, con una recensione su «Le Arti», che scioglieva i sei artisti da qualsiasi vincolo di gruppo organicamente inteso – almeno non sotto l'ombrello del realismo – e alleggeriva la presentazione di Guzzi dall'afflato di manifesto programmatico. Il critico sottolineava la bontà delle riflessioni nella misura in cui esse manifestavano l'esigenza, comune a tutti, «di chiarire la propria posizione di fronte alla “tradizione”, d'illuminare storicamente lo stimolo culturale pungente attraverso l'urgenza del dichiararsi in una fattura solida, concisa, immediatamente adesiva alla realtà».¹²³ Per quanto tale proposito potesse essere variamente adattato al linguaggio di ciascun espositore, Argan riconosceva l'affioramento di un sentire trasversale che ambiva ad andare oltre la logica delle tendenze e delle polemiche contingenti. Come ebbe a dire anche Antonello Trombadori, interessante era il «tentativo di porsi, attraverso l'esperienza, su un

¹²¹ M. Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Roma 1986, pp. 72-72.

¹²² G. Pensabene, *Pitture e disegni alla Galleria di Roma*, in «Il Tevere», 3-4 febbraio 1940, p. 3.

¹²³ G.C. Argan, *Manifestazioni d'Arte. Sei artisti alla Galleria di Roma*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1940, p.198. Si veda anche R.G., *Una mostra di quattro artisti alla Galleria di Roma*, in *Ibi*, pp. 196-197. A sostegno del valore comunitario dell'esposizione, è forse interessante notare che nello stesso numero del periodico Renato Guttuso firmò una recensione alla mostra precedente che si era tenuta alla Galleria di Roma, una collettiva di quattro artisti – De Pisis, Mirko, Bianchi-Barriviera e Martinez – che a suo dire si presentava più come «un incontro casuale», di cui era evidente «dal punto di vista dell'unità, alcuna collaborazione e si ha il senso di veder quattro mostre successive». Anche da questo punto di vista, nel contesto delle esposizioni della Confederazione fascista alla Galleria di Roma, la XXXI Mostra si dimostrò una delle più meritevoli di attenzione.

analogo piano di interessi formali, fino al raggiungimento di un linguaggio nuovo»¹²⁴ che – proprio perché in gestazione – non necessariamente poteva dirsi consolidato in quella prima occasione di gruppo. L’atteggiamento di quegli artisti doveva essere preso in seria considerazione in quanto motore ed estrema manifestazione – figlia, e allo stesso tempo superamento – di quel clima alternativo al gusto novecentista che aveva attraversato gli anni Trenta.¹²⁵ In questo senso, il giovane critico intendeva la mostra come giustamente polemica, espressione di una presa di responsabilità morale che si connetteva a una vera e propria «poetica dell’umanità». Tale aspetto era sottolineato anche da Mino Maccari sulle colonne di «Primato»: il senso di umanità, spesso appiattito o assente nella cultura contemporanea, emergeva quale «unico legame [...], una parentela fra i sei giovani espositori»¹²⁶ che tuttavia, sul piano formale, potevano dirsi a un livello diverso di maturazione.

La mostra venne visitata più volte anche da un aspirante critico d’arte, Marcello Venturoli, e fu per lui una ghiotta occasione per entrare nella rete di conoscenze degli artisti romani.¹²⁷ Egli tentò anche di inserirsi nel dibattito che l’evento aveva innescato,

¹²⁴ A. Trombadori, *La pittura in giudizio. Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri*, in «La Ruota», aprile 1940, p. 52.

¹²⁵ *Ibi*, p. 51. Nell’ambito di un generale desiderio da parte dei giovani di superare la pura “via del tono” – che a sua volta era stata un tentativo di «far circolare una reale atmosfera entro i decompressi vani del Novecento» – Trombadori menzionava gli sviluppi di Giuseppe Capogrossi e Corrado Cagli dopo il 1935, tutti «rigorismo nella figurazione fino a tendere all’*evocazione*»; dall’altro, sul fronte milanese, la coeva fase di Renato Birolli e Aligi Sassu, la pittura dei quali si faceva «palpitante rappresentazione del mondo visibile fino a toccare le soglie del *realismo*».

¹²⁶ M. Maccari, *Le belle arti. Sei giovani*, in «Primato», 1 marzo 1940, p. 22.

¹²⁷ Per un approfondimento sugli esordi di Marcello Venturoli, osservatore d’eccezione dell’attività degli artisti romani e autore di *Interviste di frodo*, vedi *infra*, paragrafo 3.2. Cfr. FC/MV Taccuini e memorie/Agenda 1940. Nelle sue memorie dell’epoca, Venturoli dà notizie di otto passaggi alla Galleria di Roma tra il 30 gennaio e il 15 febbraio 1940, talvolta affiancato dal pittore Giovanni Stradone. Dell’inaugurazione (30 gennaio), a cui presero parte numerosi artisti, critici e letterati, Venturoli restituisce una prima istantanea: «Poi sono uscito, da Giovanni, eludendo Otello [Arena], da Guzzi, alla Mostra: Galleria di Roma. Ci ha accolto proprio lui, con scuse (“pensavo di telefonarvi”) [...] poi F. Ferrazzi [...]. Ho visto Tamburi (grandi baffi e capelli da barbiere, alquanto fasullo di modi) Fazzini (molto giovane, dicono 22 anni, con una faccia scura e dubitosa, tra il cattivo, il caparbio e il vanitoso) Ziveri (un giovanotto delicato, con una faccia semplice e intelligente: credo che sia biondo) è venuto [Ugo] Betti, [Eurialo] De Michelis [...], [Siro] Angeli, ho salutato affettuosamente [Mario] Alicata e [Antonello] Trombadori [...]». I giorni seguenti riferì di aver ricevuto in dono da Guzzi il catalogo e di aver visitato la mostra approfittando della compagnia degli espositori, ai quali aveva domandato materiale fotografico per un’eventuale recensione. Una cronaca esemplificativa dello svolgimento di tali visite era quella riportata in data 10 febbraio: «Alla galleria di Roma ho trovato Guzzi e Tamburi, col quale ultimo ho parlato di Ziveri, delle sue pitture, guardandole puntualmente, del dipingere poco, dell’aver dipinto troppo, [...] e abbiamo fatto un bel giro per la sala con Tamburi appresso che faceva il commesso di negozio. Guzzi mi ha mostrato quali, secondo lui sono i suoi Guzzi più belli. E si è trovato d’accordo con me. Spero che la mia critica gli piaccia». Oltre alla recensione su «Termini», dalle impressioni raccolte durante le sue visite Venturoli trasse anche uno scanzonato ritratto di Guzzi –

scrivendone un ampio articolo per il mensile fiumano «Termini». Esordì definendola una esposizione di «gruppo, ch  gruppo  , con un carattere suo proprio».¹²⁸ ci  era da intendersi non in senso stretto, come l'indicazione di una compagine linguisticamente omogenea, ma come la corretta registrazione di una situazione artistica nuova nel contesto della capitale, di cui i sei protagonisti – secondo le varie sensibilit  – avevano piena consapevolezza. In questo senso, poche righe dopo Venturoli allargava significativamente il campo di analisi: che la pi  recente pittura romana stesse affrontando una fase di passaggio rispetto al passato, infatti era «un fatto pacifico; e di ci  ci convinciamo non solo dinnanzi alle opere degli espositori, ma anche dinnanzi a quelle di altri giovani non giovanissimi (qui assenti) e forse pi  fermi e pi  definiti di questi, quali ad esempio il Mafai e il Pirandello».¹²⁹ Quello che Venturoli indicava pi  precisamente come un fattore comune era il senso del 'grottesco', da non confondersi con un mero atto deformante di figure e oggetti. Con quella formula egli intendeva invece in fin dei conti, il superamento delle piatte superfici tonali e della poetica squisitezza del colore come era stato nel Mafai dei *Fiori secchi* e delle *Demolizioni*: il «sovrapporre ai colori puri della carne e delle superfici, una calotta terrosa che soffoca ci  che pu  esservi di splendente nel tessuto cromatico».¹³⁰

1.2.4 LA IX MOSTRA DEL SINDACATO INTERPROVINCIALE DEL LAZIO (APRILE-MAGGIO 1940)

Di l  a poco, anche la IX mostra del Sindacato Interprovinciale del Lazio, svoltasi ai Mercati Traianei tra aprile e giugno 1940, avrebbe dato prova di quella vicenda tutta in divenire.¹³¹ Nel proposito di presentarsi quale «specchio sempre pi  fedele e vivo della attivit  artistica»¹³² della capitale, essa poteva dirsi del tutto riuscita. La cronaca,

pi  umano che artistico – che pubblic  successivamente: M. Venturoli, *Artisti d'oggi*. Guzzi, in «Meridiano di Roma», 14 aprile 1940, p. 5.

¹²⁸ M. Venturoli, *XXXI Mostra della Galleria di Roma (Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri, pittori; Pericle Fazzini, scultore)*, in «Termini», febbraio-marzo 1940, p. 937.

¹²⁹ *Ibi.*

¹³⁰ *Ibi.*

¹³¹ Per un riepilogo sulle Sindacali laziali: T. Zambrotta, *Le esposizioni del Sindacato Laziale Fascista degli Artisti 1929-1942*, in *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura*, Carte Segrete, Roma 1990, pp. 199-205.

¹³² O. Amato, *Prefazione*, in *IX Mostra del Sindacato Interprovinciale fascista belle arti del Lazio*, Arti Grafiche Fratelli Palombi, Roma 1940. Nella prefazione Orazio Amato, Segretario del Sindacato Interprovinciale di Belle Arti del Lazio e contestualmente promotore dell'esposizione,

difatti, registrava quella nona edizione come «una rassegna viva, varia e per molti inattesa, dunque assai interessante», nel cui allestimento si poteva riconoscere «una particolare fisionomia» e le opere esposte manifestavano, soprattutto tra i giovani, un impegno nuovo: «se qualche anno fa a Roma le cose stavano diversamente ora neo-romantici o tonalisti, metafisici o surrealisti, tutti dipingono o cercano di dipingere da pittori».¹³³

Nella sua recensione Guttuso notava come proprio l'allestimento suggerisse un percorso ideale e piuttosto coerente: da Amerigo Bartoli a Mafai, passando per Orazio Amato, Nino Bertoletti, Francalancia e Francesco Trombadori, concludendosi poi in una notevole rappresentanza di artisti più giovani.¹³⁴ Tutti con opere che, secondo lo scrivente, potevano restituire la portata della scena romana più attuale, la cui modernità era da intendersi «nel senso di una nuova commozione dell'uomo e della intuizione

sottolinea la problematica – ricorrente già da qualche anno – dell'individuazione di «una degna Sede per le Mostre di Arte romane» e in particolare per quella che era «la più importante manifestazione annuale di arte della capitale», in cui gli artisti (iscritti al Sindacato) dovevano proporre opere inedite, per lo meno non ancora esposte a Roma. La IX sindacale, infatti, se avesse potuto tenersi al Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale, così come era stato previsto, avrebbe presentato un allestimento di più ampio respiro. Per non chiari motivi ci si dovette accontentare di mantenere la sede presso i Mercati di Traiano, da anni ormai spazio delle più svariate esposizioni patrocinata dal regime mussoliniano. In occasione dell'ottava edizione, inaugurata nel maggio 1938 sempre in quel luogo, si sentì l'esigenza di precisare il merito dell'allestimento curato dall'architetto Nicolini che era riuscito a conferire debita rilevanza alle opere in uno spazio molto ampio e dispersivo: «[...] si sarebbero detti altri ambienti tanto essi sono stati trasformati. Un velario leggero abbassato fin sulle semplici e grandiose cornici delle porte e una sfilata di tramezzi hanno fatto del grande vestibolo una serie di nuove e belle salette dove molte opere di pittura e scultura trovano ottimo posto. Ricordate come altre volte i quadri e le statue si disperdevano nella vastità dell'enorme ambiente centrale?». Vice, *La VIII Mostra dl Sindacato Laziale inaugurata dal Ministro Bottai*, in «La Tribuna», 24 maggio 1938, p. 3. Cfr. anche *VIII Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti del Lazio*, Officine Grafiche Mantero, Tivoli 1938.

¹³³ A. Francini, *La IX Mostra d'arte del Sindacato del Lazio inaugurata dal Re Imperatore*, in «La Tribuna», 25 aprile 1940, p. 3. Interessante è anche la precisazione: «Quando si dice giovani non si parla naturalmente di ragazzini; ma di artisti che in questi ultimi anni, isolati od in gruppi, hanno lavorato per conquistare un linguaggio e per realizzare una loro visione combattendo, quando occorreva, per imporla. E così che mentre in altre sindacali certe espressioni più nuove erano specie di isolette, risultando come eccezioni e assumendo talvolta aspetti scandalistici, in questa finiscono per dare il tono generale: sia per la loro frequenza, sia per la loro distribuzione». Va considerato tuttavia che, agli occhi dei commentatori più conservatori e risoluti, la nuova pittura trovava un compromesso con la solennità delle retrospettive dedicate a Luigi Trifoglio, Romeo Gregori e Antonio Giletta Dao.

¹³⁴ Tra i numerosi locali allestiti, il salone centrale proponeva poi l'insieme di opere più nutrito, dando spazio a oltre trenta tra pittori e scultori. Alcune voci della critica sottolinearono la presenza di alcune personalità che rappresentavano, nell'ambito della pittura più recente, «una ideale formazione, intelligentemente e cioè consapevolmente diretta a mete nobili e degne; conferendosi quasi un contributo a una comune costruzione intenzionale e insieme partecipata con vivo sentire». Cfr. Silverio Ormisda, *Pittura alla Sindacale del Lazio*, in «Meridiano di Roma», 5 maggio 1940, p. 5.

poetica del suo rapporto con gli altri uomini, con la natura, con la vita».¹³⁵ In particolare, la IX Sindacale fu l'occasione per un primo importante inquadramento di Mario Mafai come maestro del nuovo fronte dell'arte romana.¹³⁶ Agli occhi di Guttuso, egli appariva «come un classico», sorgente di novità e di stimoli, premessa per la maturazione di un clima alternativo che ora, al passaggio del decennio, restituiva i suoi frutti più definiti: «tanta storia c'è stata in questi ultimi anni e tante avventure si sono accese e spente, che si possono stabilire i punti fermi».¹³⁷ Il pittore siciliano pose Mafai al centro anche di una riflessione più generale sulla Scuola romana negli anni Trenta:

La storia della pittura, a Roma, dopo la morte di Scipione, soffrì una crisi di sviluppo delle più tipiche e propizie. Da questa crisi, che fu soprattutto teoretica, nacque la generica «Scuola Romana». Espressione assai vaga se proprio in questa mostra ci è dato osservare e seguire i due versanti della questione: uno a carattere romantico-lirico che trova in Mafai il suo fuoco, ed uno che fu detto «tonale» tendente alla esplicita restaurazione dell'architettura pittorica; dentro questa «architettura» ogni concetto realistico veniva sacrificato ad un amore quasi astratto dello spazio tonale.¹³⁸

Se Guttuso fu in grado di distinguere chiaramente questi due versanti della Scuola romana già nel 1940, questo era sì da attribuire alla capacità analitica del siciliano, ma soprattutto alla consapevolezza, sempre più diffusa tra gli addetti ai lavori, che una nuova fase artistica stava prendendo avvio. Per saggiare il cambiamento, era comunque doveroso passare attraverso Mafai. Nonostante il nome del maestro romano non fosse presente nel catalogo della mostra,¹³⁹ se per la riproduzione dei suoi *Fiori* nell'apparato illustrativo, la sua presenza è accertata e venne unanimemente apprezzata.¹⁴⁰ In effetti, egli presentava tre opere dalla collezione di Giuseppe Natale: *Ballerina in riposo*, una natura morta e, appunto, *Fiori* (Figg. 77-78). Erano tutti esempi della gloriosa stagione pittorica che Mafai aveva attraversato dopo la metà degli anni Trenta, momento in cui egli sublimò l'urgenza di un colore emotivo e

¹³⁵ R. Guttuso, *Pittori alla IX sindacale del Lazio*, in «Primato», 15 maggio 1940, p. 26.

¹³⁶ Per una breve ricognizione sulla ricezione dell'opera di Mafai tra anni Trenta e Quaranta, si rimanda a F. D'Amico, *Mafai e la critica tra due Quadriennali (1935-1943)*, in G. Appella, F. D'Amico, a cura di, *Mafai 1902-1965*, De Luca, Roma 1986, pp. 211-215.

¹³⁷ R. Guttuso, *Pittori alla IX sindacale del Lazio*, in «Primato», 15 maggio 1940, p. 26.

¹³⁸ *Ibi*.

¹³⁹ In realtà, alla IX Sindacale l'assenza di Mafai era solo una delle numerose discrepanze tra catalogo e opere effettivamente presenti. In base alle recensioni consultate si presume che i tre dipinti di Mafai fossero esposti nel salone centrale.

¹⁴⁰ FC/MV Taccuini e memorie: *Agenda 1940*, 24 aprile. «Ho ammirato a lungo i tre bellissimi quadri di Mafai», annotò Marcello Venturoli nel suo diario il giorno della visita.

splendido, vivido e sofisticato. Virgilio Guzzi elogiava le tre opere come baluardi di un percorso che, dal decennio precedente, riusciva ancora a manifestare la sua carica espressiva.

Un'occasione, dicevamo, felice, come quella che ci mette sott'occhio non solo tre dipinti variamente condotti dall'artista ed egualmente indicativi: ma li colloca in mezzo a quell'ambiente artistico romano sul quale è ben visibile com'egli abbia esercitato l'azione più efficace. Abbiamo più d'una volta avuto il modo di indicare il percorso della giovane pittura italiana fino alle sue più recenti manifestazioni: sicché volentieri abbandoniamo oramai quelle indagini nelle mani del critico giovinetto che, armato di scolastiche rimuginazioni, le risolve in quella sua ingorgata poetica così bellamente venuta di moda.

Bel pittore il Mafai; e noi indicheremo "sul vivo" i segni che il suo gusto ha lasciato qui a Roma, scoprendoli anche là dove quel gusto sembri o sia realmente superato (che è poi dei casi più vivi e concreti), o dove si mescolino ad altri elementi più o meno vitali, o dove si riducano, perduto ogni valore di agenti formali, a puri e semplici fatti letterari. Questa pittura sentita come intensità di valori cromatici riassorbiti nel tono sappiamo che non è stata in questi ultimi anni un fatto personale del Mafai.¹⁴¹

D'altra parte, secondo Venturoli, lo stesso Guzzi poteva dirsi debitore nei confronti di quella poetica del colore innescata dal maestro romano. Assorto «in un fervore lavorativo così fruttuoso e intelligente», con i tre dipinti esposti egli si dimostrava vicino al raggiungimento di conquiste più personali, frutto comunque di una profonda riflessione sull'eredità della Scuola romana (Figg. 79-80). In particolare, *Nudi (La chiamata)* del 1939 presentava inedite accensioni cromatiche e un uso sinuoso e consapevole delle ombreggiature (Fig. 81). Come testimoniato dalla riproduzione inclusa nel catalogo della rassegna, la tenda sul fondo venne ritoccata in un secondo momento, forse dopo la lettura del commento di Guttuso, che la riteneva una porzione non troppo riuscita di un dipinto, comunque, di alto livello (Fig. 82).¹⁴² L'episodio dimostrava il continuo ripensamento da parte di Guzzi sulla sua pittura e il fatto che

¹⁴¹ V. Guzzi, *Arte contemporanea. La IX Mostra del Sindacato Laziale Belle Arti: Mafai, Pirandello, Cavalli, Capogrossi, Montanarini, Guttuso, Tamburi, Afro*, in «Nuova Antologia», 16 maggio 1940, p. 200.

¹⁴² Cfr. E. Pontiggia, *Virgilio Guzzi* cit., p. 64. La riproduzione a colori qui proposta è di fatto la versione ritoccata da Guzzi dopo la IX Sindacale; in particolare, dalla parete di fondo venne rimosso un tendaggio. Secondo Pontiggia, la modifica sarebbe effettivamente da collegare a una suggestione che Renato Guttuso ebbe nel corso della sua visita alla mostra: «Certo continuando a fondo una così stretta analisi, ai particolari notati si alternano pezzi meno felici (p.es. la tenda di fondo) ma io mi chiedo quanti pittori oggi affronterebbero, con tali intenti, una simile impresa, e i nomi che mi vengono alla mente non sono molti davvero»; R. Guttuso, *Pittori alla IX Sindacale del Lazio*, in «Primato», 15 luglio 1940, p. 27.

molte opere potevano essere il risultato di suggestioni provenienti dai frequenti confronti negli studi. Al netto di ciò, se da un lato egli aveva lavorato per costruzione, concretizzando i volumi direttamente con la pennellata, dall'altro la scena finale si distingueva per l'istantaneità della situazione presentata: le tre donne, ognuna colta in un atteggiamento diverso, abitavano un presente che appariva quanto mai vero e passeggero, sensuale e quotidiano. Questa commistione di elementi, secondo Venturoli, dimostrava che «se il punto di partenza è Mafai, ma un Mafai visto attraverso certe densità di Montanarini, altro è il punto di arrivo», ed erano quindi stati fatti significativi passi in avanti, soprattutto nella resa di una situazione reale attraverso una pittura più corposa.¹⁴³

Non a caso, non lontano dai quadri di Guzzi si trovavano le proposte di Montanarini, Tamburi (Fig. 83) e Guttuso, in una disposizione che offrì agli osservatori il destro per evidenziare la continuità dell'esposizione con la XXXI Mostra alla Galleria di Roma, da poco conclusa. All'intero dei Mercati Traianei, le opere dei quattro erano state collocate nel salone centrale, che ospitava oltre trenta tra pittori e scultori. Silverio Ormisda, su «Meridiano di Roma», sottolineò che proprio in quella sala così affollata alcune personalità della pittura più recente costituivano «una ideale formazione, intelligentemente e cioè consapevolmente diretta a mete nobili e degne; conferendosi quasi un contributo a una comune costruzione intenzionale e insieme partecipata con vivo sentire».¹⁴⁴ Gino Severini, sotto lo pseudonimo di Aristarco, confermò che nelle loro opere «la ricerca di una poesia pittorica è evidente».¹⁴⁵ Più esplicito fu invece Alberto Bragaglia:

¹⁴³ M. Venturoli, *Pittori alla Sindacale Laziale*, in «Meridiano di Roma», 19 maggio 1940. L'anno successivo Venturoli avrebbe avuto modo di confermare nuovamente questo passaggio nella recensione alla mostra di disegni che inaugurò gli spazi delle Terme (così denominati per la prossimità delle Terme di Diocleziano): «[...] *Virgilio Guzzi*, se è inizialmente volto verso quell'ombreggiare a pagliuzze, fatto con segni incrociati e minuti, retaggio di Mafai, palesa nella figura una corposità ed una evidenza di altra specie, che potremmo chiamare costruttiva. Qui [...] il momento artistico storicamente inteso, è posteriore: la fase neoimpressionistica mafaiana è già superata, o per dir meglio, già digerita e si ricerca, potenziati da quei modi, una maggiore evidenza»; M. Venturoli, *Prima mostra d'arte alla Terme*, in «Raccolta», marzo 1941, p. 196.

¹⁴⁴ S. Ormisda, *Pittura alla Sindacale del Lazio*, in «Meridiano di Roma», 5 maggio 1940, p. 5.

¹⁴⁵ Aristarco [G. Severini], *Cronache d'arte. Mostra Sindacale di Roma*, in «Maestrale», giugno 1940, p. 65.

Montanarini, Guttuso, Tamburi – stavolta è assente Alberto Ziveri – confermano i tratti del temperamento e le caratteristiche formative di ciascuno delle quali più volte ci intrattenemmo. Si sente ora la loro parentela stretta, per uno scambio di ispirazioni e di modalità cromatiche, che però non possono soffocare le nette distinzioni delle proprietà e dei meriti; un percorso analogo per la evoluzione formale anti-accademica, li conduce a ricostruzioni personali facilmente profetabili.¹⁴⁶

Nel salone centrale assumevano poi una rilevanza non secondaria pure alcuni dipinti di Afro Basaldella. Rispetto alla partecipazione di pochi mesi prima alla III Quadriennale, la sua pittura sembrava essersi ancor più aperta a una personale inquietudine, concretizzata sulla tela da un'evanescenza compositiva e da inedite vibrazioni cromatiche che avvaloravano il suo allontanamento dalle inconsistenze dell'estetica tonale.¹⁴⁷ Così le inquadrava Guzzi su «Nuova Antologia»:

Chi voglia in qualche modo farsi un'idea della evoluzione dei modi della pittura fiorita a Roma in questi ultimi anni e coglierla nella sua più clamorosa antinomia non ha che da voltare lo sguardo da Ceracchini a Tamburi, meglio ad Afro. Qui vediamo il più completo disfacimento di quelle leggi sulle quali pareva si volesse per sempre fondare la pittura dopo l'impressionismo. La pennellata scoperta, in funzione costruttiva; il gusto del tocco, il sentimento della luce che, avendo assorbito per qualche tempo le forme, stendendole sul piano, distruggendone la corpulenza le risuscita ora frantumandole, in una agitazione che pare sottomessa al fenomeno; il gusto del tumulto della rapidità e della tensione degli affetti trovano in Afro il più decadente dei campioni. Sicché davvero, ammesso che Mafai fosse il Giorgione della situazione, questo neo impressionismo tinto di metafisica di Afro sarebbe il nuovo Tintoretto?¹⁴⁸

Quest'ultimo parallelismo, proposto da Guzzi in maniera provocatoria, riprendeva esplicitamente quel rimando alla tradizione veneta che Cesare Brandi aveva indicato come inevitabile input per la pittura di Afro: «una posta iniziale» che sul finire degli anni Trenta aveva permesso al giovane friulano di aprirsi «un varco attraverso gli sterpai più intricati d'una pittura detta tonale [...], dando alla sua fantasia un contenuto sensibile ricchissimo, nel quale determinate predilezioni stilistiche non rimangono contorno di cultura, ma si rigenerano in una soda concretezza formale».¹⁴⁹ I due critici

¹⁴⁶ A. Bragaglia, *IX sindacale romana*, in «Augustea», 15 maggio 1940, p. 10.

¹⁴⁷ L. Caramel, *Afro. Dipinti 1931-1975*, Silvana, Cinisello Balsamo 1992, pp. 21-25.

¹⁴⁸ V. Guzzi, *Arte contemporanea. La IX Mostra del Sindacato Laziale Belle Arti: Mafai, Pirandello, Cavalli, Capogrossi, Montanarini, Guttuso, Tamburi, Afro*, in «Nuova Antologia», 16 maggio 1940, p. 202.

¹⁴⁹ C. Brandi, *Su alcuni giovani. Afro, Mafai, Manzù, Mirco*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1939, p. 288. Il commento di Brandi, in questo caso, si era incentrato alla presenza di Afro alla Mostra

sembravano quindi contendersi la matrice romana o veneta della recente evoluzione di Afro. Inevitabilmente, osservando *Demolizioni* l'osservatore riandava con la memoria agli omologhi paesaggi di Mafai, sia per il soggetto sia per una maggiore movimentazione cromatica (Figg. 84-85). *Natura morta*, invece, a livello di tavolozza rischiava di rappresentare un passo indietro; ma anche essa, a suo modo, aveva in sé i palpiti del cambiamento in corso (Fig. 86). Osservando l'opera, Venturoli dichiarò: «Se effettivamente nei “fiori” quel groviglio di gambi caudati e fronzuti, sostenuto per chi sa quale interna virtù di equilibri, da un momento all'altro può dissolversi come incenerito, tuttavia le parti in luce acquistano splendori saporosi di realtà».¹⁵⁰

1.2.5 TRA VENEZIA E BERGAMO (ESTATE-AUTUNNO 1940)

Come emerso finora, principale ambizione della giovane Scuola romana alla fine degli anni Trenta era quella di superare una situazione stilistica stagnante e una sterile gerarchia di contenuti. L'arte doveva esprimere direttamente, non assurgere a simbolo o a opera di mediazione; né più sostare nell'incanto tonale o nell'innocua «pittura da salotto, pittura per architetti novecentisti arredatori».¹⁵¹ Occorreva compiere uno scavo più profondo, riscoprendo le potenzialità formali e semantiche del chiaroscuro e del colore: in sostanza, bucare la superficie o, di contro, concretizzarla, addensarla con inediti trattamenti d'impasto e un uso timbrico del colore. Tale esigenza si manifestava con accresciuta intensità in occasione della XXII Biennale di Venezia, sempre più vincolata all'idea di una figurazione pacifica e senza eccessi, meglio se con salde radici ottocentesche.¹⁵² Per ragioni da additare sia alla regola degli inviti a rotazione sia agli indirizzi perseguiti dal segretario Antonio Maraini e dalle commissioni giudicatrici, molti tra coloro che potevano dirsi i 'principi attivi' del tempo non vi presero parte. Per tale ragione, almeno nel comparto italiano, la mostra non poteva di fatto ambire a rendere una indicazione completa delle tendenze in atto, che finivano per essere esibite

Autarchica del Minerale (Roma, novembre 1938-maggio 1939) e alla III Quadriennale D'Arte Nazionale.

¹⁵⁰ M. Venturoli, *Pittori alla Sindacale Laziale*, in «Meridiano di Roma», 19 maggio 1940, p. 5.

¹⁵¹ V. Guzzi, *Arte contemporanea. La XXII Biennale di Venezia: i pittori italiani*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1940, p. 416.

¹⁵² *La Biennale dei Venezia. XXII Esposizione Internazionale d'Arte maggio-ottobre 1940 XVIII*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1940. Per un'analisi della mostra: G. Tomasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto 1939-1944*, Poligrafo, Padova 2001, pp. 25-79.

a turno, in base a scelte inevitabilmente discriminatorie; restituendo quindi una prova molto parziale e orientata su un gusto già ‘rodato’.¹⁵³ In una rassegna che si rifiutò di essere costruttivo riflesso delle novità e delle polemiche in corso, anche i pochi selezionati della Capitale offrirono nel complesso un gusto «piuttosto dimesso, retrospettivo». Si andava dalle atmosfere postspadiniane di Bruno Saetti a quelle sempre più rarefatte di Virgilio Guidi, fino al repertorio di familiare tradizione di Cipriano Efisio Oppo, riguardo al quale Guzzi non mancò di fare una puntualizzazione semantica: «Non diremo realismo, che sarebbe assai facile, parlando di un pittore che di questa parola si è fatta un’arma e una bandiera [...] il bel realismo dei classici!».¹⁵⁴ Dei romani della recente stagione trovarono posto Pirandello, Tamburi, Montanarini e Afro (gli ultimi tre esposti insieme nella sala n. 50); in sostanza, gli unici esponenti di quella espressione nuova tutta rivolta verso una maggiore concretezza materica, formale e di soggetto.¹⁵⁵ In loro, Gino Severini riscontrò la compagine che meglio aveva saputo esaltare la pittura romana, quantomeno «in un modo vivente».¹⁵⁶ La loro

¹⁵³ Tra i vari, se ne lamentò apertamente Ercole Maselli, in esordio del suo reportage della rassegna; E. Maselli, *Il Sovrano inaugura a Venezia la XXII Biennale d’Arte. La Mostra*, in «Il Lavoro Fascista», 19 maggio 1940, p. 3. Per le stesse ragioni la polemica di Guzzi fu sprezzante, non lasciando spazio a malintesi: «[Le opere esposte] danno alla mostra un tono tranquillo, e con mezzi e possibilità diverse esprimono quelle forme accomodate, quel linguaggio di grazia – quando non è un imparaticcio o addirittura un grezzo illustrativismo –, di cui si compiacciono i ben pensanti nei loro pacifici salotti. Di solito è l’impressionismo (ma talvolta il neoclassico intinto di pseudo metafisica), che fa le spese di tante anime blande, un impressionismo ridotto all’intermittenza d’un segno, alla levità e gradevolezza degli accordi cromatici; senza un vero interesse alla natura, quella dedizione al fenomeno e ai problemi della forma della luce, e senza fiamme di sole». Vedi: V. Guzzi, *Arte contemporanea. La XXII Biennale di Venezia: i pittori italiani*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1940, p. 414.

¹⁵⁴ V. Guzzi, *Arte contemporanea. La XXII Biennale di Venezia* cit., p. 419.

¹⁵⁵ Le presenze più interessanti del comparto romano, come emerge anche dalla stampa coeva, riguardano i tre quadri di Pirandello, esposti nella Sala 30 (in realtà un lungo corridoio di passaggio, ospitante circa cinquanta opere tra sculture e dipinti), i sei di Afro, i sette di Montanarini e il gruppo di ben diciassette quadri di Tamburi. *Ritratto di Basaldella* di Afro, *Autoritratto* di Montanarini e *Piazza del Popolo* di Tamburi sarebbero rientrate tra gli acquisti del Ministero dell’Educazione Nazionale destinati alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Tra gli assenti alla rassegna, il caso di Renato Guttuso è documentato, tra gli altri, in una lista conservata presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, che riporta inoltre la notizia di una importante raccomandazione (rimasta quindi inascoltata) da parte della contessa Marina Volpi, prima figlia di Giuseppe Volpi di Misurata, allora presidente dell’Istituzione. Cfr. G. Tomasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto 1939-1944*, Poligrafo, Padova 2001, pp. 25-79.

¹⁵⁶ Aristarco [G. Severini], *Cronache d’arte. Riflessioni e critiche sulla XXIII [sic] Biennale «Maestrale»*, luglio 1940, p. 78. L’osservazione su Pirandello, Montanarini, Tamburi e Afro si inseriva in una recensione ampia ma piuttosto critica nei confronti delle scelte espositive della Biennale veneziana, da cui Severini stesso sentiva di essere stato pregiudicato. Riguardo poi alla Scuola romana, anch’egli lamentò l’assenza di altrettanti validi artisti: «Peccato che, grazie sempre al sistema rotativo, non ci siano altri che conosciamo, i quali avrebbero completata la

vitalità rispetto al panorama circostante era registrata anche da Guttuso, che tuttavia lamentò un indebolimento della polemica realista innescata alla mostra della Galleria di Roma di pochi mesi prima; indebolimento che nell'ambito della rassegna era da ricondurre soprattutto alla scelta di riservare ai giovani più interessanti uno spazio alquanto limitato. Ad ogni modo, su «Le Arti», il siciliano osservò:

A noi sembra (e in ciascuno dei tre a proprio modo) che la volontà di dichiarare una esigenza strettamente pittorica e umana di fronte a posizioni estetiche e alle rettoriche estinte ed in corso, e di esprimere questa esigenza in una pittura intesa come vita, come modo unico, per il pittore, di essere nella natura, appaia evidente in questa biennale nella quale l'esercitazione è frequente e la necessità un'eccezione.¹⁵⁷

Rispetto al panorama complessivo della rassegna, le opere dei romani erano il riflesso di scelte cromatiche audaci e di una diversa concezione della scena rappresentata, intesa come presa di possesso della realtà. Guzzi notò che anche Tamburi, in genere meno propenso a tradire le sue composizioni raffinate, aveva dimostrato «una più aperta presa di posizione di fronte alla pittura».¹⁵⁸ Inoltre, il fatto che tra gli acquisti del Ministero dell'Educazione vi fossero *Piazza del popolo* di Tamburi (Fig. 87), *Ritratto di Basaldella* di Afro e *Autoritratto* di Monatanarini (Fig. 88) lascia trapelare che Giuseppe Bottai, anche solo in un'ottica di antagonismo nei confronti di Antonio Maraini, non fece mancare loro la sua preferenza e il suo sostegno.

Dopo la tappa veneziana, divenuta simbolo di mediocrità e di allineamento con la poetica retriva di personalità come Ogetti e Pensabene, il riscatto sarebbe arrivato con la seconda edizione del Premio Bergamo, tenutasi in autunno. L'iniziativa fu una vera e propria occasione per la Scuola romana a livello nazionale. Guttuso e Mafai, che non erano stati considerati per la Biennale, risultarono infatti vincitori – rispettivamente – del terzo e del primo premio, in una competizione che aveva per tema «Due o più figure umane, legate insieme da un unico tema compositivo».¹⁵⁹ Secondo Guido

rappresentazione dell'ambiente romano, nel quale non tutti, però, sono romani. Alludiamo a Guttuso, Caputi, Mafai, Savelli, De Santis, Guzzi, Jaria ed altri».

¹⁵⁷ R. Guttuso, *Pittori italiani alla XXII Biennale*, in «Le Arti», giugno-settembre 1940, pp. 366-370. Dello stesso avviso Gino Severini, che scrive adottando lo pseudonimo Aristarco, recensì la XXII Biennale su «Il Maestrale» (*Riflessioni e critiche sulla Biennale*, luglio 1940, pp. 72-80).

¹⁵⁸ V. Guzzi, *Arte contemporanea. La XXII Biennale di Venezia: i pittori italiani*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1940, p. 419.

¹⁵⁹ Sulla rassegna: M. Lorandi, F. Rea, *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, Electa, Milano 1993; F. Rossi, *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli*

Piovene, con il loro successo sull'accademismo e il gusto tardonovecento, era «riaffermato così un'aristocrazia nel campo della pittura».¹⁶⁰ Presentando *Fuga dall'Etna* (1938-1940), Guttuso ambì a restituire una scena collettiva, ispirava a una situazione emergenziale: il cataclisma non era esplicitato ma la sua imminenza era resa dalla concitazione di persone e animali che si precipitavano in ogni direzione al fine di trarsi in salvo (Fig. 89). La fiumana umana si faceva drammatico precipizio, enfatizzato dal segno nero che tagliava le forme e dalla tavolozza timbrica, uniformata da un rosso penetrante. La dinamica creata dalle linee della composizione non permetteva allo sguardo di trovare approdo sicuro; tutto era movimento: i gesti dei singoli, le vesti lacerate, la sedia ribaltata al centro del quadro (chiaro riferimento vangoghiano), la scala impennata, i cavalli dalle pose allucinate e irrequiete (a differenza dei bovini sulla sinistra, costretti a rimanere passivi tra la folla). Se per tutte queste ragioni il riferimento a *Guernica* di Picasso era quasi obbligato (Fig. 90), lo scorcio di costa nella parte alta del dipinto sembrava richiamare altre suggestioni: a sinistra, il rosso vermiglio usato da Gauguin per *La Vague* (Fig. 91),¹⁶¹ a destra la placidità, il «realismo sempre meno magico»¹⁶² di una delle tante marine di Carlo Carrà (Fig. 92).

Dal canto suo, Mafai presentò *Modelli nello studio* (Fig. 93), una composizione più distesa rispetto alla *Fuga* guttusiana, ma certo non meno enigmatica. Una stanza violacea ospita due nudi maschili (uno seduto, l'altro intento a indossare una corazza), un vaso di esili fiori, un torso 'scorticato' (quindi non un riferimento alla classicità ma alla reale pratica anatomica), il frammento di una riproduzione del barocco *Martirio di Sant'Orsola* di Lorenzo Pasinelli, presente anche in una sua coeva natura morta (Figg. 94-95). Considerate nelle sue singole porzioni *Modelli nello studio* non convinse molti osservatori: «non tutte le parti di questo dipinto posseggono lo stesso fuoco della natura morta sul tavolino o del nudo», scrisse Cesare Brandi a distanza di tempo, ma pregio di Mafai era far sì che «l'immagine si formi e si concreti al di là dei

anni Trenta, Electa, Milano 1993; E. R. Papa, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Electa, Milano 1994.

¹⁶⁰ G. Piovene, *Il secondo Premio Bergamo*, in «Primato», 15 ottobre 1940, p. 19.

¹⁶¹ Allo stato attuale manca uno studio analitico sulle eventuali tracce del rapporto tra la lezione stilistica di Paul Gauguin e la Scuola romana (e in generale gli artisti italiani attivi nella prima metà del Novecento).

¹⁶² R. De Grada, *Carlo Carrà*, in «Corrente di Vita Giovanile», 31 dicembre 1938, p. 4.

particolari, e li riassorba, li distrugga quasi, nella visione totale».¹⁶³ Come convenne anche Piovene, ne scaturiva «un quadro di particolari [...] splendidamente legati dalla accortissima coerenza formale, di questa pittura scorrevole e lievemente glutinosa»;¹⁶⁴ un tipo di pittura che era stata la cifra del maestro romano per quasi decennio. A contare non era la magniloquenza dell'interno o degli oggetti ma, ancora una volta, l'uso del colore.

In risposta alle critiche di Ojetti che li apostrofò tra i «deformatori di grido»,¹⁶⁵ Guzzi prese le difese di Mafai e Guttuso, ponendo un provocatorio interrogativo: «Chi non vede difatti che gli sforzi della più giovane pittura italiana sono tutti rivolti alla riscoperta dell'«umano» [...]; dell'«umano» e del reale non solo, ma in quest'ordine, di ciò che si chiama composizione o racconto?». ¹⁶⁶ In questo senso, soprattutto l'esempio di Mafai condensava tutte le conquiste più recenti:

Non si può non rilevare del resto che il Mafai, in questi ultimi tempi, abbia perduto una parte di quel gusto troppo geloso del tono che riduceva le immagini a così delicate parvenze, abbreviandone eccessivamente la scala dei valori cromatici e quindi costruttivi ed umani, da giustificargli l'attributo di decadente. Processo in atto questo, nella giovane pittura, che porterà al più intransigente chiaroscuro. In Mafai dunque abbiamo visto attuarsi il superamento dell'impressionismo, il formarsi di un nuovo gusto pittorico meritevole di essere riconosciuto.¹⁶⁷

¹⁶³ C. Brandi, «*Modelli nello studio*» di Mafai, in «Primato», 1 gennaio 1942, p. 21.

¹⁶⁴ G. Piovene, *Il secondo Premio Bergamo*, in «Primato», 15 ottobre 1940, p. 20.

¹⁶⁵ U. Ojetti, *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, A. Mondadori, Milano 1942, p. 259. La specifica citazione è tratta dal saggio intitolato «Il Premio Bergamo», datato novembre 1940, e si riferisce a più personalità che quell'anno presero parte alla rassegna: «[...] da Campigli a Cesetti, da De Chirico a Tomea, da De Pisis a Mafai, da Rosai a Guttuso il quale è finora un Cagliari con minor cultura o almeno senza quei lontani e contorti ricordi che davano a talune pitture di Cagliari una malinconica e derelitta nobiltà, sono convenuti come al loro presepe».

¹⁶⁶ G. Guzzi, *Arte contemporanea. La Mostra del II Premio Bergamo*, in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1940, p. 413. L'articolo venne anticipato da una lettera a Ojetti, con cui Guzzi giustificava meglio la propria posizione: «Mi ha molto divertito quello che mi aveva raccontato dell'Argan e dei suoi apprezzamenti su Picasso e Mafai. Ma nei riguardi di quest'ultimo permettetemi di non essere d'accordo con Voi. Io penso che Mafai, anche se il suo mondo poetico non ci piace, e può essere definito decadente, ed è di un pittore più raffinato che energico o profondo, è pur sempre un artista da rispettare. Anzi, a proposito di Mafai e del «Premio Bergamo» che gli è stato, secondo me, giustamente assegnato, mi sono permesso di polemizzare con Voi per il vostro articolo del 19 nov., in un ricco scritto che apparirà sul prossimo fascicolo dell'Antologia. Mi è dispiaciuto, vi confesso, che un uomo della vostra autorità potesse dare l'occasione a qualcuno di accanirsi con più gusto sull'arte contemporanea». Archivio GNAM, Fondo Ugo Ojetti, Corrispondenti, u. 949: V. Guzzi a U. Ojetti, lettera del 13 dicembre 1940.

¹⁶⁷ *Ibi*, p. 414.

1.3 L'INQUIETUDINE DEI MAESTRI: MAFAI E PIRANDELLO

Sia Mafai che Pirandello vennero spesso chiamati in causa dalla critica – curiosamente, quasi mai nelle stesse occorrenze – in quanto esponenti di punta dell'arte romana degli anni Trenta. Se nella pittura di entrambi si poteva riscontrare una qualche impronta malinconica, a livello umano i due erano ai poli opposti: più bonario e tendente alla condivisione il primo, più composto e abituato a vivere la propria ricerca in solitaria il secondo. Al netto delle differenze di temperamento, entrambi ebbero un'influenza significativa sulla generazione di artisti che stava maturando a Roma allo scorcio del decennio.

Per quanto riguarda Mafai, un'analisi piuttosto efficace venne elaborata da Michelangelo Masciotta all'inizio del 1942, sulle pagine della rivista fiorentina «Letteratura».¹⁶⁸ Egli riuscì a restituire con grande efficacia i termini dell'«affare Mafai» a quella data, sottolineando l'importanza della sua lezione per «la giovanile «scuola romana», compagine in cui erano compresi «Guzzi, Montanarini, Ziveri, Tamburi; una volta anche Afro; e tra le reclute, Savelli».¹⁶⁹ Secondo Masciotta, Mafai con il suo esempio aveva legittimato il loro superamento «della forma fissa ed immutabile [...] carcere oscuro della sensibilità e dell'espressione», aveva mostrato la via della «discontinuità emozionante» e romantica del colore: un modo nuovo di riscoprire il tono locale e di farlo vibrare di delizia, così da restituire la «durata attiva» del soggetto rappresentato, il suo emergere mosso e vitale sulla tela.¹⁷⁰ Se l'eredità di Mafai era accolta e risaputa, evidente anche a un osservatore tutto sommato esterno agli ambienti romani, l'ascendente di Fausto Pirandello sui più giovani risultava invece un fattore di meno immediata riconoscibilità. Questa sorta di «svantaggio» si collegava a una percezione diffusa riguardo al suo percorso, proverbialmente considerato appartato e personale. D'altro canto, che la sua identità pittorica fosse da collocare su un piano «a parte» era un presupposto con cui gran parte della critica aveva dovuto

¹⁶⁸ Per la rubrica «Cronache d'arte» di «Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea», tra 1941 e 1943 Masciotta realizzò i seguenti contributi su personalità ed esperienze a suo avviso più significative della pittura italiana contemporanea: *Omaggio a Morandi* (gennaio-marzo 1941), *Scipione* (aprile-giugno 1941), *La pittura metafisica* (luglio-settembre 1941), *De Pisis* (ottobre-dicembre 1941), *Mario Mafai* (gennaio-marzo 1942), *Tosi* (aprile-giugno 1942), *Carrà nell'ultimo ventennio* (luglio-dicembre 1942), *Casorati* (gennaio-aprile 1943), *Marino Marini* (maggio-agosto 1943).

¹⁶⁹ M. Masciotta, *Mario Mafai*, in «Letteratura», gennaio-marzo 1942, pp. 90-91.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

scendere a patti fin dal rientro dell'artista da Parigi all'inizio degli anni Trenta.¹⁷¹ Superata la soglia dei quarant'anni, Pirandello non era certamente un artista alle prime armi. Oltre a essere uno dei protagonisti indiscussi delle prime Quadriennali,¹⁷² e aver frequentato in più occasioni l'ambiente della Cometa,¹⁷³ formalmente egli non era incluso in maniera netta nella cerchia della cosiddetta Scuola romana. Ma al di là del suo temperamento solitario, tanto merito avrebbe avuto nell'anticipare e fiancheggiare le prime tensioni verso una nuova realtà riscontrabili nei più giovani. In particolare, intorno al 1937 egli aveva maturato uno sguardo pittorico sempre meno filtrato: da atmosfere sospese e ammantate di riti e di simboli, il passaggio a una drammaticità inedita e sempre più antiretorica non poteva che colpire i giovani più sensibili e interessati a disfarsi – chi più, chi meno velocemente – delle cancrene della ricerca formale e delle mollezze metafisiche e tonali. Per quanto si fosse formato in tempi e luoghi differenti, era innegabile che Pirandello fornisse loro non poche suggestioni, sia a livello di trattamento brutto della superficie pittorica sia per l'afflato di realtà antiretorica e senza filtri emanato dalle sue composizioni. In esse stava lo slancio vigoroso verso un più umano e concreto realismo, senz'altro una consonanza non secondaria con le riflessioni della nuova generazione romana.

Uno dei primi osservatori che evidenziò tale aspetto fu Marcello Venturoli in occasione della IV Quadriennale d'Arte Nazionale, tenutasi a Palazzo delle Esposizioni nella primavera-estate 1943, una mostra tanto articolata che gli permise di osservare la recente arte romana in un'ottica comparativa di ampio respiro. In quella occasione, Venturoli mise in luce i punti di tangenza tra la ricerca di Pirandello e quella del fronte più giovane della Scuola romana, proponendolo come principale alternativa, potenziale via d'uscita alla straripante accademia della pittura 'alla Mafai'.

¹⁷¹ Per un riepilogo della vicenda di Pirandello e della ricezione critica della sua pittura al suo rientro in Italia (compresa le sue partecipazioni alla XVIII e alla XIX Biennale di Venezia), si rimanda a F. Matitti, *Regesto 1925-1944*, in M. Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Fausto Pirandello. "La vita attuale e la favola eterna"*, Charta, Milano, pp. 48-56.

¹⁷² Gli venne riservata una personale sia alla Quadriennale del 1935 sia, soprattutto, alla terza edizione del 1939, dove espose ventidue dipinti e ricevette un premio pari a Lire 25.000.

¹⁷³ Pirandello espose alla Galleria della Cometa in una collettiva dedicata al disegno nel gennaio 1937; inoltre, una sua personale (sempre di opere grafiche) nel gennaio 1938, presentata da Corrado Alvaro.

Pirandello era lì, col suo naturalismo conturbato di metafisico, con le sue bagnanti assortite ciascuna in una sua particolare atmosfera a nicchia, eppure agognanti a una terrestre società, che l'una con l'altra componesse armonicamente; era lì con quel ciarpame disperato d'esser visto, in cui cerini spenti, nastri, scatoline e campanelli davano, nella bruciante evidenza della materia, nel maniaco; questo pazzo imperterrito, dal tessuto cromatico sporco e come cretoso, al quale però più spesso del previsto si appannava l'occhio di dolcezza fino alla soavità di certe stratificazioni e spatolature; era guardato da tutti con rispetto; ci ricordiamo quanto venivano dicendo in quei tempi Montanarini e Tamburi, non estranei del tutto al fascino del Mafai, ed entrambi intelligentissimi argomentatori: che la via era lì, in Pirandello; ma in quel nome così preciso e pericoloso era una indicazione vaga, che stava solo a significare la saturazione mafaiesca. Importante fu poi la Mostra del P., ma non iniziò da sola una scuola. P. si inseriva nella polemica "neo-impressionistica" iniziata alla Galleria di Roma dal gruppo che si è visto, ma non ne era l'esponente; la sua tendenza al racconto era una delle tendenze, anzi era sempre esistita come una particolare necessità anche quando tutti respiravano attraverso Mafai.¹⁷⁴

La mostra di Pirandello a cui Venturoli fece riferimento era l'importante personale di allestita presso lo spazio espositivo delle Terme nel febbraio-marzo 1941. In quella occasione, sempre Venturoli notò come pure la recente pittura di Pirandello stesse dando segnali di una certa effervescenza:

Pirandello, vedi il paradosso in un pittore così formato, è ancora in fieri: forse perché oggi essere completo è indizio di minore statura: infatti il momento di cultura che si attraversa è tutto in fieri: da una parte il retaggio dei nostri padri, innovatori e ricercatori di uno stile, dall'altra l'urgenza di un mondo pieno di cose da raccontare: il dramma, la realtà, i caratteri, termini antitetici che si concilieranno anche in P., soltanto dopo parecchi dissidi e pentimenti.¹⁷⁵

Quella alle Terme era, per quantità e qualità di opere, l'esposizione che fino ad allora aveva restituito la fotografia più accurata dell'ultima fase pirandelliana:¹⁷⁶ venticinque quadri di bagnanti, atleti o lavandaie, gruppi di 'oggetti' e di 'oggettini' – così il pittore

¹⁷⁴ M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale*, Ed. Raccolta, Roma 1943, p. 24.

¹⁷⁵ M. Venturoli, *Cronache d'arte. Fausto Pirandello alla 2° mostra d'arte alle Terme*, in «Raccolta», marzo 1941, p. 215.

¹⁷⁶ Presso la Sala delle Mostre d'Arte alle Terme, già il mese precedente Pirandello aveva partecipato con due pezzi alla mostra inaugurale, dedicata al disegno. Nel marzo 1942, una sua vasta personale di trentasette opere venne allestita presso la Galleria Gian Ferrari a Milano e poco dopo espose nove dipinti alla XXIII Biennale di Venezia. Sempre nel capoluogo lombardo, l'anno precedente, aveva preso parte anche alla III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, nella sezione del Lazio, con «tre dei migliori quadri [esposti] in occasione della sua mostra personale alle "Terme"». A. Francini, *Caratteri e significati della III Mostra del Sindacato Nazionale Belle Arti che si è inaugurata ieri a Milano*, in «La Tribuna», 27 maggio 1941, p. 3.

era solito indicare le proprie nature morte – rappresentati nella loro misera e concreta verità, una pittura tutta fuor di metafora, senza filtri (Fig. 96). La materia ruvida, trattata a mo' di intonaco, e i colori terrosi e secchi, come cotti dal sole (ora alternati rosa delicati, ora a vive accensioni di rossi, gialli e verdi), erano ancora i suoi toni usuali. Tuttavia, notava Guzzi nella presentazione della mostra, la loro resa sulla tela puntava a rendere «la vivezza e la spontaneità realistica dell'episodio raccontato»,¹⁷⁷ concorrendo alla definizione di «un realismo poetico (o pittorico che si voglia dire), tutto nuovo».¹⁷⁸ Il catalogo proponeva numerose riproduzioni di opere, con una evidente insistenza sulle figure, singole o in gruppo, trapiantate in spiagge assolate e roventi. Quello dei bagnanti era un soggetto che Pirandello aveva ripreso alla fine degli anni Trenta e affrontato con modi del tutto diversi rispetto al decennio precedente.¹⁷⁹ I volumi erano ora frantumati e sommari, mentre le scene presentavano un punto di vista arretrato, comprensivo e contemplativo di un'intera situazione di difficoltà esistenziale. Sul fronte del colore, l'orizzonte finiva per essere linea di confronto tra gli ocri e gli azzurri consueti, vivificate però da gialli acri, grigi secchi e bianchi di gesso. Ancor più che in passato, i bagnanti non erano creature dei ninfei ma uomini e donne esasperati in assembramenti di carni pesanti e gesti rugginosi, protagonisti di una sorta di rituale drammatico (Fig. 97).¹⁸⁰ In quell'atmosfera sconveniente e quasi arcaica, Ercole Maselli riconobbe «una ragione etica-figurativa» analoga a quella delle bottiglie di Morandi,¹⁸¹ mentre Attilio Crespi sottolineò quanto la «brutalità primitiva» degli uomini e delle donne di Pirandello portasse con sé «una vitalità autonoma», «una

¹⁷⁷ V. Guzzi, *Mostre d'Arte alle Terme. Mostra di Fausto Pirandello*, Roma 1941, p. 6.

¹⁷⁸ *Ibi*, p. 7.

¹⁷⁹ Per l'analisi del tema, ampliata a tutto l'arco della carriera di Pirandello: S. Troisi, C. Gian Ferrari, a cura di, *Fausto Pirandello. Bagnanti 1928-1972*, Charta, Milano 1998.

¹⁸⁰ La composizione sembra richiamare una poesia autografa di Pirandello (senza titolo e non datata) contenuta in G. Giuffrè, *Fausto Pirandello. Con un'appendice di scritti inediti*, Edizioni della Cometa, Roma 1984, pp. 231-232: «Mistero dei personaggi del vento / a far visita nel silenzio. / Sono chi sa da quando nei paraggi / aggregati chi sa a qual cosa; / rischiano di diventare stolidi, / di creparsi nella calura. / Sulla soglia dubitano: per non ardire, calpicciano / mormorano, si rammemorano, / mi si riscontrano: vorrebbero accoglienza. / [...] È trascorrere forse il solo pensiero / dei fantasmi del vento che hanno perso / memoria. O questo solo io intendo. / M'incutono ribrezzo d'attesa / con i loro malcerti racconti. / Questi, leggiero, ch'ha fatto corsa lunga / accenna ad un suo sortilegio, / in punta di piedi s'allampana, / si torce, molina e spolvera / con molli piedi una foglia / che dietreggia e accartoccia: / a un titolo qualunque di resa. / È tutto chiuso in un'aura convulsa / ch'ha respirarla è pena ottusa. / Ma s'ilara e s'irraggia talvolta l'aria / E sospira non so di che cosa. / Aria che il cielo irrorà, aliena, dirupata dall'alto, dall'immensa discesa; / aria altra che non porta presenza / di personaggi stolidi, terrosi, / rabbuiati dal vento; / ma chiara, liete voci».

¹⁸¹ E. Maselli, *Mostre romane. Notizie del mondo di Fausto Pirandello*, in «Domus», marzo 1941, pp. 44-45.

luce di classicità» data proprio dal rispetto di un'armonia insieme spaziale e trascendentale.¹⁸²

In quegli stessi anni anche Mario Mafai era alle prese con una nuova lettura della figura umana. Lo fece soprattutto con la serie delle *Fantasie* (ma anche *Capricci* o *Scherzi*): composizioni di corpi dagli atteggiamenti drammatici e dai ritmi angosciati, tragicamente trasformati da una pittura pastosa e da colori vibranti e allucinati su fondi scuri, dipinte su tele e tavolette orizzontali.¹⁸³ Scaturite da disegni altrettanto espressionistici, alcune di queste tele e tavolette fecero la loro prima comparsa nel 1939 a Venezia,¹⁸⁴ altre due nel 1941 a Genova.¹⁸⁵ Negli stessi anni più riproduzioni vennero pubblicate sulle pagine di «Corrente» e di «Primato», isolate oppure a corredo di contributi sull'arte contemporanea.¹⁸⁶ Proprio sulla rivista milanese, all'inizio del 1940 Raffaele De Grada mise in evidenza l'unicità di Mafai: «Non siamo più abituati, in tanto incalzare di prestigiatori della pittura, ad artisti che facciano pensare [...] la sua pittura ci pone problemi essenziali».¹⁸⁷ Nel 1943, alle *Fantasie* venne dedicata una cartella pubblicata per le Edizioni della Galleria della Spiga e Corrente (Fig. 98). La prefazione venne affidata ad Antonino Santangelo, che le analizzò sotto la lente di una progressiva epurazione formale: a livello espressivo, quelle immagini erano ridotte ai puri valori del colore, in parte ancora tonale, ma saturo e incendiato, denso. Tremore interiore e gioia creativa, quindi, impedivano a Mafai di approdare alle «manieristiche sottigliezze e [alle] soluzioni di gusto»¹⁸⁸ riconoscibili nei *Fiori secchi* e nelle

¹⁸² A. Crespi, *Mostre romane. Fausto Pirandello alla "Mostra d'Arte alle Terme*, in «Meridiano di Roma», 9 marzo 1941, p. 8.

¹⁸³ Cfr. F. D'Amico, F. Gualdoni, a cura di, *Mario Mafai. Le fantasie*, Nuova Alfa, Bologna 1990; G. Mafai, M. Gargiulo, *Le "Fantasie" di Mafai*, Marsilio, Venezia 2021.

¹⁸⁴ Due *Scherzi* vennero esposti alla Galleria L'Arcobaleno nell'agosto 1939, in una personale di Mafai introdotta da Carlo Ludovico Ragghianti.

¹⁸⁵ *Galleria Genova. Mario Mafai Marino Marini in una mostra nelle nostre sale dal 15 al 29 marzo 1941*, Genova 1941.

¹⁸⁶ Su «Corrente di Vita Giovanile»: *Mario Mafai all'"Arcobaleno"*, settembre 1939, p. 5; *Gli artisti*, 15 dicembre 1939, p. 3. Su «Primato»: 1 aprile 1941, p. 13 Il fascicolo di «Corrente» del 15 dicembre 1939 funse da catalogo della seconda mostra del movimento milanese: *Fantasia Bivacco* di Mafai era riprodotta e indicata tra le opere esposte nella seconda sala della Galleria Grande di Milano (dove figuravano anche Fazzini, Guttuso e Tamburi). Secondo Marina Pizziolo, essa tuttavia non venne effettivamente esposta, così come *L'impiccato* di Domenico Caputi. M. Pizziolo, «Dobbiamo parlare agli uomini le parole della vita», in ID, a cura di, *Corrente. Le parole della vita. Opere 1930-1945*, Skira, Milano 2008, p. 17.

¹⁸⁷ R. De Grada, *Mario Mafai*, in «Corrente», 29 febbraio 1940, p. 4.

¹⁸⁸ A. Santangelo, *Mafai 24 disegni e 1 tavola a colori*, Edizioni della Galleria della Spiga e Corrente, Milano 1943, s.i.p. [1].

Demolizioni del passato. L'essenza antiretorica e comunque tragica di suoi dipinti adesso andava oltre e si trasfigurava in immagini brulicanti di presenze sinistre (tra Bosch e Goya), immediate nell'azione pittorica espressionistica e allo stesso tempo difficili da decifrare nei loro significati profondi:¹⁸⁹ le composizioni passavano indiscriminatamente dai trionfali cortei di nudi dai colori lividi a vere e proprie scene di violenza, talvolta impersonale oppure riconducibile a soldati in uniforme, che non avevano altra fede se non quella delle sevizie e della mostruosità (Fig. 99).

Tra marzo e aprile 1943 alcune *Fantasie* furono esposte alla Galleria dello Zodiaco, scuotendo le aspettative degli osservatori della Capitale.¹⁹⁰ Proprio per l'importanza che il suo percorso aveva avuto su tanta sensibilità romana degli anni Trenta, quelle immagini generarono svariate perplessità. Su «Primato», Guzzi sentenziò che Mafai fosse arrivato «a un punto di suprema estenuazione; e le sue immagini si consumano e snervano in una luce intensa ed astratta, si fanno s'un languore prezioso e ingenuo»: quello era il precipizio che l'artista aveva trovato oltre i «limiti d'orato d'un gusto» che poteva dirsi «il punto di arrivo nello svolgimento della pittura moderna dall'Impressionismo a Morandi».¹⁹¹ Anche secondo Venturoli, le *Fantasie* non erano state capaci di concorrere a quell'unità di struttura, colore e sentimento del decennio appena trascorso: «troppo preciso, inconfondibile, è stato l'incanto dei suoi ruderi e dei suoi fiori appassiti, perché il diario delle donne e dei soldati superi quelle conquiste».¹⁹² Mafai si mostrava disunito e non troppo coinvolto nella polemica

¹⁸⁹ Ancora De Grada, riportando l'impressione provata di fronte ad alcuni di quei bozzetti, aveva concluso: «Esprimo emozioni da me provate in presenza di questi bozzetti, senza tuttavia esser ben certo se rispondano esattamente a ciò che il pittore ha fino a ora voluto, anche se intuito. È certo, tuttavia, che questi bozzetti costituiscono un fatto importante»; R. De Grada, *Mario Mafai*, in «Corrente», 29 febbraio 1940, p. 4.

¹⁹⁰ Mostra «Mafai e Manzù», 20 marzo-20 aprile 1943. Roma, Galleria dello Zodiaco (in catalogo, testo di Alberto Moravia). Mafai, oltre a un gruppo di disegni espose alcuni dipinti: *Interno*; *Demolizione*; *Fiori*; *Figura di donna*; *Il caffè*; *Fantasia*; *Interno*; *Testa di donna*; *Natura morta*; *Natura morta*; *Fantasia*. Tra la primavera e l'estate 1943 alcune *Fantasie* vennero esposte anche allo spazio d'arte Il Ponte di Firenze, in una mostra di Mafai e Scipione promossa da Michelangelo Masciotta. Cfr. M. Masciotta, *Cronache. Scipione e Mafai al "Ponte"*, in «Emporium», luglio 1943, pp. 34-35.

¹⁹¹ Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, in «Primato», 15 aprile 1943, p. 155.

¹⁹² M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale*, Ed. Raccolta, Roma 1943, pp. 28. Cfr. anche: Tamburi, *Calepini* cit., pp. 145-147 (marzo 1943): «Con queste opere Mafai non fa davvero un passo avanti. Conclusi i "paesaggetti" di Roma dolciastrici e sempre gli stessi, come le nature morte con i soliti "fiori secchi" ma più calcolate e congelate, Mafai ci presenta le sue "scenette" di caffè e di caserma, anche piccoli nudi di donna in fila, con *omini in piedi*, o distesi o seduti, la pretesa di sottintesa ironia, ma così *sotto* che bisogna sforzarsi molto per afferrarne una piccola parte. Un po' di Maccari, di Groz [*sic*] – o magari pensando a Goya – di Pascin».

portata avanti – in maniera quantomeno più compatta – dai giovani della Scuola romana. Da un punto di vista strettamente sociale, un aspetto era poi evidente: in un momento in cui il cataclisma della Seconda Guerra mondiale riguardava ormai direttamente anche l'Italia, per quanto potesse caricarsi di significati drammatici,¹⁹³ «la pittura di Mafai non chiama[va], come quella di Guttuso all'azione».¹⁹⁴ All'epoca, infatti, le *Fantasie* non portavano con sé la consapevolezza di una reazione diretta e contingente – più o meno mascherata – contro lo stato delle cose, o una polemica contro la critica e il sistema delle arti (come poteva valere per i più giovani). Erano in Mafai un profondo malessere che si legava sì allo stravolgimento della vita quotidiana e familiare all'indomani della emanazione delle leggi razziali,¹⁹⁵ ma di base la sua era una crisi tutta personale, dettata dalla graduale presa di coscienza di un fallimento morale proprio e, solo in secondo luogo, della società tutta.¹⁹⁶ Di fatto, a muoverlo erano turbe interiori profondissime, che inevitabilmente si rifletterono sull'identità

¹⁹³ Tale aspetto era comunque riconosciuto dagli osservatori, in particolare in: R. Guttuso, *Nota a Mafai*, in «Primato», 1 agosto 1940, p. 20.

¹⁹⁴ G. C. Argan, *Dal catalogo della Mostra Personale alla Galleria «L'Attico» Roma 1964, in Mario Mafai dal 1928 al 1964. Mostra retrospettiva delle opere*, Associazione Piazza Maggiore, Todi 1977, p. 37. Cfr. anche M. Venturoli, *Orientamenti della pittura italiana contemporanea (Un ciclo di mostre in America della Galleria del Secolo)*, Ediz. «La Bottega dei 4», Roma 1945, pp. 7-8. In questa riflessione successiva di un paio di anni rispetto alla mostra romana alla Galleria dello Zodiaco, Venturoli avvisava che la fase delle *fantasie*, e con essa la loro presunta carica provocatoria, poteva dirsi già digerita dallo stesso pittore: «Egli non è e non sarà mai un narratore, un uomo dal giudizio netto e polemico come forse potrà diventare Guttuso; egli, seguirà a raccontare la sua giornata con fiducia, smetterà di prendere a prestito da Chagall o da Soutine i luoghi comuni della critica alla borghesia, non porrà più ai suoi “condannati” gli occhi in mezzo alle tempie, né si estasierà di fronte a scene “mentali” di una collettività composta di individui che si ignorano, che fanno “massa” solo nelle intenzioni del pittore, come negli uomini sandwich».

¹⁹⁵ Nell'estate 1939 Mafai lasciò Roma per rifugiarsi, con la moglie Antonietta Raphaël (di origini ebraiche) e le figlie a Quarto di Genova, dove poté affidarsi alla protezione dei collezionisti Emilio Jesi e Alberto Della Ragione. Cfr. anche: G. Bruno, *Birilli, Guttuso, Mafai... e l'ingegnere Alberto Della Ragione*, in Z. Birilli, P. Rusconi, G. Bruno, a cura di, *Renato Birilli. Anni Trenta Milano e Roma*, Archivio di Scuola Romana, Roma 1997, pp. 38-39 [35-45]. Per una sintesi della vicenda Raphaël negli anni di guerra si rimanda al paragrafo 3.1.4.

¹⁹⁶ Piuttosto chiara era la posizione di Mafai in una lettera a Virgilio Guzzi, databile tra 1942 e 1943: «Pochi hanno sofferto come me per l'assenza di uno scheletro nell'uomo di oggi, per la mancanza di coscienza morale davanti alle cose e ai fatti per la penosa libidine di esteriorità e arrivismo che pagano poi perdendo personalità e carattere. E non ho nessuna voglia di ridere specialmente in questo momento». F. Benzi, *Materiali inediti dagli archivi di Virgilio Guzzi*, in *Virgilio Guzzi*, De Luca, Roma 1986, pp. 65-66.

della sua ricerca espressiva.¹⁹⁷ Venuta meno la consuetudine dei luoghi familiari¹⁹⁸ – un «togliersi alle luci e ai colori, prima balenanti e notturni, poi tersi, limpidi, assolati, che aveva sempre avuto negli occhi, e che erano tutti passati, per miracolo, nelle sue tele»¹⁹⁹ – le *Fantasie* gli si offrono come viatico per una presa più immediata sulla vita e sull'intrico di sensazioni, dolore alternato a precario sollievo, in cui era immerso.²⁰⁰ In Mafai, il distacco dal patetismo decadente dei soggetti degli anni Trenta si tradusse in un crescente interesse per il corpo umano e le sue manifestazioni più violente, sempre vincolato alla forza sorgiva del colore. Alla base di tutto vi era soprattutto il tentativo di recuperare la piena libertà della fantasia e un afflato vitale dopo aver tanto meditato – con una pittura di tono e di delizia – sulla morte perpetua

¹⁹⁷ V. Rubiu Brandi, a cura di, *“Il gusto della vita e dell'arte”. Lettere a Cesare Brandi*, Gli Ori, Siena-Prato 2007, pp. 59, 66. In apertura di una lettera di Mafai a Brandi, inviata da Genova e datata 29 luglio 1940, si legge: «Devi scusarmi i lunghi ritardi, non dipendono affatto da eccesso di lavoro né da molti affari ma è la solita pigrizia più violenta e tiranna che mai e non mi permette nulla. Sono annoiato da non credere; ho abbandonato da molto tempo la pittura e per riprendere ho deciso di partire qualche giorno». Mentre, all'indomani della vittoria al Premio Bergamo e di qualche giorno trascorso a Roma, poteva contare su una rinnovata serenità: «Devo anche confessare che sono ritornato un po' vanitoso dalla stima che tutti mi hanno dimostrato: cercherò di trarne profitto e avrò cura di non raffreddare questo calore, direi questo amore che mi piace contraccambiare. E questo è possibile. In un'esigenza sottile del proprio lavoro. Stare nel fulcro di quelle che sono le sostanze della conoscenza. Spezzare e ritrovare ecco; esaltarsi e ragionare; superare e analizzare almeno fino a che si consumi la forza che non atteggia a regolarsi. Con l'impressione che molti siano così, che in tutti ci sia sotto le cortecce della resina viva non spillata. Per adesso (vivere a Genova) è per me come un comprimersi: per rendere ancora più l'esuberanza nei momenti solenni; allora ritornerei volentieri a Roma quando potrò ritrovare i fatti cari alla mia fantasia».

¹⁹⁸ In merito all'assenza di Mafai da Roma si esprime anche il collezionista Pietro Feroldi. In una lettera datata 7 marzo 1942 all'amico Carlo Belli, egli confessò la sua insufficiente conoscenza dell'opera dell'artista, facendo presente come i suoi propositi di incontrarlo fossero ostacolati dal problema di rintracciarlo agilmente: «io potrei vedere qui a Roma di trovare qualche cosa, benché sia difficilissimo scovare l'autore (che fa la spola tra Roma e Genova) e non meno difficile pescare qualcosa di buono del suo primo periodo»; G. Appella, a cura di, *Documenti. Il carteggio Belli-Feroldi 1933-1942*, Skira, Milano 2003, p. 280. La questione dell'impossibile incontro con Mafai si ripropone anche nelle lettere successive, in particolare in quella del 27 aprile, in cui Feroldi lo definisce: «scombinato, sconclusionato, distratto, inafferrabile» (*ibi*, p. 294).

¹⁹⁹ F. D'Amico, *Mafai: le fantasie*, in F. D'Amico, F. Gualdoni, a cura di, *Mario Mafai: le fantasie*, Nuova Alfa, Bologna 1990, p. 7.

²⁰⁰ Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, in «Primato», 15 aprile 1943, p. 155: «Mafai [...] come stanco dei suoi fiori appassiti – eleganze ormai consumate – tenta e trova nel paesaggio colori di fiaba, si volge con umana irrequietudine a nuovi temi e racconti. Ma non si creda ch'egli voglia o possa rappresentarci una realtà umana e drammatica, egli che già negò un giorno alla pittura d'oggi il gusto di renderci i caratteri dell'individualità, e insomma di risolversi in “ritratti”. Ciò che domina lo spirito del pittore è piuttosto una voglia di riso, un amore delle cose iperboliche, sognate, inventate, e vagamente sensuali».

dei fiori secchi e sulla precarietà architettonica di una Roma che, da tradizione, prometteva di mantenersi eterna.²⁰¹

²⁰¹ G. Appella, a cura di, *Mario Mafai. Le fantasie. Con un carteggio inedito* Einaudi, Mafai, Pirelli, Edizioni della Cometa, Roma 1989, p. 9. Nonostante ciò, nel dopoguerra le *Fantasie* sarebbero finite sotto la lente ideologica ed elette come la visionaria risposta dell'artista al tracollo verso cui la società italiana sotto il regime si stava dirigendo, una sorta di messa in scena caricaturale degli orrori sotto il regime mussoliniano. Questo tipo di revisionismo coinvolse anche la serie delle *Demolizioni*, che non di rado è stata letta con la lente forzata di un'implicita militanza antifascista; al riguardo: M. Morelli, *Un artista tra due guerre. Le Demolizioni di Mario Mafai tra critica e militanza*, in «Predella» n. 52, 2022, pp. 61-91.

1.4 «NATURA MORTA, SPIRITO VIVO», O DELLA POLEMICA SUI GENERI

1.4.1 SIGNIFICATI DELLA NATURA MORTA INTORNO AL 1940

«Ormai è pacifico per tutti che una bottiglia può assurgere a significazione di personaggio, così la polemica sui generi pittorici ha ormai concluso sulla stoltezza della gerarchia dei pretesti, dei contenuti».²⁰² Come si evince anche da queste parole di Marcello Venturoli, all'epoca giovane critico in erba, quella dei generi iconografici, e quindi dei soggetti delle rappresentazioni, era una questione che ancora nei primi anni Quaranta animava le dispute tra i vari fronti della cultura italiana.²⁰³ Soprattutto in pittura, uno dei bersagli più ricorrenti era quello della natura morta, scelta compositiva tradizionalmente associata a un certo disimpegno e a una mancata partecipazione da parte dell'artista allo spirito del proprio tempo.

Nella cultura italiana tra le due guerre, la polemica aveva trovato ulteriore ragione di infiammarsi nella ricerca – ideologica e vana – di un'arte che si facesse rappresentazione dell'era fascista, innestatasi su un'astratta e imprecisata tradizione mediterranea che prediligeva la figura agli oggetti, lo stile figurativo classico alla deformazione formale. Il decennio dei Trenta, quindi, era stato particolarmente segnato da un sentimento conservatore che trovava la sua voce più decisa e influente in Ugo Ojetti; colui che, di fronte al modesto numero di paesaggi e di nature morte della sezione del Novecento nell'ambito della mostra d'arte italiana di Parigi del 1935, aveva potuto celebrare il compiersi della «restaurazione della figura umana sul suo trono come sintomo di guarigione, [...] la prova del risorgere dell'arte nostra».²⁰⁴

²⁰² M. Venturoli, *Stradone e Savelli*, in «Raccolta», aprile-maggio 1941, p. 295. Con questa riflessione Venturoli esordì in un suo scritto sul mensile «Raccolta», prima di passare alla disamina degli esiti ultimi della pittura di Giovanni Stradone e Angelo Savelli, due giovani promettenti e tra i più ricettivi del clima espressionista romano a cavallo del 1940. Il giovane critico constatò come tale vento di novità si fosse diffuso tra i giovani «romani», ma nelle stesse pagine sembrò mettere le mani avanti riguardo alla convalida assoluta di quella recente esperienza, ancora tutta in divenire: «Miracoli? Esplosione di pittori di istinto, indice della tanto attesa arte maggiore? Niente di tutto questo: che sarebbe errore fatale confondere un progresso dell'arte, storicamente inteso, verso il reale, con un progresso dell'arte in astratto; sarebbe far assurgere il nostro gusto o inclinazione verso un'arte impegnata più direttamente nel racconto e nel dramma, a modello e misura dell'arte in genere».

²⁰³ A Milano, nel 1941 venne pubblicato *La pittura del Novecento* di Ugo Nebbia, dove in calce a un'amara e piuttosto reazionaria riflessione sulla «perdita di contatto tra l'arte e il pubblico» si poteva leggere: «Forma e contenuto, lirismo e stilismo, fantasia e realtà, mestiere e sensibilità, freno e libertà, cultura e sensualità, tradizione e indipendenza, sono, del resto, questione che da troppo tempo andiamo palleggiandoci con una vanità di parole tutt'altro che propizia alla loro soluzione. U. Nebbia, *La pittura del Novecento*, Società Editrice Libreria, Milano 1941, p. 203.

²⁰⁴ U. Ojetti, *Ottocento Novecento e via dicendo*, A. Mondadori, Milano 1936, p. 54.

L'acme dello scontro venne raggiunta in occasione della III Quadriennale d'Arte Nazionale, quando le voci più retrive attribuirono il primato italiano alla scultura, garante dell'essenza monumentale e della dignità della figura umana; mentre in pittura non poterono che prendere amaramente atto del dilagare della natura morta. Significativo, in questo senso, era il successo di Giorgio Morandi, a cui venne riservata una grande sala personale (oltre quaranta dipinti, svariati disegni e incisioni) e il secondo premio per la Pittura. Non era raro che anche chi riconoscesse la validità della sua ricerca, finisse per considerare il genere della natura morta con atteggiamento piuttosto tiepido. Su «Il Popolo d'Italia», ad esempio, essa trovava una vaga dignità nel fatto di essere stata interpellata anche dai grandi maestri del passato, che se ne compiacquero ma seppero anche superarne i limiti: «La tentazione, dunque, è universale e la “natura morta” non costituisce un genere inferiore. Però, nella sua facilità di espressione, cova il pericolo», vi si leggeva nel febbraio 1939.²⁰⁵

Per quanto riguarda il fronte più reazionario, per la loro efficacia dimostrativa si prendono in considerazione una vignetta satirica pubblicata su «Il Travaso delle Idee», popolare settimanale satirico, e un aspro commento alla mostra comparso su «Fronte Unico», organo di stampa afferente ai Gruppi Universitari Fascisti della Capitale. L'immagine presentava due signori paffuti ed eleganti sul punto di visitare la mostra di Palazzo delle Esposizioni (Fig. 100). Prima di completare l'ultima rampa dello scalone piacentiniano, essi si erano soffermati a disquisire sull'aspetto del portale d'ingresso che, a mo' di cappella gentilizia, non recava altro ornamento se non l'incisione delle generalità della III Quadriennale (Fig. 101). Alla perplessità dell'amico sull'atmosfera funerea che ne scaturiva, l'altro incalzava sostenendo che «Ci voleva: l'interno è pieno di nature morte!».²⁰⁶ Forse aveva già avuto modo di visitare la mostra oppure, verosimilmente, era stato investito dal polverone di polemiche che la selezione esposta aveva provocato. Allo stesso periodo risaliva il severo monito agli artisti italiani pubblicato su «Fronte Unico»:

Da un lato si chiede il ritorno alla grande, alla vera pittura – come fatto narrativo e compositivo – dall'altra si incoraggia e si giustifica una forma d'arte che non esito a definire non-arte. Poiché la natura-morta e il paesaggio, come fatto estetico, sono fini

²⁰⁵ R. Calzini, *Nature morte e bianco e nero*, in «Il Popolo d'Italia», 25 febbraio 1939.

²⁰⁶ *Davanti alla Quadriennale*, in «Il Travaso delle Idee», 5 marzo 1939.

a se stessi, non possono avere nulla di umano e di universale, salvo casi rari, e devono andare quindi considerati alla stregua di studi e di esercitazioni i quali mettano l'artista in condizioni di creazioni più vaste. Premiare questa attività, priva del suo scopo finale, può considerarsi come un'evirazione perpetrata all'arte prima che dia i suoi frutti più belli.

Poi vorrei domandare una cosa ai pittori: possibile che voi vediate la natura tutta, l'Italia grande e lavoratrice, il nostro Impero, e l'umana vicenda ridotta con tanta frequenza a pochi oggetti messi lì a caso od a un paese dall'arte greve e triste? Non voglio fare della retorica, ma mi sembra che la Storia dovrete saperla anche voi! Coraggio dunque camerati, un po' più di coerenza non guasta, decidetevi: tramandiamo ai nostri nipoti il formaggio con le pere, oppure la narrazione dei fasti dell'Impero?²⁰⁷

L'idea dell'arte come mezzo al servizio della Patria era un paradigma piuttosto diffuso, che avrebbe varcato il limite del decennio. Nel 1941 l'irriducibile gerarca Roberto Farinacci – sostenendo la validità delle opere presentate al 'suo' Premio Cremona – si diceva ancora sconcertato di fronte alla possibilità «che il tempo di Mussolini si sarebbe tramandato ai posteri attraverso i seni cadenti, le vene varicose, i piedi e le gambe deformi per elefantiasi, o le solite nature morte e i soli paesaggi di maniera».²⁰⁸ D'altro canto, si trattava di colui che, alla III Quadriennale, aveva liquidato le bottiglie di Morandi con la bieca e provocatoria formula «vuoti che rendono».²⁰⁹

²⁰⁷ D. Gazzani, *Quasi polemica: la pittura della Quadriennale*, in «Fronte Unico», 30 marzo 1939.

²⁰⁸ R. Farinacci, *III Premio Cremona, Catalogo delle opere esposte alla mostra*, Ed. Cremona Nuova, Cremona 1941, p. 6. Nelle pagine successive del catalogo, nell'ambito della *Conversazione sul III "Premio Cremona" tenuta alla radio dal Gr. Uff. Avv. Tullo Bellomi* si poteva leggere una sorta di integrazione al discorso del gerarca: «[...] l'appello rivolto da Roberto Farinacci agli artisti italiani perché creino opere che tramandino ai posteri una visione della Epopea fascista, non implica affatto la condanna di altre espressioni d'arte, orientate su temi meno epici e grandiosi. Ogni opera d'arte, anche se non riproduce Eroi o Santi, celebrazioni o fasti, battaglie o trionfi, anche se si limita a dipingere cose inanimate, può sempre rappresentare un nobile contributo al senso euforico della vita, un elemento di documentazione ambientale, nello sviluppo continuo della civiltà e del progresso umano. Certo non si potrà mai porre su uno stesso livello d'arte, anche se a pari abilità di esecuzione, un quadro a soggetto inanimato, ed un quadro rappresentante, ad esempio, un pugno di uomini che, raccolto attorno ad un Principe eroico, riceva, su un'amba insanguinata, il supremo omaggio del nemico. Sarà anche questa una questione di proporzione e di sensibilità; ma ciò non impedisce che l'iniziativa di Roberto Farinacci possa essere aperta a tutti gli artisti, di qualunque tecnica ed a qualunque tendenza appartengano: purché disposti a portare la loro arte sul piano di collaborazione ove sono allineate tutte le altre attività nazionali; e purché accettino, come imperativo, che ogni loro segno di pennello, ogni loro colpo di scalpello, ogni prospetto costruttivo, sia una battaglia, non per il piccolo *Io* personale dell'artista, ma per l'onore, per la gloria, per la sempre maggior bellezza della nostra Italia» (*Ibi*, pp. 17-18). Cfr. anche F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 228.

²⁰⁹ [Roberto Farinacci], *Vuoti che rendono*, in «Eccoci», 15 luglio. 1940.

In quello stesso 1941, sul «Corriere della Sera» Massimo Bontempelli osservò come in genere la natura morta venisse «o ironicamente canzonata o vituperata con violenza» e a torto ritenuta «frutto non d'altro che d'una pigrizia immaginativa sopravvenuta nella pittura della fine del secolo scorso, e poi durata fino a oggi».²¹⁰ Nella stessa sede, l'intellettuale comasco invitava alla comprensione del perché i giovani vi facessero ricorso: «dovremmo pensare un poco più a fondo all'origine e all'indole di quella passione dei nuovi pittori».²¹¹ Ma, d'altro canto, egli non riuscì ad andare oltre una difesa piuttosto blanda del genere, finendo per limitarlo a un 'appoggio' per gli artisti che necessitavano di ristabilire un contatto con la realtà sensibile in momento di crisi con soggetti e formati di tutt'altra rilevanza espressiva. A pochi mesi di distanza la riflessione di Bontempelli venne ripresa sul quotidiano romano «La Tribuna» dal giornalista Aldo Paladini, che per il suo contributo scelse un titolo piuttosto incisivo: *Natura morta, spirito vivo*. In quella sede, il discorso sembrò assumere una valenza più ampia, a sostegno del valore morale che doveva sottostare a ogni scelta compositiva.

[...] resta pur sempre da dimostrare che il problema sia quello di rappresentar cose nuove; mentre è ormai di comune giudizio che consista nel raffigurare qualunque cosa sol che venga puntualmente adeguata ai commossi accenti della propria vita interiore, trasfigurata nei termini della propria umana esperienza, che è inconfondibile e unica, come inconfondibili e unici sono i nostri propri desideri e rimpianti, le immaginazioni e le memorie, le passioni e le speranze. Qualunque cosa: cioè qualunque apparenza riconoscibile, qualunque fenomeno, qualunque forma che presupponga la materia sulla quale si esercita o si presenti come un nuovo originale atteggiamento dello spirito. [...] Esigenza, in altre parole, di dimostrare prima ancora a se stessi che agli altri come non il soggetto ma l'arte interessi; timore che gli esemplari naturali, uomini e paesaggi, fossero soltanto dei pretesti e come tali non indispensabili, anzi d'intralcio ad un più felice raggiungimento di quella composizione e di quell'armonia; fiducia di riacquistare attraverso la raffigurazione di forme, per se stesse, avulse dalla contingenza della loro organica vitalità «il senso metafisico che aveva fatto grande la pittura del più lontano passato». Tutte queste ragioni insieme – e l'una più seria più legittima ed urgente dell'altra, almeno in apparenza – avrebbero spinto i pittori moderni alla natura morta; né chiunque alla fine, visti i risultati, potrebbe attualmente dolersene.²¹²

²¹⁰ M. Bontempelli, *Natura morta*, in «Corriere della Sera», 20 agosto 1941, p. 3; ora in M. Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2019, pp. 83-86. All'epoca, lo scritto comparve anche su «Beltempo. Almanacco delle lettere e delle arti» (Edizioni della Cometa, Roma 1942, pp. 15-17).

²¹¹ *Ibi*.

²¹² A. Paladini, *Natura morta, spirito vivo*, in «La Tribuna», 6 novembre 1941, p. 3.

Paladini sembrava riferirsi alle manifestazioni espressive della recente Scuola romana, che a prescindere dai soggetti aveva messo in atto una pittura carica di senso umano. La natura morta, d'altra parte, era al centro delle riflessioni di molti artisti della Capitale, anche dei maestri più affermati. Per Mario Mafai, ad esempio, essa rappresentò uno dei tentativi di reazione alla sua crisi espressiva dei primi anni Quaranta. A suo modo di vedere, di fronte al declino morale della società e alla conseguente irrimediabile perdita di aderenza rispetto all'umano, l'artista non aveva altra soluzione se non affidarsi alla grammatica degli oggetti. Consapevole dell'innata tendenza all'immoralità dell'uomo e dell'artista, Mafai non faceva mistero che la natura morta fosse quindi la scelta più rassicurante, un sollazzo appassionato in cui espiare le proprie mancanze. Ne scrisse una sorta di manifesto – dal titolo tanto lineare quanto enigmatico *Il pittore, l'uomo, le pere* – per la rivista «Prospettive» di Curzio Malaparte, che lo incluse nel celebre fascicolo *Paura della pittura* del gennaio-marzo 1942.

Il pittore s'entusiasma per altre forme; le sue simpatie vanno a un genere diverso: un oggetto qualsiasi che lo spazio crei e accenda di vibrazioni e di colore, una mela come una stoffa dalle tonalità rare, un vetro con le sue lucentezze sono elementi che formano quella flora spettacolare che nutre la sua fantasia. [...] Ecco la verità dell'artista; questo mondo fermo che tuttavia può muovere a suo piacimento; non l'obbliga ad avventure pericolose e soddisfa la sua preziosa pigrizia. [...] Certo, oggi siamo in un'epoca differente; più virile dirà qualcuno, ma più povera direi io. Il pittore quando dipinge una figura pensa ad una natura morta, e quella ci sta nella tela come le pere e la bottiglia [...].²¹³

Sullo stesso numero di «Prospettive», Guttuso pubblicò quello che può essere considerato il contributo di punta, sia per il fatto che forniva il titolo all'interno fascicolo sia per il vigore che ne scaturiva. Di fatto, si trattava di una rivendicazione del superamento delle gerarchie dei generi e dei soggetti: «Una crocifissione che sembri una natura morta e una natura morta che sembri una crocifissione. [...] Non dunque idolatria [della pittura] ma concreta espressione di un concreto mondo di oggetti e di uomini a portata delle nostre mani, delle nostre discussioni, dei nostri pensieri».²¹⁴ Era quella una questione nevralgica nella poetica del siciliano, affrontata

²¹³ M. Mafai, *Il pittore, l'uomo, le pere*, in «Prospettive», 15 gennaio-15 marzo 1942, p. 19. Per lo stesso fascicolo Mafai fornì pure una selezione di lettere selezionate dalla corrispondenza con l'amico Scipione.

²¹⁴ R. Guttuso, *Paura della pittura*, in «Prospettive», 15 gennaio-15 marzo 1942, pp. 5-6.

con slancio anche sulle colonne di «Primato». Cavalcando l'onda di polemiche che sommerse il secondo Premio Bergamo (1940), sul quindicinale fondato e diretto dal ministro Giuseppe Bottai, Guttuso pubblicò «un discorso da barbiere»²¹⁵ nella vana speranza di esaurire finalmente qualsiasi malinteso. In particolare, dichiarò in maniera inequivocabile come in arte contasse anzitutto la qualità dell'opera e che, a livello di soggetti, non potesse essere ammessa alcuna idea di gerarchia. Sul fronte dell'attività pittorica, la sua tesi venne sostenuta da un lungo periodo di lavoro, in cui egli aveva riversato le angosce interiori e collettive nell'elaborazione continua di ritratti, nudi e nature morte di forte valenza espressiva.²¹⁶

Oltre alle vicende storiche e politiche che videro l'entrata in guerra dell'Italia, nel giugno 1940 Guttuso soffrì pure il lutto per la perdita del padre.²¹⁷ Rientrato da Palermo, ad agosto scrisse all'amico Renato Birolli aggiornandolo sulle sue condizioni e sui passi in avanti nell'elaborazione di *Fuga dall'Etna*: «Sono tornato a Roma e ho ripreso a dipingere – mi sono anzi buttato sul lavoro come in una realtà, e come per distrarmi. Non so che ne è uscito, ma certo una continuità così appassionata non può esser senza frutto – almeno interna».²¹⁸ Quel tempo solitario e angosciato, Guttuso lo aveva quindi affidato alla sperimentazione pittorica, pienamente cosciente di star attraversando un passaggio critico che riguardava sia lui in senso stretto sia un'intera stagione artistica.

Nei confronti degli altri pittori la sua stima andò vacillando sempre di più. Nello specifico, il siciliano non intendeva sopassedere sulla tendenza all'individualismo e

²¹⁵ R. Guttuso, *Il solito discorso*, in «Primato», 15 ottobre 1940, p. 22. Come riporta lo stesso Guttuso, il suo scritto si pone in esplicita polemica con la recensione di Carlo Tridenti comparsa su «Il Giornale d'Italia» il 28 settembre 1940.

²¹⁶ Tutte prove che si ponevano a preludio o comunque tangenti a quell'emblema dell'impegno che fu la *Crocifissione* esposta al IV Premio Bergamo nel 1942, intorno alla quale vennero schierati gli scudi del conformismo moralista. Per la vicenda che ha riguardato il problematico dipinto si rimanda a: E. Crispolti, a cura di, *Crocifissione*, Accademia Editrice, Roma 1970.

²¹⁷ Cfr. lettera di R. Guttuso a C. Brandi, Bagheria 14 giugno 1940, ora in F. Carapezza Guttuso, a cura di, *Brandi Guttuso, storia di un'amicizia*, Electa, Milano 2006, p. 80.

²¹⁸ ACGV, RB. I. 239.4: lettera di Guttuso a Birolli del 23 agosto 1940. Del suo stato d'animo dei mesi è testimonianza anche una lettera indirizzata a Libero Del Libero conservata presso l'Archivio della Quadriennale di Roma. Scritta all'inizio del 1941, la missiva contiene alcune riflessioni personali dal forte senso di inquietudine e di solitudine. Riguardo alla situazione artistica contemporanea, Guttuso intendeva la deriva dell'orizzonte della pittura facendo riferimento al concetto di «autoritrattismo» (da ricondurre all'individualismo che domina gli ambienti culturali) e preferì non parlare delle composizioni a cui sta lavorando, di cui non si sentiva pienamente soddisfatto; ArBiQ, Fondo Libero De Libero, Corrispondenza personale e professionale, 1.1.7 b.21 u.81.4: lettera di Guttuso a De Libero, 26 gennaio 1941 (trascrizione e riproduzione non consentite).

sulle logiche opportunistiche che percepiva in loro, finendo per esprimere tutta la sua insofferenza in uno scritto per «Primato», che inaugurò con una vera e propria sentenza: «Il vero pittore si butta nella vita perché questo è il campo dei suoi mezzi d'azione».²¹⁹ Guttuso sembrò quindi non fare sconti a chi secondo lui non si prendeva atto del valore morale del processo artistico. E poche righe dopo tornò sulla questione della gerarchia dei soggetti iconografici: «[...] “una strage degli innocenti” dipinta da un'arcade è meno drammatica che due mele dipinte da un uomo “in collera”. [...] c'è più dramma in una natura morta di Morandi che in tutti gli affreschi pseudoeroici che sappiamo».²²⁰ In quei primi anni Quaranta il maestro bolognese rappresentava un punto di riferimento proprio sul fronte della natura morta, in cui Guttuso si cimentò con notevole intensità, affidandosi al genere teoricamente più ‘innocuo’ per proporre con maggiore convinzione la sua idea di corrispondenza tra pittura ed esistenza umana. A conferma di questo approccio, un'altra lettera a Birolli, scritta nel novembre 1941 e ben dimostrativa del fervore che l'artista stava covando nella preparazione del già citato fascicolo *Paura della Pittura* per «Prospettive»:

A Roma saremo pochissimi a collaborare [...]. Benissimo che non ci sia un accordo perfetto sul terreno dialettico, ma occorre una assoluta unità e precisione d'indirizzo morale. Noi stiamo preparando di continuo con il calore delle nostre ore di lavoro questa morale conquista. E la pittura caro Renato, in Italia, comincia veramente con noi. Non ti sembri goliardica questa affermazione perché so benissimo che importanza possa aver avuto, nella nostra storia un Morandi, o qualche altro. Ma noi siamo immersi fino al collo in una pittura senza trucchi, senza baggianate, tutta offerta nelle sue integrali possibilità di espressione, senza neppure il più raffinato e ingannevole dei trucchi e quello della cosiddetta sincerità. Noi siamo la nostra pittura, simili ad essa in ogni nostro gesto e azione umana.²²¹

Secondo Guttuso, quindi, Morandi era un riferimento incontestabile, ma per permettere alla pittura italiana di fare i necessari passi in avanti egli doveva

²¹⁹ R. Guttuso, *Pensieri sulla pittura*, in «Primato», 15 agosto 1941, p. 20.

²²⁰ Il testo, inevitabilmente, ebbe una certa eco e generò qualche risentimento. Guttuso venne accusato esplicitamente di peccare di autoreferenzialità anche da artisti a lui “vicini”. Era il caso di Orfeo Tamburi, la cui reazione venne pubblicata sempre su «Primato», nell'edizione del 1° ottobre 1941. Questi, inoltre, in una lettera datata 2 settembre scriveva a Pericle Fazzini (in quel momento soldato del 72° Reggimento Fanteria, stanziato a Vittorio Veneto) per consolarlo della solitudine e per aggiornarlo sull'atmosfera che aleggiava nella capitale: «A Roma c'è aria di discordia, Via Margutta è in fermento; dovunque, in giro, c'è voglia di sopraffazione. Tiriamo avanti però finché si potrà e siamo saggi»; ASR, FAZ.P.16.13: lettera di Tamburi a Fazzini, 2 settembre 1940.

²²¹ ACGV, RB. I. 239.a.9: lettera di Guttuso a Birolli, 12 novembre 1941.

rappresentare non tanto un orizzonte di approdo, quanto uno stimolante punto di partenza.²²²

1.4.2 GUTTUSO TRA LA X MOSTRA DEL SINDACATO BELLE ARTI DEL LAZIO (1942) E LA PERSONALE ALLO ZODIACO (1943)

La X Sindacale del Lazio si rivelò un'esposizione significativa sia per il dominio della natura morta sia per il fatto che, oramai, il fronte dei giovani romani poteva dirsi consolidato, al punto che sulla stampa periodica si tentò da più parti di definirne i caratteri distintivi. Tra i vari contributi sulla mostra, quello di Alberto Francini su «La Tribuna» si rivelò estremamente utile anche per comprendere meglio le logiche dell'allestimento, che secondo lui si poneva come fotografia della confusionaria convivenza tra la vecchia guardia della Scuola romana e la sua fase più recente.²²³ Nonostante l'ampio lasso di tempo trascorso all'ultima edizione della Mostra del Sindacato laziale,²²⁴ la mostra del 1942 sembrava non aver perso il proposito di proporre una panoramica ampia e nutrita sull'arte della Capitale. Anzi, fu a tal punto articolata che, secondo Francini, «avrebbe fatto anche più colpo se nel collocamento si fossero costituiti gruppi più compatti e accostamenti più a contrasto»: in questo

²²² Cfr. anche V. Ribiu, *Illuminata giovinezza di Guttuso*, in Rais, D. Favatella Lo Cascio, a cura di, *Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit Uns, 1924-1944*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 50-51; F. Fergonzi, *Parole chiave per il Guttuso pittore-scultore*, in B. Tomassi, a cura di, *Renato Guttuso. Nuovi studi*, Silvana, Cinisello Balsamo 2019, p. 16. Lo avrebbe poi ammesso anni dopo, senza più le pressioni della polemica ideologica degli anni di guerra: *Da Morandi 12 dipinti 35 disegni e guazzi di Renato Guttuso*, Galleria Il Milione, Milano 1966.

²²³ Come emerge in vari commenti, nell'allestimento della mostra Orazio Amato fu affiancato dai pittori Luigi Montanarini e Luigi Aversano, oltre che dagli scultori Marino Mazzacurati e Ricardo Assanti. È verosimile immaginare che molte scelte relative alla collocazione delle opere ascrivibili alla Scuola romana fossero state suggerite da Montanarini e da Mazzacurati, tra tutti i più coinvolti in quella esperienza.

²²⁴ O. Amato, *Prefazione*, in *X Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti del Lazio*, Tip. Palazzotti & Coppitelli, Roma 1942, pp. 5-6. Dopo un anno in cui la rassegna «non si poté tenere per mancanza di locali», nel 1942 la X edizione venne allestita, per eccezionale concessione del ministro Giuseppe Bottai, nei saloni di sinistra della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. La prefazione del Segretario Amato divenne ancora una volta sede per domandare alle autorità superiori una soluzione alla questione, ipotizzando addirittura l'uso temporaneo del Palazzo delle Esposizioni nei mesi non previsti per l'allestimento delle Quadriennali; così da mettere fine a un «girovagare scomodo, dispendioso ed anche un pochino umiliante per i pittori e gli scultori che operano nella Capitale». Sulla questione della sede, si veda anche l'ironico articolo di Arturo Peyrot, il quale – inventandolo o riprendendo un episodio effettivamente avvenuto – inscenò un confronto tra due visitatori; A. Peyrot, *A Valle Giulia. Artisti romani alla 10° Mostra Sindacale*, in «Il Piccolo», 15 maggio 1942.

modo si sarebbe delineata una migliore gerarchia tra i neofiti e i più navigati,²²⁵ nell'ambito di «quella specie di espressionismo che sta prendendo piede da qualche tempo in alcuni ambienti romani», con riferimento esplicito al superamento dello schematismo tonale, «ai grassi impasti, alla pennellata franta o serpeggiante, tendenzialmente costruttiva».²²⁶ Fausto Pirandello, inaspettatamente, inviò due nature morte della fine degli anni Venti; Mario Mafai, invece, espose tre paesaggi degli anni Trenta. A quest'ultimo fu unanimemente riconosciuto il notevole contributo all'orientamento della recente pittura romana,²²⁷ ma la mostra dimostrava anche la distanza che si era venuta a creare con l'evoluzione dei più giovani. Largo entusiasmo venne espresso nei confronti di Giovanni Stradone (Fig. 102) che, sempre per Francini, «con questi nuovi lavori, conferma il suo impetuoso talento e il suo gusto», e di Toti Scialoja (Figg. 103-104), «l'iridato raffinato decadente [...] che gareggia col primo in fervore».²²⁸ Entrambi i pittori erano alle loro prime apparizioni in mostre di gruppo e

²²⁵ A tale proposito di veda anche Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, in «Primato», 15 maggio 1942, p. 206. In quell'occasione, Virgilio Guzzi ci tenne a rivendicare il suo «manifesto» del 1940 (dal catalogo della XXXI Mostra alla Galleria di Roma) e la legittimità di quel gruppo di pittori romani che si avviò verso il superamento della fase tonale. Attraverso il filtro della loro esperienza dovevano essere lette anche le opere espressioniste dei giovanissimi, come Stradone e Savelli. «Tutti oggi parlano di una certa scuola romana. Quando noi, pochi anni addietro, parte in causa, ne demmo l'annuncio, sforzandoci nel contempo di spiegare in che propriamente volesse consistere la concordia discorde di quei quattro o cinque pittori nuovi che qui a Roma s'erano messi a lavorare al di fuori del purismo tonale e al di qua del gentile, evocativo colorismo mafaiesco, ci fu subito, com'è naturale, chi volle fare il saccente, tirando fuori obiezioni e cavilli che già da un pezzo i fatti si sono adoperati a ricacciare in quel buio confuso di dove erano usciti».

²²⁶ A. Francini, *I pittori romani alla 10° Mostra sindacale che si apre domani a Valle Giulia*, in «La Tribuna», 8 maggio 1942, p. 3.

²²⁷ A. Crespi, *La X Sindacale Romana*, in «Meridiano di Roma», 17 maggio 1942, p. 5, anche in «Emporium», luglio 1942, pp. 317-320.

²²⁸ A. Francini, *I pittori romani alla 10° Mostra sindacale che si apre domani a Valle Giulia*, in «La Tribuna», 8 maggio 1942, p. 3. Non mancarono poi i riferimenti agli altri protagonisti di quella stagione: «Ecco per esempio nelle prime sale [...] Orfeo Tamburi, [...] l'Afro, il Purificato, il Monachesi, Luigi Bartolini, l'Omiccioli [...]. Vi è poi Carlo Socrate con uno dei suoi "Ponti" ed altri lavori, vi è Nino Bertolotti che espone una "Natura morta con cozze" di severa, autentica eleganza e di semplice eppur efficace pittura. Orazio Amato con due pallidi paesaggi di Roma ed un "Piccolo ritratto" da notare per il gusto degli accordi cromatici e per una scioltezza pittorica nuova nell'artista. Paesaggi romani espone anche Mario Mafai e sono naturalmente tra i quadri più belli della mostra per ricchezza, giustezza, ariosità di toni e per rigore di stile. [...] s'incontrano: Virgilio Guzzi, Luigi Montanarini, Giuseppe Capogrossi e Alberto Ziveri. Il primo specialmente intento ad impressionare i suoi impasti e a rendere espressiva la sua pennellata, il secondo a far più vivace e scandito il suo linguaggio pittorico, il Capogrossi ad arricchire la materia dandole più vibrazione e plasticità di una volta, lo Ziveri a sviluppare il suo realismo caravaggesco di cui si videro altrove saggi meno vasti ma più vivi e splendidi». A seguire, l'indicazione di un secondo gruppo di ambienti dove, tra moltissimi altri pittori ritenuti «noti e maturi», era presente Fausto Pirandello. Ultimava il resoconto della rassegna un doveroso riferimento alla partecipazione femminile, «particolarmente abbondante».

avrebbero consolidato la loro appartenenza alla giovane Scuola romana l'anno seguente, in occasione della IV Quadriennale d'Arte Nazionale.²²⁹ Il vigore di quelle loro pennellate dense e tortuose sembrava allinearsi al temperamento della pittura da Renato Guttuso, che invece sul piano stilistico aveva assimilato sempre più una concezione formale postcubista, con linee nette e cromie accese e contrastate. Alla X Sindacale egli partecipò con tre nature morte che divennero il focus della mostra e con cui sembrò voler bruciare le tappe di quel suo percorso tra Picasso e Van Gogh: *Piatto con aranci e limoni*, *Tavolo, sedia, gabbia e finestra* e *Bicchieri rotti* (Figg. 105-107). Se i due quadri più piccoli vennero tutto sommato apprezzati per una certa unità formale, *Tavolo, sedia, gabbia e finestra* – per le sue grandi dimensioni e l'impostazione compositiva – non incontrò il favore di tutti gli osservatori. Guzzi la ritenne tanto ambiziosa quanto provocatoria, in quel suo richiamare le grandi nature morte della stagione cubista di Braque e Picasso.²³⁰ Di contro, Antonio Del Guercio spiegò che, pur nelle sue stonature, essa poteva elevarsi a emblema del fuoco polemico sorto in Guttuso nell'ambito del dibattito sulla gerarchia dei generi pittorici.

Può esser facilmente concesso che si possa ravvisare, in una tela di proporzioni ampie, almeno il rispetto al “soggetto”, tutta tesa a raggiunger e il suo equilibrio coloristico e, diciamo pure, plastico, attraverso l'ardito accostamento di oggetti eteroclitici, la confluenza di veri e propri errori di costruzione, di temporanei decadimenti: ma questi, secondo me, dal punto di vista della loro importanza nella economia generale del dipinto, vanno circoscritti entro i loro limiti di rari e prevedibili abbassamenti del tono, o forse, e meglio ancora di casuali “lapsus” della mano.

E a me più che stabilire la piena validità formale di quel dipinto importava in questa sede riconoscerne la fondatezza dei motivi lirici. Motivi non dissimili da quelli dei ritratti; principalmente, ripeto, un generoso, totale, disteso moto del sangue che viene ogni volta rinnovato all'atto della creazione; un colore che rende la pienezza espressiva delle cose e le loro più impensate parentele. In questo dunque risiede la polemica di Guttuso, nel darsi senza residui, quasi minacciosamente, a questo nuovo oggetto, il quadro, che nasce da una quasi ossessiva presenza degli oggetti “veri”, da un ricordo impellente, attuale, non inteso distanza soffusa di candidi sentimentalismi ma come onnipresenza continua, nel tempo e nello spazio, del pittore nel mondo sensibile.²³¹

²²⁹ Per un'analisi più approfondita degli esordi alla pittura e della maturazione di Stradone e Scialoja si rimanda al paragrafo 2.3.4.

²³⁰ Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, in «Primato», 15 maggio 1942, p. 206.

²³¹ A. Del Guercio, *Caratteri di Guttuso*, in «Roma fascista», 15 agosto 1942, p. 3. Il critico, che avrebbe avuto tanta rilevanza come sostenitore del fronte realista nel secondo dopoguerra, in quel frangente, rivolgendosi idealmente alla coeva arte italiana – in primis alla pittura – sosteneva l'importanza e l'urgenza di operare senza ricorrere a mediazioni o simbolismi: « [...] devono essere, nella compiutezza dell'arte, “idee”, diremo, che direttamente derivino dalla pura visione

Come convenne anche Attilio Crespi, «se la grande “Natura morta” non risolve ancora, quanto a unità di stile, tutti i problemi figurativi abbondantemente proposti» essa tuttavia «li serra e li impugna».²³² Il rapporto di Guttuso con gli oggetti delle sue composizioni mostrava una certa affinità con quanto riferito da Raffaello Giolli sulle pagine di «Emporium» qualche anno prima. Il critico piemontese aveva difatti tentato di rintracciare i motivi secondo cui tra i pittori italiani del secolo precedente la natura morta non aveva conquistato – ingiustamente – il medesimo successo di altri soggetti e il perché non fosse stata sfruttata come occasione di ragionamento sulla composizione e sui mezzi del mestiere: «È un fatto che, a guardarli in blocco, i nostri pittori non si slegarono quanto i francesi, allora, nel tentar l'avventura paradossale del ricrear tutto daccapo: e non giunsero, come quelli, in buona truppa, a scoprir regni inediti e impensati». E, ancora, riteneva necessario superare il romanticismo, la faciloneria e l'arbitrarietà con cui la critica aveva trattato molti di quegli artisti, scoprendo con sorpresa che «attraverso l'ermetico raccoglimento della natura morta» potevano passare i «momenti più duri delle crisi di trapasso».²³³ L'interpretazione di Giolli faceva emergere il valore rivoluzionario della natura morta, quale misura potenziale di un atto di eroismo a cui l'artista avrebbe potuto donarsi con senso di libertà e rinnovata consapevolezza.

Intorno a questo tipo di immaginario, nel maggio 1942 si levò la scure intellettuale di Giorgio De Chirico. Alle colonne de «L'Illustrazione Italiana», il *Pictor Optimus* affidò un'ampollosa invettiva nei confronti dei cosiddetti 'pittori moderni', sminuendo il loro dedicarsi con tanta intensità alla realizzazione di nature morte. Facendo riferimento alla traduzione tedesca «*Stilleben*», secondo lui la più congrua e affine al genere, il pittore sembrava voler delegittimare ogni proposito di infondere un moto

del quadro; che siano, pertanto, inerenti al nuovo oggetto creato non come furto, possiamo ben dire, delle simili idee morali, culturali, etc..., contenute nel mondo fenomenico, ma come apporto nuovo del particolare mondo etico dell'artista. Si tratterà sempre, in fondo, nei migliori, di un qualche cosa che non poco assomigli a un moto di rivolta, a una volontà di riforma». A. Del Guercio, *Intelligenza della pittura*, in «Roma fascista», 8 ottobre 1942, p. 3. Cfr. anche: A. Del Guercio, *Bilancio della pittura*, in «Roma fascista», 28 ottobre 1942, p. 5. Del Guercio includeva la mostra in un breve riepilogo «di quelli che potranno essere riconosciuti come i fatti più importanti d'una stagione artistica», specificando di aver intercettato «[...] alla Sindacale notevoli cose di Tamburi, Montanarini, Afro, Monti, Gentilini, Purificato, Vangelli, Omiccioli, Bartolini, ecc. [...]». Buona parte dello scritto era poi riservata alla polemica vicenda che in quelle settimane aveva riguardato la *Crocifissione* di Guttuso, classificatasi seconda al IV Premio Bergamo.

²³² A. Crespi, *La X Sindacale Romana*, in «Meridiano di Roma», 17 maggio 1942, p. 5.

²³³ R. Giolli, *L'Ottocento italiano e la “natura morta”*, in «Emporium», gennaio 1936, p. 13.

personale a una composizione di oggetti: essi, infatti, avrebbero dovuto esprimere unicamente il fascino della loro ‘vita silenziosa’ e non, in senso opportunistico, i tumulti dell’esistenza umana.

Quei pittori *moderni* [...] quei pittori, dico, che oggi si dedicano con ardore alla natura-morta ultrastilizzata, alla natura-morta *spirituale*, rifacendo la salsa a certe pitture picassiane di or son più di trent’anni, [...] quei pittori, ripeto, credono che tali espressioni possano essere rifatte all’infinito, con più o meno varianti e che le loro piatte e tarde imitazioni possano avere lo stesso valore, o quasi, delle opere create una volta da Picasso, gran maestro ed ipnotizzatore dei predetti pittori.²³⁴

Senza dubbio, Guttuso era da intendere incluso in questa disgraziata categoria, se non addirittura come capofila. Proprio in quei primi anni Quaranta, il suo approccio alla composizione di oggetti inanimati andò allineandosi alle istanze civili che egli andava maturando sempre di più a livello personale e politico. In questa prospettiva andavano a collocarsi pure le scelte espositive da lui operate in occasione del IV Premio Bergamo: sia la grande *Natura morta con drappo rosso* (Fig. 108) sia il frammento inferiore della *Crocifissione*, con gli strumenti della Passione (Fig. 109). Nel primo caso, tra l’altro, il pittore riuscì a condensare le ragioni della sua lotta per l’arte moderna, integrando in una volta i suoi punti di riferimento espressivi di quella stagione: ancora Picasso (nella scomposizione cubista, nel vigore di certe linee nere di contorno, nel bucranio) e Van Gogh (nella sedia, nella pennellata serpeggiante del cuscino, nel colore allucinato), ma pure – ben più palpabile – Cézanne, nel frammento di *Le Garçon au gilet rouge* sullo sfondo.

²³⁴ G. De Chirico, *Le nature-morte*, in «L’Illustrazione Italiana», 24 maggio 1942, p. 500. Nella foga del suo discorso insofferente, De Chirico non risparmiò neppure Cézanne, alla cui presunta incapacità compositiva riconduceva anche l’impalpabilità della più recente ricerca tonale: «Nelle nature-morte, così come nelle figure, Cézanne non riusciva nemmeno con la *cubificazione* dei piani e dei volumi a salvare quelle pitture dell’incommensurabile nullità plastica nella quale sprofondavano. Il più gran merito che i nostri “esteti” possano oggi trovare in una natura-morta è la cosiddetta *delicatezza di toni*; parlano d’un grigio vicino ad un rosa, di un *beiges* di differenti tonalità, ma non parlano mai della forma, del volume, della plasticità, della potenza del modellato, del disegno, insomma della pittura che è pittura, di quello cioè che dev’essere ogni quadro degno di tal nome...». L’articolo di De Chirico si inseriva in una più ampia serie di contributi personali e polemici sui paradigmi della cultura visiva, pubblicati su «L’Illustrazione Italiana» dall’aprile 1942 al luglio 1943. Oltre al riferimento già citato, vi erano: *Discorso sulla materia pittorica* (26 aprile 1942), *I ritratti* (10 maggio 1942), *Preghiera mattutina del perfetto pittore* (19 luglio 1942), *Discorso sul nudo in pittura* (11 ottobre 1942), *Discorso sul meccanismo del pensiero* (5 maggio 1943), *Discorso sul cinematografo* (25 maggio 1943), *Il tormento dell’arte* (4 luglio 1943).

La convinzione che «poesia ed espressione» dovessero «scaturire [...] dalla “pittura” e non dal “soggetto”, o da elementi di ordine estrinseco» era ciò che portò anche Gino Severini a dare il suo contributo al dibattito coevo. Protagonista delle avanguardie di inizio secolo e poi, in maniera sempre personale, della stagione del cosiddetto ritorno all’ordine, all’inizio del 1943 egli si posizionò a difesa di «Guttuso e la generazione dei moderni». ²³⁵ In particolare, nella presentazione della mostra del giovane siciliano presso la Galleria dello Zodiaco, Severini concentrò molte riflessioni sulla pittura che, nelle sue intenzioni, dovevano contribuire a sciogliere i malintesi e a uscire dalle polemiche sterili. Sul fronte della poetica artistica, ad accomunare Severini e Guttuso, di fatto appartenenti a generazioni molto diverse, c’era anche l’idea del cubismo come preziosa sorgente formale capace di fornire i ‘mezzi’ – termine molto caro al maestro cortonese – per restituire la propria interpretazione della realtà. ²³⁶ In quella sede, la presentazione della mostra di Guttuso divenne occasione per Severini per attuare una vera e propria difesa della validità della natura morta:

Ai nemici della cosiddetta “natura-morta” e a tutti coloro che a torto od a ragione dissertano sull’arte, dovrebbe venire familiare questa idea: «Se i nostri predecessori del 600 dipinsero il *paesaggio* con i “mezzi” della *figura*; se i nostri predecessori immediati, e cioè gl’impressionisti, dipinsero la *figura* con i mezzi del *paesaggio*, perché noi non si dipingerebbe la *figura* e il *paesaggio* con i ‘mezzi’ della *natura-morta*?» Con tali “mezzi” si può dipingere tutto quel che si desidera. È invece un errore, nel nostro tempo, ridipingere una figura con i “mezzi” del 600, malgrado che sia molto gradevole alle pigre intelligenze. ²³⁷

²³⁵ G. Severini, *Renato Guttuso*, Galleria dello Zodiaco, Roma 1943. La mostra era visitabile a partire dal 20 gennaio 1943.

²³⁶ Lo stesso Severini, all’inizio degli anni Quaranta, si fece promotore di una riscoperta della pittura cubista, rinnovata secondo una personale rilettura della lezione di Braque e di Picasso, integrate con suggestioni dal Matisse degli anni Venti. Alla vicenda professionale del pittore cortonese tra anni Quaranta e Cinquanta, la scrivente ha dedicato un approfondimento nell’ambito della tesi magistrale: C. Antonelli, *Gino Severini fra Italia e Francia (1941-1954): la pittura, gli scritti, la lezione di un maestro d’avanguardia* (Università di Pisa, 2019/2020). Per una sintesi del pensiero di Gino Severini e del suo ruolo nel contesto artistico romano tra occupazione tedesca e Liberazione, si rimanda al paragrafo 3.1.3.

²³⁷ *Ibi*. In netto contrasto con i sostenitori della tradizione mediterranea e del naturalismo rassicurante che avevano dominato il dibattito culturale italiano degli anni Trenta fino a quel momento, Severini inquadrava il desiderio di modernità dei più giovani in un orizzonte più ampio. Per la ripresa dell’arte nazionale urgeva un progetto di recupero serio dell’eredità delle avanguardie, soprattutto per il valore di rinnovamento e di arricchimento reciproco che poteva scaturire dal dialogo con le storie delle arti oltre confine, e che avrebbe scongiurato derive autoreferenziali e facili sterilità. Cfr. anche G. Severini, *Orfeo Tamburi*, Edizioni di Documento, Roma 1941. Nell’ambito della rivista «Documento», questo volumetto inaugurava il progetto editoriale “Artisti d’oggi”, che nasceva su iniziativa dello stesso Tamburi e di Francesco Grandjacquet, con il proposito di porre un focus sui protagonisti della scena culturale – soprattutto

Sebbene l'opuscolo non riportasse l'elenco delle opere esposte, grazie ad alcune testimonianze è comunque possibile avere un'idea delle scelte operate. Analizzando la partecipazione di Guttuso alla IV Quadriennale (1943), Marcello Venturoli tornò con la memoria anche alla sua mostra allo Zodiaco, che considerava la migliore occasione per saggiare l'evoluzione del pittore dopo l'esposizione di gruppo alla Galleria di Roma del gennaio-febbraio 1940. In particolare, Venturoli sottolineò che nella seconda sala lo avevano colpito alcune nature morte di grandi dimensioni «condotte con un esterno geometrismo di origine picassiana [...] tutto logico, tutto conseguente, tutto immobile in quel movimento gelato delle forme» (Fig. 110); in un altro spazio erano poi esposte «la inconfondibile natura morta del teschio rovesciato in rosa con un fondo nero [...] e due nature morte con la gabbia».²³⁸ Anche Raffaele Carrieri, sulle colonne di «Tempo» –pur non potendo avvalorare la polemica sociale antifascista sulla rivista che all'epoca riceveva maggiori finanziamenti da parte del regime –, mise in luce il vigore di Guttuso: «Nella sua ultima personale lo abbiamo visto affermarsi con una serie di nature morte che meglio di ogni polemica e atteggiamento ci dicono quanto sia irriducibile la sua volontà di ricerca e di sincerità».²³⁹

Alla mostra guttusiana allo Zodiaco fece riferimento pure Emilio Villa, in un resoconto di viaggio pubblicato su «Stile», che si poneva come occasione di aggiornamento del pubblico milanese sulla recente arte della Capitale, attorno alla quale sembrava aleggiare una notevole aura di mistero e di mito.²⁴⁰ Lo scritto si chiudeva con una

romana – del tempo, e che poi è rimasto incompiuto. Ne dà notizia Francini su «Roma Fascista», riportando l'elenco delle monografie previste: «*Pittori*: Cantatore, Capogrossi, Guttuso, Guzzi, Maccari, Martinelli, Menzio, Paulucci, Pirandello, Scialoja, Scipione, Tomea, Ziveri. *Scultori*: Manzù, Mirco, Fazzini. *Architetti*: Libera, Michelucci, Morelli, Ridolfi, Terragni. *Musicisti*: Dallapiccola, Petrassi, Salviucci». A. Francini, *Note d'arte*, in «Roma Fascista», 9 novembre 1941, p. 3.

²³⁸ M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale*, Ed. Raccolta, Roma 1943, pp. 43-44. Per quanto riguarda le altre opere, Venturoli citava alcuni «bozzetti come quello dei tre uomini seduti di dolorosa e immediata accezione», alcuni ritratti, «un buon numero di piccoli quadri, di delicata densità, tre interni» tra cui *Donna alla finestra* (esposto anche alla IV Quadriennale), «gli altri due raffiguranti una donna vicino a un tavolo e un uomo appoggiato a una finestra».

²³⁹ R. Carrieri, *Pittura di Guttuso*, in «Tempo», 13 maggio 1943, p. 23.

²⁴⁰ E. Villa, *Pittori e studi di pittori a Roma*, in «Stile», luglio 1943, p. 48. Villa evidenziò il superamento della Roma dei «tentennanti turbamenti spadini e le nostalgiche simpatiche ironie strapaesistiche e bartoliane, longanesiane, maccariane», con le novità apportate dalla coppia Scipione-Mafai e, poco dopo, dall'«ariosa babilonia della pittura tonale», che a sua volta ebbe modo di esaurirsi entro la fine degli anni Trenta: «e passò via, come una scalmana nelle notti d'agosto, la meteora o cometa del cagismo». Non mancò poi di riferire dell'avvento di un ulteriore momento della scuola romana, pervaso dallo slancio e dall'inquietudine dei pittori e degli scultori più giovani (Mazzacurati, Mirko Basaldella, Guttuso, Montanarini, Gentilini, Savelli, Stradone, Scialoja, Purificato). Egli rintracciava un importante indizio della nuova stagione nella riscoperta

suggestiva descrizione degli oggetti e del clima che aleggiava negli studi, un passaggio che comprovava l'importanza della natura morta per gli artisti della Scuola romana:

[...] dentro, al di là della soglia, un piccolo mondo singolare ad ognuno si attrezza e spira nell'intimità del disordine, dei letti sfatti, nella polvere, nelle cicche schiacciate al suolo.

Sarà il caldo e patetico eclettismo degli oggetti, gli strani incanti di cui si nutre l'eccessiva e tormentosa immobilità della natura morta, un carico di luci e di ombre, la civetteria decorativa di quella prigioniera sentimentale dove ognuno si costituisce prigioniero con un gusto teatrale, nel desiderio supremo della scelta sottile. Questa astuzia in queste anime generose, abbandonate al dettaglio dei venti che muovono un veliero in un modellino, o della luce che scalda per un momento un mucchietto di foglie, e fiori morti, una pannocchia di granoturco stinta. E poi vasi e vasetti, carte colorate, tappeti, tessuti, abiti antichi e manichini allarmati, strumenti musicali e candelieri, gabbie d'uccelli, bussole, moccolotti, bottigliera varia, testarelle d'abbacchio o di becco, poltronami, scudisci. Lo studio è questo emporio di tentazioni appassite, contraddittorie e simultanee, di piccoli slanci non scevri di un drammatico o mistico: è il piccolo arsenale degli artifici sentimentali, degli espedienti sofisticati da una letteratura applicata, ma sincera tuttavia come il sangue e come il lavoro. Sottratto all'aria in cui si incanta, il piccolo mondo degli oggetti ispirerà il corso della emozione tecnica, le tecniche, le relazioni tradizionali istituite dalla pittura tra la morte e la natura, in un esercizio documentario che accorda una vita essenziale, un rilievo sensibile alla noia di quel destino pittorico al quale ognuno si sacrifica.²⁴¹

1.4.3 IL FRONTE OSTILE: CONTRO LA NATURA MORTA COME POETICA ESISTENZIALE

Coloro che non condividevano i valori più liberi e impegnati della pittura contemporanea, anche sul tema della natura morta ricercarono pretesti in riferimenti della tradizione nazionale più retriva e incline a letture populiste. Al fine di operare una raffinata svalutazione dei cosiddetti 'deformatori' moderni, all'inizio del 1942

del disegno quale strumento primario e privilegiato per comunicare moti interiori ed esprimere l'esigenza di una rinnovata libertà, artistica ed esistenziale. Il contributo di Villa risulta ancora più prezioso se lo si pensa inserito in numero della rivista particolarmente delicato: come riportano le note introduttive dell'editore Garzanti e del direttore Gio Ponti, esso poté uscire – tra innumerevoli difficoltà materiali dovute alla situazione politica e alla guerra in corso – solo nel mese di settembre 1943. Nel suo intervento *Ai lettori*, Ponti tenne a sottolineare le ragioni di quella scelta: «Questo fascicolo di luglio, in rapporto agli avvenimenti che allora maturarono ed a quelli che li seguirono, ci sembra come un fascicolo postumo; alcuni scritti ci sembrano quasi remoti. È per una fedeltà a noi stessi che li abbiamo mantenuti».

²⁴¹ *Ibi*, p. 52.

Ugo Ojetti sfruttò l'esempio dei dipinti di Gregorio Sciltian.²⁴² In un articolo intitolato *Nature morte e nature vive*, il critico del «Corriere della Sera» spiegò come l'artista sapesse attuare una pittura di realtà composta, solida, consolatrice, in cui l'esattezza plastica era una costante qualitativa trasversale a tutte le tipologie di soggetto. Riconosciuta questa pregevole caratteristica, il languido paternalismo di Ojetti si tradusse in un augurio: grazie all'esempio dei grandi del passato, tra cui il sempre valido Caravaggio, il «procedere per nature morte» di Sciltian avrebbe avuto la garanzia di poter conquistare con poco impegno «la vita, e l'anima, in una parola l'umanità» (Figg 111-112).²⁴³

In occasione della XXIII Biennale di Venezia (1942), dove il pittore ebbe un'ampia sala personale, spezzò una lancia in suo favore anche Leonida Repaci, che fece nuovamente riferimento al Merisi quale campione della tradizione nazionale verso cui gli artisti avrebbero dovuto rivolgere lo sguardo, anziché temporeggiare con influenze esterofile. Finì addirittura per proporre il suo interrogativo retorico su «L'Illustrazione Italiana»: «O perché tanto odio contro un artista reo di richiamarsi a Caravaggio piuttosto che a Cézanne, ai nostri classici piuttosto che ai *fauves*?».²⁴⁴ La reazione di Fausto Pirandello, sentitosi chiamato in causa, fu perentoria: «Caravaggio neppure, oggi, dipingerebbe alla caravaggio, lui così vivo, un modo morto da trecento anni».²⁴⁵ Si trattava di una delle numerose prese di posizione assunte da Pirandello in quel periodo sulle colonne di «Quadrivio». In particolare, la sintesi del suo pensiero si concretizzò in una lista di *Desiderata* pubblicata il 6 settembre 1942. Le varie voci (in un elenco alfabetico dalla A alle Q) riprendevano in maniera squisitamente ironica e provocatoria le litanie ricorrenti nella critica conservatrice: dalla pretesa di un

²⁴² Italianizzazione di Grigorij Ivanovič Šiltjan, pittore russo di origine armena, “graziato” da Ojetti che, vista l'affinità con un'estetica classica, non mancò di evidenziarne l'indubbia italianità di fatto. Nei primi anni Quaranta fu oggetto di notevole attenzione da parte della critica, mettendo d'accordo anche voci in genere piuttosto divergenti: «da Longhi a Scheiwiller a de Chirico a Carrieri ad Ojetti a Bernardi». *Inganni di Sciltian*, in «Stile», settembre 1942, p. 46. Al pittore venne riservata una sala personale (sala 31, con ventuno dipinti) alla Biennale del 1942. Cfr. anche B. Avanzi, D. Ferrari, S. Sbarbaro, a cura di, *La forza del vero. I pittori moderni della realtà*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2022.

²⁴³ U. Ojetti, *Nature morte e nature vive*, in «Corriere della sera», 25 febbraio 1942. Cfr. anche G. Tomasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto 1939-1944*, Poligrafo, Padova 2001, pp. 112-118.

²⁴⁴ L. Repaci, *XXIII Biennale di Venezia. Pittori e scultori in marcia*, in «L'Illustrazione Italiana», 12 luglio 1942, p. 47.

²⁴⁵ F. Pirandello, *Quaderno. Storia*, in «Quadrivio», 13 settembre 1942, p. 3. Sulla partecipazione di Pirandello alla XXIII Biennale di Venezia si rimanda al paragrafo 2.4.2.

maggiore coinvolgimento degli artisti nella vita e nella società, alle lamentele sull'incapacità dell'arte di arrivare al grande pubblico, dalla vaga richiesta di una cultura più virile, fino alla denuncia degli espressionismi e delle deformazioni. Su questi ultimi punti Pirandello fece leva per domandare ai critici stessi la definizione di uno standard iconografico e stilistico a cui poter fare riferimento. Vi rientrava, ovviamente, anche la spinosa questione della natura morta, espressa con una sottile allusione alla lettera 'M' in elenco; qui si poteva leggere la richiesta di una «fornitura agli iscritti al Sindacato dei precisi dati iconografici delle personalità frequentemente e ricorrentemente effigiate: Adamo, Eva, Eterno, Committente, Mela, Aringa e altre fisionomie controverse».²⁴⁶ In generale, l'intervento del pittore sulla rivista si poneva in opposizione a tutta la serie di voci molto insofferenti nei confronti dell'andamento dell'arte contemporanea italiana. Oltre ai già citati Ojetti e Repaci, a questo filone si poteva ricondurre anche il segretario della Biennale di Venezia Antonio Maraini. In occasione della XXIII edizione, egli sfruttò lo spazio del catalogo per esprimere la propria avversione contro l'apparente disimpegno degli artisti che si erano presentati al concorso d'arte ispirata all'Italia fascista e alla guerra. A suo dire, la proposta della maggioranza consistette in «un semplice ritratto o in non più che un paesaggio con qualche figurina»: una condotta indecorosa se rapportata alla drammatica intensità di cui la situazione bellica era inevitabilmente portatrice.²⁴⁷

Un altro fronte che, in quegli stessi anni, non faticò nel porsi in esplicita e violenta avversione contro i cosiddetti 'naturamortisti' moderni era quello del secondo Futurismo, ancora energicamente guidato da Filippo Tomaso Marinetti. La formula «Futurismo = antinaturamorta» che si poteva leggere in apertura di *Eroi macchine ali contro nature morte* non lasciava spazio a malintesi: la natura morta era al centro della principale contesa delle arti visive (Fig. 113).²⁴⁸ Il libello di Renato Di Bosso e Alfredo

²⁴⁶ F. Pirandello, *Quaderno di Fausto Pirandello. Desiderata*, in «Quadrivio», 6 settembre 1942, p. 3.

²⁴⁷ A. Maraini, *Introduzione*, in *Catalogo. XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1942-XX*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1942, p. 32. La stessa giuria (composta dallo stesso Maraini, con Felice Carena, Arturo Tosi, Vincenzo Ciardo, Gianni Vagnetti, Edoardo Rubino, Fabio Mauroner, Rodolfo Pallucchini, Alessandro Psacaropulo) espresse le proprie perplessità sulle opere accettate in una relazione inviata al Presidente Giuseppe Volpi; *ibi*, pp. 205-207.

²⁴⁸ R. Di Bosso, A. G. Ambrosi, *Eroi macchine ali contro nature morte*, Edizioni Futuriste di Poesia, Verona 1942, p. 1-5. Nella parte introduttiva, tale contesa era simbolicamente rappresentata anche dalla riproduzione del dipinto di Ambrosi *Tristezza di natura morta*: una visione di un paesaggio alla maniera tipica dell'aeropittura, dominata da due aerei che erano l'apice della

Gauro Ambrosi, pubblicato nel giugno 1942, era una sorta di pamphlet contenente una trionfale presentazione dei due autori e pompose tesi a sostegno di una «salutare e urgente bonifica della moderna arte pittorica italiana»,²⁴⁹ in linea con la presunta azione vigorosa che si stava consumando sui campi di battaglia. D'altro canto, esso risultava piuttosto interessante per la strategia comparativa messa in atto: anzitutto, venne evidenziata una divergenza di opinioni in merito alla natura morta attraverso la selezione di tre citazioni di illustri uomini d'arte del passato (Salvator Rosa, Carlo Cesare Malvasia, Luigi Lanzi) messe a confronto con alcuni commenti di contemporanei (Raimondi, Carrieri, Guttuso, Crespi, De Pisis e un anonimo pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo»). Se leggendo i primi il biasimo e la condanna della banalità della natura morta giungevano inappellabili, nei secondi emergeva invece l'intento – restituito in una chiave funzionalmente patetica – di elevarla a una dimensione emozionale e di alta ispirazione spirituale.

Il resto del libro si basava poi sulla presentazione di quaranta confronti illustrativi tra venti dipinti di aeropittori e altrettanti di 'naturamortisti'. In questo modo l'immediatezza del paragone visivo, basato sul mero criterio iconografico, poteva dimostrare la superiorità dei primi, soprattutto a livello di aderenza al presente e allo spirito della Nazione; centrale era infatti per gli aeropittori futuristi il valore di mistica gloria che scaturiva dal connubio tra l'impegno artistico e la partecipazione attiva alle sorti della guerra. Da un lato quindi un vero e proprio plotone di imprese, di dimostrazioni di dominio nazionale e internazionale, oltre ad alcune raffigurazioni dei

prospettiva a volo d'uccello, e in cui una piccola porzione in basso a destra era riservata a una modesta natura morta. Sotto vi erano alcune righe firmate da Marinetti e indirizzate allo stesso pittore, dove si rievocava il momento in cui Mussolini aveva commentato il dipinto in occasione di una Quadriennale, riconoscendo quella «solita naturamorta di pesci e carote» come tante se ne vedevano in giro. Se intesa come veritiera, la vicenda narrata può ricondursi con ogni probabilità alla III Quadriennale del 1939, quando Ambrosi partecipò con quattro dipinti (nessuno riprodotto in catalogo). Il titolo non trova corrispondenza con quelli indicati, ma si ipotizza possa corrispondere a *Passatismo e futurismo* (n. 8; *III Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale Roma febbraio-luglio 1939*, Editoriale Domus, Milano 1939, p. 191). Cfr. anche F. Tagliapietra, *Alfredo Gauro Ambrosi. Tra aeropittura e teoria futurista*, in G. Anselmi, G. Perez, a cura di, *Alfredo Gauro Ambrosi aeropittore futurista*, Edizioni della Vita Nova, San Pietro in Cariano 2018, pp. 35-42. Tagliapietra fa notare la battaglia contro i cosiddetti "naturamortisti" era una chiara ripresa del *Manifesto dei pittori futuristi* del febbraio 1910, dove si poteva leggere: «Suvvia! Finiamola, coi Ritrattisti, cogli Internisti, coi Laghettisti, coi Montagnisti! Li abbiamo sopportati abbastanza, tutti codesti impotenti pittori da villeggiatura!».

²⁴⁹ R. Di Bosso, A. G. Ambrosi, *Eroi macchine ali contro nature morte*, Edizioni Futuriste di Poesia, Verona 1942, p. 4.

valori simbolo del credo fascista, con riproduzioni occupanti l'intera pagina;²⁵⁰ dall'altro, una schiera di nature morte, opere di pittori contemporanei, afferenti a diverse correnti stilistiche, tra cui alcuni nomi rappresentativi della moderna Scuola romana, come Guttuso (proprio con *Tavolo, sedia, gabbia e finestra* esposta alla X Sindacale), Mafai, Scipione, Tamburi.²⁵¹ Tali composizioni erano volutamente proposte come indistinguibili le une dalle altre, a partire dalla medesima formula usata nelle didascalie ('Natura morta') e dalla mancanza di un commento personalizzato per ciascuna. Nella pagina esse erano poi riprodotte in un formato ridotto, che lasciava spazio a generiche citazioni di personalità variamente connesse con il Futurismo e il Fascismo, ancora funzionali a perseverare nell'opera di denigrazione del genere pittorico, in più casi ritenuto «sintomo di mentalità salottiera»²⁵² e borghese, di povertà e di decomposizione intellettuale, e proprio per questo bisognoso di trovare definitiva sepoltura nel cimitero delle arti.

Il libro, come recitava la copertina, venne «collaudato» da Marinetti, il quale si impegnò per darne una presentazione con tutti i crismi. Dopo aver elencato alcune personalità del mondo futurista, isolandone ed elogiandone le glorie negli specifici ambiti della cultura, suggellò il proprio discorso con la consueta irruenza: « [...] centrare con alcuni sputi esplosivi tutte le “naturemorte” divenute oggi simboli di vigliaccheria spirituale impotenza creatrice e tradimento antiitaliano».²⁵³ Il vate del movimento futurista – o, meglio, di ciò che rimaneva a oltre tre decenni dalla sua fondazione – avrebbe avuto modo di ribadire la «teoria della indispensabilità del soggetto» anche l'anno seguente, nel catalogo della IV Quadriennale d'Arte Nazionale

²⁵⁰ In ordine di comparsa: T. Crali, *Paracadutista lanciato*; E. Thayaht, *Il grande nocchiere*; O. Peruzzi, *Battaglia aeronavale*; Tato, *Marcia su Roma*; Fillia, *Maternità mistica*; N. Menin, *Camicie nere a Passo Aurieu*; E. Prampolini, *Il pilota Italo Balbo*; F. Depero, *Nitrito in velocità*; N. Voltolina, *Atmosfera africana*; G. Dottori, *Forze ascensionali*; R. Di Bosso, *L'Agro Pontino redento*; M. Mori, *Ali italiane sull'Africa*; C. Andreoni, *Bombardiere su città nemica*; Verossi, *Bombardiere in tuffo e caccia*; Benedetta, *Elica e paesaggio in volo*; T. B. Mariotti, *Forze di terra mare cielo*; Caviglioni, *Gli arditi dell'aria*; C. Forlin, *Il palio di Siena*; U. Pozzo, *In volo su città*.

²⁵¹ Nel complesso, sotto la medesima didascalia “natura morta”, erano riprodotte opere dei seguenti pittori: in ordine di comparsa, Mafai, De Pisis, Consadori, Tamburi, Tosi, Rosai, Morandi, Guttuso, Scipione, Servolini, Tomea, Rambaldi, De Chirico, Del Bon, Tozzi, Marchesi, Saetti, Marussig.

²⁵² *Ibi*, p. 28.

²⁵³ *Ibi*, p. 3. Marinetti inserisce anche due citazioni attribuite a Kandinsky e Mondrian che riconoscono il valore dell'esperienza futurista, e quindi funzionali alla sua opera di propaganda.

di Roma.²⁵⁴ La rassegna di Palazzo delle Esposizioni sarebbe stata l'ultima occorrenza ufficiale in cui il gruppo espose in blocco: il regime cadde prima ancora della chiusura della mostra e Marinetti incontrò la morte per crisi cardiaca nel dicembre 1944, facendo venir meno l'anima e il collante del movimento.

²⁵⁴ *IV Quadriennale d'arte nazionale, sotto gli auspici del duce del fascismo. Catalogo generale. Roma, Palazzo delle esposizioni, maggio-luglio 1943*, Casa editrice mediterranea, Roma 1943, p. 71.

2. LA IV QUADRIENNALE ROMANA

2.1 CONTESTO POLITICO E ORGANIZZAZIONE

Pur nella precarietà dei tempi, a oltre due anni dall'inizio del conflitto e a ridosso della caduta del governo Mussolini, l'edizione del 1943 della Quadriennale d'Arte Nazionale riuscì a essere allestita, come di consueto, al Palazzo delle Esposizioni di Roma: rimase aperta al pubblico per circa tre mesi, da metà maggio fino a luglio, e raccolse oltre mille tra pitture, sculture e opere di grafica. La limitata attenzione di cui l'evento ha goduto a livello storiografico non ha permesso finora di valutarne lo specifico valore storico-artistico, né il suo peso effettivo nell'ambito del sistema fascista delle arti, in un momento così delicato – estremo, potremmo dire a posteriori – della vita del regime.²⁵⁵ A tale proposito, è essenziale fare una sintesi del contesto tutt'altro che favorevole e disteso in cui la rassegna vide la luce.

Anzitutto, nei primi anni Quaranta il consenso attorno a Mussolini vedeva la sua più significativa inflessione, sia a livello popolare sia nella cerchia dei fedelissimi.²⁵⁶ Una

²⁵⁵ Come accennato nell'introduzione di questa tesi, ad oggi il contributo più significativo sulla IV Quadriennale rimane: M. Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943: le Quadriennali di guerra*, in G. Bonasegale Pittei, a cura di, *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Roma 1995, pp. 79-135. In prima istanza, tale scarsa considerazione è da ricondursi con ogni probabilità alle difficoltà materiali con cui deve interfacciarsi chi si cimenta nello studio degli anni di guerra. La mancanza di documentazione – dispersa o distrutta – rappresenta il limite oggettivo all'avvio di tutta una serie di valutazioni più approfondite. Nel caso specifico della IV Quadriennale romana, inoltre, per decenni i materiali d'archivio sopravvissuti sono stati conservati in condizioni di precarietà e spostati da una sede provvisoria all'altra. Non è poi da escludere che un certo disinteresse sia stato dettato, almeno nei decenni del dopoguerra, da pregiudizi di natura ideologica. In questo senso, l'edizione del 1943 può essere stata liquidata come l'ennesima esposizione figlia della propaganda del regime e ritenuta automaticamente – oltre che ingenuamente – un episodio non meritevole di approfondimenti storiografici *ad hoc*.

²⁵⁶ Sul fronte della guerra, già dal 1941 gli entusiasmi per i pochi successi erano notevolmente smorzati dalla consapevolezza della condizione di subordinazione dell'Italia al Terzo Reich. In generale, si assistette alla diffusione di uno scetticismo piuttosto fatalista nei riguardi degli esiti negativi della guerra e di un malcontento legato alle criticità economiche. Oltre alla preoccupazione per i familiari al fronte e il dolore per i cari caduti o dispersi, sulla maggior parte della popolazione gravava tutta una serie di difficoltà materiali a causa delle quali non erano assicurate condizioni di vita dignitose. Lo stato di guerra prolungato, infatti, comportava una sempre maggiore deficienza della manodopera impiegata nelle campagne, a causa sia dei richiami alle armi sia delle innumerevoli necessità del comparto industriale. A fronte della penuria di generi e di prodotti alimentari di prima necessità, compresi quelli soggetti a razionamento (in primis il pane, la cui quantità di vendita venne sottoposta a limitazione a partire dal 1° ottobre 1941), era inevitabile che il costo della vita aumentasse in maniera sproporzionata e che vi fosse un sempre più frequente ricorso al mercato nero. Un po' in tutte le fasce della popolazione emerse una crescente sfiducia nei riguardi nel PNF, in particolare per l'incapacità di far fronte alla corruzione interna; sfiducia che irrimediabilmente risentiva anche della delusione per le vicende belliche sempre meno

vicenda che restituiva perfettamente la crescente inquietudine del Duce nei confronti del suo governo riguardò la decisione di sostituire ben nove vertici di dodici ministeri.²⁵⁷ Tra questi, a partire dal 6 febbraio 1943, Giuseppe Bottai venne rimpiazzato da Carlo Alberto Biggini a capo del Ministero dell'Educazione nazionale.²⁵⁸

Per quanto riguardava la guerra, la situazione si fece velocemente più preoccupante sia in Europa sia nelle colonie italiane in Africa. Sul fronte interno, mentre al Nord la questione più urgente riguardava gli scioperi operai nelle città industriali, il Sud era ormai terreno del progressivo avanzamento degli Alleati.²⁵⁹ Tuttavia, nonostante la minaccia dei bombardamenti americani si facesse sempre più imminente, molti romani continuavano a sottostimare il rischio di incursioni aeree sulla capitale.²⁶⁰ L'organizzazione della Quadriennale prese infatti avvio in una Roma che poteva ancora illudersi di una personale 'inviolabilità' nel contesto del conflitto: quasi fosse esonerata dal diretto contatto con la morte e con la distruzione, fiduciosa in una qualche condizione di incolumità connessa alla propria identità spirituale, storica e artistica.²⁶¹ Ripercorrendo la vicenda emerge come, almeno inizialmente, nei propositi

favorevoli. Per una prima sintesi: S. Colarizi, *L'opinione degli italiani sotto il regime 1929-1943*, Laterza, Bari 2000; in particolare il capitolo VII 1941-1943, pp. 349-410. Per una ricostruzione delle principali difficoltà amministrative affrontate dal Governatorato di Roma in questo contesto: P. Salvatori, *Il Governatorato di Roma. L'amministrazione della capitale durante il fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2006, pp. 109-147.

²⁵⁷ Se le ragioni di tale risoluzione sono varie e complesse, in un'ottica di consenso, si può comunque isolare una marcata diffidenza del Duce nei riguardi delle figure sostituite. Indisposto a riconoscere qualsiasi germe di crisi nella vita del Partito e del regime da lui presieduto, Mussolini decise di attuare una generale risistemazione dei suoi uomini, circondandosi di personalità che – nei suoi propositi – avrebbero costituito meno problemi. R. De Felice, *Mussolini l'alleato I. 2. Crisi e agonia del regime*, Einaudi, Torino 1996, pp. 1047-1062.

²⁵⁸ Già docente di diritto costituzionale e Rettore dell'Università di Pisa, Biggini si dimostrò una figura meno carismatica rispetto a Bottai, ma sicuramente di comprovata fedeltà al Duce (al punto di aderire anche alla RSI). All'indomani della seduta del Gran Consiglio del 25 luglio 1943, a lui venne dato l'incarico di redigere un memoriale con cui dimostrare al Re Vittorio Emanuele II l'incostituzionalità del voto per la sfiducia di Mussolini. Se ne dà notizia nel diario di Luigi Federzoni, Presidente della Reale Accademia d'Italia dal 1938 al 1943, nel paragrafo "Favole e verità sul Gran Consiglio. 20 settembre [1943]": E. Ciccozzi, a cura di, *Luigi Federzoni. Diario inedito (1943-1944)*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2019, p. 20.

²⁵⁹ Per un riepilogo di queste problematiche si rimanda all'importante sintesi svolta Renzo De Felice in: R. De Felice, *Mussolini l'alleato. Crisi e agonia del regime*, pp. 671-958.

²⁶⁰ Per una sintesi della storia della città nel periodo bellico: L. Piccioni, a cura di, *Roma in guerra 1940-1943*, «Roma moderna e contemporanea», novembre 2003 (2004); in particolare, il saggio di Silvana Casmirri: *Voci, opinioni e stati d'animo della città in guerra*, pp. 529-564.

²⁶¹ In particolare, questa visione era avvalorata dai reiterati appelli della diplomazia vaticana alle Forze Alleate. L'attacco su Roma – soprattutto nella strategia britannica – era ritenuto condizione fondamentale per la liberazione dell'Europa dalla minaccia nazifascista a partire dal fronte mediterraneo. In una notifica del Gabinetto di guerra alleato del 13 gennaio 1942 conservata negli

del Consiglio di Amministrazione della Quadriennale romana l'edizione prevista per il 1943 avrebbe dovuto ambire alla stessa grandiosità delle rassegne precedenti, se non addirittura a qualcosa di più proprio in virtù dello sforzo che l'intera nazione stava sostenendo in tempo di guerra. In una lettera a Mussolini datata 7 aprile 1941, il Presidente San Martino Valperga si diceva pronto a valutare eventuali interruzioni nell'iter organizzativo ma allo stesso tempo ottimista riguardo a eventuali inconvenienti: «D'altra parte il continuare tranquillamente nelle manifestazioni artistiche [...] mi sembra una affermazione di forza e di fiducia che dovrebbe incontrare l'approvazione del Duce».²⁶² Del resto, nel sistema delle arti sotto il regime, l'evento era percepito ancora come l'appuntamento espositivo di punta. Si trattava della rassegna che da oltre un decennio si proponeva quale vetrina del meglio che le arti visive potessero offrire a livello nazionale: la testa d'ariete del sistema sindacale, la testimonianza della potenza creatrice e del primato italiano anche all'estero.²⁶³

Ancora una volta la macchina della Quadriennale poteva fare affidamento sulle abilità gestionali e diplomatiche di Cipriano Efisio Oppo, segretario generale fin dalla prima edizione e tutore di una sostanziale autonomia in fatto di nomine e inviti. Come emerge dai verbali del Consiglio di Amministrazione, sarebbe stato lui a interfacciarsi direttamente con Mussolini per elaborare debite soluzioni nei momenti più delicati. Anche grazie alla caparbietà e alla solida rete di conoscenze che poteva vantare, l'eventualità di una sospensione dell'evento non fu mai seriamente presa in considerazione nonostante tutta una serie di difficoltà materiali. Anzitutto, c'era il problema della sede. Per il loro prestigio, le Quadriennali degli anni Trenta si erano imposte sulle manifestazioni minori anche nella possibilità di disporre del Palazzo

archivi del Ministero dell'Aeronautica e della Royal Air Force, si legge: «Roma come capitale dello Stato Italiano e del Governo Fascista costituisce di per sé un obiettivo militare legittimo, a prescindere dal fatto che contenga obiettivi militari specifici quali la stazione ferroviaria». La trascrizione e gli estremi del documento sono in U. Gentiloni Silveri, M. Carli, *Bombardare Roma. Gli Alleati e la "città aperta" (1940-1944)*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 58-60.

²⁶² Tale corrispondenza, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, è citata in: Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943* cit., p. 115. Non secondaria era poi l'ambizione dei rappresentanti dell'Ente Autonomo della Quadriennale al superamento – per qualità e magnificenza – della Biennale d'Arte di Venezia.

²⁶³ Dalla proposta espositiva delle Quadriennali degli anni Trenta erano scaturite varie mostre di arte italiana contemporanea allestite all'estero. Tra queste, *Exhibition of contemporary Italian paintings*, si tenne già nel 1931 al Baltimore Museum of Art (spostandosi l'anno successivo a Syracuse e a Cleveland) e propose circa settanta opere che erano state esposte alla prima edizione della rassegna romana.

delle Esposizioni con assoluta priorità:²⁶⁴ i locali di via Nazionale erano di norma concessi dal Governatorato di Roma e specificati nello Statuto dell'Ente Autonomo del 1937 come ubicazione prediletta per la mostra; lì, «in via permanente» era ubicata anche la sede degli uffici della Segreteria.²⁶⁵ In vista della quarta edizione, tuttavia, gli spazi non risultavano del tutto disponibili: quasi metà del piano terreno, difatti, era occupata dai laboratori della Federazione dei fasci femminili dell'Urbe, impegnati nella confezione di abiti e generi di prima necessità per i soldati al fronte. Constatata la situazione, il Consiglio di Amministrazione prese in considerazione alcune sistemazioni alternative: dapprima, confidò nella promessa di Mussolini di far traslocare i laboratori al piano interrato (promessa che fu ben presto disattesa);²⁶⁶ successivamente, fu lo stesso Oppo a sollecitare la Federazione di usufruire del secondo piano – che disponeva anche di maggiore spazio – proponendo una specifica procedura e assicurando quindi la fattibilità della cosa.²⁶⁷ Di quest'ultima iniziativa venne data una prima notifica nella seduta del Consiglio di Amministrazione svoltosi l'11 gennaio 1943, il cui verbale – alla voce «Difficoltà di ordine finanziario» – recitava:

[Oppo] Sta studiando unitamente a tecnici di sua fiducia la possibilità di trasferire le Donne Fasciste al piano superiore, assegnando alle necessità della iniziativa l'intero piano inferiore. Tale soluzione importerebbe la necessità di ridurre il numero delle opere da richiedersi agli artisti invitati alle mostre personali e limitare anche il numero degli studi invitati. Tale limitazione dovrebbe essere spiegata agli artisti con appropriate chiare delucidazioni allo scopo di evitare dolorose diserzioni. Gli artisti hanno il dovere di esporre per evidenti ragioni e principalmente per quella che oramai

²⁶⁴ Per allestire le proprie presso il Palazzo delle Esposizioni, i referenti del Sindacato Laziale Fascista degli Artisti dovettero faticosamente farsi spazio tra le Quadriennali, l'imponente Mostra della Rivoluzione (1932) e altre rassegne tematiche volute dal Partito. Delle dieci edizioni realizzate, riuscirono a essere allestite presso l'ambito Palazzo di via Nazionale quelle del 1929, 1930 (precedenti alla I Quadriennale e con Oppo nel ruolo di segretario nazionale del Sindacato), 1932 e 1936 (sotto la guida di Antonio Maraini).

²⁶⁵ Regio Decreto 1° luglio 1937, n. 2023, *Istituzione dell'Ente Autonomo "Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma* – Statuto dell'Ente Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma, art. 2. Come nell'edizione del 1939, il testo del decreto venne riportato in esordio del catalogo generale della rassegna, seguito dall'organigramma del Consiglio di Amministrazione, dal regolamento e dalla relazione delle giurie; *IV Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo generale*, Casa Editrice Mediterranea, Roma 1943, pp. 7-14.

²⁶⁶ Della riunione tra Mussolini, Oppo e Bottai in cui emerse questa proposta, viene data notizia in: ASQ II.2 b. 1 u. 2 : *Verbali Giunta 1941-1944*, 12 novembre 1942 [p. 13].

²⁶⁷ Il sollecito di Oppo, corredato da una relazione tecnica a cura dell'architetto Ernesto Puppò in cui veniva illustrato il piano dell'eventuale trasferimento dei laboratori, risaliva al 16 gennaio 1943. Il documento, conservato presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma, è citato in Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943* cit., p. 116.

tutte le attività devono essere convogliate al potenziamento della nazione in guerra, in tutti i settori.²⁶⁸

Qualsiasi risoluzione avrebbe avuto dirette ricadute sulla quantità di opere da esporre, e quindi sulle aspettative di organizzatori e partecipanti in merito all'allestimento. Di fronte all'irremovibilità della Federazione dei fasci femminili, legittimata dalla natura del loro incarico a sostegno della Patria,²⁶⁹ non fu tuttavia possibile procedere con il trasferimento. E dal momento che nemmeno l'Ente della Quadriennale era disposto a rinunciare alla prestigiosa sede di via Nazionale, l'allestimento della mostra – affidato agli architetti Ernesto Puppo e Alessandro Mangione – avrebbe dovuto limitarsi alla porzione disponibile del piano terreno e a quello superiore. Altri inconvenienti riguardarono i costi esorbitanti per l'alimentazione degli impianti di riscaldamento; la disponibilità della nafta era infatti connessa alle contingenze belliche, con pensanti e inevitabili ricadute sul suo prezzo. La delicata situazione finanziaria dell'Ente non aveva consentito di immaginare l'inaugurazione all'inizio dell'anno, nel pieno dell'inverno, come era avvenuto per le prime tre edizioni. Se nel regolamento diramato nel settembre 1941 si era indicato il mese di gennaio 1943,²⁷⁰ poche settimane dopo Oppo faceva notare che un'apertura ritardata – «verso la fine di marzo ed i primi di aprile»²⁷¹ – avrebbe permesso di ovviare in buona parte all'inconveniente del riscaldamento. Ciò garantiva inoltre agli artisti una tempistica più dilatata per l'elaborazione e soprattutto per la spedizione delle opere, oltremodo condizionata dalle condizioni della circolazione ferroviaria.

²⁶⁸ ASQ II.1 b.1 u.2 : *Verballi del Consiglio di Amministrazione 1941-1951*, 11 gennaio 1943 [p. 17].

²⁶⁹ «Nel laboratorio si confezionano quotidianamente migliaia di pacchi per i vari fronti, per i dieci ospedali militari della città e per i tre posti di ristoro nelle stazioni di Roma. Vengono preparati migliaia di corredi e indumenti per i figli dei richiamati. Rilevanti spese sono state sostenute per il suo allestimento e la sua accurata organizzazione e non si può, non dico ammettere, ma nemmeno pensare di dover ricominciare tutto da capo». Lettera della Federazione dei fasci femminili dell'Urbe a Luigi Russo, sottosegretario alla Presidenza del Consiglio del Ministero degli Interni. La missiva, datata 14 gennaio 1943, è conservata presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma ed è citata in Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943* cit., p. 116.

²⁷⁰ *Il regolamento della quarta Quadriennale d'Arte di Roma*, in «Tevere», 11 settembre 1941. L'avviso fu pubblicato su varie testate, il cui elenco è riportato nel primo volume dedicato alla rassegna stampa della IV Quadriennale 1943 (vol. 9, pp. 15 e segg.) consultabile in versione digitalizzata sul sito della Fondazione Quadriennale di Roma.

²⁷¹ ASQ II.1 b.1 u.2: *Verballi del Consiglio di Amministrazione 1941-1951*, 27 dicembre 1941 [p. 6].

Nel corso del 1942 i rappresentanti dell'Ente intesero confrontarsi direttamente con Mussolini sulla fattibilità del progetto espositivo e, in caso di riscontro favorevole, sull'eventuale spostamento in avanti del giorno dell'inaugurazione. Il Duce dispose con rigore che i lavori non venissero interrotti. La scelta della nuova data, invece, era a discrezione del Consiglio di Amministrazione, purché fossero considerate due ricorrenze significative: il 21 aprile, giorno tradizionalmente legato alla fondazione di Roma, oppure il 9 maggio, anniversario dell'istituzione dell'Impero fascista. Anche nell'ottica di guadagnare del tempo in più, si optò per la seconda proposta:²⁷² una decisione che incontrò senz'altro il compiacimento di Mussolini e che si vedeva avvalorata dalla sospensione da parte della stessa Presidenza del Consiglio dei Ministri della Mostra del Ventennale dell'Aeronautica, prevista per la primavera del 1943.²⁷³

Durante l'inverno i lavori procedettero con affanno; in particolare, sugli organizzatori incombeva il fardello del deficit finanziario in cui si versava l'Ente. Mancavano ancora le risorse per ovviare a diverse questioni: garantire agli artisti spedizioni e trasporti ferroviari a prezzi ribassati; provvedere alla retribuzione del personale, che doveva essere in linea con il costo della vita aumentato in tempo di guerra; non ultimo, far fronte alle ingenti spese per la stampa del catalogo. Un contributo straordinario pari a 1.500.000 lire fu disposto da Mussolini e liquidato dalla Presidenza del Consiglio solo a fine marzo: se ne dava comunicazione nella riunione della Giunta Esecutiva del 14 aprile, accogliendo il gesto quale «autorevole attaccamento d'iniziativa» del Duce nei confronti della mostra.²⁷⁴ In un momento così complesso esso rappresentava certamente una boccata di aria fresca per le casse della Quadriennale, per le quali si dovevano prevedere introiti molto minori rispetto al passato. Così a ridosso dell'inaugurazione, tuttavia, tale sostegno non poteva dirsi

²⁷² ASQ II.2 b.1 u.2: *Verballi Giunta 1941-1944*, 12 novembre 1942 [pp. 13-17]. Così come era avvenuto per la diffusione del regolamento, l'avviso della nuova data venne diffuso a mezzo stampa a partire da inizio gennaio su varie testate giornalistiche.

²⁷³ ASQ II.1 b.1 u.2: *Verballi del Consiglio di Amministrazione 1941-1951*. Non appena venne stabilito lo spostamento dell'inaugurazione in primavera, il Consiglio di Amministrazione (verbale della seduta del 12 novembre 1942) si mosse per domandare al Governatorato di Roma – per intermediazione del Ministro Bottai – il rinvio della Mostra del Ventennale dell'Aeronautica, che avrebbe dovuto precedere la Quadriennale e per la quale i locali disponibili del Palazzo delle Esposizioni erano già stati concessi fino al 30 aprile 1943. La notizia dell'annullamento dell'esposizione è data in occasione della seduta dell'11 gennaio 1943. Una mostra d'arte indetta dal Ministero dell'Aeronautica venne effettivamente inaugurata nel mese di giugno – quindi in concomitanza con la IV Quadriennale – alla Galleria di Roma.

²⁷⁴ ASQ II.2 b.1 u.2: *Verballi Giunta 1941-1944*, 14 aprile 1943 [p. 18].

risolutore di tutte le criticità. Nella medesima seduta, infatti, il segretario generale non mancò di manifestare la propria preoccupazione riguardo al poco tempo a disposizione per completare i lavori.

Oppo comunica che in tempi normali i ventitré giorni che intercorrono all'inaugurazione della mostra sarebbero stati sufficienti per condurre in porto la faticosa impresa. Purtroppo però le attuali contingenze derivanti dallo stato di guerra fanno sorgere dei dubbi circa la possibilità di poter doppiare felicemente tale data. Oltre i dubbi che sorgono circa i lavori di allestimento veri e propri che trovano difficoltà nell'asciugamento, nel consolidamento dei materiali applicati in luogo delle stoffe, e anche quella del catalogo. È stato sempre vanto delle Quadriennali di inaugurare la Mostra con l'edizione del catalogo allestito e pronto per la distribuzione al pubblico. Si può fin da ora prevedere che il catalogo non sarà pronto per il 9 maggio e per la prima volta la Quadriennale dovrebbero [sic] interrompere detta tradizione.²⁷⁵

Dopo aver preso contatti con varie ditte, la scelta di Oppo era ricaduta sulla Casa Editrice Mediterranea,²⁷⁶ che avrebbe dato alle stampe «se non un catalogo di grande pregio come quello delle precedenti iniziative, un buon catalogo adeguato alle possibilità del momento».²⁷⁷ Il volume vide le stampe nello stabilimento della Società Tipografica Castaldi appena in tempo, il 14 maggio,²⁷⁸ ma il prezzo del prodotto finale, pari a 50 lire, avrebbe scontentato buona parte dei visitatori della mostra, che allo stesso tempo non potevano fare affidamento su didascalie esaustive.²⁷⁹ Gli ingenti costi di tipografia erano da ricondurre inevitabilmente alle contingenze del momento: l'aumento del prezzo delle materie prime; la disponibilità limitata degli impianti, che

²⁷⁵ *Ibi* [p. 19].

²⁷⁶ Con sede in via Flaminia 148 a Roma, diretta – secondo le informazioni del verbale – dal Dott. Wilhelm Kreun.

²⁷⁷ ASQ II.2 b.1 u.2: *Verballi Giunta 1941-1944*, 14 aprile 1943 [p. 21].

²⁷⁸ Tale informazione è indicata in calce all'indice dei nomi: *IV Quadriennale d'arte nazionale* cit., p. 136. In realtà, anche se non specificato, alla prima versione contenente l'indicazione finale degli *errata corrige* (p. 137) dovette seguire la stampa di un nuovo volume. Nel catalogo consultabile in digitale sul sito della Fondazione Quadriennale di Roma le correzioni risultano infatti correttamente integrate e, pertanto, è venuta meno la pagina finale.

²⁷⁹ Il prezzo del biglietto invece era stato stabilito a 5 lire. Per le lamentele inerenti al catalogo, giudicato non solo costoso ma anche pieno di errori: L. Bartolini, *Aforismi che riguardano le esposizioni in genere e la IV Quadriennale in specie*, in «Quadrivio», 30 maggio 1943, p. 1; Diogene, *Mostre e cataloghi*, in «Il Messaggero», 17 giugno 1943; *Alla Quadriennale ogni scherzo vale...*, in «Il Travaso delle Idee», 27 giugno 1943; *Dal milione all'ago*, in «Italia», 3 luglio 1943; *Domenica alla Quadriennale*, in «Nuovo Giornale», 21 luglio 1943.

non sempre erano attivi o a pieno regime, per evitare consumi eccessivi di energia elettrica; il coprifuoco, che impediva di portare avanti il lavoro nelle ore notturne.²⁸⁰ Il segretario riferiva poi delle condizioni dell'allestimento,²⁸¹ dei progressi del lavoro delle giurie²⁸² e della nomina di responsabile delle vendite conferita a Stefano Cairola, abile gallerista e mercante d'arte.²⁸³ Come testimonia una lettera a Luigi Montanarini, Cairola avrebbe approfittato del soggiorno nella Capitale per rinsaldare i rapporti e ideare nuove collaborazioni con gli artisti della Scuola romana.²⁸⁴ La decisione di Oppo di affidare a lui la responsabilità delle vendite era da inquadrare in una strategia non banale: consapevole che, a causa della guerra, gli enti pubblici non avrebbero garantito l'entità degli acquisti delle edizioni precedenti, egli puntò sul collezionismo privato e, col senno di poi, ebbe ragione.²⁸⁵

²⁸⁰ In seguito, sarebbe stata data notizia della pubblicazione di una versione senza apparato illustrativo, più economica: *Il catalogo della "Quadriennale"*, in «Il Messaggero», 18 giugno 1943. A causa del collasso politico e bellico che coinvolse Roma dall'estate 1943, tale pubblicazione non venne portata a compimento.

²⁸¹ Dato il minore spazio a disposizione, l'allestimento non avrebbe previsto sale personali, ma solo gruppi di opere che avrebbero impegnato un ingombro più contenuto. La data ultima per la consegna delle opere era stata stabilita al 15 marzo. Per facilitare le spedizioni e i viaggi degli espositori erano poi state attivate alcune convenzioni con le Ferrovie dello Stato. Cfr. *Per la spedizione delle opere alla prossima Quadriennale d'arte*, in «La Tribuna», 2 marzo 1943.

²⁸² Le due giurie, così come si legge nell'introduzione del catalogo, erano formate dalle seguenti personalità: Orazio Amato, Giovanni Brancaccio, Pippo Rizzo, Marcello Mascherini, Giovanni Prini (Giuria designata dagli artisti); Virgilio Guzzi, Bruno Saetti, Gianni Vagnetti, Italo Griselli, Francesco Messina (Giuria nominata dal Comitato); *IV Quadriennale d'arte nazionale*, p. 24.

²⁸³ Cairola, prima di essere gallerista, ricoprì un incarico come correttore di bozze presso la sede milanese de «Il Corriere della Sera». Nel 1935 divenne direttore della Galleria Genova, nel capoluogo ligure. Rientrato a Milano, prese le redini della Galleria Il Milione (poi distrutta da un bombardamento aereo durante la guerra) e da marzo a ottobre 1942 assunse la direzione della Galleria della Spiga o «della Spiga e Corrente» (in via della Spiga 9), strettamente legata agli artisti che avevano gravitato intorno alla rivista milanese e promossa da Alberto della Ragione. Nello stesso anno, al IV Premio Bergamo, si occupò dell'attività dell'ufficio vendite. Caduto il regime e rientrato a Genova, nell'agosto 1943 viene incaricato di vendere le opere di più prestigiose della collezione di Oppo. Nell'immediato dopoguerra avrebbe poi dato alle stampe l'ambizioso volume *Arte italiana del nostro tempo*: una sorta di enciclopedia visiva dell'arte italiana della prima metà del secolo. Per ognuno dei pittori e degli scultori vennero accluse una o più riproduzioni di loro opere, accompagnate dal breve commento di un critico o di un altro artista; S. Cairola, a cura di, *Arte italiana del nostro tempo*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1946. Cfr. anche: C. Piersimoni, *In ricordo di Stefano Cairola*, in L. Massimo Barbero, E. Crispolti, a cura di, *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una Avanguardia*, Neri Pozza, Vicenza 1997, pp. 130-139. La vicenda della vendita della collezione d'arte di Oppo, affidata a Cairola, è contenuta in: F. R. Morelli, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte* cit., pp. 393-395.

²⁸⁴ ALM Corrispondenza: lettera di Stefano Cairola a Montanarini, 19 aprile 1943 (con intestazione Galleria d'Arte Cairola, Milano): «Caro Montanarini, sarò a Roma il giorno 3 maggio e questa volta la mia permanenza sarà piuttosto lunga. Avremo così occasione di stare molto insieme».

²⁸⁵ Per il dettaglio delle vendite in occasione della IV Quadriennale, vedi *infra*, paragrafo 2.4.3.

Ad ogni modo, l'insieme delle criticità emerse nel corso della riunione sollecitò la Giunta a formulare quanto prima una richiesta al Duce, al fine di rinviare nuovamente l'apertura della Quadriennale, almeno di una settimana. Il Presidente San Martino prese personalmente contatti con gli uffici della Presidenza del Consiglio e, parallelamente, provvide a informare dell'inconveniente anche il re Vittorio Emanuele III, la cui presenza all'inaugurazione era già stata confermata.²⁸⁶ Il posticipo al 16 maggio venne infine concesso, dissolvendo peraltro anche la formalità dell'anniversario imperiale.²⁸⁷ Ma soprattutto, sebbene la partecipazione di Mussolini al *vernissage* fosse assicurata fino a pochi giorni prima, per la prima volta dal 1931 la Quadriennale d'Arte nazionale avrebbe dovuto fare a meno della sua presenza.²⁸⁸ In linea generale, la decisione è da inquadrare nell'ambito di un sempre maggiore distacco dalla cultura maturato dal Duce in quegli ultimi anni. Già in occasione del suo ultimo discorso alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni, tenuto il 2 dicembre 1942, egli si lasciò andare a dichiarazioni che – senza troppe ambiguità – sembravano qualificare il suo allontanamento in senso politico e propagandistico:

Bisogna quindi reagire con la massima energia a tutte le tendenze che vorrebbero illanguidire il nostro spirito, fornendo la falsa immagine di un popolo italiano capace soltanto delle cose leggiadre. [...] si è diffuso nel mondo il luogo comune di un'Italia che deve occuparsi soltanto di pennelli, scalpelli e strumenti musicali. Io vi dirò una

²⁸⁶ In realtà la lettera di San Martino alla Segreteria del Duce è datata 9 aprile 1943, a dimostrazione che – data l'urgenza della questione – i principali rappresentanti dell'Ente Autonomo si erano mossi già prima di intervenire alla riunione tenutasi alla metà del mese. Il documento è conservato presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma ed è citato in Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943* cit., p. 120.

²⁸⁷ La notizia comparve sui giornali il 4 maggio con la seguente indicazione: «La Presidenza dell'Ente Autonomo Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma comunica che l'inaugurazione della Quarta Quadriennale è stata fissata per domenica 16 corrente. Pertanto la "Vernice" avrà luogo il giorno 15 e i critici d'arte potranno accedere alla mostra fin dalla mattina di venerdì 14 corrente». L'avviso fu pubblicato su varie testate, il cui elenco è riportato nel primo volume dedicato alla rassegna stampa della IV Quadriennale 1943 (vol. 9, p. 7) consultabile in versione digitalizzata sul sito della Fondazione Quadriennale di Roma.

²⁸⁸ Si ricorda che nel 1939, all'edizione precedente, Mussolini aveva presenziato sia alla vernice sia alla cerimonia di chiusura. Anche se sarebbe stata smentita dai fatti, nel contesto di guerra del 1943, la notizia della presenza del Duce non venne diffusa da nessun organo di stampa; verosimilmente, tale mancanza è da attribuire anche all'esigenza di non rendere noti gli spostamenti della massima carica del governo, per ovvie ragioni di sicurezza. Di questo tenore, ad esempio, possiamo prendere in considerazione una velina diramata ai giornali dal Ministero della Cultura Popolare (Minculpop, già Ministero per la Stampa e della Propaganda) il 2 aprile 1943, che recitava la seguente disposizione: «Le fotografie in cui appare anche il Duce devono essere disambientate». G. Ottaviani, *Le veline del Minculpop. La cattura del consenso*, Arnaldo Curcio Editore, Roma 2019, p. 80.

cosa che vi stupirà, un paradosso, forse una eresia. Ebbene, io preferirei di avere in Italia meno statue, meno quadri nei musei, e più bandiere strappate al nemico.²⁸⁹

Ad ogni modo, non conoscendo le ragioni specifiche, si può verosimilmente ascrivere la sua assenza all'inaugurazione della IV Quadriennale anche al rapido aggravarsi degli eventi bellici. La situazione complessiva era infatti sempre più di difficile gestione: d'altronde, che la minaccia dei bombardamenti potesse riguardare anche la stessa Roma non poteva più limitarsi a rimanere un mero presentimento. Nel pomeriggio del 14 maggio, ad esempio, ebbe luogo l'incursione aerea su Civitavecchia, con inevitabili ricadute logistiche anche sulla capitale.²⁹⁰ La notte che seguì l'inaugurazione della rassegna, invece, dagli stessi aerei alleati che stavano raccogliendo documentazione fotografica delle zone strategiche, vennero lanciate tonnellate di volantini: si faceva riferimento a sbarchi imminenti e alla possibilità del popolo italiano di decidere da che parte stare, ma implicitamente essi suggerivano che anche Roma ormai non fosse al riparo nella lotta al nazifascismo.²⁹¹

Nonostante tutto, la Quadriennale venne inaugurata. Sulla sua apertura la stampa cartacea operò una copertura di assoluto rilievo, ma fece a meno di menzionare l'assenza del Duce, compensando con l'elenco delle numerose autorità che invece presero parte all'evento. Oltre ai rappresentanti dell'Ente, figuravano il re Vittorio

²⁸⁹ In quell'occasione il discorso di Mussolini era volto a rinnovare il senso di unità contro la minaccia anglo-americana. La relativa registrazione sonora è disponibile in rete, sul portale <Internetculturale.it>. A maggior ragione nel contesto di guerra, più che le arti visive, gli strumenti privilegiati per la promozione e la propaganda politica furono la stampa e la radio, che garantirono una comunicazione immediata e unidirezionale, potenzialmente inequivocabile. Rispetto all'ambito espositivo, a risentire maggiormente dell'ingerenza del Minculpop furono poi il mondo del teatro e del cinema; cfr. G. Ottaviani, *Il controllo del Minculpop: sulla pubblicità, il cinema, la moda, la cucina, la salute e la stampa*, Todariana, Milano 2007; P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Res Gestae, Milano 2022, pp. 173-271. Mussolini stesso non faceva mistero di agire con diffidenza e di attribuire una certa marginalità al coinvolgimento e alla collaborazione degli intellettuali. Questi, secondo lui, per loro natura erano coinvolti in faccende lontane dalle questioni reali che riguardavano il Paese, disinteressati ai bisogni della popolazione media; quindi, sostanzialmente, più zavorre che elementi utili e vitali della macchina dello Stato. Cfr. R. De Felice, *Mussolini l'alleato. Crisi e agonia del regime* cit., pp. 829-865.

²⁹⁰ C. De Simone, *Venti angeli sopra Roma. I bombardamenti aerei sulla Città Eterna 19 luglio e 13 agosto 1943*, Mursia, Milano 1993, pp. 46-47. L'attacco, messo in atto dalla Dodicesima Air Force americana, colpì il porto e l'annesso scalo ferroviario, causando un migliaio di vittime tra la popolazione civile. L'evento ebbe ricadute anche sulla capitale: nei giorni seguenti numerosi feriti e sfollati vennero infatti scortati via treno fino alla Stazione Ostiense; la notizia circolò rapidamente tra i quartieri vicini, ma da parte delle autorità del regime vi fu comunque il tentativo (non riuscito) di non far avvicinare i cittadini alla zona in questione, in modo da conservare in loro l'illusione di immunità ed evitare che si diffondesse il panico.

²⁹¹ *Ibi*, pp. 47-48.

Emanuele III, il Ministro dell'Educazione Nazionale Carlo Alberto Biggini e il Ministro della Cultura Popolare Gaetano Polverelli, i rappresentanti del Senato e delle Camere dei Fasci e delle Corporazioni, il Governatore di Roma, il Prefetto, vari altri consiglieri e ambasciatori delle nazioni alleate. Il benvenuto del Presidente San Martino faceva leva sui meriti dell'impresa organizzativa, dall'allestimento dei locali al reperimento delle opere, alla luce delle difficoltà materiali del tempo di guerra: «la tenacia del Comitato, validamente sostenuto dall'intervento e dal potente aiuto del Duce e del Governo, vinse ogni ostacolo e permise di presentare [...] una rassegna per qualità e quantità delle opere non indegna delle passate Mostre».²⁹² Dopo aver sottolineato la meticolosità dal lavoro delle giurie e l'ingente quantità di opere esposte, San Martino precisò i criteri che avevano guidato la selezione: «accoglienza a tutte le tendenze, a tutte le manifestazioni, a tutti gli ardimenti, purché materiali di valore e di sincerità».²⁹³ Contestualmente, sembrò giustificare soprattutto le sperimentazioni di alcuni artisti che avevano intrapreso una sorta di reazione rispetto all'estetica dominante: «certi cambiamenti di rotta possono apparire strani, ma dipendono certamente da più profonda riflessione nei giovani, e da un bisogno di rinnovamento negli artisti più maturo».²⁹⁴ Successivamente, prese la parola il neo insediato ministro Biggini. Senza mezzi termini, il suo discorso – riportato integralmente sulla rivista «Le Arti» – collocava la cultura in un'ottica strumentale e apologetica, direttamente connessa con le contingenze storiche.

Del resto è costante tradizione della nostra civiltà onorare l'arte anche in tempi in cui la furia devastatrice della guerra rende gli spiriti solleciti di più urgenti necessità e preoccupati di più gravi problemi. [...]

L'arte domina, consolatrice sicura, i nostri cuori e testimonia, al pari delle armi, il vigore creativo, la fede nell'avvenire, la supremazia politico-spirituale dell'Italia Fascista.²⁹⁵

Biggini sottolineò poi l'importanza di far convivere arte e politica su un orizzonte di integrazione e di mutuo sostegno, al fine di operare sulle coscienze e sul senso di civiltà

²⁹² ASQ II.26/2 b. 2 u. 14: *Discorso dell'Eccellenza Conte di San Martino presidente* [1943].

²⁹³ *Ibidem*. Il Presidente San Martino poneva quella logica selettiva in continuità con le precedenti edizioni della Quadriennale, in virtù quindi dei risultati soddisfacenti raggiunti in passato.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Il discorso dell'Ecc. Biggini all'inaugurazione della Quadriennale*, in «Le Arti», 29 giugno 1943, p. 198. La rivista, diretta da Marino Lazzari, era pubblicata per conto del Ministero dell'Educazione Nazionale.

del popolo. In questa ottica, pur riconoscendo che le istituzioni non dovessero intervenire nel campo della critica, egli ne rivendicava un ruolo di indirizzo:²⁹⁶ fondamentale era, infatti, «dare un contenuto all'opera, affinché la tela non scada sino alla fotografia, affinché il marmo vibri di vita, affinché il disegno non si riduca a pura espressione calligrafica, affinché l'arte insomma rifugga dall'occasione e miri all'eterno».²⁹⁷ Di fatto, quasi una dichiarazione di poetica che comprendeva tutti gli attributi generici formalmente concessi all'arte sotto il regime.

Terminate le solenni formalità, il corteo delle autorità proseguì con la visita alla mostra. Secondo le testimonianze, di fronte alla proposta espositiva il sovrano e i ministri avrebbero esternato il loro personale compiacimento. Infine, come era consuetudine, nelle cronache ufficiali non mancarono debiti riferimenti al consenso popolare: una folla gremita e festante, infatti, avrebbe salutato Vittorio Emanuele III all'uscita dal Palazzo delle Esposizioni. Le rarissime fotografie comparse sui giornali, limitandosi a ritrarre il sovrano e le autorità che lo accompagnavano, non sono tuttavia in grado di confermare cotanta partecipazione (Fig. 114).

²⁹⁶ Nella forma, il discorso si poneva in continuità con quanto espresso da Bottai nel 1939: «Non usurperò alla critica più documentata ed esperta il compito, che le è proprio, di riconoscere, con attento giudizio, la validità dei fatti artistici [...]. Per determinare un rapporto fra arte e politica, e perché esso possa avere una legittimità storica, è necessaria una coscienza precisa del fattore storia, che ugualmente agisce sui fatti artistici e sui politici e tra di loro tesse un legame reciproco, per il quale l'arte ha, talvolta, percorso le aspirazioni dei popoli o ne ha esaltato, nell'epica, le passioni, i sacrifici, le vittorie. Questo rapporto è generalmente accettato; e si documenta in molte testimonianze storiche. Ma un significato più preciso e una più diretta efficacia ha, lo stesso rapporto, quando il termine politica sia rappresentato dallo Stato Fascista. Da uno Stato, cioè, che non s'accoda malcerto all'incontrollata volontà popolare, ma la precede profetico, penetrandola a fondo, scoprendone i motivi ideali, concretando in fatti decisivi e attuali anche l'eredità remota delle più antiche virtù della razza». G. Bottai, *La Terza Quadriennale d'Arte*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1939, p. 275.

²⁹⁷ *La Quadriennale d'Arte inaugurata dal Sovrano. "Arte e politica corrono sulla stessa via maestra" dichiara il Ministro Biggini*, in «Tevere», 17 maggio 1943. Ancora una volta la sostanza del discorso – forse espresso qui in maniera più didascalica – era da ricondurre alle parole di Bottai formulate in occasione dell'edizione precedente della Mostra: «Se, in altri tempi e in altre circostanze, un cammino parallelo di arte e politica avrebbe condotto alla documentazione cronistica, all'illustrazione, all'aneddoto, e si sarebbe esaurita in un travaso di contenuti entro diverse apparenze formali; e sarebbe finito, per inerzia, nella fotografia e nel cartellone o, per dispetto, nella satira; oggi, in Italia, il parallelismo di arte politica è una necessità di metodo, un'esortazione alla serietà dell'agire umano»; G. Bottai, *La Terza Quadriennale d'Arte*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1939, p. 276.

2.2 LA PROPOSTA ESPOSITIVA E LA SUA RICEZIONE

A differenza delle Quadriennali degli anni Trenta, in questo caso non vi è certezza che il segretario generale Cipriano Efisio Oppo abbia preso parola nell'ambito della cerimonia di inaugurazione. Una sua introduzione avrebbe aiutato a comprendere con maggiore immediatezza la selezione e le logiche dell'allestimento, o almeno la versione imbastita per le autorità presenti: d'altra parte, fin dal 1931 egli aveva garantito un'impronta di carattere quasi curatoriale alla manifestazione romana.²⁹⁸ Ora, il suo mancato intervento – nel caso non abbia effettivamente avuto luogo – potrebbe essere dovuto a esigenze di tempo e alla concitazione che non possiamo escludere animasse le occorrenze pubbliche nel contesto di guerra.

Per comprendere su quali artisti e quali opere i riflettori della mostra fossero maggiormente puntati occorre fare affidamento sulla lettura del catalogo e sui numerosi commenti della stampa. A primo impatto, la panoramica delle sale non suggerisce una chiara strategia di sistemazione, segnale della ragionevole frenesia con cui i lavori vennero portati a compimento a ridosso dell'apertura. Innanzitutto, non era stato possibile immaginare l'allestimento di mostre retrospettive²⁹⁹ e di vere e proprie sale personali; tale difficoltà influenzò anche le scelte per la composizione del catalogo, che non contenne biografie o testi di autopresentazione degli artisti come era invece avvenuto in tutte le edizioni precedenti. Visto lo spazio limitato (evidente anche nella planimetria proposta nel catalogo; Fig. 115) e data l'estrema difficoltà nel reperire agilmente le opere (sia sul territorio italiano sia, a maggior ragione, oltre confine) non si andò oltre la riserva di alcune pareti per artisti selezionati.³⁰⁰ Gli stessi accostamenti non sembravano seguire un criterio filologicamente scrupoloso e valido per tutti i casi: ciò, se da un lato era riconducibile alla frenesia del momento, dall'altro

²⁹⁸ F. D'Amico, *Cipriano Efisio Oppo tra due Quadriennali (1935-1939)*, in *Le scuole romane. Sviluppo e continuità 1927-1988*, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988, pp. 233-234.

²⁹⁹ Nella sua recensione, Arturo Lancellotti riassunse efficacemente le ragioni di tale mancanza: «L'assenza di mostre retrospettive se da una parte lascia più posto per i vivi, dall'altra toglie un'attrattiva non piccola alla Quadriennale. [...] Nel caso odierno, però, bisogna considerare lo stato di guerra che ha reso impossibile, fra le altre cose, anche questa. I proprietari di opere d'arte celebri dell'Ottocento sono divenuti più che mai gelosi dei loro tesori e li hanno messi bene al sicuro dalle offese aeree; in ogni caso non li farebbero viaggiare con tanta facilità, e, d'altra parte, le assicurazioni raggiungerebbe cifre troppo alte. La Quadriennale di guerra non si poteva, dunque, che fare come si è fatta [...]»; A. Lancellotti, *Scultura e bianco e nero alla IV Quadriennale*, in «Corriere della Domenica», 13 giugno 1943.

³⁰⁰ Se in molte recensioni si faceva riferimento a questa soluzione, in altre si continuò a intendere i gruppi di opere più consistenti come vere e proprie mostre personali.

denotava la preferenza di Oppo per un allestimento fatto di «contrastanti violenti, affermazioni o negazioni vigorose», la tendenza cioè a operare con un coraggio che egli non riscontrava più in altre manifestazioni di grande respiro.³⁰¹

La stragrande maggioranza dei partecipanti esponeva da uno a tre pezzi³⁰² e, nel caso di numeri più consistenti, poteva capitare che le opere dello stesso non figurassero tutte vicine nel medesimo ambiente. Infine, non si può dire vi fossero rigorosi raggruppamenti per soggetto, gruppo o ambito regionale, né tantomeno un tentativo di classificazione generazionale. A questo criterio facevano comunque eccezione le sale dei futuristi,³⁰³ la sala XIII prettamente ‘siciliana’,³⁰⁴ e tutto sommato – come si vedrà nel paragrafo successivo – anche le opere ascrivibili alla Scuola romana. Si può notare che anche i maestri più affermati vennero collocati nelle prime sale. Tale sistemazione evidenziava con maggiore immediatezza l’assenza di molte delle importanti personalità dell’arte nazionale degli ultimi decenni; tra questi: Carlo Carrà, Mario Sironi, Felice Carena, Ardengo Soffici, Ferruccio Ferrazzi, Antonio Maraini, Romano Romanelli, Francesco Messina.³⁰⁵ All’inizio della primavera 1943, Oppo scrisse a Nino Bertocchi una lettera che può aiutare a comprendere le ragioni di tali defezioni. Il Segretario, invitando l’amico pittore a fornirgli altri due quadri per riempire un po’ di spazio libero, paventava il rischio che nel complesso ne uscisse «una esposizione un po’ troppo di sinistra», incolpando di ciò coloro che non avevano intenzione di prendere parte alla Quadriennale: «la colpa è dei gigioni che non espongono Carena Carrà Romanelli Soffici ecc. i quali stanno con le mani in panciolla a digerire i grassi pasti fatti con i mercanti».³⁰⁶

³⁰¹ C. E. Oppo, *Si inaugura la XXI Biennale di Venezia. Visione panoramica della grande rassegna*, in «La Tribuna», 1 giugno 1938.

³⁰² Una risoluzione che sembrava avere connessioni con la consuetudine delle mostre sindacali dove in genere, secondo una logica prettamente rappresentativa (e non selettiva), veniva fissato a tre il numero di opere che ogni artista poteva esporre.

³⁰³ Presenti in quattro sale (n. XXI-XXIV) al piano terreno sia con opere di aeropittura sia con una rappresentanza degli astrattisti comaschi. Nell’ambito della Quadriennale romana, la partecipazione del gruppo di Marinetti risultava comunque molto meno incisiva e rilevante rispetto all’accoglienza della Biennale di Venezia. Si rimanda al paragrafo 2.4.1.

³⁰⁴ A dominare era Pippo Rizzo, con ventuno dipinti. Oltre a lui, nella medesima sala esponevano i corregionali Alfonso Amorelli, Leo Castro, Lia Pasqualino Noto, Manlio Giarizzo.

³⁰⁵ Come si farà accenno più avanti, lo stesso era accaduto l’anno precedente alla XXIII Biennale di Venezia, in misura probabilmente maggiore.

³⁰⁶ ASQ Epistolario Nino Bertocchi b.2, f.41: lettera di Cipriano Efisio Oppo a Nino Bertocchi [marzo 1943]. Dalla lettera successiva di Oppo (17 aprile 1943) si evince che effettivamente Bertocchi inviò i quadri richiesti, che tuttavia rappresentarono per il Segretario un ulteriore problema a livello di allestimento, quando ormai all’inaugurazione della mostra mancavano poche settimane: «Caro Bertocchi, ho ricevuto i due quadri. A dir la verità, me li aspettavo più piccoli da

Alla base della maggioranza delle assenze, quindi, non c'era tanto l'impossibilità materiale di partecipare, ma un vero e proprio pregiudizio sull'utilità o meno di esporre alla Quadriennale di guerra, a fronte di una maggiore sicurezza offerta dal collezionismo privato. In effetti, anche al netto delle assenze, l'esposizione proponeva un miscuglio che poteva generare confusione, in particolare in chi si ostinava a pensare all'arte contemporanea come ideale campo di battaglia tra 'ismi', tra tendenze distinte e contrapposte. «Dove va l'arte italiana?», si domandava Arturo Peyrot³⁰⁷ sulle pagine del «Piccolo» di Roma, provando a ragionare sulle correnti pittoriche che si potevano riscontrare nelle sale del Palazzo delle Esposizioni.

Questa quadriennale a differenza delle antecedenti, specie la prima e la seconda, vale a dire le più vive e vitali, tende al panorama, tende a rappresentare tutto e tutti a non dimenticare nessuno, (ci penseranno il pubblico e la critica a dimenticare ciò che fatalmente dovrà essere dimenticato) a non far torti a nessuno; perciò il compito scelto dagli organizzatori è stato dei più ardui, dei più difficili, dei più impossibili a espletare. Alla domanda iniziale perciò questa Mostra risponde dicendo: «È tutto qui, guarda e, se ci capisci qualcosa, vedrai da te dove va l'Arte Italiana».

Il visitatore allora si avvia per le sale e cerca con ansia l'indirizzo preciso, la via larga, la strada sicura: un ritorno alla tradizione ottocentesca? Un avvicinarsi ai soggetti del nostro barocco? Un legarsi alla tradizione ottocentesca francese? Cubismo? Colorismo? Revisione dell'impressionismo?

Vogliamo chiamare in appello: Fauves? Vogliamo riprendere il filo lasciato da Fattori e vogliamo riprendere il discorso della scapigliatura? È Goya che può indicare la via? Siamo per Ingres o per Ensor? Per Masaccio o per Picasso? E man mano che si gira per le sale le domande si affacciano, si moltiplicano, si sovrappongono, si confondono.³⁰⁸

Proseguendo nella lettura del commento di Peyrot si poteva riconoscere il tentativo di una macro-distinzione da applicare soprattutto all'ambito della pittura. Da un lato, i maestri affermati³⁰⁹ ma soprattutto i rappresentanti della generazione più giovane, che

poter mettere ai lati. Così come sono e della stessa colorazione del quadro grande generano una certa monotonia e fanno una striscia molto scura sulla parete dove non si riesce a mettere altri quadri. Scusami se ti domando di cambiare questi due dipinti con altri più piccoli, se li hai, e di una intonazione diversa. Il tempo per spedirli, se lo fai subito, c'è. Il catalogo lo mando avanti lo stesso. Se hai anche disegni mandali per la sezione del Bianco-nero. Ma presto per carità».

³⁰⁷ Pittore e, all'epoca, critico d'arte per il quotidiano romano «Il Piccolo», Peyrot partecipò alla IV Quadriennale con una sola opera (*Composizione*), esposta nella sala XII.

³⁰⁸ A. Peyrot, *La IV Quadriennale d'arte nazionale inaugurata dalla maestà del Re Imperatore*, in «Il Piccolo», 17 maggio 1943.

³⁰⁹ Peyrot si riferiva a coloro che, dimostrata la validità della propria ricerca, considerava ancora dignitosamente fedeli alla loro posizione. In ordine di menzione: Morandi, Tosi, Casorati, Maccari,

non avevano ormai timore di rivendicare un obiettivo di rinnovamento e il proprio bisogno di modernità;³¹⁰ dall'altro, pittori confinati in un'estetica desueta e passatista, ancora intrisa di suggestioni ottocentesche, spesso da ricondurre a temperamenti più moderati e conservatori. Secondo Peyrot, ad «alcuni giovani che corrono veloci con le gambe di Van Gogh, di Cocoska [*sic*] e di Chagal [*sic*]]» – con il vigore dell'espressionismo, quindi – si contrapponevano altri «in forse fra i due manierismi imperanti, quello che si rivolge al nostro passato e quello che si ispira al passato altrui».³¹¹ Quest'ultima osservazione, con tutta probabilità, comprendeva i richiami sia alla tradizione ottocentesca italiana sia all'impressionismo francese.

Tale contrapposizione era vivida anche nel resoconto di Marcello Venturoli, pubblicato per le Edizioni Raccolta con il titolo di *Viaggio intorno alla Quadriennale*, che può restituire il punto di vista di un giovane molto vicino alla generazione più moderna operante a Roma. Nel suo lungo saggio – oltre sessanta pagine di commento puntuale – un giudizio estremamente tagliente compariva a chiare lettere già in esordio: la IV Quadriennale si presentava come il «trionfo di un rinunciatario, facile eclettismo, grosso minestrone privo di prospettive, faragginoso e mal digeribile, il complesso delle opere esposte».³¹² Il critico romano lamentava come il livello tutto sommato modesto

Pirandello, Rosai, Mafai, Bartoli, Guidi, De Pisis, Severini, Tozzi, Capogrossi, Cavalli, Usellini, Campigli, Paolucci, per la pittura; Marini, Griselli, Raimondi, Lazzaro, nell'ambito della scultura.

³¹⁰ Tra questi, molti facevano capo al comparto romano. In ordine di menzione: i pittori Guzzi, Guttuso, Montanarini, Gentilini, Ziveri, Afro Basaldella, Bartolini, Aversano, Santomaso, Caputi, Cantatore, Monti, Tomea, Urbani; per la scultura, Manzù, Mazzacurati, De Felice, Andrea Spadini e Lidia Franchetti. Tra i «giovannissimi», Peyrot fa i nomi di: Savelli, Stradone, Scialoja, Purificato, Vedova, Micheli Gigotti, Canali, Ciarrocchi, Alfio Castelli, Franchina e Monachesi.

³¹¹ *Ibi*. In ogni caso, si percepiva come per tutti fosse una fase transitoria, ancora più significativa se la si inquadrava in una particolarissima parentesi storica quale quella della guerra in corso. Di questo, anche in un'ottica già rivolta al dopoguerra, Peyrot si dimostra profondamente consapevole: «Certo è che l'arte italiana si trova in un momento di vera transizione in cui i buoni valori ancora non emergono e i valori mediocri vengono a galla, in cui le tendenze vive non hanno ancora fatto le ossa e quelle morte sembrano soffocarle con i loro sedimenti, in cui i forti sembrano dormire e i vigliacchi battono la grancassa, in cui però le forze ver pur non potendo emergere, perché non ancora definite e precise, formano il sottostrato vitale vero delle tendenze artistiche di domani». Cfr. anche G. Gorgerino, *La IV Quadriennale di Roma: alcuni aspetti dell'arte contemporanea IV*, in «Il Gazzettino», 26 giugno 1943. Anche Giuseppe Gorgerino, che alla quarta Quadriennale dedicò più di un articolo per «Il Gazzettino» di Venezia, rintracciava in molti artisti «moderni» la consapevolezza, se non addirittura la rivendicazione, di questo momento di passaggio. Era come se in molti di loro fosse ormai inequivocabile l'intenzione di dare vita a un'arte più direttamente connessa con la realtà e di andare finalmente oltre le polemiche che avevano impantanato l'arte fino a quel momento: «non si vede bene “dove l'arte andrà” – come un tempo era mania di cercare –, ma che anche i giovani badano piuttosto fare da se, ognuno sul suo, e schifano di metter su impalcature di teorie e fantasticherie: proprio non ci sono più Bastiglie da prendere».

³¹² M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale*, Ed. Raccolta, Roma 1943, p. 5.

della rassegna potesse derivare sì da assenze importanti e da partecipazioni tutt'altro che significative di altri navigati maestri;³¹³ ma soprattutto dal fatto che molte sale del piano terreno – palcoscenico tradizionalmente più ambito rispetto a quello superiore – erano state 'sprecate' per gli esponenti di un'arte garbata, composta e intimista, sicura di incontrare il gusto medio borghese, e che nel complesso costituiva invece un orizzonte piuttosto stagnante e monotono. Da questo punto di vista, il primo piano offriva una panoramica ancora peggiore (Fig. 116). Questo «stuolo di anonimi e di mediocri» – come Venturoli li ribattezzò polemicamente – andava a capitalizzare spazi e premi a svantaggio di pittori più al passo con le istanze moderne: «Pareti, pareti... Elenco malinconico di nullità che mettono confusione e imbastardiscono il gusto a men provveduti visitatori».³¹⁴ Un giudizio altrettanto netto venne sentenziato dal pittore Ennio Morlotti in una lettera a Ernesto Treccani: «quella mostra di Roma mi fa schifo, mi sento più dritto e più forte di tutti, eccetto Guttuso».³¹⁵

Come era prevedibile, giudizi del genere contrastavano con le voci più fedeli alla causa del fascismo, in genere sostenitrici di un'arte in linea con le istanze dell'ordine e del conformismo. Per Piero Torriano, ad esempio, era rassicurante poter fare affidamento su «qualche artista di spirito sereno, di quelli che senza ostentazioni, né truculenze, né fisime polemiche, attingono dall'intimo una loro pacata e sincera poesia».³¹⁶ Tra i più imperterriti, a dirsi soddisfatto della Quadriennale nel suo complesso era anche Carlo Tridenti, convinto che l'arte italiana stesse rientrando nei canoni di un nuovo 'antropomorfismo', che si stesse finalmente allontanando dai virtuosismi autoreferenziali della natura morta e delle forme astratte. Secondo lui, si poteva uscire dalla Quadriennale «con il cuore pieno di speranza»:

³¹³ *Ibidem*. «Disertata la Mostra dai vecchi (se ne toglie De Pisis, costituzionalmente inesauribile e onnipotente: buon per lui che ha saputo riempire una delle più belle pareti) Tosi ha fatto atto di presenza assieme a Morandi e De Chirico, assieme a Rosai, mentre tacciono del tutto Carrà e Sironi, per non parlare degli Accademici».

³¹⁴ *Ibi*, p. 6.

³¹⁵ Lettera di E. Morlotti a Treccani, 26 giugno 1943, citata in F. Guzzetti, *Ennio Morlotti e l'arte a Milano 1937-1953*, Scalpendi, Milano 2020, p. 92.

³¹⁶ P. Torriano, *Visto alla Quadriennale*, in «Sette giorni», 23 maggio 1943. Già critico di «Emporium» e inviato dell'«Illustrazione Italiana».

[...] facciamo tutto il possibile per incoraggiare una pittura e una scultura obbedienti e fedeli ai comandamenti dello spirito e della razza. [...]

Perché vorremmo che il torneo fosse vinto da quelli che stanchi del puro fatto artistico, della nuda «formalità», sono ora accusati [...] di far pittura da museo e di dar vita a cose già fatte.³¹⁷

Tra i pittori che potevano rientrare in questo problematico insieme, se ne possono elencare alcuni tra coloro a cui venne riservata almeno una parete.³¹⁸ In molti casi, si trattava di personalità già ampiamente considerate e valorizzate nelle rassegne ufficiali degli anni Trenta, nomi che spesso risuonavano nell'ambito sia degli incarichi pubblici sia del collezionismo privato più conservatore. Nella prima sala ad avere maggiore spazio fu Bruno Saetti, che esponeva cinque olii e due lavori ad affresco considerati da autorevoli critici, quale Emilio Cecchi, «squisitissimi».³¹⁹ La seconda e la terza erano poi particolarmente affollate: tra oltre trenta tra dipinti e sculture, emergevano la «pittura alla brava»³²⁰ di Giovanni Brancaccio, il linguaggio «affabile e

³¹⁷ C. Tridenti, *Uccidiamo la natura morta!*, in «Gente nostra», 10 luglio 1943. Dal 1° marzo 1929 «Gente Nostra» era la continuazione di «Il Dopolavoro», pubblicazione dell'Opera Nazionale del Dopolavoro. Diretto da Mario Colesanti, trattava di un settimanale illustrato, con finalità propagandistiche e divulgative. Con il n. 14 del 29 marzo 1931 assorbì «L'Illustrazione fascista».

³¹⁸ Non potendo approfondire oltre i cinquecento artisti partecipanti, si seguirà l'ordine del catalogo della mostra cercando di individuare sinteticamente le presenze che potevano rientrare in una categoria per la quale erano state spese opinioni così contrastanti. Questo, sia per dare spazio alle effettive conquiste moderne della mostra, sia perché a causa di una modesta letteratura in merito ad oggi non sempre risulta possibile procedere con un'analisi esaustiva di artisti «minori». Per un riepilogo sintetico ma tutto sommato esaustivo del percorso espositivo si rimanda a Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943* cit., pp. 126-130.

³¹⁹ E. Cecchi, *La Quadriennale d'Arte a Roma II*, in «Corriere della Sera», 2 giugno 1943. Saetti era già primo classificato per la pittura alla III Quadriennale, dove gli era stata riservata una sala di ben venticinque pitture a olio e ad affresco. Quest'ultima era da anni la sua tecnica prediletta, sul binario una personale riscoperta delle metodologie antiche. La sua affezione era dimostrata anche nella volontà di correggere pubblicamente una imprecisione comparsa nella recensione di Giuseppe Gorgerino su «Il Gazzettino» di Venezia il 30 maggio 1943. Sul medesimo periodico, nella «Il lettore provveduto», l'artista tenne particolarmente a rivendicare che due delle sue sette opere esposte fossero affreschi staccati e riportati su tavola, e non pittura su tavola preparata a calce come invece sarebbe stato riportato dal giornalista; G. Gorgerino, *La IV Quadriennale di Roma: alcuni aspetti dell'arte contemporanea II*, in «Il Gazzettino», 30 maggio 1943.

³²⁰ A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943, p. 246: «Pittura alla brava, quella di Brancaccio, se si vuole abile e piacevole, provincialmente sfarzosa, di una sensibilità epidermica, in cui cercheresti invano l'approfondita trascrizione di un sentimento», Cfr. anche: A. Benedetti, *Pittori e bianconeristi alla Quarta Quadriennale*, «Corriere Adriatico», 30 maggio 1943. Benedetti parlò di «ammanierata squisitezza». Con quindici dipinti ad olio, sarebbe risultato vincitore di uno dei premi da 10.000 lire. Nel catalogo, la maggior parte dei suoi lavori sono intitolato *Bozzetto*.

aristocratico»³²¹ di Primo Conti e i paesaggi di Amerigo Bartoli, «così semplicemente risolti».³²² La valorizzazione delle opere di quest'ultimo e l'assegnazione di un premio in suo favore furono caldeggiate niente meno che dalla Reale Accademia d'Italia.³²³ La quarta sala era invece dedicata a un numero minore di artisti: in particolare, emergevano Ennio Pozzi con nove dipinti dal «sensuale cromatismo di discendenza spadnianiana»,³²⁴ Alberto Ziveri, come si vedrà forse la più 'problematica' tra le presenze romane alla rassegna,³²⁵ e Gianni Vagnetti, proclamato vincitore della sezione pittura.³²⁶

Con una parete riservata e quindici dipinti esposti, la consacrazione di Vagnetti da parte della giuria appariva quantomai significativa, tenuto conto del divario tra nostalgie del passato e ricerche moderne cui si faceva cenno. Per quanto negli ultimi anni la sua pittura avesse raggiunto una inedita solidità di pennellata e l'impronta che ne scaturiva potesse essere letta come sì sintomo di buon gusto, essa doveva ancora molto all'estetica ottocentesca, apparendo talvolta crepuscolare e didascalica, vittima di una «tavolozza pesante ed ermetica»³²⁷ su tonalità quasi monocrome di grigi e di bruni. A tale proposito, da un articolo pubblicato su «L'Avvenire» si può evincere una diffusa convinzione riguardo alla scelta dei giurati in suo favore: «s'è premiato più

³²¹ R. Clementi, *Alla quarta Quadriennale di Roma*, in «L'Osservatore romano», 28 luglio 1943. Con undici dipinti, Conti vinse uno dei premi da 10.000 lire.

³²² A. Francini, *I pittori della IV Quadriennale*, in «La Tribuna», 6 giugno 1943.

³²³ ASR OPP.CE. 3.15: lettera della Reale Accademia d'Italia a Cipriano Efisio Oppo, Roma, 9 giugno 1943. Il fondo conservato presso l'Archivio della Scuola Romana conserva la fotocopia del documento originale, con l'intestazione "Reale Accademia d'Italia" e inviato all'indirizzo personale di Oppo. In via riservata, il Presidente Luigi Federzoni chiedeva al segretario della rassegna romana di creare le condizioni per la premiazione del pittore ternano: «Caro Oppo, ti prego vivamente di fare in modo che non sia dimenticato, nell'assegnazione dei premi per la Quadriennale, il nome del nostro BARTOLI, le cui opere, e particolarmente i paesaggi, mi sembrano quest'anno ammirevoli. Scusa e gradisci i miei affettuosi saluti. Federzoni». Con quattro paesaggi e un ritratto, Bartoli fu proclamato vincitore di uno dei quattro premi da 25.000 lire. Alla III Quadriennale gli era già stata riservata una mostra personale di quattordici dipinti. Cfr. G. Appella, a cura di, *Amerigo Bartoli Terni 1890-Roma 1971*, Electa, Milano 1994.

³²⁴ A. Benedetti, *Pittori e bianconeristi alla Quarta Quadriennale*, in «Corriere Adriatico», 30 maggio 1943.

³²⁵ Presente con nove dipinti, Ziveri vinse uno dei premi minori da 10.000 lire. Per l'analisi delle opere presentate alla IV Quadriennale, vedi *infra*, paragrafo 2.3.2.

³²⁶ Alla fine degli anni Venti, egli era stato uno dei protagonisti del Gruppo Novecentesco Toscano (in origine "Gruppo toscano artisti d'oggi"). Nel 1942 fu membro della sottocommissione per l'arte figurativa alla XXIII Biennale di Venezia. Sulla fase della sua pittura tra il 1939 e il 1943: L. Cavallo, *Gianni Vagnetti*, Edizioni d'Arte Sant'Ambrogio, Milano 1975, pp. 32-39.

³²⁷ P. Scarpa, *La IV Quadriennale d'arte*, in «Il Messaggero», 16 maggio 1943.

l'artista che le opere qui esposte: e allora tutti sono d'accordo».³²⁸ Nell'opinione generale, il dimesso romanticismo di Vagnetti rappresentava una possibile via di mezzo – per i più ancora accettabile – tra una pittura irrecuperabilmente illustrativa e le sperimentazioni più moderne, inclini alla deformazione e influenzate da repertori stranieri. Tuttavia, molti tra coloro che lo esaltavano come artista, per quella occasione avrebbero preferito da parte sua una proposta più vivace. Sul «Regime fascista» di Cremona, da un lato egli venne eletto ad «antidoto» da cui si poteva trarre «un intimo, effervescente piacere», contro quel «variopinto concerto di una banda» diretto da Guttuso; dall'altro, il commento lasciava trapelare un certo senso di saturazione riguardo a quel tipo di estetica passatista: Vagnetti aveva «coperto una parete di curiose figure e di ritratti, tutti intonati sui grigi avvizziti, che, isolati nelle rispettive cornici, sembrano affacciarsi ciascuno a una finestra della stessa casa, personaggi di un romanzo del tardo ottocento».³²⁹ Dalle colonne de «Il Lavoro fascista» Ercole Maselli, che pur riconosceva la piacevolezza della sua pittura e quella di altre personalità affini, riteneva che essa apparisse quanto mai superata e incapace di smuovere nel profondo.³³⁰ Come esempio citava *La pellegrina*, in una delle due versioni ad olio che Vagnetti aveva presentato alla mostra: se inteso come quadro in senso tradizionale, espressione di una certa maestria pittorica nota e riconoscibile, sicuramente poteva dirsi un'opera migliore degli imprevedibili approdi della recente Scuola romana; dal punto di vista morale, tuttavia, la dimensione intimista che ne derivava non poteva bastare a farne un traguardo significativo per il panorama contemporaneo, e per forza e per sostanza. Il critico romano faceva probabilmente riferimento alla seconda versione del dipinto (Fig. 117), riprodotta a più riprese sulla stampa nazionale. La scena, particolarmente castigata, si riduceva alla figura di una donna stante nello studio; sul muro di fondo una mensola recante vari oggetti e una riproduzione dell'*Olympia* di Manet. Come si è anticipato, l'atmosfera era dominata da una colorazione livida, sui toni del grigio e del verdastro. Né i riflessi sul vetro né i riverberi sul pesante tessuto dell'abito riuscivano a conferire una significativa oscillazione a tale monocroma resa. La pennellata larga si lasciava infrangere rendendo i colori a olio piuttosto densi e sporchi; l'unica variazione era forse identificabile nel motivo a doppia

³²⁸ G. De Mori, *Tappe e conquiste dell'arte. I Premi alla IV Quadriennale di Roma*, in «L'Avvenire», 20 giugno 1943.

³²⁹ E. Orlandi, *La IV Quadriennale d'arte. I nostri pittori*, in «Regime Fascista», 19 maggio 1943.

³³⁰ E. Maselli, *La IV Quadriennale d'arte*, in «Il Lavoro fascista», 23 maggio 1943.

linea nella parte bassa della gonna, il cui andamento continuo e deciso aveva di fatto poco a che fare con il resto del dipinto. In *Pellegrina I* (Fig. 118), invece, la donna era rappresentata frontalmente, a mezzo busto. A discapito della numerazione proposta in occasione della mostra, la datazione sul dipinto (1942) indica una realizzazione successiva rispetto all'altro lavoro, dove peraltro era assente qualunque intento psicologico: qui, per lo meno, la ritrattata instaura una connessione con lo spazio circostante e con l'osservatore attraverso uno sguardo accigliato e in tralice. Una sua riproduzione a colori era contenuta in una breve monografia su Vagnetti a firma di Nino Bertocchi,³³¹ uscita in parallelo allo svolgimento della Quadriennale. Da qui, si può saggiare come il modo di apporre il colore fosse il medesimo e le tonalità si mantenessero alquanto livide, virando tuttavia su cromie più rosate, in particolare sul fondale. L'abito indossato – se non il medesimo, comunque molto simile – era reso con passaggi ampi, movimentati e fluidi di colore, senza tuttavia attutire in maniera rilevante il senso di pesantezza del tessuto. In quella sede Bertocchi esaltava il pittore fiorentino quale campione di una coscienza artistica dedicata «al lavoro d'arte, all'obbedienza ai richiami della fantasia pittorica nell'elaborazione dei toni, delle superfici, degli schemi formali».³³² Le «pennellate fluide e nervose»³³³ non ambivano a movimentare gratuitamente la superficie della tela, ma anzi a innestarsi su un rigoroso impianto compositivo, garantendone il buon gusto e un elegante equilibrio. Di fatto, la pittura di Vagnetti era l'esempio che avrebbero dovuto seguire anche coloro che continuavano a indugiare nei formalismi pittorici (novecentisti, metafisici, tonali o espressionisti che fossero) venendo meno alla sincera realtà dell'arte. Contro questa compagine – a cui si aggiungevano i critici e i letterati che la assecondavano nel suo pensarsi moderna – Bertocchi aveva imbastito tutta la prima metà del suo saggio.³³⁴

³³¹ N. Bertocchi, *Gianni Vagnetti*, Vallecchi, Firenze 1943. Il saggio, pubblicato nella collana "Artisti italiani", era arricchito da oltre trenta tavole fuori testo.

³³² *Ibi*, p. 19.

³³³ *Ibi*, p. 36.

³³⁴ *Ibi*, p. 8. «Basta un'accozzaglia di toni più o meno foschi, una stesura di colori ch'essi dicono "puri" e son tali e quali li vende il mestichiere, un groviglio di segni senza preciso indirizzo, una puerile e tremante riduzione di contorni agli elementari dello sferoide o del parallelepipedo sbilenco, una colata d'acquaragia sporca sul bianco gessoso della tela, un grumo di biacca sul liscio blu di Prussia o d'un nero, un gratuito accostamento di oltremari schietti e di giallaranci, di verdi bandiera e di cinabrese, stipati entro gli arabeschi ottentotti, per indurli a discorrere di *fauvismo* o di "valori primordiali", di "memoria poetica" o di "dialettica del colore": bastano quattro linee malamente convergenti a un punto di fuga, due fregi di limone sottesi a una colata d'indaco, alcuni mosci graffiati a graticcio o a serpentina su inerti piani di vernice oleosa, a sollecitare la loro smania di cose metafisiche».

L'aspra polemica sembrava non risparmiare anche i recenti approdi della Scuola romana, come le *fantasie* mafaiane o le figure deformi di Maccari e Stradone, oltre alle nature morte di Guttuso impennate su rossi violenti: «una rissa di fantasime vermiglie, assume ai loro occhi l'importanza di un simbolo umano; una congrega di pagliacci pitturati alla carlona, li illude di contenuti sociali e politici vitalissimi», perorava l'autore.³³⁵

Un altro artista che la stampa fascista apprezzò e sfruttò come contraltare alla pittura di questi ultimi era Romano Gazzera, che nella sesta sala poteva vantare lo spazio per ben sedici dipinti, tutte opere realizzate a parte dalla seconda metà degli anni Trenta.³³⁶ Il suo successo a livello nazionale risaliva a una personale milanese del 1941 presentata da Raffaele Carrieri,³³⁷ esposizione a tal punto fortunata e chiacchierata da far nascere un vero e proprio 'caso Gazzera', in opposizione sia alla pittura di matrice novecentista, ma pure estranea alla poetica di Corrente e agli ultimi sviluppi romani. Molte opere esposte in quella circostanza vennero riproposte alla IV Quadriennale,³³⁸ garantendogli la foggia di rappresentante di una pittura solida, sulla via di una ideale tradizione «tra Spadini e Carena»,³³⁹ energica e lontana dalla soglia della deformazione: «in lui non v'è traccia di Picasso, né di altro mal francese», lo si apprezzava «per il tono antico di questa sua pittura forbitissima, dai caldi impasti, dai bei colori aurati dei nudi, e per lo studio posto nel rendere non l'aggettivo, ma il senso

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ Nato in provincia di Torino nel 1906, il pittore era figlio di Pietro Gazzera, che durante il Ventennio fascista fu Ministro della Guerra (1929-1933) e poi senatore. Conseguita la laurea in giurisprudenza per volontà della famiglia e intrapresa con fatica la pratica di avvocato, Gazzera riprese da autodidatta la giovanile passione per la pittura e, nel 1931, partecipò alla I Quadriennale d'Arte Nazionale con un paesaggio (*Case e Campi*). Un grande sostegno gli venne da Giorgio De Chirico, con cui ebbe uno stretto rapporto di amicizia fin dal 1932.

³³⁷ La mostra si tenne presso la Galleria Ferruccio Asta nel periodo 15-30 novembre 1941. Secondo la cronaca, tutti i dipinti (circa quaranta) trovarono un proprio acquirente già in sede di *vernissage*. Più in generale, le informazioni sul primo periodo di attività di Gazzera sono scarse e lacunose a causa di un tiepido interesse da parte della critica. Per questa ragione, la fonte più esaustiva rimane la sua autobiografia: R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, Mediolanum Editori Associati, Milano 1990; in particolare, sulla mostra del 1941, pp. 146-149.

³³⁸ Oltre ad alcuni dipinti realizzati a ridosso dell'inaugurazione, la riproposizione di opere già esposte a Milano si rivelò obbligata, dal momento che molti dipinti di quegli anni vennero distrutte in un incendio che interessò lo studio torinese di Gazzera nel 1942. Pertanto, in vista della IV Quadriennale romana, egli dovette fare pressione sui collezionisti privati per riuscire a raccogliere un buon numero di quadri rappresentativi della sua produzione più recente.

³³⁹ G. Visentini, *Pittori e scultori italiani in una grande rassegna d'arte*, in «Popolo di Roma», 16 maggio 1943.

di esso».³⁴⁰ Egli infatti sembrava ambire a un afflato di tradizionale solennità, proponendo superfici pastose e brillanti che intendevano recuperare un certo sensuale immaginario da museo.³⁴¹ D'altra parte, Gazzera stesso avrebbe ricordato a lungo la suggestione infantile scaturitagli da Fragonard, Watteau e Delacroix, ammirati su alcuni numeri della «Illustration française».³⁴² L'incontro con la grande tradizione veneta e d'oltralpe lo avrebbe travolto di persona quando nel 1926, appena ventenne, visitò Parigi con il desiderio di saggiare la sua atmosfera moderna:

Ma il vero paradiso era il Louvre [...]. Se la *Gioconda* fu una vera delusione, Veronese e Giorgione mi sbalordirono. Rubens e Rembrandt furono una rivelazione e i francesi – da Poussin, a Watteau e Boucher fino a Ingres e Delacroix – mi spiegarono perché la meridiana dell'arte, esauritasi nella penisola con il Rinascimento e il Barocco, fosse passata in Francia. Dopo la trionfale Versailles, le *Tuileries* e il *Tombeau de Napoleon*, le visite al *Grand* e al *Petit Palais*, mi dedicaì allo studio di Courbet, di Corot e degli impressionisti francesi, concludendo che Courbet e il periodo romano di Corot superano di gran lunga tutta la pittura impressionista e postimpressionista.³⁴³

Per Gazzera, molte di quelle suggestioni si sarebbero rinnovate a Ginevra nel 1939, di fronte ai capolavori provenienti dal Museo del Prado, messi in sicurezza durante la guerra civile spagnola: in particolare, la mostra presentava decine di opere di Goya, El Greco e Velazquez, ma anche alcuni Rubens, Tintoretto e Tiziano.³⁴⁴ Alla Quadriennale il richiamo più sottolineato dalla critica fu comunque quello a Delacroix

³⁴⁰ A. Del Massa, *Pittori e scultori alla IV Quadriennale romana*, in «La Nazione», 16 maggio 1943.

³⁴¹ Tale ambizione era registrata anche da chi non apprezzava particolarmente il suo sforzo e lo riteneva piuttosto artificioso e tutt'altro che disinteressato. Cfr. M. Cami, *Terzo itinerario alla Quadriennale*, in «L'Avvenire d'Italia», 1 luglio 1943: «La sua pittura, a un primo saggio della materia che la costituisce, può piacevolmente attrarre, mercè le pastosità dense del colore che s'accumula ad esiti di sostanza, plastici, mercè la ricorrenza d'alcune gamme fonde e brillanti che originano un sapore antico, ma poi scandagliandola più nel profondo svela come la sua ricchezza cromatica, la sua varietà spigliatezza d'atteggiamenti più che ad un bisogno schietto di riaffrontare il vero, d'impegnarsi al racconto, risale a un astuto e superbo battagliare col museo, nel conato di farlo rivivere entro una creazione attuale a conferirle dignità e saggezza».

³⁴² R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, p. 61. Alcune copie del periodico («molto importante e ricco di illustrazioni») vennero donate dai genitori al rientro da un viaggio a Parigi. Quel momento – da collocare intorno al 1918, quando Gazzera aveva poco più di dieci anni – sarebbe stato ricordato come «un grande avvenimento».

³⁴³ *Ibi*, p. 82.

³⁴⁴ *Ibi*, p. 146. L'episodio è pure accennato (ed erroneamente collocato nel 1937) in L. Budigna, G. Mascherpa, a cura di, *Gazzera, Arti Grafiche Ricordi*, Milano 1965, p. 10. Per quanto riguarda la mostra si veda: *Les Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado. Exposition, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, juin-août 1939*, Atar, Genève 1939; R. Pallucchini, *Capolavori del Prado a Ginevra*, in «Emporium», settembre 1939, pp. 123-142. Per la straordinaria proposta espositiva, l'esposizione è ancora oggi la più prestigiosa della storia del museo svizzero.

e, più in generale, a «una palpitante visione romantica».³⁴⁵ In effetti, un dipinto come *Cavaliere dissellato* (Fig. 119) poteva rimandare – per iconografia e una certa porosità del colore – ai dettagli in primo piano della *Battaglia di Nancy* (Fig. 120); da quello che si può dedurre dalla riproduzione in bianco e nero, la scena nel suo complesso non riusciva tuttavia a raggiungere la drammaticità e la complessità proposte dal maestro francese. Gazzera restituì un campo di battaglia poco definito, in cui la caduta da cavallo sembrava perdersi nella vaporosità della pennellata e diveniva difficile ricondurlo a una più eroica vicenda bellica. Pure in composizioni come *Battaglia* (Fig. 121) il tema era affrontato con una maniera semplificata e piuttosto illustrativa. Nel catalogo della rassegna era invece riprodotto *Le bagnanti e l'amorino* (Fig. 122): anche in assenza della versione a colori, la percezione che l'immagine restituisce è quella di una pittura confusa, dove la resa formale ha dovuto soccombere alla materia pittorica, mancando una concretezza che forse le dimensioni non banali (cm 60x50) avrebbero preteso. Il soggetto si rivelava affine a tante scene della tradizione veneta, al Fragonard ammirato al Louvre (Fig. 123) e soprattutto a Cézanne. Per quanto riguarda quest'ultimo, sebbene Gazzera non ne facesse menzione nelle memorie dei suoi viaggi parigini, non c'è dubbio che avesse rappresentato una suggestione non irrilevante. In particolare, il pittore piemontese sembrava rifarsi alle bagnanti realizzate dal maestro di Aix-en-Provence intorno al 1870-71: risalenti a una fase ancora giovanile, tali composizioni erano infatti caratterizzate da una generale enfattizzazione delle tinte scure e da una pastosità materica – tra Delacroix, Courbet e Manet – che andava a concretizzarsi soprattutto nelle zone colpite dalla luce (Fig. 124).³⁴⁶ Tratti formali con cui le bagnanti di Gazzera parevano avere numerose analogie. Tuttavia, in quel

³⁴⁵ D. Bonardi, *La Quadriennale d'Arte. Uno specchio significativo dell'arte italiana nell'ora che volge*, in «La Sera», 15 maggio 1943.

³⁴⁶ Quella “maniera nera” chiamata in causa anche da C. Zambonini, *Cézanne e la sua personalità artistica*, «Meridiano di Roma», 21 maggio 1939, p. 5. Per il confronto con il quadro di Gazzera, è stata presa in considerazione l'opera n. 159 del catalogo ragionato di Cézanne: J. Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, Thames and Hudson, London 1996, vol. 1, p. 132 - vol. 2, p. 54. Come è stato sottolineato anche per numerosi artisti della Scuola Romana, tra anni Trenta e Quaranta, Cézanne rappresentò un solido punto di riferimento in Italia. Sebbene nell'autobiografia di Gazzera non vi siano riferimenti alle opere del maestro francese e gli elogi siano rivolti ad altri artisti, egli poteva averne interiorizzato la lezione, o quanto meno la suggestione estetica, attraverso eventuali confronti con i più anziani Luigi Spazzapan ed Enrico Paulucci (entrambi orbitanti nell'esperienza dei Sei di Torino), sui quali il fascino di Cézanne era indubbio. Nel capoluogo piemontese, alla fine degli anni Trenta, Paulucci – che, come Gazzera, si era laureato in giurisprudenza presso l'Università della città – fu fondatore e animatore del Centro delle Arti, importante spazio di riferimento per giovani artisti esordienti.

frangente la critica italiana sembrò non riconoscere il riferimento alla lezione di Cézanne, o quantomeno non volerlo precisare. In questo senso, Aniceto del Massa preferì riscontrare ed elogiare in Gazzera le affinità con Delacroix e Goya: molto meglio quel tipo di parentela «che non altre di famosi seduttori più vicini come Cezanne o Van Gogh o Picasso».³⁴⁷ Chi non apprezzava Gazzera paragonava la sua pittura, con evidente volontà denigratoria, alla deriva manieristica del più recente De Chirico,³⁴⁸ presente nella terza sala della IV Quadriennale con tre opere ritenute da molti non all'altezza della sua celebre fase metafisica.³⁴⁹ Peyrot, per esempio, le giudicò «involute, pedanti e di cattivo gusto»,³⁵⁰ Guzzi invece come il lavoro del più «manieristico e falso pittore che si conosca».³⁵¹ Con il richiamo a De Chirico si voleva sottolineare per Gazzera anche la messa in atto di un'astuta strategia di compiacimento: optando per una pittura poco personale e dal tono minore era come se si fosse immerso in un'estetica antiquaria riconoscibile e rassicurante per il gusto medio, senza dare motivo di temere brusche sorprese espressive né, tantomeno, sconfinamenti polemici. A tanti tale atteggiamento appariva ormai fuori luogo, una soluzione di convenienza in tempi in cui l'atto della pittura aveva invece iniziato ad assumere – non solo, ma sempre di più – valenze che andavano oltre il mero orizzonte estetico. In questo senso, anche il rimando a certi modelli del passato non poteva più essere un esercizio fine a se stesso o rischiare di sprofondare in un'imitazione illustrativa.

³⁴⁷ A. Del Massa, *Pittori e scultori alla IV Quadriennale romana*, in «La Nazione», 16 maggio 1943.

³⁴⁸ In effetti, per tema e svolgimento, è riscontrabile una certa vicinanza tra il suo *Cavaliere dissellato* e alcune scene di combattimento affrontate da De Chirico nei primi anni Quaranta: a titolo esemplificativo, si citano qui *Combattimento* esposto alla Biennale del 1942 e *Combattimento sotto un castello* (olio su tela, cm 40x50). Sembra che lo stesso Gazzera fosse restio ad approfondire il tema amato del cavallo, proprio per timore di essere tacciato quale imitatore del più collega anziano. Cfr. M. Fagiolo Dell'Arco, a cura di, *Giorgio De Chirico - Romantico e Barocco: gli anni Quaranta e Cinquanta*, Farsettiarte, Milano 2001, pp. 34-35; F. Passoni, *Tutto Gazzera*, in *Romano Gazzera. Mostra antologica*, Società Tipografica Piemontese, Torino 1975. Sulla cosiddetta stagione barocca di De Chirico, che si fa iniziare nel 1938, e sulla sua ingenerosa ricezione da parte della critica: E. Pontiggia, *Giorgio De Chirico. Gli anni Quaranta*, La Nave di Teseo, Milano 2021 (in particolare, sulla sala personale alla XXIII Biennale pp. 122-135, mentre sulla partecipazione alla IV Quadriennale pp. 151-165).

³⁴⁹ De Chirico partecipava alla IV Quadriennale con: *Veduta di Napoli*, *Autoritratto in costume*, *Primavera*.

³⁵⁰ A. Peyrot, *La pittura alla IV Quadriennale*, in «Il Piccolo», 29 giugno 1943.

³⁵¹ V. Guzzi, *Le arti. Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943, p. 205.

Sul fronte della plastica il panorama appariva sulla carta meno problematico. A tale proposito – per citare alcuni commenti – Leonida Repaci, osservatore di fronda su «L'Illustrazione Italiana», asseriva: «Certo il cammino percorso della scultura moderna nella conquista dello stile è assai meno penoso rotto sconvolto di quello che ha portato la pittura alle sue attuali posizioni».³⁵² E anche Arturo Lancellotti, immancabilmente fedele alla causa fascista, sostenne a più riprese: «Se la pittura in questa esposizione [...] si presenta abbastanza bene, la scultura si presenta benissimo».³⁵³ Ben più sprezzante era il commento comparso su «Illustrazione del Popolo» di Torino, firmato beffardamente «Uno del pubblico»:

Comunque, la scultura vi indennizza largamente delle cinque lire che avete pagato per il biglietto [...]. Ma la pittura è un'altra cosa. M'è venuta in mente attraversando la Quadriennale, una famosa osteria romana presso Via Veneto che si intitola pomposamente "Tempio di Bacco", ma che in questi giorni si è rassegnata ad appendere alla tenda il cartello: "Vino esaurito". Sulla porta della Quadriennale quest'anno di potrebbe forse scrivere: "Pittura esaurita".³⁵⁴

Sulla scia della polemica sorta in occasione della precedente edizione,³⁵⁵ anche alla quarta Quadriennale non mancarono quindi i tentativi di raffronto tra lo stato della pittura e quello della scultura a partire dalle opere esposte. In particolare, da parte delle

³⁵² L. Repaci, *La Quarta Quadriennale. Gli scultori*, in «L'Illustrazione italiana», 13 giugno 1943, pp. 511-513.

³⁵³ A. Lancellotti, *Scultura e bianco e nero alla IV Quadriennale*, in «Gazzetta della Domenica», 13 giugno 1943. Lancellotti – che nel 1940 dette alle stampe il breve saggio *L'arte e il fascismo* per l'Istituto Nazionale per le relazioni culturali con l'estero – ribadì tale concetto anche in altre recensioni su testate minori: *Caratteri e aspetti della Quadriennale*, in «Il Veneto», 25 maggio 1943; *Note d'arte. Caratteri e aspetti della Quadriennale*, in «Gazzetta di Parma», 1° giugno 1943; *Aspetti della Quadriennale*, in «Gazzetta dell'Emilia», 5 giugno 1943; *La Quadriennale*, in «Il Solco fascista», 7 giugno 1943.

³⁵⁴ *Uno del pubblico alla Quadriennale*, in «Illustrazione del Popolo», 11 luglio 1943.

³⁵⁵ Quella del 1939 era la prima Quadriennale organizzata dall'Ente Autonomo appositamente istituito dal regime, quindi un organo forte di una autonomia istituzionale e finanziaria, direttamente connessa dalla volontà del Duce. Era una mostra che aveva inevitabilmente risentito del clima di violenza e di polemica successivo alla Mostra di arte degenerata di Monaco (1937) e alla promulgazione delle leggi razziali in Italia (1938), in cui la scultura venne quasi unanimemente celebrata come arte che più concretamente poteva dar voce alla cultura nazionale, più ancorata alla forma reale delle cose. Per quanto riguardava la pittura, le voci degli osservatori manifestarono una certa confusione di fronte alle varie tendenze. Ma doveroso era il riconoscimento del fenomeno Morandi, vincitore del secondo premio e presente con una personale di oltre cinquanta opere (tra dipinti e incisioni). Nel comparto romano, notevole risalto ebbe la pittura di Fausto Pirandello, a cui era stata riservata una sala e anch'egli premiato. Il percorso includeva quindi sale molto importanti, ma secondo molti dette ampio spazio anche alla mediocrità, ossia a uno stuolo di artisti che – non particolarmente meritevoli per qualità e senso di modernità – si inserivano negli interstizi della polemica culturale antimoderna in corso.

testate di regime, vi era – ancora – la proclamazione della seconda quale principale e più chiara espressione della superiorità italiana.³⁵⁶ Nella maggior parte dei casi, infatti, la scultura mantenne un'autorevolezza estetica che soddisfaceva l'entusiasmo dei conservatori, per svariate ragioni: all'insegna di un generale recupero della figura umana, essa perseguiva un classicismo piuttosto aderente al vero (in senso verista e naturalista) ed era considerata più vicina al sentimento del tempo, e per i suoi valori di saldezza e austerità, e per una resa chiara del linguaggio plastico.

Alla rassegna romana erano presenti numerosi scultori che già avevano trovato importanti apprezzamenti nell'Italia degli anni Trenta. Alcuni potevano vantare presenze ben più consistenti, a partire da coloro che esponevano nella Rotonda ottagonale (Fig. 125),³⁵⁷ prima tappa del percorso e vero e proprio tempio dedicato alla scultura ospitante oltre trenta opere, esempi di tecniche diverse ma tutte rappresentanti figure umane.³⁵⁸ Lì dominavano – per numero di pezzi – Luciano Minguzzi e Angelo Biancini, vincitori di due premi.³⁵⁹ Il primo era già stato protagonista della XXIII Biennale di Venezia l'anno precedente, con una sala personale di quattordici opere in vari materiali e sei disegni, e alla IV Quadriennale era presente con nove sculture in bronzo, pietra e terracotta. Altrettanti pezzi, tutti in bronzo, erano quelli di Biancini. Seguendo l'itinerario proposto dalla mappa in catalogo, un ideale visitatore avrebbe poi dovuto attraversare sei sale (I-VI) dove si era operato un tentativo di dialogo tra pittura e scultura: opere plastiche di Carlo Conte, Giacomo Manzù, Marino Marini,

³⁵⁶ M. Stefanile, *La IV Quadriennale d'Arte. Il primato della civiltà artistica italiana contemporanea*, in «IX Maggio», 30 maggio 1943: «Da parecchio si è quasi tutti di accordo sulla scultura contemporanea italiana, sulla sua validità, perfino sul fatto che essa, prima della pittura, ha trovato le vie buone per sopravanzare quanto si fa fuori d'Italia». Dopo tale introduzione, in realtà, lo scrivente si diceva poco convinto della qualità della scultura alla Quadriennale, limitandosi a esprimere apprezzamento per poche personalità presenti (Manzù, Mascherini, Crocetti, su tutti). La premessa sopracitata, ad ogni modo, era una ulteriore riprova del sentimento dominante all'epoca.

³⁵⁷ Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943*, p. 126: se nell'edizione precedente i pannelli apposti non ne avevano alterato la fisionomia agendo solo sugli effetti della luce, la Sala della Rotonda «questa volta [venne] trasformata in sala ottagonale, da una contropannellatura a fasce orizzontali, interrotta da un controsoffitto a velario circolare, su cui emergeva con un effetto “a planetario” la scritta “ROMAE AETERNITAS VICTORIAM ALIS ET ARTES”».

³⁵⁸ Secondo l'ordine del catalogo: Umberto Mastroianni, Fausto Melotti, Carlo Conte, Napoleone Martinuzzi, Franco, Girelli, Luciano Minguzzi, Angelo Biancini, Bernardo Moreascalchi.

³⁵⁹ A Minguzzi venne assegnato uno dei quattro premi da 25.000 lire, a Biancini uno dei premi minori da 10.000 lire. Il primo aveva preso parte alle due precedenti edizioni della Quadriennale. In particolare, in quella del 1939 la sua cena *Eva*, rappresentante la donna gravida, destò a tal punto scalpore da essere tolta dall'allestimento. Grazie all'iniziativa di Oppo e di Felice Carena, trovò collocazione nello studio del segretario generale e poté essere riabilitata allo sguardo della critica.

Aurelio De Felice, Francesco Messina, Francesco Coccia, Italo Griselli, Fausto Melotti, Marino Mazzacurati, Andrea Spadini,³⁶⁰ erano poste in genere ad apertura e a chiusura della serie dei dipinti, e in alcuni casi alternate ad essi lungo il percorso.³⁶¹ È doveroso segnalare nella terza sala la partecipazione di Arturo Martini proprio in veste di pittore. Su insistenza di Oppo, egli si presentò con tre quadri, che tuttavia sapeva già non avrebbero guadagnato il favore della critica.³⁶² Le cose andarono come previsto: *Paesaggio*, *Fiori* e *Donna sdraiata* vennero infatti definiti da Rocco Clemente «saggi pittorici pressoché informi», secondo Raffaele Carrieri erano il risultato di uno scarso impegno, fino a essere liquidati da Attilio Podestà come principale motivo per cui rimpiangere il Martini scultore.³⁶³

³⁶⁰ Sala I: Conte, *Donna che si leva la camicia* (bronzo, n.1), *Ritratto* (bronzo, n. 34); Manzù *Vescovo* (bronzo, n. 17); Marini, *testa di donna* (gesso, n. 18); De Felice, *Ritratto di Grandjacquet* (bronzo, n. 22), *Ritratto di Nini Pirandello* (bronzo, n. 30); Messina, *Signorina Lucia Velluti* (cera, n. 35). Sala II: Manzù, *Ritratto* (bronzo, n. 18), *Busto di donna* (cera, n. 20), *Ritratto della signora A. V.* (bronzo, n. 24), *Busto di bambina* (gesso, n. 26), *Francesca Blanc* (bronzo, n. 41). Sala III: Coccia, *Ritratto* (bronzo, n. 1), *Ritratto* (bronzo, n. 34); Griselli, *Ritratto di signorina* (gesso, n. 5), *Un mio scolaro* (gesso, n. 17), *Ritratto dello scrittore Aniceto del Massa* (gesso, n. 24), *Una mia scolara* (gesso, n. 30), *Ritratto della signorina Pecori Giraldi* (gesso, n. 35). Sala IV: Coccia, *Ritratto della Principessa Barberini* (cera, n. 1), Melotti, *Testa* del 1930 (marmo, n. 41). Sala V: Mazzacurati, *Ritratto* (cera, n.1), *Ritratto* (bronzo, n. 36), *Nudo* (cera, n. 37). Sala VI: Spadini, *Testa di bambina* (cera, n. 1), *Testa di bambina* (marmo, n. 32); De Felice, *Suonatore di oboe* (bronzo, n. 33). Molti di loro avevano presenziato anche alla Biennale del 1942; in particolare, a Messina e Griselli furono riservate due sale personali, rispettivamente la 23 e la 25. *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1942, pp. 80-81, 84.

³⁶¹ Di seguito, in ordine di menzione nel catalogo, si riporta l'elenco dei pittori in questione. Tra parentesi è indicato il numero dei quadri che ciascuno esponeva; dove non specificato si sottintende un numero di opere pari a tre, quantità prevista dal regolamento per la maggior parte dei partecipanti. Sala I: Fiorenzo Tomea, Ottone Rosai, Felice Casorati, Giorgio Morandi, Giuseppe Cesetti, Bruno Saetti (sette), Riccardo Francalancia. Sala II: Emanuele Rambaldi, Giovanni Brancaccio (quattordici), Nino Caffè (uno), Achille Funi, Leonardo Spreafico (uno), Primo Conti (undici), Giovan Battista De Salvo. Sala III: Lorenzo Gigotti Micheli, Alberto Vitali, Amerigo Bartoli (cinque), Amleto De Santis (due), Francesco Menzio (uno), Alberto Martini, Giorgio De Chirico, Nino Bertolotti (quattro), Mario Broglio, Pietro Cascella (due), Fred Pittino (uno). Sala IV: Ilario Rossi, Ennio Pozzi (nove), Gianni Vagnetti (quindici), Alberto Ziveri (nove), Giulio Rosso. Sala V: Orazio Amato, Virgilio Guzzi (quattordici), Virgilio Guidi, Mario Mafai, Franco Gentilini (otto), Afro Basaldella. Sala VI: Baldo Guberti, Renato Guttuso (otto), Filippo De Pisis (sette), Mario Tozzi (nove), Mino Maccari.

³⁶² Da una lettera di Arturo Martini a don Giovanni Fallani, Rosà, 21 aprile 1943, in *Le lettere di Arturo Martini*, Charta, Milano 1992, p. 228: «Non spaventarti alla quadriennale se troverai due o tre piccoli quadretti, ma all'ultimo momento per lunga e ripetuta insistenza di Oppo li ho inviati e lascia che la critica si sfoghi a darmi anche del cretino sbaglierà sempre».

³⁶³ R. Clementi, *Fisionomia complessiva della quarta Quadriennale di Roma*, in «L'Osservatore romano», 12 luglio 1943; E. Carrieri, *IV Quadriennale*, in «Tempo», 8 luglio 1943, p. 25; A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943, p. 243. In altre recensioni, l'assenza del «Martini scultore» venne puntualmente specificata tra quelle di altri nomi illustri: A. Benedetti, *Le grandi rassegne nazionali d'arte. La Quadriennale*, in «Corriere Adriatico», 16 maggio 1943; *Alla IV Quadriennale. Gli scultori*, in «Corriere Padano», 29 giugno 1943. L'anno

Proseguendo il percorso, era la volta del corridoio in asse tra la Rotonda e il cosiddetto Giardino d'Inverno. Qui, le sale – ad eccezione dell'ottava – tornavano a ospitare esclusivamente opere di statuaria e le presenze maggiormente valorizzate erano: Quirino Ruggeri, con otto figure tradotte in marmo, pietra e gesso in maniera assai decorativa;³⁶⁴ Venanzo Crocetti, il quale «deduce dalla tradizione naturalistica»³⁶⁵ otto bronzi che gli valsero il secondo premio per la scultura; Marcello Mascherini, con dieci bronzi, anch'egli vincitore di un premio minore; Michele Guerrisi, con dodici tra bronzi, terrecotte, gessi e cere, che restituivano il senso dell'«equilibrio della tradizione».³⁶⁶ Vi era poi il Giardino piacentiniano, che dopo essere stato usato come sala d'attesa (con bar, fontana e musica di sottofondo) nell'ambito della terza Quadriennale, nel progetto dell'architetto Puppo tornava ad assumere una funzione puramente espositiva, andando a compensare almeno in parte la penuria degli spazi a disposizione (Fig. 126).³⁶⁷ Qui, i più 'esposti' erano Attilio Torresini con nove bronzi di gusto arcaizzante³⁶⁸ e, con sette pezzi ciascuno, Luigi Venturini ed Ercole Drei. Quest'ultimo, in particolare, poteva vantare una lunga esperienza nei cantieri pubblici sotto il regime. Stilisticamente, si era formato nel connubio tra naturalismo tardo-

precedente, in occasione della Biennale veneziana, anche sedici sue sculture avevano trovato un'accoglienza tutt'altro che favorevole, destando parole forti da parte dei commentatori. Esse – e in particolare *Donna che nuota sott'acqua* – erano la testimonianza di una fase di «ricerche fino alla gola» (da una lettera di Martini a don Giovanni Fallani, Carrara, 24 giugno 1942, in *Le lettere di Arturo Martini*, p. 220): una fase connessa a una profonda insoddisfazione da parte dell'artista nei confronti della plastica monumentale. Tale insofferenza verso la statuaria da un lato aveva comportato il suo avvicinamento alla pittura, a partire dal 1939, dall'altro dette vita alle riflessioni che confluirono nella raccolta *La scultura lingua morta* (1945). Su questo periodo dell'opera martiniana: *Arturo Martini: la scultura interrogata - opere dal 1934 al 1947*, Marsilio, Venezia 1999.

³⁶⁴ Anche in virtù del suo passato da sarto, egli poneva un'attenzione squisitamente spiccata al dettaglio degli abiti. La sua proposta scultorea, nei soggetti, testimoniava delle connessioni con l'estetica del "cinema dei telefoni bianchi".

³⁶⁵ D. Bonardi, *La Quadriennale d'Arte. Uno specchio significativo dell'arte italiana nell'ora che volge*, in «La Sera, 15 maggio 1943.

³⁶⁶ *Ibidem*. Negli anni precedenti Guerrini fu autore di numerosi monumenti ai caduti di guerra dal sapore prettamente ottocentesco. Assegnandogli uno dei premi da 25.000 lire, si continuava a valorizzare un gusto molto legato al rigore classico e all'elevazione della figura umana quale simbolo di bellezza pura e austera.

³⁶⁷ Rovigatti, *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943* cit., p. 127.

³⁶⁸ Veneziano di nascita e di formazione, Torresini era a Roma fin dal 1914, ove lavorava in uno studio presso Villa Strohl-Fern. Partecipò alle mostre di Novecento italiano su invito di Margherita Sarfatti (oltre alle Biennali romane e veneziane) e, a cavallo del 1940, indirizzò la sua scultura verso una maggiore severità arcaizzante. È considerato uno degli esponenti della corrente "purista" della prima fase della Scuola romana. Cfr. G. C. De Feo, *Attilio Torresini. Scultore (Venezia 1884-Roma 1961)*, Associazione Amici di Villa Strohl-Fern, Roma 2000.

ottocentesco e il canone ordinato di Novecento (anche sul fronte della pittura),³⁶⁹ passando dal classicismo monumentale: tutti elementi che tra le due guerre lo collocavano in quel netto rifiuto delle deformazioni e degli stravolgimenti formali, in nome della pura chiarezza figurativa. Valorizzati a dovere negli spazi del piano terreno, dagli osservatori più aperti alla modernità questi scultori (e molti altri a loro affini) erano tuttavia considerati – seppur con le loro diversità – come rappresentanti di una maniera cristallizzata, fredda e inespressiva. Tenendo presente tale contrapposizione (di cui non si esclude una componente ideologica), l'assegnazione del primo premio per la scultura a Giacomo Manzù suggeriva il raggiungimento di una sorta di compromesso. Elogiato dalla stampa conservatrice per aver compiuto l'atteso superamento dell'impressionismo di Medardo Rosso, egli incontrava perfettamente il gusto borghese e rappresentava una rassicurante alternativa alle istanze più deformatrici, espressioniste o astratte. Non era insolito leggere i due vincitori dei premi maggiori proprio in questa ottica di contrapposizione, nell'ambito della quale non potevano mancare riferimenti alla tradizione nazionale, tanto opportuni quanto vaghi:

Vagnetti e Manzù sono due artisti che trovano degno posto nella nuova atmosfera dell'arte che, in questi ultimi tempi, è venuta germogliando in Italia. Per loro non si può parlare di influenze esotiche di sorta o di altre storie del genere, soltanto possiamo accostarli ad alcuni artisti del nostro passato, senza tema d'incorrere in errori di valutazione critica.³⁷⁰

Manzù era comunque riconosciuto da tutti quale animatore di una rinnovata sensibilità nell'arte plastica, un connubio di lirismo ed equilibrio formale, rassicurante e allo stesso tempo moderno. Egli metteva d'accordo osservatori molto diversi tra loro, tanto da far scrivere a Virgilio Guzzi: «La [...] Quadriennale, quanto a scultura, va più male che bene. Niente di grave, niente di importante e di nuovo, salvo il Manzù».³⁷¹ Ci fu anche chi considerò l'eterogeneità dei nomi premiati quale prova di opportunismo e di mediocrità da parte della giuria. Tra questi, Venturoli confessò più di una perplessità

³⁶⁹ La pittura di Drei si mosse nell'atmosfera post-spadiniana diffusa a Villa Strohl-Fern e nelle suggestioni del realismo magico, non rimanendo totalmente isolata rispetto alle accensioni della nuova fase della scuola romana a inizio anni Quaranta. Nel novembre 1941 ebbe una sua mostra personale alle Terme. Cfr. F. Bertoni, a cura di, *Ercole Drei scultore 1886-1973*, Santerno Edizioni, Imola 1986.

³⁷⁰ R. Cristofanelli, *I "primi premi" della IV Quadriennale*, in «Il Piccolo», 16 giugno 1943.

³⁷¹ V. Guzzi, *Le arti. Pittori e scultori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 15 giugno 1943, p. 228.

sulle ragioni alla base della vittoria dello scultore: «ci viene il dubbio – scriveva su «Raccolta» – che perfino a Manzù sia stato assegnato il primo premio non in virtù dei suoi pregi ma proprio per i suoi difetti, che è probabile abbian veduto in lui quanto di più orecchiabile ed esterno poteva vedersi».³⁷² Come se, in fin dei conti, quell'investitura scaturisse da opportunità politiche, e quindi da una valutazione superficiale, non connessa al reale portato dell'arte del bergamasco.

Egli partecipava con sei pezzi in bronzo, cera e gesso, collocati all'uscita dalla Rotonda, nelle prime due sale della rassegna. Tra queste spiccava il *Ritratto di Francesca Blanc* (Fig. 127), rappresentativo di quella vibrazione psicologica raggiunta e sublimata da Manzù nei suoi soggetti nell'ultimissimo periodo.³⁷³ Il solo aspetto che non trovò l'unanime compiacimento della critica era il suo trattamento non finito nella parte retrostante. Ad ogni modo, quella di Manzù era l'opera simbolo di armonia e di eleganza, quella maggiormente celebrata e con tutta probabilità anche la più riprodotta sulla stampa.³⁷⁴ Dalla lettura dei numerosi commenti, emerge chiaramente come la capacità dell'artista di coniugare il piano formale con quello poetico si ponesse come alternativa al manierismo dilagante, ma anche all'esempio dei maestri più affermati

³⁷² M. Venturoli, *Arte. Premi alla IV Quadriennale*, in «Raccolta», marzo-aprile 1943.

³⁷³ Per la sua importanza nella vita di Manzù e nella scultura italiana della prima metà del Novecento, l'opera è ripetutamente proposta nella bibliografia sull'artista, che è ampia e sfaccettata. Il punto di partenza per approfondire il suo percorso è senz'altro: *Manzù. Catalogo generale delle sculture dal 1923 al 1965*, De Luca, Roma 2014. Oltre al catalogo generale, ci si limita a segnalare alcuni dei contributi più recenti sulla prima fase della sua carriera di scultore; in particolare, sui suoi rapporti con Roma e gli artisti della Scuola romana, si veda: L. Velani, *Manzù e Roma*, in *Manzù. L'Uomo e l'Artista*, De Luca, Roma 2002, pp. 17-24; sulla formazione e gli esordi dello scultore: M. Cattaneo, *Tra sperimentazione e linguaggio autonomo 1930-1948*, in M. Cattaneo, M. C. Rodeschini, a cura di, *Giacomo Manzù 1938-1965. Gli anni della ricerca*, Electa, Milano 2008, 16-32.

³⁷⁴ A titolo esemplificativo, si riporta il commento di Leonida Repaci su «L'Illustrazione Italiana», che ben esprime l'entusiasmo che si generò intorno all'opera. Egli la considerava «un punto di arrivo non solo per l'arte di Manzù ma per la scultura italiana d'oggi. Superato il fervore polemico, dimenticata qualunque compiacenza impressionista, Manzù ha raccontato quel nudo di giovinetta con la sorgiva felicità, con la riconoscente grazia di chi abbia visto compiersi sotto i suoi occhi il miracolo della vita che si fa arte per gemmazione spontanea, senza uscire da se medesima, dai confini d'un vero che è anche bello, d'una realtà che contiene in se stessa il segreto della propria trasfigurazione. È un errore credere che Manzù sia giunto a questo capolavoro per vie di reminiscenze culturali neoclassicheggianti. Lo scultore bergamasco è temperamento istintivo e non pare il più adatto a nutrire di suggestioni culturali gli sviluppi della sua arte. Egli ha potuto conciliare nell'ormai famoso Ritratto il bisogno della storia con quello della modernità in virtù di una prodigiosa captazione di quelli che sono gli elementi immanenti di qualunque opera d'arte raggiunta: quel ritmo concluso che lega la massa plastica allo spirito che la illumina e la ricrea dal di dentro, quel segreto che lega la forma vivente alla forma ideale, quella rispondenza tra la realtà vista nella sua occasione e il fantasma che la trascende nella sua eternità. L. Repaci, *La Quarta Quadriennale. Gli scultori*, in «L'Illustrazione italiana», 13 giugno 1943, pp. 511.

degli anni precedenti. A tale proposito, Ercole Maselli – in un sentito commento in difesa della libertà degli artisti contro gli errori di valutazione inquinati dal conformismo e dai programmi ideologici – elevava la scultura di Manzù a custode «di un così nuovo e avvincente patos»,³⁷⁵ una vitalità che per importanza era paragonabile al lirismo di Arturo Martini e all'arcaismo di Marino Marini, rappresentandone quindi una sorta di alternativa, se non di superamento. A partire dalle opere in mostra, il critico romano rintracciava poi «influssi del suo nuovo realismo e spiritualismo»³⁷⁶ su altri promettenti scultori, come Marino Mazzacurati, Aurelio De Felice e Nino Franchina. Non a caso, questi erano inseriti a vari livelli nell'orbita della Scuola romana, sulle cui evoluzioni Maselli aveva da sempre vegliato con un occhio di riguardo. Si trattava dei rappresentanti di una tendenza maggiormente espressionistica della scultura contemporanea, che in quel contesto espositivo appariva come la versione più moderna e interessante, capace di smuovere gli animi degli osservatori.³⁷⁷

³⁷⁵ E. Maselli, *Alla Quadriennale d'arte. Manzù e la scultura*, in «Il Lavoro fascista», 13 giugno 1943. «L'errore è a principio: nel credere che in arte si tratti di una dialettica, o, meglio, di una polemica di un'ordinabile vicenda, di tipi psicologici e formali: così che una volta dedotto e prescritto a priori, in un programma, o, a posteriori, in acerbe e tendenziose generalizzazioni il tipo o i tipi veramente "attuali" e gravidi di avvenire, non rimanga che mettersi all'opera, o continuare solidamente, secondo il prescritto e deciso; e, una mano al pennello o alla stecca, un'altra allo schioppo, per far buona guardia per la giusta osservanza dei precetti, per la necessaria costanza del vincolo scolastico. Diffidenza e disprezzo per il transfuga (quasi sempre un artista di vero ingegno); onore ai fedeli (ma dove sono, o, se ci sono, chi s'accorge di loro?). per gli sleali concorrenti nessuna pietà; sugli "infedeli" dai colpi vietati, fuoco!». Oltre al caso di Manzù, il riferimento era specificamente alle violente critiche mosse in quella sede contro Renato Guttuso.

³⁷⁶ *Ibidem.*

³⁷⁷ Per un'analisi dell'opera di Mazzacurati e di Franchina a queste date, vedi *infra*, paragrafo 3.1.4.

2.3 LE PRINCIPALI PRESENZE ROMANE

L'aria di un significativo cambiamento nell'ambito della pittura romana era avvertita e segnalata da chiunque non indossasse paraocchi ideologici.

Nuovo clima. Quali le cause di questo particolare aspetto della Esposizione che si apre domani nel palazzo di via Nazionale? Varie. Ma la principale sta certo nel fatto che gli orientamenti artistici di questi ultimi anni sono stati diversi da quelli nella cui atmosfera operarono i maggiori pittori e scultori ed i loro seguaci ai tempi delle prime grandi mostre romane.³⁷⁸

Nel suo resoconto del *vernissage* della IV Quadriennale romana, Alberto Francini non fece immediato riferimento alla Scuola romana; lo avrebbe fatto successivamente.³⁷⁹ Tuttavia era chiaro a tutti che il contributo maggiore a quel clima nuovo, in particolare a livello pittorico, era da identificarsi nei suoi esponenti più giovani. Rispetto all'edizione precedente,³⁸⁰ la loro partecipazione era ora una delle più significative, per numeri e per qualità espressiva, soprattutto vista l'assenza di esponenti milanesi dell'ambito di Corrente.³⁸¹

³⁷⁸ A. Francini, *L'Arte italiana alla IV Quadriennale che si apre domani al Palazzo delle esposizioni*, in «La Tribuna», 16 maggio 1943.

³⁷⁹ ID, *I pittori della IV Quadriennale*, in «La Tribuna» 6 giugno 1943.

³⁸⁰ Si riepilogano di seguito le presenze “romane” alla III Quadriennale, limitandosi ai pittori presi maggiormente in considerazione finora: nella terza sala Pirandello aveva una importante mostra di venti dipinti (alla Biennale del 1942 era invece presente con nove quadri nella sala 56); nella dodicesima Guttuso esponeva due dipinti, mentre Montanarini e Ziveri tre ciascuno; Mafai fece atto di presenza con una sola opera nella sala XXVIII; Orfeo Tamburi aveva sette dipinti nella sala XXIX, mentre Afro tre nella sala XLVIII; nella XXXV sala vi era poi una personale di Capogrossi, con ben sedici olii. Si fa qui doveroso riferimento anche alla partecipazione dei più navigati Ferrazzi (22 encausti), Carena (sette dipinti), Bartoli (quattordici), Guidi (sei).

³⁸¹ Tra i presenti alla IV Quadriennale che si possono considerare più vicini all'esperienza di Corrente vi furono Fiorenzo Tomea (sala I) e Giuseppe Santomaso (sala XVI), i quali esposero rispettivamente tre dipinti (*Lanterne, Fiori, Cantiere*) e una natura morta. Il primo aveva preso parte con un solo dipinto anche all'edizione precedente; mentre il secondo vi partecipava per la prima volta. Al piano superiore, erano esposte anche undici opere di Domenico Cantatore (sala XLI). In tutti e tre i casi, si trattava di esponenti “indipendenti”, con una posizione piuttosto autonoma nell'ambito della rivista milanese (così come andava considerata, per la scultura, la partecipazione di Manzù). Nel catalogo della rassegna non figurava nessuno dei pittori maggiormente coinvolti: erano assenti sia Renato Birolli che Aligi Sassu, ma anche Giuseppe Migneco, Bruno Cassinari, Italo Valenti, Ennio Morlotti. Arnaldo Badodi era deceduto in Russia nel mese di marzo (inviato come tenente dei bersaglieri nel maggio del 1942, partecipò battaglia del Don e venne imprigionato a Kamenskove, dove morì di tifo). In generale, c'è da notare che gli artisti citati non avevano mai preso parte alle Quadriennali romane e che, verosimilmente, le dinamiche politiche che avevano sancito la recente chiusura di Corrente (come rivista e come spazio espositivo) potevano non aver giovato alla loro presa in considerazione da parte della giuria. R. Birolli, *Taccuini 1936-1959*, Einaudi, Torino 1960: dagli scritti di Birolli si possono rintracciare alcuni segnali della reciproca e malcelata diffidenza che si era venuta a creare con Oppo. Quest'ultimo, in un loro incontro del 1938 li avrebbe apostrofati, con fare moralistico, «giovani

Anzi, si può affermare che quella fu l'occasione pubblica più importante per il loro riconoscimento. Chi si trovò a commentare la mostra, difatti, non poté esimersi dal fare riferimento alla loro compagine, riconoscendo in Guttuso e Ziveri le personalità senz'altro più incisive e, a loro modo, maggiormente problematiche. Quei giovani rappresentavano ormai qualcosa di distinto sia rispetto alle soluzioni più canoniche che popolavano le sale della Quadriennale sia a ciò che il panorama romano aveva mostrato fino a pochi anni prima. Tale vento di novità venne registrato dalla quasi totalità dei commentatori. Tra le impressioni più significative c'era quella di Michele Biancale su «Il Mediterraneo», che rappresenta di fatto la definizione più utile per capire cosa si dovesse intendere per 'Scuola romana' all'inizio degli anni Quaranta:

Operanti a Roma, ma non tutti romani e con ciò intenti e non da oggi a creare un tipo di pittura che anch'essa dal piano tonale va sboccando in un puro colorismo. Le dissimilazioni di personalità sono, tra loro, notevoli e la critica le ha già accertate e distinte con molto impegno. Pure s'avverte che la loro crescita così numerosa e vigorosa è come scoppiata da una ceppaia comune, da un hummus che per tacita convenzione chiameremo romano.³⁸²

Ancora una volta era confermato come alla base ci fosse una generale esigenza di superare l'immobilismo metafisico e tonale, attraverso l'addensamento della materia pittorica e l'audacia del colore, ora vivo ed espressivo, e talvolta del chiaroscuro, quindi una maggiore plasticità. Erano tutti aspetti che nel tempo erano diffusi nell'opera di sempre più artisti, tanto da far annunciare a Pippo Rizzo l'avvio di una «epidemia del pennelleggiare con polpa grassa di colore», corrispondente a un nuovo «fervore di vita, ricerca ansiosa del nuovo [...] contrasto d'idee e tormento interiore sempre più acceso».³⁸³ Un dilagare di energie nuove, quindi; impetuose onde che muovevano da un mare che per anni si pensava assicurato alla calma della forma e alle

sovversivi di Milano» (p. 146). Imminente all'inaugurazione della IV Quadriennale era invece una piccata considerazione dello stesso Birolli: «La circolare d'invito alla Quadriennale 1943, firmata: C. E. Oppo, chiude così: "... sarà un onore per chi potrà e vorrà parteciparvi". A parte che io *potevo* e non mi ha commosso, trovo denigratoria questa formula per colore che *non potranno*, equivoca e minacciosa per colore che, come me, *non vorranno*» (p. 156). Sulla rassegna stampa relativa alla IV Quadriennale, all'assenza di Birolli (che già aveva partecipato alla XXIII Biennale di Venezia del 1942 e, a Roma, aveva esposto alla Galleria dello Zodiaco alla fine di febbraio insieme a Santomaso) fecero accenno: L. Repaci, *La quarta Quadriennale. I pittori*, in «L'Illustrazione italiana», 23 maggio 1943; V. Guzzi, *Arte contemporanea. La pittura alla IV Quadriennale d'arte*, in «La Scure», 24 giugno 1943.

³⁸² M. Biancale, *La IV Quadriennale*, in «Il Mediterraneo», 22 maggio 1943.

³⁸³ P. Rizzo, *La IV Quadriennale d'arte: premessa*, in «Quadrivio», 23 maggio 1943.

delicatezze cromatiche, con l'intento di smuovere le acque dell'arte anche dal punto di vista morale.

Che a Roma la temperatura della pittura fosse 'rovente' era palpabile anche per chi non poteva vantare una grande confidenza con l'ambiente culturale della capitale: «questi pittori romani [...] fan chiasso», scriveva quasi con insofferenza Giuseppe Gorgerino su «Il Gazzettino» di Venezia.³⁸⁴ Ma, come ovvio, essi erano ancor meglio inquadrati da chi ne conosceva da vicino l'evoluzione più recente. Virgilio Guzzi, ad esempio, in quel frangente agiva nel duplice e privilegiato ruolo di critico e di artista della Scuola romana:

Gli stessi Capogrossi e Cavalli, per quel tanto che in essi è di purismo o di rigorismo stilistico [...] non si direbbero partecipare del travaglio dell'ora. Il quale è un moto di reazione, oltre che all'astrattismo e simbolismo ed ermetismo d'un tempo, alle delicatezze delle ricerche tonali, che pure a un certo punto segnarono il passaggio a una più aperta e spontanea considerazione del mondo; e con Mafai a una più istintiva e sofferente evocazione della natura. Le violenze cartellonistiche di un Guttuso non si spiegano altrimenti che come fatto polemico, come reazione alle delicatezze di quelli che stavano dissolvendo in una raffinata esperienza di luce-colore ogni principio di «forma».³⁸⁵

Come anticipato nel capitolo precedente, oltre a elaborare una propria poetica, Guzzi era sempre molto attento all'operato dei colleghi. Anche Palma Bucarelli osservava l'andamento della pittura romana e, con altrettanta accortezza, fu una delle voci che meglio colse la valenza esistenziale di quella loro reazione.³⁸⁶ In uno scritto sulla

³⁸⁴ G. Gorgerino, *La IV Quadriennale di Roma: alcuni aspetti dell'arte contemporanea IV*, in «Il Gazzettino», 26 giugno 1943. Lo scrivente fa un riepilogo di quelle che secondo lui erano le personalità da tenere più sott'occhio: Guzzi, Bartolini, Capogrossi, Tamburi, Gentilini, Purificato (riguardo al quale cita espressamente un «“gusto” romano della deformazione»), Savelli, Guttuso, Scialoja.

³⁸⁵ V. Guzzi, *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943, pp. 205-208. Cfr. anche V. Guzzi, *Arte contemporanea. La pittura alla IV Quadriennale d'arte*, in «La Scure», 24 giugno 1943, p. 270: «Al tonalismo rarefatto e decadente nel quale le immagini fanno pallide ombre [...] al tonalismo sciolto nel sentimento dell'impressionismo (Mafai) come a quello serrato negli schemi rigidi dell'ermetismo e del classicismo (Casorati, e poi Campigli, Morandi e Cavalli e Capogrossi) la giovane pittura reagisce nei modi più diversi; e la reazione formalistica è pure reazione sentimentale e morale».

³⁸⁶ P. Bucarelli, *Dopo la quarta Quadriennale. Orientamenti e tendenze dell'arte italiana*, in L. Cantatore, a cura di, *Cronache indipendenti*, De Luca, Roma 2010, pp. 25-26. In esordio del suo scritto, datato 21 agosto 1943, Bucarelli tenne a esaltare la propria familiarità con le numerose mostre che si erano tenute a Roma in quei primi anni Quaranta e confermò di avere già avuto modo di saggiare gli esiti più recenti della pittura. Si ritiene tuttavia approssimativo il tentativo di sminuire il portato di novità della Quadriennale del 1943, tramite il paragone con altre mostre precedenti che non era possibile considerare analoghe per ampiezza, complessità e risonanza: «[...]»

Quadriennale rimasto a lungo inedito, senza bisogno di soffermarsi sulla definizione di Scuola romana – per lei del tutto superfluo – chiamò in causa i suoi esponenti più interessanti e rintracciò nella loro poetica ‘umanamente drammatica’ il *quid* che valorizzava la rassegna e la contraddistingueva rispetto al passato.

Il fatto più rilevante nei confronti della Quadriennale precedente, e che non par fenomeno destinato ad esser transitorio, è un più diffuso interesse a umani sentimenti e passioni, un bisogno di uscire dal chiuso per quanto raffinato campo del tonalismo e dell’astrattismo, della ricerca esclusiva di valori pittorici e plastici, [...] esigenza di più ricco contenuto spirituale, l’espressione di un’umanità più sentita e raccontata.³⁸⁷

Di ‘umanità’ scrisse anche Arrigo Angiolini sulle colonne de «Il Lavoro», notando come quel nuovo sentire fosse stato valorizzato anche dalla giuria della IV Quadriennale. Guttuso, Guzzi e Ziveri, difatti, avrebbero beneficiato di intere pareti e sarebbero figurati tra i premiati della rassegna.³⁸⁸ Commentando la loro partecipazione e quella dei numerosi altri ‘romani’, Angiolini sostenne che erano «balzati fuori degli artisti giovani» che avevano saputo andare oltre a «quel movimento che fu chiamato “novecento”, a quell’oggettivismo manifestatosi in tante nature morte, a quella specie di neo-classicismo che ha fatto qua e là delle brevi apparizioni, tutta roba di ieri, che sta tramontando».³⁸⁹

Tra i tonalisti più affermati, Capogrossi e Cavalli prendevano parte alla rassegna con opere che confermavano ancora il loro attaccamento a quel tipo di estetica, dai più

questa rassegna di tutte le forze artistiche della nazione che è la Quadriennale, considerando anche che la Biennale veneziana e il Premio Bergamo dello scorso anno avevano mostrato l’opera di molti artisti in maniera esauriente, non presenta sorprese se non forse per il pubblico grosso o distratto di solito dai fatti dell’arte, per quanto oggi basti avere l’abitudine di dare un’occhiata alle vetrine dei librai o metter la testa dentro le sale d’esposizione, passando per via, per sapere come stanno le cose».

³⁸⁷ *Ibidem*. Riguardo alle partecipazioni più interessanti, secondo Bucarelli erano da segnalare molti degli artisti ascrivibili alla compagine romana; in ordine di menzione: Guttuso, Afro, Savelli, Tamburi, Mafai, Ziveri, Gentilini, Pirandello, Bartolini, Scialoja, Stradone.

³⁸⁸ ASQ II.26/2 b. 3 u. 4: *Registri di protocollo e Carteggio: Quarta Quadriennale. Elenco artisti invitati alla IV° Quadriennale d’Arte*. Limitandoci ai romani, si fa notare come la specifica espressione “mostra personale” venne trascritta vicino ai nomi degli artisti sopracitati: Guttuso e Guzzi nel foglio n. 6, Ziveri nel foglio n. 11.

³⁸⁹ A. Angiolini, *Oggi si inaugura la “IV Quadriennale”. Spirito e forma dell’arte contemporanea nelle opere di pittura e scultura presentate alla Mostra*, in «Il Lavoro», 16 maggio 1943. In quella sede, il giornalista, dopo aver dedicato alcune righe alla partecipazione di Guttuso, faceva più esplicito riferimento alla pittura del «gruppo di pittori romani come Gentilini, Maccari, e per lo stesso Guzzi, dove il colore, il disegno, i cosiddetti valori plastici, non sono fine a loro stessi, ma servono ad esprimere un profondo sentimento, anche se chiuso, raccolto, in una gustosa densità pittorica».

ritenuta fiacca e sterile, inconsistente e artificiosa: «una pittura di compromesso, sprovvista d'ogni vibrazione vitale».³⁹⁰ Secondo alcuni, comunque, anche i pilastri della pittura tonale non erano immuni ai cambiamenti in corso.³⁹¹ In una sala piuttosto affollata, Capogrossi esponeva una grande natura morta³⁹² (Fig. 128) e due quadri di ballerine (Fig. 129), «perlancee ninfe»³⁹³ che vennero apprezzati per la piacevolezza pittorica e la raffinatezza compositiva.³⁹⁴ Se nel suo caso erano stati notati i segnali di una inedita tensione formale e cromatica,³⁹⁵ di Cavalli venne decretata quasi all'unanimità l'irrimediabile deriva. Nella quattordicesima sala egli propose nove olii basati sul tema della figura umana: ciascun dipinto trattava il soggetto per tasselli di colore, limitandosi allo spettro di una specifica cromia (Fig. 130).³⁹⁶ I più critici rinfacciavano al pittore un certo accademismo e l'approdo, attraverso «la fissità e sospensione dei gesti e delle movenze, il lento sventolare dei panni», a un eccesso «di pantomimico e processionale».³⁹⁷ Le opere di Cavalli, così come erano impostate, rappresentavano quindi la quintessenza della poetica del tono: per quanto elegante, la

³⁹⁰ N. Bertocchi, *Arte italiana moderna alla IV Quadriennale romana*, in «Il Resto del Carlino», 25 maggio 1943.

³⁹¹ A. Francini, *I pittori della IV Quadriennale*, in «La Tribuna», 6 giugno 1943. Lo scrivente isolò la questione in un apposito paragrafo: «Qualche anno fa si formò a Roma una cosiddetta scuola dei "tonalisti". A che cosa il gruppo tendesse si ricorderà ripensando alle manifestazioni di allora dei singoli componenti: Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli, Rolando Monti, ed altri i quali tanto in questa come in precedenti rassegne hanno dimostrato di aver rettificato in pratica le loro posizioni, e con buoni risultati, nutrendo specialmente in senso plastico l'esile pittura di un tempo. [...] Ma Roma in questi ultimi anni è stata un vero vivaio di movimenti artistici che si sono susseguiti, integrati o fusi rapidamente tanto da apparire ormai tra le nebbie».

³⁹² Venturoli, nel suo reportage la citò in più occasioni, definendola «la natura morta più equilibrata e più impegnativa della Mostra» e ricordandola «monumentale» tra i sei quadri di Orfeo Tamburi. M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 22, 33.

³⁹³ E. Zanzi, *L'arte italiana in tempo di guerra. Ricca di oltre 1300 opere, la IV Quadriennale sarà inaugurata oggi – Ritorno all'ordine e al sentimento*, in «Gazzetta del Popolo», 16 maggio 1943.

³⁹⁴ A. Peyrot, *La pittura alla IV Quadriennale*, in «Il Piccolo», 28 giugno 1943: «È solo nella XII sala che ritroviamo un pezzo di pittura per merito di Capogrossi la cui "Ballerina che si pettina" n. 2 è veramente una cosa bella, composta con cura, dipinta maestrevolmente, in cui le esperienze del pittore sul tono e sul colore sono giunte ad un notevole punto di fusione, in cui ogni punto del quadro è sensibile, vivo, fresco, dipinto».

³⁹⁵ E. Cecchi, *La Quadriennale d'Arte a Roma*, in «Corriere della Sera», 16 maggio 1943; M. Cami, *Terzo itinerario alla Quadriennale*, «L'Avvenire d'Italia», 1 luglio 1943.

³⁹⁶ Cfr. F. Benzi, a cura di, *Emanuele Cavalli*, De Luca, Roma 1984, p. 144. In vista della Quadriennale, Cavalli preparò anche una breve autopresentazione; date le criticità materiali della realizzazione del catalogo e la sua versione "ridotta", non è dato sapere se si trattasse di una iniziativa del pittore o se effettivamente, in un primo momento, gli fosse stata richiesta da Oppo. Ad ogni modo, quel «breve tentativi con i colori e la figura umana» che egli chiedeva al lettore di concedergli, era articolato nelle seguenti scelte cromatiche: giallo, bianco, viola, verde, bruno, grigio, azzurro, nero, rosso.

³⁹⁷ E. Cecchi, *La Quadriennale d'Arte a Roma*, in «Corriere della Sera», 2 giugno 1943.

sua finiva per essere più «una teoria di quadri» che vera e propria azione pittorica, quasi «un capriccio»³⁹⁸ che non mancò di essere letto con la lente dell'esibizionismo.³⁹⁹ Per ironia della sorte, o forse per una scelta tutt'altro che fortuita, la sua pittura condivideva lo spazio con quella calligrafica di Antonio Donghi, rappresentante di un altro filone della Scuola romana ormai datato, ancora legato a un'estetica da realismo magico (Fig. 131).⁴⁰⁰

I riflettori della rassegna erano puntati sugli esponenti della fase più recente, sparsi in diversi ambienti del primo e del secondo piano. Senza dubbio, le sale più utili per saggiare il rinnovamento da essi rappresentato erano la quarta, la quinta e la sesta, che raccoglievano – senza necessariamente volerne costituire uno spazio esclusivo – nomi e opere molto significative per il contesto artistico della capitale: da Ziveri a Guzzi, da Mafai a Guttuso, passando per Franco Gentilini, Afro Basaldella e Mino Maccari. Tre opere di Tamburi si trovavano poi nella sala XII e tre di Pirandello nella XVI. Al piano superiore esponevano vicini tre dei più giovani più promettenti: Giovanni Stradone, Angelo Savelli e Toti Scialoja (sala XXVII). Infine, quasi al termine del percorso espositivo, nella sala XXXIX si potevano osservare tre oli di Luigi Montanarini. Questi erano, nel complesso e con le debite specificità, i nomi che da qualche anno erano sinonimo di un nuovo sentire e, in pittura, animatori di un maggiore vigore cromatico e materico: coloro che avevano dato vita, secondo Guzzi, a «un momento di salutare “barbarie”». ⁴⁰¹

In questo insieme, Mafai e Pirandello sono da considerarsi ancora le due figure di riferimento per i giovani della Scuola romana. Tuttavia, sondando gli umori della

³⁹⁸ G. Petroni, *La pittura alla IV Quadriennale*, in «Tevere», 1-2 giugno 1943, p. 3.

³⁹⁹ R. Clementi, *Alla quarta Quadriennale di Roma*, in «L'Osservatore romano», 28 luglio 1943.

⁴⁰⁰ M. Biancale, *La IV Quadriennale*, in «Il Mediterraneo», 22 maggio 1943. Per quanto riguardava Donghi, la notevole quantità di dipinti non servì a farne una presenza imponente e incisiva: «Quanto a isolamenti d'artisti vedete Donghi elencato *ad abundantiam*, quasi a dire: eccovelo tutto, è questo e non altro, stupefatto, liscio e rarefatto. E Donghi è romano, eppure è garbatamente distanziato dagli altri che vivono e operano a Roma, come Montanarini, Ziveri, Peyron, Pirandello, Mafai, Capogrossi, Gentilini, Afro, Cavalli, Tamburi, Purificato, Dall'Anese, Cantatore e qualche altro». Nel contesto romano dei primi anni Quaranta, l'artista appariva sempre più isolato in una pittura eccessivamente sottile e raffinata, quasi fiamminga, dalle atmosfere fisse e sospese: non pittura ma disegno, artificio anziché vita. «Il regno di Donghi è fuori dalla colpa, dalla carità, dallo sgomento, dalla collera», scriveva Sinisgalli nel luglio 1942 (*Antonio Donghi*, Hoepli, Milano 1942, p. 7). «Antonio Donghi è, di fronte a Scipione, l'altra faccia di Roma», avrebbe significativamente notato Velso Mucci, su «Il Cosmopolita» (15 marzo 1945). Cfr. M.T. Benedetti, V. Rivosecchi, a cura di, *Antonio Donghi 1897-1963*, Milano, Skira 2007.

⁴⁰¹ V. Guzzi, *Arte contemporanea. La pittura alla IV Quadriennale d'arte*, in «La Scure», 24 giugno 1943, p. 271.

critica, le partecipazioni più problematiche della mostra erano da individuare in Ziveri e Guttuso, oltre a tanti altri giovani (Montanarini, Stradone, Savelli, Scialoja) che dimostrarono di aver intrapreso, in quei primissimi anni Quaranta, la strada di un più deciso espressionismo. Gentilini e Afro, ormai superata l'immersione tonale, manifestavano le incertezze formali tipiche di una fase di passaggio: più vibrante il primo, con le prime inflessioni neocubiste il secondo. La pittura di Guzzi sembrava pronto a integrare il modello cezanniano a nuove suggestioni formali e coloristiche; mentre Tamburi rimaneva più fedele al maestro di Aix-en-Provence, senza allontanarsi troppo delle sue raffinatezze, che già incontravano il favore di larga parte del gusto medio dell'epoca. A tale proposito, si ritiene che il pittore marchigiano non rientrasse pienamente nella cerchia di quelli che vennero considerati i 'deformatori' della nuova pittura romana. D'altra parte, egli stesso – nonostante li avesse affiancati nella celebre mostra del 1940 alla Galleria di Roma – avrebbe presentato decise rimozioni nei confronti degli sviluppi in senso espressionista e realista dei compagni di strada.⁴⁰²

2.3.1 MAFAI E PIRANDELLO

Alla metà del 1943 Mario Mafai e Fausto Pirandello erano due pittori che, in maniera personale e diversa, incarnavano percorsi ormai piuttosto definiti nell'ambito della Scuola romana. Su Mafai l'aspettativa di molti osservatori della Quadriennale era notevole, e diffusa la consapevolezza del suo ruolo di caposcuola per i giovani della Capitale; tuttavia, la sua presenza alla IV Quadriennale fu tutt'altro che incisiva, con poche opere e per la maggior parte nient'affatto recenti. Se considerata in maniera isolata, tale partecipazione non avrebbe permesso di inquadrare adeguatamente il suo ruolo di giunzione tra le ultime generazioni della Scuola romana.⁴⁰³ D'altra parte, dopo

⁴⁰² In questo contesto, l'attenzione dedicata a Tamburi risulterà più modesta rispetto agli altri casi analizzati di seguito. Per ragioni non troppo dissimili, si fanno rientrare in una ideale cerchia di pittori non completamente inseriti nell'orbita della Scuola romana dei primi anni Quaranta anche Domenico Purificato e Aldo Natili, che alla IV Quadriennale esponevano nella XIX sala.

⁴⁰³ P. Torriano, *Visto alla Quadriennale*, in «Sette giorni», 23 maggio 1943: «I suoi influssi si possono vedere un po' per tutto, ma egli non è rappresentato bene». Dello stesso avviso, M. Cami, *Secondo itinerario alla Quadriennale*, in «L'Avvenire d'Italia», 10 giugno 1943: «Concludiamo con il maestro romano M. Mafai la cui sottile influenza si trova qua e là dissipata, sulle tele di tanti giovani. Non è presentato bene».

aver beneficiato di una sala personale (ventinove opere) alla seconda edizione,⁴⁰⁴ già a quella del 1939 il suo contributo era stato decisamente più marginale:⁴⁰⁵ «Si direbbe che egli abbia voluto inviare soltanto un biglietto da visita», aveva tagliato corto Carlo Carrà in quella occasione, riferendosi all'unico suo paesaggio esposto nella sala XXVIII, gremita di nomi tra i più vari.⁴⁰⁶ All'edizione del 1943 le opere presentate furono tre; seguendo l'ordine di esposizione, nella sala V si trovavano *Demolizione* del 1937 (o *Demolizioni a Roma*; Fig. 132), *Autoritratto* del 1942 (poi acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna;⁴⁰⁷ Fig. 133) e *Periferia romana* del 1931 (Fig. 134).⁴⁰⁸ Se l'esiguo numero di quadri è da ricondurre con ogni probabilità al regolamento della mostra,⁴⁰⁹ una selezione così inconsueta sembra possa riferirsi a un momento di profonda incertezza.⁴¹⁰ Ciò non impedi alla critica di formulare – a partire da quei pochi dipinti – un discorso più ampio sul percorso di Mafai come artista, lungo

⁴⁰⁴ *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo Generale* cit., pp. 35-37.

⁴⁰⁵ *III Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo Generale* cit., p. 149. Contestualmente, si ricorda che Mafai prese parte anche alla I Quadriennale, con tre dipinti che aprivano la sala XXI: *Ritratto di famiglia italiana*, *Composizione*, *Le case del Foro Traiano*; *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo* cit., p. 108.

⁴⁰⁶ C. Carrà, *La Terza Quadriennale*, in «Circoli», maggio 1939, p. 532. Insieme a Mafai nella sala esponevano i seguenti pittori (in ordine di menzione nel catalogo): Luigi Surdi, Giacomo Picollo, Ildebrando Urbani, Guido Mauri, Fioravante Seibezzi, Luigi Trifoglio, Virgilio Vecchia, Giovanni Romagnoli, Libero Verzetti. Vi erano inoltre alcune sculture di Attilio Torresini, Domenico Ponzi e Andrea Spadini. *Catalogo* pp. 149-150.

⁴⁰⁷ «Eccezionalmente sanguigno e agitato», lo avrebbe definito Palma Bucarelli nel catalogo delle opere della Galleria Nazionale redatto circa un decennio dopo. P. Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Libreria dello Stato, Roma 1951, p. 42.

⁴⁰⁸ Entrambi i paesaggi facevano parte della collezione di Alberto Della Ragione (*Periferia romana* era già stata esposta nell'agosto 1941 alla Mostra delle collezioni d'arte contemporanea a Cortina d'Ampezzo). Nessuna delle tre era inclusa nell'apparato illustrativo del catalogo, ma i giornali non mancarono di citarle e, in varie occasioni, di proporle le riproduzioni: prova evidente dell'attenzione che veniva riservata al pittore romano a livello nazionale.

⁴⁰⁹ E. Maselli, *Alla IV Quadriennale*, in «Il Lavoro fascista», 16 maggio 1943: «Per il resto, tutti o quasi, i grandi nomi, di prima e media grandezza, e gran parte di quegli altri che s'incontrano nelle più o meno estese mostre locali e nazionali, sono presenti in questa con pareti, gruppi di opere o, naturalmente, con un'opera soltanto. (E, naturalmente, non occorre avvertire che lo spazio concesso non è, di regola, proporzionale al valore: vi sono necessità di turno, e altre ragioni, per cui Mafai, per es., ha tre quadri e il Tal dei Tali il doppio o il triplo)».

⁴¹⁰ S. Petrillo, *A Lina. Lettere e disegni inediti di Mafai*, in C. Zappia, a cura di, *Omaggio a commentari d'arte*, De Luca, Roma 2018, pp. 180-197. Il contributo si concentra sulle tracce documentarie ascrivibili al rapporto professionale e sentimentale intercorso tra Mafai e la modella Angela "Lina" Santini (lettere, disegni e dipinti donati dall'artista), fornendo importanti informazioni sugli umori e sul lavoro dell'artista tra il 1937 e gli anni di guerra. In merito alla scelta dei quadri da esporre alla IV Quadriennale, Petrillo accenna a una lettera di Mafai del 2 aprile 1943, limitandosi a scrivere di una «incerta scelta». Se ne deduce, quindi che la selezione si debba all'artista in prima persona, anche se restano ignote le ragioni alla sua base. L'*Autoritratto* – si viene a sapere ancora dallo studio in questione – avrebbe dovuto ritirarlo la stessa Lina dal pittore Giovanni Omiccioli, a cui era stato affidato in precedenza.

ormai oltre un decennio. Sulle pagine di «Emporium», Attilio Podestà accolse quella proposta espositiva in modo assai favorevole:

Dal commosso, romanticamente ansioso luminismo di *Periferia*, ancora sospeso, pur attraverso accentuazioni essenziali, nell'incanto di un'invenzione poetica accuratamente elegiaca; al progressivo orientarsi verso un più chiuso ordinamento delle masse struttive, documentato dalle *Demolizioni*; all'*Autoritratto* in cui il nuovo abbandono all'espressione si esalta nella ricca corposità di una materia fluida, che s'imbeve di luce.⁴¹¹

Periferia testimoniava una fase più vicina agli esordi, quando la proverbiale brillantezza cromatica di Mafai negli anni Trenta non si era ancora espressa pienamente. Si tratta di una scena tanto ordinata quanto pallida e desolata, in cui la presenza del cavallo al pascolo e il fumo della ciminiera non contribuiscono affatto a descrivere una scena viva e vitale. Allo stesso tempo, c'è una certa incongruenza tra la resa rarefatta delle nubi e del terreno e il trattamento più solido dei blocchi di edifici: la pennellata si dimostra così piuttosto acerba e incapace di trovare la propria fluidità. Tale titubanza è evidente nel confronto sia con una composizione di impianto analogo dei primi anni Quaranta (Fig. 135) – ancora una visione cittadina con carrozzoni, realizzata nel periodo ligure – sia con il frammento di demolizioni presentato alla medesima Quadriennale. Quest'ultima era l'opera di Mafai che, nel complesso dei commenti, venne apprezzata di più. Rappresentava il suo periodo più noto e riconoscibile, caratterizzato da un solido equilibrio compositivo e una diffusa squisitezza di pennellata e di tono. Soprattutto in riferimento a questa fortunata fase di metà anni Trenta, il suo ascendente su tanta giovane pittura romana era evidente e indiscutibile. Anzi, l'influenza dei suoi viola e delle sue tinte rosate era ormai talmente proverbiale da essere accolta in qualche caso con fare derisorio. Per l'occasione, ad esempio, su «Il Travaso delle Idee» del giugno 1943 la rubrica intitolata «Alla Quadriennale ogni scherzo vale...» riportava una rima tanto ironica quanto significativa: «Scuola romana: *Non iscordarti mai /dei rossi di Mafai*» (Fig. 136).⁴¹²

⁴¹¹ A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943, p. 250. Una versione di questo brano, con modifiche non significative, era stata pubblicata alcune settimane prima in altra sede: A. Podestà, *Pittori e disegnatori alla IV Quadriennale*, in «Il Secolo XIX», 28 maggio 1943.

⁴¹² *Alla Quadriennale ogni scherzo vale...*, in «Il Travaso delle Idee», 27 giugno 1943. Da questo punto di vista, il critico Ercole Maselli, pur preoccupato per le possibili derive dei suoi seguaci («Seguaci allarmani» era appunto il titolo del paragrafo), tenne a liberare Mafai da ogni

Per quanto riguardava l'evoluzione più recente della sua pittura, essa era come satura, i colori squillanti e i loro arditi accostamenti addirittura sgradevoli: si prende come esempio una natura morta del 1942, dove sul dominio del rosso magenta si innestano verdi e gialli clorotici, viola e azzurri gelidi (Fig. 137). Analoghe caratteristiche Venturoli e Guzzi le rintracciavano nell'*Autoritratto* della IV Quadriennale, in particolare nel crudo accostamento di pennellate verdi e rosse, «sulle vie d'un cromatismo in pelle, acre e velenoso, che si fa perfino guizzo di luce».⁴¹³ Un colore quindi vistoso e fluido, irruento ma non drammatico, su cui tanti altri ebbero da ridire in maniera sfavorevole.⁴¹⁴ Esso, tuttavia, ben testimoniava come Mafai avesse 'sciolto' il tonalismo in una materia pittorica più densa, accesa e sensibile alla luce, restituendo la misura di quel 'neoromanticismo' che stava segnando l'orizzonte comune di tanta pittura romana degli anni di guerra.⁴¹⁵ Un essere «sempre più all'avanguardia» che per alcuni corrispondeva a un porsi «sempre più contro se stesso»,⁴¹⁶ un pittore e una pittura «intenti ad agitarsi ed evolversi all'unisono».⁴¹⁷

responsabilità: «Morandi e Mafai, s'intende, non han colpa del morandismo e mafaismo (come non l'avrà Guttuso col guttusismo). Rimangono, quei due, fra i nostri più accertati Maestri. E Mafai, ch'è tanto più giovane, altro ancora ci farà vedere». E. Maselli, *Alla Quadriennale d'Arte*, in «Il Lavoro fascista», 6 giugno 1943.

⁴¹³ V. Guzzi, *Pittori e scultori alle IV Quadriennale*, in «Primato», 15 giugno 1943, pp. 225-228.

⁴¹⁴ P. Torriano, *Visto alla Quadriennale*, in «Sette giorni», 23 maggio 1943: «troppo deliberato e forzato nel colore». L. Bartolini, *La IV Quadriennale d'Arte*, in «Quadrivio», 30 maggio 1943, p. 3. Nel suo commento alla Quadriennale Luigi Bartolini, con la sua proverbiale vena polemica, raggiunse l'apice della propria insofferenza proprio trattando di Mafai: «Avevano, nei salotti, decretato, alla chetichella, di incominciare a battere le mani, a pestare i piedi per l'«Autoritratto» di Mafai. E cioè a volerlo far passare, a forza, sia pure a forza di consensi e per contagio (o perché il novantanove per cento di quello che conta in un giudizio è la suggestione) per un'opera d'arte. [...] Sono quei pittori sordi al calore, ma che, per non apparire come tali, mettono una specie di cornetto acustico sopra la tavolozza e non vedono che verde veronese ed azzurro oltremare, violetto di cobalto, e lacca di garanza e giallo di zinco. [...] Vedono quei colorini là, quelle caramelline, confettini, perline là. Ed inoltre Mafai stesso, a sua confessione, dichiarò che non sente la figura umana: l'unica coerenza, dunque, rimaneva quella di dipingerla male, senza forma, senza forza, senza fisionomia, senza alcunché».

⁴¹⁵ A. Angiolini, *Oggi si inaugura la "IV Quadriennale". Spirito e forma dell'arte contemporanea nelle opere di pittura e scultura presentate alla Mostra*, in «Il Lavoro», 16 maggio 1943.

⁴¹⁶ In una lettera a Enrica Labò del giugno 1943, Maria Jesi (moglie dell'importante imprenditore e collezionista) fornì sia la sua impressione sfavorevole sull'ultimo Mafai, sia un aneddoto che testimoniava l'inquietudine del pittore in quel periodo: «Tra le ampie sale della Quadriennale e quelle lilliput dello Zodiaco abbiamo avuto modo di incontrare molti amici e conoscenti, compreso Mafai, sempre più giovane e contornato da giovani, sempre più all'avanguardia, sempre più contro se stesso. Il grido di guerra è: «Basta con la pittura! Viva i cartelloni!» Il risultato di questo programma si vede, purtroppo, nell'autoritratto di Mafai. Speriamo si tratti di un invasamento passeggero». La lettera in questione, redatta a Milano il 9 giugno 1943, è riportata in: P. Boragina, *Vita di Giorgio Labò*, Aragno, Torino 2011, pp. 232-233.

⁴¹⁷ P. Viardo, *Mafai*, in «Pattuglia», maggio-giugno 1943, p. 22.

L'altra personalità a cui i giovani avrebbero potuto guardare con interesse era Fausto Pirandello, il cui percorso – come accennato precedentemente – si era sempre svolto in maniera piuttosto defilata sul piano dello stile.⁴¹⁸ Egli, all'epoca, non poteva certo beneficiare della considerazione di maestro che la critica aveva sempre più insistentemente attribuito a Mafai; rispetto a quest'ultimo si trattava di un riferimento meno immediato, più complesso, in qualche modo unico e indipendente, difficilmente inquadrabile in uno panorama più ampio.⁴¹⁹ Di una decina di anni più anziano rispetto alla media dei giovani 'romani' citati finora, egli poteva vantare un'esperienza artistica più lunga e significativa, ma nel contesto delle rassegne ufficiali non era ancora stato possibile inquadrarlo a dovere e riconoscergli un contributo per il clima di rinnovato realismo che si respirava nella Capitale. Le importanti sale riservategli alle quadriennali del 1935 e del 1939, la sua partecipazione alle ultime sindacali e alle biennali veneziane, d'altra parte, confermavano questo giudizio critico, rivelandosi occasioni non propizie per chiarire la relazione tra la sua pittura e quella degli altri esponenti della scuola romana.⁴²⁰ Anche la collocazione che gli venne riservata alla Quadriennale del 1943 non riuscì a precisare bene la sua posizione nel panorama generale. La sala XVI appariva infatti come uno spazio eccessivamente affollato, allestito peraltro in maniera apparentemente arbitraria; lì, il suo nome era accostato a

⁴¹⁸ Se nella formazione di una poetica creativa, la ricerca di Pirandello poteva dirsi appartata per indole e per vocazione, per quanto riguardava gli scambi sociali occorre sfatare il mito di un artista come chiuso nella sua torre d'avorio. Al di là delle sue frequenti permanenze ad Anticoli Corrado, sembra infatti che a Roma egli non mancasse di condividere il tempo con gli altri artisti, soprattutto in occasioni meno formali. Si prenda come esempio un appunto di Orfeo Tamburi fatto risalire all'inizio del 1942 (tra i vari citati nelle sue memorie): «A cena da Pirandello con Guttuso»; Tamburi, *Calepini* cit., p. 112.

⁴¹⁹ Tale aspetto venne sottolineato a più riprese anche in occasione della sua recente personale presso la Galleria Gian Ferrari di Milano, nel marzo 1942. Cfr. M. Valsecchi, *Fausto Pirandello*, «Libro e Moschetto», 21 marzo 1942; E. Maselli, *Fausto Pirandello*, in «Maestrale», aprile 1942, pp. 19-20.

⁴²⁰ Prendendo spunto dalla partecipazione di Pirandello alla Biennale del 1940, dove espose tre dipinti in una sala molto varia, Corrado Pavolini parlò del «più straordinario “caso personale” della pittura italiana ultima: egli è fuori d'ogni schema, d'ogni parentela». C. Pavolini, *La XXII Biennale di Venezia*, in «Il Popolo di Roma», 18 maggio 1940. In questo senso, è significativo notare come anche nelle mostre collettive più recenti le sue opere fossero indistintamente collocate vicino a quelle di maestri più anziani e rinomati, ma anche a quelle dei giovani emergenti. Ad esempio, nell'aprile 1943 alla Galleria dello Zodiaco esponeva alla mostra *Undici pittori romani* con Bartolini, Capogrossi, Guttuso, Mafai, Montanarini, Monti, Omiccioli, Severini, Scipione e Tamburi (A. Francini, *Mostre romane*, in «La Tribuna», 14 aprile 1943). Sull'accostamento ai più giovani, a titolo esemplificativo si prenda invece a esempio una mostra ancora più vicina, in ordine di tempo, alla Quadriennale: *Nove paesaggi*, svoltasi dal 6 al 15 maggio 1943 presso la Galleria Minima «Il Babuino», dove Pirandello affiancava, oltre alcuni tra i sopracitati, anche i «giovanissimi» Savelli, Scialoja e Stradone.

quello di artisti con esperienze tra le più varie: Massimo Campigli, Alberto Savinio, Gino Severini, tra i maestri affermati, ma anche il novecentista Gisberto Ceracchini e il più giovane Giuseppe Santomaso.⁴²¹ Le sue opere segnalate nel catalogo della rassegna erano, in ordine, un ritratto del figlio Pierluigi del 1942-43 (Fig. 138),⁴²² *Spiaggia affollata* del 1939-40 (Fig. 139) e *Figura*:⁴²³ tutte piuttosto recenti, valsero all'artista un notevole successo tra gli acquirenti.⁴²⁴ È stato appurato che in occasione della rassegna furono venduti almeno altri due suoi dipinti fuori catalogo, i quali probabilmente non vennero nemmeno esposti: *Natura morta con le molle* del 1928 e *Tetti di Roma*.⁴²⁵

A livello espressivo, alla serie delle *Spiagge* era attribuita la maggiore concentrazione 'drammatica' della pittura pirandelliana degli anni di guerra. Il *Ritratto di Pierluigi* si proponeva invece come una sorta di intima confessione, un affaccio silenzioso nel chiuso della dimensione domestica.⁴²⁶ Nel complesso, il corpus di Pirandello rappresentava la conferma – per alcuni l'accentuazione⁴²⁷ – della sua linea di ricerca portata avanti da quasi un decennio: fedele alla materia pittorica corposa e dai toni

⁴²¹ La sala XVI ospitava, nell'ordine riportato nel catalogo: i seguenti pittori: Giuseppe Santomaso, Gisberto Ceracchini, Fausto Pirandello, Alberto Savinio, Gino Severini (il più presente, con nove opere), Massimo Campigli (con sette) e Benvenuto Ferrazzi, fratello minore del più celebre Ferruccio. I dipinti si alternavano a sculture di Quinto Martini, Filippo Tallone, Nino Franchina, Tullio Figini.

⁴²² Realizzato tra 1942 e 1943, riprodotto anche nell'apparato illustrativo del catalogo generale (tav. VIII), appena prima del *Ritratto di Antonino Santangelo* di Renato Guttuso (tav. IX), dipinto molto importante nell'ambito della rassegna, di cui si tratterà nel paragrafo 2.3.3.

⁴²³ Complice la mancanza di riproduzioni nel catalogo della mostra e nella rassegna stampa, questo dipinto dal titolo piuttosto generico sembra non sia stato identificato. Il catalogo generale dell'artista presenta un olio su tavola intitolato *Figura* risalente al 1943 circa (66,8x46,4 cm) che non è da escludere possa corrispondere all'opera in questione. C. Gian Ferrari, *Fausto Pirandello. Catalogo generale*, Electa, Milano 2009, pp. 141-142, n. 278.

⁴²⁴ *Ritratto di Pierluigi* venne acquistato dall'Avvocato Domenico D'Amico, *Figura* dal commendatore Mancini. Cfr. F. R. Morelli, *Cronologia e documenti*, in *Guttuso Pirandello Ziveri. Realismo a Roma 1938-1943*, Istituto Grafico Editoriale Romano, Roma 1995, p. 125.

⁴²⁵ ASQ II.9 b. 1 u. 2: *Schede delle opere vendute alla IV Quadriennale*. Dai registri di vendita si evince che *Natura morta con le molle* venne acquistato dal Ministero dell'Educazione Nazionale per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, mentre *Tetti di Roma* dall'Ingegnere Corbelli. Tali informazioni sono state chiarite anche nei seguenti studi: F. Matitti, "La vita attuale e la favola eterna" *Regesto 1925-1944*, in *Fausto Pirandello. "La vita attuale e la favola eterna"* cit., pp. 82-83; F. Matitti, *La vita e le opere 1936-1944*, in C. Gian Ferrari, a cura di, *Fausto Pirandello*, Charta, Milano 1995, p. 57. Allo stato attuale della ricerca, si ritiene che i due dipinti non fossero stati integrati tra quelli esposti in quanto compaiono nei registri di vendita ma non vennero affatto menzionati dai commentatori che – in genere puntuali e attente alla partecipazione di Pirandello – in questo caso si limitarono a menzionare le opere indicate nel catalogo della rassegna.

⁴²⁶ B. Mantura, a cura di, *Fausto Pirandello (1899-1975)*, De Luca Editore, Roma 1976, p. 7.

⁴²⁷ V. Orazi [Alessandro Prampolini], *La pittura*, «Popolo di Brescia», 19 maggio 1943.

terrosi, grezza al punto da apparire bruta,⁴²⁸ qualcosa di *altro* rispetto alle pennellate sottili e all'effetto del cromatismo fluido di Mafai. Si trattava di una pittura non semplice, la cui superficie appariva travagliata e piegata al dramma. Pur vagamente, in quella «potenza di terra» Marcello Gallian vedeva una delle tappe significative della pittura romana del tempo: «Avverti, senti un filone d'oro impagabile che va dal Pirandello a Monti, da Gentilini a Rosai, da Mafai a Ziveri [...] e allora acquistano uno spessore anche se artificiale gli scaracchi ad esempio viscidati di un Toti Scialoja». ⁴²⁹ In quell'asprezza Guzzi aveva registrato fin da subito la temperatura di un inedito realismo, fiducioso che l'esempio di Pirandello potesse fornire un possibile innesco per scuotere l'arte contemporanea dalle lassezze della pittura 'facile', del naturalismo ma anche della deriva tonale.⁴³⁰ In occasione della Quadriennale romana, dove il numero degli espositori permetteva di elaborare confronti più ampi e articolati, il critico sfruttò la presenza di Pirandello come perno per ampliare il discorso della pittura su un piano anche morale. Ad esempio, facendo un confronto con la scialba pittura di Gazzera, egli sosteneva:

si capisce come le «spiagge» di un Pirandello, così ingrate alla vista, così in certo modo fuori della grazia della pittura e di Dio, squallide, documentarie, detestabili, proprio come appaiono all'occhio del misantropo; si capisce come quelle spiagge-carnai dove il rovello della gran luce meridiana spegne i colori e corrode i contorni e riduce le ombre a commenti minimi di atti e volumi, si capisce come acquistino importanza e denunciino una viva coscienza di pittore.⁴³¹

⁴²⁸ A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943, p. 251: «tenta di concretare fuori di ogni seduzione pittorica i suoi arsi fantasmi».

⁴²⁹ M. Gallian, *Approcci con la IV Quadriennale*, in «L'Adriatico della sera», 2 giugno 1943.

⁴³⁰ V. Guzzi, *Mostre d'Arte alle Terme. Mostra di Fausto Pirandello*, Roma 1941.

⁴³¹ V. Guzzi, *Le arti. Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943, p. 205. Come accennato in precedenza, Guzzi non nascondeva il suo giudizio sprezzante nei confronti di Gazzera, a cui rinfacciava una pittura di scarsa originalità espressiva e l'assenza di aderenza con la realtà: «Ma queste nude e scene rinascimentali, questo patetico dolciastro e romantico che mai saranno se mito non sono e non sono realtà viva? Mito non sono, perché di nude come queste del Gazzera, appoggiate a drappi purpurei, è pieno già il mondo della storia, della storia dell'arte; e natura non sono, quale è quella che ci circonda, e tutta pittoricamente da scoprire».

2.3.2 ZIVERI, SCANDALO ALL'ANTICA

In occasione della IV Quadriennale, la partecipazione di Alberto Ziveri non mancò di destare nuovamente un certo stupore tra gli osservatori, rappresentando per molti un vero e proprio fulmine a ciel sereno. Anzitutto, vi era una curiosità diffusa riguardo alla recente evoluzione della sua pittura, dovuta alle scarsissime occasioni in cui egli aveva esposto negli ultimi anni. Alla Quadriennale romana del 1939 aveva preso parte con un ritratto e due paesaggi, collocati nella sala XII, in coda alle opere di Renato Guttuso e Luigi Montanarini.⁴³² Pochi mesi dopo i tre erano di nuovo insieme alla celebre XXXI mostra alla Galleria di Roma; dopodiché Ziveri aveva preferito portare avanti il proprio lavoro al riparo dagli occhi del pubblico, senza prendere troppo parte alla vita comunitaria degli artisti romani. In particolare, nella primavera del 1940 egli era mancato alla IX Mostra del Sindacato Interprovinciale fascista del Lazio e, due anni dopo, era stato possibile apprezzarne solo tre quadri all'edizione successiva e uno alla XXIII Biennale di Venezia.⁴³³ In un breve scritto per «Beltempo», Virgilio Guzzi lo elesse il «pittore più misterioso di Roma», isolato nel suo studio a Via dell'Anima «che a penetrarvi bisogna proprio essere in grazia di Dio».⁴³⁴

⁴³² *III Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo Generale* cit., p. 86. Nessuna delle tre opere risulta riprodotta nel catalogo né sulla rassegna stampa consultabile sul sito della Fondazione Quadriennale.

⁴³³ Data la genericità dei titoli (*Paesaggio, Figura, Paesaggio*) e la mancanza di riproduzioni nel catalogo della mostra, non è stato possibile individuare gli specifici dipinti. Ne fece accenno Peyrot nella sua recensione per «Il Piccolo», dove – come si è visto nel capitolo precedente – sfruttò l'espedito di un suo confronto con un pittore e un critico all'uscita dalla mostra per ragionare sui generi e sulla contrapposizione tra contenuto e forma nell'arte contemporanea: «Nessun romanticismo, in quello che io affermo, voglio il quadro contro il pezzo di bravura, [...] voglio che oltre la bella pittura vi siano nell'opera vita, patos, passione anche, se è necessario. [...] ti posso fare infiniti esempi, ma mi limiterò ai migliori, non puoi negare che “Figura” di Ziveri è altrettanto ben dipinto dei suoi due paesaggi, però qui vi è in più un patos e una vitalità, che fanno di questa un quadro, mentre gli altri due sono solo perfette esercitazioni [...] ». A. Peyrot, *A Valle Giulia. Artisti romani alla 10° Mostra Sindacale*, in «Il Piccolo», 15 maggio 1942. Per quanto riguarda la XXIII Biennale di Venezia, si rimanda la sintesi della partecipazione della Scuola romana al paragrafo 2.4.2.

⁴³⁴ V. Guzzi, *Alberto Ziveri*, in «Beltempo», 1942, p. 60. Dello stesso avviso Venturoli, che nel suo resoconto sulla IV Quadriennale testimoniava la difficoltà di conoscere gli sviluppi della pittura ziveriana dalla mostra alla Galleria di Roma del gennaio 1940. M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 40. Cfr. anche: G. Visentini, *Pittori e scultori italiani in una grande rassegna d'arte*, in «Il Popolo di Roma», 16 maggio 1943. Ziveri aveva stipulato un contratto d'affitto per lo studio con gli Stabilimenti Teutonici a partire dal 1939; si trattava di un vano all'ultimo piano di Via Santa Maria dell'Anima 49, un locale «con grandi finestroni a cristalli»; ASR Ziv.A.2.38. Come testimoniano gli estremi della corrispondenza dello stesso periodo conservata nella medesima sede, il domicilio dell'artista era invece ubicato al civico n. 50 di Via Lorenzo il Magnifico.

Alla Quadriennale del 1943 si presentò finalmente con un buon corpus di opere: nove dipinti, che vennero collocati nella quarta sala, la medesima del vincitore per la pittura Gianni Vagnetti.⁴³⁵ Egli stesso si aggiudicò un premio, pari a 25.000 lire e, in fin dei conti, il suo gruppo di dipinti poteva dirsi tra i più numerosi della rassegna, oltre a essere molto vario per dimensioni e temi.⁴³⁶ I più erano quadretti che evocavano una dimensione rustica e dimessa: la campagna intima di *Baracconi* e *Le stalle*, la misera quotidianità del lavoro popolare in *Cocomeraro* (Fig. 140) e *Carrettino ambulante* (Fig. 141). Oltre a rievocare le atmosfere rurali dei mercati francesi attraversati pochi anni prima nel suo viaggio oltralpe, queste ultime prove sembravano recuperare l'organizzazione spaziale e l'impostazione cromatica della *Ronda di notte* di Rembrandt, impostate su una profonda oscurità in cui far risaltare personaggi quasi sensoriani in pose dinamiche attraverso un fascio di luce o improvvise accensioni del colore (Fig. 142). Il capolavoro olandese, anche solo per l'imponenza del formato, non doveva essere passato inosservato durante la visita di Ziveri al Rijksmuseum di Amsterdam.⁴³⁷ Le sue composizioni alla rassegna romana presentavano misure ben più contenute, ma proprio per questo la sintesi tra il soggetto e la sua resa formale venne apprezzata da più parti quale prova di una poetica ben risolta: da quei quadretti, il senso di dramma emergeva con diversa intensità, ma in generale la densità dell'impasto e il dominio delle cromie scure, scandito tramite un sapiente assetto tonale, ne uscivano valorizzati.⁴³⁸ Come ebbe a notare Venturoli: «ivi, figure di piccola dimensione, ma

⁴³⁵ *Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale* cit., p. 38.

⁴³⁶ Nel contesto della rassegna romana, si ha notizia anche dell'acquisto da parte del Ministero dell'Educazione Nazionale per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di un dipinto di Ziveri che non era esposto, *Modella nello studio*. La vendita venne disposta dall'Ufficio addetto già prima dell'inaugurazione: ASR, ZIV.A. 7.44: Stefano Cairola a Ziveri, 2 maggio 1943 (lettera con intestazione dell'Ufficio Vendita dell'Ente Autonomo della Quadriennale).

⁴³⁷ Capolavoro del maestro olandese realizzato nel 1642, il dipinto era conservato in una sala apposita all'interno del Rijksmuseum di Amsterdam dal 1906. Come ricordato, Ziveri compì il suo viaggio nei Paesi Bassi nel 1937 e, in quella occasione, dovette senz'altro aver osservato a lungo il grande quadro (359×438 cm).

⁴³⁸ A. Podestà, *Pittori e disegnatori alla IV Quadriennale*, in «Il Secolo XIX», 5 giugno 1943. Si prende a esempio il commento di Podestà, il quale rintracciò « [...] una sentita necessità di racconto, nella moscia fantasia satirica o nella drammatica atmosfera favolistica di alcuni piccoli quadri: “Le stalle”, nelle vive notazioni espressive e nel forte assetto tonale scandito in un efficace luminismo; “Baracconi” di un'intimità quasi dolorosa; “Nudo”, con bellissimi brani pittorici. Quadri che restano tra i più interessanti che ci abbia offerto la mostra». Per riferimenti più sintetici, ma di analogo tenore, si rimanda a: A. Del Massa, *Pittori e scultori alla IV Quadriennale romana*, in «La Nazione», 16 maggio 1943; E. Maselli, *La IV Quadriennale d'arte*, in «Il Lavoro fascista», 23 maggio 1943; P. Torriano, *Visto alla Quadriennale*, in «Sette giorni», 23 maggio 1943; V. Guzzi, *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943, pp. 205-208; P. Rizzo, *La pittura alla*

sostenute da luci e forme di inusitata compattezza, mostrano in scene di vita quotidiana la solennità quasi cosmica di un vespro o di una notte».⁴³⁹ In questo senso, essi erano anche prova di un impegno morale, di un coinvolgimento emotivo dell'autore: agli occhi di Bucarelli, ad esempio, apparivano come piccoli quadretti «compiuti e vivi ma in cui è lo stesso amor di racconto, di rappresentazione di fatti in senso propriamente pittorico».⁴⁴⁰ Al contrario, i due dipinti intitolati *Fiori* e il *Ritratto* – che si presume avessero una dimensione modesta ma comunque maggiore dei precedenti – non trovarono spazio nelle recensioni se non in misura molto marginale, in commenti che li giudicarono deboli e tutto sommato privi di interesse.⁴⁴¹ Ad ogni modo, a imporsi all'attenzione generale fu un quadro tanto ambizioso nel formato, quanto problematico nella resa stilistica: non vi fu infatti osservatore che – una volta fatto accenno al nome di Ziveri – non citasse *Giuditta* (Fig. 143). Il dipinto aveva dimensioni notevoli (189×183 cm) e venne esposto con una elaborata cornice in stile ottocentesco, che ne accentuava la solennità 'da museo'.⁴⁴² Eloquentemente, in questo senso, l'immagine evocata da Guzzi: «Il suo quadro non è di quelli che ti fanno piegare la schiena, ma grande com'è si guarda restando ritti in piedi, come si fa al *Louvre*, agli *Uffizi* e alla *Corsini*».⁴⁴³ Sul significato della sua *Giuditta* accanto agli altri quadretti sembrava che Ziveri ragionasse già alla metà del 1940. Scriveva infatti nelle sue memorie dell'epoca:

Sono i quadri di piccole dimensioni che danno il “la” alla propria vita nell'arte. Piccoli quadri che tengono nel loro breve spazio la densità del proprio istinto e della nostra emozione. Sono estratti in fondo che vogliono assorbire [...] tutta un'intera passione vissuta intorno ad un qualunque nostro soggetto.

IV Quadriennale, in «Quadrivio», 6 giugno 1943, M. Cami, *Secondo itinerario alla Quadriennale*, in «L'Avvenire d'Italia», 10 giugno 1943.

⁴³⁹ M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 40.

⁴⁴⁰ P. Bucarelli, *Dopo la quarta Quadriennale. Orientamenti e tendenze dell'arte italiana*, in L. Cantatore, *Cronache indipendenti* cit., p. 27.

⁴⁴¹ G. Visentini, *Pittori e scultori italiani in una grande rassegna d'arte*, «Il Popolo di Roma», 16 maggio 1943. Di questi due dipinti non è stato possibile rintracciare alcuna riproduzione.

⁴⁴² Nell'ambito della IV Quadriennale romana, il grande formato venne tentato da pochissimi artisti, tra i quali Tommaso Cascella con *Festa abruzzese*. A differenza di Ziveri, tuttavia, si trattava di una imponente composizione corale, animata (anzi, saturata) dalla ingente presenza di figure umane e ambientata in un ampio spazio all'aperto. Tale scelta iconografica generò senz'altro un'impressione meno “scandalosa” rispetto alla mole della *Giuditta* ziveriana, un nudo che si impose sullo sguardo del pubblico con una proporzione fuori scala.

⁴⁴³ V. Guzzi, *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943, pp. 205-208.

È naturale che di conseguenza nasceranno quadri di grossa dimensione, i quali chiuderanno un nostro periodo denso di esperienze.⁴⁴⁴

La *Giuditta* della IV Quadriennale era infatti il risultato di una lunga gestazione in studio dall'inizio del decennio, ma il soggetto era stato affrontato più volte da Ziveri nel corso degli anni Trenta, soprattutto nell'ambito del disegno e dell'incisione (Fig. 144). Quella di Giuditta che si vendica su Oloferne rappresentava già di per sé un'iconografia molto fortunata nella storia dell'arte europea, in particolare nel Seicento con gli esempi celebri di Caravaggio e Rubens.⁴⁴⁵ Al pittore romano l'episodio sacro aveva fornito l'occasione per studiare varie soluzioni compositive, isolando l'atto della decapitazione di Oloferne ai personaggi principali della vicenda oppure trapiantandolo in un più ampio scorcio d'interno che richiamava più un'atmosfera da postribolo. Quest'ultima rappresentava un'ambientazione estremamente familiare per lui, che aveva fatto dei bordelli i luoghi prediletti per l'osservazione della realtà, da restituire in arte non come immagine di denuncia o come edulcorata trasposizione dell'erotismo popolare: i bordelli erano in questo caso uno specchio delle bassezze dell'essere umano, della sua viscerale essenza di volgarità e di greve godimento fisico, ma non per questo ragione per gridare allo scandalo.⁴⁴⁶ Nella versione di Ziveri il celebre brano dell'Antico Testamento, simbolo di reazione a un potere violento e di liberazione da uno stato d'assedio, era tradotto con un senso di cruda violenza, con un linguaggio baroccheggianti che sembrava recuperare una figurazione chiara e ordinata ma che – come si vedrà – rappresentava un sunto complesso di innumerevoli riferimenti considerati 'all'antica'.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ ASR ZIV.A.48.2: *Diario Ziveri da 28 maggio 1940 a 27 giugno 1940*, appunto manoscritto datato 1° giugno 1940.

⁴⁴⁵ Per un riepilogo della fortuna iconografica del tema biblico dal Medioevo al XVII secolo, si veda M. C. Terzaghi, a cura di, *Caravaggio e Artemisia la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*, Officina Libraria, Roma 2021. Molti critici, giudicando la *Giuditta* di Ziveri, avrebbero più volte fatto riferimento a Michelangelo Merisi, scadendo in una connessione forse banale e avventata. Il rimando venne infatti ridimensionato dallo stesso Ziveri in una dichiarazione più tarda: *Ziveri. Le incisioni. Catalogo generale*, De Luca, Roma 1983, p. 299: «Caravaggio, così spesso citato a proposito dei miei quadri di quegli anni, non ha avuto molta importanza».

⁴⁴⁶ Il tema sarà centrale nella sua produzione anche e soprattutto del secondo dopoguerra.

⁴⁴⁷ Una testimonianza di Tamburi datata 24 settembre 1941, al netto del tono denigratorio, evidenzia la particolare devozione con cui Ziveri, dopo il suo viaggio, guardava ai maestri del passato. Dopo una rapida critica alla coeva pittura di Montanarini, incapace secondo lui di restituire immagini vitali, affermava: «Ziveri ha invece il “chiodo” degli antichi. La Pittura, per lui, si riduce tutto a: “fammi una mano” (e la mostra, così dicendo, che è sempre sporca), oppure a: “fammi un

Il letto in cui si era appena consumato il delitto è il perno della scena, avvolto in un'atmosfera a tal punto caliginosa e umida da trasmettere il senso del sudore e della mollezza derivato dal viluppo dei corpi. A unificare le varie parti era il trattamento coloristico tutto giocato su toni caldi, progressivamente oscurati man mano che lo sguardo si allontana verso i margini. Le accensioni luministiche enfatizzavano non tanto la testa tagliata di Oloferne – ormai sul punto di essere occultata in un panno – quanto il corpo massivo della donna. Sotto un morbido fascio di luce dalla calda tonalità trionfava la verità del corpo di Nelda Riva, modella presso l'Accademia e compagna di Ziveri da alcuni mesi.⁴⁴⁸ Di schiena, la sua morbida nudità è messa in evidenza con una maniera antica e sapiente, mentre lo sguardo, in penombra, è rivolto verso l'osservatore, come si fosse accorta di un'interferenza esterna, reagendovi tuttavia senza timore né pentimento. Tale accorgimento, insieme a un punto di vista leggermente scorciato, non fa che acuire il senso di partecipazione alla scena, abbattendo ogni filtro o barriera formale: chi guardava il dipinto era chiamato in causa e prendeva parte a quell'intrico di cruda e degradata dis-umanità. Direttamente da quella visione sembrava derivare un disegno giovanile di Renzo Vespignani,⁴⁴⁹ realizzato nel 1944, un nudo seduto tanto modesto nel formato quanto crudamente reale (Fig. 145). Vivida era anche la sua impressione di fronte al quadro di Ziveri che, pur tramandata molti anni dopo, manteneva una significativa intensità. Andando indietro con la memoria a quella primavera-estate del 1943, raccontava di essersi recato in visita alla IV Quadriennale insieme a un gruppo di compagni di scuola,⁴⁵⁰ rimanendo di stucco di fronte alla grande *Giuditta*, che di fatto rappresentò per lui uno squarcio nel velo del conformismo artistico e sociale di cui aveva fatto esperienza fino a quel momento.

occhio". Se apre la bocca per fare un nome di un pittore dice Tiziano. Non sa dire altro. Povero scemo quanta confusione ha in testa!». Tamburi, *Calepini* cit., pp. 93-94.

⁴⁴⁸ Ziveri. *Le incisioni. Catalogo generale* cit., p. 303: «Per il quadro *Giuditta e Oloferne* cercavo una modella che avesse un viso dai tratti israelitici. [...] conobbi la mia futura moglie che era appena arrivata dal Friuli e posava per l'Accademia. Era bellissima e perfetta per il personaggio di Giuditta. Mi ci vollero due mesi per convincerla a venire nel mio studio e nove mesi per ritrarla».

⁴⁴⁹ Non ancora ventenne nel 1943, nel secondo dopoguerra avrebbe animato una nuova stagione dell'arte romana. V. Rivosecchi, *Renzo Vespignani. Catalogo ragionato dei dipinti 1943-2001*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

⁴⁵⁰ *Ibi*, p. 18. Nella tesi di Rivosecchi, il riferimento alla gita scolastica alla Quadriennale – con tanto di professore pronto a riprendere chi soffermava troppo lo sguardo sul dipinto – sarebbe stato un mero espediente narrativo, dal momento che nel 1943 Vespignani doveva essersi diplomato già da un anno. Ad ogni modo, anche se confermato, il fatto nulla toglierebbe alla validità e all'intensità dell'impressione che egli ebbe di fronte al quadro di Ziveri.

La prima volta che vidi la pittura di Ziveri fu in una quadriennale degli anni di guerra [...] E noi, marmaglia, s'andava al sodo: alle 'fondatrici' nude, alle poppute maternità, allegri quasi avessimo avuto accesso in un bordello. Ma la pornografia mediata di tutte quelle modelle discinte non riusciva a stuzzicare la nostra puerile libidine; ci sembravano imbalsamate, o peggio ridotte ad una insipida castità, la carne irrorata non di sangue ma di olio, di trementina, di rossori sbiaccati. Finché, sbandato, non capitai di fronte a una Giuditta e Oloferne, di Alberto Ziveri; tela che ricordo vasta e tenebrosa, e come strinata dal fumo delle candele. Di Oloferne non saprei dire, ma la Giuditta scosciata mi colpì subito come immagine viva, aldilà [*sic*] della pittura perché nella pittura, e da me, ragazzo di borgata, interamente riconoscibile. Aveva odori e sudori familiari e desiderati, e peso nel ventre, e prepotenza e ritrosia plebee. Immagine dunque, tra tanti simulacri: era la figlia del lattaio che sfioravo tremante nel buio del cinema Jovinelli, la sarta vicina di casa che pedalava sulla macchina da cucire in reggipetto e vestaglietta, la pelle lustra per il gran caldo, la bocca pronta a intrepide sconcezze. [...] solo che quella sconcezza era la forza eversiva della verità. E io non avevo mai pensato alla pittura come a qualcosa di diverso da Beltrame o Walter Molino,⁴⁵¹ l'avevo finalmente incontrata in una forma clamorosa e ambigua: quando affonda gloriosamente nella materia del mondo, e materia più non è; e ogni cosa che rappresenta è se stessa e insieme (o dunque) il suo contrario: il peso è leggerezza, l'afrore è profumo, lo scurrile è luce danzante, il dialetto è lingua universale, la vita è costante processo di morte.⁴⁵²

L'eroina delle Sacre Scritture sembrava essere uscita dal presente infuocato della controra romana: era una figura che quindi poteva apparire viziosamente familiare a chi le sostava davanti. Dal punto di vista formale, invece, la resa del dipinto tradiva il tentativo da parte di Ziveri di conciliare istanze differenti: un comporre che sembrava desistere – in maniera dichiarata – dal raggiungimento dell'unità stilistica delle parti. Prendendo in considerazione le singole porzioni, infatti, la scena appare tutt'altro che omogenea: ciascuna di esse sembra avere un precedente diverso e l'origine è da ricercare, ancora una volta, nel bagaglio di conoscenze messo insieme nel fondamentale viaggio tra Francia e Paesi Bassi che il pittore aveva compiuto nel 1937. Nel caso di Giuditta, il ricorso a una fisicità così esibita poteva dirsi un omaggio – più che alla Venere di Jacques-Louis David, anch'essa rappresentata di spalle al cospetto

⁴⁵¹ L'illustratore Achille Beltrame (1871-1945) e il suo allievo Walter Molino (1915-1997) erano particolarmente riconoscibili a livello nazionalpopolare, in quanto impiegati nella realizzazione delle copertine della *Domenica del Corriere* e, talvolta, anche del *Corriere dei Piccoli*.

⁴⁵² R. Vespignani, in *Alberto Ziveri. Dipinti 1969-1976*, Galleria Il Fante di Spade, Roma-Milano 1976; poi in D. Guzzi, *Renzo Vespignani "questa mia quotidiana avventura"*, De Luca, Roma 2007, p. 414; *Renzo Vespignani. Catalogo ragionato dei dipinti 1943-2001*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 18-20. Cfr. anche Domenico Guzzi, *Renzo Vespignani. Il salotto del poeta 1975. Il realismo tramutato in evocazione simbolica*, Edizioni della Luna, Roma 1988.

di Marte nella grande tela di Bruxelles (Fig. 146)⁴⁵³ – alla nuda della scandalosa *Colazione* di Manet che tanto impressionò Ziveri a Parigi (Fig. 147).⁴⁵⁴ Inoltre, per l'atmosfera sensuale e fortemente contrastata in cui le figure sono immerse, egli poteva aver presente anche la *Betsabea con la lettera di David* di Rembrandt, esposta al Louvre dal 1869 e che certamente vide (Fig. 148).⁴⁵⁵ Il maestro olandese, difatti, rappresentava per lui un punto di riferimento imprescindibile: tra i vari ritagli di giornale conservati tra le carte di Ziveri, quello che più sembra dialogare con il suo grande quadro era quello che riproduceva un'incisione oggi conservata al Metropolitan Museum di New York, con una donna seduta accanto a una stufa, semi svestita e resa in un momento di quotidiana contemplazione (Fig. 149).⁴⁵⁶ Oltre a Giuditta, all'ancella e al corpo riverso ed esangue di Oloferne, nel dipinto di Ziveri altre figure affioravano poi in secondo piano: all'estremità destra, dall'oscurità scaturiva una sorta di maschera dell'orrore di evocazione goyesca (Fig. 150) o ensoriana,⁴⁵⁷ mentre la donna afrodiscendente sulla sinistra era una citazione quasi puntuale dall'*Olympia* di Manet (Fig. 151). In altro a sinistra, un'altra figura femminile si affacciava da sotto il grande tendaggio barocco. All'angolo apposto, adagiato alla base del letto, c'era l'elmo di

⁴⁵³ Si fa qui riferimento a *Marte disarmato da Venere*, dipinto da David poco prima della sua morte avvenuta nel 1825. Dal 1893 il dipinto faceva parte delle collezioni del Museo Reale di Belle Arti di Bruxelles, che senz'altro fu una delle tappe della visita di Ziveri in Belgio. Date anche le sue grandi dimensioni (308x265 cm) si ipotizza quindi che possa essere stato per lo meno notato in occasione del suo viaggio.

⁴⁵⁴ Dipinto profondamente studiato e messo in discussione da Ziveri durante il suo viaggio. Ziveri. *Le incisioni. Catalogo generale* cit., p. 299: «Andai a Parigi grazie ai proventi di alcune vendite. C'era la grande Esposizione Internazionale (vidi montare *Guernica*). Le mie giornate trascorrevano intense tra i musei e le vie della città. Il primo quadro che studiai al Louvre fu il *Dejeneur sur l'herbe* di Manet; all'inizio mi parve bellissimo ma poi ci trovai dei difetti: era troppo simile all'incisione di Marcantonio Raimondi e gli occhi erano privi di espressione, non guardavano da nessuna parte». Ziveri, che era anche un appassionato incisore, aveva certamente ben presente il corpus delle opere di Raimondi, da cui sembra comunque trarre qualche suggestione per il recupero del disegno "classico" della figura femminile e per la resa dei passaggi luce-ombra.

⁴⁵⁵ Si trattava di un dipinto molto amato dagli artisti: ne esistono riprese in Manet, Degas e poi anche in Cézanne. Rispetto alla proposta ziveriana, il nudo di Rembrandt appare certamente più dolce e classico, direttamente suggestionato dalla pittura di Tiziano e di Rubens.

⁴⁵⁶ ASR ZIV.A. 52.1: ritaglio con riproduzione di Rembrandt van Rijn, *Donna semivestita accanto a una stufa*.

⁴⁵⁷ Ziveri. *Le incisioni. Catalogo generale* cit., p. 305. Nel catalogo è riportata una significativa riflessione del pittore romano su Ensor, che mette bene in evidenza il suo particolare modo di intendere l'opera del belga: «Quelle sue maschere che taluni hanno confuso con quelle che si vedono il "Giovedì grasso" a Piazza Navona, non si sono accorti che erano veri e propri ritratti. Ritratti in un corteo più che mai reso ridicolo dai sorrisi stereotipati, eccitati da una psiche fatale, tra la morte, la vita e il diavolo. Sembrano, più che cortei, macerie festose verso un giudizio universale a tutti ignoto».

Oloferne, accessorio a cui Ziveri sarebbe ricorso anche per il suo *Autoritratto come guardia svizzera* (Fig. 152), realizzato nello stesso periodo.

Agli sguardi più critici, l'unità della visione d'insieme apparve senz'altro mancata.⁴⁵⁸ Diffuso era però il riferimento positivo al recupero di un immaginario da museo e, tutto sommato, era riconosciuta a Ziveri una resa stilistica che, nell'ambito della scuola romana, rappresentava un *unicum* a quell'altezza cronologica, una sorta di fuoriuscita dalle convenzioni: «se è un errore di coerenza, non è una inesatta registrazione della necessità del tempo», sosteneva Attilio Crespi.⁴⁵⁹ Quando non veniva chiamato in causa un generico «comporre fastoso del Seicento»⁴⁶⁰ o più diretti riferimenti a Rubens,⁴⁶¹ Eugène Delacroix era il nome più citato dalla critica. Nel complesso, la composizione spaziale infatti potrebbe richiamare uno dei tanti baccanali di satiri e ninfe realizzati da Rubens (Fig. 153) – facilmente reperibili durante il già citato viaggio del 1937,⁴⁶² – ma anche costituire un ideale frammento dell'imponente macchina scenica della *Mort de Sardanapale* (Fig. 154), senz'altro attenzionata da Ziveri in occasione della sua visita al Louvre, insieme – non si fatica a ipotizzare – a insieme alle *Femmes d'Alger* (Fig. 155). Per quanto nelle recensioni i riferimenti al maestro francese si mantenessero piuttosto vaghi, Delacroix veniva identificato come il perfetto rappresentante di una tradizione museale autorevole e

⁴⁵⁸ A titolo esemplificativo, si riporta il commento di Attilio Podestà su «Emporium», che definì il dipinto «una macchina congegnata con fatica su ricordi anche classici (non si può dire, anzi, risolta, né come composizione, né come unità, per le parti scadenti che denunciano eterogeneità di visione)». A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943, n. 582, p. 253.

⁴⁵⁹ A. Crespi, *Aspetti della IV Quadriennale*, in «Meridiano di Roma», 13 giugno 1943.

⁴⁶⁰ V. Orazi [Alessandro Prampolini], *Rassegna alla Quadriennale*, in «Il Legionario», 16 giugno 1943.

⁴⁶¹ P. Rizzo, *La IV Quadriennale d'arte: premessa*, in «Quadrivio», 23 maggio 1943. Il maestro siciliano sfruttò l'esempio di Ziveri nell'ambito di un ragionamento sull'opera di Giorgio Morandi, apprezzato dai più ma che – secondo lui – nulla poteva contro la moda dell'impasto grasso e materico che stava dilagando soprattutto a Roma: «Quali fra essi [i pittori] è colui che può sostenere il confronto con i frammenti e i busti di Manzù? Ci sarebbe, ma siamo sul campo della relatività perché la sua produzione è lenta, infeconda, fermatasi col tempo e con gli anni. L'artista sarebbe Morandi, pittore ormai passato alla storia per le sue bottiglie dipinte in tutti i modi. Questo suo mondo limitato e povero, questa paura di evadere da questo suo mondo polveroso è il solo appunto che gli si possa fare. Però l'attento e scrupoloso visitatore della mostra che cosa sceglierebbe se lo dovesse, fra la grande tela Rubensiana di Ziveri, pittura senza dubbio piena di risorse e qualità, e il piccolo paesaggio in verde di Morandi? Questa sua pittura raccolta e pura, senza spavalderie e pennelleggiamenti inopportuni dovrebbe servire di esempio a tanti pittori i quali ti parlano di Morandi come di un fenomeno, ma poi dal suo esempio non traggono nessun utile».

⁴⁶² A tale proposito, nell'inverno 1936-1937 a Parigi si tennero alcune mostre importanti, tra cui *Rubens et son temps* (Musée de l'Orangerie) e *La vie ardente de Paul Gauguin* (Galerie Beaux-Arts, con presentazione di Henri Focillon). Cfr. G. M. Lo Duca, *Cronache. Da Rubens a Gauguin*, «Emporium», maggio 1937, pp. 275-279.

solenne: «l'ultimo classico», così lo definì con un certo sprezzo Guzzi, il quale gli rinfacciava di aver ignorato tutte le conquiste moderne del secondo Ottocento.⁴⁶³ Quel suo andare indietro fino alle fonti del romanticismo, ignorando la stagione impressionista, era invece salutato con favore da Visentini, come indice di «una certa grandezza e una certa dignità»: il pittore romano era da apprezzare per «non aver trascurato l'antico costume»,⁴⁶⁴ ossia per aver rinnovato il legame con la grande arte, facendo sperare in una sorta di emancipazione rispetto al clima di svagato neoromanticismo che si era diffuso nella capitale negli ultimi anni, che – secondo il suo parere – poggiava su premesse fragili e avrebbe comportato solo un indebolimento a livello artistico. Dello stesso tenore, poi, il giudizio di Lancellotti, il quale apprezzò il tentativo di aver tentato una composizione di grande formato, da museo appunto, «con spirito tradizionale».⁴⁶⁵

Allo stesso tempo, molti ebbero da ridire proprio sulle dimensioni del dipinto e sull'immaginario passatista che esso richiama. In un appunto datato 18 maggio 1943, successivo a una prima rapida visita alla mostra, Orfeo Tamburi sentenziava: «Ziveri ha un quadro di soggetto storico tanto inutile quanto è grande. Ma la polvere degli antichi è molto apprezzata e gli daranno senz'altro un premio».⁴⁶⁶ Sulla stampa, un'altra opinione fortemente polemica proveniva dalla penna di Luigi Bartolini, che accusò il collega di peccare di elefantiasi e di aver operato uno scadente ritorno al XIX secolo.⁴⁶⁷ A riprova di questa tesi, tacciò la *Giuditta* di essere un ideale ma mediocre epigono de *I bersaglieri di Porta Pia* di Michele Cammarano (Fig. 156), caposaldo della pittura risorgimentale italiana, esempio di imponente composizione storica

⁴⁶³ V. Guzzi, *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943, pp. 205-208.

⁴⁶⁴ G. Visentini, *Pittori e scultori italiani in una grande rassegna d'arte*, in «Il Popolo di Roma», 16 maggio 1943.

⁴⁶⁵ A. Lancellotti, *Caratteri e aspetti della Quadriennale*, in «Il Veneto», 25 maggio 1943. Lo scrivente si diceva entusiasta di vedere una pittura «che si è andata ormai sfrondando dai molti suoi atteggiamenti polemici degli anni passati per tornare, non diremo sulla scia dell'ottocento ma sulla strada maestosa della nostra grande tradizione, pur esprimendosi con la voce del suo tempo». Il contributo venne pubblicato con lo stesso titolo anche in: «Il Brennero», 25 maggio 1943; «La Provincia di Como», 27 maggio 1943; «Gazzetta di Parma», 1 giugno 1943.

⁴⁶⁶ Tamburi, *Calepini* cit., p. 156. Proseguendo il discorso, Tamburi non avrebbe risparmiato nemmeno Renato Guttuso, che espose in una sala di poco successiva: «Lo stesso si potrebbe dire di Guttuso coi suoi rifacimenti fauves e picassiani di effetti decorativi e cartellonistici. Insomma per fare del nuovo basterebbe spolverare il vecchio?»

⁴⁶⁷ L. Bartolini, *Aforismi che riguardano le esposizioni in genere e la IV Quadriennale in ispecie*, in «Quadrivio», 30 maggio 1943, p. 1.

declinata con *pathos* e drammaticità.⁴⁶⁸ Andando ancora più indietro nel tempo, lo accusava poi di fornire reminiscenze sgraziate e improprie della *Io* di Correggio (Fig. 157). Al netto della provocazione, quest'ultimo confronto poteva rivelarsi di una certa validità: se si considerano la posa della figura, con il ricorso alla gamba sinistra arretrata, e il trattamento estremamente morbido delle carni, il maestro cinquecentesco – ben noto al pittore romano⁴⁶⁹ – costituiva un punto di partenza congruo. Tuttavia, se la candida sacerdotessa ovidiana si mostrava abbandonata alla seduzione di Giove nelle sembianze vaporose di una nube, l'eroina dell'Antico Testamento è ritratta da Ziveri con un taglio che ne esalta la partecipazione attiva alla violenza e, non ultima, la sua massiccia prestantza sensuale.

Un esempio per la posa di Giuditta poteva essere rappresentato anche da Tiziano, in particolare il *Concerto campestre* del Louvre (Fig. 158) o la serie di *Venere e Adone*, di cui una versione era presente nella collezione di Palazzo Barberini (Fig. 159). Come già accennato, a Guzzi quell'intricato connubio di stilemi antichi apparve come un eccesso di intellettualismo. L'essenza narrativa e la piacevolezza dell'impasto pittorico tipici dei quadretti più piccoli, li arrivavano presto a incepparsi nel tentativo di recuperare una resa plastica testualmente rivolta a un immaginario da museo:

⁴⁶⁸ Il riferimento proposto – in maniera provocatoria – da Bartolini voleva insinuare nel caso di Ziveri la volontà di realizzare una composizione di grande formato che ambisse a generare un'impressione drammatica. Per il quadroncino di Cammarano, dove il *focus* è rivolto alla carica frontale dei bersaglieri e non tanto a uno scontro tra le parti, Corrado Maltese aveva proposto la seguente lettura: «Ciò che ha interessato l'artista non è il fatto di cronaca con le sue determinazioni di luogo e di tempo, ma la sua drammaticità; non la storicità letterale e “panoramica” del fatto, ma la sua immediata violenza, la sua imminenza di “primo piano”». Una lettura di cui non si esclude una certa validità anche nel caso di Ziveri; Maltese, *Storia dell'arte in Italia* cit., p. 218. Formatosi presso l'Accademia di Napoli e poi scuola di Posillipo, nel 1870 Cammarano aveva compiuto un primo viaggio a Parigi, dove conobbe Courbet – con cui condivideva una spiccata attenzione per il mondo popolare – e rimase profondamente affascinato dalla lezione di Gérault e Delacroix, in particolare per la resa del dramma umano. Questo insieme di suggestioni sarebbe entrato nella sua pittura in maniera mediata, attraverso il filtro della sua formazione più tradizionale.

⁴⁶⁹ La famiglia paterna del pittore proveniva da Parma e nei dintorni della città egli trascorse molto tempo tra il 1928 e il 1930. A testimoniare direttamente la familiarità con l'Emilia e i suoi artisti, è una memoria riportata in *Ziveri. Le incisioni. Catalogo generale* cit., p. 294: «A Parma e nei dintorni ebbi modo di studiare Correggio, Mantegna e Parmigianino, ma dipingevo anche nelle stalle, sulle rive del Taro e nelle campagne intorno a Salsomaggiore». Anche il Correggio si cimentò nel soggetto di Giuditta e Oloferne, in una piccola tavola oggi conservata al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, ma che – per ragioni legate all'attribuzione dell'opera e ai suoi spostamenti nel tempo – è improbabile che Ziveri conoscesse o avesse visto anche soltanto in riproduzione.

Chi dice che il chiaroscuro sia morto? È morto per questi poveri tonalisti morandiani che si gingillano con le loro larve ed eleganze, e finiranno per morire essi di consunzione. Il chiaroscuro, pensa Ziveri, è il mezzo più ingenuo e diretto per giungere al possesso della corpulenza, che è poi la realtà nella quale si appagano i sensi, e quel bisogno rinnovato di certezza che tutti sentiamo crescere dentro, certezza e svolgimento di valori sensuali e morali. [...] L'addobbo, il ritmo, la scelta dei colori, l'elemento umano e quello ornamentale, tutto funziona secondo le leggi della metrica antica, tutto ci parla di un gusto che di continuo si controlla sui testi, e in questo lavoro compromette quell'iniziale moto del sentimento. [...] Il sentimento si perde nella dottrina, si risolve in entusiasmo erudito; e in luogo della poesia hai l'aura poetica.⁴⁷⁰

Guzzi ravvisava nella *Giuditta* il limite estremo della ricerca di Ziveri. In quel suo percorso, il disegno nitido e il rispetto dei passaggi chiaroscurali stavano a indicare una personale svolta realista, finalizzata al superamento dell'impalpabilità dell'estetica tonale. Quello di cui il critico dubitava era quanto tale strategia potesse valere al di là di un singolo caso, ovvero come riuscisse a farsi espressione di quel sentimento collettivo che aveva mosso gli esponenti di quell'ultima stagione della Scuola romana. Il punto nodale era dunque questo: se la pittura, così impostata, avesse la capacità di «fare un racconto»,⁴⁷¹ di aderire alla realtà senza soggiacere al virtuosismo delle tecniche antiche.

D'altra parte, che Ziveri – al di là dei suoi approdi inusitati – rientrasse ancora a pieno titolo nella compagine romana sembrava essere fuori discussione. A sostenerlo con decisione era Venturoli:

Le sue Faustine, le sue Giuditte, oscillano continuamente fra il drammatico e l'ironico, fra la ieratica monumentalità e l'ammiccamento tutto prezioso e insinuante del colore. [...] Non bisogna dimenticare che lo Z., nonostante tutta la sua incertezza accademica nasce e prospera a pieno nel clima neo-realistico della giovane pittura, anzi ne è uno dei principali esponenti.⁴⁷²

A partire da questa analisi si può sostenere che quella mancanza di unità della composizione contestata a Ziveri non fosse tanto un tentativo di saggio accademico non riuscito, ma un fisiologico accomodamento su istanze molto diverse che sollecitavano l'artista e che a cui egli si appigliava con un obiettivo formale e morale

⁴⁷⁰ V. Guzzi, *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943, pp. 206-207.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 40.

allo stesso tempo. Quella era la via che egli aveva intrapreso per sondare la realtà in pittura e, come si è visto, in fin di conti quello dell'antico era un velo troppo sottile per riuscire a occultare il vigore e la violenza di una scena drammaticamente vera.

A spronare Ziveri era la ricerca di un'epifania terrena, ossia il desiderio di restituire con la pittura l'essenza umana nella sua autenticità nuda e tragica, l'affondo ostinato nella realtà a lui più congeniale. Se questo era l'obiettivo, da perseguire con vigore e senza sovrastrutture, a Ziveri il tonalismo non forniva più gli strumenti adatti e il soggetto sacro, quando chiamato in causa, non costituiva la meta ma si faceva semplice mediazione. Allo stesso tempo, il repertorio dei maestri del passato non era tanto funzionale alla definizione di un linguaggio nuovo, ma si saldava per divenire trama narrativa del suo sguardo sulle cose e sul mondo reale.

2.3.3 GUTTUSO, L'ENFANT TERRIBLE

Nei primi mesi del 1943 Renato Guttuso lavorò alacremente, proponendo alla Quadriennale romana un gruppo di tele che davano bene la misura della sua poetica contemporanea, dove le reminiscenze tonali erano ormai pronte a lasciare il posto a un colore violento, movimentato, quasi febbrile.

Nella sesta sala del Palazzo delle Esposizioni, la carica espressiva raggiunta dalla sua pittura trovava ancor più ragione d'essere a confronto con i nove quadri di Mario Tozzi, di un novecentismo tardo e metafisico (Fig. 160),⁴⁷³ ma soprattutto con la liricità di Filippo De Pisis, a quella data maestro affermato e unanimemente riconosciuto (Fig. 161).⁴⁷⁴ Quest'ultimo, rientrato in Italia da pochi anni, partecipava con sette olii e fu eletto vincitore del secondo premio per la Pittura da 50.000 lire.⁴⁷⁵ La sua selezione di

⁴⁷³ La dimensione intimista della pittura di Tozzi all'inizio degli anni Quaranta è connessa a una significativa inflessione dell'attività artistica a causa della salute precaria. M. Pasquali, *Mario Tozzi 1895-1979*, Mazzotta, Milano 1995.

⁴⁷⁴ Cfr. G. Briganti, D. De Angelis, *De Pisis. Catalogo generale*, Electa, Milano 1991. Secondo il catalogo generale dell'artista, le opere più recenti esposte alla IV Quadriennale erano: *Natura morta con la lepre* (1942/37, p. 586), *Gigli nel vaso* (1943/65, p. 628), *Natura morta con cappello da prete* (1943/73, p. 630). Nel catalogo della IV Quadriennale ciascuna di esse è indicata genericamente come "natura morta". Oltre a queste, numerose composizioni vennero realizzate dall'artista durante il soggiorno nella capitale organizzato proprio in occasione della rassegna, tra la casa di via Rasella e lo studio in via Margutta.

⁴⁷⁵ Stabilitosi a Parigi alla metà degli anni Venti, compì alcuni soggiorni a Londra e trascorse numerose estati in Italia. Allo scoppio della guerra, dopo alcune residenze temporanee, si trasferì in via Rugabella a Milano, dove era spesso raggiunto da amici artisti e intellettuali, tra questi, figurava lo stesso Renato Guttuso. La frequentazione con quest'ultimo è nota anche da un appunto

opere era inquadrata nell'ambito della lezione impressionista francese declinata con grazia e autorevolezza, capace di restituire una fisionomia 'italiana', apprezzata sia dai conservatori sia dai collezionisti più aggiornati. Per farsi un'idea di come egli fosse recepito nell'immaginario comune, basti la formula a cui ricorse Aniceto Del Massa: «la sua leggerezza è di natura volatile e i suoi colori sembrano colati sulla tela da “misurini” preparati in laboratorio da un felice alchimista».⁴⁷⁶ Al netto delle recenti evoluzioni nella sua pittura,⁴⁷⁷ il maestro ferrarese era quindi ancora garanzia di equilibrio e garbo, delicatezza di luce e di colore. L'effetto di poetico fermento raggiunto sulla tela era sì qualcosa di assimilabile alla pennellata espressionistica; tuttavia, in qual frangente, l'assenza di un dramma profondo ad animare la sua pittura bastava per operare un distinguo con la poetica delle nuove leve. Significativa, in questo senso, la riflessione di Toti Scialoja – come si vedrà, uno dei giovani più attenzionati dalla critica della Quadriennale romana – affidata alle colonne de «Il Selvaggio»:

di Tamburi, ascrivibile al periodo della mostra dei due “romani” presso la Galleria Barbaroux, all'inizio del 1942: «A pranzo con Barbaroux Campigli De Pisis Guttuso» (Tamburi, *Calepini* cit., p. 112). Nel 1942 l'opera di De Pisis venne ampiamente valorizzata anche nell'ambito della Biennale, dove in una sala personale erano esposte ben diciotto opere.

⁴⁷⁶ A. Del Massa, *Pittori e scultori alla IV Quadriennale romana*, in «La Nazione», 16 maggio 1943. Il commento di Del Massa sembra porsi in un filo diretto con una candida immagine evocata su «Circoli» circa un decennio prima: in quel caso, secondo Lorenzo Lanza, De Pisis «depone[va] con amore i colori preziosi nella loro purezza come un gioielliere cauto le perline sul velluto». L. Lanza, *La figura del pittore e poeta De Pisis*, in «Circoli» nn. 9-10, novembre-dicembre 1935, pp. 773-776 [775]. Il rimando trova ulteriore congruenza se si nota che, tra i dipinti esposti vi erano anche *Il piede romano* del 1933 e *Berkeley Square* del 1935. Quest'ultimo era l'unico De Pisis che venne riprodotto nel catalogo della rassegna.

⁴⁷⁷ P. G. Castagnoli, *Apertura su De Pisis*, in *De Pisis*, GAM-Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino 2005, pp. 27-28. A partire dal suo rientro in Italia nel 1940, la pittura di De Pisis sembrò farsi più asciutta, vincolata a strutture compositive più rigide e a uno spettro cromatico più ridotto. A tale proposito, si rimanda a un commento di Virgilio Guzzi, sempre del maggio 1943, sulla pittura italiana contemporanea. Egli si riconfermava uno degli osservatori più attenti e bendisposti al cambiamento e, non solo nel caso di De Pisis, fu capace di leggere gli sviluppi dei maestri affermati in un'ottica più generale di cambiamento artistico e morale, cogliendo gli eventuali segnali di tangenza con le novità e lo spirito del tempo: «C'è un modo d'intendere un motivo, di tagliare un paesaggio, di comporre una natura morta che è linguaggio comune. E così la scelta dei colori, la soluzione dei problemi generali riguardanti il tono, il chiaroscuro, la linea, si direbbero senz'altro riflettere una moralità comune. Sicché un De Pisis non è più un mero impressionista. Il gusto surrealistico della composizione in certe nature morte; quel tanto di allarmato ch'è nella tensione lirica e nella sua sensualità di pittore subitaneo, la espansione delle macchie, il tumulto dei segni appartengono al nuovo linguaggio. E se si parla di realismo, si vede come in ciascuno esso pigli il carattere di un superamento non dirò proprio e solo del dato oggettivo, ma dello slancio immediato, della emozione puramente visiva». V. Guzzi, *La nuova pittura italiana*, in «Legioni e falangi», 1 maggio 1943, pp. 10-12.

Questa sottigliezza e rapidità [di De Pisis] poté al principio far parlare di pittura di epidermide, di brivido superficiale, mentre spessissimo quello che vorticosamente viene stampandosi sulla tela è invece proprio una radiografia, una impronta interna, un trasparire di segreti barlumi e ingorghi con un effetto alle volte addirittura viscerale e fermentante. [...]

Insistendo su queste qualità che potrebbero chiamarsi «espressionistiche» bisogna però riconoscere in De Pisis uno spirito che dall'espressionismo è lontanissimo. Il suo espressionismo rimane sempre una qualità segreta della materia pittorica, esplosione della luce, illanguidirsi dei colori, stridori e schiocchi della pennellata. Cercare in questa pittura un animo che riconosca internamente il suo impegno morale, la sua dolorosa coscienza, il suo dramma umano, sarebbe inutile.⁴⁷⁸

Evidente era, sia a livello formale sia dal punto di vista delle premesse morali, la contrapposizione con la recente ricerca guttusiana. Pippo Rizzo fu tra coloro che interpretarono la vicinanza materiale delle opere del corregionale e quelle di De Pisis come una scelta organizzativa ben ponderata: «Tutto questo – osservava su «Quadrivio» – rappresenta fervore di vita, ricerca ansiosa del nuovo che ha sempre caratterizzato l'Italia artistica, contrasti d'idee e tormento interiore sempre più acceso. Appunto per questo C. E. Oppo ama disporre gli autori più contrastanti nella medesima sala».⁴⁷⁹ Laddove De Pisis era «tutto grazia, spirito, estro», Guttuso era antipoetico, «forzato, polemico, sorprendente».⁴⁸⁰ Pur riconoscendo la legittimità delle ragioni che muovevano l'amico, Guzzi giudicò la sua parete «irritante, chiassosa più del tollerabile, cartellonistica».⁴⁸¹ Secondo Luigi Bartolini, per il loro 'frastuono' cromatico, le tele di Guttuso «non vogliono essere guardate più di due minuti».⁴⁸² A un primo sguardo, nel limite di quelle quattro pareti, le sue arditezze espressive e

⁴⁷⁸ T. Scialoja, *Filippo De Pisis*, in «Il Selvaggio», 15 giugno 1943; ora in *De Pisis*, GAM-Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino 2005, pp. 110-111.

⁴⁷⁹ P. Rizzo, *La IV Quadriennale d'arte: premessa*, in «Quadrivio», 23 maggio 1943.

⁴⁸⁰ G. Visentini, *Pittori e scultori italiani in una grande rassegna d'arte*, in «Popolo di Roma», 16 maggio 1943. Alla contrapposizione tra le opere di De Pisis e di Guttuso in questa occasione fecero riferimento anche i commenti seguenti: N. Bertocchi, *Arte italiana moderna alla IV Quadriennale*, in «Il Resto del Carlino», 25 maggio 1943; L. Repaci, *La Quarta Quadriennale. Segreti della materia pittorica*, in «L'Illustrazione italiana», 27 giugno 1943, p. 20.

⁴⁸¹ V. Guzzi, *Arte contemporanea. La pittura alla IV Quadriennale d'arte*, in «La Scure», 24 giugno 1943, pp. 269-271.

⁴⁸² L. Bartolini, *Aspetti della IV Quadriennale. La critica da salotto*, in «Quadrivio», 13 giugno 1943.

cromatiche sembravano potesse intendersi solo con la spregiudicatezza di Mino Maccari.⁴⁸³

Come notato in precedenza, dalla fine degli anni Trenta la pittura di Guttuso – e parallelamente quella di altri giovani, in particolare romani e milanesi – dimostrava di assecondare un temperamento sempre più insofferente per lo *status quo* dell'arte italiana, da lui considerata intorpidita e autoreferenziale. Sempre Guzzi, in un'altra recensione alla IV Quadriennale romana, tenne a contestualizzare quel rinnovato vigore pittorico nella più ampia cornice di reazione al novecentismo e al tonalismo, segnalando come un'ondata di nuove ricerche stesse seminando i suoi frutti ormai da tempo:

Le violenze cartellonistiche di un Guttuso non si spiegano altrimenti che come fatto polemico, come reazione alle delicatezze di quelli che stavano dissolvendo in una raffinata esperienza di luce-colore ogni principio di «forma».

Il colore assorbito dalla luce, vissuto come tono, è tuttavia una riscoperta essenziale della più recente pittura. Occorrerà se mai appoggiarlo a valori prospettivi complessi, farlo espressivo di virili sentimenti d'una realtà non più delicata e sfuggente, fluida e disfatta (come accade tuttora di vedere in pitture di taluni giovanissimi, d'un romanticismo e sentimentalismo *in extremis*): ma propriamente costruita, morale, accertabile. Le violenze di Guttuso, cromatiche e grafiche, vanno intese in rapporto a quello stato di raffinatezza e di sogno nel quale l'esperienza tonale aveva condotto in questi ultimi anni la pittura.⁴⁸⁴

⁴⁸³ Maccari era presente con tre quadri ad olio (*Invitati*, *Nudo* e *Caffè*), di cui non è stato possibile rintracciare le riproduzioni. Intellettuale senz'altro controverso e di complessa classificazione, a discapito della sua importanza nel contesto culturale romano e nazionale, non sono stati ancora pubblicati studi che analizzano in maniera esaustiva la sua attività artistica. Per il momento, si può fare riferimento a: G. Appella, L. Trucchi, *Mino Maccari 1898-1989*, De Luca, Roma 1993; A. Tugnoli, *Mino Maccari. Gli anni del "Selvaggio"*, CLUEB, Bologna 1996; R. Donati, *Mino Maccari e l'illustrazione letteraria 1928-1989*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010. Il toscano, stabilito a Roma all'inizio degli anni Trenta, intorno al 1937 si era avvicinato al lavoro delle giovani leve della capitale, condividendone la rivendicazione di una modernità artistica e, sul piano espressivo, la vocazione realista. Artista estroso ed eclettico sia nell'ambito della pittura che dell'incisione, poteva vantare una lunga esperienza alla direzione di «Strapaese» e «Il Selvaggio», fino alla partecipazione alla redazione di «Primato» di Giuseppe Bottai. All'indomani della caduta di Mussolini, allestiti nella sua residenza estiva a Cinquale una piccola mostra sulla serie *Dux*: circa trenta quadretti dissacranti e provocatori, che – sull'esempio delle parodie di Grosz – mettevano alla berlina Mussolini, Hitler, Vittorio Emanuele III e tutto il marciume politico che essi incarnavano.

⁴⁸⁴ V. Guzzi, *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943, p. 207. Cfr. anche: A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943, p. 251: «La disposizione al drammatico, riconosciuta da Guzzi, si traduce, senza equivoci, nel torturato linguaggio in cui lo stile sta per nascere. Nella sintassi cruda, arroventata di passione, di questo linguaggio, che esprime una sorta di primordiale, lucido patetismo, l'istinto e l'estro si fondono con i giustificati riporti culturali. Il colore agro, con accensioni improvvise che esaltano i rapporti stridenti, asseconda la crudezza intollerante degli astratti ritmi spaziali dei piani».

Dunque, Guttuso era – con i suoi pregi e le sue criticità – una delle personalità chiave nell’ondata di rivalse contro le inconsistenze formali e la perdita di aderenza alla realtà. Pochi mesi prima dell’apertura della Quadriennale romana, la sua scandalosa *Crocifissione* si era aggiudicata il secondo posto al IV Premio Bergamo, segnando una tappa fondamentale: da quel momento, fu chiaro a tutti che l’evoluzione del suo linguaggio e le scelte iconografiche ponessero implicazioni non esclusivamente artistiche, ma anche e soprattutto morali e politiche direttamente connesse con l’attualità. Come ha notato Luciano Caramel, un’opera come quella era emblema della «bipolarità iconografica»⁴⁸⁵ resa possibile e, per certi versi, inevitabile dalla particolare congiuntura storica che si era venuta a creare. In sostanza, il tema sacro non era più assunto – almeno non unicamente – quale traccia per un conforto spirituale: nel sacrificio di Cristo, episodio simbolo del dolore universale, Guttuso aveva innestato indizi più concreti della realtà contemporanea, richiami e suggestioni direttamente connesse alla tragedia che si stava consumando a livello europeo per mano della Germania nazista e del regime mussoliniano. L’iconografia religiosa si faceva così espressione chiara di denuncia contro le minacce che insidiavano la vita e la dignità umana in quel preciso frangente storico. In virtù della *Crocifissione* di Bergamo, nella percezione di alcuni ora la presenza di Guttuso nella sesta sala di Palazzo delle Esposizioni non risultava nemmeno troppo scandalosa.⁴⁸⁶

Alla Quadriennale romana egli esponeva otto dipinti che, pur nella varietà dei soggetti, senza ambiguità alcuna davano prova della direzione – anche sociale e politica – che avrebbe inteso perseguire con sempre maggiore decisione. Nel complesso, sia nelle atmosfere più sospese sia nelle scene più concitate, la sua pittura restituiva una cifra emozionale, un senso di tensione penetrante, «un aspro disagio e una spiccata riluttanza».⁴⁸⁷ A livello formale, a fare da denominatore comune erano

⁴⁸⁵ L. Caramel, *La questione del realismo e i realismi nella pittura e nella scultura del secondo dopoguerra*, in *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, Electa, Milano 2001, p. 23.

⁴⁸⁶ A. Francini, *I pittori della IV Quadriennale*, in «La Tribuna», 6 giugno 1943: «La parete di Renato Guttuso in questa Quadriennale sarebbe stata come la bomba esplosa a Venezia con la sala del “nuovo” De Chirico [...] se Guttuso non ci avesse abituato con precedenti manifestazioni ai suoi strilli e non ci avesse già fatto scrivere delle sue finestre spalancate, dei suoi tetti rossi, delle sue verdi bottiglie, delle sue sedie impagliate; ma c’è qualche novità: gli arabeschi delle piccole battaglie giocati sulle solite violenze di tavolozza, ed il feroce *Ritratto di Sant’Angelo*, di una tale mordente e compiaciuta caratterizzazione da farlo sconfinare nella caricatura».

⁴⁸⁷ A. Crespi, *Aspetti della Quadriennale*, in «Meridiano di Roma», 13 giugno 1943.

una struttura spaziale scaturita da suggestioni cubiste e un colore espressionista, giocato su tonalità vivide e contrastanti. Il quadro più citato dalla critica fu *Donna alla finestra* del 1942 (Fig. 162), che sappiamo essere stato il più grande del gruppo guttusiano, posto al centro della parete.⁴⁸⁸ In questa tela, la proverbiale violenza coloristica di Guttuso veniva contenuta – almeno a un primo sguardo – nella tranquilla visione di un interno.⁴⁸⁹ Secondo alcuni il dipinto dimostrava la positiva sublimazione della sua poetica: poteva essere inteso, difatti, come il corrispettivo in pittura di quella «smania della coerenza, della unità, che arriva a porre sullo stesso piano lirico e quindi formale, una bottiglia e una donna» che Marcello Venturoli aveva registrato nei disegni del siciliano alcuni anni prima.⁴⁹⁰ Esemplificativo poi il commento di Marziano Bernardi su «La Stampa»:

E non perché quei verdi, quegli azzurri, quei rossi incastrati gli uni negli altri, stridendo terribilmente e violentandosi a vicenda stanno poi a posto magnificamente; ma perché l'unità dello stile, che deriva dall'unità della sensazione risulta spiritualmente necessaria, è una risultante morale, è un modo d'essere quasi brutalmente confessato, con superba, incondizionata, sincerità.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ R. Giolli, *Itinerari arte. Viaggio a Roma*, in «Costruzioni-Casabella», luglio 1943, p. 38. La sintetica testimonianza di Giolli assume maggiore rilevanza se raccordata con l'impossibilità di visionare gli album fotografici relativi all'allestimento della mostra, conservati presso l'Archivio della Quadriennale di Roma ma al momento della ricerca non liberamente concessi per la consultazione. I materiali digitalizzati messi a disposizione sul sito dell'Istituzione non hanno permesso di ovviare a questo inconveniente: da un lato, per ragioni di incompletezza (non sono infatti segnalate le schede di tutte le sale, compresa la parete di Guttuso); dall'altro, per le immagini presenti, la bassa risoluzione non ne ha garantito una chiara leggibilità.

⁴⁸⁹ F. Pertile, *La Quadriennale*, in «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», 1 giugno 1943, pp. 35-42; De' Sabini, *La IV Quadriennale d'arte*, in «Roma fascista», 3 giugno 1943.

⁴⁹⁰ M. Venturoli, *Prima mostra d'arte alla Terme*, in «Raccolta», marzo 1941, p. 197. Venturoli commentava così i disegni presentati da Guttuso alla collettiva inaugurale dello spazio delle Terme: «I due nudi, che egli espone, sono fra tutti i disegni della mostra quelli che denotano una maggiore corrispondenza con la rispettiva pittura. Ripensandoli, ne balenano persino i colori, quel lampeggiare acceso dei gialli coi violetti, che hanno i nudi del Guttuso quando si trovano in luce. Personalità con dei caratteri inconfondibili; ma quali i suoi limiti? O meglio, che cosa non convince di questa pittura che chiameremmo di temperamento? Noi diciamo che il G. attraversa, forse con più intelligenza degli altri suoi coetanei, uno stadio formalistico, una sorta di formalismo della foga». Si fa notare come, in quegli anni, vennero organizzate numerose mostre di artisti contemporanei dedicate al disegno, e che non era insolito trovare le opere di grafica a corredo di dipinti e di sculture in esposizioni tradizionali. In questo scenario, il disegno può essere inteso come «attiva ricerca di caratteri e di forme», certamente congeniale più di altre discipline espressive alla precarietà degli anni di guerra. G.A.D. [Gian Alberto Dell'Acqua?], *Bollettino bibliografico*, in «Arte», dicembre 1942-XXI, p. 215.

⁴⁹¹ M. Bernardi, *Tendenze e aspirazioni della pittura italiana*, in «La Stampa», 16 maggio 1943.

E, ancora, Emilio Cecchi: «le abbaglianti accensioni dei bianchi e dei rossi [...] squarciano questo assetto con luminose coltellate, senza tuttavia modificarne la sostanziale struttura».⁴⁹² Il soggetto del quadro era piuttosto semplice: all'interno di un appartamento una donna si sporgeva al davanzale della finestra aperta sulla città. Il primo piano della scena era occupato da una sedia di matrice vangoghiana e da un ampio tavolo, su cui sono distribuiti oggetti di vario genere.⁴⁹³ Nessuno di questi, tuttavia, aveva valore casuale: il bucranio si faceva irridente e drammatico simbolo di morte; il bianco delle carte era annullato, violato dal rosso intenso del drappo che copriva l'estremità sinistra del tavolo; le bottiglie, di varie cromie, e il bicchiere rotto si offrivano come silenziose sentinelle – di morandiana memoria – di un gioco di luce e di riverbero. La natura morta non era valorizzata nel confine chiuso degli oggetti che la compongono, né tantomeno idealizzata o 'fissata' come nell'estetica tonale. Negli incastri dei piani compositivi e nella vibrazione dei colori che si accendevano e stridevano tra loro, essa diveniva parte integrante di una realtà più ampia, fattore di partecipazione attiva tanto quanto l'essere umano. Gli oggetti erano colti in una dimensione precaria, occasionale e, proprio per questo, aderente alla realtà. Di questo aspetto rimase colpito Marcello Venturoli, che vi rintracciò il segnale dell'insorgere di quel «senso del vero» che, secondo lui, in passato era rimasto schiacciato dalla sintassi formale:

Si veda la misura di questa tavola dal tappeto verde (N. 9) in cui si apre come un ventaglio la natura morta, ripetendosi il gesto nel largo schiudersi della finestra: una prospettiva che diremmo ritmica, quasi danzante, ma la soluzione è ben diversa dal drammballetto: i piani individuandosi per scatti, il colore incendiandosi come in lotta, creano una unità di cantante umana sofferenza.⁴⁹⁴

⁴⁹² E. Cecchi, *La Quadriennale d'Arte a Roma II*, in «Corriere della Sera», 2 giugno 1943.

⁴⁹³ In occasione della morte di Guttuso, Giuliano Briganti avrebbe rievocato proprio questo tipo di ambientazione, ricordando i loro incontri dei primi anni Quaranta, «sdraiati su divani devastati, lottando contro l'insorgere delle molle rotte o appollaiati su vangoghiane seggiole di paglia, nel bianco squallore di quegli studi, fra infiniti barattoli, bottiglie e tubetti sparsi intorno, nell'odore della vernice, dell'acqua ragia, dei colori ad olio e delle cicche spente, con in bocca il sapore aspro del vino rosso comprato nella più vicina fiaschetteria». Cfr. G. Briganti, *Affinità*, Archinto, Milano 2007, p. 144 (scritto pubblicato su «la Repubblica», 20 gennaio 1987).

⁴⁹⁴ M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 44. Nel catalogo della rassegna, in realtà, il dipinto risulta essere stato esposto con il n. 8; l'indicazione di Venturoli, pertanto, si ipotizza essere un'imprecisione o un refuso.

Per quanto riguardava la figura femminile, essa era ritratta di spalle, con i gomiti appoggiati al davanzale, resa con un'inquadratura di cui Luigi Bartolini tenne a rivendicare la paternità, citando nel suo commento un'acquaforte realizzata da lui stesso nel 1929 (Fig. 163) e che Guttuso avrebbe deliberatamente parodiato.⁴⁹⁵ Anche se vi era una tangibile familiarità nella ripresa del tema e della posa,⁴⁹⁶ il dipinto del siciliano sembrava rifuggire l'idea di una dimensione intima e conchiusa, che invece permeava l'incisione. Questo, come si è visto, era chiaro sia dal punto di vista formale sia per la scelta di proporre all'osservatore uno scorcio paesistico: un caseggiato semplificato, placido e ravvicinato, ma in un'atmosfera inquieta e metafisica. Proprio l'incombenza quasi bidimensionale dei palazzi suggeriva l'enigmatica scenografia degli eventi terribili di quei mesi di guerra: l'affaccio era rivolto a un luogo familiare e allo stesso tempo, idealmente, a un 'laddove', a un 'lì' in cui la Storia stava facendo il suo corso. Come accennato, gli oggetti, il ritratto di figura e la resa di un interno, ma anche il tema del paesaggio, non si presentavano quali meri espedienti formali. Gli elementi dialogavano tra loro grazie alle dinamiche possibilità della sintassi cubista che permettevano al pittore di sfalsarne i confini e le direzioni, e diventavano espressione simbolica di una realtà umana ben definita (se raffrontata con la vicenda esistenziale del pittore) e allo stesso tempo universale. Guttuso usò poi il colore in maniera espressiva, con pennellate larghe e corpose, conferendo ai piani e alle tinte il compito di scomporre e di accendere le sezioni dello spazio raffigurato. Fondamentale

⁴⁹⁵ L. Bartolini, *Aforismi che riguardano le esposizioni in genere e la IV Quadriennale in ispecie*, in «Quadrivio», 30 maggio 1943.

⁴⁹⁶ Medesimo è lo svolgimento: una figura femminile di spalle che, appoggiata a un davanzale, si protende verso l'esterno, verso un altrove imprecisato. L'incisione di Bartolini era sicuramente nota in quanto esposta a Roma nel 1941, in una importante personale dell'artista (XLVIII Mostra della Galleria di Roma, dove espose dipinti e acqueforti). Per far emergere la distanza che comunque esiste tra le due opere, pur simili nel soggetto ma lontane nel coinvolgimento che innescano, si rievoca l'analisi del giovane Venturoli, che la ritenne «un'acquaforte di carattere [...] compositivo»: «ci sembra il caso di ripetere, come tutta l'arte del B. prenda le mosse dal vero, ma non arrivi mai nelle sue maggiori liberazioni al gratuito e pedissequo omaggio al bozzetto. Sicché questa "Ragazza alla finestra" mal si attegga in un ambiente tutto costruito, in una prospettiva tonduta e scenografica, persino partecipe dell'eco di certa scolastica architettura (le colonne, la tenda). Si veda come la luce sul davanzale sbatta faticosa nei mille episodi della finestra, dal controluce delle piante, al vaso lasciato chiaro sullo stesso piano prospettico, dalla persiana scura, alla imposta accecante: queste illogicità chiaroscurali, queste luci delibate ciascuna per conto proprio, che sarebbero il fascino dell'acquaforte qualora tutti gli elementi del quadro fossero stati anch'essi considerati in autonomie prospettiche e fuori dalla logica visiva di tutto l'ambiente, suonano qui, appunto perché tutto vuole essere logico ed evidente, come contraddizioni stilistiche». M. Venturoli, *Le acqueforti di Luigi Bartolini*, Tip. V. Ferri, Roma 1941, pp. 19-20. Cfr. anche: M. Corradini, a cura di, *Luigi Bartolini incisioni 1925-1956*, Galleria Bellinzona, Lecco 1992.

era, in particolare, la scelta del rosso in diverse tonalità (del drappo, della camicia, dei tetti): che fossero sanguigne, livide o rugginose, l'intensità rimaneva tale da fornire accensioni improvvise e punti di interesse per lo sguardo dell'osservatore, che finiva per non avere approdi per distendersi.

La resa di una tale intrinseca inquietudine era evidente anche nei ritratti di quegli anni, in particolare degli amici e degli avventori del suo studio romano di via Pompeo Magno.⁴⁹⁷ Un esempio celebre era quello raffigurante Antonino Santangelo (Fig. 164) che alla IV Quadriennale generò una notevole impressione.⁴⁹⁸ Addirittura, secondo il critico Emilio Zanzi era quel dipinto a restituire al meglio la drammaticità della pittura di Guttuso: «Più che nel clamoroso purpureo della “donna alla finestra”, nel risentito realismo del potente ritratto di Santangelo», difatti, egli dava prova di «uno stile possente e doloroso, aggressivo fino alla disperazione»,⁴⁹⁹ affine alla personalità del soggetto.⁵⁰⁰ Pur essendo di fatto un uomo delle istituzioni, Santangelo era noto per

⁴⁹⁷ Ubicato nella zona di Prati, vi si era trasferito nel 1940. In precedenza, dal 1937, lo studio di Guttuso a Roma si trovava al sesto piano di un palazzo popolare in Piazza Melozzo da Forlì (quartiere Flaminio), in condivisione con Toti Scialoja e Giovanni Colacicchi.

⁴⁹⁸ Allievo di Pietro Toesca, tra le due guerre Santangelo era impiegato presso l'Istituto di Storia dell'Arte di Palazzo Venezia, con incarichi per conto della Soprintendenza. Il critico Federico Zeri, a distanza di anni, lo ricordava – insieme a certe nature morte – tra i dipinti guttusiani più riusciti. F. Zeri, *Orto aperto*, Longanesi, Milano 1990, p. 244: «La fisionomia di Santangelo la riconobbi subito, ero rimasto colpito dal bellissimo ritratto dipinto da Renato Guttuso, e che avevo visto in una Quadriennale qualche tempo addietro». Zeri rievocava di quando incontrò Santangelo per la prima volta proprio in quel 1943, in via galleria di via Piemonte, e il suo sguardo si soffermò sul libro che egli teneva tra le mani, l'*Officina ferrarese* di Roberto Longhi. Fu poi lo stesso Santangelo che di lì a poco lo presentò al pittore siciliano; anche in questo caso, Zeri ricorda il dipinto visto alla Quadriennale: «una tela da me sempre ammirata» (*ibi*, p. 280). Nel maggio 1965 anche Longhi, omaggiando la recente scomparsa di Santangelo, aveva ricordato il ritratto di Guttuso come il mezzo migliore per “conoscerlo”: «Entrambi temperamenti bruschi e insofferenti, la nostra amicizia fu di lavoro. [...] Sapevo delle sue idee, dei suoi rapporti con gli artisti suoi coetanei, Mafai e Scipione soprattutto, ma i nostri colloqui furono sempre più radi, saltuari. Mi parte del resto ch'egli si andasse sempre più raggomitando in se stesso [...]. Ma chi lo voglia rivedere intero, in tutti i suoi aspetti, non ha che a guardare il ritratto fattogli da Guttuso nel 1942. Anche per la somiglianza prodigiosa esso ci aiuterà sempre a non dimenticare Antonino Santangelo e a raccomandarne la memoria a quelli che verranno. R. Longhi, *In memoriam: Antonino Santangelo*, in «Paragone», maggio 1965, pp. 81-82.

⁴⁹⁹ E. Zanzi, *L'arte italiana in tempo di guerra*, in «Gazzetta del popolo», 16 maggio 1943. A preferire il dipinto rispetto agli altri di Guttuso era anche Virgilio Guzzi: «Il *Ritratto di Santangelo* è un documento assai più persuasivo che non riesca il quadrona della *Donna alla finestra*, che non riescano gli ornamentali e alquanto improvvisati bozzetti coi cavalli». V. Guzzi, *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943, pp. 205-208.

⁵⁰⁰ Un breve e “umano” ritratto di Santangelo è fornito da Marcello Venturoli in *Interviste di frodo*, in un capitolo datato giugno 1945: «Santangelo ha risposto con pazienza a molte mie domande l'altro ieri all'Osteria del “Cane morto”. Parlando col collo piegato, da dietro i suoi spessi occhiali di tartaruga mi fissava la cravatta (raramente egli guarda in viso) con una espressione illuminata e franca. Ungaretti direbbe di Santangelo che è un “uomo ardente”. Assai diverso perciò da come appare di solito nelle mostre, disattento e incerto, col viso volto alla porta o al soffitto,

essere un «tipo di pochissime parole, anzi gesti e di mugugni».⁵⁰¹ La figura era ‘costretta’ in uno spazio limitato: con alle spalle una porta appena aperta, ripiegato su una seduta impagliata (consuetudine di vangoghiana memoria) da cui si scorgeva anche il tessuto rosso già ampiamente proposto nei dipinti del periodo, Santangelo distoglieva momentaneamente lo sguardo dalla lettura, offrendo all’osservatore un’immagine contemplativa e alquanto malinconica.⁵⁰² Anche a livello formale, ne scaturiva un ritratto cupo e angosciato, nel quale sembrava incombere in qualche modo il peso di una realtà soverchiante, presumibilmente quella politica e sociale dell’epoca. In questo caso, la tavolozza era dominata dai bruni, su cui risaltavano alcune livide accensioni di bianco (le mani, la carta, i riflessi nel vetro), ma a dare concretezza non era soltanto il colore, quanto la linea di contorno. In alcune zone il pittore vi fece ricorso con maggiore insistenza: nera per il libro e gli scomparti della porta, bruna per le pieghe dell’abito. Nella serratura la volontà di rifarsi alla sintassi cubista era dichiarata e funzionale: il contrasto direzionale attivato dalla chiave e dalla maniglia contribuiva infatti a creare un ulteriore segno di precarietà e di disorientamento.

Tale intento avrebbe trovato una sintesi ancora più esplicita nei due dipinti di combattimento (*Battaglia e cavalli feriti* e *Piccola battaglia*) che, nell’ambito delle recensioni della rassegna romana, giovarono tuttavia di una risonanza minore. Fu Pippo Rizzo a sottolineare come anche quei soggetti – che non potevano non rievocare la guerra in corso – per Guttuso fossero un pretesto formale, un espediente per

disilluso, sembra, prima di tutto di se stesso». M. Venturoli, *Interviste di frodo*, Sandron, Roma 1945, p. 240.

⁵⁰¹ G. Briganti, *Roman Graffiti*, in *Ennio Flaiano. Lettere a Lilli e altri segni*, Archinto, Milano 1986, p. 14. Nonostante l’importante incarico come direttore del Museo di Palazzo Venezia, la vicenda di Antonino Santangelo ancora oggi necessita di debiti approfondimenti, in particolare nel periodo romano dei primi anni Quaranta. Oltre a farne un sintetico ma puntuale accenno, la descrizione di Briganti è inclusa in un più ampio spaccato dell’atmosfera della Capitale tra anni Trenta e Quaranta: un contesto in cui gli scambi tra gli intellettuali erano stimolati da osservazioni e condivisioni quotidiane. Il brano è la prefazione a una raccolta di lettere di Flaiano (datate 1938-1939), anch’egli amico di numerosi artisti, prima ancora della notorietà in ambito cinematografico e letterario.

⁵⁰² F. Carapezza Guttuso, D. Favatella Lo Cascio, a cura di, *Guttuso. Ritratti e autoritratti*, Ediguida, Cava de’ Tirreni 2015, pp. 46-47: « [tra i ritratti di questi anni] forse il più ansioso, persino claustrofobico per quella porta la cui luce superiore appare così simile alle sbarre di un carcere (qualcuno potrebbe girare la chiave che pende minacciosa dalla toppa), e per quella tavolozza di grigi e marroni, appena accesa dal consueto lembo di stoffa rossa sulla sedia impagliata, che opprime la figura dallo sguardo assorto ripiegata su se stessa con un libro aperto tra le mani pesanti. Alita, su questi personaggi, l’incombere di un destino che non è questione individuale ma partecipazione emotiva e intellettuale alla storia presente [...] ».

sperimentare «i suoi accordi violenti di colori».⁵⁰³ Nel più grande dei due dipinti, *Battaglia e cavalli feriti* (Fig. 165), la scena restituiva il senso di inutile disfatta che permaneva una volta che la concitazione e la furia dello scontro erano esauriti, lasciando sul campo – e di fronte agli occhi dell’osservatore – il dramma e l’insensatezza della violenza. Corpi di uomini e di cavalli erano riversi in una «rossa agonia»,⁵⁰⁴ nelle pose forzate e innaturali in cui la morte li aveva sorpresi. Al centro della scena un cavallo stante incombeva, facendosi asse portante di una piramide ideale, ma rovesciata, riversa su se stessa: col muso impregnato del sangue dell’altro animale, diveniva esso stesso uno dei carnefici di quel teatro di morte.⁵⁰⁵ Anche altri elementi avevano una valenza drammatica ‘attiva’: una scala giaceva diagonalmente, vittima anch’essa della precarietà esistenziale e della distruzione generale; in primo piano, quasi al centro, un’agave stava quasi per essere sommersa da un’onda di sangue; nella mano di una delle vittime, un’arma spezzata rimaneva sospesa a mezz’aria. Tutti questi elementi erano di fatto chiamati a partecipare alla realtà evocata dal dipinto, non solo nella sostanza narrativa, ma direttamente con la loro forma e con le loro cromie. Il senso di dramma era accentuato da una applicazione ‘materica’ del colore, animata da spessori, densità e sfumature diverse: Guttuso ricorse ai blu e ai bianchi, alle terre e ai gialli ocra, fino ai grigi, ma soprattutto ai rossi più vivi ed emorragici, ma anche a tonalità più cupe, come fossero sangue denso e rappreso. Sebbene alcuni dettagli (l’agave e il bianco abbagliante del muro sullo sfondo) richiassero la terra d’origine del pittore, egli direzionò il focus visivo sul viluppo di corpi intrisi di sangue, elevando la scena a immagine universale, quasi una piccola porzione di *Guernica* in chiave espressionista. D’altro canto, l’avambraccio rimasto sospeso – un bianco livido innestato su un corpo rosso rancido – era inequivocabile citazione della mano col pugnale spezzato del capolavoro picassiano (Fig. 166). Le scelte compositive non lasciavano ormai dubbi su quale fosse il repertorio di riferimento del pittore: il groviglio dei corpi, così come la riscoperta della linea di contorno, era di matrice picassiana; l’uso di un colore livido e innaturale, espressivo e fluido, animato da contrasti, aveva debiti con la lezione post-impressionista e con le avanguardie storiche.

⁵⁰³ P. Rizzo, *La pittura alla IV Quadriennale*, in «Quadrivio», 6 giugno 1943.

⁵⁰⁴ L. Repaci, *La quarta Quadriennale. I pittori*, in «L’Illustrazione italiana», 23 maggio 1943, p. 449.

⁵⁰⁵ A questa altezza cronologica, la cupezza del manto del cavallo può dirsi non del tutto esente da connotazioni politiche. In quella occasione l’avversione che Guttuso nutriva contro la violenza del regime mussoliniano, infatti, era ormai dichiarata, e nemmeno troppo sottilmente.

Nel difficile inverno 1942-1943 il tema della battaglia era stato affrontato più volte da Guttuso, in opere che – almeno dal punto di vista del soggetto – si presentavano come le più aderenti alla realtà della guerra in corso.⁵⁰⁶ L'impostazione formale del dipinto presentato alla IV Quadriennale si mantenne simile anche in dipinti di poco successivi. In *Massacro* (Fig. 167), realizzato appena prima della caduta del regime mussoliniano con una resa espressiva ancor più atroce,⁵⁰⁷ il rimando a *Guernica* era assolutamente dichiarato e, inoltre, integrato a reminiscenze tratte dal *Trionfo della Morte* palermitano, affresco anonimo allora visibile nel cortile di Palazzo Sclafani e che Guttuso ben conosceva (Fig. 168).⁵⁰⁸ La distanza con un altro *Massacro* di un paio di anni prima (Fig. 169) era evidente: quello che era stato reso come un momento di sospensione dopo il conflitto a fuoco – formalmente debitore in varia misura dell'opera di Goya (per il tema della fucilazione), Van Gogh (per il colore materico) ed Ensor (per la maschera di morte che spicca in primo piano) – ora era trasfigurato in una straziante e disordinata massa di corpi martoriati. Anche a livello cromatico la tavolozza si era caricata di nuovi significati, innestando con l'immagine un rapporto non di verosimiglianza, ma di evocazione espressiva e simbolica. Laddove prima erano passaggi chiaroscurali sì violenti ma ancora credibili, ora deflagravano colori vividi, allucinati ed esacerbati nei contrasti. La violenza nazifascista e gli anni di guerra avevano ormai smantellato ogni possibilità di convivenza umana e di ordine naturale:

⁵⁰⁶ La situazione bellica per l'Italia era a dir poco disperata. Dall'autunno 1942 si intensificarono i bombardamenti sul territorio nazionale da parte dell'aviazione anglo-americana, al fine di manomettere vie di comunicazione e comparti industriali, colpire obiettivi militari e, non secondariamente, il morale della popolazione. Si ricorda inoltre che, in quello stesso inverno, la campagna di Russia stava volgendo verso la definitiva disfatta, sancendo per decine di migliaia di soldati un destino di morte oppure di alienanti prigionie. Parallelamente, era ancora attivo il fronte jugoslavo e si stavano compiendo gli ultimi, vani e disperati tentativi di mantenere la presa in Africa settentrionale. Cfr. C. Baldoli, *I bombardamenti sull'Italia nella Seconda Guerra Mondiale. Strategia anglo-americana e propaganda rivolta alla popolazione civile*, «DEP - Deportate, esuli, profughe» *La violenza sugli inermi*, luglio 2010, pp. 34-49.

⁵⁰⁷ *Massacro* figurerà anche alle spalle di Alberto della Ragione in un ritratto realizzato da Guttuso a Genova e siglato 25 luglio 1943. È da notare come il pittore siciliano avesse proposto questo tipo di impianto compositivo (una scena concitata con un groviglio di figure umani e cavalli) in più fasi del suo percorso artistico, proponendo di volta in volta il soggetto secondo lo stile del momento. Per limitarsi a due prove significative, si citano un dipinto precedente e uno successivo a questa fase dei primi anni Quaranta: *Fuga dall'Etna* (1938-39), di cui si è accennato nel capitolo precedente, e *Portella della Ginestra* (1957), ispirato alla strage di matrice mafiosa del 1947 avvenuta nella Piana degli Albanesi e declinato con il linguaggio tipico del realismo popolare e impegnato che lo vedrà in prima linea dagli anni Cinquanta.

⁵⁰⁸ Sempre nello stesso periodo il pittore eseguì un proprio *Trionfo della morte*, di impostazione simile a quella delle battaglie esposte alla Quadriennale e di *Massacro*. P. G. Castagnoli, *Materia vivente e attiva*, in P. G. Castagnoli, C. Christov-Bakargiev, E. Volpato, a cura di, *Renato Guttuso: l'arte rivoluzionaria nel cinquantenario del '68*, Silvana, Cinisello Balsamo 2018, pp. 18-19.

lo scempio della morte si manifestava sui corpi nel tono sulfureo del giallo e nel freddo perlaceo del bianco, tanto quanto nella cupezza dei bruni e nel furore sanguigno degli inserti rossi. Così come l'esplosione (presumibile causa dello scompiglio rappresentato), anche l'aspro accostamento tra i colori generava una tormentata e straziata concitazione, sulla quale si stendeva vano l'urlo disperato della donna affacciata tra le rovine, ideale proiezione nel tempo – un futuro ormai presente – della *Donna alla finestra* della Quadriennale.

Nel complesso, alla rassegna romana la pittura di Guttuso – anche nel caso di tematiche più 'domestiche' (*Interno con tre donne*, *Interno e donna addormentata*,⁵⁰⁹ *Caffettiera*, *Composizione*) – si impose di fatto come un grido, con un furore divampante. Gli venne assegnato uno dei premi da 10.000 lire,⁵¹⁰ ma soprattutto gli venne riconosciuto all'unanimità il ruolo di personalità più carismatica e riconoscibile della compagine romana, anche da coloro che dimostravano una profonda insofferenza per approdi stilistici così apertamente debitori dell'espressionismo europeo e della lezione picassiana.⁵¹¹ «Tutto coperto di colore ad olio a spessore piatto; senza concedersi una pausa, un momento di tregua, una boccata d'aria; tiranno e schiavo di una tecnica opprimente che fa diventare il quadro metallico e gli oggetti dipinti blindati; Guttuso è l'*enfant terrible* della Quadriennale»,⁵¹² sentenziava Leonida Repaci sulle colonne de «L'Illustrazione Italiana».

⁵⁰⁹ Secondo la testimonianza di Venturoli, *Interno e donna addormentata* era uno dei «piccoli quadri, di calibrata densità, tre interni» che erano stati esposti anche alla Galleria dello Zodiaco nella personale guttusiana del gennaio-febbraio 1943. M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale*, p. 44. Alla IV Quadriennale, secondo il catalogo generale, era esposto nella sesta sala con il n. 9.

⁵¹⁰ Per la sezione pittura, a ex aequo con Luigi Bartolini, Giovanni Brancaccio, Primo Conti, Franco Gentilini, Virgilio Guzzi, Ennio Pozzi ed Enrico Prampolini.

⁵¹¹ Tra i commenti più critici e senza appello, quello di Marcello Gallian: «[...] la parete di Guttuso, tutta polemica per una donna vista di spalle alla finestra con una blusa da vertigini o da raschiamento d'utero, o per un pover'uomo seduto stanco morto con un libro d'apocalisse in mano e la testa sorregge la chiave infilata all'uscio semiaperto [...]». M. Gallian, *Approcci con la IV Quadriennale*, in «L'Adriatico della sera», 2 giugno 1943.

⁵¹² L. Repaci, *La Quarta Quadriennale. Segreti della materia pittorica*, in «L'Illustrazione italiana», 27 giugno 1943, pp. 20-21. Il critico ultimava l'analisi della partecipazione di Guttuso con il seguente auspicio: «Speriamo ch'egli si liberi dall'idolatria di Picasso e di Van Gogh per ascoltare la sua natura feroce e sana». In una recensione di poche settimane prima Repaci aveva già descritto il siciliano come «l'incendiario della Mostra, il pittore più intransigente e temerario della nuova generazione». L. Repaci, *La quarta Quadriennale. I pittori*, in «L'Illustrazione italiana», 23 maggio 1943, p. 451.

2.3.4 LA “RIVA DEI VIOLENTI”

Alcuni commentatori della IV Quadriennale sottolinearono con decisione il fatto che, a partire da Guttuso, si fosse innescata una nuova moda della deformazione.⁵¹³ Nino Bertocchi, ad esempio, parlò di «neo-umanisti» e non esitò a mettere alla gogna i loro risultati.⁵¹⁴

Questa volontà di potenza, nuovo ed irritante *sturm und drang*, è diffusa tra alcuni pittori delle ultime leve. Da Guttuso a Montanarini, da Afro a Vedova, da Savelli a Stradone, son parecchi i pittori nuovi che di stagione in stagione, si danno a scorribande sul terreno già battuto in lungo e in largo dai fauves parigini. Picasso e Matisse, Braque e Derain, li ossessionano. Quando non tentano di “stilizzare” [...] visioni apocalittiche di battaglie o di figure ossesse, questi giovani ripiegano sulla “natura morta” e intendono conferire anche ad essa significati umani [...].⁵¹⁵

Questo il suo rimprovero pubblicato su «Domus» nel luglio 1943. Solo poche settimane prima, inoltre, – in una recensione dai toni molto simili per «Il Resto del Carlino» – era giunto a sentenziare che «non basta dipingere rosso per dipingere “col sangue”»⁵¹⁶ alludendo chiaramente al colore acceso e violento di cui gli artisti a cui

⁵¹³ Per comprendere l’accezione negativa con cui il termine “deformazione” veniva inteso in ambito culturale durante il Ventennio, si rimanda alla sintesi presentata dal letterato fascista Ettore Cozzani su «Augustea» nell’aprile 1943. Lo scritto, dedicato all’arte contemporanea, denuncia un punto di vista moraleggiante e reazionario, profondamente intriso di retorica nazionalista, e inquadra le criticità della recente pittura come conseguenze del Novecento italiano, esperienza secondo lui ormai svuotata di valore e di concretezza, simbolo di una «indifferenza delittuosa alla vita nazionale e umana». Nell’ottica di Cozzani, oltre all’allontanamento del pubblico dall’arte, la deriva novecentista aveva causato una corruzione nei giovani, «insegnando ad essi che qualunque cosa esca dal pennello (membra che non vanno d’accordo, storture, inefficacie, grotteschi d’espressione, coagulamenti casuali di colore, linee compositive comunque accozzate), tutto va bene, perché si abbia la temerarietà e l’impudenza di simulare una volontà e un ideale ribelli; [...] giovani che, quando hanno dipinto quattro stracci pendenti a un chiodo, o una fetta di limone, un’aringa affumicata e un mazzo d’asparagi in un piatto appoggiato di sbicco su un tavolino che non si regge ritto, o un mostruoso paio di cosce su cui si leva un torso di nano, che sostiene una testa gonfia e istupidita dall’idropisia, credono d’aver creato il capolavoro, e si atteggiavano a profeti e maestri, in nome di una presunta avanguardia». E. Cozzani, *Orientamenti. Due: la pittura*, «Augustea», 1-30 aprile 1943, p. 219. Sulla stessa rivista, di “deformazione” aveva brevemente trattato anche Piero Scarpa l’anno precedente, dimostrandosi fiducioso che anche l’arte dei giovani («che ancora credono di poter farsi discutere per originalità e singolarità di manifestazione d’arte soltanto perché presentano degli sgorbi mal connessi») avrebbe presto declinato la sua indole polemica allineandosi a una tendenza – quella sviluppatasi dal novecentismo – più idonea al clima culturale favorito dal Fascismo. P. Scarpa, *L’arte nell’attuale momento e il suo avvenire*, in «Augustea», 1-15 febbraio 1942, pp. 85-87.

⁵¹⁴ N. Bertocchi, *Umanità della poesia figurativa nella IV Quadriennale romana*, in «Domus», luglio 1943, p. 341.

⁵¹⁵ *Ibi*, pp. 340-341.

⁵¹⁶ N. Bertocchi, *Arte italiana moderna alla IV Quadriennale*, in «Il Resto del Carlino», 25 maggio 1943: «Qui a Roma, i “gridi” dei Guttuso o dei Montanarini, i “fremiti” degli Scialoja, le

si riferiva avevano fatto largo utilizzo. Bertocchi (egli stesso pittore) riduceva quindi le recenti prove dei romani a una comune e artificiosa deriva formale, a una frenesia cromatica senza regole. Era lo stesso approdo che Piero Torriano avrebbe definito eloquentemente «riva dei violenti, dei deformatori, degli espressionisti del colore»⁵¹⁷ e che includeva Gentilini, Maccari, ma soprattutto Guttuso e i «manieristi» che gli erano sorti attorno.⁵¹⁸ Il critico sembrava quasi completare ciò che il collega Marziano Bernardi aveva sentenziato appena pochi giorni prima su «La Stampa»: ossia, che «da Savelli a Stradone, [...] a Scialoja, [...] a Montanarini, da Afro a Maccari, a Santomaso siamo sulla sponda opposta – e così si dice per intendersi – della surrealtà».⁵¹⁹

MONTANARINI

Anche se di qualche anno più anziano, anche Luigi Montanarini era annoverato tra coloro che più avevano risentito dell'influenza di Guttuso e del clima di 'deformazione' diffusosi nella capitale. Tale inquadramento stilistico, in realtà, non sembrava trovare corrispondenza nella posizione a lui riservata nell'ambito della IV Quadriennale. Se nell'edizione precedente, egli aveva esposto tre quadri tra il siciliano e Ziveri, nella dodicesima sala, ora altrettanti suoi dipinti risultano collocati lontano dal resto della compagine romana.⁵²⁰ La sala XXXIX presentava di fatto una babilonica schiera di nomi che, in misura maggiore rispetto al piano terreno, confermava quella eccessiva eterogeneità di presenze su cui tanto si era polemizzato. Venturoli si servì di quella sistemazione così poco lusinghiera per ribadire come il

“convulsioni” degli Stradone, e d'altri pochi giovani dell'ultime leve, che ancora s'illudono di far poesia affidandosi a un espressionismo superatissimo e che soltanto l'autentica pazzia ha potuto sublimare nelle tele di un Van Gogh o di un Soutine, hanno trovato nel clima morale originato dalla guerra il reagente capace di mostrare a chi vive di forti passioni umane quanto sia sterile ogni conato rivoluzionario che non parta da un'idea limpida, ferma, intransigente della verità poetica e dello stile». A fargli da contraltare, l'impressione profonda che un altro critico ebbe di fronte alla parete di Guttuso, tanto da rimandarne il giudizio a un secondo momento. Sulle colonne de «L'Avvenire d'Italia», Cami scriveva infatti di aver esitato, dopo aver saggiato la delicatezza dei tre dipinti di Mafai, «Mentre ci arrestiamo, ci giunge alle nari un aflore di sangue, alle orecchie un vibrar astioso d'armi; a due passi è l'antro di R. Guttuso nel quale ci addenteremo soltanto riposati e confessati». M. Cami, *Secondo itinerario alla Quadriennale*, in «L'Avvenire d'Italia», 10 giugno 1943.

⁵¹⁷ P. Torriano, *Visto alla Quadriennale*, in «Sette giorni», 23 maggio 1943.

⁵¹⁸ Anche in questo caso, ricorrevano tutto sommato gli stessi nomi: Afro, Montanarini, Savelli, Stradone, Tamburi, Purificato, Guzzi.

⁵¹⁹ M. Bernardi, *Tendenze e aspirazioni della pittura italiana*, in «La Stampa», 16 maggio 1943.

⁵²⁰ Nella medesima sala esponeva Rolando Monti, che aveva avuto una importante esperienza di pittura tonale. Con nove dipinti, era la presenza di gran lunga dominante.

problema riguardasse un po' tutto il gruppo capitolino che, così frammentato, vedeva ridimensionato il suo carico di novità e rischiava di non essere compreso nel complesso della mostra: «Montanarini, in castigo due volte, sia per lo scarso numero dei quasi che per la collocazione – al secondo piano, vicino a gente impossibile: per esempio, perché non si è pensato di radunare almeno in una stessa sala i pittori romani?».⁵²¹ Eppure, come analizzato in precedenza, i recenti risultati dell'artista erano più che mai coerenti con il sentimento di reazione che si era diffuso nella capitale. Insieme ai compagni di strada, infatti, egli aveva dato prova della volontà di fare dei passi avanti rispetto alla stagnazione artistica degli anni Trenta. Dalla seconda metà del decennio il suo linguaggio aveva maturato una delle trasformazioni più nette e sbalorditive: la formazione accademica e l'inclinazione al naturalismo avevano lasciato il passo a pittura più densa, scandita da pennellate energiche e accesa da una tavolozza di colori vividi e contrastanti.⁵²² Per giustificare tale svolta, nell'opinione di molti critici quasi immediato fu il collegamento con la poetica guttusiana. Ad ogni modo, quella di Montanarini era un'evoluzione espressiva che chiamava in causa tutto un complesso connubio di riferimenti: in primis la lezione formale di Cézanne, maestro prediletto, ma anche la suggestione del colore *fauves* e il repertorio variamente espressionista di inizio secolo.⁵²³ Era significativa l'insistenza che Montanarini riservò, nel corso del

⁵²¹ M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 34.

⁵²² Su «Beltempo», l'anno precedente Gino Visentini esprimeva il suo stupore di fronte al paradosso che si veniva a creare tra quella pittura così “gridata” e il temperamento placido, la lucida capacità di analisi del suo autore: «È difficile udire concetti tanto precisi, eleganti e sottili dalla bocca d'un pittore; d'un pittore che dipingendo sembra poi un'altra persona. [...] Sta il fatto che la pittura di Montanarini non presuppone il talento critico del suo autore; né il critico che è in lui presuppone, quando dipinge, tanta libertà e spontaneità nell'operare. Montanarini è un caso di sdoppiamento involontario, sorprendente». G. Visentini, *Montanarini*, in «Beltempo», 1942, p. 116.

⁵²³ F. Bellonzi, *Pittura di A. Montanarini*, in «Meridiano di Roma», 28 settembre 1941, p. 4; V. Guzzi, *Sogni di Montanarini*, «Primato», 15 dicembre 1942, p. 462. Cfr. anche: V. Guzzi, *Montanarini*, “Il Taccuino delle Arti”, Roma 1956; poi in Id., *Dipinti di Montanarini dal 1949 al 1955*, Edizioni Mediterranee, Roma 1958, pp. 22-28. Ricordando i dipinti presentati da Montanarini alla IV Quadriennale romana, Guzzi colse l'occasione per fare una panoramica dei suoi riferimenti: «Altri della sua generazione, che come lui erano sorti contro gli arcaismi e stilismi novecenteschi, scoprivano Van Gogh, si tuffavano nei gorgi d'un cromatismo simbolistico; per via psicologica (e non senza compromessi e confusioni) cercavano di conquistare una forma. Montanarini invece ripigliava tra mano i testi di Cézanne, poco curandosi di deformazioni espressionistiche; preoccupato solo di una costruzione che desse all'immagine una monumentalità di tre dimensioni; di una ricerca di “forma” che a poco a poco lo portasse a ripercorrere la via maestra della modernità, che è poi quella che passa per Parigi. [...] Un Cézanne allargato e come tradotto in mosaico; un Cézanne contaminato di tecnicismo neoimpressionistico rifioriva sotto il pennello di Montanarini, pigliando un nuovo accento in figure di nudi, in composizioni di fiori. Il pittore passava con estrema cautela a forme echeggianti il colore dei *fauves*; si trovava ad un

1942, al nudo femminile reso in varie maniere, indizio di un momento di sperimentazione stilistica proprio a partire dalle *Bagnanti* cezanniane. Da un lato egli sondava una pennellata corposa e vibrante, con una resa cromatica tutto sommato naturalistica (Fig. 170). Dall'altro, egli si dimostrava anche intento nella ricerca di una maggiore solidità compositiva, enfatizzando le masse dei corpi con l'uso della linea scura di contorno e inserti di colore timbrico e talvolta addirittura antinaturalistico. Qualcosa di idealmente affine alla rilettura del medesimo soggetto operata André Derain a partire dal 1907, proprio sull'esempio del maestro di Aix-en-Provence (Fig. 171).⁵²⁴

Tra le opere esposte alla IV Quadriennale, *Composizione di tre nude* del 1942 (Fig. 172) e *Piccolo nudo* del 1943 (Fig. 173)⁵²⁵ rientravano nell'ambito di questa ricerca in chiave espressionista. Si trattava di lavori a cui il pittore si dedicò con grande impegno in vista dell'inaugurazione.⁵²⁶ A livello compositivo, il primo dipinto è dominato dalla

momento dato, di fronte al problema della linea che tenesse assieme i tasselli del colore e togliesse alla forma il carattere di forma tessuta, un poco troppo affidata alla evidenza della tecnica. E cioè risaliva gradualmente verso l'attualità pittorica; con logica spontanea ricercava a un certo punto l'insegnamento di Modigliani e Matisse. Nel giuoco largo e ritmato delle linee il colore s'allargava con più agio; e non importa se il pittore si veniva inavvertitamente accostando, piuttosto che a quei maestri, ai modi e sentimenti di taluni espressionisti tedeschi». Vi si potevano poi rintracciare anche echi espressionisti, suggestioni dall'opera di Max Pechstein, espressionista tedesco che negli ambienti romani poteva essere noto anche per il tramite di Ferruccio Ferrazzi. Alla metà degli anni Dieci, quest'ultimo era stato lungamente ospitato in Svizzera da Walter Minnich, medico e collezionista che poteva vantare la proprietà di numerose opere di espressionisti tedeschi, in particolare di Pechstein, ma anche di Vlaminck e Soutine (la collezione venne donata nel 1937 al Kunstmuseum di Lucerna). In occasione della IV Quadriennale, Luigi Bartolini sostenne in maniera sprezzante che i quadri di Montanarini fossero «un oltraggio a Pechstein» e che lo imitassero alla lettera; L. Bartolini, *La IV Quadriennale d'Arte*, in «Quadrivio», 30 maggio 1943.

⁵²⁴ In questa sede, in mancanza di documentazione che la confermi, non si può tuttavia garantire l'esistenza di un filo diretto tra Montanarini e la lezione derainiana del periodo fauves, dal momento che tra anni Venti e Trenta valorizzò il pittore francese quasi unicamente in chiave "antimoderna", per il suo contributo alla causa del cosiddetto ritorno all'ordine e del recupero dell'antico. In questo senso, spesso erano tendenziosamente oscurati i riferimenti alla sperimentazione di inizio secolo. Ad ogni modo, non si esclude che Montanarini avesse potuto maturare debiti riferimenti in occasione del suo viaggio a Parigi del 1925, appena ventenne. Per una sintesi della riflessione di Derain sui temi delle bagnanti, del paesaggio e della natura morta a partire da Cézanne, tra 1907 e 1912, si rimanda a: I. Monod-Fontaine, a cura di, *André Derain*, Ferrara Arte, Ferrara 2006, pp. 156-175.

⁵²⁵ Di questo dipinto è stato possibile rintracciare solo una riproduzione in bianco e nero inclusa nell'ampio apparato illustrativo a corredo dell'articolo di Attilio Podestà su «Emporium». A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943.

⁵²⁶ A testimoniarlo, una nota non particolarmente entusiasta di Orfeo Tamburi, datata 23 marzo 1943: «Montanarini mi ha mostrato una seria di quadri, grandi e piccoli, tutta la fatica di un mese di duro lavoro, dice, grazie all'affetto della sua cara moglie. Questi nudi familiari, nelle pose più convenzionali [...] di un'equivoca sentimentalità e che il mio amico mi mostra come suoi capolavori, a me fanno semplicemente pena. È penoso vedere come egli si dibatte senza più riuscire

piramide delle due figure centrali, segnate da sguardi languidi e dalla posa disinvolta, poggianti su un tavolino che di fatto si impone come l'unico agglomerato di colore scuro della composizione, nel complesso pervasa da tonalità chiare e accese. All'estremità sinistra, il gesto schivo e pudico della terza donna evoca quello della Eva masacesca della Cappella Brancacci (Fig. 174), reminiscenza della formazione fiorentina del pittore. La tavolozza denuncia il ricorso a un colore timbrico, espressionista, anche se mai del tutto arbitrario: gialli acidi e bianchi lividi, quasi da cancrena, per le parti colpite dalla luce, creano uno stacco netto rispetto alle calde e rosate campiture dei volti; significativi sono poi i dettagli di rosso puro sulle labbra e sui seni, le sinuose pennellate scure a scontornare i corpi, il muro di fondo basato su diverse tonalità di verde. Da questo punto di vista, Montanarini aveva senz'altro presente la lezione coloristica degli espressionismi europei di inizio Novecento. Sebbene al momento non sia possibile stabilire quali opere egli avesse potuto ammirare dal vero nei suoi numerosi viaggi, per una certa affinità formale si propone il confronto con una delle prove di ascendenza cezanniana di Ernst Ludwig Kirchner (Fig. 175).⁵²⁷ Simile era la volontà immersiva dei corpi nudi in un tripudio di colore antinaturalistico (in un interno Montanarini, nella natura il tedesco), così come la resa semplificata dei tratti e delle pose, che non sacrificava una certa interpretazione psicologica, attraverso la lascività negli sguardi. Qualche anno dopo, Virgilio Guzzi avrebbe ricordato quella fase dell'amico proprio attraverso il filtro imprescindibile del maestro di Aix-en-Provence: «un Cézanne allargato e come tradotto in mosaico; un Cézanne contaminato di un tecnicismo neoimpressionistico».⁵²⁸

a liberarsi di tutto quello che ha ereditato dal suo maestro Carena». Tamburi, *Calepini* cit., pp. 142-143.

⁵²⁷ Il dipinto di Kirchner proposto per il confronto rappresenta due nudi femminili in un bosco e risale al 1909: anno in cui l'espressionista tedesco frequentò spesso la Galerie Paul Cassirer di Berlino, in particolare in occasione della prima personale di Matisse (gennaio) e di una grande mostra di Cézanne (novembre). L'esempio di Cézanne sembra aver fatto presa sugli espressionisti della Brücke anche nell'ambito della Berliner Secession della primavera del 1909: lì, la visione delle *Grandes Baigneuses* li ispirò a dipingere immergendosi nella natura, attraverso la frequentazione dei laghetti e dei boschi nei dintorni di Moritzburg. D'altra parte, i quadri di Cézanne venivano regolarmente esposti alle mostre della Secessione berlinese già dal 1901. Il risultato formale dell'opera di Kirchner sembra essere scaturito da una sintesi di suggestioni emersa verosimilmente in quel tipo di occasioni. Cfr. J.N. Covre, *Cézanne e l'avanguardia tedesca*, in N. Ponente, a cura di, *Cézanne e le avanguardie*, Officina, Roma 1981, pp. 94-115. Per quanto riguarda l'opera di Kirchner: R. Chiappini, *Ernst Ludwig Kirchner*, Skira, Milano 2000, pp. 262-263; M. M. Moeller, R. Scotti, *Ernst Ludwig Kirchner*, Mazzotta, Milano 2002, p. 254.

⁵²⁸ V. Guzzi, *Quando Montanarini, pittore fiorentino...*, in *Luigi Montanarini* (Ferrara, 22 ottobre-19 novembre 1978), SIACA Arti Grafiche, Cento 1978, s.i.p. Inserito in un'ampia

Alla Quadriennale, Montanarini espose anche *Fiori* del 1943, la cui riproduzione venne inclusa nell'apparato illustrativo del catalogo generale (Fig. 176). Il limite dell'unica immagine in bianco e nero a disposizione può essere in parte superato grazie a una composizione appena più tarda, dove la natura morta in questione venne rappresentata, seppur con minime variazioni, insieme ad altre tele del periodo in una scena d'atelier (Fig. 177). Sulla destra, la mano del pittore si insinua per dare gli ultimi ritocchi proprio a *Fiori*; un frammento del suo volto lascia intravedere lo sguardo rivolto verso l'osservatore. Ne scaturiva un autoritratto dell'artista al lavoro che era allo stesso tempo una sintesi antologica della sua fase recente. Alcuni dipinti appoggiati a terra o sui cavalletti rappresentavano infatti la sintesi della pittura di Montanarini tra 1942 e 1943: la linea morbida e sinuosa, le ampie campiture di colore acceso, i contrasti cromatici, l'attenzione per la ricerca europea. Anzitutto, il rimando alla modernità francese da Cézanne ai *fauves*, ma anche il colore vangoghiano (che serpeggia impetuoso nella tenda rossa), la semplificazione formale di Gauguin (nelle espressioni delle nude) e, presumibilmente, anche una certa attenzione verso la coeva pittura di Gino Severini. L'anno precedente, quest'ultimo infatti aveva esposto *Donna con chitarra* (Fig. 178) alla X Mostra sindacale del Lazio:⁵²⁹ una composizione armoniosa e delicata, rappresentativa della nuova fase in cui egli, complice l'isolamento degli anni di guerra, andava sondando una personale rilettura neocubista. Come si è detto, Montanarini esponeva in una sala molto variegata. Lì, la sua pittura finì per saltare all'occhio, anche negativamente, risultando non particolarmente gradita agli osservatori più retrivi, poiché secondo loro compromessa con la tendenza alla deformazione e allo stravolgimento coloristico della realtà. Tra questi, Aniceto del Massa lo avrebbe infatti rimproverato di lasciarsi «persuadere dai falsi profeti».⁵³⁰

antologia di testi critici, il contributo di Guzzi non risulta datato ma si fa risalire verosimilmente alla prima metà degli anni Cinquanta.

⁵²⁹ Non è stato possibile stabilire se *Donna con chitarra* potesse corrispondere anche al *Nudo* presentato da Severini alla IV Quadriennale romana, alla quale era stato invitato con modesto anticipo. Gli venne riservata una parete nella XVI sala del Palazzo delle Esposizioni, dove espose nove dipinti realizzati nel corso dell'ultimo anno (una scena biblica tratta dall'Apocalisse, un ritratto, un nudo femminile, *Arlecchino* e cinque nature morte), che testimoniavano l'approdo a una nuova fase pittorica: da un'impostazione ormai freddamente novecentista, tutta geometrica e rivolta all'antico, negli anni di guerra Severini tornò indietro con la memoria al periodo delle avanguardie, rileggendo la lezione cubista in una chiave più libera e armoniosa.

⁵³⁰ A. Del Massa, *Pittori e scultori alla IV Quadriennale romana*, in «La Nazione», 16 maggio 1943.

Il fitto susseguirsi di nomi sul catalogo della IV Quadriennale testimonia come tutti i locali del piano superiore di Palazzo delle Esposizioni presentassero allestimenti e convivenze non troppo coerenti. Nella sala XXVII, ad esempio, da un campionario di ascendenza variamente novecentista si passava in maniera repentina «agli intarsi di Savelli, al ‘virgolismo’ di Scialoja e all’espressionismo di Stradone».⁵³¹ I tre erano considerati i ‘giovannissimi’ del gruppo della capitale: questo non tanto per questioni anagrafiche,⁵³² quanto in riferimento alle loro esperienze espositive più recenti rispetto ai colleghi e a identità stilistiche non ancora ben consolidate, ma comunque rientranti nell’orbita della deformazione pittorica della Scuola romana. Non è un caso che in precedenza almeno due tra loro – Savelli e Stradone – si fossero formati presso Ferruccio Ferrazzi: il primo seguendo le sue lezioni al Liceo Artistico e all’Accademia capitolina, il secondo frequentando a lungo il suo studio.⁵³³ Già dal suo esempio derivava l’idea di una pittura come espressione di un senso di inquietudine, traducibile con una pennellata nervosa, frammentata, impetuosa (Fig. 179).⁵³⁴ Nei primi anni Quaranta tutti e tre avevano preso parte alle mostre del Sindacato laziale, alcuni anche al Premio Bergamo e alle Biennali. Nonostante le criticità materiali del periodo bellico, la loro frequentazione di altri artisti (negli studi o in circostanze di fortuna) non aveva

⁵³¹ G. Visentini, *Pittori e scultori italiani in una grande rassegna d’arte*, in «Il Popolo di Roma», 16 maggio 1943. Le prime pareti della sala, secondo l’ordine dell’allestimento, accoglievano pittori tutto sommato poco noti e attenzionati dalla critica (tra parentesi il numero delle opere esposte, se diverso dalle consuete tre): Ugo Castellani, Umberto Vittorini (uno), Giovanni Gaglianone (uno), Gabriele Cena, Adriana Apolloni (uno), Ettore Lucenti Vuattolo (uno), Giuseppe Canali.

⁵³² Stradone e Savelli erano nati nel 1911, quindi coetanei di Guttuso. Scialoja, invece, era appena tre anni più giovane.

⁵³³ G. Schiavon, *Rinascita di una pittura espressionista a Roma tra gli anni ’30 e ’40 del Novecento: il caso di Ferruccio Ferrazzi e dei suoi allievi Angelo Savelli e Giovanni Stradone*, in «Polittico», 2008, n. 5, pp. 149-163.

⁵³⁴ Ferrazzi non prendeva parte alla IV Quadriennale, ma nel marzo 1943 la Galleria di Roma aveva ospitato un’imponente mostra riassuntiva del suo percorso, con oltre centoquaranta opere: oltre novanta dipinti a olio e a encausto realizzati tra il 1908 e il 1941; due sculture e oltre quaranta tra disegni e acquerelli. Anche in tempi più recenti il maestro, artista instancabile e proverbialmente defilato, era approdato a manifestazioni cromatiche sempre più accese e violente, intenzionato a prendere parte al dramma del suo tempo con visioni apocalittiche, dando prova di non essere affatto indifferente anche alle suggestioni della pittura romana contemporanea. *LXIII Mostra della Galleria di Roma. Mostra del pittore Ferruccio Ferrazzi. Marzo 1943*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1943. Cfr. anche: M. Fagiolo dell’Arco, *Scuola romana: pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Roma 1986, pp. 83-87; F. D’Amico, N. Vespignani, *Ferruccio Ferrazzi. Visione, simbolo, magia. Opere 1915-1947*, 5 continents, Milano 2004.

subito significative battute di arresto.⁵³⁵ Pertanto, la loro pittura a quella data poteva dirsi il risultato di tutto un insieme di suggestioni direttamente connesse con l'ambiente romano, cariche di un certo senso di dramma e rielaborate secondo una sensibilità personale. In particolare, agli occhi di Venturoli, i tre avevano dato vita a «una piccola sagra dell'espressionismo».⁵³⁶ Chiaro era soprattutto l'ascendente di colleghi più affermati come Mafai e Guttuso: al primo essi dovevano la presa di coscienza del potenziale emotivo del colore, al secondo la possibilità di manifestare attraverso l'arte una propria urgenza espressiva e il ricorso a una pittura scomposta e cromaticamente violenta.

Giovanni Stradone, trasferitosi da Nola e Roma già dall'infanzia, si era formato da autodidatta e, nel corso degli anni Trenta, aveva mutato profondamente il suo linguaggio. Agli esordi risaltavano composizioni affrontate con pazienza e dominate da una certa levità naturalistica, mentre i quadri realizzati sul finire del decennio esprimevano una sensibilità profondamente diversa nei confronti della materia: la superficie si era fatta sempre più spessa e per certi versi 'faticosa', su di essa la pennellata sembrava forzata a prendere forma. La pittura, stesa pura in cromie vivide e allucinate, talvolta era asportata con la spatola e graffiata con il manico del pennello. Tutti passaggi che corrispondevano a un'indole personale piuttosto tormentata, che aveva trovato nella pittura di Ferruzzi un riferimento formativo ed esistenziale di primo piano. Un dipinto come *Notte del pastore* del 1940 (Fig. 180) si mostrava non estraneo all'espressionismo tedesco di inizio secolo, ma forse anche alla visionaria eredità di

⁵³⁵ Varie, ad esempio, sono le occorrenze in cui il loro nome compare nelle memorie di Orfeo Tamburi, tra i più "socievoli" del *milieu* artistico romano. Dalla loro frequentazione, piuttosto quotidiana e confidenziale, possono essere estratte significative riflessioni sulla condizione e sul ruolo degli artisti in quegli anni di guerra. A titolo esemplificativo, si riporta una nota riguardante Stradone, trascritta nel marzo 1943: «Il mattino presto con Stradone a dipingere al Colosseo. Stradone arriva in bicicletta. Ha addosso un giaccone blu, sulle spalle uno zaino gonfio della tela e della cassetta e io arrivo con due tele grandi in una mano e la mia cassetta nell'altra. Al vederci così combinati, ci siamo messi a parlare dei pittori dei bei tempi degli Impressionisti, ripensando alle fotografie di Cézanne, Pissarro, Sisley nella foresta non so più quale. Al ritorno per una buona parte di strada fatta insieme, discutemmo animatamente sulla indifferenza dei pittori per quello che sta succedendo attorno a noi preoccupati unicamente dei loro problemi e a dipingere *nature morte*, *teste* o qualche paesaggio; a fare, insomma, "i loro esercizi"; a rimasticare l'opera dei predecessori, *fauvismo* e *vangoghismo* da una parte. Cézanne e Picasso dall'altra. Colpa della nostra pigrizia o della nostra vigliaccheria, così abbiamo concluso...» (Tamburi, *Calepini* cit., pp. 147-148). In occasione della sua visita alla Quadriennale romana, a quanto pare Tamburi non riuscì a visitare il secondo piano del Palazzo delle Esposizioni, ma non se ne disse demoralizzato: «Non ho ancora veduto Stradone, Savelli, Scialoja, Montanarini, tanto ci conosciamo» (*ibi*, p. 150).

⁵³⁶ M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 48.

Scipione. L'aura metafisica della scena, di memoria leopardiana,⁵³⁷ si increspava in pennellate di puro colore, a tal punto torrenziali da tornare vivide alla mente di Cesare Brandi anche molto più avanti:

Anche Van Gogh c'era nello striarsi del colore: ma il colore che cos'era in Stradone, se non un'emulsione di luce ed ombra, quasi sembra timbri, quasi senza forma? Dalle sue matasse di colore, lavorato come lo zucchero filato, ad un tratto sorgeva un'immagine stracciata, un rosa macchiato d'inchiostro come quello della cartasuga, uno sfrigolio di ferro rovente immerso nell'acqua fredda, una macchia sbilenca, ed era la luna. L'immagine nasceva via via da un accumulo di pennellate roteanti, nasceva come cercando se stessa, e a volte si trovava, a volte non si trovava. [...]

Quei chiari di luna, in cui il chiaro di luna romantico si avvelena d'assenzio, e di chiaro quasi non ci resta nulla, se non il brillio delle pennellate a rilievo, nella luce che riflettono, più plastiche che pittoriche, più scritte che dipinte.⁵³⁸

L'essenza 'roteante' della pittura di Stradone suggerita da Brandi si proponeva anche in quelle nature morte che parevano avere un innesco nel repertorio di Giorgio Morandi: *Vasetto con rose* del 1940 (Fig. 181), ad esempio, sembrava la trasposizione 'in effervescenza' di una delle numerose composizioni del maestro bolognese che Stradone ammirò alla grande personale allestita alla III Quadriennale. Lo stesso livello di tormento lo animava anche nel disegno, dove i soggetti si articolavano sulla base di linee sottili e filamentose. In bilico tra un senso di grottesco metafisico e una certa vibrazione lirica, la sua pittura iniziò a farsi notare in rassegne di spicco. In particolare, nell'autunno 1942 egli partecipò al IV Premio Bergamo assicurandosi il terzo riconoscimento con *La notte*, un olio realizzato due anni prima (Fig. 182). Con quella piccola natura morta, egli dimostrò di aver affrontato una china espressiva piena di carattere, assecondando il sopravvento della materia e sublimando suggestioni diverse. Non ancora esente da un certo piglio metafisico, il soggetto era meditato e rigettato sulla tela senza più ricercare la freschezza e le sottigliezze del naturalismo degli esordi. L'immagine che ne scaturiva aveva in sé un nuovo fermento grazie a una pittura molto

⁵³⁷ L'osservazione del dipinto sembra potersi accompagnare puntualmente alla lettura del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, di cui si riporta la prima strofa: «Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, / Silenziosa luna? / Sorgi la sera, e vai, / Contemplando i deserti; indi ti posi. / Ancor non sei tu paga / Di riandare i sempiterni calli? / Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga / Di mirar queste valli? / Somiglia alla tua vita / La vita del pastore. / Sorge in sul primo albore / Move la greggia oltre pel campo, e vede / Greggi, fontane ed erbe; / Poi stanco si riposa in su la sera: / Altro mai non ispera. / Dimmi, o luna: a che vale / Al pastor la sua vita, / La vostra vita a voi? dimmi: ove tende / Questo vagar mio breve, / Il tuo corso immortale?».

⁵³⁸ C. Brandi, *Presentazione*, in *Stradone*, L'Attico-esse arte, Roma 1982, s.i.p.

pastosa, giocata sul contrasto lirico tra il bianco freddo e l'azzurro più cupo, in uno spazio che si fa quasi un'astrazione; il colore si raggrumava e diveniva materializzazione di un frammento visionario di realtà. Come aveva notato Venturoli – che di Stradone all'epoca era amico fraterno e profondo conoscitore – si trattava di una «pittura che, pur avendo radice nel fatto visivo non si esaurisce in esso (come nel Pirandello) ma si concreta in una opulenza di materia che ha del misterioso».⁵³⁹

A livello personale, questa repentina svolta contribuì a tracciare l'immagine di un pittore immerso in un'anarchica tensione, incapace di dominare del tutto la superficie pittorica, che per la critica più retriva si traduceva in composizioni inquiete e sgradevoli. Le immagini di Stradone finivano per essere in balia e, talvolta, dissolversi nell'impasto, in una materia estremamente corposa e unta. Non facevano eccezione i tre dipinti presentati alla IV Quadriennale, che lo consacrarono uno degli interpreti più puramente espressionisti della scuola romana: il vigore materico era incontenibile sia nei toni delicati di *Calanco* sia in quelli più infiammati ed esasperati di un sardonico *Arlecchino*, entrambi del 1942. Oltre a questi, Stradone esponeva anche *Uccello velato*, realizzato all'inizio del 1943. Di *Calanco*, che in quella occasione fu maggiormente apprezzato,⁵⁴⁰ non è stato possibile individuare una riproduzione di buona qualità (Fig. 183). Pertanto, risulta preziosa l'impressione che ebbe Venturoli, che ne apprezzò l'equilibrio, «il sostenuto controllo dei chiari [che] non annulla la rovenza di un terreno, tormentato come il suolo di una battaglia: un livore, dopo un cataclisma».⁵⁴¹ L'atmosfera evocata doveva risultare simile a quella di *Notturmo sul Tevere* (Fig. 184), dipinto in cui il pittore ancora una volta stravolse la veduta immergendola in una dimensione onirica mossa dalla sola materia. Stradone assegnava così al paesaggio l'espressione di uno stato d'animo, ne faceva l'evocazione barocca di una geologia sentimentale, poetica e commossa: tutto questo, non liberando l'espressione in un'esplosione comunicativa ma riducendola, struggendola in una

⁵³⁹ M. Venturoli, *Stradone e Savelli*, in «Raccolta», aprile-maggio 1941.

⁵⁴⁰ E. Maselli, *Alla Quadriennale d'arte*, in «Il Lavoro fascista», 30 maggio 1943: «Non ci pare di arrischiare troppo dicendo che il suo "Paesaggio" è il più validamente "nuovo", il più ricco di nuova fantasia pittorica, fra tutti gli esposti. Anche nel senso classico e tradizionale del "quadro" della composizione complessa e unitaria, articolata con gravi e scoperte responsabilità di nessi di piani, forme e valori, questo suo "Calanco" riesce a un nuovo primato. Pochissime altre opere possono dirci, come questa, che cosa sia appunto, una visione, un'"invenzione pittorica"».

⁵⁴¹ M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 47.

dimensione tutta interiore.⁵⁴² Per quanto riguardava *Arlecchino*, anch'esso impressionò non poco per la sua essenza tragica, per la sua smorfia dalla sostanza dolorosa (Fig. 185).⁵⁴³

Accanto a Stradone esponeva Angelo Savelli, con una selezione di nove dipinti a olio, la più consistente della XXVII sala.⁵⁴⁴ Lo stesso Segretario Oppò gli aveva assicurato una parete e ulteriore spazio nella sezione del bianco e nero per sei disegni.⁵⁴⁵ Originario di Pizzo Calabro, Savelli era giunto nella capitale alla fine degli anni Venti e, a partire dalla lezione ferrazziana, era riuscito ad assorbire molti degli impulsi più interessanti e significativi della pittura romana dell'epoca.⁵⁴⁶ Affascinato dalle accensioni e dalle oscurità di Scipione, il suo senso di drammaticità e di emozione si mantenne percepibile anche quando attraversò una fase più tangente alle delicatezze tonali. Soprattutto nella resa particolarmente inchiostrata del disegno emergeva, attraverso l'esempio anche di Tamburi, una necessità espressiva inedita rispetto ai formalismi e agli intellettualismi contemporanei (Fig. 186).⁵⁴⁷ Nel 1940 egli figurava tra gli assistenti – assieme a Giulio Turcato – di Luigi Montanarini, divenuto titolare della cattedra di Figura al Liceo Artistico di Roma. Fu in quel periodo che sul fronte della pittura, e per soggetto e per trattamento della materia, Savelli si liberò dai vincoli della sua formazione per dar corpo a una inedita e folgorante tensione: anche sull'esempio di Guttuso,⁵⁴⁸ esuberanti soluzioni cromatiche accesero di luce vivida

⁵⁴² Su questo aspetto dell'espressionismo-romanticismo di Stradone insiste particolarmente E. Crispolti, *Stradone*, Senior-Roma, Roma 1973.

⁵⁴³ L. Repaci, *La quarta Quadriennale. I pittori*, in «L'Illustrazione italiana», 23 maggio 1943, pp. 449-452. Non è chiaro se il dipinto esposto alla rassegna romana fosse la versione *Arlecchino visto di schiena* che, stando al catalogo redatto da Palma Bucarelli nel 1951, è databile 1940 e appartiene alla collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. P. Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Libreria dello Stato, Roma 1951, p. 42. In quella sede, la direttrice della Galleria definisce il dipinto di Stradone «una delle sue opere migliori per la grazia disinvolta della composizione ed il colore fluido e brillante delicatamente accordato».

⁵⁴⁴ Nell'ordine di menzione riportato sul catalogo: *Fiori su un fondo grigio*, *Piazza del Pantheon di notte*, *Fiori sul tavolo blu*, *Coccio rotto e fiori*, *Natura morta*, *Fiori*, *Nudo*, *Il folle*, *La cuffietta olandese di Liana*.

⁵⁴⁵ Lettera di Savelli a Ado Furlan, Roma, 24 aprile 1943, in *Dagli amici di via Margutta. Lettere a Ado Furlan 1940-1947*, FORUM, Udine 2006, p. 90.

⁵⁴⁶ Il primo periodo figurativo di Savelli ha ancora oggi uno spazio molto marginale nella storiografia riguardante l'artista e questa specifica fase dell'arte romana. Ne fa accenno in F. D'Amico, *Savelli prima del bianco: una traccia*, in L. Sansone, a cura di, *Angelo Savelli e Roma. Opere dal 1939 al 1981*, De Luca, Roma 2006, pp. 9-10. La ricostruzione più esaustiva finora è: G. Schiavon, *Angelo Savelli, dagli esordi alla svolta astratto-cubista*, in A. Fiz, L. Sansone, a cura di, *Angelo Savelli. Il maestro del bianco*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 50-57.

⁵⁴⁷ Al riguardo: A. Trombadori, *Angelo Savelli*, in «Primato», 15 febbraio 1941, pp. 20-21.

⁵⁴⁸ All'artista siciliano si deve il brano dedicato a Savelli incluso nell'almanacco di «Beltempo» del 1942, dove significativamente si parla di un «pittore di "contenuto", se si vuole, ma

inquietanti nature morte (spesso formate da bambole e manichini), ritratti e nudi pervasi da una debordante temperie espressionista, talvolta parzialmente contenuta in sintesi formali dal sapore cubista. Un dipinto che può attestare quella fase di passaggio e allo stesso tempo evidenzia i riferimenti del giovane artista è *Capriccio n. 2* (Fig. 187), realizzato nel 1940 e presentato alla mostra del Sindacato laziale dello stesso anno.⁵⁴⁹ Una scena in bilico tra il simbolo e la dimensione del racconto, che rimandava alle fantasticherie di Ensor filtrate attraverso Maccari e Mafai. Si trattava di un quadro problematico anche dal punto di vista materico, in quanto includeva zone quasi inconsistenti e altre dalle pennellate crude e corpose: come faceva notare Venturoli, Savelli aveva integrato «avventure di tono (la bottiglia) in quegli squilli arabescati di pennellate (i costumi dei bevitori)».⁵⁵⁰

Dal 1941 iniziò a farsi notare in mostre sia nell'ambito delle mostre romane⁵⁵¹ sia al Premio Bergamo, dove nella seconda e nella terza edizione si aggiudicò due riconoscimenti.⁵⁵² Guido Piovene lo definì «la sorpresa più gradevole» del movimento neo-espressionista, inteso come «nuova esplosione di colorismo nella pittura italiana».⁵⁵³

Il corpus di quadri presentati alla IV Quadriennale (insieme a sei disegni esposti nella XVII sala) lo collocava senza incertezze nell'orbita della frangia 'violenta' della Scuola romana. Soprattutto in merito ai suoi nove dipinti la critica non esitò a citare

coraggiosamente e senza astrazioni. Contenuto espresso, dunque pittura». Guttuso, *Savelli*, «Beltempo», 1942, p. 184.

⁵⁴⁹ R. Guttuso, *Pittori alla IX Sindacale del Lazio*, in «Primato», 15 maggio 1940, p. 28: «Dei giovani nuovi a questa manifestazione noterei, soprattutto, Pizzinato e Savelli. [...] Savelli, invece, esemplifica il suo mondo di burattini e candele con un gusto che se talvolta risente dell'armamentario metafisico, tuttavia per il suo calore e certo suo appassionato movimento approda alla pittura».

⁵⁵⁰ M. Venturoli, *Stradone e Savelli*, in «Raccolta», aprile-maggio 1941.

⁵⁵¹ Significativa, in questo senso, era la personale di Savelli alla XLVIII mostra della Galleria (1941), dove era presente con quindici disegni a china, undici a colori e ventiquattro quadri a olio. Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, in «Primato», 1942, p. 21: «Il satanismo dei suoi disegni – talvolta davvero espressivo –; l'agitazione delle sue linee, deformatrici d'una realtà divenuta detestabile agli occhi del pittore che vi si era gettato sopra con ingenua foga sensuale (è questo il contenuto psicologico dei suoi disegni e quadri di nudi, non solo, ma delle sue nature morte di bambole rotte e fiori –); la tensione cromatica; quel certo scipionismo che a un dato momento va a finire sull'accensione coloristica di un presunto Van Gogh; l'effetto chiaroscurale d'intenzione drammatica affidato talora felicemente a una moltiplicazione dei piani di luce: tutti questi elementi fanno ressa nell'animo del Savelli, lo sollecitano e incalzano».

⁵⁵² Al III Premio Bergamo (1941) ricevette un riconoscimento pari a 2.500 lire, mentre l'anno successivo vinse uno dei premi da 5.000 lire.

⁵⁵³ G. Piovene, *III Premio Bergamo*, in «Primato», 1 ottobre 1941. Nella stessa occasione, Attilio Podestà lo inserì, insieme ad Aldo Natili, tra «i nuovi apporti della cosiddetta scuola romana». A. Podestà, *Mostra del terzo Premio Bergamo*, in «Domus», ottobre 1941, p. 34.

come riferimenti Guttuso e, attraverso di lui, Picasso.⁵⁵⁴ Questo era da additare all'aria cubisteggiante di «una pittura a toppe e squadrature»⁵⁵⁵ che secondo alcuni rappresentava ormai una regola formale assunta senza troppo riflettere, inibendo l'artista dall'esprimere una propria interiore espressione.⁵⁵⁶

Sul catalogo della rassegna romana era inclusa la riproduzione in bianco e nero del *Nudo* (Fig. 188). Una composizione di analogo tema, realizzata nel 1942 in un formato più modesto (Fig. 189), permette di saggiare meglio il portato materico della pittura di Savelli. La resa del corpo femminile – in questo caso ambientato in un contesto notturno all'aperto e rappresentato secondo una prospettiva diametralmente opposta rispetto all'altro – diveniva il pretesto per sviluppare la pennellata per masse di materia che arrivavano a debordare sulla linea di contorno in maniera fluida e sensuale, fino a farle assumere spessori differenti nei vari punti. Le consistenze sottili che negli anni precedenti in Savelli avevano raggiunto le «tenuità della carta velina»⁵⁵⁷ lasciavano ora il passo a una corposità sempre maggiore e a una tavolozza incurante della crudezza di certi contrasti; si noti, in questo senso, il passaggio dal rosso sanguigno della coperta ai giallastri lividi del terreno. In mancanza di riproduzioni, la sostanza linguistica di alcune vedute presentate alla Quadriennale può essere invece comparata con quella di *Il Tevere*, realizzata nel 1943 (Fig. 190). Si tratta di uno dei numerosi scorci della capitale, che sfrutta le possibilità dinamiche e formali delle sponde cittadine del fiume, con i suoi stabilimenti, baracche, attrezzi e corde; sullo sfondo, il ponte (rievocazione non perfettamente conforme ma comunque assimilabile a Ponte Sisto) a creare una cortina che blocca lo sguardo. A conferire spessore a un'atmosfera apparentemente placida è il trattamento denso della materia pittorica e l'uso del colore pastoso, in particolare nelle pennellate rossastre che, oltre a evocare un frangente autunnale, sembrano insinuarsi e infiammare alcune aree della scena, in netto contrasto col candore del cielo.

⁵⁵⁴ G. Gorgerino, *La IV Quadriennale di Roma: alcuni aspetti dell'arte contemporanea IV*, in «Il Gazzettino», 26 giugno 1943: «Lascio, ultimo, il Savelli, fiammeggiante e aureolato di fulmini (e penso a Guttuso, che gli deve essere amico, e, si capisce, a Picasso e anche un tantino, se non gli spiace, a Casorati. Faccio questi nomi per tracciare il confine dei suoi domini). Insomma, gli si vede molto ingegno, senza dubbio, e bravura. Qualcosa s'è veduto, il resto si vedrà».

⁵⁵⁵ P. Torriano, *Visto alla Quadriennale*, in «Sette giorni», 23 maggio 1943.

⁵⁵⁶ V. Guzzi, *Pittori e scultori alle IV Quadriennale*, in «Primato», 15 giugno 1943: «I suoi quadri si realizzano un po' troppo secondo uno schema grafico e coloristico prefisso, e sono tutti risolti a un modo e senza errori». Di una «sempre più schematica pittura» parlò anche Alberto Francini (*I pittori della IV Quadriennale*, in «La Tribuna», 6 giugno 1943).

⁵⁵⁷ M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 49.

Infine, a chiudere la XXVII sala vi erano i tre dipinti di Toti Scialoja:⁵⁵⁸ due nature morte e un ritratto che venne acquistato dallo Stato per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Le nature morte, almeno a un primo sguardo, sembravano pervase da una solarità maggiore rispetto ai dipinti dei compagni di strada, in quanto realizzate con accostamenti più delicati – stesi comunque in maniera corposa e raggrumata – senza risolversi in contrasti troppo bruschi (Fig. 191): un «colore prezioso e luminoso» che, secondo Guzzi, derivava da Ensor e da Mafai.⁵⁵⁹ Per i commentatori più insofferenti quel modo di pitturare andava sviluppandosi per improvvisi e sterili «fremiti»;⁵⁶⁰ oppure, senza mezzi termini, esso scadeva in consistenze da «scaracchi [...] viscidì».⁵⁶¹

Il coinvolgimento attivo di Scialoja nella pittura era comunque una questione piuttosto recente. Nel decennio precedente, ancora non dedito all'attività artistica a tempo pieno, egli fu frequentatore della Galleria della Cometa e degli studi degli artisti che lì avevano esposto, facendo esperienza del clima della scuola romana dominato dall'estetica tonale, ma anche dell'espressionismo del torinese Carlo Levi. Abbandonati gli studi di giurisprudenza, intorno al 1937 si era immerso da autodidatta nel disegno e alla terza Quadriennale presenziò nella categoria del bianco e nero, con chine che lasciavano intendere corrispondenze con una pittura sciolta e non esente da suggestioni plastiche.⁵⁶² Le prime prove ad olio, realizzate intorno al 1940, si basavano

⁵⁵⁸ Su questo periodo: B. Drudi, *Toti Scialoja. In una luce chiarissima*, Gli Ori, Pistoia 2023.

⁵⁵⁹ V. Guzzi, *Pittori e scultori alle IV Quadriennale*, in «Primato», 15 giugno 1943: «Le iridescenti vanità Scialoja sono tuttavia – specialmente nella *Natura morta* su fondo grigio – vanità di un giovane che comincia a vivere una sua vita pittorica. [...] Realtà vitrea, inconsistente, squisitamente lussuosa codesta, cui il pittore d'accosta con una trepidazione davvero eccessiva, come un molle stato d'animo. Evocativa e sensualistica quella realtà fa grazioso arabesco. Siamo ancora in pieno decadentismo postimpressionistico ed espressionista». Quella luce «cinerina [di Roma], altrove tutta rosa e bianca, veli da cresima: uno zucchero in una haute pâte, in un mattutino di Scialoja», che Carlo Emilio Gadda avrebbe evocato in un passaggio del celebre *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (pubblicato a puntate nel 1946 sulla rivista «Letteratura» e poi per Garzanti nel 1957). Cfr. E. Morra, *La cupola di madreperla. Gadda, Scialoja e una tessera iconografica per il Pasticciaccio*, in «Lettere italiane», 2016, pp. 306-334.

⁵⁶⁰ N. Bertocchi, *Arte italiana moderna alla IV Quadriennale*, in «Il Resto del Carlino», 25 maggio 1943.

⁵⁶¹ M. Gallian, *Prima visita alla IV Quadriennale d'Arte*, in «Eja!», 7 giugno 1943.

⁵⁶² Lo faceva presente Virgilio Guzzi nella presentazione della prima personale di disegni di Scialoja, tenuta presso la Galleria Genova, nel capoluogo ligure, nell'aprile-maggio 1940: «Luministico e sensuale, con qualche ridondanza psicologica, questo disegnare dello Scialoja. Disegnare che è quasi un dipingere in bianco e nero: una pittura dove il colore si risolve tutto in piani di luce e piani d'ombra, in un minuto, ininterrotto palpito chiaroscurale. Un disegno che difatti anticipa la pittura fin nei mezzi empirici d'espressione, che facilmente si risolve in acquerello». [V. Guzzi], *Trenta disegni a inchiostro di Toti Scialoja*, Galleria Genova, Genova 1940, s.i.p.

infatti su una materia spessa e sinuosa (Fig. 192): la pennellata densa e frantumata e la scelta di cromie timbriche si facevano espressione di una vibrazione interiore, sentimentale, che attingeva anche a una complessa formazione letteraria e musicale. Al recupero di certi motivi della scapigliatura lombarda e a reminiscenze da Scipione e Mafai, si aggiungevano suggestioni variamente espressioniste: attraverso il filtro di Levi aveva conosciuto la pittura di Kokoschka e Soutine, ma aveva presenti anche Van Gogh,⁵⁶³ Ensor, le inquiete deformazioni di Munch e i tripudi di colori *fauves*.⁵⁶⁴

Nelle opere più recenti dimostrava invece di essersi lasciato andare a una maggiore libertà espressiva, presumibilmente sull'esempio di Guttuso, dando prova di una pittura sempre più sconvolta dal punto di vista materico, sviluppata per deformazioni formali e una sempre maggiore drammatizzazione del colore timbrico. Tra i quadri della IV Quadriennale, il ritratto era il più eloquente da questo punto di vista. Conosciuto anche come *Ritratto di giovinetta* (Fig. 193),⁵⁶⁵ si trattava di una figura femminile – l'allora compagna di Scialoja, anch'ella pittrice, Titina Maselli – dalla fisionomia precaria (quasi munchiana), animata dalle vibrazioni di pennellate brevissime e sovrapposte: una composizione che richiamava la pittura di Soutine, ma anche quella di Modigliani e di Picasso. Ancora una volta, significativa la testimonianza di Venturoli, frequentatore non occasionale dello studio del pittore:

È dello S. un carattere gentile e malinconico che l'ambizione e una sorta di esteriore smania concitativa paluda di drammatico; la iniziale eleganza, la squisitezza quasi leziosa della sua natura, si complica man mano che il quadro si viene elaborando: i rosa diventano rossi accesi, i verdi teneri si incrudiscono in smaltati riflessi di vetro; una forma lievemente accennata di un calice, di un fiore, che all'origine voleva segnare un semplice ritmo, tutto ad un tratto si contorce, pencola, e nascono alla fine quegli oggetti come sospesi e al tempo stesso precipitanti, che raramente riescono a dare il senso di una interna armonia, a fare il quadro.⁵⁶⁶

⁵⁶³ Come testimoniato dallo stesso Scialoja, Van Gogh era conosciuto (e «mitizzato») attraverso le stampe in quadricromia che circolavano a Roma in quegli anni. Cfr. *Toti Scialoja opere dal 1940 al 1991*, Edizioni della Cometa, Roma 1991, p. 23.

⁵⁶⁴ F. D'Amico, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, in F. D'Amico, a cura di, *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, Skira, Milano 1999, pp. 9-10. Cfr. anche V. Rivosecchi, *La figurazione espressionista di Toti Scialoja*, in C. Crescentini, a cura di, *Scialoja. Azione e Pensiero*, De Luca, Roma 2015, pp. 9-14.

⁵⁶⁵ Con questo titolo è indicato in: P. Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Libreria dello Stato, Roma 1951, pp. 62 (scheda), 141 (riproduzione).

⁵⁶⁶ M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale cit.*, p. 48.

Il giovane critico non nascondeva quindi la sua predilezione per le composizioni meno azzardate, che giudicava incoerenti con l'indole malinconica e con la proverbiale eleganza di Scialoja. La deformazione, d'altra parte, per i giovani di quella schiera rappresentava comunque un binario da perseguire,⁵⁶⁷ più o meno coscientemente.

GENTILINI, AFRO, GUZZI, TAMBURI

Al piano terreno del Palazzo delle Esposizioni era possibile imbattersi in altre personalità significative della nuova stagione romana, anche se – in misura varia – non totalmente devote alla fede della deformazione finora descritta. Nella quinta sala, accanto a Mafai esponeva Franco Gentilini, faentino di nascita, stabilito nella capitale dall'inizio degli anni Trenta. La sua pittura, dapprima tangente a un conciliante novecentismo memore anche di Spadini, si era poi avvicinata alla lezione di Cagli, raggiungendo una diffusa pacatezza di tono. La sua ricerca aveva trovato la consacrazione ufficiale alla III Quadriennale,⁵⁶⁸ dove tuttavia ricevette una tiepida accoglienza. Un dipinto come *Il ratto delle Sabine* del 1938 (Fig 194) appariva più come una concitata sarabanda da teatro barocco che non un leggendario episodio della Roma antica: i toni alla *Bal du moulin de la Galette* di Renoir (che il pittore aveva tanto ammirato a Parigi anni prima) sembravano caratterizzare più quella composizione che non *Festa campestre*, realizzata nello stesso periodo.⁵⁶⁹ Le pennellate stese leggere le cromie delicate plasmavano la scena, conferendole una leggiadria incoerente con la drammaticità della vicenda.⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ Lo dimostrava anche una mostra che aveva aperto i battenti all'inizio di luglio: alla Galleria dello Zodiaco esponevano in gruppo Scialoja, Donnini, Leoncillo, Purificato, Turcato, Valenti, Vedova. Scialoja esponeva: *Nudino in piedi*, *La Cupola dell'Excelsior*, *Terrazze di via Ludovisi*, *Panorama di Roma*, *Il fiumetto*. Per Leoncillo, Guzzi parlò di «vitalità della deformazione espressionistica e barocca» (*Mostra allo "Zodiaco"*, in «Italia», 8 luglio 1943). Cfr. anche: E. Maselli, *Mostre d'arte*, in «Il Lavoro Fascista», 9 luglio 1943.

⁵⁶⁸ A Gentilini venne riservata una sala personale, dove furono esposti venti dipinti. *III Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo Generale* cit., pp. 116-119.

⁵⁶⁹ L. Bortolon, *Gentilini*, Mondadori, Milano 1975, p. 10.

⁵⁷⁰ G. Macchia, *Gentilini*, in «Beltempo», 1942, p. 168: «Se ha da risolvere un soggetto assai amato, il *Ratto delle Sabine*, la scena di terrore perde ogni risonanza afrodisiaca, per assumerne una quasi farsesca e (nella seconda edizione) con toni dolci e delicati, più adatti a un idillio. È una pittura "vestita", che si giova di allusioni al costume e all'ambiente». Il dipinto venne riproposto in una versione leggermente diversa anche alla XXIII Biennale del 1942, in cui Gentilini era una presenza massiccia nella sala 55 (quattordici dipinti) e aveva realizzato anche la decorazione *La nascita di Roma* per la facciata del padiglione italiano.

Nel complesso, la poetica visiva di Gentilini venne considerata sì lirica, ma anche timida e poco robusta.⁵⁷¹ Verso la fine del decennio, egli sembrò poi affrontare un momento di svolta, influenzato da quel clima di fermento e di neo-romanticismo che si stava diffondendo nel panorama romano. Della sua nuova fase dette pubblicamente prova alla IV Quadriennale, dove era presente con otto dipinti e dove, soprattutto, vinse uno dei premi minori da 10.000 lire. Il suo allinearsi alle più recenti evoluzioni della scuola romana era evidente: la materia si era andata addensando e le tonalità raggiunsero inediti contrasti e accensioni, i cui esiti furono prontamente registrati dalla critica, che non sempre dimostrò di apprezzare.⁵⁷² In particolare, a colpire era l'atmosfera grottesca che permeava i dipinti più recenti. Quello che impressionò maggiormente fu *La camera incantata*, poi acquistato per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna: una scena ambientata in un interno di estrazione popolare (un locale spoglio, connotato da un arredo semplice), dove una combriccola si è riunita per una messinscena di maschere e fantocci (Fig. 195). Si tratta di un tema che Gentilini avrebbe continuato ad affinare nei mesi della Roma occupata, fino a realizzarne una variante in un formato più grande nel 1945 (Fig. 196). Dominato da tinte ancor più acide e contrastate (in particolare, i gialli e i rossi), il quadro recava alcune variazioni (la nicchia nella parete che accoglie un pubblico di altrettante figure grottesche) ed era arricchito di ulteriori dettagli surreali (gli oggetti sparsi sul pavimento). Se nel titolo vi poteva essere un eventuale rimando al celebre dipinto di Carlo Carrà del 1917,⁵⁷³ nei fatti la composizione era ben altra: l'atmosfera immobile e lo stato di attesa inquieta e latente che scaturisce dalla *Wunderkammer* metafisica di Carrà erano difatti sostituiti

⁵⁷¹ Cfr. L. Casella, , *La III Quadriennale romana*, in «Il Gazzettino», 5 febbraio 1939; A. Crespi, *L a pittura alla III Quadriennale*, in «Il Popolo di Roma», 15 febbraio 1939; P. Scarpa, *Alla terza Quadriennale d'Arte. Mostre personali di alcuni pittori*, in «Messaggero», 19 febbraio 1939; L. Bacherini, *Pittura e scultura alla Quadriennale*, in «Tutto», 11 marzo 1939; N. Vernieri, *La pittura alla III Quadriennale*, in «Echi e Commenti», 15 marzo 1939, pp. 248-250.

⁵⁷² G. Macchia, *Gentilini*, in «Beltempo», 1942, p. 168: «Quando Gentilini riporta nelle sue tele stridenti antitesi cromatiche, violenze formali, è un altro: ha incontrato per la strada un uomo cui ha prestato il suo pennello».

⁵⁷³ Il richiamo a Carrà si fa anche in virtù della fama che questi continuava ad avere presso i giovani nei primi anni Quaranta: per il maestro piemontese erano ancora anni di attivismo intellettuale, di critica e di numerose polemiche nei confronti dell'ingerenza del potere politico nella realtà dell'arte (in particolare, lo scontro con Giuseppe Pensabene in occasione della III Quadriennale). Al 1942 risaliva una sua importante personale allestita dal Centro Azione per le Arti (centoquattordici opere, tra cui *La camera incantata*) alla Pinacoteca di Brera (dove compare come proprietà di Emilio Jesi, sotto pseudonimo), al 1943 la pubblicazione per Longanesi della sua autobiografia (in cui fa accenno al dipinto; C. Carrà, *La mia vita*, Abscondita, Milano 2002, p. 141). Cfr. D. Guzzi, *La camera incantata, 1917*, in A. Monferini, a cura di, *Carlo Carrà 1881-1966*, Electa, Milano 1994, p. 220; M. C. Bandera, *Carrà*, 24ORE Cultura, Milano 2012, p. 138.

dalla dinamica scherzosa – ma non meno onirica – messa in atto da personaggi carnevaleschi, sui cui volti, quando non erano coperti da maschere, affioravano espressioni distorte e deformate. Anche in altri quadretti del periodo, come *I funamboli* (Fig. 197), emergeva un richiamo fantastico e visionario che, in sostanza, era il mezzo di evasione con cui Gentilini stava affrontando le angosce e la precarietà del periodo bellico. Nelle sue scene pareva celarsi anche un sottile senso umoristico: se da un lato esso passava attraverso il filtro irriverente e anticonformista di Mino Maccari e della *Fantasie* di Mafai, dall'altro poteva comunque vantare un bagaglio di spunti assai più ampio e composito: Goya, il già citato Daumier, ma anche tanto espressionismo europeo del primo Novecento, a partire dall'esempio di Ensor, artista sicuramente amato dal pittore faentino.⁵⁷⁴ Da questo insieme di suggestioni si svilupparono la sua vena grottesca, la resa vivida degli accostamenti cromatici e il gusto per le fisionomie deformate.⁵⁷⁵

In occasione della Quadriennale romana, Cecchi ricordò che Gentilini «era partito da un brulicante, festoso bamboccismo dai colori di carta velina. [...] Le sue scenette

⁵⁷⁴ Per comprendere la familiarità di Gentilini con la pittura di Ensor, sicuramente argomento di riflessioni in quel periodo, si rimanda a una testimonianza di Renzo Vespignani, riportata in un diario dei primi mesi del 1944: «Da Gentilini ho visto un libro sul pittore Ensor, un olandese che fa anche incisioni. Dipinge gente mascherata, e teschi e scheletri, con i colori delle carte veline, un gran carnevale di morti. Forse in questo inverno che non finisce mai bisognerebbe dipingere così, con allegria, come tutto fosse un girotondo di perfide zittelle». R. Vespignani, *Diario 1943-1944*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991, p. 14. Dal momento che sull'artista, all'epoca di questa memoria, non era ancora stata pubblicato alcuno studio in lingua italiana, si ipotizza che Vespignani facesse riferimento a uno dei non molti volumi allora in circolazione in Europa. Il più recente era stato dato alle stampe nel 1943 a Parigi per le edizioni Hypérion: un volume di medio formato a cura di Paul Fierens, che forniva una panoramica piuttosto completa della vicenda artistica di Ensor, con il supporto di un corposo apparato illustrativo, con alcune tavole anche a colori. Un formato tascabile, presumibilmente più diffuso, era costituito dal testo curato da André De Ridder, pubblicato nel 1930 nella collana “Maîtres de l’art moderne” delle edizioni parigine Rieder, con circa settanta eliografie fuori testo. Su Ensor: U. Becks-Malorny, *James Ensor 1860-1949. Le maschere, il mare, la morte*, Taschen, Köln 2003.

⁵⁷⁵ V. Guzzi, *Pittori e scultori alle IV Quadriennale*, in «Primato», 15 giugno 1943, pp. 225-228: «Divaghiamoci perciò coi racconti umoreschi di Gentilini, e col suo addomesticato espressionismo tra goyesco ed ensoriano. Gentilini, specie in queste “spiagge” e nella Camera incantata ci dà forme accettabili, briose, colorite. I suoi racconti sono pieni di animazione, di calcolata bravura». Per una sintesi del bagaglio di suggestioni artistiche e letterarie di Gentilini, cfr. anche: G. Appella, *Gentilini e il libro d'arte*, De Luca, Roma 1996, p. 10: «*La petite promenade du poète* [di Dino Campana], di porta in porta, è la passeggiata del nomade Gentilini, orma su orma dei poeti ai quali si affianca come un'ombra, Cardarelli, De Libero, Sinisgalli, Carrieri, per meglio intendere Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Pound e gli artisti che lo aiutano a crescere: Daumier, Gauguin, Ensor, Van Gogh, Picasso, Klee, Kirchner, Grosz». Su questa fase di passaggio della pittura di Gentilini: si vedano inoltre: G. Appella, *Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981*, De Luca, Roma 2000. Cfr. anche: *Gentilini 1909-1981*, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1985; A. Jouffroy, *Franco Gentilini*, Fabbri, Milano 1987.

rionali, i suoi fatti di cronaca, sono ora organizzati e drammatizzati in un lume verdiccio e rossastro»;⁵⁷⁶ Clementi lo canzonò, credendolo smarrito «in fantasmagorie grottesche che vorrebbero essere dense di significati sarcastici alla Doumier [*sic*] o alla Hogarth, senza una conveniente omogeneità coloristica».⁵⁷⁷ Il riferimento ai due maestri del passato, rappresentanti di una pittura dissacrante sul piano politico e sociale, come già accennato, aveva una propria validità di fondo. Si può notare come in questa fase l'attenzione di Gentilini fosse rivolta sempre più a frammenti del quotidiano e a realtà sociali piuttosto modeste. Tra le opere esposte era *La terza classe* del 1941 (Fig. 198): sebbene il titolo suggerisse l'omaggio a Daumier (Fig. 199), per quanto riguardava il soggetto il dipinto poggiava su un impianto coloristico di indole espressionista; erano infatti la pennellata corposa e il contrasto di cromie a dare forma alla scena. Inoltre, l'inquietata fisionomia dell'uomo di destra sembrava rimandare in qualche misura al Grosz de *I pilastri della società* (Fig. 200). Tra i quadri di Gentilini c'era anche *La sartoria* (Fig. 201): una scena affollata che, dal punto di vista formale, si basava sulla fluidità della pennellata e sulla vitalità del colore.⁵⁷⁸ Per l'impianto spaziale, questo interno sembrava idealmente rimandare al *Caffè* di Amerigo Bartoli, in qualche modo manifesto della scuola romana al 1930 (Fig. 202). Ne veniva riproposto anche il motivo delle figure affaccendate intorno a svariati tavoli: per diletto nel caso dell'*intelligenza* romana nella terza saletta del Caffè Aragno, per svolgere le mansioni nel caso delle impiegate della sartoria. Era come se Gentilini avesse inteso stravolgere gli espliciti riferimenti al passato in nome di una nuova concretezza del racconto pittorico, passando necessariamente attraverso la corposità della pittura e la vivacità del colore.⁵⁷⁹

L'immersione in una dimensione popolare e ordinaria riguardò anche composizioni a tema sacro. Un soggetto più volte affrontato nel corso del 1942 fu quello di *Susanna e i vecchioni* (Fig. 203). Ancora una volta, Gentilini attinse a un ampio repertorio d'avanguardia, sintetizzato da Francesco Arcangeli su «Primato» come punto di riferimento stilistico del 'nuovo romanticismo' allora in auge nella capitale: «da Van

⁵⁷⁶ E. Cecchi, *La Quadriennale d'Arte a Roma II*, in «Corriere della Sera», 2 giugno 1943.

⁵⁷⁷ R. Clementi, *Fisionomia complessiva della quarta Quadriennale*, in «L'Osservatore romano», 12 luglio 1943.

⁵⁷⁸ L'informazione è tratta dalle notizie sulla rassegna stampa; non è stato possibile rintracciare una riproduzione a colori del dipinto.

⁵⁷⁹ Chaim Soutine (1893-1943) *Catalogue Raisonné, Werkverzeichnis II*, Taschen, Köln 1993; R. Chiappini, a cura di, *Chaim Soutine*, Electa, Milano 1995.

Gogh a Gauguin, dai “fauves” a Ensor, da Kokoschka a Soutine [...] quel morbo che i tedeschi han chiamato per primi espressionismo».⁵⁸⁰ La scelta di ambientare la scena in una dimensione quotidiana e popolare rappresentava l'altra differenza sostanziale: Gentilini aveva fatto del tema sacro «una gustosa parodia: come se il mondo della provincia più dimessa sia stato ad un'accesa ribalta. Susanna sarà una spiritosa servetta, i vecchioni, piccoli avidi farmacisti o notai che caricaturano d'ombre la parete».⁵⁸¹ Si trattava di qualcosa di ben diverso dalla stucchevole esattezza del realismo di Gregorio Sciltian, che propose lo stesso soggetto alla XXIII Biennale di Venezia (Fig. 204).⁵⁸² Anche in questo caso, l'iconografia sacra era traslata in una dimensione più attuale e vicina al quotidiano dell'autore. Gli assi portanti della composizione erano l'ossatura grafica e il congruo trattamento delle luci e delle ombre. Tuttavia, a parte una lieve aura di sospensione, niente – né spavento né dramma, né linea né colore – sembrava far vibrare la scena: i gesti e gli sguardi erano bloccati nell'istante ma la composizione aveva la fissità di un fotogramma da cinema muto, nessun impulso profondo interviene ad animarla. L'eco del quotidiano, così cristallizzata, non aveva reale potere espressivo sulla composizione. Gentilini, da parte sua, sembrava per lo meno aver tentato la collocazione dell'episodio sacro in una parentesi di racconto popolare (in contrasto con la stagnazione borghese dell'ambientazione sciltiana), affidando alla densità della pennellata e alla vivacità del colore l'incarico di esprimerlo.

Nella sala V, dove esponeva Gentilini, di quella che era considerata la generazione più giovane erano presenti anche Afro Basaldella e Virgilio Guzzi.⁵⁸³ Per quanto riguardava Afro, rispetto alle opere esposte precedentemente alla Galleria di Roma e poi alla XXIII Biennale di Venezia,⁵⁸⁴ i segnali della ‘crisi’ da lui attraversata all'inizio del decennio erano ora più evidenti. Si presentò alla rassegna con tre nature morte pervase da un'inedita tensione compositiva, pitture che avevano preso il posto delle

⁵⁸⁰ F. Arcangeli, *Arguzia di Gentilini*, «Primato», 1 gennaio 1943, p. 18.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

⁵⁸² Si prende a esempio l'opera di Sciltian in quanto all'epoca egli era uno degli artisti più elogiati dalla stampa conservatrice. Dopo aver ricoperto un ruolo di primo piano alla Biennale di Venezia del 1942, tuttavia non venne selezionato per l'esposizione romana.

⁵⁸³ Vi erano poi quattro dipinti di Orazio Amato, tre di Virgilio Guidi e alcuni pezzi di Marino Mazzacurati (due cere e una scultura in bronzo).

⁵⁸⁴ Si fa qui riferimento alla “L Mostra della Galleria di Roma”, collettiva tenuta nel gennaio 1942 e comprendente anche opere di Rizzo, Purificato, Castelli, Peyrot e Mirko Basaldella. In merito alla partecipazione dell'artista alla XXIII Biennale di Venezia, tenuta nel periodo aprile-giugno dello stesso anno, si rimanda al paragrafo 2.4.2.

atmosfera sospese, al limite del monocromo di pochi anni prima: *Natura morta con bicchiere* (Fig. 205), *Natura morta con candela* (Fig. 206) e *Natura morta con cestino* (Fig. 207). Dei tre dipinti, il secondo era quello di dimensioni maggiori e, per la pastosità della materia e il colorismo acceso e contrastato, rappresentava al meglio quella fase di transizione verso schemi più dichiaratamente neocubisti nell'immediato dopoguerra.⁵⁸⁵ In molte porzioni del quadro il ricorso alla linea scura di contorno concorreva attivamente alla sagomatura degli oggetti e a uno slittamento dei piani che, a sua volta, restituiva un certo senso di precarietà. Il risultato venne accolto con un certo stupore, non sempre positivo, da coloro che da tempo seguivano la pittura di Afro e ne apprezzavano la discendenza veneta, le delicatezze tonali e la sensualità atmosferica derivatagli da Mafai.⁵⁸⁶ Da più parti, l'esempio di Guttuso venne citato come mediazione per quella inedita deformazione e per il raggiungimento di nuove accensioni cromatiche;⁵⁸⁷ tuttavia, sembra che la riflessione del pittore friulano richiamasse Van Gogh, Matisse e anche Braque in maniera meno mediata, o perlomeno più personale rispetto agli altri esponenti della scuola romana. Si trattava infatti di una riflessione sulla modernità francese da mettere in connessione anche con il clima di fermento e di vitale confronto che animava la città di Venezia nei primi anni Quaranta. Lì Afro risiedeva da qualche tempo, beneficiando dello stimolante *milieu* culturale connesso all'Accademia di Belle Arti⁵⁸⁸ e soprattutto alla Galleria Il Cavallino di Carlo Cardazzo.⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ G. Visentini, *Pittori e scultori italiani in una grande rassegna d'arte*, in «Il Popolo di Roma», 16 maggio 1943.

⁵⁸⁶ A. Benedetti, *Alla quarta Quadriennale romana. I ministri Biggini e Polverelli presenziano la vernice della mostra*, in «Corriere Padano», 16 maggio 1943; E. Cecchi, *La Quadriennale d'Arte a Roma*, in «Corriere della Sera», 16 maggio 1943; E. Maselli, *Alla Quadriennale d'Arte*, in «Il Lavoro fascista», 6 giugno 1943.

⁵⁸⁷ P. Torriano, *Visto alla Quadriennale*, in «Sette giorni», 23 maggio 1943; A. Podestà, *Pittori e disegnatori alla IV Quadriennale*, in «Il Secolo XIX», 5 giugno 1943.

⁵⁸⁸ Come accennato in precedenza, Afro vi deteneva la cattedra di mosaico. Nei primi anni Quaranta vi erano presenti anche Arturo Martini per la scultura e Giuseppe Cesetti per la pittura.

⁵⁸⁹ La Galleria del Cavallino di Venezia, aperta nel 1942 e diretta da Carlo Cardazzo, all'epoca dimostrava un significativo interesse per la recente arte romana. Ne è dimostrazione il progetto della mostra "Giovane pittura romana" (Savelli, Gentilini, Afro Stradone, Guttuso, Tamburi, Scialoja, e presumibilmente anche Ziveri) che si sarebbe dovuta tenere a partire dal 20 maggio 1943, poi rimandata all'estate e infine non più inaugurata. Anche il volume omonimo che avrebbe dovuto anticipare la mostra non venne pubblicato. Cfr. lettere di Savelli (5 marzo 1943) e Tamburi (18 marzo 1943) in A. Cardazzo, a cura di, *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*, Cavallino, Venezia 2008, p. 188 e p. 214; V., Rivosecchi, *Carlo Cardazzo e la "Scuola romana"*, in L. M. Barbero, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, Electa-Solomon R. Guggenheim Foundation, Milano-New York, 2008, pp. 111-117. Una selezione

Virgilio Guzzi, invece, pur vantando un coinvolgimento ‘romano’ di più lungo corso, in pittura dimostrava di voler mantenere un legame più saldo con il suo repertorio. Alla Quadriennale gli vennero riservati un premio da 10.000 lire e una delle pareti più ricche della mostra: ben quattordici dipinti che, nel contesto di un generale stravolgimento espressivo, testimoniavano composizioni fin troppo meditate e composte.⁵⁹⁰ Egli aveva sì contribuito attivamente alla definizione del nuovo indirizzo della scuola romana, la sua pittura recente aveva acquisito maggiore vigore materico e vi si avvertiva un nuovo gusto del colore. Tuttavia, come già emerso in occasione della XXXI mostra della Galleria di Roma e alle sindacali, a differenza dei compagni di strada egli non sembrava intenzionato a lasciare il passo a forzature formali o ad anarchiche accensioni cromatiche. La composizione doveva mantenere un solido equilibrio e, in questo senso, era ancora l’amore per la realtà naturale e per la lezione dei maestri, soprattutto l’esempio di Cézanne,⁵⁹¹ a orientare la sua poetica (Fig. 208).

della collezione Cardazzo era stata esposta nell’aprile 1941 nella capitale, nell’ambito della XLII Mostra della Galleria di Roma.

⁵⁹⁰ Maselli lo definì un pittore “saggista”: «Nei suoi quadri riesce, o permane, l’idea del “saggio”, compiaciutamente preparato, elaborato, steso. Pittura di saggi sulla pittura. L’Autore, volta a volta, ne apprende con passione e interesse, ma senza sorpresa, i pregevoli risultati; trova che gli arriva a buon punto e a buon fine, com’era da attendersi, tutto quel che occorre. Non si compiacerà mai abbastanza di essere un fedele osservante della “prima digestio fit in ore”, del “festina lente”, ecc.». E. Maselli, *Alla Quadriennale d’Arte*, in «Il Lavoro fascista», 30 maggio 1943.

⁵⁹¹ Pochi mesi prima, su «Primato», Guzzi aveva dichiarato esplicitamente il suo debito con il maestro di Aix-en-Provence, ponendolo al centro della sua personale concezione di “realismo” (inteso da Guzzi come uno stato d’animo, un’ambizione alla libertà espressiva) senza per questo rifuggire nel manierismo: «È naturale che bisogna rifarsi a qualcuno e che mai esistettero pittori senza maestri. Ma il realismo è, oggi che tutto fu sperimentato, niente altro che una voce di libertà, e novità del sentimento; quella capacità di disancorarsi dagli schemi accademici, di scoprire nella natura nuovi accordi, nel mondo morale nuovi sentimenti che vivano al di fuori delle “formule pittoriche”. Quando io dipingo, e sia pure con rigore di gusto, risquadrando ancora gli accordi fondamentali dell’impressionismo, quei verdi, rossi, gialli, blu, e non riesco a sfondare le porte d’una poetica tanto illustre, perché il mio sentimento vi si è dentro assopito; quando io piglio a Cézanne quel suo modo di sfaccettare la forma, che è gran parte della sua fantasia di pittore; quando io adotto quella sua pennellata obliqua, scandita, costruttiva, immaginandomi che possa essere qualcosa di separabile dalla personalità di quell’artista; e faccio di ciò che fu invenzione e visione di Cézanne un metodo, un rimario, una grammatica, e preferisco essere detto uno stilista, piuttosto che sperimentatore magari rozzo, e inventore di forme [...] ». Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, «Primato», 1 giugno 1942, p. 223. Cfr. C. Strinati, *Cézanne in Italia: fra amore e polemiche*, in M. T. Benedetti, a cura di, *Cézanne. Il padre dei moderni*, Mazzotta, Milano 2002, pp. 31-34. Per l’economia del nostro discorso, si riprende la definizione di Strinati che, a partire dalla tesi di Cesare Brandi del 1939-1943 (*Elicona I. Carmine o della Pittura*), intende il ruolo di Cézanne nell’evoluzione stilistica di molti artisti italiani della prima metà del Novecento (a partire da Morandi) come «una lezione austera e ascetica di eticità dell’atto estetico dove lo stile regola e sovrasta ogni velleità sentimentale ed espressiva dell’artista perché tutto si risolve nel dominio assoluto della tessitura cromatica» (p. 32).

Alla Quadriennale espose quadri di figura e nature morte. Tra questi, *Vagabondo* (Fig. 209) denunciava un maggiore allineamento all'orizzonte di deformazione diffusosi a Roma e che attingeva, in varia misura da artista ad artista, all'immaginario espressionista nordeuropeo. Nel buio del vicolo, la figura manifestava un'aria disinvolta ma allo stesso tempo un senso di inquietudine: il volto era di fatto ridotto a una maschera; lo stacco del lungo cappotto (costruito di solo colore) rispetto al fondo era il segnale della ricerca di un contrasto più azzardato rispetto alle scansioni modulate, talvolta ancora tonali, che caratterizzavano le coeve nature morte. Era quella, secondo Podestà, la somma «dei risultati ottenuti sottoponendo il libero abbandono alla fantasia ad un severo controllo critico».⁵⁹²

Riprodotta sul catalogo della rassegna, tra i dipinti di Guzzi, c'era anche *Ritratto di Gianna* (o *Modella con il vestito rosso a strisce nere*), realizzato l'anno precedente e ben rappresentativo di quella sua stagione (Fig. 210).⁵⁹³ Ancora superstita l'impostazione tipica del ritratto cezanniano, in particolare dei vari *Madame Cézanne* (Fig. 211), con la figura ritratta seduta, leggermente di profilo, le mani raccolte nel grembo, lo sguardo animato da una leggera tensione psicologica. Per quanto avvolta in pennellate dense e fluenti, la fanciulla guzziana manteneva una valenza di tridimensionalità grazie alla posa di tre quarti e al trattamento coerente (sebbene, ancora una volta, sfacciatamente materico) dei passaggi chiaroscurali.⁵⁹⁴ Anche sul fondale neutro, in azzurro e grigio, era ricercata la verosimiglianza delle zone in luce e in ombra. È quindi dal punto di vista dell'impasto che la composizione si faceva veicolo di un nuovo modo di applicare il colore. L'abito della ragazza era un telaio costruito con una materia carica e brillante, sfruttando un rosso acceso e irruento, solo

⁵⁹² A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943, pp. 254-255.

⁵⁹³ Allo stesso anno risaliva anche un'altra versione dello stesso soggetto, riprodotta a corredo del saggio di Guttuso su «Beltempo» (1942, p. 181).

⁵⁹⁴ Come si è visto nel capitolo precedente, quella del recupero del chiaroscuro come valore pittorico costituiva una questione piuttosto cara per Guzzi, in quanto artista ma anche come critico. Egli, difatti, ne registrò con attenzione la ricomparsa anche nel linguaggio dei compagni della Scuola romana. Il caso più significativo era stato quello di Ziveri, di cui aveva prontamente segnalato la svolta "realista" alla Biennale del 1938 e che adesso, dopo alcuni anni di assenza del pittore dalle esposizioni pubbliche, tornava a guardare con rinnovata attenzione. Il ruolo di Guzzi quale osservatore e difensore della modernità della Scuola romana prendeva slancio direttamente dall'interno di quel movimento, da quella diffusa esigenza di rinnovamento che venne sempre più chiarendosi dalla seconda metà degli anni Trenta. Per lui Guttuso aveva parlato di una «critica così apparentemente obiettiva e invece nel suo intimo partigiana e passionale», aspetti che comunque non potevano essere svincolati dal suo essere pittore. R. Guttuso, *Virgilio Guzzi*, in «Beltempo», 1942, p. 180.

parzialmente contenuto dalle linee più scure che avrebbero dovuto distinguere la trama del tessuto. Anche nel copricapo venne riproposta la fantasia a righe, ancora una volta pretesto per sperimentare il potenziale di concretezza della pennellata: i rossi stesi puri non intendevano tanto descrivere la stoffa, ma ribadire la propria identità 'reale' di materia applicata su una superficie. L'interesse di Guzzi era quindi rivolto al gioco di impasti, ai rapporti di tono e di volume che ne conseguivano.

Come noto, Cézanne rappresentava un punto di riferimento anche per Orfeo Tamburi, che invece esponeva nella sala XII. Il pittore marchigiano lo aveva studiato attentamente durante il suo periodo a Parigi alla metà degli anni Trenta e ancora ne era affascinato:⁵⁹⁵ di fatto, a partire dal maestro di Aix (in particolare dall'ultima fase della sua pittura) aveva tentato una personale via di superamento della stagnazione metafisica-novecentista-tonale. Partendo dall'analisi degli elementi compositivi e senza mai giungere alla rottura dell'unità formale dei soggetti, aveva innestato la sua vocazione lirica e narrativa su una struttura visiva più solida, dilatando i piani e applicato i colori in campiture ampie.

Sulla parete della Quadriennale esponeva alcuni paesaggi molto recenti,⁵⁹⁶ intervallati dai dipinti di Giuseppe Capogrossi: *Il Palatino*, *Il Campidoglio*, *Ponte Cavour*, *San Bonaventura* (Figg. 212-213).⁵⁹⁷ A ragione, venne collocato dalla critica «tra Cézanne

⁵⁹⁵ Un appunto di Tamburi del giugno 1943 testimonia la persistenza di tale fascinazione, la quale tuttavia deve convivere con un senso di generale tedio scaturito dalla vita militare: «Ieri ho comprato un libro di Cézanne nelle edizioni Floury a mille e cento lire. Da tempo ero disposto a qualsiasi pazzia pur d'avere questo libro ed ora non ho nemmeno la voglia di sfogliarlo. L'ho appena veduto un attimo. Questa vita di soldato toglie ogni fantasia». O. Tamburi, *Calepini* cit., p. 170. Il volume in questione è da ricondursi a uno dei lavori di George Rivière sul maestro francese pubblicate per l'editore parigino Floury: *Le maître Paul Cézanne* del 1923 oppure *Cézanne. Le peintre solitaire*, stampato nel 1933 e nuovamente nel 1936.

⁵⁹⁶ A questi si aggiungevano un ritratto e, nella sala XVII, tre disegni. Inizialmente Tamburi, secondo una regola che riguardò numerosi altri partecipanti, avrebbe dovuto esporre tre sole opere ma, grazie a una concessione di Cipriano Efisio Oppo, gli fu riservato maggiore spazio. Ne dette lui stesso testimonianza nelle sue memorie databili maggio 1943: «Dopo la nota polemica Oppo s'è mostrato molto gentile con me invitandomi ad esporre altre opere oltre le 3 regolamentari. Nel tempo stesso s'è permesso di spezzare la mia paretina con un quadrone di Capogrossi, rosso e violetto, creando così le solite confusioni. Ma non sono il solo. Povero Oppo: si sfoga come può!». O. Tamburi, *Calepini* cit., p. 150.

⁵⁹⁷ Di questi scorci romani, Tamburi realizzò più versioni in quegli anni. Vista anche la scarsità di studi critici approfonditi sul pittore marchigiano e la difficoltà di individuare l'eventuale archivio di riferimento, non è stato possibile assicurarsi che le riproduzioni proposte in questa tesi corrispondano alle opere effettivamente presenti alla IV Quadriennale. Nel catalogo della rassegna, ai dipinti sopra citati si aggiungevano un *Paesaggio* e un *Ritratto* non meglio specificati.

e Mafai»:⁵⁹⁸ da un lato vi era un accostamento di toni capace di dare concretezza agli elementi, denunciando un chiaro riferimento compositivo alle prime vedute della montagna Sainte-Victoire; dall'altro, innegabile era la predilezione per gli scorci romani, panorami che attraverso la pittura venivano investiti di un afflato lirico ed evocativo, talvolta di una malinconia assimilabile alle *Demolizioni* del maestro romano. Proprio in quei paesaggi, secondo Emilio Cecchi, «Tamburi prosegue il suo sforzo d'ambientare in una pittura costrutta e corposa l'inquieto sensibilismo dei suoi disegni»,⁵⁹⁹ a prima vista più vibranti e cedenti a un certo margine di deformazione.⁶⁰⁰ Altro non era, quel leggerissimo palpito, che la manifestazione visiva più diretta, l'espressione più conforme allo stato d'animo dell'autore.⁶⁰¹ Rispetto ai compagni di strada, Tamburi aveva quindi maturato uno stile più sottile, nel complesso piuttosto immune da tensioni drammatiche e da effusioni eccessivamente sentimentali.

2.3.5 BILANCIO MORALE DI UNA PARTECIPAZIONE "IDENTITARIA"

In «alcuni di questi romani», il critico Raffaello Giolli vide «un gruppo da rispettare» e sostenne, con arguta preveggenza, che «all'orizzonte delle speranze arriverà Guttuso, non Brancaccio».⁶⁰² Nella sua recensione alla IV Quadriennale per «Costruzioni-Casabella», grande attenzione venne infatti riservata alla pittura del

⁵⁹⁸ P. Torriano, *Visto alla Quadriennale*, in «Sette giorni», 23 maggio 1943. Il richiamo a Cézanne venne sottolineato anche in: V. Guzzi, *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1 giugno 1943; Id., *Pittori e scultori alle IV Quadriennale*, in «Primato», 15 giugno 1943.

⁵⁹⁹ E. Cecchi, *La Quadriennale d'Arte a Roma II*, in «Corriere della Sera», 2 giugno 1943.

⁶⁰⁰ Un altro accenno a quel rassicurante compromesso tra deformazione e solidità compositiva nelle opere di Tamburi si trova in: G. Gorggerino, *La IV Quadriennale di Roma: alcuni aspetti dell'arte contemporanea IV*, in «Il Gazzettino», 26 giugno 1943. «Quanto a Tamburi, dirò che dei giovani è oggi in prima fila e il suo allusivo deformismo, che a prima vista sconcerta non poco e sconcerta soprattutto perché non si sa dove assegnarlo - il suo deformismo trova, in definitiva, un'armonia e un vigore che sono assai più di una rigogliosa promessa».

⁶⁰¹ O. Tamburi, *Scritti inutili*, in *Orfeo Tamburi: disegni romani di figure 1930-1951*, Bugatti, Ancona 1979, p. 10. L'estratto in questione risale a uno scritto del pittore del 1943: «Evocando con la parola i propri disegni sembra quasi che tutte quelle linee debbano spostarsi nello spazio e, come attratte da un'invincibile e misteriosa forza, ricomporsi in un grande e unico disegno. I nostri disegni non sono soltanto un'autobiografia, sono anche il nostro autoritratto».

⁶⁰² R. Giolli, *Itinerari arte. Viaggio a Roma*, in «Costruzioni-Casabella», luglio 1943, p. 38. In quella sede, il critico piemontese ricordava con favore anche la recente pubblicazione della cartella di disegni guttusiani per le edizioni della Spiga di Milano, con presentazione di Duilio Morosini. La recensione di Giolli è tristemente da collocare nelle settimane precedenti alla partecipazione attiva alla resistenza come partigiano e alla sua conseguente cattura nel settembre 1944. Venne arrestato e deportato nel campo di concentramento di Mauthausen, dove morì nel gennaio 1945.

siciliano: descritta come aggressiva, di un'intensità coloristica pari a un orgasmo, essa si poneva come portabandiera di un inedito coraggio che stava prendendo piede nel panorama dell'arte italiana contemporanea. Nel gioco delle parti, Giovanni Brancaccio era assunto da Giolli quale termine di paragone da screditare, elevato (o, meglio, abbassato) a simbolo di un «ingenuo e illuso professionismo [...] un far della pittura un'abilità di gusto invece d'un dramma e d'una scoperta».⁶⁰³ Per quanto la Quadriennale avesse riservato ancora ampio spazio a quell'estetica così rassicurante e rispondente al gusto medio, era ormai chiaro che nella compagine romana certi segnali di reazione – in alcuni casi poco convinti, in altri precipitosi – fossero assolutamente presenti e difficilmente equivocabili sia sul piano pittorico, sia su quello morale. Come già accennato, la compresenza di tali istanze si riversò anche nell'attribuzione dei premi. Limitandosi alla categoria della pittura, si può notare come i nomi selezionati facessero capo alle estetiche più varie: dall'impressionismo sporcato di Vagnetti al lirismo di De Pisis, dall'ormai desueta estetica naturalista di Bartoli, Brancaccio e Conti, all'inedito vigore espressivo di Guttuso, Ziveri e Guzzi; senza venir meno, infine, a un opportuno e quasi doveroso contributo a Enrico Prampolini, il più interessante e autorevole della schiera dei futuristi. Tale aspetto venne percepito dai protagonisti e dai sostenitori del nuovo fronte romano come la conferma di un certo opportunismo: operare quel tipo di selezione significava procedere per convenienza, all'ombra di un paravento più politico che non artistico, senza valorizzare a dovere le forze più valenti ed entusiaste dell'arte contemporanea.

Guttuso si trasferì da Roma a Quarto di Genova proprio a ridosso dell'inaugurazione,⁶⁰⁴ dicendosi particolarmente provato da «quel meschino fervore che precedeva l'apertura della quadriennale».⁶⁰⁵ Confidandosi per lettera con il maestro Ferruccio Ferrazzi, ammetteva di sentirsi stanco e umanamente isolato, convinto del fatto che a Roma non vi fossero più le condizioni per immaginare – in

⁶⁰³ *Ibi*.

⁶⁰⁴ Guttuso lasciò Roma su suggerimento di Mario Alicata e Antonello Trombadori, compagni nelle fila del Partito Comunista clandestino. Cfr. C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Silvana, Cinisello Balsamo 2020, pp. 31-32.

⁶⁰⁵ ASR FER.F. 2.25: lettera di Guttuso a Ferrazzi, Grado (Genova), 14 giugno 1943. Il trasferimento in Liguria si rese probabilmente necessario anche per i crescenti rischi a cui l'artista siciliano stava andando incontro a livello politico, a causa della sua militanza antifascista, sempre meno sottaciuta.

senso collettivo – un drastico cambio di rotta a livello culturale. La rassegna di Palazzo delle Esposizioni, secondo lui, ne era l'estrema conferma.

La Quadriennale che è una tristissima esposizione è la prova dello stato di caos e di involuzione e di mancanza di dirittura e coscienza morale in cui si agita mordendosi la coda la quasi totalità della giovane pittura. L'amore del lezioso, della bella materia, del fare sensibile; la ripetizione dei temi al di fuori dei quali pare non possa esistere una pittura possibile, l'inerte atteggiarsi delle modelle e dei modelli, delle chicchere e dei fiori in posa secondo gli schemi consacrati danno in questa esposizione un triste spettacolo. Vien voglia di essere ancora più polemici e assurdi quando il ripiegamento assume forme così vergognose.⁶⁰⁶

Guttuso è da considerare la personalità più combattiva della compagine romana: la sua insofferenza era sempre più evidente e – come si è visto – non faticava a emergere attraverso le opere che aveva deciso di presentare su un palcoscenico ufficiale quale quello della rassegna romana. In realtà, se si considerano i giovani artisti che erano stati variamente indicati come parte di quel fronte polemico, in generale era possibile avvertire il sorgere di una poetica espressiva non fine a sé stessa. L'addensarsi della materia, il ricorso a forti contrasti formali e cromatici, la rappresentazione di soggetti della vita quotidiana, la declinazione di temi alti in una dimensione più popolare, potevano costituire i riferimenti di un diffuso modo di operare: la ricetta con cui era stato possibile scardinare l'immobilità del tonalismo imperante e pure andare oltre la

⁶⁰⁶ *Ibidem*. La lettera prosegue con la rievocazione dei principi alla base dell'arte del siciliano, ancora una volta trasferiti in una dimensione collettiva: «ci toccherà santamente, almeno a chi sente la responsabilità del proprio mestiere, costruire una nuova vera naturalezza e rendere pacifico e chiaro a tutti, in limpida espressione, il disagio del nostro amore e la nostra partecipazione viva alla vita». Guttuso confidava poi il desiderio di individuare uno studio nei dintorni di Roma in modo da poter portare avanti il lavoro in una condizione di maggiore tranquillità. Per lui la frequentazione dell'ambiente culturale della capitale aveva comportato tutta una serie di fastidi e di incomprensioni in grado di nuocere anche alla sua attività e avevano generato in lui una notevole insofferenza: ora voleva isolarsi, riprendere a lavorare «in pace lontano dai nemici e dagli amici, spesso così confusionari da esser peggiori dei nemici». In chiusura, salutava Ferrazzi con l'augurio di poter discutere meglio una volta ritrovatisi. Le parole usate dimostravano come egli, in un momento di generale sfiducia, riponesse nel suo interlocutore una significativa considerazione: «Spero, Maestro, di poter presto vedere e parlare con lei delle cose accennate in questa lettera, quando verrò a Roma la cercherò e se vorrà permetterlo passeremo qualche ora insieme. Coi maestri che ci hanno preceduti è assai difficile parlare, così come sono tutti intenti e accaniti a difendere le loro roccaforti. Tutte le volte che mi sono avvicinato a lei è stato diverso». Un riferimento significativo alla questione emerge anche nella testimonianza di Ernesto Treccani, fondatore di Corrente e amico di Guttuso, che visitò la IV Quadriennale il giorno dell'inaugurazione: «Vista la Quadriennale. Una fiera inutile. Discorso con Mafai di pittura, ma fiaccamente, ciascuno rimanendo sulle sue. Per intendersi bisogna adoperare la stessa lingua»; E. Treccani, *Arte per amore*, Teti editore, Milano 1973, pp. 17-18.

pittura evocativa del Mafai degli anni Trenta. Non tutti vi erano approdati con la stessa convinzione, non tutti avevano raggiunto un'alta qualità pittorica, né tantomeno l'approvazione della critica; tuttavia, anche solo considerando i commenti riportati finora, era evidente che ci si trovasse di fronte a un gruppo che, sebbene tutt'altro che omogeneo, manifestava una nuova sensibilità, magmatica e pulsante. La rassegna dimostrava infatti come quei linguaggi fossero andati precisandosi seguendo un proposito comune di realtà, un sentire espressivo familiare ai più, e avessero occupato una loro porzione in un panorama generale che fino a pochi anni prima aveva le proprie basi su ben altri riferimenti. A sostenerlo con convinzione era ancora Marcello Venturoli, da anni loro diretto e attento osservatore: «È in tutta la giovane pittura [...] un'ansia di racconto, una volontà di immettere sul piano della fantasia le scene di una realtà quotidiana, che assurgano a figurazioni di simbolo. Non più meri pretesti, manichini o bottiglie o barche-personaggio; vita vera, sofferta nei suoi dati concreti e presenti».⁶⁰⁷

⁶⁰⁷ M. Venturoli, *Arte. Premi alla IV Quadriennale*, in «Raccolta», marzo-aprile 1943. Nella stessa sede il giovane critico faceva riferimento anche al problema dell'allestimento. Con toni duri, in una lunga invettiva chiamò in causa gli abbinamenti piuttosto arbitrati tra pittura e scultura che, secondo lui, erano stati operati all'interno del Palazzo delle Esposizioni. Il brano, per la sua immediatezza di linguaggio e per la capacità di trasmettere senza filtri le tensioni che aleggiavano tra gli addetti ai lavori e i fruitori della mostra, merita di essere riportato per intero: «Uomini giudiziosi nella giuria di questo premio son tutti, e mai s'è verificato più sottile giuoco di compromessi, con tre pesi e dieci misure, o due bilance e quattro pesi; per i quali prestigiosi congegni, bianchi e neri, giovani e vecchi, seri e non seri, tutti, come già nella scelta e nella collocazione nelle sale della Mostra, ora anche nei premi, sono stati contenti e canzonati. Fra i premiati, poi, son venuti fuori certi nomi così straordinariamente eterogenei, così impossibili al gusto anche mediocre, e di lettura così vieta, che sembra che sian riusciti ad ottenere la palma solo in virtù del bigliettino di raccomandazione. Perché una delle due: o tutti "fessi", o tutti bravi. Ma forse è stato un solenne ammonimento a certo gusto figurativo europeizzante, che ha troppo bagordato in forme d'avanguardia e deve ormai scendere ai ferri corti, facciamo il caso, con la tradizione? Pensieri sciocchi, ognun vede; ma certi pensieri sciocchi possono venire in mente di fronte ai fatti della realtà. La tradizione. Sotto quale concetto dovrebbe essere considerata? Non certo, se mai, sotto il concetto che ne hanno Pozzi, i Conti, i Crocetti, i Brancaccio; e che valore, limiti, forza, segnare alle aspirazioni dei giovani, in tutt'altra faccenda affaccendati? Ma Pozzi, Guerrisi, Crocetti, Brancaccio, son giovani o vecchi? Né giovani né vecchi direbbero le persone serie, perché in essi arte non è. E con quale senso di vergogna un Guttuso, un Guzzi, un Gentilini, han dovuto accogliere il riconoscimento della loro arte (che in vie diverse, con risultati diversi, è tuttavia arte), vicino ai Pozzi ai Conti ai Brancaccio, ai... Prampolini? Ci figuriamo la meraviglia fra l'attonita e desolata di un De Pisis, autentico pittore, vicino a un Crocetti. Ma scherziamo? Ma si crede proprio che certi fatti così apertamente allegri non si abbia il coraggio di rilevarli? O di uno Ziveri vicino niente meno a Bartoli, pittore quest'ultimo in pensione da trenta anni, e guai se esce fuori dai suoi paesaggiucci in cui Cezanne fa scontente apparizioni e tutto par raggelarsi in quella sodezza vedutistica esteriore? O forse è stato dato il premio al Bartoli del ritratto, che poteva essere un ritratto dipinto da Caffè – e non glie lo andiamo a dire che si arrabbia!».

Non mancò tuttavia anche chi, dall'interno della 'repubblica' romana,⁶⁰⁸ presentò le sue riserve. In questo senso, il rimprovero più netto sembrò venire da Orfeo Tamburi. Anche se di fatto, in quegli anni, egli era uno dei principali animatori della scena artistica della capitale, punto di riferimento per molti giovani, guardò sempre con diffidenza all'opera di coloro che stilisticamente erano da considerare orbitanti attorno a Guttuso.⁶⁰⁹ Al netto delle invidie personali sorte di fronte a una rosa dei premiati che non lo includeva, la sua insofferenza faceva leva sull'idea di una tendenza, una moda di per sé passeggera: egli considerava difatti le opere dei cosiddetti 'violenti' il risultato di scelte impulsive e di una sorta di appropriazione indebita della lezione espressionista nordeuropea, manchevole di studi approfonditi e di una buona consapevolezza del mestiere del pittore.⁶¹⁰ Non condivideva, Tamburi, l'entusiasmo di chi vedeva in quella loro partecipazione l'apertura del sipario su una nuova e rivoluzionaria stagione dell'arte italiana, quantomeno dal punto di vista formale: «La moda è forse per questa specie di falsa violenza? Si direbbe così a giudicare dai premiati che sono: Gentilini

⁶⁰⁸ Per evidenziare l'idea di un ambiente culturale in qualche modo consapevole della propria identità collettiva, si sfrutta qui un'espressione più volte usata da Venturoli nei primi anni Quaranta. In particolare, con "odierna repubblica" egli indicava la cerchia di artisti che variamente dimostravano di aver subito l'influenza di Mafai, costituendo di fatto una tendenza molto diffusa soprattutto tra i giovani e che, nella percezione comune, andava necessariamente seguita se si voleva essere considerati attuali e rispondenti ai gusti del nuovo collezionismo privato. Se ne segnalano occorrenze in: M. Venturoli, *La Mostra degli Squadristi*, in «Roma Fascista», maggio 1940; G. Stradone o del contenuto, in «Meridiano di Roma», 2 giugno 1940, p. 5; *Cronache d'arte. Fausto Pirandello alle 2° mostra d'arte alle Terme*, in «Raccolta», marzo 1941; *Arte. XLIV mostra alla Galleria di Roma*, in «Raccolta», aprile-maggio 1941.

⁶⁰⁹ Cfr. O. Tamburi, *Corriere delle Arti*, in «Primato», 1 ottobre 1941, p. 20. Con questo testo, Tamburi si poneva in diretta polemica con Guttuso, in particolare con il suo scritto *Pensieri sulla pittura*, comparso sulla stessa rivista pochi mesi prima.

⁶¹⁰ Tamburi continuò a riflettere su tali questioni anche dopo la Quadriennale. Di seguito, un appunto dell'ottobre 1943, in O. Tamburi, *Calepini* cit., pp. 200-201: «Leggendo il "Journal" di Delacroix molte sono le pagine nelle quali le questioni puramente tecniche sulla pittura rivelano la preoccupazione del pittore per dipingere. In Van Gogh idem. Sono conosciute le fatiche di Renoir (i suoi periodi Courbet, Ingres, e della materia spessa). Ma oggi nessuno vuol sentire parlare di ordine, di mestiere, di modo di dipingere. Si crede nell'ispirazione e l'istinto prima di ogni cosa. Da questo stato nasce la retorica della violenza, il linguaggio dei colori (*il rosso è meglio di un grigio*) ecc. ecc. Ma un colore non ne vale un altro? E in quanto all'istinto poi, sarà buono andare al "casino" non certamente da solo, per combinare buone opere». E ancora (2 novembre 1943): «Cosa può interessare a noi l'"espressionismo" lo dicevo stamattina a Montanarini. C'è forse un precedente nel nostro paese di simili espressioni d'arte? Che forse i nostri primitivi, o romantici, o Giotto, erano "espressionisti"? Noi vogliamo la forma e il contenuto e ci piace Cézanne pittore mediterraneo. L'espressionismo al contrario vuol dire il Nord, la brutalità del Nord, la sua poca civiltà almeno come la intendiamo noi, è la mancanza di equilibrio, è connesso al clima e alla gente che ha dietro la steppa o la foresta vergine e vive e pensa diversamente da noi... Ha quindi una ragione di essere la imitazione di queste forme come in questo momento in Italia sono ostentate da molti che credono a questo modo di possedere la forza, la violenza, il tormento e le tragedie che hanno o che hanno poco da dire?» (*ibi*, p. 208).

(che rifà il verso di Ensor e Grosz), Maccari (che prende gli stessi come spunto), Guttuso (vede più grande e vede Picasso), Stradone poi con Scialoja e Savelli non si sa perché si agitano tanto e per tanto poco». ⁶¹¹

L'ingiustificato fermento che Tamburi avvertiva non passava unicamente sul binario dell'espressione formale. A far riflettere i più scettici era anche la dimensione morale che quella serie di opere chiamava in causa. Nelle due pagine riservate alla IV Quadriennale su «Documento», ad esempio, Libero De Libero dedicò larga parte della sua disamina al valore della pittura contemporanea, riconoscendo la legittima necessità dei giovani di porsi contro lo *status quo* dell'arte 'ufficiale': il loro merito era di aver agito, anziché con le chiacchiere, «col pennello che è l'unico modo di discutere per un pittore quando voglia far valere i suoi diritti di lotta e di accusa alla generazione che l'ha preceduto». ⁶¹² Rintracciava il successo espressivo e morale di quella loro evoluzione pittorica nello sforzo volto «alla gestazione e alla nascita del colore in uno spazio storico»: in sostanza, un «narrare la faccenda quotidiana dell'uomo e la natura e le cose nel loro apparato più semplice» attraverso «una materia sensuale, verbosa, drammatica e rapida». ⁶¹³ Allo stesso tempo, egli ragionava anche sui significati profondi e sulle possibili insidie dell'operare una pittura del dissenso, domandandosi se tale poetica non si sarebbe impantanata nella riproposizione di temi standardizzati, limitati ai soggetti della realtà tangibile, e se, per partito preso, non avrebbe escluso le inclinazioni personali dei singoli e la lezione esistenziale dei maestri. Su questo fronte, secondo lui, le opere degli artisti più anziani presenti alla Quadriennale potevano ancora contribuire alla tesi di un'arte completa, che non lasciasse indietro né forma né contenuto, né tantomeno il sentimento, vero motore dell'espressione creativa. ⁶¹⁴ La

⁶¹¹ *Ibi*, p. 173. L'«antagonismo» ideologico tra Tamburi e Guttuso poteva dirsi emerso in nuce già nella mostra che li vide esporre insieme presso la Galleria Barbaroux di Milano tra il dicembre 1941 e il gennaio 1942. La contrapposizione tra i due, lamentava Tamburi in una lettera a Toti Scialoja, era ben evidenziata nell'allestimento che, secondo presunte logiche di partito, valorizzava maggiormente le opere del pittore siciliano. Cfr. C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954* cit., p. 32.

⁶¹² L. De Libero, *L'arte italiana alla Quadriennale*, in «Documento», giugno 1943, p. 27. Il riferimento è in particolare al gruppo costituito «da Birolli a Ziveri, da Cantatore a Guttuso, da Gentilini a Tamburi, da Guzzi a Montanarini». Qualche riga dopo vengono inclusi anche Afro, Birolli, Sassu e Tomea.

⁶¹³ *Ibi*, pp. 27-28.

⁶¹⁴ Particolarmente apprezzati da De Libero furono le opere di Antonio Donghi e Gianfilippo Usellini, esponenti del filone della Scuola romana ancora variamente ascrivibile al realismo magico, ormai declinato secondo un immaginario personale, basato su invenzioni favolistiche e su una figurazione con un estremo livello di dettaglio. Insieme a loro, il critico citava Bartoli,

rassegna romana proponeva una panoramica molto varia, offrendo il destro a un ragionamento che, a partire dai confronti e dai contrasti tra le correnti e le generazioni, poteva potenzialmente risolversi in maniera costruttiva. In questo senso, secondo De Libero rappresentava un'occasione importante per i giovani romani, i quali, pur assecondando il loro legittimo desiderio di cambiamento, non dovevano dare l'impressione di operare un'evoluzione prettamente formale o ideologica, rischiando di perdere di vista alcuni valori essenziali per il mestiere del pittore.

Sarà scherzo o follia, e io non voglio certo profetizzare che verrà il tempo dei non pittori per la salvezza della nostra pittura. Ma io domando se in un paesaggio o in un pezzetto di camicia dipinti da Cezanne, se in un girasole o in una campagna dipinti da Van Gogh non sia una follia, di natura sublime ma sempre follia che libera da ogni tedio, dalla buona fattura, dalla rigidità formale. Ma chi è che, da pittori come Cezanne e Van Gogh, voglia ereditare non soltanto una mozione plastica ma anche l'alta fantasia?⁶¹⁵

Il critico rivolgeva poi un interrogativo tanto sintetico quanto diretto, invitando gli artisti a prendere coscienza del percorso in intrapreso: «Amici pittori, chi di voi salterà il muro che la quarta Quadriennale vi ha messo dinanzi?».⁶¹⁶

La rassegna di Palazzo delle Esposizioni, pur nella crisi che si stava compiendo a tutti i livelli della società, rappresentava una tappa significativa: era una vetrina che, nella sua ufficialità e nel suo portato nazionale, consentiva ai partecipanti di guardarsi intorno, di riconoscere gli orizzonti comuni, le consonanze formali e le divergenze espressive, di fare il punto sulla propria situazione. Nella riflessione di De Libero molte erano le questioni su cui ragionare e che esigevano una risoluzione decisa, prima che fosse troppo tardi.⁶¹⁷

Campigli, Casorati, De Chirico, De Pisis, Guidi, Morandi, Savinio, Severini, Tosi, Paulucci, Menzio, Capogrossi, Mafai.

⁶¹⁵ *Ibi*, p. 28.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ Tra le varie segnalazioni, De Libero fa riferimento alla pittura di Guttuso: il suo espressionismo, se da tempo comunicava una voglia di rivalsa anche a livello formale, non doveva esaurirsi in rappresentazioni cronachistiche. In generale, il critico metteva in guardia dal rischio di una deriva contenutistica e illustrativa: una tendenza a concentrarsi sugli oggetti quotidiani e sui fenomeni contingenti che avrebbe ribattezzato "cosismo". Egli sembrava così prevedere gli sviluppi di quel filone pittorico che, pochi anni dopo, avrebbe alzato il vessillo del realismo sociale (con Guttuso come portabandiera). *Ibidem*: «Ma che vuol dire umanità? Se per l'uomo della strada essa è una registrazione anagrafica di nascita e morte e odio, dolore e gioia, virtù e peccato, per l'artista è sempre una definizione del sentimento mediante poetiche ragioni, un punto intorno al quale l'orizzonte gira vastissimo, una sua creazione infine che egli può amare odiare e anche

2.4 LA QUADRIENNALE E LA GUERRA: CONFRONTI ED EPILOGO

2.4.1 “COME SE LA GUERRA NON CI FOSSE...?”

Concepita fin dalla metà del 1941, la IV Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma aveva visto inevitabilmente la sua gestazione e poi il suo allestimento nel pieno del Secondo conflitto mondiale. La guerra era stata la causa principale di molte difficoltà organizzative, ma il progressivo peggioramento della situazione, con la minaccia dei bombardamenti sulla Capitale sempre più imminente, non impedì che sul mondo dell'arte fossero proiettate tutta una serie di attenzioni e di aspettative. Al contrario, in quegli stessi mesi, la propaganda fascista aveva individuato nella difesa del patrimonio artistico nazionale uno dei principali grimaldelli mediatici per rafforzare il consenso pubblico intorno al regime, naturale difensore della patria, e per attribuire ai soli Alleati la responsabilità della distruzione. Al fine di smuovere gli animi ormai fiaccati da anni di miseria e di violenza gratuita, questo tipo di messaggi sarebbe stato diffuso tra la popolazione senza soluzione di continuità, fin oltre la caduta del potere mussoliniano a Roma.⁶¹⁸ Se per ragioni di convenienza talvolta era controproducente enfatizzare il potenziale distruttivo degli attacchi nemici, era però possibile e anche utile investirli di una connotazione brutale e allo stesso tempo pavida e meschina: nella strategia del

evitare. L'artista è sempre parziale, passionale, bugiardo, e al *vero* egli guarda come all'oggetto da camuffare, da contraddire, da spremere al modo dei limoni e buttar via, come a qualcosa che non somiglia mai alla verità. Non mi paiono azzardati tali sospetti intorno alle conseguenze del nuovo *cosismo* in cui andrebbe fatalmente a sboccare questo bisogno d'umanità che si legge e si sente sulle tele dei miei amici pittori. Sarà la forma loro risentita e ricca di mezzi espressivi, ma la realtà cui essi si attaccano con veemenza parmi chiusa e desolante, massiccia e vuota, ferma e pacifica. Sarà in poter loro un modo plastico pieno di folgorazioni, di attributi, di meriti, ma a servizio dell'aneddoto, della cronaca spicciola; ché altro non sarebbero i loro paesaggi, ritratti, nature morte e le figure nude e vestite. Le loro opere mi son piaciute, mi piacciono. Ma la loro monotonia si fa sempre più esasperante, la loro piacevolezza fa presentire imminenti sfilaccature e calvizie. Esse sono riconoscibili, sincere, talvolta belle e sintomatiche. Ma oh! la noia di trovarle uguali nella loro perfezione, ripetute come una bella parola che ossessioni tanto da volerla dimenticare».

⁶¹⁸ Nell'ambito della carta stampata si fa riferimento a manifesti, volantini, riviste e giornali. Allo stato attuale manca uno studio esaustivo sulla propaganda in difesa del patrimonio artistico a partire da questo tipo di documentazione, in particolare la cronaca sui quotidiani sia nazionali che locali. Un progetto editoriale appositamente dedicato al tema vide le stampe nel settembre 1944, in un momento politico estremo per la sopravvivenza del potere mussoliniano in Italia (all'epoca concentrato nella Repubblica Sociale), ancora fortemente innestato su una violenta propaganda: *La guerra contro l'arte*, Domus, Milano 1944. Si tratta di una vera e propria antologia fotografica che racconta la geografia della devastazione: una sequenza di immagini in bianco e nero (in ordine alfabetico per città) con edifici, monumenti e opere d'arte del territorio nazionale scattate prima e dopo le incursioni angloamericane, a cui erano seguiti completi abbattimenti o quantomeno parziali danneggiamenti. Alcune immagini erano segnate da eloquenti croci bianche (simbolo di cancellazione) e accompagnate da retoriche didascalie, dove frequente era l'uso dei termini “offesa”, “rovina”, “martirio”, “mutilazione”, “dolore”).

Duce e dei suoi fedeli, il livello di barbarie di inglesi e americani era infatti tale da non poter far concepire loro il minimo senso di rispetto nei confronti della inestimabile e innegabile bellezza del patrimonio italiano.

Il nemico, potente delle più micidiali armi e dei mezzi bellici più barbari, è impotente di fronte allo spirito degli italiani più che mai intatto e inattaccabile dall'offesa nemica; è impotente contro il genio creativo degli artisti italiani, le cui manifestazioni par fioriscano per incanto in ogni città italiana e su ogni fronte stesso di battaglia, ove i nostri pittori e scultori lavorano per arricchire questo patrimonio di bellezza, che invano il nemico si affanna a distruggere.

Il Ministro dell'Educazione Nazionale, inaugurando la Quadriennale di Roma, ha sapientemente illustrato questo concetto, riconoscendo agli artisti italiani questa loro funzione di continuatori e ricostruttori del patrimonio artistico nazionale.⁶¹⁹

Lo stesso Carlo Alberto Biggini aveva quindi sottolineato come il mondo dell'arte avesse un ruolo centrale nell'ambito del conflitto.⁶²⁰ La Quadriennale romana offriva ora l'occasione di valutare come il panorama artistico italiano avesse digerito gli anni di guerra e se fosse stato in grado di restituire i valori della patria in un momento così cruciale. «Come se la guerra non ci fosse, allora, i nostri figuratori d'ogni età, rango e tendenza avrebbero continuato ad insegnare i loro fantasmi icastici, sordi di richiami imperiosi dell'eroismo, della passione patria, delle tragiche congiunture?»⁶²¹ si domandava Rocco Clementi su «L'Osservatore romano». Egli, subito dopo, cercando di darsi una risposta, si poneva in difesa delle scelte degli organizzatori: «non dobbiamo ritenere gli espositori di questa Quarta Quadriennale insensibili all'ora che volge, anche se i soggetti bellici appaiono in esigua misura nelle quarantasette aule della rassegna».⁶²² «Forse è troppo presto, – ipotizzava a sua volta Arturo Lancellotti – poiché un vento come questo ha bisogno di essere veduto a distanza».⁶²³

⁶¹⁹ Il «V premio Bergamo» è in cantiere. Il Premio della Quadriennale per la scultura a Giacomo Manzù, in «La Voce di Bergamo», 15 giugno 1943. La citazione è tratta da un trafiletto anonimo. In vista della quinta edizione del Premio Bergamo, prevista per l'autunno 1943, si riconfermavano i valori di collaborazione e di impegno indicati dal ministro Biggini in occasione dell'apertura della Quadriennale. Nonostante i buoni propositi degli organizzatori (che, come riportato nell'articolo, richiedevano agli artisti interessati di notificare la loro partecipazione entro il 30 giugno e di inviare le opere non oltre il 31 luglio), l'aggravarsi delle vicende belliche e i cambiamenti politici che si susseguirono nel corso dell'estate non permisero la realizzazione della rassegna bergamasca.

⁶²⁰ A. Schettini, *Il sovrano inaugura la IV Quadriennale d'arte nazionale. Il vibrante discorso del Ministro Biggini*, in «Roma», 17 maggio 1943.

⁶²¹ R. Clementi, *Fisionomia complessiva della quarta Quadriennale*, in «L'Osservatore Romano», 12 luglio 1943.

⁶²² *Ibi.*

⁶²³ A. Lancellotti, *Caratteri e aspetti della Quadriennale*, in «Il Veneto», 25 maggio 1943.

Che la battaglia contro le forze Alleate fosse la grande assente nelle sale della IV Quadriennale era evidente.⁶²⁴ D'altra parte, i termini della questione vennero precisati già nel discorso inaugurale del Presidente San Martino Valperga: in nome di una proposta espositiva che fosse quanto più esaustiva del panorama artistico nazionale, «in questa Mostra non appaiono soggetti di guerra, opportunamente lasciati ad esposizioni speciali».⁶²⁵ In quello stesso periodo, infatti, presso la Galleria di Roma si sarebbero inaugurate la II Mostra d'Arte Marinara – «una ripetizione con poche varianti del padiglione aeronautico alla Biennale di Venezia»⁶²⁶ – e quella dedicata all'Aeronautica.⁶²⁷ Il fatto che, a differenza dell'esposizione veneziana, la Quadriennale romana non si facesse portavoce della retorica e della propaganda bellica del regime, dunque, era in qualche modo giustificato da queste due esposizioni parallele. L'allestimento di Palazzo delle Esposizioni non sbandierava dogmi patriottici e didascalici, né tantomeno sottintendeva propositi demagogici e propagandistici in favore delle operazioni politiche e militari dei comparti nazionali. Vi si potevano osservare un'ingente quantità di ritratti, paesaggi e vedute cittadine, composizioni di figure in interni ed esterni, numerose nature morte; nemmeno la scultura, d'altra parte, aveva sopperito a quella mancanza tematica. Solo le opere del gruppo futurista, ospitate in quattro salette tutto sommato di modesta rilevanza, proponevano soggetti direttamente connessi alla dimensione bellica o, più specificamente, al conflitto in corso.⁶²⁸ Questi aspetti vennero registrati e sottolineati dalla maggioranza dei commentatori, e dettero luogo a osservazioni e letture differenti in base a molteplici fattori: il livello di aperto sostegno alla causa fascista, la sensibilità

⁶²⁴ A titolo esemplificativo, basti il commento in apertura dell'articolo di Ercole Maselli: «Questa Quadriennale di guerra rassomiglia moltissimo nell'insieme alle quadriennali di pace». E. Maselli, *Alla IV Quadriennale*, in «Il Lavoro fascista», 16 maggio 1943.

⁶²⁵ ASQ II.26/2 b. 2 u. 14: *Discorso dell'Eccellenza Conte di San Martino presidente* [1943].

⁶²⁶ A. Francini, *La mostra d'arte aeronautica alla Galleria di Roma*, in «La Tribuna», 20 giugno 1943, p. 3.

⁶²⁷ Le due mostre vennero accompagnate dai seguenti cataloghi: *LXVII Mostra della Galleria di Roma con opere di artisti invitati dal Ministero della Marina. 15-27 maggio 1943*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1943; *LXVIII Mostra della Galleria di Roma con opere di artisti invitati dal Ministero dell'Aeronautica. Giugno 1943*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1943. Data la difficile reperibilità di documentazione in merito, in questa sede non è stato possibile procedere con un'analisi comparativa approfondita delle opere presenti rispetto alla proposta espositiva dei padiglioni tematici (Esercito, Marina e Aviazione) allestiti l'anno precedente alla XXIII Biennale di Venezia.

⁶²⁸ Cfr. *I futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano 2008, in particolare i contributi di E. Crispolti, *Precedenti, corrispondenze, evoluzione*, pp. 15-37 e «*Futuristi astrattisti*» nella *III e IV Quadriennale*, pp. 42-45.

nei confronti dei valori della guerra, il grado di convinzione rispetto al ruolo e all'autonomia dell'arte rispetto ai fatti della società. Alcuni accolsero la cosa come un mero dato di fatto, senza crucciarsene eccessivamente.⁶²⁹ Per altri fu motivo di notevole perplessità, sfociata in amari moniti che richiamavano gli artisti alla responsabilità: anziché come segnale della intrinseca debolezza del regime mussoliniano sul fronte culturale, la mancanza di riferimenti chiari alla guerra e ai valori della patria venne intesa infatti come misura della pavidità dei partecipanti e degli stessi organizzatori della rassegna. In un momento tanto delicato per la Nazione, tutte le forze della società avrebbero dovuto sentirsi coinvolte nella lotta; l'arte non era esente dal prendere parte a questa visione totalitaria.

Sono comunque da segnalare le numerose occorrenze di retorico elogio con cui la mostra romana venne salutata. In un'ottica di propaganda, infatti, molti cronisti sottolinearono la riuscita della Quadriennale, onorando una delle disposizioni del Minculpop diramata proprio in quei giorni: «Intonare la terza pagina allo stile di guerra».⁶³⁰ Si trattava di un estremo tentativo di riscatto del prestigio della politica fascista e della celebrazione del primato nazionale nell'ambito delle arti: in questo senso, la mostra rappresentava un vero e proprio atto di coraggio, il risultato di uno sforzo collettivo operato in condizioni straordinarie. Anzitutto, la grande quantità di opere che il comitato organizzatore era riuscito a raccogliere era la chiara conferma che il settore dell'arte si fosse tutt'altro che indebolito negli anni di guerra.⁶³¹ Agli

⁶²⁹ A. Angiolini, *Oggi si inaugura la "IV Quadriennale". Spirito e forma dell'arte contemporanea nelle opere di pittura e scultura presentate alla Mostra*, in «Il Lavoro», 16 maggio 1943.

⁶³⁰ N. Tranfaglia, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Bompiani, Milano 2005, p. 86. Categoriche erano le disposizioni del Minculpop per l'orientamento del linguaggio e la selezione dei contenuti dei periodici, in tutti gli ambiti dell'informazione. Un'altra "velina" diramata alle testate giornalistiche nei giorni 17-18 maggio 1943, recitava: «La guerra diviene sempre più aspra. In corrispondenza dei tempi duri, lo stile deve essere sempre più maschio e l'arte dello scrivere deve portare ad una maggiore forza dialettica e non ai paludamenti forensi e al fogliame arcaico». Cfr. anche: G. Ottaviani, *Le veline del Minculpop. La cattura del consenso*, Arnaldo Curcio Editore, Roma 2019.

⁶³¹ A. Benedetti, *Alla quarta Quadriennale romana. I Ministri Biggini e Polverelli presenziano la vernice della Mostra*, in «Corriere padano», 16 maggio 1943. Pur di impressionare il lettore, Benedetti si lanciò addirittura nell'enumerazione delle cifre che contraddistinguevano la rassegna romana: «47 sale, ben 1286 opere fra pitture, bianco e nero e sculture, con 38 mostre personali e una mostra di futuristi italiani che allineano 64 lavori in 32 artisti. Questo sforzo generoso, geniale e valoroso, dei pittori e scultori italiani (fra invitati e accettati essi assommano a 446) sta a dimostrare quanto impegnativo sia stato il loro fecondo operare, ideato ed eseguito con quella fede e quella serenità di propositi e realizzazioni che, mentre onorano, da una parte, l'arte italiana, documentano, dall'altra, la saldissima tempra della razza, incrollabilmente ferma al suo posto di combattimento e di lavoro e tutta tesa all'immane vittoria». Per "mostre personali" si

artisti si riconosceva il merito di aver saputo vincere condizioni di lavoro estremamente disagiati, dimostrando così di incarnare al meglio i più alti valori della patria. Ci fu anche chi presentò la realizzazione delle opere e il processo di allestimento a Palazzo delle Esposizioni in una chiave eroica e appassionata, come nel caso di Marziano Bernardi, nel suo resoconto per «La Stampa»:

Preparata in tempi non facili, allestita in giorni anche più severi, questa quarta Quadriennale d'arte nazionale che si apre a Roma, domani, alla presenza del Sovrano, è anzitutto un atto di volontà tenace pure nel campo che sembrerebbe richiedere maggior calma di consigli, riposo di decisioni, raccoglimento nel lavoro. Invece la più parte di queste 1400 opere (che tante, approssimativamente, pensiamo siano) sono state dipinte e scolpite mentre la guerra sta raggiungendo le sue ore più dure. A centinaia pervennero dalle città sottoposte agli attacchi o alle minacce aeree; moltissime, appena abbozzate, furono a stento messe in salvo in luoghi più sicuri dove gli artisti – tra le difficoltà, le ansie, le preoccupazioni che soltanto gli «sfollati» e i «sinistrati» (brutte parole, crudi neologismi che ormai definiscono uno stile di vita e un ammirevole temprarsi del carattere) conoscono appieno – le compirono con una speranza e un orgoglio che spesso andavano più in là dell'ambizione di un successo. Girano per queste sale pittori e scultori che hanno fratelli e figli dispersi in Russia o in Africa, che piangono nel loro intimo un congiunto Caduto, che attendono trepidando notizie di un ferito o di un prigioniero. Eppure li vedi coadiuvare tranquilli quell'esperto e sereno organizzatore delle Quadriennali romane che è Cipriano Efisio Oppo, nello studiare la collocazione migliore di una statua, nel valutare le parentele di colore tra quadro e quadro, le affinità stilistiche fra autore e autore nella disposizione delle «pareti»; e controllare dipinti e sculture sulle bozze del catalogo; e pacatamente discutere dei nuovi valori che si affacciano alla vastissima esposizione, e di come si presentano i riconosciuti maestri, e di che si farà domani misurando il presente sul passato.

Ora tutto ciò, lasciatecelo dire, è molto bello, molto nobile, molto virile.⁶³²

intendevano le pareti dedicate a un singolo artista e non a intere sale, dal momento che, per ragioni di spazio e di disponibilità di opere, non vi fu la possibilità di riservare interi ambienti a specifiche personalità. Un resoconto della vernice redatto da Benedetti venne pubblicato anche sul «Corriere adriatico», dove invitava il pubblico a non soffermarsi alla prima impressione: la IV Quadriennale era una «manifestazione, lontana, [solo] in apparenza, dagli ardui cimenti che urgono e ci esaltano», e nella sua essenza confermava la «feconda fierezza d'Italia, oggi, intrepida anche nel campo delle arti». A. Benedetti, *Le grandi rassegne nazionali d'arte. La Quadriennale. La "vernice" alla presenza dei ministri Biggini e Polverelli*, in «Corriere adriatico», 16 maggio 1943. Analoga soddisfazione di fronte all'imponenza della mostra si può riscontrare anche in: Riva, *Alla IV Quadriennale di Roma. La scultura, il bianconero i futuristi*, in «Il Giornale di Genova», 27 maggio 1943; A. Lancellotti, *La Quadriennale*, in «Il Solco fascista», 7 giugno 1943; *La IV Quadriennale d'arte di Roma*, in «Informazioni turistiche dall'Italia», 28 giugno 1943.

⁶³² M. Bernardi, *Tendenze e aspirazioni della pittura italiana*, in «La Stampa», 16 maggio 1943. Due settimane dopo «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia» pubblicò un'introduzione intrisa di una retorica ancor più roboante: «Il 18 maggio gli anglo-americani hanno sorvolato Roma e bombardato Ostia. Due giorni avanti era stata inaugurata nel Palazzo delle esposizioni a Roma la quarta Quadriennale d'arte nazionale. Anche l'Urbe e il suo territorio sono diventati zona di

Il resoconto di Bernardi, stucchevolmente arricchito di sfumature e di dettagli, conferiva una certa solennità al racconto delle operazioni di allestimento della mostra; d'altra parte, non si trattava solo di appendere dei quadri a una parete oppure scegliere la posizione apparentemente più corretta per una scultura nello spazio della sala. Il proposito che l'autore sottintendeva era assai più stratificato: il raccoglimento e la meditazione che anticipavano tali risoluzioni espositive erano momenti cruciali, occasioni in cui calibrare meticolosamente i parametri estetici della Nazione.

Con una interpretazione non troppo diversa, la rassegna romana funse anche da ambientazione per un articolo non propriamente ascrivibile all'ambito della critica d'arte canonica. Come era nella tradizione della rivista «Gente nostra», in *Appuntamento alla Quadriennale* (Fig. 214) immagini e testo avevano eguale rilevanza, secondo una logica propagandistica accuratamente impostata.⁶³³ Dando luogo a una strategia mediatica piuttosto interessante, l'autore Gianni Cagianelli ricorse a un vero e proprio espediente narrativo: presentare a grandi linee la IV Quadriennale attraverso il racconto (fittizio) di un incontro al Palazzo delle Esposizioni di un artista-soldato in licenza con la sua compagna (con tutta probabilità, un modello e una modella ingaggiati per l'occasione). Abbigliata in maniera discreta ed elegante, la giovane coppia incarnava i valori genuini dell'amore romantico, secondo la mentalità dell'epoca. L'articolo era corredato da due riproduzioni di opere esposte (*Sposa araba* di Achille Funi e *Battaglia* di Romano Gazzera, velate allusioni all'unione coniugale e alla guerra) e da sette fotografie scattate nell'ambito della

operazione dei velivoli nemici. Ma, ciò nonostante, la vita della Capitale, come del resto quella dell'intero paese, non ha subito rallentamenti interruzioni soste. L'esplosivo distruttore dell'avversario non può interferire sul sereno giusto fatale procedere e svilupparsi della nostra civiltà. Può danneggiare schiantare cancellare alcuni segni, nobili sacri preziosi, del genio dell'arte della tradizione italiani; non mai arrestare il corso della storia d'un popolo, soprattutto d'un popolo tenace e cosciente come l'italiano. La mostra, dunque, è stata aperta al pubblico nel momento per noi più cruciale di questa guerra, la preparazione e l'allestimento sono stati compiuti mentre sul fronte russo e su quello africano, sul mare e nel cielo, i nostri valorosi combattenti opponevano il più ferreo animoso indomito eroismo alla strapotente superiorità di uomini e di mezzi del nemico. L'organizzazione di una sì vasta ed importante rassegna artistica ha richiesto e comportato uno sforzo non indifferente. Ogni difficoltà è stata superata, ogni impedimento rimosso, ogni problema risolto affinché la Quadriennale non soltanto non riuscisse inferiore artisticamente alle tre precedenti edizioni, ma costituisse una potente e mirabile prova di serietà morale e di esaltazione dei valori spirituali della nostra gente»; F. Pertile, *La Quadriennale*, in «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», 1 giugno 1943, pp. 35-42.

⁶³³ G. Cagianelli, *Appuntamento alla Quadriennale*, in «Gente nostra», 22 maggio 1943, pp. 8-9. «Gente Nostra. Illustrazione fascista» era un settimanale illustrato, pubblicato dal 1929 al 1943 come rivista ufficiale dell'Opera nazionale dopolavoro. L'assorbimento di «L'Illustrazione fascista» avvenne nel marzo 1931.

mostra. Accompagnate nel testo dai pungenti commenti di Cagianelli, queste ultime riassumevano i passaggi della visita secondo una logica da fotoromanzo. Dopo essersi dati appuntamento presso la scalinata di via Nazionale, i due protagonisti si immergono nella visita delle sale, dove il giovane si premura di spiegare le pitture e le sculture secondo lui più notevoli. Anzitutto, la sua attenzione si sofferma su opere funzionali all'idea di arte sostenitrice dello sforzo bellico nazionale: «tornare dalla guerra e vedere in una Quadriennale qualcuno che la guerra abbia preso per ispiratrice, fa bene. Fa bene specie a noi che l'abbiamo fatta», racconta all'ignara fidanzata una volta giunti nelle sale dei futuristi.⁶³⁴ Cagianelli, seguendoli idealmente nella visita, riassume le opere oggetto di una contemplazione più duratura, tutte – non casualmente – ascrivibili in varia misura a un'idea di tradizione sana e discreta: il seicentismo di Gazzera e di Ziveri, il naturalismo di Brancaccio, le raffinate sculture di Manzù, fino ad accenni su artisti meno noti che, per lo scarso interesse destato, avrebbero avuto ben poca risonanza negli altri resoconti sulla mostra. Questi divennero oggetto delle osservazioni della ragazza, animata da una maggiore frivolezza rispetto al fidanzato; il suo sguardo cadeva infatti sui colori delicati e sui dettagli più minuti.⁶³⁵ E, in fin dei conti, quella era secondo lo scrivente l'unica utilità della IV Quadriennale: fornire un serbatoio di illusioni quando vi fosse bisogno di evasione. Inoltre, il ricorso a un'impostazione analitica non canonica veniva giustificato come un'alternativa per una comunicazione più diretta con il pubblico dei lettori, in modo da sopperire così al danno causato dalla critica tradizionale, estremamente autoreferenziale e comprensibile ai soli addetti ai lavori. Nei propositi dell'autore, tale aspetto appariva ancor più impellente proprio per l'argomento trattato: quello dell'arte e soprattutto della pittura di piccolo e medio formato, che in un'ottica populista erano considerate attività di diletto, lontane dalla realtà contingente e incapaci di rappresentare i valori solidi e virili della società. L'articolo si proponeva quindi come un atto di rispetto nei

⁶³⁴ *Ibi*, p. 8.

⁶³⁵ *Ibi*, p. 9. Cagianelli, rivolgendosi direttamente ai lettori, incalza: «È vero che voi avete una sadica voglia di sentirmi dire che la ragazza vorrebbe fare il bagno in un luminoso cielo di Domenico De Bernardi, una passeggiata tra le vedute romane di Augusto Orlandi, vorrebbe portare la spilla del ritrattino di Primo Conti? È vero? Senza poi pensare che prendereste questo pezzo e lo incollereste al muro magari con la testa all'ingiù come nella "Via Crucis" di Tommaso Bertolino, o ridereste, di nuovo in una mattina spensierata, facendo magari l'altalena nella vostra casa di campagna come la ragazza di Donghi precisa e netta nei suoi contorni. [...] Ecco che la ragazza vorrebbe fare una corsa pazza in groppa ai cavallini di... Biggi, vorrebbe dormire sognando come quel bimbo sprofondato nella sua culla, vagare in un paesaggio di Castellani e addentare il pomo della ragazza del giardino di Crocetti».

confronti del pubblico, un modo per coinvolgere la massa anziché escluderla. Attraverso una finzione letteraria (e fotografica), Cagianelli esprime quindi il suo disappunto nei confronti di una rassegna che aveva contribuito a isolare l'arte, gli artisti e i critici nella loro torre d'avorio, e che aveva relegato il tema della guerra a uno spazio marginale, in opere che non convincevano del tutto: «Vedi, lui le dice, il futurismo è quello che è; disprezzato dai più, compreso dai meno, qualche volta fa ridere, senza dubbio». ⁶³⁶

Anche Alessandro Prampolini, che fino al 6 febbraio 1943 era stato ministro del repressivo Minculpop, ⁶³⁷ ebbe da ridire riguardo all'assenza del soggetto bellico alla rassegna romana. Lo fece in più articoli, sempre sotto lo pseudonimo di Vittorio Orazi. Da fascista assoluto e irriducibile, egli rimproverava i giovani artisti di stare perdendo tempo sul «problema meno profondo e complesso: quello dell'espressione formale». ⁶³⁸ anziché crogiolarsi «formule di moda o di mercato», essi avrebbero dovuto focalizzarsi e trarre ispirazione dalla guerra, unico tema che poteva dirsi motivo ispiratore, «fonte di motivi al comporre». ⁶³⁹

La guerra è assente da questa Esposizione. Gli artisti – e non pochi hanno combattuto – non l'hanno dunque sentita? O hanno temuto, trattandola, di passare per illustratori, di parer... non raffinati? E allora, i grandi pittori di ieri – cito solo Fattori – non seppero forse tratte dal soggetto militare o guerresco opere mirabili?

Qui dobbiamo andare a cercare il soggetto guerra nella sala dei Futuristi: solo questi pittori hanno sentito e reso alcuni aspetti della immane tragedia. Fuori dalla «torre d'avorio» dei troppi preziosismi e delle troppe esercitazioni di puro mestiere gli artisti futuristi ci hanno dato parecchie pitture ispirate a episodi di guerra, resi con quei procedimenti formali (simultaneità, interferenze di piani, sintesi) che sono proprii del loro schema. ⁶⁴⁰

Solo nella sezione futurista della mostra (Fig. 215), sottolineò pure Michele Biancale, si poteva udire «un'eco della lotta che si combatte». ⁶⁴¹ Per i più quindi, anche quando

⁶³⁶ *Ibi*, p. 8.

⁶³⁷ Sul ruolo di Pavolini nell'ambito del Minculpop, cfr. N. Tranfaglia, a cura di, *Ministri e giornalisti. La guerra e il Minculpop (1939-43)*, Einaudi, Torino 2005.

⁶³⁸ V. Orazi [A. Prampolini], *Rassegna alla Quadriennale*, in «Il Legionario», 16 giugno 1943.

⁶³⁹ V. Orazi [A. Prampolini], *La pittura*, in «Popolo di Brescia», 19 maggio 1943.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ M. Biancale, *La IV Quadriennale*, in «Il Mediterraneo», 22 maggio 1943. Piuttosto entusiasta anche Emilio Cecchi, che però dedicò maggiore spazio e riflessione ad altri artisti presenti alla mostra: «La guerra meccanica, soprattutto con i suoi formidabili ordigni di volo, e le nuove impressioni che per essi si generano dei rapporti spaziali, ha suggerito una quantità di motivi su cui la immaginazione di Dottori, Tato, Prampolini e dei loro compagni del gruppo futurista, ha

non vi fosse una cieca stima nei confronti del gruppo di Marinetti, questo rappresentava l'unico appiglio possibile per la valorizzazione del tema bellico e la creazione di un legame tra esso e la rassegna romana, altrimenti inconsistente. Ad ogni modo, c'era anche chi non riuscì a mettere da parte il proprio sentimento di antipatia: pure le opere dei futuristi, in fin dei conti, non possedevano quello spirito forte che si richiedeva all'arte di una nazione direttamente coinvolta nella lotta.⁶⁴²

In ultimo, in mancanza di alternative concrete, qualcuno si ridusse a fare della guerra una mera questione di spirito. Da questo punto di vista, essa rappresentava la sorgente che aveva animato di vigore gli artisti e di fermento il contesto in cui le loro opere avevano visto la luce.⁶⁴³ Per l'arte, la guerra era stata «educatrice» per gli artisti, i quali avevano dimostrato una fierezza e un'indole battagliera pari a quelle dei soldati al fronte: «la guerra purifica le loro coscienze, e rende più nobile e più sacra la loro fatica», sosteneva Emilio Zanzi.⁶⁴⁴ Con una irriducibile tempra propagandistica, alcune voci seguitavano ad affermare che non vi fosse più spazio né tempo per gli egocentrismi, per opere cervellotiche e metafisiche, estranee alla vita: «la guerra con risanatrice fatalità, ci riconduce a viverla e comprenderla, riscattandoci da artifici egoistici, da sterili capziosità».⁶⁴⁵ Se la proposta espositiva della IV Quadriennale

avuto molto da lavorare. Non si può dire che fossero temi nuovi per cotesti artisti; ma la tremenda occasione li ha potenziati e messi all'ordine del giorno. Pure in questa sezione è da notarsi ciò che notammo nel complesso dell'odierna Quadriennale: nonostante l'assunto strettamente allegorico e decorativo dei pittori futuristi, c'è la tendenza ad uscire dagli astratti paradigmi per un richiamo più vivo alla realtà». E. Cecchi, *La Quadriennale d'Arte a Roma II*, in «Corriere della Sera», 2 giugno 1943.

⁶⁴² M. Bernardi, *Tendenze e aspirazioni della pittura italiana*, in «La Stampa», 16 maggio 1943; M. Cami, *Preludio alla Quadriennale*, in «L'Avvenire d'Italia», 16 maggio 1943; A. Benedetti, *Alla IV Quadriennale. L'amplificazione retorica e la dilettezzazione priva di necessità non si ritrovano in questa Mostra, che tuttavia non è imbronciata ma pensosa*, in «Corriere Padano», 27 maggio 1943; Riva, *Alla IV Quadriennale di Roma. La scultura, il bianconero i futuristi*, in «Il Giornale di Genova», 27 maggio 1943.

⁶⁴³ L. Repaci, *La quarta Quadriennale. I pittori*, in «L'Illustrazione italiana», 23 maggio 1943: «Manca, come si è detto in principio, la prova del fuoco della guerra, la guerra non vista secondo la retorica celebrativa ma nel suo grandioso implacato riferimento umano e fantastico. In mancanza di un agganciamento più diretto cercheremo il senso dell'ora che volge nello struggimento dell'*Addolorata* di Vagnetti, nella rossa agonia dei cavalli di Guttuso, nella smorfia dolorosissima dell'*Arlecchino* di Stradone, nella cupa drammaticità che avvolge tutta l'opera di Gazzera, nella grandiosa desolazione dei paesaggi di Bertocchi».

⁶⁴⁴ E. Zanzi, *L'arte italiana in tempo di guerra*, in «Gazzetta del popolo», 16 maggio 1943.

⁶⁴⁵ A. Benedetti, *Le grandi rassegne nazionali d'arte. La Quadriennale. La "vernice" alla presenza dei ministri Biggini e Polverelli*, in «Corriere adriatico», 16 maggio 1943. Dello stesso avviso: P. Scarpa, *La IV Quadriennale d'arte: le opere degli artisti presenti alla grande rassegna nazionale delle arti figurative che sarà inaugurata domani*, in «Il Messaggero», 16 maggio 1943. Per inquadrare meglio il punto di vista di Piero Scarpa, si fa notare che egli era stato tra i principali animatori del Gruppo dei Romanisti, fondato alla fine degli anni Venti come associazione garante

aveva saputo rimediare alla ingenua celebrazione della natura morta che aveva contraddistinto l'edizione precedente e si era riappropriata dei retti valori della vita umana, tale risultato era la conferma del contributo che la guerra aveva elargito.⁶⁴⁶

2.4.2 PRESENZE E ASSENZE ROMANE ALLA XXIII BIENNALE DI VENEZIA (1942)

Come noto, la IV Quadriennale non fu l'unica grande mostra dell'era fascista a essere organizzata in tempo di guerra: alcuni mesi prima, la stessa sorte era toccata alla XXIII edizione della Biennale di Venezia. La porzione di territorio occupata dalla città lagunare si trovava pericolosamente al centro di uno degli assi principali del conflitto, quello al confine con la Jugoslavia. Fino a che le truppe italiane – con il sostegno dell'alleato tedesco – non assunsero il controllo della Dalmazia e di una porzione della Croazia nella primavera del 1941, anche la preparazione della rassegna non poté procedere con fiducia e continuità. Il periodo previsto per l'apertura al pubblico subì un significativo ridimensionamento: immaginata da maggio a ottobre del 1942, la mostra veneziana in realtà inaugurò il 21 giugno e chiuse i battenti il 20 settembre. Pure il suo carattere internazionale, all'atto pratico, dovette scendere a patti con la situazione geopolitica corrente. Le nazioni nemiche non erano rappresentate e nei padiglioni di Inghilterra, Stati Uniti d'America e Francia vennero allestite rispettivamente le mostre dell'Esercito, della Marina e dell'Aeronautica, con opere inneggianti le gesta italiane via terra, mare e cielo, selezionate dalla giuria o frutto di

della tradizione e della cultura della capitale in senso conservatore. Cfr. T. Di Carpegna Falconieri, A. Rodinò di Miglione, D. Tamblé, a cura di, *Il Gruppo dei romanisti ieri, oggi, domani. Una tradizione che si rinnova*, Carocci, Roma 2021.

⁶⁴⁶ C. Tridenti, *Uccidiamo la natura morta!*, in «Gente nostra», 10 luglio 1943. Di fronte alla panoramica proposta dalla rassegna, Tridenti si dice comunque soddisfatto nel notare un indebolimento del genere della natura morta, che aveva dominato la polemica sul soggetto in occasione della precedente Quadriennale. Il titolo dell'articolo è eloquente e si pone come motto di sfida contro le «mille nature morte di certo *puro* e appartatissimo pittore [che] credeva e crede di scoprire le più magiche e abissali significazioni», con chiaro riferimento a Giorgio Morandi, vincitore del secondo premio per la pittura nel 1939. Cfr. anche: *La IV Quadriennale a Roma*, in «Agenzia letterario artistica», Roma, 19 maggio 1943: «E qui è doveroso notare, con particolare compiacimento verso gli organizzatori della Quadriennale, come sia stato molto ridotto il numero delle “nature morte” poiché si è infine compreso da tutti che, oggi più che mai, sono queste una violenta stonatura quando non dimostrino del tutto, un colpevole assenteismo dei loro autori e perciò un ben riconoscibile disfattismo».

incarichi degli stessi Ministeri di riferimento.⁶⁴⁷ Le opere dei futuristi occuparono l'intero padiglione del Belgio e, per quanto riguardava gli aeropittori, anche buona parte della sezione dedicata alla Regia Aeronautica. Il regolamento prevedeva inoltre un apposito Padiglione delle Opere di Guerra,⁶⁴⁸ poi divenuto Padiglione dei Concorsi per composizioni ispirate all'Italia fascista e alla Guerra.⁶⁴⁹

A causa delle difficoltà legate al conflitto in corso, a differenza delle edizioni precedenti, non fu possibile organizzare alcuna mostra retrospettiva. Le partecipazioni degli artisti erano regolate per invito e, per chi non rientrasse in tale selezione, il requisito di base per presentarsi era l'iscrizione al Sindacato fascista in corso di validità. Inoltre, sulla base di un criterio di rotazione, inizialmente non si prevedeva di riservare pareti a coloro cui era stata dedicata una sala personale nelle edizioni precedenti. Tuttavia, visto che di fatto molto spazio a disposizione sarebbe rimasto inoccupato, questo criterio venne in parte aggirato e agli artisti in questione venne richiesto di presentarsi con almeno un'opera. Riguardo all'artificiosità di certi meccanismi selettivi, Libero De Libero non pose freno alla sua penna. Secondo lui era evidente che la Biennale veneziana non avesse inteso «catalogare le forze vive escludendo i pesi morti, [...] tutta la melanconica rigatteria del cosiddetto *modernismo*, gli epigoni incerti, i dolciumi del buon senso»: in sintesi, i dirigenti della rassegna avevano voluto «fare la storia dell'arte con le liste sindacali».⁶⁵⁰

⁶⁴⁷ Alla fine di giugno, il Padiglione dell'Esercito venne arricchito da una parte di opere già esposte alla *Prima mostra degli artisti italiani in armi*, inaugurata al Palazzo delle Esposizioni di Roma il 7 giugno 1942. Cfr. E. Zocaro, *Arte e artisti del tempo di guerra*, in «Augustea», 1-15 luglio 1942, pp. 420-422. Per un'analisi della mostra: M. Stone, «Potere e spiritualità». *La Prima mostra degli artisti italiani in armi del 1942*, in «Memoria e Ricerca», 2010, pp. 63-79.

⁶⁴⁸ *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1942, pp. 21-22. Al punto 2 del regolamento era specificato: «Per opere ispirate alla guerra s'intendono non solo quei lavori nei quali siano raffigurati fatti d'arme, o siano ritratti luoghi divenuti teatro di azioni belliche, ma anche quelli che illustrino aspetti creati dallo stato di guerra nella vita del paese, quali l'attività nei più diversi settori per la preparazione dei mezzi e l'addestramento delle forze armate, l'assistenza data ai feriti e alle famiglie dei combattenti, la partenza o il ritorno delle unità terrestri navali od aeree, la vigilante attesa della difesa contraerea ed ogni altro avvenimento caratteristico del clima di guerra. Infine, l'opera può essere anche frutto d'immaginazione quando voglia trarre ispirazione da qualche fatto eroico dedotto, per esempio, dalla motivazione di altissime ricompense al valore o da narrazioni storicamente accertate».

⁶⁴⁹ *Ibi*, p. 205. In merito alle opere presentate e alla selezione di quelle ammesse, la stessa giuria (composta da Felice Carena, Arturo Tosi, Vincenzo Ciardo, Gianni Vagnetti, Edoardo Rubino, Fabio Mauroner, Rodolfo Pallucchini, Alessandro Psacaropulo, Antonio Maraini) si dice perplessa riguardo ai risultati e decisa a valutare in futuro se procedere per soli inviti: metodo che, secondo il parere dei coinvolti, «elimina le mediocrità deteriori ed offre la possibilità di un più alto livello di presentazione» (*ibi*, p. 207).

⁶⁵⁰ L. De Libero, *La XXIII Biennale veneziana. Cose dette e taciute*, in «Documento», luglio-agosto 1942, p. 50.

Nel complesso, le correzioni apportate al tradizionale allestimento e la selezione finale delle opere vennero piegate a esigenze di propaganda, facendo assumere alla Biennale di Venezia il ruolo di rassegna ufficiale del regime, rendendola cioè una realtà culturale più ortodossa rispetto alla controparte romana della Quadriennale. A farne le spese furono la varietà e la qualità della proposta espositiva: a quelle condizioni, la Biennale di Venezia non poteva più dirsi un palcoscenico ambito per chi aspirasse a smuovere in senso moderno le stagnanti acque dell'arte sotto il Fascismo. Diversi artisti ebbero ragioni sufficienti per attuare rifiuti e defezioni. A titolo esemplificativo, basti la presa di posizione di Guttuso che in una lettera all'amico Renato Birolli domandava se avesse intenzione di partecipare alla XXIII edizione: «Ho sentito che tu forse non esporrai a Venezia cosa della quale ti ammiro vivamente, perché non è giusto che il talento di Birolli o di Mafai o d'altri serva a coprire le malefatte di quelle bruttissime esposizioni».⁶⁵¹ In realtà, Birolli avrebbe effettivamente preso parte alla Biennale, ma la testimonianza rimane comunque significativa in quanto lasciava trapelare l'auspicio di Guttuso di formare un fronte comune moderno contro la logica propagandistica dell'istituzione.

Nell'ambito della selezione era anche nota una certa imparzialità del segretario Maraini, impegnato a osteggiare la partecipazione di specifici artisti, da lui considerati non adatti a una mostra che dovesse confermare il primato italiano nel confronto con le altre nazioni. Le preferenze del segretario – che inevitabilmente andavano a orientare la giuria – vennero criticate anche dallo stesso Giuseppe Bottai, il quale era certamente più attento alle forze moderne e promettenti del panorama nazionale e che, proprio per questo, non esitò a indicargli le personalità da tenere presenti per realizzare un'esposizione di rilievo:

Ti faccio ad esempio alcuni nomi, senza impegno di elenco chiuso; ma fra i pittori, come tener lontani Carena e Rosai, Morandi e Brancaccio, Campigli e Valinotti, Carrà, Menzio, Severini, e fra i giovani, Mafai, Guttuso, Santomaso? Né fra gli scultori è giusto privarsi di Manzù, di Drei, Mastroianni, Tomba, Crocetti e dei giovani, Fazzini, De Felice, Broggin, Cherchi, Lazzaro, Mazzacurati. Tanto meno fra gli incisori e

⁶⁵¹ ACGV RB I. 239.13: lettera di Guttuso a Birolli, primi mesi del 1942. Da questa testimonianza si evince comunque che per certi artisti, almeno per quelli più critici e moralmente toccati dalle vicende dei primi anni Quaranta, prendere parte alla Quadriennale di Roma o alla Biennale veneziana non rappresentava una scelta equivalente.

disegnatori può proprio mancare Maccari, Longanesi e, fra i più recenti, Ciarrocchi, e che so, Sassu, Marcucci, Badodi.⁶⁵²

Alcuni artisti tra quelli indicati dal ministro vennero effettivamente integrati nell'allestimento; altri non vennero affatto presi in considerazione oppure furono scartati in un secondo momento. Peraltro, risultarono assenti maestri del calibro di Campigli, Carrà, Funi, Morandi, Sironi, Soffici. Mafai, dal canto suo, ricevette l'invito ma il ritardo della sua risposta sollevò Maraini – che non lo apprezzava particolarmente – dall'impegno di farlo esporre. Assenti anche Capogrossi, Cavalli e Guttuso. Tra i giovani, l'unico che poteva rappresentare «il fatto nuovo più vivo della Biennale»,⁶⁵³ con la sua pennellata espressiva e l'uso timbrico del colore, era Renato Birolli, che ricevette un generale apprezzamento. Per il resto, sul fronte della pittura, i riflettori valorizzarono maggiormente l'opera di Felice Casorati, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Gregorio Sciltian.

In *La XXIII Biennale di Venezia*,⁶⁵⁴ pubblicazione promossa da Maraini, l'analisi approfondita delle partecipazioni italiane venne affidata a Giorgio Nicodemi, intellettuale fascista affine nelle convinzioni a Ugo Ojetto. In esordio del saggio, l'amarezza di fronte alla notevole quantità di opere non riferibili a temi bellici – aggravata dalla scarsa qualità di quelle che invece li rispettarono – venne strumentalmente mascherata. Non riuscendo tuttavia a celare né la contraddizione né un certo opportunismo, l'autore faceva leva sulla forza spirituale dell'arte e sul valore degli artisti italiani che, anche nei momenti più difficili, avevano dimostrato di saper mantenere la calma e infondere valore alle loro opere. In particolare, egli sosteneva l'assunto per cui «all'artista non si può e non si deve chiedere che egli riproduca i fatti e li glorifichi e li commenti»;⁶⁵⁵ non si ambiva quindi a una traduzione letterale o illustrativa degli eventi, ma si chiedeva al pittore e allo scultore una capacità di coglierne e di trasmetterne con solennità l'essenza, rivolgendosi a coloro che erano coinvolti in maniera diretta (in questo caso i militari e la popolazione dello Stato in

⁶⁵² Lettera di Bottai ad Antonio Maraini, Roma, 19 luglio 1941, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, ora in: G. Tomasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001, p. 90.

⁶⁵³ A. Podestà, *La ventitreesima Biennale veneziana*, in «Emporium», agosto 1942, p. 325.

⁶⁵⁴ *La XXIII Biennale di Venezia. 200 illustrazioni 30 tavole fuori testo*, C. Cya Casa Editrice, Firenze 1942.

⁶⁵⁵ G. Nicodemi, *Gli artisti italiani alla XXIII Biennale*, in *La XXIII Biennale di Venezia. 200 illustrazioni 30 tavole fuori testo*, p. 18.

guerra) al fine di un ideale giovamento.⁶⁵⁶ Nicodemi passava poi a esaminare il padiglione italiano attraverso una suddivisione per scuole regionali o territoriali, facendo emergere qualità funzionali alla narrazione di una rassegna ampia e, a suo dire, memorabile. Rispetto ai fiorentini, agli umbri e alla compagine del Meridione, ai romani riconosceva il maggior contributo al «carattere giovanile della XXIII biennale».⁶⁵⁷ Tuttavia, il fermento artistico della Capitale nell'ultimo decennio era inquadrato in una dimensione critica in parte viziata: ad esempio, il rapporto con l'arte straniera – in particolare, con quella francese – dei partecipanti ascrivibili alla categoria di *Italiens de Paris* (Gino Severini e Mario Tozzi) veniva subito bilanciato dal riferimento all'arte antica, il cui studio aveva permesso loro di ampliare gli orizzonti e di non scadere in polemici distacchi dalla tradizione. Anche delle opere dei giovani veniva comunque data un'interpretazione piuttosto pacifica e rassicurante.⁶⁵⁸ In effetti, a Venezia i rappresentanti dell'ultima stagione della scuola romana erano in numero abbastanza esiguo (di fatto, coloro che già avevano avuto modo di esporre nell'edizione precedente) e i loro dipinti non sembravano trasmettere con la necessaria evidenza i segnali della concitazione espressionista e realista che stava maturando nella capitale negli ultimi anni. D'altra parte, il fatto che le loro opere non fossero collocate nei medesimi ambienti e nemmeno in sale vicine, non permetteva

⁶⁵⁶ *Ibidem*: «Importa assai di più che la sua opera provi come egli riconobbe la necessità di dare, a coloro che vivono i fatti dai quali egli stesso è commosso, le nuove grandezze che il suo spirito seppe determinare. [...] La chiarezza che si fece negli spiriti degli artisti fu certo anche nella mente degli ordinatori della nuovissima biennale. Soprattutto si può osservarlo nella parte destinata a dichiarare le condizioni dell'arte italiana».

⁶⁵⁷ *Ibi*, p. 72.

⁶⁵⁸ *Ibi*, p. 80. Si riporta il contributo di Nicodemi relativo ai giovani romani di cui verrà riepilogata la partecipazione di seguito in questo paragrafo. Si fa notare come lo scrivente iniziasse la propria analisi da artisti (e opere) che meglio si prestavano a una lettura critica di compromesso (nel senso di solidità e raffinatezza formale), affrontando per ultimi i due (Pirandello e Montanarini) più decisamente immersi nell'orbita del realismo e della deformazione materica e formale: «Solida, la "Donna del velo" di Alberto Ziveri, è resa nelle ben composte masse dei colori, ad un piano reale di vita. [...] Orfeo Tamburi, che conoscemmo nobile costruttore lirico di figure alle quali i colori accesi, i tratti forzati davano suggestione, porge mantenendo tutte le sue qualità, in un "Paesaggio romano" esempio di sano equilibrio e di reale nobiltà. [...] L'impasto scuro di Afro, nei suoi due "Autoritratti", in "Ritratto", in "Tre nature morte" muove il colore con una sicurezza che sa diventare espressiva. Franco Gentilini svolge le sue composizioni ("Il ratto delle Sabine", "La strage degli innocenti"), le sue scene di genere ("Giocatori di carte", "Sartoria") i suoi ritratti con un mirabile compromesso tra l'improvvisazione e la ricerca preziosa di colorazioni raffinate. Fausto Pirandello va anche più in là. Le sue forme sembrano respirare, come dissolte, nell'ambiente che le comprende, e il suo realismo si fa quasi angoscioso nei complessi di nudi, nei "Combattenti". Dove la sua potenza pittorica si afferma è in qualche visione di masse isolate ("Figura in verde", "Fiori sul grigio"). Le due figure del "Concerto" di Luigi Montanarini, nella impostazione quasi caricaturale della loro deformazione, impongono un grave realismo».

assolutamente di poterne saggiare il portato di novità. Come si è visto in precedenza, alla IV Quadriennale sarebbe stato riservato loro ben altro spazio e considerazione.⁶⁵⁹ Per quanto riguarda Gentilini, oltre alla facciata del padiglione italiano su cui dal 1938 campeggiava il suo affresco *La nascita di Roma*,⁶⁶⁰ gli era stata riservata una parete nella sala 55. Presentò quattordici dipinti realizzati nel corso dell'ultimo quinquennio, in parte già esposti alla Galleria di Roma e al Premio Bergamo.⁶⁶¹ Già da questo si evince come nel suo caso – ma anche in altri – fosse venuta meno la prerogativa della Biennale di far esporre «pitture, sculture, incisioni, disegni, stampe e medaglie che non abbiano figurato in altre esposizioni».⁶⁶² Ad ogni modo, in quella occasione i festosi «colori gemmati»⁶⁶³ di Gentilini vennero considerati da Francesco Arcangeli ragione di 'respiro', di un sospiro di nostalgia per la buona pittura, in una rassegna che sul fronte dei giovani risultava piuttosto confusionaria, inutilmente polemica e insoddisfacente.⁶⁶⁴ Guzzi, invece, percepì che il gusto di Gentilini, per quanto moderno, corresse il rischio di sprofondare in un gratuito edonismo.⁶⁶⁵

⁶⁵⁹ Come d'altronde era poco probabile immaginare di apprezzare le recenti evoluzioni del gruppo milanese di Corrente, con le sole sei opere di Birolli esposti nella sala 62, tra l'altro non recentissimi: *Secondo particolare di un gineceo*, *Bambina col girasole secco*, *Valpolicella n. 2*, *Rose che dorme coi girasoli*, *Il Sogno di Zeno*, *Il poeta Quasimodo*.

⁶⁶⁰ L'affresco di Gentilini, insieme a *La regina del mare* di Antonio Santagata, venne realizzato per la facciata del padiglione italiano della XXI Biennale del 1938, per disposizione diretta della Presidenza e su incarico della Commissione inviti. Le due opere murali rimasero *in loco* anche per le successive due edizioni, nonostante il complessivo riallestimento degli interni dell'edificio. Nel dopoguerra vennero oscurate con delle pannellature.

⁶⁶¹ In tempi recenti, Gentilini vi espose in esposizioni collettive nell'aprile 1941 (*XLIV Mostra della Galleria di Roma con opere di un gruppo di Artisti romani*) e poi nel marzo-aprile 1942 (*LIV Mostra della Galleria di Roma con opere dei pittori: Franco Gentilini, Rolando Monti, Aldo Natili, Giovanni Stradone e dello scultore Marino Mazzacurati*). Al Premio Bergamo Gentilini presentò un ritratto.

⁶⁶² *Regolamento. Norme generali*, in *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1942, p. 13.

⁶⁶³ F. Arcangeli, *La Biennale dei "respiri"*, in «Architrave», 31 luglio 1942, p. 7. L'intero numero venne corredato di riproduzioni di dipinti esposti alla rassegna veneziana: *Nudo con la tenda rossa* di Casorati (p. 3), *Donna con velo* di Ziveri (p. 4), *Ratto delle Sabine* di Gentilini (p. 5), *Pensieri* di Paulucci (p. 6), *Secondo ritratto del poeta Quasimodo* di Birolli (p. 7), *Figura* di Cantatore e *Rose* di Piero Martini (p. 8).

⁶⁶⁴ *Ibidem*. Arcangeli tenne a precisare la categoria "anagrafica" che doveva essere presa come riferimento: «Dirò prima che per "giovani" qui s'intendono soprattutto quegli artisti che dovrebbero trovarsi giusto ora al punto di maturazione, sul mezzo del cammino della loro vita, un po' prima o un po' oltre non importa, e che fra qualche anno, ormai invecchiata la generazione che li ha preceduti, costituiranno la media della maturità artistica italiana. Dunque, che cosa ci dicono questi nati, all'incirca, fra il 1900 e il 1910?».

⁶⁶⁵ V. Guzzi, *La XXIII Biennale di Venezia*, in «Nuova Antologia», 16 luglio 1942, p. 125.

Anche ad Afro, già solo per lo stretto rapporto dell'artista con la città lagunare,⁶⁶⁶ venne riservato uno spazio non secondario. Egli era presente con sei dipinti nella trentatreesima sala: tre nature morte, *Ritratto di Liliana* (Fig. 216) e due autoritratti. Si trattava di opere realizzate tra il 1940 e il 1941, ancora vincolate a una dimensione narrativa più intimista e, dal punto di vista del colore, tenui ed evocative, una pittura fatta di pennellate meditate e di passaggi di tono delicati e avvolgenti. Almeno la metà dei dipinti era già stata esposta a una collettiva romana di pochi mesi prima, dove l'artista si era fatto molto notare: in quella occasione Guglielmo Usellini, con viva fascinazione, le presentò come «immagini di delicatezza che non si scordano e rivelano un inizio di raffinatezze coloristiche ignote prima».⁶⁶⁷ In «quell'atmosfera preziosa, antica, pulviscolare e esausta che se si accende si dora dell'orizzontale bagliore del tramonto»⁶⁶⁸ c'era ancora il tonalismo di Cagli visto alla luce viva di Mafai (Fig. 217), in certe immobili sospensioni risuonava ancora Morandi (Fig. 218).

Due giovani 'romani' che avevano avuto ampio spazio alla precedente edizione della Biennale e che ora, per regolamento, esponevano una sola opera erano Montanarini e Tamburi, presenti rispettivamente con *Concerto* nella quarta sala (Fig. 219)⁶⁶⁹ e *Paesaggio romano* nell'ottava. Partecipava con un solo dipinto anche Alberto Ziveri: *Donna con velo* (Fig. 220), appartenente alla collezione di Giuseppe Natale e collocata nella settima sala. Nel dipinto, la compagna Nella sembrava misurarsi con la posa della *Melancholia* düreriana resa attraverso il filtro di Corot, ad esempio tramite le sue figure femminili interrotte nell'atto della lettura (Fig. 221).⁶⁷⁰ Per l'espedito del raffinato

⁶⁶⁶ A Venezia Afro si era formato negli anni giovanili e successivamente, all'inizio degli anni Quaranta, aveva assunto la cattedra di mosaico presso l'Accademia di Belle Arti.

⁶⁶⁷ Il testo è datato dicembre 1941. G. Usellini, in *Mostra degli artisti Pippo Rizzo, D. Purificato, A. Castelli, A. Peyrot, Afro e Mirco*, Galleria di Roma, Roma 1942, p. 45. Cfr. anche: F. Trombadori, *La pittura italiana alla XXIII Biennale di Venezia*, in «Augustea», 16-31 luglio 1942, p. 464: «Afro, infine, nel suo romantico e guizzante pennelleggiare rivela la rarità di alcuni passaggi di tono e nel meditato accostamento di valori un suadente e vivo senso di poesia».

⁶⁶⁸ A. Crespi, *Cronache e commenti. Mostra di Afro, Castelli, Mirko, Peyrot, Purificato e Rizzo alla Galleria di Roma*, in «Emporium», febbraio 1942, p. 85.

⁶⁶⁹ A. Podestà, *La ventitreesima Biennale veneziana*, in «Emporium», agosto 1942, p. 325: «Cézanne, in un certo qual modo visto attraverso Guttuso». F. Trombadori, *La pittura italiana alla XXIII Biennale di Venezia*, «Augustea», 16-31 luglio 1942, p. 464: «Montanarini al buon impianto plastico non riesce a dar vita più umana. In questo *Concerto* le figure fanno più di raffinata tappezzeria che di valori plastici ed umani». Un anno dopo Francini, recensendo una collettiva alla Galleria dello Zodiaco, di quella sua composizione alla Biennale ricordava il «particolare modo di dipingere a pieno e mazzato colore»; A. Francini, *Mostre romane*, in «La Tribuna», 14 aprile 1943.

⁶⁷⁰ Di questo soggetto erano note molte varianti. Un esempio celebre: J. B. C. Corot, *La lecture interrompue*, 1870 circa : nella collezione canadese Potter Palmer dal 1892 ma proprio nel 1936

copricapo, Ziveri potrebbe essersi ispirato a un disegno leonardiano: a suggerirlo, un ritaglio di giornale con la riproduzione di *Giovinetta con velo* conservato tra i suoi materiali di lavoro (Fig. 222).⁶⁷¹ Allo stesso tempo, la scena evocava l'impostazione e l'atmosfera 'da museo' dei ritratti seicenteschi alla Velazquez, ma anche una sensibilità luministica ispirata da Vermeer.⁶⁷² Ancora una volta, la recente pittura di Ziveri si confermava una commistione di svariati riferimenti dell'arte del passato. Pur con la sua reputazione di artista defilato, anche a Venezia il più autorevole e riconosciuto della compagine romana era Fasto Pirandello. I suoi nove dipinti dividevano lo spazio con le opere di Fiorenzo Tomea nella cinquantaseiesima sala. Solo tre di questi potevano dirsi recentissimi: *Nude in campagna* e *Combattimenti* del 1941, *Figura in verde* del 1942; le altre erano state realizzate alla fine del decennio precedente.⁶⁷³ Ancora una volta la singolarità della sua pittura emergeva in maniera chiara e coerente: un realismo della materia greve e dei soggetti miseri, superfici pastose sviluppate per grumi di colore e per spatolature (Fig. 223). La parete rappresentava una piccola personale della pittura pirandelliana degli ultimi sei anni, una versione ridotta della

esposta alla personale a lui dedicata all'Orangerie. In generale tra 1936 e 1937 è visibile in varie mostre organizzate in Francia (Parigi, Lione) e in Belgio (Bruxelles). Sul soggetto di figura in Corot: V. Pomarède, *Corot*, Leonardo, Milano 1995; V. Pomarède, *Figure*, in *Corot. Natura, emozione, ricordo*, Ferrara Arte, Ferrara 2005, pp. 225-251

⁶⁷¹ ASR Ziv.A. 52.4: ritaglio con riproduzione di Leonardo, *Giovinetta con velo*.

⁶⁷² Come accennato in precedenza, in quei mesi del 1942 Nella Riva posò come modella anche per la *Giuditta* presentata alla IV Quadriennale di Roma. L'accoglienza del dipinto non fu particolarmente entusiasta; Visentini, ad esempio, la tacciò di Giudicata da Gino Visentini di «un romanticismo pesante e onestamente provinciale». G. Visentini, *Oggi si inaugura la XXIII Biennale. Arte e artisti italiani alla grande rassegna di Venezia*, in «Il Popolo di Roma», 21 giugno 1942, p. 3.

⁶⁷³ Oltre a quelli sopra menzionati, il catalogo generale dell'artista indica i seguenti dipinti: *Nudo con fiori* del 1937 (n. 136, p. 115; riprodotto nel catalogo della rassegna veneziana), *Figura in giallo* del 1938-40 (n. 160, p. 120), *Fiori sul grigio* del 1938 (n. 172, p. 122), *Tre donne* (n. 183, p. 123), *Spiaggia affollata* (n. 188, p. 124) e *Tempo nuvoloso* del 1939. In quella occasione e anche successivamente diversi osservatori sottolinearono la carica narrativa delle sue rappresentazioni. Uno degli interventi più significativi era a firma di Gio Ponti, in netta polemica Ponti con la proposta espositiva della XXIII Biennale: «Pirandello, vero pittore, vero artista [...] ha da esser capito ed esposto soltanto in una grande sala con numerose opere. Così soltanto la sua tumultuosa espressione è pacificata. I suoi quadri non mi paion mai quadri a sé, ma episodi o frammenti d'una sua narrazione generale di cose, di gente, di luoghi»; G. Ponti, *L'arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*, in «Stile», luglio-agosto 1942, pp. 107-108. Nell'immediato dopoguerra, sempre in riferimento a Pirandello, Fortunato Bellonzi scrisse di «composizioni affannate d'uomini e di donne sospinti da un improvviso, prepotente bisogno di raccontare tutto di sé»; F. Bellonzi, *Cammini dell'arte*, Danesi, Roma 1946, pp. 127-128.

mostra che si era tenuta alla Galleria Gian Ferrari di Milano nel marzo di quello stesso anno.⁶⁷⁴

Anche solo prendendo in considerazione i titoli delle opere – anche non ‘romane’ – si deduce come la maggior parte di esse non contribuisse al proposito di celebrazione patriottica e al messaggio di propaganda che di fatto sottostava all’organizzazione di Maraini. Come accennato in precedenza, di tale questione egli se ne lamentò direttamente sul catalogo della rassegna, sottolineando con amarezza la tendenza degli artisti a isolarsi senza prendere parte attiva, con il loro lavoro, alla storia di una grande Nazione in guerra.⁶⁷⁵ Una volta che l’esposizione chiuse con risultati di vendita inaspettatamente positivi,⁶⁷⁶ egli ne attribuì la riuscita proprio alla selezione espositiva operata dalla giuria.⁶⁷⁷ In particolare, sentì la necessità di sottolineare tale successo in risposta alla severa critica che gli aveva mosso Gio Ponti sulle pagine di «Stile» con l’articolo intitolato *L’arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*. Con lucida fermezza, l’architetto milanese aveva individuato la principale criticità della rassegna nelle condizioni – di regolamento, selezione o gusto – che avevano comportato l’assenza degli artisti più validi e promettenti del panorama nazionale (soprattutto nell’ambito della pittura), in favore di altri che invece risultavano ben meno interessanti, perché convenzionali e allineati con una visione culturale conservatrice.

Con questo benedetto sistema delle rotazioni ora in un confronto internazionale mancano totalmente alla presentazione dell’Italia un Carrà, un Morandi, un Manzù, un Sironi, un Campigli, un Oppo, un Maccari, un Mafai, un Semeghini, un Funi, un Carena, un Soffici e fra i giovani un Capogrossi, un Cavalli, un Guttuso, un Santomaso, un De Felice, un Mirco, un Quinto Martini, un Broggin, un Borra ecc. ecc. [...] La presentazione dell’arte italiana risulta dunque inadeguata, ma anche falsa, in quanto non corrisponde alla vera espressione della cultura nazionale.⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ In quella occasione, non a caso, erano già stati esposti almeno quattro dipinti che vennero ripresentati alla Biennale: *Nudo con fiori*, *Spiaggia affollata*, *Combattimento*, *Tempo nuvoloso*. La mostra alla Galleria Gian Ferrari, aperta dal 15 al 27 marzo 1942, contava trentasette opere, alcune delle quali provenienti da collezioni private.

⁶⁷⁵ Vedi *supra*, paragrafo 1.4.3.

⁶⁷⁶ Occorre tenere presenti le contingenze belliche e il drastico calo di pubblico che ne conseguì. Cfr. C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Fabbri, Milano 1995, pp. 69-90.

⁶⁷⁷ *Nota di Antonio Maraini sulla XXIII Biennale*, in «Domus», ottobre 1942, s.i.p.

⁶⁷⁸ G. Ponti, *L’arte italiana è superiore...* cit., p. 94.

La replica di Maraini fu altrettanto dura, improntata su un piano di giustificazione quasi personale e non di una presa di coscienza sull'Istituzione di cui era segretario. A suo dire, i tempi di guerra avevano influenzato non poco l'organizzazione generale, e se vi erano state delle assenze significative, la responsabilità era da attribuire in primis agli stessi artisti, che in parte avevano già avuto spazio sufficiente nelle edizioni precedenti oppure, di fronte al nuovo invito, si erano tirati indietro di loro iniziativa. In quest'ultima categoria egli includeva non a caso Mario Sironi, che Ponti aveva individuato come la personalità migliore per alzare il livello delle opere connesse al tema della guerra. Non secondariamente, Maraini sostenne che, per ovviare al rischio di realizzare mostre troppo simili e per rispettare la gerarchia delle esposizioni, la Biennale di Venezia fosse legittimata a non arrogarsi l'onere di una panoramica esaustiva dell'arte nazionale, che comprendesse tutti gli artisti del momento, dai maestri più affermati alle novità delle giovani generazioni. Nonostante la volontà di «chiarire la legittimità e la validità dell'operato della Biennale»,⁶⁷⁹ in un estremo tentativo di sollevarla dalle responsabilità a cui Ponti l'aveva polemicamente richiamata, il segretario finiva quindi per ammettere che la fotografia più accurata del panorama nazionale fosse prerogativa della Quadriennale romana. E, in effetti, anche solo considerando il Padiglione italiano, di fatto la XXIII edizione della rassegna veneziana fu una mostra riuscita solo in minima parte: «la pessima fra le pessime Biennali», l'avrebbe definita Cesare Brandi in una lettera a Giacomo Manzù.⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ *Nota di Antonio Maraini sulla XXIII Biennale*, in «Domus», ottobre 1942, s.i.p., che per l'occasione venne riproposta anche in: A. Maraini, *Polemica sulla Biennale. Risposta all'articolo di Gio Ponti*, in «Il Regime fascista», 27 ottobre 1942, p. 3. Lo scritto di Maraini era datato «Firenze, 26 settembre 1942». Per una sintesi della vicenda: G. Tomasella, *Biennali di guerra*, Poligrafo, Padova 2001, pp. 105-108.

⁶⁸⁰ Lettera di Cesare Brandi a Giacomo Manzù, Roma, 19 luglio 1942, in V. Rubiu Brandi, a cura di, «*Il gusto della vita e dell'arte*». *Lettere a Cesare Brandi*, Gli Ori, Siena-Prato 2007, p. 105.

2.4.3 EPILOGO DELLA MOSTRA E SUE SORTI ALL'INDOMANI DELLA CHIUSURA

Come appena visto, sotto il segretariato di Antonio Maraini la Biennale veneziana, per molti artisti, non destava più l'interesse che un'esposizione di tale calibro avrebbe dovuto stimolare.⁶⁸¹ Nel 1943, nonostante un clima di guerra tutt'altro che attenuato e al di là delle assenze comunque significative, la IV Quadriennale rappresentò l'occasione per qualcosa di alternativo: sebbene entrambe le esposizioni fossero sorte formalmente sotto gli auspici del regime, tra le innumerevoli difficoltà della guerra e i fanatismi della propaganda, la mostra romana non era avvertita come un luogo assoggettato alla retorica fascista. A tale proposito Raffaello Giolli, complimentandosi con Oppo per essere riuscito nell'impresa nonostante le criticità materiali, gli riconosceva di aver confezionato una mostra 'pulita': «senza fregi sulle pareti ma soprattutto senza grosse apologie in campo, né apologie né perorazioni».⁶⁸² Dal punto di vista dei linguaggi e delle poetiche espressive, l'istituzione operò una selezione piuttosto aperta, non insofferente alle manifestazioni più inclini alla modernità, riunendo molte delle forze più vive dell'arte del momento, soprattutto in pittura.⁶⁸³ Gli artisti si dimostrarono così a loro agio, interessati a esporre sul

⁶⁸¹ La questione fu oggetto di riflessione di una lunga disquisizione di Gio Ponti pubblicata, sotto lo pseudonimo di Serangelo, sul numero di «Stile» successivo ai cosiddetti “quarantacinque giorni di Badoglio” (25 luglio-8 settembre 1943). Il contesto politico, militare e sociale era totalmente stravolto, con la firma sull'atto di Armistizio ancora fresca e il territorio italiano in bilico tra la sfera di occupazione tedesca-repubblicana e le aree meridionali interessate dall'avanzamento degli Alleati. Con una prospettiva ancora inevitabilmente fumosa su ciò che sarebbe stato il futuro del Paese, Ponti provava a interrogarsi sul significato e sull'eventuale utilità di proseguire con l'organizzazione di grandi mostre nazionali e internazionali sull'esempio della Biennale veneziana e della Quadriennale romana, arrivando alla conclusione che esse non avrebbe avuto ragione di esistere se la loro impostazione non fosse mutata. «La funzione, e quindi la necessità di una grande esposizione, che ne giustifichi l'esistenza, il costo e l'impegno, dovrebbe essere quella di costituire un *avvenimento indispensabile e superiore* fra le varie manifestazioni d'arte, possibili e in atto. Hanno costituito ultimamente, le grandi esposizioni d'arte questo *avvenimento*? No; né praticamente, né artisticamente, né culturalmente. In linea pratica esse non lo costituirono come necessità di mercato; vendevano di più ormai i pittori e le gallerie private che non le grandi esposizioni la cui massima clientela, tutta di Enti, era artificiosa, forzosa, assistenziale, ed in conclusione estranea e nociva o umiliante alle arti. In linea d'arte esse erano sempre meno efficienti perché fatalmente sindacalizzavano sempre di più: invece di tendere alla selezione ed alla qualità, si estendevano alla quantità, diventavano rappresentative e non selettive». Serangelo [G. Ponti], *Vi saranno ancora le grandi esposizioni?*, in «Stile», agosto-settembre-ottobre 1943, p. 89.

⁶⁸² R. Giolli, *Itinerari arte. Viaggio a Roma*, in «Costruzioni-Casabella», luglio 1943, p. 35.

⁶⁸³ Questo aspetto è confermato anche dai numerosi acquisti, oltre che dal Ministero dell'Educazione Nazionale, da parte del collezionismo privato. Di seguito, si riportano le vendite delle opere degli artisti più considerati finora, così come indicate nei registri della Quadriennale (ASQ II.9 b. 1 u. 2). GUTTUSO: *Piccola battaglia*, 4.000 lire, Bartolomeo Gallo; *Interno con tre donne*, 6.000 lire, Nelly Zanda; *Battaglia e cavalli feriti*, 6.000 lire, Min. Ed. Nazionale; *Ritratto di Santangelo*, 14.000 lire, Alberto Mancini. GUZZI: *Natura morta*, 7.500 lire, Leonida Malevasi;

palcoscenico ufficiale di Palazzo delle Esposizioni opere che manifestavano, senza troppi filtri, le loro recenti conquiste formali e un diffuso, e ormai inequivocabile, desiderio di rinnovamento sia stilistico che morale. Come testimoniavano le partecipazioni dei giovani romani, che lì avevano chiarito meglio le sue posizioni sulla via della deformazione, la Quadriennale del 1943 aveva lasciato spazio anche ad atti critici che, sempre più difficilmente, potevano essere travisati.

La Quadriennale, insomma, offre ancora una volta complessa materia di discussione, pur documentando di un periodo di raccoglimento, in un certo senso di stati, se non si rendesse evidente che la necessità polemica, vita stessa dell'arte, è ormai portata su un piano di continuo superamento interno, di selezione di un linguaggio che rappresenta la conquista espressiva del nostro tempo. Nell'apparente immobilità, un raccogliersi di forze, un'ansia di futuro denunciano un'intuizione ancora confusa, ma attiva, dei bisogni, delle necessità nuove: di un «ordine» nuovo fatto di concentrazione e di disciplina, nel cui ambito le ricerche riprendono il loro carattere di avventura, di lotta, secondo una preoccupazione costante di stile, contro il sensualismo evocativo e lo sfrenato lirismo del disordine.⁶⁸⁴

I meriti della mostra, tuttavia, non sono stati valorizzati dalla storiografia, che nella maggior parte dei casi l'ha liquidata frettolosamente come un'occasione dimessa e mediocre. Da più punti di vista, la rassegna di Palazzo delle Esposizioni finì invece per fornire la fotografia più coerente del panorama nazionale, raccogliendo la vibrante varietà delle manifestazioni artistiche dell'epoca. Molte erano le parti in causa: il neo-impressionismo (espressionista e realista) della recente Scuola romana,⁶⁸⁵ le derive novecentiste, i virtuosismi dell'aeropittura e dell'astrattismo futuristi. Sicuramente, nel complesso, non si trattava di una materia semplice da porre nella giusta prospettiva

Fiore, 6.000 lire, Guido Stesagno; *Autoritratto con fiori*, 7.000 lire, Min. Ed. Nazionale; *Natura morta*, 7.000 lire, Agostino Agamben; *Natura morta*, 7.000 lire, Conte Cini; due *Nature morte*, 7.000 lire ciascuna, Cornelio Olgiati. MAFAI: *Autoritratto*, 15.000 lire, Min. Ed. Nazionale. Montanarini: *Fiori*, 8.000 lire, Leonardo Cartelli. PIRANDELLO: *Natura morta*, 7.000 lire, Min. Ed. Nazionale; *Ritratto*, 8.000 lire, Avv. Domenico D'Amico; *Tetti di Roma*, 7.500 lire, Ing. Corbelli; *Figura*, 7.500 lire, Comm. Mancini. SAVELLI: *Disegno per la morte di un bambino*, 700 lire, Arturo Cadario; *Nudo*, 9.000 lire, Avv. Angelo Rolli; *Natura morta*, 6.000 lire, Governatorato. TAMBURI: *San Bonaventura*, 6.000 lire, Dr. Stoch; *Paesaggio*, 5.000 Governatorato. ZIVERI: *Fiori*, 7.000 lire, Prof. Ricciarelli; *Modella nello studio*, 14.000 lire, Min. Ed. Nazionale; *Fiori*, Conte Cini.

⁶⁸⁴ A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943, p. 243.

⁶⁸⁵ Con “neo-impressionismo” si intende qui tutta quella sfera di linguaggi con cui – ognuno in maniera personale e articolata – gli artisti della Scuola romana dettero prova di perseguire una più netta aderenza alla realtà, propria e collettiva. In questa categoria sono da far rientrare varie esperienze: dall'espressionismo neocubista di Guttuso e quella che venne individuata come “riva dei violenti” (Montanarini, Stradone, Savelli, Scialoja), al neo-seicentismo di Ziveri, dal neoromanticismo delle *fantasie* di Mafai alla pittura materica di Pirandello.

storico-critica già sul momento. Giuseppe Gorgerino, ad esempio, di fronte a una tale moltitudine espressiva, confessò le sue riserve: «Non so dire se di qui a qualche anno, passata la guerra e viste queste cose dell'arte d'oggi a una certa distanza, non so dire se la presente Quadriennale potrà fare da punto di riferimento: se sia, in breve, come un esito e un calare, una stagione che si chiude, o un avvio, un'alba acerba e incerta. O sarà magari tutt'e due le cose insieme».⁶⁸⁶

Sul momento, ogni tentativo di procedere a un'analisi della rassegna in un'ottica più ampia venne spazzato via dal cataclisma politico e militare che coincise con gli ultimi giorni di apertura della mostra. Anche se nelle carte dell'Ente non sono stati individuati riscontri documentari che possano confermarlo,⁶⁸⁷ verosimilmente, la mostra chiuse i battenti come era stato prefissato, il 31 luglio 1943. D'altra parte, se l'inaugurazione, nonostante i segnali contingenti annunciassero una guerra già perduta, venne salutata con tutti i crismi mediatici del caso, la chiusura della rassegna corrispose a un momento non ben definito, aggirato dal totale silenzio della stampa e delle istituzioni.⁶⁸⁸ Ormai, alla fine di luglio Roma non poteva più vivere nella relativa illusione di essere una città privilegiata di fronte all'avanzare delle forze alleate. Il 'velo di Maya', in realtà, iniziò a essere seriamente lacerato già all'inizio del mese, il 4 luglio, con il vicino bombardamento di Ostia, il primo dell'area capitolina. I giorni successivi allo sbarco Alleato in Sicilia (9-10 luglio) si verificarono poi numerosi lanci

⁶⁸⁶ G. Gorgerino, *La IV Quadriennale di Roma: alcuni aspetti dell'arte contemporanea IV*, in «Il Gazzettino», 26 giugno 1943.

⁶⁸⁷ Nella documentazione dell'Ente Autonomo non sono state rinvenute – o non si sono conservate – specifiche direttive di un eventuale anticipo. Tenendo conto della velocità con cui la vicenda bellica degenerò, verosimilmente si può immaginare che il tutto fosse avvenuto con una certa improvvisazione.

⁶⁸⁸ Tra gli addetti ai lavori, l'unico riferimento alla chiusura al pubblico è un breve scritto sulla Quadriennale di Palma Bucarelli datato 21 agosto 1943 (*Dopo la quarta Quadriennale. Orientamenti e tendenze dell'arte italiana*, in *Cronache indipendenti*, pp. 25-29). Il cenno alla mostra risulta tuttavia molto vago («da poco ha chiuso i suoi battenti») e si immagina di poter ricondurre tale approssimazione al fatto che in quelle settimane estive la stessa scrivente ebbe da occuparsi delle sorti di un altro luogo fondamentale della cultura artistica della capitale: la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Bucarelli ne era ispettrice fin dal 1939, al fianco di Roberto Papini, e di fatto direttrice dal luglio 1941 (quando il suo superiore si trasferì a Firenze per assumere la cattedra di Architettura e il sovrintendente Ettore Modigliani non ne prese il posto). Dopo il 25 luglio 1943 ne decise la chiusura a causa di ripetuti tentativi di vandalismo: «Le opere d'arte sono dunque rimaste esposte e vi sono stati aggiunti gli acquisti fatti alla Quadriennale [Bucarelli faceva parte del comitato responsabile di tali operazioni]. Durante il periodo dell'occupazione tedesca, ho tenuto la Galleria chiusa ancora, e pur sempre visitabile, per non contribuire in qualche modo a 'normalizzare' la vita della città come sarebbe stato desiderio degli occupanti» (nota di P. Bucarelli del 28 giugno 1944 citata in L. Cantatore, a cura di, *Palma Bucarelli 1944: cronaca di sei mesi*, Edizioni De Luca, Roma 1997, p. XXX, n. 18).

di manifestini di propaganda antifascista che alludevano alla possibilità di attacchi diretti sulla città. Nonostante la minaccia fosse sempre più tangibile, l'insieme di avvertimenti non sortì particolari reazioni da parte di Mussolini e degli stati maggiori militari, i quali erano convinti di poter mantenere la popolazione in una bolla illusoria, nell'idea che Roma, in fin dei conti, non sarebbe mai stata attaccata.⁶⁸⁹ Un proposito che in parte ebbe i suoi risultati fino all'ultimo e faceva leva sul relativo tedio di tanti che vedevano nei frequenti allarmi e nel conseguente ripiegamento nei rifugi una consuetudine ormai fine a se stessa, non supportata da un reale pericolo.⁶⁹⁰

Ma la disfatta divenne reale. Nella tarda mattina del 19 luglio centinaia di bombe vennero indirizzate sullo scalo di smistamento ferroviario Tiburtino e sullo snodo di San Lorenzo, colpendo il quartiere e numerose borgate lungo la Prenestina, l'Appia e la Casilina. Il numero delle vittime oscillava intorno alle 3000 unità, la quantità delle persone ferite o sfollate era ben maggiore.⁶⁹¹ Nella notte tra il 24 e il 25 luglio si sarebbe poi consumato l'atto finale del regime di Mussolini a Roma, con il voto di sfiducia promosso dall'ordine del giorno Grandi nell'ambito del Gran Consiglio del Fascismo, che non era stato più convocato dal 1939. Tutte le sicurezze erano state spazzate via: Roma non era intoccabile al pari di ogni altro luogo,⁶⁹² né tantomeno lo era l'autorità del Duce. Il 14 agosto, con un atto estremo, il Governo Badoglio avrebbe dichiarato la capitale 'città aperta'.

Poche le notizie riguardo a Palazzo delle Esposizioni nel periodo dell'occupazione tedesca. Dai documenti conservati presso l'Archivio della Quadriennale è possibile sapere che l'edificio fu sede di sporadiche riunioni della Giunta Esecutiva, la quale tuttavia ha tramandato verbali piuttosto telegrafici, con riferimenti quasi inesistenti alle

⁶⁸⁹ Questa strategia prevedeva anche l'opportuno oscuramento sulla stampa di quelle notizie ritenute controproducenti, come ad esempio successe nel caso di alcuni attacchi sugli aeroporti del Littorio e di Ciampino compiuti dall'aviazione Alleata il 17 luglio.

⁶⁹⁰ Lo provavano numerose testimonianze civili raccolte in: C. De Simone, *Venti angeli sopra Roma. i bombardamenti aerei sulla Città Eterna (19 luglio e 13 agosto 1943)*, Mursia, Milano 1993.

⁶⁹¹ Testimonianze più o meno dirette della tragedia si possono riscontrare anche nelle memorie di esponenti nella cerchia intellettuale romana: O. Tamburi, *Calepini* cit., pp. 176-179 ; L. De Libero, *Borrador. Diario 1933-1955*, Nuova Eri, Torino 1994, p. 91. Un secondo bombardamento sarebbe avvenuto appena tre settimane dopo: il 13 agosto 1943, un secondo intenso bombardamento vennero attaccati i quartieri Appio e Tuscolano, con ripercussioni anche su Portonaccio e, nuovamente, su San Lorenzo.

⁶⁹² De Libero, *Borrador*, p. 91: «L'Italia è maciullata in ogni luogo. Ma con l'assalto a Roma qualcosa, che non riguarda né la storia né il destino di Roma almeno a mio sentire, qualcosa è franato dentro i secoli per sempre; qualcosa che è cuore e insieme cervello della nostra vita di poeti, qualcosa che si chiama *disonore*. Il disonore di Roma comincia da queste rovine».

sorti dell'apparato espositivo dell'ultima rassegna.⁶⁹³ Significativo è il resoconto della riunione dell'11 aprile 1944, che informa della disposizione di un pagamento pari a Lire 7.700 «a favore della Ditta Casoretti per lavori eseguiti nell'interno del Palazzo delle Esposizioni e presso i magazzini dell'Ente per maggiormente garantire la incolumità delle opere affidate ancora in consegna alla Segreteria».⁶⁹⁴ Se ne deduce che una parte delle pitture e delle sculture raccolte in occasione della IV Quadriennale, a quasi un anno dalla chiusura della mostra, dovesse trovarsi ancora sotto la responsabilità dell'Ente, stoccata nei magazzini;⁶⁹⁵ e che le condizioni degli ambienti fossero a tal punto precarie da richiedere l'intervento di una ditta specializzata. Appena dopo la liberazione di Roma, avvenuta il 4 giugno, gran parte dell'edificio fu poi requisito dal Comando Alleato, forzosamente e senza preavvisi, per la costituzione del Comando Club, un'area di riposo per le truppe canadesi di passaggio.⁶⁹⁶ Il verbale del Consiglio di Amministrazione del 10 luglio testimoniava la delicata posizione dei rappresentanti dell'Ente Quadriennale in quella circostanza:

Le vive insistenze da parte del Direttore Amministrativo presso gli ufficiali addetti alla requisizione valsero a convincere le Autorità Alleate perché venisse consentito alle Quadriennali d'Arte di avere ancora gli uffici della Segreteria presso il Palazzo delle

⁶⁹³ ASQ II.2 b.1 u.2: *Verbali Giunta 1941-1944*, 27 settembre 1943. La prima seduta post IV Quadriennale informa molto sinteticamente della situazione patrimoniale finanziaria dell'Ente a quel momento, indicando tra le varie voci anche i proventi derivati dalla vendita dei biglietti d'ingresso alla IV Quadriennale, somma pari a Lire 121.385,00. Stando a questa cifra e considerando che il prezzo di un singolo era stato stabilito in Lire 5, si deduce che l'edizione del 1943 attrasse almeno 24.277 visitatori paganti.

⁶⁹⁴ *Ibi*, 11 aprile 1944. Il verbale specifica che a fungere da Segretario fu il Gr. Uff. Luigi Fioravanti [p. 35] e, inoltre, informa della « assenza, d'altra da lungo tempo sussistente del Segretario Generale Prof. Cipriano Efisio Oppo » [p. 37].

⁶⁹⁵ Nelle testimonianze degli artisti è stato possibile rintracciare solo il tentativo di Giuseppe Capogrossi per recuperare i quadri invenduti alla chiusura della rassegna. Ne sono dimostrazione alcune lettere al fratello Francesco, risalenti al periodo 31 luglio-19 agosto 1943 e riportate in: G. Capogrossi, F. R. Morelli, a cura di, *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato 1920-1949*, Skira, Milano 2012, pp. 365-366.

⁶⁹⁶ ASQ II.1 b.1 u.2: *Verbali del Consiglio di Amministrazione 1941-1951*, 10 luglio 1944 [p. 43]: «Il Direttore Amministrativo riferisce che il 25 giugno 1944 il Comando Alleato ha provveduto alla requisizione del Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale per l'istituzione di un posto di riposo per le truppe canadesi di passaggio per Roma. Detta requisizione avvenne d'imperio senza preventivi consensi o fatturazioni con il Governatorato di Roma (proprietario del Palazzo) e la Presidenza dell'Ente della Quadriennale d'Arte Nazionale che per il comma 3 dell'Art.2 dello Statuto allegato al R.D. che istituisce l'Ente ha l'uso continuativo di alcuni ambienti situati al lato sinistro del piano terreno del Palazzo per i servizi di Segreteria dell'Ente stesso. Tale occupazione d'imperio a dire del Governatorato di Roma e di alcuni ufficiali canadesi preposti alla requisizione, è consequenziale alle clausole di armistizio pattuite con le autorità del Governo Italiano, clausole di armistizio che sembra diano ampia facoltà alle truppe alleate di occupare edifici di proprietà pubblica e di usare gli arredi ivi esistenti ed immagazzinati».

Esposizioni, in altra parte del Palazzo, sia pure più infelice e disagiata, nonché altro ambiente per conservare le opere d'arte appartenenti agli artisti partecipanti alla Quarta Quadriennale d'Arte Nazionale.

Comunque la Segreteria a sue spese dovette provvedere d'urgenza al trasporto delle opere d'arte al piccolo magazzino in via eccezionale concesso ed al trasloco degli Uffici di Segreteria. Ma se il Direttore Amministrativo poté ottenere una disagiata sistemazione di quanto sopra, non riuscì a salvare il materiale di proprietà dell'Ente esistente presso i magazzini del Palazzo delle Esposizioni, catalogato e specificato nell'inventario in data 20 gennaio 1944 su cui gli addetti alla requisizione avevano posto gli occhi per la situazione delle sale del Club.

Pertanto grandissima parte di detto materiale (guide di lana rossa, mobili di ufficio, tende, tappeti, sedie a braccioli di varie misure, ecc) venne ipotecato dagli ufficiali addetti alla requisizione e sistemato nelle varie sale del Palazzo, senza che fosse consentito di provvedere alla misurazione ed al conteggio del materiale stesso all'atto dell'uscita dai magazzini in cui sino allora era stato diligentemente curato e conservato. Ugual sorte hanno seguito i quadri di proprietà di artisti partecipanti alla Quadriennale d'Arte che si trovano nei magazzini del Palazzo non custoditi in casse perché gli artisti espositori, prive di imballaggio l'avevano fatte pervenire. Molti di tali quadri sono stati applicati alle pareti per ornare gli ambienti.⁶⁹⁷

Purtroppo, la penuria documentaria non permette di approfondire oltre questo complesso passaggio. Le carte del Consiglio di Amministrazione riprendono a fornire notizie a partire dal novembre 1945, quando con un'ordinanza commissariale si indicavano le personalità invitate a far parte della nuova Commissione per lo studio delle riforme relativa alla ripresa delle attività.⁶⁹⁸ Ad ogni modo, una suggestiva descrizione contenuta in *Interviste di frodo* di Marcello Venturoli può aiutare a cogliere l'atmosfera che si poteva respirare a Palazzo delle Esposizioni all'indomani della liberazione. Alla fine di giugno 1944 il giovane critico venne invitato a prendere parte a un incontro organizzato in forma clandestina dagli artisti romani proprio all'interno

⁶⁹⁷ *Ibi*, 10 luglio 1944 [pp. 44-45]. La seduta si concludeva con il proposito condiviso di effettuare una ricognizione e un inventario dei materiali requisiti e procedere con la relativa richiesta di restituzione al Comando Alleato. Dai documenti consultati non è stato possibile dedurre la composizione del Consiglio di Amministrazione dell'Ente Quadriennale al momento della seduta in questione. Non è stato inoltre rintracciato l'inventario del 20 gennaio a cui si fa riferimento nel verbale, ma un altro elenco permette di farsi un'idea dell'entità della requisizione: tavoli, poltrone, sgabelli, librerie, attaccapanni, arredo dei guardaroba, tendaggi, materiale elettrico, e non ultimo il ritratto di Vittorio Emanuele III; ASQ II.26/1 b. 146 u. 6: *Requisizione mobili da parte delle truppe alleate* [1945].

⁶⁹⁸ *Ibi*: *Ordinanza Commissariale n. 8 del 5 novembre 1945* [p. 50]. L'elenco riporta i nominativi delle seguenti persone, con i rispettivi indirizzi: Avv. Riccardo Gualino, Avv. Alberto Carocci, Comm. Dott. Ferdinando Flores, Prof. Renato Brozzi, Prof. Roberto Melli, Prof. Nino Bertolotti, Prof. Carlo Levi, Ing. Giuseppe Natale.

dell'edificio.⁶⁹⁹ Una volta raggiunto il luogo indicatogli, egli finì per perdersi tra le sale e, dopo essersi guardato intorno, capì di essere finito:

[...] nei meandri sventrati di quella babele che fu l'ultima Quadriennale: la cartapesta, i tramezzi e i teloni divisorii, le scritte lapidarie, i piedistalli e gli scaloni, sembravano ancora tendere una rete invisibile, dietro la polvere delle aule deserte [...] poltrone monumentali, tappeti arrotolati, cornici, funi, chiodi, erano cosparsi a dismisura nel mare magno dei pavimenti. Dopo la babele, l'apocalisse. Dappertutto un'aria di liquidazione, fumosa, come quella di un circo gigantesco che ha levato le tende.⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ Il dibattito in questione rientra nella serie di dinamiche che portarono alla fondazione della Libera Associazione Arti Figurative; vedi *infra*, paragrafo 3.1.3.

⁷⁰⁰ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 131. L'episodio, risalente al 30 giugno 1944, sarebbe stato rievocato dall'autore in una testimonianza ben più tarda. M. Venturoli, *La Roma artistica degli anni Quaranta*, «Flash Art», giugno 1983, p. 35: «Soltanto un anno prima [1943], quasi, il palazzo di Pio Piacentini in via Nazionale, sede della Quadriennale, era stato aperto alla grande ed ultima rassegna nazionale d'arte del regime. Vi avevano serpeggiato, come in un funerale, cortei di gerarchi per la inaugurazione e ora, con pareti divisorie sventrate, basamenti, casse da imballaggio e intere sale ancora da smobilitare, era sede di riunioni clandestine, di incontri per la *Libera associazione arti figurative*».

3. INTERVISTE DI FRODO DI MARCELLO VENTUROLI, FOTOGRAFIA DI UNA STAGIONE ARTISTICA DI PASSAGGIO

3.1 ARTE A ROMA TRA 1944 E 1945

3.1.1 SNODI DI UN PELLEGRINARE TRA STUDI E GALLERIE

Interviste di frodo è una cronaca ragionata di oltre duecento pagine redatta da Marcello Venturoli, una densissima raccolta di vicende e di osservazioni legate – in maniera ufficiale o, appunto, di fronda – alla vita degli artisti tra gli ultimi mesi dell’occupazione tedesca e quelli immediatamente successivi alla Liberazione di Roma (Fig. 224).⁷⁰¹ La peculiarità del volume, stampato alla fine del 1945 per le edizioni Sandron, risiede sia nel il punto di vista ‘ravvicinato’ con cui Venturoli registrò le vicende, essendo egli stesso parte da qualche anno del *milieu* culturale romano, sia nella straordinaria parentesi storica presa in esame. All’inizio del 1944 il panorama politico e sociale italiano, se confrontato con la situazione di pochi mesi prima, appariva totalmente rovesciato. Alla fine del luglio 1943 la notizia della destituzione di Benito Mussolini aveva colto la popolazione, artisti compresi, come un fulmine a ciel sereno.⁷⁰² Soprattutto a Roma, quelli che passarono alla storia come i ‘quarantacinque giorni’ del governo di Pietro Badoglio furono vissuti in un clima di forte apprensione e di profonda incertezza riguardo alle sorti di una guerra ancora in essere. All’indomani del proclama di armistizio (firmato dal Maresciallo d’Italia il 3 settembre, ma comunicato ufficialmente solo cinque giorni dopo), la città si mobilitò per la propria difesa contro la reazione delle forze tedesche della Wehrmacht e in molte zone la concitazione coinvolse un po’ tutti: «un’aria di quarantotto, di repubblica romana, borghesi armati e animosi, operai, artisti, studenti, mischiati a soldati di gran

⁷⁰¹ Nello specifico, il periodo della narrazione intercorre tra il febbraio 1944, data del primo capitolo, e l’agosto dell’anno seguente, estrema indicazione temporale riportata nell’apparato finale delle note.

⁷⁰² Celebre è la reazione di Renato Birolli, tramandata dallo stesso pittore nelle sue memorie: «Nella notte fra il 25 e il 26, il “fascismo” è caduto, Mussolini deposto dal potere. Il mattino del 26, trovandomi a dormire con la famiglia nel ridotto del cascinale di Cologno, il fittavolo della fattoria chiama dal basso dell’aia e dice: “Mussolini è caduto”. Nel dormiveglia mi par di chiedermi: “Caduto? Caduto da cavallo? Ma poi salto dal letto, apro le sgangherate griglie della finestra e comprendo dall’eccitazione dell’altro come si tratti di ben altra caduta». R. Birolli, *Taccuini 1936-1959*, Einaudi, Torino 1960. Su questa fase della storia nazionale: R. De Felice, *Mussolini l’alleato. La guerra civile 1943-1945*, Einaudi, Torino 2020; L. Baldissara, *Italia 1943. La guerra continua*, Il Mulino, Bologna 2023.

cuore».⁷⁰³ Il 10 settembre le forze resistenziali dovettero ripiegare e, nelle stesse ore in cui si diffuse la notizia che il Duce era stato scarcerato dalla prigionia di Campo Imperatore,⁷⁰⁴ Roma veniva sottoposta dai nazisti a un regime di occupazione militare.⁷⁰⁵ Fu così che, tra l'autunno 1943 e la primavera 1944, i rischi connessi alla violenza perpetrata dagli oppressori non permisero alla popolazione di trascorrere la quotidianità in maniera serena e sicura. Gli artisti stessi vivevano in condizioni precarie: alcuni furono direttamente coinvolti in azioni a supporto della resistenza partigiana, altri offrirono riparo a persone costrette a vivere in clandestinità. Ne era testimonianza un accorato contributo di Toti Scialoja sul mensile «Mercurio», pubblicato pochi mesi dopo la liberazione della città:

Renato Guttuso abbandonò completamente la pittura, l'attività di partito non gli dava tregua; lavorò per indirizzare in senso attivo gli intellettuali (e vi furono riunioni e discussioni), soprattutto lavorò nell'organizzazione militare. Chi non fu carico, in quei mesi, di giornali clandestini, di fogli, di manifesti? Ce li scambiavamo e li diffondevamo a qualunque corrente appartenessero. Umilmente, generosamente, senza badare al pericolo, difesero la città Giulio Turcato, Mimmo Spadini, Giovanni Omiccioli, Nino Franchina, Antonio De Mata, Amleto De Santis, Domenico Purificato, Giuseppe Barberi, Antonio Vangelli. E in casa di Mario Mafai vi furono riunioni e si depositarono armi; poi, per una denuncia, Mario, Antonietta e le tre figlie dovettero fuggire, Mario passò da me molte notti e mi raccontava di Scipione e dei suoi primi anni; mentre dalle strade deserte giungeva fin nella nostra camera lo schianto dei passi. Poi toccò a me andarmene; ricordi, Titina, la fune annodata tutte le notti alla ringhiera del balcone e calata sugli oleandri sottostanti, presso il muro di confine con la pensione. Tea? Leoncillo Leonardi, anche lui dell'organizzazione militare, tenne un comizio a San Lorenzo su un mucchio di sassi, il giorno del fallito sciopero. Il critico d'arte Antonello Trombadori, libero dopo anni di confino, fu scoperto in un deposito d'armi dei Gap e trascinato via da quei passi, e scampò al massacro delle Fosse Ardeatine. [...] Negli ultimi tempi la casa di Mafai divenne laboratorio di bracciali bianchi rossi e verdi; Guttuso e Mirco Basaldella, disertore,

⁷⁰³ P. Monelli, *Roma 1943*, Einaudi, Torino 2020, p. 204. Per quanto riguarda gli esponenti della Scuola romana, si ha notizia del coinvolgimento diretto di Renato Guttuso e di Toti Scialoja negli scontri avvenuti, rispettivamente, nei pressi della Basilica di Santa Maria Maggiore e della zona di Ostiense. M. S. Davis, *Chi difende Roma? I quarantacinque giorni: 25 luglio - 8 settembre 1943*, Rizzoli, Milano 1973, p. 467; P. Monelli, *Roma 1943*, Einaudi, Torino 2020, p. 210; cfr. anche D. Conti, *Roma in armi. La Resistenza nella capitale*, Carocci, Roma 2024.

⁷⁰⁴ M. Franzinelli, *Il prigioniero di Salò. Mussolini e la tragedia italiana del 1943-1945*, RCS MediaGroup, Milano 2023.

⁷⁰⁵ Per quanto riguarda l'occupazione tedesca a Roma, una preziosa sintesi è contenuta in *Il Museo racconta. La Liberazione di Roma dall'occupazione nazista*, Gangemi, Roma 2017 (volume che presenta il percorso espositivo del Museo della Liberazione di via Tasso). Cfr anche: Istituto romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza, *Roma durante l'occupazione nazifascista: percorsi di ricerca*, FrancoAngeli, Milano 2009; A. Osti Guerrazzi, A. Majanlahti, a cura di, *Roma occupata 1943-1944. Itinerari, storie, immagini*, Il Saggiatore, Milano 2010.

passavano le notti in casa di Marino Mazzacurati a fare insieme disegni e manifesti antinazisti; quando dovettero disperdersi, fogli e disegni furono nascosti in una grande statua di gesso di Mazzacurati. Arnoldo Ciarrocchi eseguiva xilografie patriottiche.⁷⁰⁶

È interessante saggiare come la riflessione sull'arte si inserisse a vario titolo in questo contesto di inquietudine, da cui non erano esenti neanche coloro che non intesero esporsi più di tanto nella lotta contro il nazifascismo. A tale proposito Orfeo Tamburi, in una pagina di diario datata 8 ottobre 1943, testimoniava la varietà di atteggiamenti con cui gli artisti da lui frequentati stavano affrontando quel periodo:⁷⁰⁷ per molti, il lavoro di pittura e di scultura rappresentò la possibilità di una profonda immersione espressiva, un modo anche per ridimensionare e lenire le sofferenze della quotidianità; per alcuni, addirittura il mezzo per isolarsi e provare a estraniarsi del tutto dalle difficoltà contingenti.

Questi giorni sono trascorsi tra progetti di fughe e pericoli veri e fantastici e dei quali ho potuto meglio valutare il sentimento, la pavidità o il coraggio degli uomini miei amici. Fazzini s'è chiuso in casa da dieci giorni e più non esce per qualsiasi motivo. Di altri non se ne sa nulla e quei pochi che sono rimasti, vivono nel terrore di quello che ancora non è capitato ma che potrebbe succedere da un momento all'altro. I pericoli sono il *lavoro obbligatorio* e significherebbe la schiavitù e morir di fame e di fatica o addirittura la deportazione in Germania. Io lavoro allo studio di Montanarini e spesso durante il giorno ci si chiede davvero se è incoscienza o davvero l'amore che ci dà la pace e la gioia di certi momenti.⁷⁰⁸

A via Margutta l'inverno tra 1943 e 1944 trascorse in una atmosfera piuttosto singolare, i legittimi timori nei confronti degli occupanti si mescolavano all'esigenza

⁷⁰⁶ T. Scialoja, *I pittori difendono la città*, in «Mercurio», dicembre 1944, pp. 255-256.

⁷⁰⁷ In servizio presso forte Boccea, nelle campagne a sud-ovest di Roma, all'indomani dell'armistizio, come molti altri commilitoni Tamburi lasciò il reparto e tornò in città, non senza correre rischi. Scrisse le memorie di quei momenti frenetici pochi giorni dopo, quando decise di non presentarsi alle ripetute chiamate dei bandi del Servizio del Lavoro riguardanti le classi dal 1910 al 1925, stipulati dai Comandi tedeschi di concerto con le autorità fasciste repubblicane. Cfr. anche D. Gagliani, *Brigate nere. Mussolini e la militarizzazione del Partito fascista repubblicano*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

⁷⁰⁸ O. Tamburi, *Calepini* cit., p. 202. Come si evince da questo breve riepilogo, i momenti di lavoro condiviso erano comunque molti e risultavano ancora estremamente significativi per elaborare una riflessione sull'arte e per tenere d'occhio l'evoluzione dei compagni di strada. Dalle annotazioni di Tamburi si evince come il suo quotidiano fosse comunque animato da una certa vitalità culturale: in quel periodo egli si immerse nella lettura dell'autobiografia di Carrà, ne discusse con Goffredo Petrassi (di cui tentò in quel periodo più di un ritratto), si confrontò con Turcato sull'interpretazione "politica" di Delacroix ed Ingres, sostenne di fronte a Montanarini l'impossibilità di far proprio l'espressionismo, quando secondo lui la cultura visuale mediterranea doveva tutto ai primitivi e a Cézanne (*ibi*, pp. 188-196).

di dipingere, di scolpire e di riprendere a vivere la dimensione collettiva dell'arte.⁷⁰⁹ Anche nell'estrema e più tragica fase dell'occupazione tedesca,⁷¹⁰ nonostante la penuria di materiali e il senso di dramma quotidiano, il lavoro degli artisti non subì nette interruzioni.⁷¹¹ Certo, da una dimensione pubblica esso si era riversato in una sfera più raccolta, nella realtà più intima degli studi e nelle mostre organizzate dalle gallerie private ancora attive.⁷¹² In questo contesto, tra la fine dell'inverno e il mese di maggio, Venturoli ebbe confronti con i principali esponenti della Scuola Romana (più volte con Mario Mafai, ma anche con Guttuso, Guzzi, Capogrossi, Ziveri, Mirko Basaldella, Mazzacurati, Ceracchini), non potendo evitare talvolta i toni polemici, come nell'incontro con Luigi Bartolini. Nell'economia del volume, la sua familiarità con il pittore e amico di lungo corso Giovanni Stradone venne invece ridimensionata per ragioni di equilibrio narrativo;⁷¹³ i due, difatti, seguitarono a trascorrere molto

⁷⁰⁹ R. Vespignani, *Diario 1943-1944* cit., p. 14: «Ogni volta che salgo le scale dello studio di Gentilini, sono preso da una strana sensazione di paura. Questi cortili di via Margutta, malgrado i ballatoi e i muri di un bell'intonaco rosso, sono troppo silenziosi. Certo qui abitano persone *giuste* e pronte a nasconderti, al bisogno, nel letto della moglie; oppure la sensazione di labirinto senza uscita è assai forte, e quasi irresistibile la tentazione di tornare in una strada "vera". Come se le pattuglie fasciste che ti buttano all'improvviso nei portoni, fossero meno pericolose di queste finestre socchiuse, di questi stanzoni odorosi di trementina, ognuno col suo pensoso manichino che mostra la stoppa».

⁷¹⁰ L'inverno romano trascorse in un crescente e drammatico disincanto: la speranza riguardo a un possibile sbarco alleato sulle coste laziali andava ridimensionandosi dopo ogni strage. La tensione tra occupanti e forze della resistenza cittadina culminò nell'attentato di Via Rasella e nella conseguente rappresaglia delle Fosse Ardeatine: due episodi che colpirono gli umori già drammaticamente segnati della popolazione e intensificarono il clima di terrore in cui la capitale era accerchiata.

⁷¹¹ Esemplicativa è la lettera che Montanarini scrisse nell'ottobre 1943, anche a nome di Savelli, all'amico scultore Ado Furlan, che era in procinto di rientrare a Roma da Pordenone: «Nell'imminenza del tuo viaggio ti preghiamo di accettare una commissione della massima importanza per noi. Si tratta di acquistare dove tu puoi o vuoi tutto quello che tu trovi di colori a olio [...]. Il colore più importante è il bianco di zinco. Qui a Roma non se ne trova più. Tu capisci la nostra ansia per questo e la nostra fortuna se tu arrivasse con una valigia piena di colori». C. Furlan, C. Griggio, a cura di, *Dagli amici di via Margutta* cit., p. 196.

⁷¹² Come si vedrà nel corso del capitolo, le gallerie romane – molte di recentissima apertura – manifestavano una non banale dinamicità culturale. Per un inquadramento generale, si rimanda a: M. Fagiolo Dell'Arco, *Gli artisti, le gallerie. Le occasioni*, in C. Piermattei Masetti, a cura di, *Roma sotto le stelle del '44. Storia, arte e cultura dalla Guerra alla Liberazione*, Zefiro, Follonica 1994, pp. 63-83; B. Marconi, *"Il marciapiede del pittore". Gallerie romane*, in F. Benzi, G. Mercurio, a cura di, *Roma 1918-1943*, Viviani, Roma 1998, pp. 59-72; A. Cappella, C. Crescentini, D. Vasta, a cura di, *Spazi d'arte a Roma (1940-1990). Documenti dal Centro ricerca e documentazione arti visive*, Roma 2019.

⁷¹³ AGS Corrispondenza, *Marcello Venturoli*: lettera a Stradone, 18 settembre 1944. Venturoli mise le mani avanti con Stradone quando ancora era lungi dallo stabilire quali sarebbero stati i materiali definitivi per la pubblicazione, ma sapeva che avrebbe avuto delle difficoltà a scrivere dell'amico alla stessa maniera degli altri artisti: «Parlare di te nel diario è per me un vero problema: non perché ci sia poco da dire, ma perché, all'opposto, tu sei così gran parte di me, che in qualunque modo mi accinga a parlarne, non riesco mai a trovare la misura giusta. Sono già diverse volte che

tempo insieme, non mancando di scontrarsi su certe questioni che riguardavano l'arte e l'attualità.⁷¹⁴ Una tappa piuttosto frequente per Venturoli era anche lo studio di Pericle Fazzini e Angelo Savelli, al civico 51 di Via Margutta, giudicato «un continuo porto di mare».⁷¹⁵ Ma anche quello di Mirko Basaldella si contraddistingueva per vivacità intellettuale, garantendo una relativa facilità di incontro e di confronto culturale nel clima di clandestinità: ad esempio, in occasione di un passaggio di Venturoli insieme ad Arnaldo Natili, comparve anche il poeta Sandro Penna, allora collaboratore di varie riviste.⁷¹⁶ Tra le visite agli artisti più affermati, interessante fu poi quella a Gino Severini, che il giovane critico si stupì di trovare rintanato in un appartamento popolare del quartiere Prati: una sistemazione arrangiata e che cozzava con la sua decennale vicenda attraverso le avanguardie e la sua fama di maestro nell'ambito della pittura murale.⁷¹⁷ Per quanto riguardava i critici, fece visita a Ercole Maselli⁷¹⁸ e – a casa del di lui genero Toti Scialoja – conobbe meglio Cesare Brandi.

Roma sarebbe stata liberata tra il 4 e il 5 giugno 1944, permettendo a tutti di tornare progressivamente a una condizione di vita e di lavoro più serena.⁷¹⁹ La situazione politica che si venne a creare di lì a poco, per quanto complessa e confusionaria,⁷²⁰ non

ci provo senza frutto; sicché ho stabilito, come già ti ho detto, di aspettare il momento felice, il quale verrà quando non me lo immaginerò neppure. Resta inteso che su un libro come quello che sto facendo con tanto interesse e – credo – tanto amore, la pittura di Stradone, la sua personalità, il suo carattere etc. occuperanno il posto che si meritano e il libro uscirà quando sarà scritto tutto».

⁷¹⁴ Vedi *infra*, paragrafo 3.2.2.

⁷¹⁵ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 94 (22 maggio 1944).

⁷¹⁶ *Ibi*, p. 85 (18 maggio 1944).

⁷¹⁷ *Ibi*, pp. 67-71 (maggio 1944). Dall'estate 1941 Severini si era trasferito dalla casa di Viale Mazzini 25, di fronte alla piacentiniana Basilica del Sacro Cuore di Cristo Re, al grande appartamento-studio situato al settimo piano di un condominio popolare in via Paulucci de' Calboli, 8. La situazione del maestro cortonese era aggravata dal fatto che, all'indomani dell'armistizio, quei locali dovettero accogliere – oltre a lui, la moglie e la seconda figlia – anche Gina Severini, lo scultore Nino Franchina e il loro figlio Sandro. Questi avevano lasciato la loro casa di Collalbo perché non più sicura. Come riportato da Severini in una lettera a Mario Deluigi datata 7 dicembre 1943, la famiglia si era ricongiunta nel mese di ottobre a causa del rovesciamento delle dinamiche belliche: a partire dall'8 settembre 1943 la provincia di Bolzano, infatti, era entrata a far parte della Operationszone Alpenvorland (OZAV), sotto il controllo della Repubblica Sociale Italiana ma sostanzialmente annessa al Terzo Reich. Cfr. L. B. Barbero, *Mario Deluigi 1901-1978*, Mondadori, Milano 1991, p. 163.

⁷¹⁸ Ercole Maselli fu a lungo coinvolto come critico d'arte sulla terza pagina de «Il Lavoro fascista» e, nel secondo dopoguerra, dell'«Avanti!», con un punto di vista costantemente rivolto alle sorti della Scuola romana e delle giovani leve attive nella capitale. A lui e alle sue opinioni Venturoli era profondamente attento e affezionato. Era il padre della pittrice Titina (che nel 1945 divenne moglie di Toti Scialoja) e del regista neorealista Citto Maselli.

⁷¹⁹ G. Ranzato, *La liberazione di Roma. Alleati e Resistenza*, Laterza, Bari 2019.

⁷²⁰ Dopo la liberazione della capitale: in seguito alla caduta del secondo governo Badoglio (24 aprile-6 giugno 1944), il 9 giugno 1944 Ivanoe Bonomi ottenne l'incarico di formare un nuovo governo. Insediatosi il 18 giugno, il 26 novembre il Presidente del Consiglio dei ministri rassegnò

minò la ripresa della vita culturale, che sembrava pronta ad animarsi di nuovi impeti. Rispetto alle uscite condotte nel periodo di clandestinità, Venturoli proseguì a ‘intervistare’ gli artisti con ancora maggiore agio; egli sembrava addirittura avere acquisito una certa consapevolezza del proprio ruolo di cronista e una relativa sistematicità nelle sue peregrinazioni.

Il mio amore per la pittura è avventuroso; infatti quando esco di casa per recarmi a trovare gli amici artisti non ho mai una meta precisa: ho dei punti di riferimento, delle basi: Savelli, Fazzini, la Galleria del Secolo, o in mancanza di simili sicuri appoggi, la bottega di Omiccioli. Tornando a casa dopo una giornata fruttuosa, mi è caro ritrovare nella memoria quadri e atteggiamenti, visi e studi disparati e inconciliabili fra di loro: e ricongiungerli idealmente soltanto col mio ricordo.⁷²¹

Anche gli spazi espositivi si moltiplicarono nel giro di pochi mesi. La Galleria del Secolo inaugurò il 16 maggio 1944,⁷²² curiosamente a un anno esatto dall’apertura della IV Quadriennale d’Arte Nazionale. Venturoli ne aveva sbirciato i preparativi⁷²³ e, in occasione dell’apertura, ebbe modo di riflettere proprio sulla distanza (temporale ma soprattutto culturale e morale) che era intercorsa con il tempo fascista. In particolare, evidenziò quelle che secondo lui erano le analogie e le differenze con l’atmosfera respirata per anni alle mostre della Galleria di Roma, organo espositivo ufficiale del Sindacato Fascista Belle Arti e, in questo, era supportato dall’eloquente

le dimissioni a causa di problemi di ordine interno, in particolare per le divergenze che contraddistinguevano i rapporti fra i partiti della coalizione. A causa del veto alleato alla creazione di un altro governo, l’incarico venne confermato a Bonomi, che il 10 dicembre 1944 formò il Governo Bonomi III (nell’occasione ottenne l’appoggio di DC, PCI, PLI, PDL) che durò fino al 19 giugno 1945, giorno in cui Bonomi diede nuovamente le dimissioni, dopo la liberazione del Nord Italia, per spianare la strada alla creazione di un governo democratico. Il primo presidente del Consiglio a capo di un governo di unità nazionale sarà Ferruccio Parri, segretario del Partito d’Azione.

⁷²¹ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 110 (22 giugno 1944).

⁷²² La Galleria del Secolo venne fondata da Giulio Laudisa e animata da Giuseppe Cesetti ed Ettore Colla. Venturoli descrisse l’evento in presa diretta, evidenziando analogie e differenze con quel tronfio precedente. Divenuta la galleria uno dei suoi “sicuri appoggi”, si propose a Cesetti per una collaborazione editoriale, ma non ottenne l’incarico sperato. Nonostante ciò, la sua frequentazione tra 1944 e 1945 mette in luce un comune interesse per la giovane Scuola romana e l’ambizione della Galleria di farne un caposaldo del suo progetto di mostre d’arte italiana negli Stati Uniti.

⁷²³ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., pp. 38-39. Ad aprile 1944 Venturoli si recò con Stradone a curiosare nei preparativi per l’apertura della Galleria del Secolo (uno stuccatore stava preparando la scritta sulla vetrina). Vi trovò Ettore Colla, che dello spazio espositivo era organizzatore (come già lo era stato poco tempo prima della Galleria dello Zodiaco) e che non negava l’ambizione di riprendere l’esempio dell’esperienza di Rosenberg, facendone un progetto ampio, vitale e dialogante anche con l’estero e i mercati stranieri.

confronto tra i due disegni di Mino Maccari posti a corredo del racconto (Figg. 225-226).⁷²⁴ Adesso, anche se il tutto si svolgeva nella capitale non ancora liberata dalla morsa nazifascista, erano venute meno tutte le autorità che non avevano mancato di mettersi in mostra durante il Ventennio. Nelle *Interviste*, Venturoli segnalava comunque la presenza di molti partecipanti, non mancando di evidenziarne eventuali bizzarrie nell'aspetto fisico o nel modo di fare: tra questi, Capogrossi, Guzzi, Bucarelli, Titina Maselli, Ferrazzi, Emilio Cecchi, Ungaretti, Luigi Bartolini, Montanarini e Alberto Bragaglia.⁷²⁵ Quest'ultimo avrebbe dichiarato che con quella prima mostra di artisti contemporanei il Secolo «chiudeva un'epoca, l'epoca dei grandi epigoni».⁷²⁶ Anche nei mesi seguenti Venturoli non mancò di tenere d'occhio la notevole proposta espositiva della galleria.⁷²⁷ In particolare, alla collettiva *15 artisti con opere in partenza per gli Stati Uniti*, aperta a novembre 1945, si legava il suo scritto *Orientamenti sulla pittura italiana contemporanea*, dato alle stampe per le Edizioni "La Bottega dei 4".⁷²⁸

⁷²⁴ *Ibi*, pp. 98-104: «Fu uno spettacolo d'eccezione quello del pubblico nella Galleria, di questi tempi. Era dal tempo della galleria di Roma che non si vedevano tre Accademici passeggiare nello spazio di pochi metri quadrati. Però alla Galleria di Roma la folla era diversa: stipata, assente, curiosa, vera folla insomma, venuta a vedere il "popolare" Ministro, seguito dagli Oppi in orbace, dai fotografi e dai poliziotti. [...] La folla della Galleria del Secolo invece era "selezionata". Mancavano le "masse", mancavano i mormorii, le risate, le spinte delle comitive capitate per caso, allegre soltanto di aver trovato un diversivo nel noioso pomeriggio primaverile, mancavano le vecchie signore che discutono sull'arte moderna: e poi gli artisti e gli artistoidi di quinta categoria, zizzeruti, incravattati, a gruppi dissidenti colle braccia conserte, ma "a casa loro" perché anche loro "iscritti al Sindacato" [...]. Un'aria di prosperità indifferente, di felicità sognata e trasportata dentro quelle mura inospitali... Che folla sparuta alla Galleria del Secolo».

⁷²⁵ Un altro ritratto "umano" dell'evento è fornito dalla testimonianza di Leonetta Pieraccini, moglie del critico Emilio Cecchi, in L. Cecchi Pieraccini, *Bartoli nei Taccuini*, in G. Appella, a cura di, *Amerigo Bartoli Terni 1890-Roma 1971*, Electa, Milano 1994, pp. 21-31 [31].

⁷²⁶ Venturoli, *Interviste di frodo cit.*, p. 104. Per il catalogo della mostra in questione, si veda *Mostra di artisti contemporanei alla Galleria del Secolo* (16 maggio-16 giugno 1944), Stab. Grafico Fausto Capriotti, Roma 1944. L'esposizione presentava opere (in parte già note e provenienti da collezioni private) di Bartoli, Carrà, Casorati, Campigli, Capogrossi, Cesetti, Colla, De Pisis, de Chirico, Guttuso, Marini, Manzù, Mafai, Mirko, Morandi, Pirandello, Rosai, Severini, Semenghini, Tosi. Una mostra – si legge nella presentazione – «che offre al visitatore e agli intendenti, non più che uno scorcio, ma vivo, e, specie nella pittura, abbastanza spazioso, della presente attività figurativa italiana. [...] Una Mostra rappresentativa, pertanto, e indicativa, altresì, dell'indirizzo a cui s'informa la Galleria, che è quello, soprattutto, di aiutar a chiarire e a rafforzare più largamente il gusto e il giudizio sull'arte del nostro tempo». Anche nei mesi seguenti Venturoli non mancò di tenere d'occhio la notevole proposta espositiva della galleria.

⁷²⁷ Di alcune mostre al Secolo si trova traccia nelle *Interviste: Mostra di pittura, scultura e musiche moderne* (8-31 luglio 1944), *Pirandello alla Galleria del Secolo* (dicembre 1944, con presentazione di Benso Becca), *Cinque artisti alla Galleria del Secolo: Calvano, Guttuso, Omiccioli, Purificato, Turcato* (21 maggio-3 giugno 1945).

⁷²⁸ M. Venturoli, *Orientamenti della pittura italiana contemporanea (Un ciclo di mostre in America della Galleria del Secolo)*, Ed. "La Bottega dei 4", Roma 1945. Il contributo, che anticipò

Nello stesso maggio 1944 che aveva visto l'inaugurazione della Galleria del Secolo, a Piazza Augusto Imperatore aveva aperto i battenti anche lo Studio d'Arte Palma, nuova creatura del «mago» Pietro Maria Bardi:⁷²⁹ un luogo che, già dalla connotazione degli spazi e degli arredi, lasciava trapelare un progetto di spiccata ambizione culturale, sostenuto da una raffinata strategia imprenditoriale (Fig. 227).⁷³⁰ Nel corso della sua visita, Venturoli aveva avuto modo di incontrare «una trentina almeno di ambienti, sale per esposizioni, uffici, gabinetti fotografici, depositi di cornici, stanze di rappresentanza, stanza del direttore: roba da mozzare il fiato; marmi, mosaici, stuoie rosse»; un ambiente a tal punto elegante da far esclamare: «si cammina muti e austeri come in una Banca».⁷³¹

Nelle note finali delle *Interviste*, incentrate su vicende risalenti al 1945, Venturoli menzionava poi la Galleria dello Zodiaco, riferendosi agli appuntamenti più significativi di quell'anno: l'esposizione di Scialoja, Piero Sadun e Stradone (marzo), la personale di Mario Mafai (aprile) e la retrospettiva di Corrado Cagli (giugno), una mostra che costituiva uno spiraglio, una porta tenuta aperta all'artista ancora assente da Roma.⁷³² L'ultimo spazio espositivo attenzionato nelle *Interviste* era la Libreria La Margherita, dove se all'inizio del 1945 Venturoli si era accostato con poca convinzione alla recente ricerca di Franco Gentilini,⁷³³ alla fine dell'anno manifestò un maggiore entusiasmo alla prima mostra di Renzo Vespignani, promettente volto della nuova pittura di realtà a Roma.⁷³⁴

I numerosi snodi di questo vagabondare tra studi e gallerie fecero sì che il giovane, oltre a registrare gli episodi più significativi e le correnti artistiche che stavano

di poco l'uscita di *Interviste di frodo*, era incentrato sulla recente pittura di Mafai, Guttuso, Ziveri e Stradone, con in esordio un'ampia panoramica sugli ultimi "ismi", ossia sulle tendenze espressive che si erano affermate, scontrate e mescolate nel contesto romano degli anni di guerra.

⁷²⁹ Venturoli, *Interviste di frodo*, p. 127 (28 giugno 1944). Venturoli introduce Bardi con l'appellativo proprio in virtù della sua rinomata capacità strategica come organizzatore culturale.

⁷³⁰ V. Pozzoli, *Lo Studio d'Arte Palma: Storia di per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra*, «Acme», 22 novembre 2016, pp. 145-174.

⁷³¹ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 128 (28 giugno 1944).

⁷³² *Ibi*, pp. 250-252, 254-256, 265-266.

⁷³³ *Ibi*, pp. 256-257. La piccola libreria-galleria La Margherita, aperta in Via Bissolati 12, fu un progetto di esposizione e compravendita di opere d'arte promosso da Irene Brin (pseudonimo della giornalista di costume Maria Vittoria Rossi) e da Gaspero Del Corso. Nel novembre 1946 i due avrebbe aperto in un locale di via Sistina la più ambiziosa Galleria L'Obelisco, inaugurata con una mostra dedicata a Giorgio Morandi. Sulle due esperienze: G. Tulino, *Dalla Margherita a L'Obelisco: arte fantastica italiana tra Roma e New York negli anni '40*, in Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco, Drago, Roma 2018, pp. 109-124.

⁷³⁴ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., pp. 234-236.

prendendo piede, andasse precisando il gusto personale e il giudizio critico. Si trattava di un aspetto, quello di un certo deficit critico, che egli stesso sentiva di dover colmare al più presto con l'esperienza delle opere e grazie al confronto diretto con gli artisti e con altre personalità più affermate. Proprio durante un incontro con Ercole Maselli, avvenuto nella primavera 1944, Venturoli sentì di confessare la sua idea riguardo al ruolo che critica doveva assumere rispetto all'arte e alla società: «Non possiamo sempre stare alla finestra per dare il voto a tutti, come se tutti facessero il compito e noi lo correggessimo», avrebbe sostenuto di fronte al più anziano collega.⁷³⁵ La sua osservazione sembrava un sollecito – in primis verso sé stesso – a integrare lo studio dell'arte contemporanea attraverso le opere con la conoscenza diretta degli artisti, del loro lavoro e delle battaglie che essi portavano avanti nella quotidianità. Oltre a essere un'intensa cronaca artistica, *Interviste di frodo* finiva per proporsi pure come antologia umana; da cui era possibile intravedere anche i barlumi di un temperamento critico che andava formandosi.

3.1.2 LA CRISI DELLA SCUOLA ROMANA

Lo stesso Venturoli considerava le sue *Interviste di frodo* una fonte ideale per conoscere senza troppi fronzoli e in maniera collettiva l'evoluzione della Scuola Romana negli anni di guerra, per valutarne continuità e distanze rispetto al recente passato, per saggiare le istanze ormai superate e le tendenze espressive correnti.⁷³⁶ In ordine di tempo, infatti, l'ultimo palcoscenico su cui gli artisti romani avevano goduto di un importante riflettore mediatico era stato la IV Quadriennale d'Arte Nazionale: un appuntamento che, pur nelle difficoltà del momento, aveva offerto a molti la possibilità di riflettere con uno sguardo ampio sul panorama nazionale e aveva restituito la fotografia più accurata e variegata delle espressioni artistiche afferenti all'ambito romano.

Sotto l'occupazione tedesca, la situazione di profondo isolamento che Roma si trovava a vivere rispetto alle altre parti del Paese favorì l'innescare di tutta una serie di altre dinamiche. Le attività di molti artisti avevano avuto sì un fisiologico rallentamento e

⁷³⁵ *Ibi*, pp. 58-60 (20 maggio 1944).

⁷³⁶ Questo intento "informatore" emerge con chiarezza nella corrispondenza intrattenuta con i critici a cui inviò una copia del libro, in particolare a coloro che a causa della guerra non erano più informati sulle vicende artistiche della capitale; vedi *infra*, paragrafo 3.3.3.

le occasioni comunitarie si fecero senz'altro più sporadiche, imbastite con cautela e risolte in maniera raccolta. Ma, paradossalmente, quel contesto drammatico e straordinario rappresentò una parentesi a suo modo stimolante: molti artisti ebbero modo di fermarsi a riflettere, facendo un bilancio sia personale sia di un'intera stagione, ma anche di ragionare collettivamente sull'eredità culturale e morale del Ventennio fascista. Fu in questo clima sospeso e surreale che Venturoli si rese conto che, tra gli artisti, si discuteva ancora molto della cosiddetta Scuola romana e che spesso, a partire da quella definizione, non era possibile rintracciare una sequenza di percorsi e di nomi che mettesse tutti d'accordo. Anche per questo motivo, alla metà di maggio 1944 egli confessava una certa ignoranza riguardo al significato esatto di quella etichetta.⁷³⁷ Nei mesi seguenti, all'indomani della Liberazione della capitale, le sue uscite furono ricche di incontri e di visite stimolanti, che cercò di sfruttare anche per essere ragguagliato sulle correnti artistiche che avevano corso parallele o si erano compenstrate tra anni Venti e Trenta.

Uno dei primi colloqui raccontati nelle *Interviste* è quello con Marino Mazzacurati, artista notoriamente generoso di informazioni,⁷³⁸ che tenne a sottolineare la sua antica amicizia con Scipione e l'importante contributo di Antonietta Raphaël all'esperienza della cosiddetta Scuola di Via Cavour.⁷³⁹ Fu verso la fine dell'anno che Venturoli sentì poi l'opinione di uno dei più noti esponenti del versante tonale, Emanuele Cavalli, il quale delineò la propria sequenza di tappe a partire dagli anni Venti: «Prendendo le mosse da Spadini, si imbastirono in un ideale telaio i seguenti nomi: Ceracchini, Cavalli, Capogrossi; Scipione e Mafai; Cagli; Ziveri, Guttuso e Stradone».⁷⁴⁰ Dal suo

⁷³⁷ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 76 (14 maggio 1944): «Non è molti anni che ho sentito parlare di “scuola romana”». Si trattava di un'espressione che Venturoli stesso ammetteva di avere più chiara solo di recente, soprattutto riguardo alla fase recentissima, quella a cavallo del 1940.

⁷³⁸ Tra i pochi contributi recenti sull'opera di Mazzacurati, il più ampio rimane: S. Bonfili, a cura di, *Mazzacurati. La felicità della compiutezza espressiva*, Palombi, Roma 2009. Alla metà degli anni Venti si avvicinò, in qualità di pittore, agli artisti della cosiddetta Scuola di Via Cavour e fondò la rivista antinovecentista «Fronte», di cui uscirono solo due numeri nel corso del 1931.

⁷³⁹ Venturoli, *Interviste di frodo*, p. 16 (24 febbraio 1944). Dall'emanazione delle leggi razziali del 1938 che la costrinsero a riparare a Genova, nella capitale di Antonietta Raphaël si sapeva ben poco; di lei, addirittura, Venturoli ricorda erroneamente un'origine cecoslovacca. A fronte a un riconoscimento critico che l'avrebbe valorizzata solo nel dopoguerra, è interessante notare come nella primavera del 1944 Mazzacurati le riconoscesse, senza mezzi termini, di aver tradotto a Roma suggestioni «di uno strano surrealismo» che avevano fortemente influenzato l'immaginario di Scipione e di altri artisti. Sulla vicenda di Raphaël negli anni di guerra si rimanda al paragrafo 3.1.4.

⁷⁴⁰ *Ibi*, p. 218. Durante l'occupazione tedesca di Roma Cavalli aveva riparato con la famiglia nell'amata Anticoli Corrado, dove fu impegnato in atti di solidarietà e di assistenza nei confronti dei soldati alleati fuggiti dal campo di prigionia di Fara Sabina e degli sfollati della campagna.

punto di vista, quindi, occorre partire dal post-impressionismo spadiniiano e poi ripartire il percorso in tappe piuttosto serrate: lo squadrato primitivismo di Ceracchini,⁷⁴¹ la stagione tonale degli anni Trenta, che lo aveva riguardato da vicino insieme all'amico Capogrossi; poi, la cosiddetta Scuola di Via Cavour (senza Antonietta Raphaël) e, infine, le presenze più 'problematiche' dell'ultima Quadriennale romana. Corrado Cagli, forse in nome di antichi diverbi, era inteso in una categoria a parte. Venturoli approfittò di quel confronto per sottolineare come, dal suo punto di vista, la lezione tonale avesse ormai esaurito la sua carica espressiva. Scriveva al riguardo: «[...] i tonalisti oggi si muovono con estrema cautela e continueranno a muoversi lentissimamente fino in fondo; la loro crisi non volle aprire in Roma un mondo nuovo dalle fondamenta; volle solo approfondire, in senso intimista, con rinnovato amore per la chiarezza, per la bella pagina pittorica, gli illustri risultati dei metafisici».⁷⁴² Nel momento di grande fermento e sperimentazione della Roma dei primi anni Quaranta, il giudizio di Venturoli era in linea con la diffusa percezione di tedio e disinteresse nei confronti della pittura di Cavalli. La sua debolezza stava appunto nel crogiolarsi in una sorta di autocompiacimento e nella conseguente incapacità di emanciparsi assorbendo impulsi e istanze più attuali: quelle soluzioni piatte e misurate, ermetiche e tutte 'esteriorità', non erano più al passo col sentire contemporaneo. Il contesto in cui operavano gli artisti non aveva più quell'atmosfera di primordio e di miti creatori che secondo Bontempelli si poteva respirare all'inizio del decennio precedente.⁷⁴³ A livello morale, chi ancora indugiava in quegli schemi finiva assumere una posa individualista, dimostrando una compiaciuta devozione alle sottigliezze formali e alle inconsistenze pittoriche, a un'evocazione poetica e simbolica tutt'altro che allineata al presente. Se quindi l'estetica tonale era scaduta in un mero schematismo formale, le si preferivano ben altri temperamenti espressivi: in particolare chi – attraverso un rinnovato vigore di impasti e un uso deciso e acceso, non decorativo, del colore – perseguiva un umano e più vero realismo.

⁷⁴¹ Stando alle *Interviste*, Venturoli ebbe un confronto con Ceracchini all'inizio del maggio 1944. In quella occasione, il pittore avrebbe sostenuto che, al tempo dei suoi esordi al tramonto degli anni Dieci, a dominare sul panorama artistico della capitale fossero Oppo, Spadini ed Emilio Cecchi.

⁷⁴² *Ibi*, p. 221.

⁷⁴³ F. Benzi, *Corrado Cagli: un profilo artistico*, in F. Benzi, a cura di, *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo*, Skira, Milano 2010, p. 30.

Anche nell'ultimo Capogrossi, Venturoli aveva percepito una sorta di tentativo di rinnovamento in questo senso (Fig. 228). Rispetto alla delusione di pochi anni prima,⁷⁴⁴ nelle *Interviste* sostenne che l'artista aveva raggiunto il limite estremo della ricerca tonale e che, pur non avendo operato un secco stravolgimento della sua pittura,⁷⁴⁵ dava alcuni importanti segnali di cambiamento. Lo stesso era sostenuto anche da Virgilio Guzzi proprio in occasione di un confronto con Venturoli, avvenuto durante l'estate 1944 presso il suo studio. Il pittore e critico pugliese tenne a sottolineare come negli ultimi tempi fosse emersa «quella che alcuni chiamano a torto o a ragione la nuova scuola romana».⁷⁴⁶ Si riferiva, appunto, alle recentissime prove di Capogrossi, oltre a quelle di Guttuso e Stradone: personalità attive nella capitale a cui corrispondevano altrettanti trascorsi, tre poetiche diverse che secondo Guzzi avevano manifestato un comune e rinnovato impulso materico. Disorientato a tal punto di fronte a quella varietà di linguaggi – ascoltati dagli 'intervistati' e osservati direttamente nelle opere – Venturoli finì per affermare che «esistono tante Roma per quanti sono i pittori e che scuola romana non esiste e neppure un gruppo romano. Esiste tutto al più un clima artistico».⁷⁴⁷

In quel panorama caleidoscopico, secondo il giovane critico, il fattore più significativo era l'ascendente che la pittura di Mario Mafai della metà degli anni Trenta aveva avuto sulla più generazione di artisti che andava formandosi in quel periodo. Si trattava di un'influenza al punto dominante e incontrastata da aver generato una sorta di accademia della pennellata raffinata e dei colori delicati: «la sua ora era quella del

⁷⁴⁴ M. Venturoli, *Prima mostra d'arte alle Terme*, in «Raccolta», marzo 1941, pp. 195-199. Ad esempio, riguardo alla partecipazione di Capogrossi alla III Quadriennale romana, Venturoli aveva parlato di «un non felice cammino [...] dalla pittura di formazione carrariana verso un decorativismo tonale», quindi già di una deriva della prima impostazione metafisica.

⁷⁴⁵ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 143. Da questo punto di vista, Venturoli notava che era possibile riconoscere una sorta di corrispondenza tra l'estetica tonale di Capogrossi e l'aspetto del suo studio: tanto la sua pittura quanto quelle pareti dai colori tenui e leziosi gli apparivano oramai come una innaturale forzatura.

⁷⁴⁶ *Ibi*, p. 110 (giugno 1944).

⁷⁴⁷ *Ibi*, p. 76. Venturoli, addirittura, individua nell'atmosfera della capitale il primo contributo all'opera degli artisti, tentò di individuare radici ancora più antiche a quell'ideale albero genealogico: «Esiste tutto al più un clima artistico, una tradizione da Spadini e prima ancora dai Piccio e dai Costa per cui il paesaggio a Roma ha una sua "preminenza"». Una mostra che, secondo Venturoli, rappresentò chiaramente l'endemica pluralità della cultura della capitale era la *Mostra di pittura, scultura e musiche moderne* alla Galleria del Secolo (8-31 luglio 1944): vi vennero coinvolti musicisti e artisti su un tema comune che, appunto, si pose come occasione per saggiare la varietà delle voci espressive che Roma poteva offrire in quel periodo, definito da Scialoja (e riportato da Venturoli) come un'«epoca di conflitti e accomodamenti, pentimenti, resipiscenze, alleanze e pugnalate nella schiena» (p. 149).

tramonto, vespertina anzi, quando il cielo è viola e i ruderi rosa, quando il verde si fa bruno e il bianco delle statue più intenso».⁷⁴⁸ Peraltro, tra i nomi citati da Venturoli nelle *Interviste*, quello di Mafai compare con maggiore frequenza, numerosi erano gli incontri avvenuti presso il suo studio o per strada. Inoltre, proprio per la rilevanza che la sua opera aveva avuto e che ancora vantava, il maestro romano era spesso al centro delle conversazioni tra gli altri artisti. Come si vedrà, alcune immagini inserite nella raccolta ne parodizzavano il momento di incertezza espressiva vissuto proprio a partire dal 1944.

In sostanza, per svariate ragioni, Mafai era ancora sulla bocca di tutti. Nel settembre 1943 era rientrato da Genova, dove durante la guerra la famiglia aveva trovato protezione presso i collezionisti Emilio Jesi e Alberto Della Ragione. A Roma inizialmente aveva alloggiato in pensioni e appartamenti di fortuna, sempre con il sostegno di Jesi; poi – dopo la ripartenza di Antonietta Raphaël – solo, «sfollato e per necessità»⁷⁴⁹ occupò con una certa ostinazione lo studio dello scultore Domenico Rambelli, che lì aveva ancora i suoi materiali di lavoro e alcune opere realizzate durante il Ventennio (Fig. 229).⁷⁵⁰ Il locale divenne ben presto la sede di incontri per una certa cerchia di artisti e intellettuali impegnati, uno spazio in cui si tenevano accesi dibattiti «tra i soliti» sulle questioni del momento,⁷⁵¹ oltre che una vetrina per valutare le ultime sperimentazioni dell'illustre inquilino. Esauritosi l'impulso delle *Fantasie*, tra 1944 e 1945 la pittura di Mafai dava ancora segnali di evoluzione. Venturoli nella prima delle sue *Interviste*, registrò la sua volontà di «dipingere delle vere scene, o rappresentazioni»,⁷⁵² e un ritrovato interesse per la figura umana: «in questo momento

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ Mafai a Rambelli, Roma 2 novembre 1945, lettera riportata in Appendice in M. Quesada, a cura di, *Domenico Rambelli (1886-1972). Disegni e sculture*, Galleria Carlo Virgilio, Roma 1987, s.i.p. Per la fotografia: ASR MAF.M. 11.20.

⁷⁵⁰ Ubicato in via Maria Adelaide, lo studio si trovava nel palazzetto della Fono-Roma, casa di doppiaggio cinematografico fondata negli anni Trenta. Cfr. B. Marconi, *Antonietta Raphaël Mafai. "La nostra casa... la mia casa incantata"*, in *L'Officina del Mago. L'artista nel suo atelier 1900-1950*, Skira, Milano 2003, p. 44 [39-47]. Anche: G. Visentini, *Visita a Mario Mafai*, in «Fiera letteraria», 11 aprile 1946, p. 7.

⁷⁵¹ R. Vespignani, *Diario 1943-1944* cit., p. 17: «Discussione interminabile – forma o contenuto? – tra i soliti, nello studio di Mafai. Li ho lasciati paonazzi di rabbia, che ormai s'era fatta l'ora del coprifuoco».

⁷⁵² Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 12 (22 febbraio 1944). Si trattava della prima delle *Interviste* della raccolta. Il confronto con il maestro romano presentava fin da subito i temi caldi che – come si vedrà nel paragrafo successivo – interessavano in generale il dibattito artistico romano in quei mesi: in particolare, la necessità di superare l'idealismo crociano e i meri orizzonti poetici dell'opera d'arte, di riconoscere quel passaggio storico come l'occasione per dedicarsi alle rappresentazioni, alle scene, ai contenuti.

sta facendo dei ritratti: è la prima volta che si cimenta in questo genere di cose».⁷⁵³ Solo pochi mesi prima la rappresentazione dei corpi era parsa al maestro romano un atto estremamente problematico: «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», aveva confessato all'inizio del 1942, nel celebre scritto per «Prospettive».⁷⁵⁴ Effettivamente, a cavallo della liberazione di Roma, Mafai realizzò alcuni ritratti che non passarono inosservati alla sua mostra personale alla Galleria dello Zodiaco, aperta il 19 aprile 1945. Per molti l'evento rappresentò la prima importante opportunità per indagare la pittura mafaiana del periodo di guerra, che nel complesso rivelava un maggior impegno espressivo e denunciava una sorta di allineamento con l'evoluzione degli altri 'romani'.

In quella occasione, Guido Piovene convenne che, se tutto sommato i paesaggi dimostravano comunque una sicura, conciliante e apprezzata continuità poetica con i dipinti degli anni Trenta, i ritratti costituivano la sezione più critica. Certamente, anche se non convincevano del tutto dal punto di vista pittorico, questi si rivelarono più 'attuali', in linea con quella che obiettivamente era una fase di passaggio e di crisi per tutti quei pittori capaci di percepire le istanze del tempo presente.⁷⁵⁵ In questo senso, Mafai dimostrava di essere ancora «un pittore in cammino» e di aver tentato una sperimentazione più che legittima.⁷⁵⁶ Anche secondo Venturoli i paesaggi presentavano una materia pittorica più densa e nel complesso un maggiore equilibrio;

⁷⁵³ *Ibi*, p. 11.

⁷⁵⁴ M. Mafai, *Il pittore, l'uomo, le pere*, in «Prospettive», 15 gennaio-15 marzo 1942, pp. 20-21.

⁷⁵⁵ La percezione di una crisi all'interno della compagine romana si mantenne per tutto il 1945; cfr. L. Sinisgalli, *L'arte a Roma*, in «Il Mondo», 2 febbraio 1946, p. 11: «È un momento di crisi della Scuola Romana, e ne sono colpiti i maestri e i discepoli» [gennaio 1946].

⁷⁵⁶ G. Piovene, *Mafai, Morandi ed altri*, in «La Nuova Europa», 6 maggio 1945, p. 6. Cfr. anche: R. Guttuso, *Pittura di Mafai allo "Zodiaco"*, in «l'Unità», 2 giugno 1945, p. 2: «Il passo in avanti più deciso di Mafai è costituito, secondo noi, dalla serie degli ultimi ritratti tra cui eccellenti sono il ritratto di Turcato e il ritratto di Donato. Questo amore di chiusura di un linguaggio che per essere troppo poetico, finiva per essere impreciso, questa volontà di definire una forma, di rinunciare al fascino della pennellata "evocativa" e "misteriosa", questo intento di spogliare gli oggetti da quell'alone di sogno e di apparizione che, in Mafai (e in Morandi) in modo sempre vibrante e sentito, nei loro seguaci in modo fantomatico o grottesco, è stato uno dei caratteri della moderna e decadente pittura italiana, è oggi il passo avanti più serio che abbia fatto Mafai; è uno dei passi avanti che sta facendo la giovane pittura italiana». Guttuso tornò a ragionare su quelle opere anche successivamente; Id., *Pitture di Mario Mafai*, «Rinascita», novembre 1945: «nei ritratti è indicato un nuovo movimento nella personalità pittorica di Mafai (e si badi bene intendo parlare delle opere, non delle intenzioni), un movimento che è giustificato sin dai suoi quadri più vecchi, e che, attraverso una maturazione umana di Mafai più effettiva e profonda, cerca nella pittura una più concreta espressione».

tuttavia, dal punto di vista della poetica espressiva, centrale e degna di nota era proprio l'inedita insistenza sui ritratti. Egli addirittura notò che alcuni di quelli che aveva avuto modo di vedere poco tempo prima nello studio del pittore, presentavano ora significativi rimaneggiamenti:

Constatai che l'artista, non soddisfatto delle prime e seconde stesure, aveva ancor molto elaborato le tele, riuscendo – almeno in superficie – a fondere quelle rotture tra realtà visiva e invenzione che apparivano nette a primo esame delle opere. Ma non so con quali sostanziali apporti. Il verde dell'abito, nel ritratto di donna, ripiegò infatti nel viola consueto, insordendosi. Il modellato del viso si irrobustì, impastandosi i colori in un chiaroscuro da museo, che sfocia nel “bel pezzo”. Altri quadri, da incoerenti, divennero “egregi”, ma non disinvolti, come accade sempre nella pittura di Mafai, quando l'artista non opera dal di dentro.⁷⁵⁷

Come ammesso dallo stesso pittore, il ritratto di figura rappresentava per lui un orizzonte espressivo, una soglia necessaria per superare l'impasse a cui sentiva di essere giunto, esaurita la poetica dei *fiiori secchi*, delle *demolizioni* e, oramai, anche delle *Fantasie*.⁷⁵⁸ Contestualmente, di fronte al *Ritratto di Antonietta* (Fig. 230), Palma Bucarelli sentiva di poter sostenere una nuova fase fosse iniziata: «E finalmente oggi, cessato l'incubo, e il bisogno di chiudersi in se stessa, l'arte di Mafai sembra distendersi, uscir fuori, tentar le apriche vie di un mondo ridivenuto cordiale. Il “ritratto della moglie” così ampio e sereno, d'un succoso naturalismo, ci pare il giocondo segnale di un rinnovato umanesimo».⁷⁵⁹ Così come anche in *Ritratto di Turcato* (Fig. 231), la figura non assumeva un valore intimista o malinconico, non si faceva personificazione, simbolo o filtro per una dimensione *altra*: non allude, è. Sia la compagna che l'amico pittore sono ritratti da Mafai con lo sguardo assorto senza per questo risultare assenti: sono figure reali, partecipi del momento presente. Se qualcosa

⁷⁵⁷ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 250 (nota 3, 6 maggio 1945). Per l'estrema difficoltà del reperire riproduzioni di molti dipinti esposti allo Zodiaco, non è stato possibile identificare il ritratto a cui Venturoli fa riferimento.

⁷⁵⁸ *Ibi*, p. 251. Di seguito, il racconto del confronto con Mafai che Venturoli ebbe dopo aver visitato la mostra: «Egli mi ascoltò, per la prima volta nella storia dei nostri incontri, con interesse. Non perché gli fosse cresciuta la stima nei miei confronti, ma perché era convinto lui pure di quanto dicevo, prima ancora che iniziassi il discorso. Sapeva bene che, ancora una volta, le sue cose più libere erano i paesaggi: ma, a guardare senza pregiudizi, quei paesaggi esposti non erano già *diversi* da quelli passati? Per fare quei paesaggi (scopersi in alcune notazioni febbrili su una realtà quotidiana, accettata senza ripiegamenti nella magia delle atmosfere) doveva passare per forza attraverso quei ritratti. Mi disse che non era giusto sottovalutare l'esperienza dei ritratti, anche se, - conveniva - quei quadri non erano “del tutto raggiunti”».

⁷⁵⁹ P. Bucarelli, *Mafai allo Zodiaco*, in «L'Indipendente», 29 aprile 1945, in L. Cantatore, *Cronache indipendenti* cit., pp. 45-46.

era rimasto della resa espressiva delle *Fantasie*, era da rintracciare nell'andamento curvo ed evidente della pennellata, ma anche in un'inedita libertà degli accostamenti cromatici. In particolare, le dissonanze più nette si verificavano nei salti tra la profonda intensità dei tessuti e dei fondali (rossi e blu) e l'accensione delle tinte più livide, dei gialli e dei verdi, che andavano a forgiare l'epidermide.

Come accennato, i recenti sviluppi della pittura di Mafai affondavano le radici in un'inquietudine profonda. Dubbi e tormenti attanagliavano l'artista anche sul fronte della natura morta: da un lato, egli provava una profonda insofferenza per quel tipo di composizione 'non umana', dall'altro non aveva mai rinunciato del tutto ad affrontarla di fronte al cavalletto, nemmeno durante il suo trasferimento a Genova (Fig. 232), né nei drammatici mesi della Roma occupata. Alcune testimonianze risalenti all'ultimo anno di guerra ponevano l'accento proprio su quella problematica questione. È dell'inizio del 1944 il ricordo di Renzo Vespignani che segnalava come Mafai, estraniandosi da una reticenza diffusa tra gli artisti, dimostrasse una certa disponibilità a mostrare agli altri gli sviluppi della sua ricerca, anche quando questa era *in fieri* e oggetto di tormentate meditazioni: «solo Mafai mostra volentieri le sue nature morte, che mi sembrano più contratte, con un che di paonazzo e velenoso che smentisce il patetismo dei soggetti (i soliti fiori secchi)». ⁷⁶⁰ Nello stesso periodo, pure Tamburi appuntava nelle sue memorie: «Venuto Mafai stamattina a sciuparmi la mattinata. Parlati tra l'altro dell'inutilità di esibirsi ancora in "nature morte" ecc». ⁷⁶¹ Ben chiarificatore del tormento vissuto dal maestro romano era anche l'incontro di Venturoli con il collezionista Giuseppe Natale, avvenuto all'inizio di marzo presso lo studio dello stesso pittore e raccontato nelle *Interviste*. ⁷⁶²

⁷⁶⁰ R. Vespignani, *Diario 1943-1944* cit., p. 22. Il confronto era con l'atteggiamento assunto da altri pittori frequentati con una certa assiduità da Vespignani tra gennaio e marzo 1944: «« Riunioni e battibecchi negli studi, tele voltate contro il muro, e sguardi traversi: chi mi avrà mandato, a chi andrò a riferire? Gentilini sogghigna misterioso, sotto i baffi, Barriviera lucida le sue lastre, Tamburi, Savelli, Scordia non vogliono mostrare nemmeno un pollice di tela ».

⁷⁶¹ O. Tamburi, *Calepini* cit., p. 220. All'inizio del gennaio 1944 Tamburi aveva appuntato: «Venuto Mafai stamattina a sciuparmi la mattinata. Parlati tra l'altro dell'inutilità di esibirsi ancora in "nature morte" ecc».

⁷⁶² Venturoli, *Interviste di frodo* cit., pp. 22-28 (4 marzo 1944). Nelle *Interviste*, l'ingegnere e collezionista Giuseppe Natale fa la sua comparsa – insieme alla moglie Luisa – anche nello scritto dedicato ad Alberto Ziveri (pp. 90-93). Venturoli incontrò il pittore nel maggio 1944 proprio nella casa dei coniugi Natale, i quali ne erano importanti sostenitori (loro era la *Donna con velo* esposta alla XXIII Biennale di Venezia, di cui si è fatto accenno nel capitolo precedente). Alla non banale rilevanza della loro collezione, a Roma una delle poche significative sul fronte dell'arte contemporanea, non è corrisposta altrettanta fortuna storiografica: ad oggi, infatti, le notizie in merito sono pressoché nulle. Nel 1944, stando alle notizie di Venturoli, la collezione doveva

Io ho capito (come si comprende chiaramente dalle sue opere) che Mafai sta attraversando una crisi, che questa sua crisi artistica coincide, complicandosi, colla attuale crisi politico-sociale. Tutti sono stanchi, come lui, di nature morte, di paesaggi sentimentali, di donnine sdraiate e languenti, sotto la nicchia deliziosa del più esasperato individualismo. Due o tre volte ha parlato di “dramma”, mentre faceva vedere una sua natura morta a Natale, delle ultime, non bella, ma di nobile fattura. Ha detto, rivolto al dipinto:

– Questa è l’ultima volta che mi gingillo.⁷⁶³

All’interno delle *Interviste*, la crisi evocata da Venturoli era acutamente rappresentata anche da un disegno di Mino Maccari (Fig. 233). Il titolo *Pittore al bivio* rendeva ancora più chiara la dicotomia in cui Mafai era costretto e che non poteva prescindere dalla nuova coscienza sociale e politica che egli, seppur con qualche titubanza, andava maturando.⁷⁶⁴ Ne scaturiva un’interpretazione piuttosto tendenziosa, ma verosimilmente legata all’impegno che il maestro romano aveva assunto al fianco del Partito Comunista e che era sublimato da un suo articolo per «Rinascita» che ebbe vasta eco.⁷⁶⁵ Secondo molti Mafai, impossibilitato a prevedere quale tendenza avrebbe dominato la pittura del dopoguerra, avrebbe dovuto meditare quale strada prendere pur di mantenere una posizione dignitosa nel contesto romano: in sostanza, egli doveva capire se continuare a crogiolarsi sulle nature morte – proverbiale simbolo di qualunque qualunquismo – oppure dedicarsi alla rappresentazione di ‘contenuti’ più in linea con le istanze culturali del partito. Nell’ironica immagine di Maccari, a nulla valeva lo sdoppiamento del suo corpo: lo sguardo all’indietro di entrambe le personalità lascia infatti trapelare un sentimento di incertezza e di sospetto rispetto a qualunque sarà la soluzione messa in atto. Inoltre, la città evocata sullo sfondo – con ogni probabilità la stessa Roma – costituisce, più che uno specifico scorcio paesistico, uno sfondo cieco che incombe dietro al pittore e gli nega ogni via d’uscita. Questa volta, neppure Roma – la sua città, che notoriamente aveva costituito la sorgente prima per la resa atmosferica e cromatica delle sue opere – poteva correre in suo soccorso. Intorno alla

contare circa duecento opere realizzate ascrivibili alla Scuola romana tra anni Venti e Quaranta: soprattutto Mafai e Ziveri, ma anche Guttuso, Melli, Capogrossi, Fazzini.

⁷⁶³ *Ibi*, pp. 22-24.

⁷⁶⁴ Prima del giugno 1944, da un lato, Mafai si poneva in aperta avversione rispetto all’occupazione tedesca; dall’altro, si dichiarava in attesa che si definissero le condizioni per una nuova fase di libertà, che fosse anche una libertà espressiva. Nel 1945 militava nel PCI, anche se si sarebbe formalmente iscritto solo nel 1948.

⁷⁶⁵ M. Mafai, *Possibilità per un’arte nuova*, in «La Rinascita», marzo 1945, pp. 89-91.

crisi di Mafai si consumarono le opinioni di molti altri protagonisti della scena culturale romana dell'epoca; in particolare, i riscontri riportati nelle *Interviste* confermano il diffuso scetticismo nei confronti della sua ricerca più recente, giudicata pure incoerente con i propositi sociali di un artista di sinistra.⁷⁶⁶ Tra le opinioni più ostili registrate da Venturoli ci furono quella di Guttuso, che riguardo a Mafai si domandava «come può dipingere un massacrino [...] colla stessa carezza con cui dipinse i suoi fiori secchi», e quella di Tamburi, il quale riteneva le sue «avventure [...] fatti suoi personali, dei “contenuti” che “non si vedono”». ⁷⁶⁷ Eloquente era infine la scherzosa interpretazione di Scialoja, che raffigurò l'artista romano nella sua ambigua posizione: intento a spremere i suoi fiori, egli cercava con ostinazione di trarne il succo per una pittura rappresentativa della morte e del dramma contemporaneo, per proporre quindi contenuti potenzialmente più efficaci in un'ottica di opportunismo politico e sociale (Fig. 234).⁷⁶⁸

Se a suo modo Mafai era ancora al centro del campo magnetico della pittura romana, a Venturoli premeva di tenere d'occhio anche Fausto Pirandello. Si trattava dell'artista che aveva ritenuto sempre un esempio prezioso e alternativo per la generazione emergente, molto diverso da Mafai sia per temperamento che per stile di vita. Nelle *Interviste*, difatti, Pirandello viene identificato come «lo strano abitante di Villa Medici» proprio per la sua tendenza a portare avanti il lavoro in relativa solitudine, ora in uno studio ubicato in uno spazio d'eccezione (già allora dell'Accademia di Francia), di cui egli stesso riconosceva i meriti nel garantirgli un confine rispetto ai subbugli della capitale occupata e all'esplosiva ripresa sociale del post liberazione.⁷⁶⁹ Via Margutta era a pochi passi, così come lo erano i primi dibattiti

⁷⁶⁶ Venturoli attribuisce il generale scetticismo su questa fase di Mafai a due filoni di pensiero: secondo Guttuso, una pittura borghese, mentre per altri (Tamburi, Bardi, Montanarini) una pittura peggiore rispetto alle conquiste espressive degli anni Trenta. Il capitolo “La crisi di Mafai” è datato 27 giugno 1944, ma – come si evince dal testo – si rifà a un colloquio sul tema avvenuto tra Venturoli e Guttuso un anno prima, presumibilmente al periodo che precedette l'inaugurazione della IV Quadriennale, prima quindi della partenza del pittore siciliano per Genova.

⁷⁶⁷ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 124 (27 giugno 1944). Cfr. anche: R. Guttuso, *Pitture di Mafai allo Zodiaco*, in «l'Unità», 2 giugno 1945.

⁷⁶⁸ Cfr. anche T. Scialoja, *Arti figurative. Mafai 1947*, in «Mercurio», gennaio 1948, pp. 128-133.

⁷⁶⁹ Venturoli, *Interviste di frodo*, p. 137. Villa Medici era stata sede dell'Accademia di Francia, in quel momento era abbandonata, vi alloggiava con la famiglia dal gennaio 1944 al luglio 1945, quando tornò ad Anticoli Corrado. Lettera di Pirandello alla sorella Lietta, Roma, 16 marzo 1945, riportata in: F., D'Amico, *Fausto Pirandello. Autoritratti e disegni degli anni Trenta*, Conti Serristori, Roma 1985: «Stammo in maggio del 42 ad Anticoli fino al 3 gennaio 1943 [in realtà, 1944] e ci risparmiammo i diretti e tumultuosi avvenimenti accaduti in quel periodo. Di ritorno a

sull'arte sociale, sul ruolo dell'artista nella società della ricostruzione; ma in quel *locus amoenus*, nell'intimo della cerchia familiare, Pirandello pareva vittima di un tormento più personale. La sua pittura si era concentrata sulle figure dei figli (Fig. 235) e sul panorama romano colto da un punto di vista rialzato (Fig. 236), restituendo quindi immagini che, anche per atmosfera, aveva sì un'essenza cupa ma sembravano elaborare il dramma contemporaneo a una certa distanza. Quello tra occupazione e immediato dopoguerra era anche un contesto di obiettiva difficoltà nel reperimento dei materiali per dipingere: in quel periodo Pirandello optò anche per supporti alternativi all'olio e alla tavola, come la carta e i cartoni di recupero, usando più sistematicamente acquerelli e pastelli. Si trattava di mezzi e di condizioni che verosimilmente lo stimolarono a una riflessione sul proprio modo di operare. A tale proposito, anch'egli venne analizzato da Venturoli sotto la lente critica della 'crisi':⁷⁷⁰ con tale espressione si intendeva una condizione non necessariamente negativa, ma un momento di riflessione in cui l'artista era portato a ripensare la propria poetica espressiva, potenziale preludio di una svolta anche sul piano dello stile. Venturoli registrava «una fase di ricerche» in corso, che prendeva sì le mosse da una certa insofferenza esistenziale ma soprattutto dall'esigenza di Pirandello di «sciogliere [nei suoi dipinti] quella “durezza espressiva” in un mondo più “cordiale”»,⁷⁷¹ dal proposito di stemperare la brutale materialità e le tensioni espressioniste delle superfici, per avviare una riflessione più incentrata sulla forma.

Nel contesto romano, nei riguardi della sua pittura più recente, aleggiava comunque una notevole aspettativa. All'indomani della liberazione della capitale, sull'«Avanti!» Ercole Maselli si augurava: «vorremmo veder presto, di Pirandello, una grande mostra abbondantemente ricavata da tutta la sua opera: una mostra che sarebbe, oggi, una opportunissima sorpresa».⁷⁷² Gli animatori della Galleria del Secolo dimostrarono un

Roma, nella lunga imminenza dell'arrivo degli Anglo-Americani, fummo ospitati con permesso speciale all'Accademia di Francia, tutti soli nella gran villa e nel gran parco. Ho lavorato molto in quel periodo, ispirandomi alle tante bellezze che avevo intorno, se pure il periodo era torbido e agitato. Siamo rimasti là fino al luglio per far ritorno ad Anticoli e ti dico che tutti avevamo bisogno di tranquillità e di rimetterci un poco».

⁷⁷⁰ Sull'accostamento delle due crisi, di Pirandello e di Mafai, si veda anche: M. Venturoli, *La scuola di Roma*, in «Il Commento», 1 dicembre 1945.

⁷⁷¹ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 138. Cfr. anche: L. Venturi, *Fausto Pirandello*, «Commentari», 1954: «Dopo la liberazione [...] Pirandello comprende i nuovi valori che la visione simultanea di tempo e spazio può dare. È notevole che nelle nature morte il suo colore sia più leggero, aereo, delicato che nelle figure».

⁷⁷² E. Maselli, *Mostre d'arte. Alla “Galleria del Secolo”*, in «l'Avanti!», 12 luglio 1944, p. 2.

forte interesse nei confronti dell'opera pirandelliana e l'occasione si presentò di lì a pochi mesi. A partire dall'inaugurazione della Galleria, nel maggio 1944, Pirandello espose lì in tutte le mostre collettive dell'anno,⁷⁷³ ma l'appuntamento più significativo fu certamente la sua personale allestita in dicembre: un percorso antologico di circa quaranta opere, dal 1928, quindi dal periodo parigino, alle prove più vicine nel tempo. In particolare, nella presentazione in catalogo, Benso Becca faceva riferimento proprio ai dipinti realizzati nel corso dell'estate 1944 ad Anticoli Corrado: scene legate al paesaggio e ritratti del mondo infantile che da un lato, in maniera piuttosto immediata, rimandavano a un «ambito casalingo e rustico»,⁷⁷⁴ una visione semplice tratta dalla realtà campestre, dall'altro mostravano un impasto pittorico che andava acquistando un'inedita ampiezza, svolgendosi in passaggi meno bruti e tormentati. Anche se non è possibile confermare se fosse esposto al Secolo, *Paesaggio di Anticoli* del 1944 (Fig. 237), ad esempio, presentava tale aspetto nel frammento del cielo in alto a destra e nelle distese erbose, ingiallite dalla calura estiva. Per ultima, Becca citava anche una composizione diversa dalle altre: una «tavola in cui è abbozzata con ansiosa vigoria una rappresentazione umana del paradiso», che non è stato possibile rintracciare nella storiografia dell'artista. Con tutta probabilità, si trattava della stessa opera che tanto colpì Venturoli in occasione della sua visita al pittore nell'estate 1944 e che lo faceva sperare riguardo agli sviluppi della sua ricerca sulla via del 'racconto'.⁷⁷⁵ Secondo il giovane critico, Pirandello doveva tornare infatti a valorizzare l'essenza narrativa delle sue rappresentazioni, senza preoccuparsi eccessivamente delle tecniche. Ma il pittore, anche a un anno di distanza, non sembrava volersi allineare al proposito contenutistico che tanto animava il dibattito sull'arte del tempo presente. Egli, con la sua proverbiale indole solitaria, stava attraversando quella sua crisi espressiva in maniera più raccolta e personale. Ad ogni modo Venturoli notò che, così come in Mafai, pure in lui la

⁷⁷³ Notizie sulle opere esposte in ciascuna mostra sono reperibili in: P. Bonani, *Fausto Pirandello. La vita, le opere e la fortuna critica*, in F. D'Amico, M. Goldin, a cura di, *Pirandello. Le nature morte*, Linea d'Ombra, Conegliano 2007, pp. 136-137.

⁷⁷⁴ B. Becca, *Pirandello alla Galleria del Secolo. Indicazione critica*, Edizioni della Galleria del Secolo, Roma 1944, p. 4.

⁷⁷⁵ Venturoli, *Interviste di frodo*, p. 142 (1 luglio 1944): «A questo punto Pirandello, sempre più perplesso, si pose a sedere e dichiarò che avevo ragione. Poi con mossa brusca – forse fino a un momento prima aveva stabilito il contrario – trasse fuori e mi mostrò niente meo che un... Paradiso. Mi sentii rinascere per lui: era una coraggiosa composizione. uomini e frati che si ritrovano e si abbracciano, accartocciati in una attesa che ricorda ancora quella di quaggiù. Molti avevano l'aspetto non di eletti ma di condannati: l'inferno continuava anche al cospetto di Dio. Poggiavano sopra un prato bianco che richiamava il gelo di un campo siberiano».

sperimentazione degli anni di guerra mostrava una fiduciosa insistenza sulla figura umana (Fig. 238).⁷⁷⁶

3.1.3 PER UN'ARTE SOCIALE: QUESTIONE DI CONTENUTI

L'intero volume delle *Interviste* è permeato da riflessioni sulla cosiddetta arte sociale, che significava anche arte collettiva, arte popolare. Esaurita la foga retorica della propaganda fascista per le masse, tra 1944 e 1945 il campo magnetico verso cui tendevano la maggior parte delle proposte di rinnovamento – soprattutto nell'ambito della pittura – era, appunto, il tentativo di definire quale tipo di logica e di narrazione visuale avrebbe dovuto farsi avanti all'indomani della Liberazione. A Roma, la questione riguardò da vicino quasi la totalità dei protagonisti di quella stagione (dai più giovani ai più affermati) e, sul tema, si svilupparono numerosi confronti, talvolta degenerati in accesi diverbi e in nette prese di posizione, inevitabilmente legate anche a dinamiche politiche, oltre che personali;⁷⁷⁷ a prendere a cuore l'argomento erano, difatti, personalità con trascorsi e temperamenti anche molto differenti tra loro.⁷⁷⁸ Avendola presto individuata come uno dei principali inneschi della polemica contemporanea, Venturoli si muoveva tra le parti con l'incerta condotta di chi, pur non

⁷⁷⁶ *Ibi*, pp. 264-265 (nota 16, 13 agosto 1945). Durante il loro incontro nello studio del pittore, Venturoli aveva avuto modo di osservare tre ritratti recenti: uno del professor Tommaso Lucherini (1940), uno di Virgilio Guzzi e uno del figlio maggiore dell'artista, Pier Luigi (1944). In quel frangente, il pittore non sembrava tanto implicato in un ragionamento riguardante i contenuti o gli eventuali paradigmi narrativi delle sue composizioni. Col senno di poi, si potrebbe notare come quella fase lasciasse intravedere la scintilla di quella preoccupazione formalistica che si sarebbe evoluta successivamente; ossia di quella fase di travaglio che egli avrebbe vissuto nella ricerca di una nuova definizione tra realismo e neocubismo nel decennio successivo. Intanto, per limitarsi alla seconda metà degli anni Quaranta, Pirandello si avviò verso una personale rilettura della sintassi cubista, ancora una volta per una via sì tangente alle ricerche di molti altri artisti del periodo, ma sempre autonoma.

⁷⁷⁷ F. Bellonzi, *L'arte al bivio*, in «Domenica», 17 settembre 1944, p. 7.

⁷⁷⁸ Una testimonianza efficace è contenuta nelle memorie dell'attrice Elsa De' Giorgi, la cui casa romana divenne spesso luogo di animati dibattiti sulla questione; tra i più significativi, quello che vide, nell'autunno 1944, Leoncillo e Giulio Turcato difendere il senso critico e la libertà creativa dei giovani di fronte alle provocazioni del giornalista Paolo Monelli, che li invitava ad allineare la loro arte alle istanze del popolo, così come andavano sostenendo a parole. E. De' Giorgi, *I coetanei*, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 202-205. A Milano la situazione era apparentemente meno caotica. Già nel marzo-aprile 1943, Morlotti, Treccani, Vedova, De Grada, De Micheli e Morosini avevano compilato il *Primo manifesto di pittori e scultori* a Milano (pubblicato solo nel 1947 sulla rivista «Numero»), a sostegno dell'arte e del realismo come espressioni di contenuti sociali, in contrapposizione all'estetica metafisica, al surrealismo, all'espressionismo intimista, alle semplificazioni e alle sottigliezze stilistiche. E. Pontiggia, a cura di, *Il movimento di Corrente*, Abscondita, Milano 2012, pp. 36-37.

avendo partecipato ad alcuna iniziativa contro i nazifascisti, aveva iniziato a maturare una propria coscienza morale e politica in senso socialista, ma solo in tempi molto recenti.⁷⁷⁹ Non essendo infatti troppo avvezzo al dibattito di argomento politico, incapace di immaginare autonomamente il risvolto che l'arte avrebbe potuto avere in quel frangente storico così complesso, il giovane critico si mise in ascolto e cercò di orientarsi tra le posizioni degli artisti. In realtà, la sua curiosità e quella 'immaturità' di fondo lo resero piuttosto benaccetto; egli sfruttò deliberatamente quell'ascendente come arma, sentendosi libero di provocare bonariamente i suoi interlocutori, i quali erano invogliati al confronto e stimolati a esprimere umori e convinzioni senza troppi filtri.

Il dibattito – che già in esordio lasciava sospettare a Venturoli l'impossibilità di andare oltre «una lotta di formule»⁷⁸⁰ – avrebbe finito per definire due fazioni distinte, le quali avrebbero poi mantenuto una validità nel dopoguerra, precisando i propri confini ed esasperando gli attriti per oltre un decennio. A livello pratico, tale dualismo vedeva, da un lato, il proposito di stampo marxista per un'arte 'attiva', partecipe e impegnata sul piano sociale, dall'altro, una concezione più ideale, che metteva invece al centro l'essenza pura dell'opera, intesa come fatto autonomo rispetto al contesto ambientale in cui l'artista era immerso. In questo secondo caso, la lettura crociana – che appunto voleva l'arte estranea a istanze politiche e morali – si ridimensionava in una sostanziale valorizzazione del paradigma formale e qualitativo, atta a rivendicare una netta distanza con l'interpretazione in senso marxista della cultura. Tali tendenze erano egualmente problematiche poiché, in fin dei conti, ancorate all'eterna contrapposizione estetica tra contenuto e forma.⁷⁸¹ Nella prima compagine, conosciuta

⁷⁷⁹ Tale evoluzione non aveva le proprie ragioni in una qualche simpatia partitica ma in una crescente insofferenza personale nei confronti di sé stesso e della propria ignavia nei confronti delle vicende politiche e sociali. La formazione sotto il fascismo non aveva trovato in lui terreno fertile per innestare i dogmi della propaganda, aveva anzi contribuito ad anestetizzare la sua potenziale coscienza sociale e politica. Come si vedrà più avanti, saranno le tristi vicende dell'inverno 1943-1944 a scuoterlo almeno in parte da quel torpore.

⁷⁸⁰ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 214 (19 dicembre 1944). Venturoli, con tale espressione, si riferiva al dibattito venuto a crearsi tra Antonio Del Guercio, Giulio Turcato e Antonello Trombadori nel salotto del collezionista Emilio Jesi (identificato, nel titolo del capitolo, come "Salotto anti-borghese").

⁷⁸¹ Alle due tendenze principali si può aggiungere anche il "centrismo" sostenuto da Guglielmo Peirce, che includeva pittori come il Mafai più recente e Giovanni Omiccioli. Nell'ambito delle *Interviste*, Peirce viene citato solo due volte: per contrapporre la sua prosa schietta (ma anche quella di Onofri e Trombadori) al calore della scrittura di Scialoja (p. 255) e nelle indicazioni bibliografiche in calce alla breve biografia di Omiccioli (p. 295).

da Venturoli tramite Mafai e da lui rinominata «gruppo di sinistra», egli individuò le personalità militanti più vicine al programma del Partito Comunista (Guttuso, Franchina, Turcato, Leoncillo, Mazzacurati)⁷⁸² e, in generale, votate alla rappresentazione di temi tratti dal dramma postbellico delle vittime e degli emarginati.⁷⁸³ All'altra categoria riconduceva invece Virgilio Guzzi, Toti Scialoja, Giovanni Stradone, Orfeo Tamburi, ma anche certi nomi della generazione precedente. Era, quest'ultimo, il caso di Amerigo Bartoli, che venne eletto come chiaro esempio di artista non impegnato, il cui lavoro era totalmente estraneo alle istanze della società contemporanea (Fig. 239).

La questione, invero, colse tutti nel pieno di una crisi che, al di là delle specifiche sensibilità, era insieme esistenziale e professionale, espressiva e morale. Sarebbe quindi approssimativo delineare dei confini troppo netti, se non per le posizioni più risolte e almeno per i mesi a cavallo della liberazione di Roma. A contatto quotidiano con una realtà in condizioni di sofferenza e di violenza inenarrabili, tutti gli artisti, non solo i più giovani e potenzialmente inesperti, erano animati da sentimenti contrastanti e, di conseguenza, si ponevano numerose domande sulla validità di certe proposte o, al contrario, sulla bontà di altre. Tale (inevitabile) ambiguità è ben esemplificata dalla vicenda del giovane Renzo Vespignani, che all'epoca dell'occupazione tedesca aveva pressoché vent'anni. Egli, in linea teorica, non riteneva che perseguire un'arte ontologicamente fedele a sé stessa, non succube del contenuto, fosse del tutto

⁷⁸² Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 132 (30 giugno 1944). Venturoli descrive un incontro semiclandestino tenuto pochi giorni prima in alcune sale del Palazzo delle Esposizioni: «Avvicinandomi udii le parole “democraticamente” e “compagni”, poi, avendo chiesto più volte di entrare senza ottenere risposta, mi trovai in una stanza piccola e lunga nella quale potei distinguere, incorniciato dietro un immenso “Stalin” a carboncino, Guttuso. Franchina gli era di fronte, ai lati Leoncillo e Del Guercio; vidi anche Mazzacurati sbuffante e ansimante come suo solito quando lavora, alle prese con un immenso “Marx”. Turcato, seduto su una sedia, si riposava soddisfatto di aver posto a termine un “Lenin” delle medesime proporzioni» [...] Poteri avvicinarmi al gruppetto senza ricevette interrogazioni, date le molte individuali conoscenze: si parlava di “organizzazione”; le parole “compagni” e “libera discussione” furono diverse volte ripetute, in un discorso di cui teneva le redini Guttuso e le sottoredini, mi parve, Franchina».

⁷⁸³ Esemplicativo di quel tipo di corrispondenza culturale e politica era l'accorato articolo di Fabrizio Onofri su «Rinascita»: «Mesi di lotta, di persecuzioni, mesi di strade aperte alle razzie, di case aperte alla violenza, mesi in cui erano presenti a tutti il rischio e la morte comune, hanno sconvolto anche l'aria composta e rarefatta che si chiudeva intorno ai cavalletti, alle scrivanie, agli “studi”, alle biblioteche. Anche i pittori i poeti i critici, quando uscivano per le strade, si sono sentiti uno qualunque, si sono sentiti veramente a contatto col popolo [...]. Oggi sentiamo chiaramente che, anche volendo, non si può più impugnare il pennello, lo scalpello, la penna, come prima, come una volta»; F. Onofri, *Irresponsabilità dell'arte sotto il fascismo*, in «Rinascita», ottobre 1944, p. 34.

sbagliato.⁷⁸⁴ Allo stesso tempo, sul piano della morale, non riusciva a essere indifferente a quanto di terribile stava accadendo intorno a lui, finendo per ragionare dell'utilità dell'arte di fronte alla distruzione generale e alla mancanza di beni di prima necessità per gran parte della popolazione. D'altra parte, il palazzo dove egli stesso abitava con la famiglia venne pressoché distrutto nel corso di un bombardamento nel marzo 1944.⁷⁸⁵

Frequentando con assiduità Via Margutta e i suoi inquilini, Vespignani osservava i comportamenti e cercava di carpire i diversi punti di vista sulla questione dell'arte sociale e sul ruolo attivo dell'artista all'interno della società. Talvolta, rimaneva esterrefatto di fronte all'apparente indifferenza di alcuni artisti: «Capogrossi dipinge nascosto nell'ombra verdastra dello studio, come in un giardino riparato da altissime mura. Sono stupito dal suo fervore di amante, indifferente a cosa può accadere fuori dell'alcova. Che senso può avere la passione, se serve a cantare un universo di vecchi nastri e ombrellini e conchiglie e cappelli di carta velina?». ⁷⁸⁶ Altri manifestavano un temperamento ben più battagliero, che in Vespignani suscitava svariati interrogativi: quale attitudine doveva perseguire l'artista in quel contesto? Rifuggire, come consigliava Gentilini, le «tentazioni di fare cronaca»? ⁷⁸⁷ Evitare di «strozzarsi con i

⁷⁸⁴ Cfr. R. Vespignani, *Diario 1943-1944* cit. Le memorie di Vespignani denotano con assoluta evidenza il bivio che, nel 1944, anche un giovane all'inizio del suo percorso era obbligato a valutare con debita attenzione. Nei confronti di sé stesso, egli oscillava tra lucidi moniti che avrebbero dovuto evitargli la via dell'illustrativo e del didascalico («Non dipingere mai ciò che si può compiutamente descrivere con le parole», p. 16) e la legittima perplessità di intendere l'arte come a un fatto puramente formale («Com'è possibile dipingere facendo solo pittura?», p. 17), soprattutto nelle giornate di maggiore sconcerto («Oggi sono smarrito e trovo sempre più difficile legare le passioni al segno e al colore: è terribile scoprire con quanta facilità l'arte può ridursi ad una serie di gesti meramente fisici, privi di senso», p. 18).

⁷⁸⁵ *Ibi*, p. 15: «Ma è possibile disegnare le rovine di una casa bombardata, come fossero un cesto di fiori? E perché dovrei uscire in cerca di rovine e di morti ammazzati (col rischio d'essere arrestato o di buscarmi la polmonite) se in quei soggetti non trovassi stimoli più forti che in un piatto di fichi? – È vero, bisogna dipingere la realtà e non le sue fattezze. Ma la realtà, in questi giorni, ha fattezze che non si possono ignorare. E tanto crudeli che non sempre si riesce a dosarle nella compostezza della forma». Quest'ultima osservazione lascia trapelare come Vespignani avrebbe finito per unirsi – idealmente, dal momento che non si trattava di un gruppo vero e proprio – alla compagine di Guttuso, il quale con un'eccitazione quasi magnetica riusciva a esporre la necessità di un'arte che non si sottraesse al contatto con la realtà e fosse mossa da un coinvolgimento attivo e impegnato nella società contemporanea. «L'arte non è un rifugio, ma un punto di partenza», avrebbe scritto Vespignani in calce a una riproduzione di Van Gogh (p. 24).

⁷⁸⁶ *Ibi*, p. 19. Nell'impressione di Vespignani, anche le «altissime mura» significavano qualcosa, incorniciavano materialmente l'atteggiamento di disinteresse che egli percepiva dal pittore. Si trattava di una divergenza di attitudini che – come si vedrà – a un livello più generale, all'indomani della liberazione della città, sarebbe sfociata in due differenti modi di intendere la nuova arte e le sue funzioni.

⁷⁸⁷ *Ibi*, p. 12.

bocconi della realtà» o «mescolarsi alla vita»? Dedicarsi senza senso di colpa alle nature morte oppure, «come Grosz, [...] copiare i disegni graffiati nei pisciatoi?». ⁷⁸⁸ Ulteriori riflessioni potevano scaturire dai cataloghi e dalle riviste che gli artisti sbirciavano nelle biblioteche altrui: in questo senso, osservare una *Crocifissione* incisa di Rembrandt o sfogliare un volume su Ensor potevano generare impressioni nuove e soprattutto significative per il dibattito contemporaneo. ⁷⁸⁹ Per comprendere l'ascendente della pittura di Rembrandt sui giovani della scuola romana, affamati di rinnovamento e di aderenza alla realtà, risulta estremamente rilevante anche la suggestione evocata da Toti Scialoja in uno scritto del 1945, in memoria di Chaïm Soutine:

E poiché Soutine amava Rembrandt e dichiarava di ritenerlo il più grande, il divino dei pittori, a Rembrandt converrà rifarci, alle tenebre dense della caverna rembrandtiana affocata e preziosa; d'onde pare sia sbucato tutto il caldissimo scomposto fiato dell'arte moderna. Se noi guardiamo attentamente dentro un medaglione di Rembrandt, entro uno di quei frammenti formicolanti e allucinati, dove la luce germina dalla luce, facilmente finiamo con lo scoprirvi un piccolo Monet, un poco più incenerito e meno scientificamente tricomico. [...] Così da quegli improvvisi gangli e dissoluzioni di luce, come dal friggere delle micce che avanzano nelle tenebre, pare debba essere scoppiata la grande polveriera del "plein air", il grande polverio della pittura tornata primitiva, sensuale, diretta». ⁷⁹⁰

In *Interviste di frodo*, la questione dei contenuti e della finalità dell'arte nella società – accennata in tanti incontri – fu al centro di un intenso confronto che Venturoli ebbe con il critico Ercole Maselli. Anche se di fede comunista e vicino al Partito, Maselli sosteneva che gli artisti, nel loro lavoro, non dovessero essere influenzati da ingerenze esterne e, nel complesso, notava un generale sforzo di «uscire da se stessi per andare alla ricerca di nuovi contenuti». ⁷⁹¹ Venturoli si trovava d'accordo e riepilogò la loro posizione:

⁷⁸⁸ *Ibi*, p. 22. Rispetto alle nature morte, Vespignani trovava maggiore conforto e, soprattutto, aderenza alla realtà nella tensione proposta dagli esempi dell'espressionismo tedesco e della Nuova Oggettività: «Grosz l'ho scoperto pochi mesi fa (non c'erano ancora i nazisti): un libretto sul carrettino di usati all'uscito di scuola, poche pagine in tedesco e una ventina di piccole tavole in bianco e nero. Non avevo soldi, ma era abbastanza piccolo per entrambi nella tasca e l'ho rubato. A casa la testa mi scoppiava: quei crani scoperchiati come pitoli pieni di birra e di merda!» (*ibi*, p. 20).

⁷⁸⁹ *Ibi*, p. 14.

⁷⁹⁰ T. Scialoja, *In morte di Kaim Soutine*, in «Mercurio», marzo-aprile 1945, pp. 150-153.

⁷⁹¹ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 59. Sul suo settimanale «Città» (fondato insieme a Piovene, Bellonci, Savinio, Bontempelli, Masino), Ercole Maselli avrebbe ribadito la sua polemica

Abbiamo tutti e due riconosciuto che il problema di un'arte sociale ha efficacia solo in sede pratica, non come una poetica, ma come una aspirazione, di un certo momento. Che arte sociale non significa la pedissequa rappresentazione di fatti e sentimenti "ufficialmente riconosciuti sociali", ma rappresentazione di un proprio io morale. [...] nell'arte non esistono gerarchie di contenuti [...] non si può rifabbricare eroico un temperamento idillico, o negare Morandi in omaggio a Guttuso.⁷⁹²

La contrapposizione Morandi-Guttuso era di fatto la più utile e significativa per comprendere i due estremi della polemica in corso. Essa non implicava tanto i caratteri, evidentemente opposti, e le diverse modalità con cui i due pittori avevano affrontato l'ultimo anno di guerra;⁷⁹³ la questione si giocava sul piano dei contenuti e di ciò che l'arte dei due sottintendeva nel contesto contemporaneo. Nel complesso passaggio tra l'occupazione tedesca e la Liberazione la pittura di Morandi, ancor più che negli anni immediatamente precedenti, aveva avuto un certo risalto tra i suoi detrattori per l'ossessività iconografica, per l'ostinazione a voler rappresentare nature morte e placidi paesaggi dell'Appennino bolognese. Morandi, secondo tale interpretazione,

contro l'arte borghese, che aveva finito per corrispondere a una visione crociana, a una cultura disimpegnata, intellettualistica e scollegata della realtà. Il periodo dell'occupazione tedesca aveva stimolato il senso di un'arte (e di conseguenza di una critica d'arte) come militanza. Maselli avvertiva il rischio di semplificare le questioni e di livellare tutto sul piano politico: «I politici che comunque chiedono un'arte nuova, chiedono in realtà quello che sempre i politici hanno chiesto o chiederanno all'arte; e cioè un'azione degli artisti, una loro specifica azione in favore ed aiuto di un movimento politico. E perciò non si porranno mai veramente il problema dell'arte, dell'arte nuova, né, tantomeno, quello della funzione della critica in rapporto a tali rivolgimenti e novità». La sua sensibilità filocomunista non gli impediva di avere un occhio lucido sulla situazione; dalla sua aveva una lunga esperienza come osservatore culturale sotto il fascismo. La sua riflessione si sarebbe rivelata profetica: «Il vero problema artistico di questi politici si rivelerà, sempre di più, quello di escogitare modi e allettamenti per attrarre gli artisti a tale opera di propaganda, con generale corruzione e vituperio dell'arte». E. Maselli, *Arte borghese*, in «Città», 14 dicembre 1944, p. 12.

⁷⁹² *Ibi*, pp. 58-60. Quando i due convengono che «Una pera dipinta può essere morale quanto una Crocifissione» il riferimento era ancora alle tesi di Guttuso del 1942 che tanta eco avevano avuto nel dibattito artistico («una natura morta può essere violenta quanto una strage d'innocenti»). Una definizione ancor più equilibrata Venturoli seppe darla in occasione del suo incontro con Fausto Pirandello (*ibi*, p. 138): occorre considerare il «complesso di motivi sofferti nella vita che si universalizzano al di sopra dei credi politici». Una materia delicatissima: non qualcosa che aveva a che fare con la contingenza stretta del militare in un partito. Quindi un'arte sì di contenuti, ma di contenuti universali.

⁷⁹³ Alla fine del maggio 1943 Morandi, per la sua vicinanza agli esponenti del Partito d'Azione, scontò una breve detenzione a Bologna. Caduto il regime e proclamato l'armistizio, sfollò a Grizzana e lì visse pressoché isolato fino all'inizio del settembre 1944, chiuso nel suo personale dolore per il dramma che si stava compiendo su quelle montagne in quell'ultimo terribile anno di guerra. Cfr. il trascorso di Morandi tra le due guerre e il divenire della sua opera nell'ambito del Secondo Conflitto mondiale è ricostruito da M. Pasquali in *L'immagine dell'assenza. I paesaggi degli anni di guerra (1940-1944)*, in M. Pasquali, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, noèdizioni, Forlì 2007, pp. 81-99.

incarnava la quintessenza della formula crociana: la sua era una poetica espressiva che non partiva dalla realtà ma da un'attività preliminare che era tutta mentale, corrispondente a una pittura che diveniva mero «paesaggio interiore»,⁷⁹⁴ un pezzo da museo, algido oggetto da contemplare, colpevolmente alla moda e allineata al tradizionale collezionismo borghese (Fig. 240). Oltre che nelle *Interviste*, Venturoli sottolineò la natura del dibattito intorno a Morandi anche in una recensione – rimasta inedita tra le sue carte d'archivio – a una collettiva di Carrà, Morandi, Tosi e De Pisis che si tenne nell'inverno 1944-1945 alla Galleria del Secolo:

Morandi è rappresentato con alcune nature morte, i cui argomenti sono, ancora una volta, delle bottiglie. Oggi specialmente molti dei visitatori non si rendono conto del perché, persone serie, possano occuparsi ancora di tali quadri con interesse. Dico “specialmente oggi” perché sui giornali, nelle conferenze, nei dibattiti, assai più frequenti a Roma oggi che ieri, “le bottiglie di Morandi” sono state spesso prese a modello di un'arte senza spina dorsale, rinunciataria e fuori della storia. Si contrappongono a tali argomenti (le bottiglie), altri argomenti di portata più vasta, per i quali il pittore è spinto a raccontare scene e fatti della vita reale prendendo una sua precisa posizione come uomo in mezzo agli uomini.⁷⁹⁵

Di poco successiva era l'importante personale di Morandi allo Studio d'Arte Palma, tenutasi nell'aprile-maggio 1945,⁷⁹⁶ dove una cinquantina di opere costituiva

⁷⁹⁴ M. Pasquali, *L'emergere di un paesaggio interiore*, in *Giorgio Morandi 1980-1990 Mostra del Centenario*, Electa, Milano 1990, pp. 37-44.

⁷⁹⁵ FC/MV Tacchini e memorie, *Zibaldone*: “Appunti su mostre e artisti 1943-1952”, pp. 3-4. Venturoli polemizza con la tendenza di molti a negare una qualche coscienza artistica di Morandi: il maestro bolognese, nell'isolamento del suo lavoro, era animato da un'indole certamente diversa rispetto a chi pretendeva di attivarsi anche a livello politico e sociale attraverso la pittura. Tuttavia, la sua era «un'arte che non ha voluto combattere diverse da quelle dell'uomo» e la sua coerenza morale (seppur basata su evidenti limiti iconografici) aveva del miracoloso nella storia dell'arte nazionale.

⁷⁹⁶ Mostra *Omaggio a Morandi* allo Studio d'arte Palma (20 aprile-maggio 1945). Venturoli, *Interviste di frodo*, pp. 252-254 (nota 4, 30 marzo 1945). Lo stesso Venturoli, per una certa sua acerbità di conoscenze, ammetteva la propria tendenza a fare un tutt'uno delle opere di Morandi, riconoscendo a Cesare Brandi un contributo alternativo, in grado di far capire la complessità della pittura del maestro bolognese. C. Brandi, *Cammino di Morandi*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1939, pp. 245-255. Cfr. anche M. Pasquali, *L'emergere di un paesaggio interiore*, in *Giorgio Morandi 1980-1990 Mostra del Centenario*, Electa, Milano 1990, p. 43. Al di là della “distensione” della pittura di Morandi negli anni di guerra, «questi sono gli anni, fra il 1938 e il 1943, in cui nascono alcune fra le sue opere più splendide, di una vitalità positiva che afferma con decisione il proprio diritto a esprimersi. I dipinti del 1938, quella incredibile serie di nature morte risplendenti di rossi e di turchini, distese di oggetti affollati, orgogliosi, ardenti, si offrono tutte insieme allo sguardo attonito del visitatore della terza Quadriennale romana, all'inizio del 1939, come un dono inaspettato pure per chi già conosce bene l'artista, e provocano dibattiti e polemiche che non si attenuano se non dopo circa due anni, con il pieno riconoscimento della sua unicità nel panorama dell'arte non solo italiana».

un'eccellente antologia, una mostra ampia come non si vedeva dai tempi della III Quadriennale d'Arte Nazionale. Fu l'ennesima tappa di una polemica ormai più politica che artistica, che sembrava peraltro aver rinverdito quel 'caso Morandi' che aveva avuto la sua acme proprio nel 1939, quando il pittore bolognese venne preso di mira da chi riteneva le sue nature morte tutto meno che mezzo di partecipazione alla cultura fascista;⁷⁹⁷ una battaglia che ora, paradossalmente, veniva funzionalmente imbracciata dai sostenitori di sinistra.

A commento della mostra, Giuliano Briganti sottolineava giustamente come quei mesi passati a discutere «di arte borghese e di arte popolare, di arte reazionaria e di arte progressiva» non avessero fatto altro che minare una corretta comprensione del maestro bolognese.⁷⁹⁸ Analoga era la tesi di Palma Bucarelli, la quale riconduceva i recenti dibattiti alla «vecchia teoria accademica delle gerarchie dei soggetti nella pittura, che attribuiva la massima nobiltà e importanza al quadro di figura e di storia e la minima alla tollerata e ritenuta inferiore “natura morta”».⁷⁹⁹ In effetti, le voci più critiche della mostra di Morandi alla Palma andavano sostenendo un tipo di visione molto affine a tale interpretazione. Antonello Trombadori – pur apprezzando la qualità e la poetica espressiva del maestro bolognese – criticava quella pittura per il totale disinteresse che dimostrava verso la figura umana, in favore di un «rigido inventario di oggetti».⁸⁰⁰ Guttuso, di fronte all'unico dipinto di figura esposto – peraltro un autoritratto – non riuscì a mascherare la sua amarezza: «un ritratto che non è niente, nel quale non è possibile vedere niente, sentire niente».⁸⁰¹ Quella di Morandi, secondo lui, era una pittura di assoluti, per soggetto e per forma, che i cultori dell'estetica crociana – che il siciliano faceva coincidere con mentalità decadenti e borghesi – avevano sovrainterpretato al punto da averla allontanata dalla vera sensibilità del

⁷⁹⁷ Tra i commenti più favorevoli nei confronti di Morandi nella rassegna stampa della III Quadriennale si segnalano: U. Apollonio, *Giorgio Morandi o della rinuncia per la purezza*, in «Popolo di Trieste», 15 marzo 1939; C. Savoia, *La pittura di Giorgio Morandi*, in «Meridiano di Roma», 1 ottobre 1939; G. Casini, *Le bottiglie di Morandi*, in «Idea fascista», 27 gennaio 1940. Le voci più perplesse: D. Gazzani, «Fronte unico», 30 marzo 1939 (dove il pittore viene definito «glorificatore dei lumi a petrolio e delle scatole di conserva»); A. Bragaglia, *Indirizzi pittorici alla III Quadriennale*, in «Augustea», 15 marzo 1939, pp. 8-10.

⁷⁹⁸ G. Briganti, *Mostre. Omaggio a Morandi*, in «Cosmopolita», 3 maggio 1945, p. 3.

⁷⁹⁹ P. Bucarelli, *Morandi alla Palma*, in «L'Indipendente», 8 maggio 1945, in L. Cantatore, *Cronache indipendenti* cit., pp. 46-47.

⁸⁰⁰ A. Trombadori, *Serietà e limiti di Morandi*, in «Rinascita», maggio-giugno 1945, pp. 156-158.

⁸⁰¹ R. Guttuso, *Morandi alla "Palma"*, in «l'Unità», 2 giugno 1945, p. 2.

pittore.⁸⁰² Guttuso, con i suoi scritti e soprattutto con la sua opera sembrava voler decretare l'inattualità della lezione di Morandi, in favore della lezione di Picasso, che era sì un esempio formale ma soprattutto anche un modello di temperamento politico e sociale.

A sua volta il pittore siciliano, con la sua indole energica e soprattutto con la sua militanza, si era imposto come baluardo 'artistico' dell'impegno antifascista. Aveva trascorso l'estate 1943 riparato a Genova. Lì, presso il collezionista Alberto Della Ragione, aveva salutato con entusiasmo la caduta del Duce siglando la data del 25 luglio dietro al ritratto del suo protettore (Fig. 241) e prendendo parte alla manifestazione antifascista per la liberazione dei prigionieri dal carcere di Marassi. A quelle stesse settimane risaliva l'importante corrispondenza scambiata con Ennio Morlotti, che invece si trovava a Milano:⁸⁰³ il pittore siciliano, in quel frangente di solitudine ma nient'affatto di immobilità, proponeva per lettera di organizzare «una specie di congressino» sui temi caldi del momento con «gente assolutamente di fazione» (Mario Mafai, Renato Birolli, Duilio Morosini e altri) o per lo meno per continuare i confronti sui mezzi espressivi che avevano iniziato a Roma.⁸⁰⁴ «Io penso sempre più a una pittura che possa vivere quale pittura come manifestazione di collera, di amore, di giustizia sugli angoli delle strade e sulle cantonate delle piazze»,⁸⁰⁵ scriveva all'amico. Rientrato a Roma, durante l'occupazione tedesca egli era troppo a rischio proprio per la sua condizione di oppositore antifascista. Trovò ripari di fortuna presso gli amici più fidati, sostenendo in prima linea la resistenza cittadina.⁸⁰⁶

⁸⁰² Solo pochi mesi prima, su un piano morale, Guttuso era apparso maggiormente consapevole della delicatezza e della precarietà di quel passaggio storico e culturale, ma che in qualche modo si legittima a "non fare programmi", a denunciare una crisi rispetto al passato e, inevitabilmente, rispetto a quegli artisti che lo avevano attraversato senza però scardinare le maglie dell'accademia e della retorica. R. Guttuso, *Crisi di rinnovamento*, in «Cosmopolita», 30 dicembre 1944, p. 17.

⁸⁰³ I due avevano maturato la loro conoscenza nell'ambito di Corrente. Nel luglio 1943 Morlotti, con Ernesto Treccani ed Emilio Vedova, tenne una mostra alla Galleria della Spiga. Durante l'inaugurazione l'OVRA – la polizia politica fascista – fece irruzione nella galleria sequestrando documenti compromettenti e mettendo fine bruscamente all'attività espositiva del gruppo di Corrente (la rivista, pubblicata a partire dal 1938, era già stata chiusa per intervento diretto di Mussolini nel giugno 1940).

⁸⁰⁴ *Lettere di pittori. Renato Guttuso a Ennio Morlotti (1943)*, in «Argine/Numero», 1, dicembre 1945; ora in E. Treccani, *Arte per amore* cit., pp. 44-47.

⁸⁰⁵ *Ibi*.

⁸⁰⁶ V. Rubiu, a cura di, *Renato Guttuso. Una vita per la cultura, arte, pittura*, Ente Fiuggi, Roma 1985, p. 220: « [Guttuso] si confonde alla folla, dorme in una casa di amici a Piazza di Spagna, si allontana volta a volta da Roma per le sue mansioni di ufficiale di collegamento tra i reparti partigiani che combattono negli Abruzzi e il comando del CLN dell'Italia centrale; nell'ultimo periodo dell'occupazione assume la responsabilità di un settore della città, a contatto con Massimo

Nell'estate 1944, la sua serie intitolata *Gott mit uns* (Figg. 242-244) venne esposta alla Galleria di Roma, nell'ambito di *Arte contro la barbarie. Artisti romani contro l'oppressione nazi-fascista*.⁸⁰⁷ La mostra era promossa da «l'Unità» e curata da Antonello Trombadori,⁸⁰⁸ che nel 1945 redasse pure la nota introduttiva della cartella guttusiana, pubblicata per La Margherita Libreria Editrice.⁸⁰⁹ Le ventiquattro tavole, realizzate nell'estrema fase dell'occupazione,⁸¹⁰ denunciavano senza mezzi termini le reiterate stragi commesse dalle truppe naziste durante l'occupazione: la violenza (legata ai rastrellamenti, ai massacri di civili e di partigiani, alla strage delle Fosse Ardeatine) irrompeva sulla carta con immediatezza e rabbioso realismo, trainata da inchiostrature e segni dai colori intensi, che ne accentuavano il dramma e la gravità. Il moto accusatorio contro le ingiustizie e la violenza delle autorità si poneva in ideale continuità con quelle opere grafiche che già durante la Prima Guerra mondiale avevano 'gridato' contro i soprusi dei soldati tedeschi: in particolare, si fa qui riferimento alle nove litografie del *Gott mit uns* di George Grosz⁸¹¹ (Figg. 245-247) e alla meno nota

Aloisi, Antonino Santangelo e Franco Rodano. Passa la notte ora in casa [di Amerigo] Terenzi, ora negli ex uffici della rivista "Documenti", fraternamente ospitato da Federico Valli; ha qui le matite e gli inchiostri».

⁸⁰⁷ I disegni della raccolta erano scaturiti direttamente dall'esperienza della resistenza cittadina. La serie venne esposta alla mostra *Arte contro la barbarie* dell'estate 1944 e poi alla Galleria La Margherita nell'agosto 1945. Venne poi pubblicata sotto forma di album in edizione limitata, curata da Federico Valli con la presentazione di Antonello Trombadori. Maggiori dettagli sulla vicenda sono contenuti in C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia* cit., pp. 88-92.

⁸⁰⁸ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 268 (15 giugno 1945). A un anno di distanza, Venturoli poté confermare come *Arte contro la barbarie* – una mostra «di puri argomenti» – non avesse che aggravato le divisioni all'interno della comunità degli artisti romani, almeno da un punto di vista politico e ideologico: «Con quella Mostra cominciarono a Roma su un piano non più teorico e verbale ma pratico le prime serie distinzioni: gli assenti si notarono, esclusioni e adesioni ebbero in quella sede un carattere assai netto». Si rimanda anche alla preoccupazione manifestata da Palma Bucarelli in occasione della mostra: «Si discute molto sulle mostre "politiche", "contenutistiche". Purché il livello dell'arte sia buono, com'è qui, si faccia pure. Quello che importa è che l'arte prevalga e non l'illustrazione». P. Bucarelli, *1944: cronaca di sei mesi* cit., p. 76

⁸⁰⁹ La cartella venne pubblicata in 715 copie grazie al sostegno di Federico Valli, responsabile delle Edizioni Documento. La Libreria La Margherita era strettamente legata all'omonima galleria animata da Irene Brin.

⁸¹⁰ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 134. Venturoli sembra farvi riferimento in occasione della riunione del "gruppo di sinistra" che si tenne a Palazzo delle Esposizioni nel giugno 1944: «Poi immersi il viso in una cartella di bozzetti assai gustosi, quasi tutti non firmati, di soggetto politico».

⁸¹¹ *Gott mit uns* (con sottotitolo *Politische Mappe*) era il titolo di una cartella di disegni politici realizzata da George Grosz dopo la fine della Prima Guerra mondiale. Pubblicata nel 1920 le edizioni berlinesi Der Malik Verlag, essa includeva nove litografie che mettevano alla berlina le forze armate tedesche, all'epoca riunite sotto il nome di Reichwehr, e denunciava la loro nefandezze.⁸¹¹ La potenza eversiva di quelle immagini era ben presente anche agli artisti romani, ed era ancor più avvalorata dalla vicenda che seguì la loro prima esposizione in pubblico: presentate nell'estate 1920 alla Prima fiera internazionale Dada a Berlino, costarono infatti tre procedimenti giudiziari a Grosz e al suo editore, accusati per offesa alla morale pubblica e per blasfemia.

raccolta del 1916 di Cesare Giris, *Pagine di sangue*, vero e proprio manifesto contro la brutalità della violenza tedesca e austriaca perpetrata già nei primi mesi del conflitto (Fig. 248).⁸¹² Se di fatto non è possibile stabilire se il siciliano conoscesse l'opera di Giris, anche per vie non dirette, si può notare come le tavole di entrambi fossero animate da un forte sentimento di insofferenza nei confronti della violenza e, ognuna nel periodo di riferimento, si facevano strumento di denuncia senza filtri. Ad ogni modo, la carica evocativa delle tavole di Guttuso, il connubio di linee nere e colore, rimandava sì alla crudezza visiva dell'espressionismo tedesco, ma soprattutto, più recente e incisivo, era senz'altro l'esempio di Picasso. Formalmente, invece, i riferimenti sembravano essere anche le deformazioni dei fantocci di Mafai (Fig. 249). Il realismo, inteso già da alcuni anni da Guttuso come poetica espressiva vicina alle istanze sociali, come esigenza morale, aveva finito per assumere significati sempre più politicizzati. Col tempo questi sarebbero evoluti in senso strettamente partitico e avrebbero finito per corrispondere a una estetica figurativa volta alla chiara leggibilità dell'opera, sinonimo di accessibilità per le masse.⁸¹³ «dalle stesure nette, gli accostamenti timbrici, le atmosfere drammatiche delle tele di inizio decennio, [il pittore era approdato] alle pennellate pastose, gli effetti chiaroscurali, la spazialità meditata del presente»,⁸¹⁴ alle rappresentazioni di sapore ottocentesco dei relitti umani

⁸¹² Nel 1915 César Giris (all'anagrafe Cesare Giri), artista marchigiano che aveva trovato in Parigi la sua patria d'elezione, realizzò una cartella di diciassette tavole a colori, che all'epoca – sotto il titolo di *Pagine di sangue* – divenne un vero e proprio manifesto di denuncia contro la guerra, dedicato alle vittime non solo italiane.⁸¹² Le litografie, dopo essere state esposte a Roma, nel 1916 vennero raccolte in un album stampato a Bergamo per conto della romana Libreria Editrice Mantegazza ed ebbero notevole eco internazionale grazie alla doppia versione italiana e francese. Giris aveva realizzato scene angosciose e violente, dove le scelleratezze delle truppe austriache e tedesche erano rese sia con crudo realismo sia, talvolta, ricorrendo a espedienti simbolici: le fattezze animali degli oppressori, l'enfasi visiva su certi macabri dettagli, i contrasti cromatici. Nel complesso, dominavano sfondi, sfumature e dettagli di un rosso rovente e sanguigno, avvolgimento sul segno nero del carboncino. L'autore sembrava aver messo da parte l'umorismo che aveva sempre contraddistinto il suo percorso di caricaturista, per concentrarsi su atmosfere dolorose e cupe che, insieme alla deformazione delle figure, richiamavano l'espressionismo tedesco e la decadenza umana tipica dell'opera di Munch. Giris, nonostante la non irrilevante carriera di illustratore e architetto tra Italia, Parigi e New York, morì nel 1941 nel silenzio generale.

⁸¹³ Si fa qui riferimento alla mostra *Cinque artisti alla Galleria del Secolo* (21 maggio-3 giugno 1945), introdotta da Guido Piovene. La collettiva ospitò opere dei seguenti artisti di fede comunista: Bruno Calvani, Guttuso, Omiccioli, Purificato e Turcato. Tra i commenti più critici si evidenzia quello di Scialoja, che esprimeva la sua apprensione «per i nuovi neo-realismi intesi nel senso della costrizione e del castigo di sé stessi». T. Scialoja, *Realismo è rinunzia?*, in «Mercurio», giugno 1945, p. 153. Sulla partecipazione di Guttuso e la ricezione della mostra, si veda anche C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia* cit., pp. 44-48.

⁸¹⁴ C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia* cit., p. 45.

della guerra. L'impostazione neocubista del *Massacro* presentato nel 1943 alla IV Quadriennale assumeva ora la tangibile fisionomia dei caduti delle Fosse Ardeatine (Fig. 250), resa in chiave figurativa e realistico-espressionista: il linguaggio diretto non lasciava margini di interpretazione al messaggio politico e umano, ma non permetteva nemmeno inaspettati contrappunti formali, proponendo un risultato illustrativo e piuttosto depotenziato dal punto di vista della forza espressiva. A tale proposito, in alcune note per «temi polemici e ironici» da inserire in *Interviste di frodo* (poi non sviluppate e rimaste inedite) Venturoli immaginò, tra le tante, una scena con «Courbet che insegue Guttuso con un bastone mentre Picasso, con un altro bastone, si riposa dalla corsa».⁸¹⁵ Questo simpatico siparietto si prestava a fornire una traccia dell'evoluzione linguistica di Guttuso nel 1945 e di come essa era percepita dagli osservatori. Anche se l'artista siciliano sarebbe sicuramente tornato a cimentarsi con forme neocubiste – dentro la metafora, Picasso si era solo fermato a riprendere fiato – in quel momento la sua pittura appariva costretta sotto l'egida di una concezione visiva di stampo materialista, quindi 'rincorsa' dal mito di Courbet, inteso come caposcuola di un realismo votato alle istanze sociali dei più deboli. Venturoli avvertiva le criticità che l'estetica marxista portava con sé, in particolare il rischio di imporre all'artista di mettersi in prima linea nella lotta con le proprie opere: una posizione non così distante, sebbene di segno opposto, dalla critica fascista più reazionaria.⁸¹⁶ Riguardo al «gruppo di sinistra», egli paventava inoltre un rischio su un piano più strettamente linguistico ed espressivo: «il pericolo nel quale i meno dotati di loro incorrono è di formare, al di là delle intenzioni, una scuola: un neo-cubismo, o cubismo realista, che a distanza di

⁸¹⁵ FC/MV Tacchini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: «Altri temi polemici e ironici». Nell'elenco in questione Guttuso era chiamato in causa anche in un altro punto: quello che lo voleva seduto «in tribuna», a richiamare il suo ruolo di *leader* della cerchia di intellettuali e artisti comunisti della capitale.

⁸¹⁶ A tale riguardo si integra anche un appunto di Tamburi, non datato ma forse ascrivibile già alla fine del 1941 (Tamburi, *Calepini* cit., pp. 104-106), che dimostra come di tale «rischio» si ragionasse già da tempo nell'ambiente romano. «Importante per stabilire certi atteggiamenti di oggi in relazione allo spirito impressionista. Questa libidine del colore e della violenza e questo agitarsi e questo smaniare e questo fare convulso per partito preso non sono forse chiaramente i residui dello spirito impressionista, mentre si vorrebbe unicamente tentare di farli passare come la misura sensibile del caos che scombussola il mondo e perciò che riguarda la pittura come l'espressione più diretta dei fatti... Come se (la pittura) il pittore dovesse davvero registrare la cronaca delle opere giorno per giorno. Guttuso raffigura i Bombardamenti delle città, i Paracadutisti, Gli sbarchi di truppe, e con tutto ciò vuol far credere che è all'opposizione, che è reazionario, e forse rivoluzionario. Ma che differenza c'è tra questi temi e le *Battaglie del grano* di buona memoria? Infine, a chi può interessare queste storie? Alla pittura certamente no. Tutt'al più la carriera da fare, la politica ecc. ecc.»

dieci anni potrebbe segnare non il clima di un generale fermento, ma la accettazione puntuale di temi guttusiani». ⁸¹⁷

L'uso del termine 'realismo' si dimostrava ancora piuttosto problematico all'interno del dibattito. Non tutti erano infatti disposti ad accettarne un significato prettamente ideologico e teso alle esigenze sociali, una valenza che rischiava di trascinare il concetto al di fuori dell'ambito artistico. Virgilio Guzzi, ad esempio, tenne a specificare che il realismo in arte non doveva automaticamente appiattirsi a una poetica «sociale, documentaria, eccetera; un'arte verista, "colore del tempo"» ⁸¹⁸ e quindi illustrativa, immediata, facile, interconnessa in maniera letterale alle contingenze del momento. Il rischio di tale via era un paradosso per gli artisti che intendevano perseguirla: il farsi portavoce di istanze sociali rimanendo ancorati all'episodio corrispondeva a rinunciare a divenire rappresentanti di valori universali attraverso l'Arte con la maiuscola.

E quando si scrive realismo si intende rappresentazione della realtà storica e magari contemporanea, ma in quanto soprattutto realtà che diventa altamente poetica, avendo attraversato i regni della conoscenza e della comune morale: essendosi cioè proposto non già di risultare segreta o addirittura indecifrabile ma quanto è più possibile universale e partecipabile. ⁸¹⁹

Con la sua presa di posizione, Guzzi sembrava ergersi ancora a ideale capofila del gruppo che espose alla Galleria di Roma nel gennaio 1940. Quella «bella e gentile barbarie» ⁸²⁰ che era sorta nell'ultima fase della scuola romana, sosteneva, si era anteposta legittimamente a un clima di isolamento e di eccessivo intellettualismo che aveva relegato gli artisti in un'ideale torre d'avorio. Ora, gli artisti del dopoguerra dovevano sì farsi sentire, ma con saggezza e prospettiva, evitando di parlare per episodi, liberando le maglie dell'arte per l'arte. ⁸²¹

⁸¹⁷ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 136 (30 giugno 1944).

⁸¹⁸ V. Guzzi, *Si parla di fantasia*, in «Tempo», 14 gennaio 1945, p. 2.

⁸¹⁹ *Ibidem*,

⁸²⁰ *Ibidem*. Guzzi proponeva una ideale contrapposizione alla "barbarie" contro cui si era posta la mostra dell'agosto 1944 alla Galleria di Roma.

⁸²¹ I riferimenti da cui, a maggior ragione dopo la guerra, occorreva prendere le distanze erano il De Chirico metafisico e, nuovamente, un Morandi oramai mero evocatore di forme e non più di vere bottiglie.

A contrapporsi con vigore alla corrente realista guttusiana era Toti Scialoja, che intorno al 1945 si propose come strenuo difensore della poetica del cosiddetto ‘decadentismo’. Di fede liberale, egli si diceva preoccupato per il sorgere di «un nuovo contenutismo» nell’arte romana.⁸²² In un testo del novembre 1944, sostenne che le vicende di certi artisti – Morandi, Carrà, De Pisis, Scipione, il Mafai dei *fiore secchi* – «segnarono la più fiera resistenza al fascismo».⁸²³ Questi maestri giudicati ‘decadenti’, sdegnati e ripudiati da chi perseguiva sterili logiche di partito, secondo Scialoja avevano rappresentato la migliore controparte alla retorica e alla propaganda culturale del regime.

La loro opera è testimonianza di patimento e solitudine, clausura di disperato individualismo, ripudio di un costume corrotto, evasione drogata nel sogno poetico; anche fu inquietudine, rinnegamento di infamanti comunioni, e nei più giovani addirittura precipitoso orgasmo, volontà drastica di toccare subito il segno e tagliare più noti possibili attorno, per essere soli con sé stessi, con i propri forti fantasmi.⁸²⁴

Il riferimento ad alcuni più giovani – nel senso di artisti da considerarsi ancora in cerca di affermazione nel panorama generale – era in primis a sé stesso, ma anche ad alcuni compagni di strada come Giovanni Stradone e Angelo Savelli, con cui aveva formato un’ideale triade espressionista alla Quadriennale romana del 1943.⁸²⁵

In *Interviste di frodo*, anche Scialoja emerge tuttavia come un artista in bilico dal punto di vista della ricerca pittorica. Con lui Venturoli conveniva sui rischi che una poetica espressiva strettamente ideologica e impegnata portava con sé; tuttavia, riguardo all’evoluzione della sua opera e a certe sue prese di posizione, aveva da ridire. Disapprovava, infatti, nelle tele più recenti di Scialoja, l’eccessivo crogiolarsi nella malinconia. Certe squisitezze d’impasto le riteneva un po’ eccessive, subordinate

⁸²² Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 43 (10 aprile 1944).

⁸²³ Il contributo venne pubblicato alcuni mesi dopo in T. Scialoja, *Significato e attualità del nostro “decadentismo” pittorico*, in «Mercurio», maggio 1945, pp. 124-136.

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ Insieme a Stradone, Scialoja sarebbe tornato a esporre nel marzo 1945, in una collettiva alla Galleria dello Zodiaco che rappresentò anche la prima occasione pubblica per il pittore senese Piero Sadun, il quale si era trasferito a Roma da pochi mesi e aveva iniziato a sciogliere la sua impostazione tutto sommato accademica in un impasto pittorico più corposo e libero. Con l’aggiunta di Arnoldo Ciarrocchi, i tre avrebbero poi formato il gruppo dei “quattro artisti fuori strada”, presentato da Cesare Brandi alla Galleria del Secolo di Roma nel marzo del 1947. Sadun era nato a Siena nel 1919, da una famiglia di origine ebraica. Al periodo della lotta partigiana sulle montagne aretine risalgono alcuni disegni di grande efficacia espressiva. Cfr. anche A. M. Guiducci, M. Mangiavacchi, a cura di, *Piero Sadun. Genesi di un artista 1938-1948*, Angelo Pontecorboli editore, Firenze 2015.

talvolta in maniera passiva a un clima di generale espressionismo che a Roma, a partire da Soutine, coinvolgeva anche gli altri giovani e che, a uno sguardo superficiale, non permetteva di individuare l'essenza specifica di ognuno (Fig. 251). Già in un loro incontro dell'aprile 1944, Venturoli aveva ragguagliato l'amico su come non fosse etico, per un'artista che tanto aveva a cuore il portato umano dell'arte, rifugiarsi in un'attività del tutto fine a sé stessa, soprattutto in quel momento storico: poiché l'espressione artistica doveva farsi anche fatto morale, esigenza di raccontare, coerenza con una verità interiore. L'arte, secondo Venturoli, chiedeva a chi vi si dedicava lo sforzo di trovare la propria voce così da farsi mezzo rappresentativo coerente tanto di emozioni personali quanto, in un'ottica più ampia e sublimata, di istanze universali.

È vero, sì, che per essere artista del proprio tempo basta operare nell'arte, ma in qual modo un uomo diventa artista? Non certo trincerandosi dietro il postulato crociano della storia che si respira, del tempo che fa l'uomo, specialmente quando questo tempo deve essere preso per i capelli e, scontato, quando dalla pensosa, raffinata alchimia dei Morandi, dei De Chirico e dei Carrà, si deve arrivare agli altri, al mondo che soffre, dentro il quale si trova anche l'artista, che è un uomo.⁸²⁶

La pittura di Scialoja doveva quindi farsi spiritualmente partecipe del sentire del tempo presente attraverso il raggiungimento del proprio specifico tono. Ad ogni modo, in occasione della mostra allo Zodiaco della primavera 1945, Venturoli avrebbe di fatto registrato alcune novità rispetto all'anno precedente, soprattutto nelle nature morte: «per la prima volta la sua materia si densifica nei volumi, si articola nella luce senza respingerla, i toni escono dalla arbitrarietà degli squilli, si scaldano».⁸²⁷ Ai suoi occhi, Scialoja sembrava essere approdato a un espressionismo già più stemperato e in linea con la sua proverbiale malinconia: non più solo puro fermento pittorico, ma anche dolce emozione. In una lettera all'amico, Venturoli avrebbe riassunto quel tipo di poetica nella seguente formula: «elegia risentita, estrosità castigata, spasmi e tremori

⁸²⁶ Venturoli, *Interviste di frodo*, pp. 43-44 (10 aprile 1944). Il discorso, secondo Venturoli, era valido anche dal punto di vista dell'impegno di Scialoja critico, in cui erano evidenti un temperamento e una scrittura contrapposta a quella di Guglielmo Peirce, Guglielmo Onofri e Antonello Trombadori. *Ibi*, p. 254 (nota 6, 13 giugno 1945): Scialoja subisce «il fascino della formula crociana come si è venuta elaborando in questi ultimi anni nel campo figurativo per opera specialmente di Brandi e di Argan».

⁸²⁷ *Ibi*, p. 256 (nota 6, 13 giugno 1945). Secondo Venturoli, se per Stradone – temperamento insofferente, sempre in lotta – l'esplosività espressionista era una vera e propria urgenza, per il placido Scialoja essa doveva attuarsi in forme meno urlate, in composizioni più ordinate.

raccolti in un lento e quasi cantato contrappunto coloristico. In parole più schematiche: espressionismo tonale».⁸²⁸ Anche solo considerando questa elaborata definizione, si comprende quante variabili, sfumature e inclinazioni potesse assumere la poetica espressiva di un giovane artista nel «momento di trapasso dalla Roma del coprifuoco a quella degli americani».⁸²⁹

In quel delicato frangente storico, un'esperienza collettiva tanto breve quanto interessante fu quella della Libera Associazione Arti Figurative: di fatto, il più serio tentativo più serio di conciliazione degli stili (neocubista, espressionista, naturalista) e delle correnti ideologiche (realisti, decadentisti e opportune varianti) sostenute dagli artisti della capitale. La vicenda si esaurì in pochi mesi, tra l'estate del 1944 e la primavera del 1945, coinvolse oltre settanta artisti e, almeno sulla carta, si proponeva di superare gli individualismi, i dissapori e i contrasti ideologici per restituire nuova linfa al dibattito culturale.⁸³⁰ Gino Severini ne era il presidente, Mafai il vice, Scialoja il segretario; a essi, nel consiglio direttivo, si aggiunsero Fazzini, Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi. Almeno in un primo momento, i loro propositi vertevano sulla creazione di iniziative di sussidio agli artisti in difficoltà e di promozione culturale a vari livelli (mostre, concorsi a tema, conferenze). Trascinatore e figura *super partes* del progetto era proprio Severini, che alla fine della guerra – nonostante le consuete amarezze e le difficoltà pratiche del periodo – stava trovando nuovi stimoli proprio grazie al clima di fermento innescato dai più giovani.⁸³¹ Venturoli gli aveva fatto visita

⁸²⁸ ATS Corrispondenza: lettera di Venturoli a Scialoja, 23 marzo 1945. Si tratta di quattro pagine dattiloscritte, con alcune cancellature e correzioni a penna, in cui un *post-scriptum* autografo testimonia la vicinanza e la confidenza tra i due, e segnalano il clima di riflessione quotidiana che essi avevano (insieme anche a Stradone) al riguardo della pittura: «Questi fogli non li ho letti a Giovanni, perché ti appartengono. Non gliene ho parlato neppure, per gli stessi motivi».

⁸²⁹ M. Venturoli, *La Roma artistica degli anni Quaranta*, in «Flash Art», giugno 1983, p. 35.

⁸³⁰ Venturoli, non senza provare una certa insofferenza, aveva cercato di seguire il filo delle riunioni, annotandone i temi principali e le questioni che generavano maggiore contrasto tra i presenti: in primis, il significato del termine “umanità” in relazione all’arte, le modalità di riorganizzazione sociale e sindacale degli artisti dopo la caduta del regime fascista e delle sue strutture. Per una ricostruzione di quella breve ma articolata esperienza (resa possibile anche da inediti materiali d’archivio) si rimanda al contributo della scrivente: C. Antonelli, *Ripensare l’arte a Roma negli anni di guerra: la vicenda della Libera Associazioni Arti Figurative (1944-1945)*, in *Roma dal primo al secondo dopoguerra (1918-1948)*, Archivio della Società Romana di Storia Patria, Roma 2024, pp. 113-133.

⁸³¹ Lettera di Severini a Maritain del 12 dicembre 1944, in G. Radin, *Il carteggio Gino Severini - Jacques Maritain (1923-1966)*, Olschki, Firenze 2011, p. 152: «Ho ripreso la mia strada un po’ indietro (ma non sino al cubismo un po’ astratto del 1915), sempre arricchito da un contatto molto umano con il reale. Quest’ultimo periodo ha dato un’impressione di giovinezza che ha stupito tanto. Molti giovani artisti si sono legati a me; finalmente esco un po’ dalla mia solitudine, ma le terribili difficoltà in cui stanno sprofondando gli artisti finiranno per farmici ripiombare dentro».

già nel maggio 1944, riscontrando in lui una combinazione di diversi sentimenti: un desiderio di collaborazione, di incoraggiamento verso i giovani, ma allo stesso tempo un tono di disincanto e di rimprovero verso chi indugiava in attività estranee al mestiere. In questo senso, Severini confessava a Venturoli che «i giovani di oggi [...] passano i tre quarti del loro tempo a difendere le loro opere e un quarto a dipingerle: hanno altro per il capo». Egli, osservava il critico, «non nega che avere delle idee “fuori dall’arte” (la politica?) non sia “proficuo”, ma bisogna “sempre camminare nell’arte se si vuole raccogliere».⁸³² Le uniche armi che essi dovevano imbracciare, prima di rischiare di rimanere incagliati nella retorica di partito, erano gli strumenti dell’arte: la comprensione della tecnica, lo studio delle esperienze passate e la consapevolezza che l’artista dovesse operare sempre nella libertà. Si trattava di temi su cui Severini stesso stava riflettendo da tempo, incoraggiato ora dall’isolamento forzoso dell’occupazione tedesca e dal clima di crisi generale. Tra la primavera e l’estate del 1944 compilò infatti i quattro contributi che vennero poi raccolti poi in *Arte indipendente, arte borghese, arte sociale*, pubblicato alla fine dell’anno per l’editore Danesi, nella collana “I libri di via Margutta”. Lì, Severini condensò il suo sostegno alla modernità francese⁸³³ e al valore dell’arte di Picasso, al di là che egli, a turno, fosse tacciato di essere artista decadente, ossia sottomesso alle logiche borghesi, oppure comunista. La sua importanza per gli artisti italiani non doveva limitarsi ai paradigmi politicizzati, ma basarsi sulla comprensione del suo «sforzo di liberazione», ossia del perseguimento della «volontà di portare la realtà al di sopra dei fatti materiali», dispensare l’atto creativo da ciò che era soggettivo ed elevare l’opera verso dimensioni più alta e universale.⁸³⁴ Un artista moderno, secondo Severini, doveva ben guardarsi sia da una

⁸³² Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 68.

⁸³³ In quello stesso anno Severini dette alle stampe anche un volumetto su Matisse: G. Severini, *Matisse*. Libreria Fratelli Bocca, Roma 1944. La forza espressiva del grande artista francese – a cui lo legava un’antica amicizia, rinvigorita dalla visita alla mostra *Oeuvres récentes de Henri Matisse* tenutasi presso la galleria parigina di Paul Rosenberg nel giugno 1937 – aveva fornito un importante riferimento per il rinnovamento della sua pittura degli anni a cavallo del 1940. La produzione artistica e l’evoluzione del pensiero di Gino Severini tra la metà degli anni Trenta e l’inizio dei Cinquanta, è stata approfondita dalla scrivente nell’ambito della tesi di laurea magistrale: C. Antonelli, *Gino Severini fra Italia e Francia (1941-1954): la pittura, gli scritti, la lezione di un maestro d’avanguardia*, Università di Pisa, tesi di laurea (rel. Mattia Patti), 2019-2020.

⁸³⁴ G. Severini, *Arte indipendente, arte borghese, arte sociale*, Danesi, Roma 1944, p. 14. Sull’importanza di Picasso e di Guernica per i giovani artisti italiani negli anni Quaranta: P. Budillon Puma, “Come vennero accolte dagli italiani le due grandi mostre di Roma e Milano nel 1953”, in *Picasso, 1937-1953: gli anni dell’apogeo in Italia*, Allemandi, Torino 1998, pp. 181-194; M. Piccioni, “Noi si guarda a Picasso”: lo sguardo oltreconfine dell’arte e della critica in Italia

visione marxista sia da un'ottica più liberal-capitalista: entrambe le prospettive ponevano fatalmente gli intellettuali al servizio di politiche culturalmente approssimative, soggette a ingerenze estranee alla vera essenza dell'arte. Per la ripresa della cultura italiana in senso collettivo e condiviso il maestro cortonese auspicava la formazione di un progetto ampio, ispirato alla Maison de la Culture parigina, ma anche di un sistema nazionale che evitasse di ingannare e di degradare gli artisti proponendo un sistema gerarchico di competizioni e di premi.⁸³⁵

A dimostrare l'inattuabilità delle sue teorie, almeno nel contesto della Roma appena liberata, fu l'unica mostra di gruppo che la Libera Associazione Arti Figurative riuscì a organizzare nel gennaio 1945, alla Galleria San Marco (Fig. 252). Se l'orizzonte morale degli artisti partecipanti era quello, comune e latamente antifascista, di un futuro ricongiungimento con «tutti gli artisti dell'Italia ancora oppressa dal nazifascismo», le criticità maggiori erano dovute alla mancanza di una visione condivisa a livello politico e pure stilistico. Nonostante ogni socio fosse stato invitato a partecipare con un'opera tra quelle che riteneva più 'umanamente' alte e stilisticamente valide, l'esito fu infatti incoerente e mediocre: vi furono defezioni, alcuni selezionarono pitture o sculture tutt'altro che recenti, spesso non così riuscite, altri sentirono di non essere stati valorizzati dall'allestimento. D'altra parte, quel risultato corrispondeva perfettamente ai dissidi che, al di là dei propositi iniziali, animarono la vita dell'Associazione per tutta la sua esistenza e che avrebbero continuato ad accendere la vicenda artistica italiana ancora per diverso tempo.

nel secondo dopoguerra, in B. Borz, L. Scanu, a cura di, *Inclusioni culturali. Arte e architettura italiana in dialogo con altri mondi*, libreriauniversitaria.it edizioni, Padova 2019, pp. 133-145.

⁸³⁵ G. Severini, *Arte indipendente, arte borghese, arte sociale* cit., p. 65-66: «In Italia, sotto quel regime, [...] l'artista ha dovuto sacrificare molta sua indipendenza e dignità per sussistere. Negli ultimi tempi per fini politici a cui gli interessi dell'arte e della cultura erano estranei, si creò. artificialmente una specie di feticismo della gioventù. a cui una critica demagogica prestò. un poco dignitoso concorso. Questo non giocò. assolutamente né all'arte né ai giovani artisti; infatti molti valori di secondo piano crearono un pittoricismo espressionistico della peggiore specie, e confusione; e soltanto pochi giovani di talento ne tirarono beneficio, mantenendosi liberi verso il fascismo, e stabilendo qualche chiarificazione sull'arte del dipingere».

3.1.4 IL “RITARDO” DELLA SCULTURA

Negli scritti di Venturoli dei primi anni Quaranta il tema della scultura occupava uno spazio piuttosto marginale; la sua attenzione era rivolta soprattutto alle mostre di pittura, con rare incursioni nell’ambito della grafica, del disegno e dell’incisione. Pure nel suo reportage dedicato alla IV Quadriennale romana egli riservò alla partecipazione degli scultori solo alcune riflessioni, condensate in appena tre delle circa sessanta pagine del volume. In quel caso, tale sproporzione era anche indice dell’amarezza provata dal giovane critico nel corso della sua visita a Palazzo delle Esposizioni: Venturoli, difatti, segnalò come gli scultori su cui le giurie avevano puntato maggiormente (Crocetti, Guerrisi, Ruggieri) costituissero «sale d’una solitudine esasperante», oppure, nel caso del vincitore Giacomo Manzù, percepì il *corpus* delle sue opere «sperso e smembrato in una sala dove molti pittori gridano a più voci e frastuonano chi guarda».⁸³⁶ D’altro canto, sempre secondo Venturoli, ad altri artisti meritevoli avrebbe dovuto essere riservato un trattamento migliore: in particolare, Marino Mazzacurati, Nino Franchina e Aurelio De Felice non erano stati debitamente valorizzati dall’allestimento di Oppo, e rimanevano troppo in ombra rispetto a esponenti più classicheggianti e conformisti. In generale, quindi, la rassegna romana aveva presentato una proposta scultorea che – sia considerata nei singoli pezzi sia osservata in relazione a pareti cariche di dipinti delle tendenze più varie – non riusciva a lasciare un segno forte e a risaltare nelle sue specificità. Neppure in *Interviste di frodo* compaiono molti scultori, ma laddove Venturoli ne faceva menzione il riferimento è a quelle esperienze che, tra 1944 e 1945, stavano dando apprezzabili segnali di cambiamento rispetto alla linea tradizionale: artisti come Marino Mazzacurati, Mirko Basaldella, Leoncillo Leonardi e altri, forse più vicini e sensibili di altri al fermento che era maturato già da alcuni anni in ambito pittorico.

In senso più ampio, la scarsa considerazione prestata da Venturoli può essere sintomatica anche della condizione di relativo sconvolgimento che l’arte plastica italiana si trovò a vivere in quegli anni e del conseguente e fisiologico calo di aspettative nei suoi confronti da parte degli osservatori e della critica: una crisi della scultura che, nella sua forma più estrema, si tradusse nel disconoscimento di Arturo

⁸³⁶ Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale* cit., p. 56.

Martini, il quale nel 1943 la decretò «lingua morta».⁸³⁷ Complici le esigenze celebrative del regime mussoliniano, l'arte dello scolpire era andata irrigidendosi in un'estetica novecentista, classicista e simbolista, spesso asservita a esigenze di propaganda. D'altra parte, almeno sul fronte figurativo, una sperimentazione che tenesse presenti i fondamenti e le specificità della disciplina sembrava incancrenita, ostacolata dalla sempre maggiore dipendenza da paradigmi pittorici e illustrativi. Giunta così agli anni della guerra, la scultura tradizionale non sembrava ricettiva e pronta a tradurre, subito e con un'intensità almeno pari a quella messa in atto dalla pittura, il fermento e le istanze della contemporaneità. Fin dagli anni Trenta, nell'ambito della Scuola Romana, essa poteva comunque dirsi impostata su una convergenza espressionista, spesso neoromantica; ciò era più evidente nella resa della figura umana – in genere, perno della composizione – a cui era conferita «un'irrequietezza fisica e psicologica», espressa «nell'immediatezza dei gesti, nella anti-monumentalità delle pose e nell'agitazione del modellato».⁸³⁸ Ne derivava un'estetica che non corrispondeva all'idealizzazione retorica e classico tanto propugnata nelle opere pubbliche.

Caso esemplare era costituito dalle opere di Antonietta Raphaël, contraddistinte da una solida e ampia plasticità (derivata dallo studio dell'antico) unita all'immediatezza espressiva e drammatica della modernità, soprattutto di quella francese: un personale amalgama delle suggestioni derivate da Jacob Epstein, Rodin e Arturo Martini (Fig. 253). Il fatto che nelle *Interviste* Venturoli non menzionasse l'artista, ebrea di origini lituane è dovuto a diversi fattori. Raphaël aveva trascorso l'intero periodo della guerra a Genova, sotto la protezione di Emilio Jesi e Alberto Della Ragione, che le misero a disposizione uno spazio sicuro in cui continuare a lavorare (Fig. 254).⁸³⁹ Rientrata a

⁸³⁷ A. Martini, *La scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, Emiliana, Venezia 1945, pp. 42-43: «Poesia musica architettura e scultura si tradussero come le lingue antiche nei successivi volgari aderendo alla vita. Soltanto la scultura restò immobile nei secoli, lingua aulica e sacerdotale, simbolica scrittura incapace di svolgersi nei moti quotidiani. Per questo la statua mi è sempre apparsa come una lapide scritta in greco o in latino [...] La scultura resta quello che è: lingua morta che non ha volgare, né potrà mai essere parola spontanea fra gli uomini». Lo scritto, la cui stesura risaliva al 1943-1944, venne pubblicato in cinquanta copie nel 1945.

⁸³⁸ E. Pontiggia, *La scultura degli anni Trenta*, in P. Meneguzzo, a cura di, *La scultura italiana del XX secolo*, Skira, Milano 2005, p. 232.

⁸³⁹ Su Antonietta Raphaël scultrice: *Antonietta Raphaël. Opere dal 1933 al 1974*, Edizioni della Cometa, Roma 2003; G. Appella, a cura di, *Antonietta Raphaël. Catalogo generale della scultura*, Umberto Allemandi, Torino 2016. Con le leggi razziali del 1938, Raphaël non poteva più esporre in gallerie e mostre nazionali (in precedenza aveva esposto come scultrice alle esposizioni del Sindacato Laziale Belle Arti, nelle edizioni del 1936 e del 1938), mentre le tre figlie erano state

Roma all'inizio di settembre 1943, per non finire vittima delle rappresaglie naziste Raphaël fu costretta a vivere riparata in una casa nelle vicinanze di Piazzale Flaminio, una sistemazione offertale ancora da Jesi. Quel rifugio divenne un centro di smistamento della stampa clandestina ed era sì animato da numerose visite, ma di fatto Raphaël non poté partecipare a pieno al clima di fermento e alle iniziative che stavano prendendo vita in città, non riuscendo di fatto a recuperare un proprio spazio nella rete degli artisti romani. Inoltre, già prima delle leggi razziali del 1938, il suo lavoro non era ancora stato valorizzato nelle esposizioni, né il suo complesso bagaglio di riferimenti europei aveva ancora trovato debita comprensione da parte della critica. Di fatto, nel sodalizio umano e artistico della Scuola di Via Cavour, ella era sempre stata intesa come comprimaria, subordinata a Mario Mafai, che della pittura romana degli anni Trenta era stato uno degli interpreti maggiormente attenzionati e apprezzati. Poco dopo la liberazione della Capitale, la frustrazione accumulata – aggravata dalle tensioni con il marito e dalla difficoltà di affittare uno studio che non fosse temporaneo – costrinsero Raphaël a tornare a Genova.⁸⁴⁰

Per quanto riguarda gli altri scultori 'romani', negli anni di guerra la loro attività visse una fase di ridimensionamento da svariati punti di vista. Per coloro che erano coinvolti a vario titolo nel cantiere dell'Esposizione Universale, il crollo di quel progetto colossale aveva senz'altro rappresentato il dissolvimento di incarichi prestigiosi e di altrettante possibilità di guadagno.⁸⁴¹ Anzitutto, è naturale immaginare che la difficoltà

espulse dalla scuola pubblica. Grazie all'interessamento dei collezionisti Jesi e Della Ragione, la famiglia si spostò prima in Versilia e poi a Genova. Lì, Raphaël si trasferì con le figlie a Villa Foroni, sul lungomare di Quarto, dove visse un periodo di profonda inquietudine personale e professionale. Riversò i propri tormenti soprattutto nel lavoro nel gesso con cui, sosteneva, si può «modellare e scolpire. [...] È quasi scavare, perciò assomiglia a scolpire come fosse pietra. Ed è modellare perché puoi aumentare il volume» (pagina di diario del 21 gennaio 1942, in: *Catalogo Generale della scultura*, p. 118). Il 30 agosto 1943 rientrò a Roma stabilendosi con le figlie nei pressi della Stazione Termini. Dopo l'armistizio cambiò numerose sistemazioni, fino alla casa di via Giuseppe Pisanelli 2, dove rimase nascosta per tutto il periodo dell'occupazione. Compì solo alcune brevi sortite all'Accademia di Belle Arti, non troppo distante. Lì, appena dopo la liberazione avrebbe collaborato con Mino Maccari e Pericle Fazzini. Cfr. anche: L. Fusco, *Effetti delle leggi razziali nelle istituzioni artistiche italiane. i casi di Antonietta Raphaël e Corrado Cagli*, in «La Rassegna Mensile Di Israel», n. 3, 2000, pp. 1-36.

⁸⁴⁰ Rientrata a Villa Foroni nell'autunno 1944, Raphaël dovette constatare amaramente che parte delle sue opere erano rimaste intaccate da crolli e danneggiamenti. Avrebbe ripreso a esporre nella primavera 1946 a Milano, al Premio di Scultura della Spiga. Per una sintesi della vicenda vedi anche: I. Pansino, *Antonietta Raphaël. "Roma doveva essere mia dimora"*, in *Artiste a Roma. Percorsi tra Secessione, Futurismo e Ritorno all'ordine*, De Luca, Roma 2024, pp. 115-117.

⁸⁴¹ Sull'E42 gli studi sono numerosi e in continuo aggiornamento; per una panoramica sul coinvolgimento delle maestranze artistiche, si rimanda a S. Lux, *Oppo: la committenza*, in M.

di procurarsi marmo, metalli e legno li avesse indotti a dedicarsi con maggiore impegno anche ad altri percorsi: per quei pochi che ebbero modo di continuare a lavorare, gesso, cera e argilla furono i materiali più semplici da rimediare e, di fatto, si rivelarono i mezzi migliori per provare a smuovere le stagnanti acque in cui versava la disciplina plastica a livello nazionale. Anche se per tradizione erano impiegati primariamente negli studi preparatori per opere da scolpire in materiali durevoli, la loro caratteristica effimerità, insieme alla naturale duttilità e versatilità, spronò alcuni artisti a mettersi alla prova e garantì loro nuove possibilità di sperimentazione.

Nel 1943, per esempio, Renato Marino Mazzacurati affidò al gesso due altorilievi di significativa e drammatica intensità: *Strage degli innocenti* e *Sotto i bombardamenti*. Nel primo caso (Fig. 255), da un lato l'opera recuperava il tema iconografico e i profondi aggetti di illustri esempi antichi (Fig. 256); dall'altro una scena di grande concitazione spaziale era gestita in modo cubisteggiante, come se lo scultore intendesse trasporre il dramma di *Guernica* nelle tre dimensioni capovolgendo il suo complesso bagaglio di riferimenti all'arte del passato.⁸⁴² Indossate maschere grottesche e strazianti, dai riferimenti variamente espressionisti, «i nudi “eroici” diventano deformi corpacci e il furore della strage diventa oscena baldoria».⁸⁴³ Il secondo altorilievo (Fig. 257), invece, si collegava alla vicenda personale di Mazzacurati, malauguratamente presente durante uno dei disastrosi bombardamenti che colpirono Bologna tra settembre e ottobre 1943.⁸⁴⁴ La composizione era espressa

Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, a cura di, *E42. L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del Regime*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 203-230.

⁸⁴² Un'efficace sintesi di tali rimandi è proposta in F. Bellonzi, *Cammini dell'arte* cit., p. 118: «Quelle soluzioni formali apprese dal cubismo [...] hanno in questa *Strage degli innocenti* una intrinseca necessità di ordine morale. La composizione, unitaria nel suo chiaroscuro violento con forti aggetti e vuoti profondi, modellata a larghi piani sfaccettati e vibranti, rende con vigorosa efficacia il dramma; è una scultura da pergamo di cattedrale ma in un senso nostro, di oggi. Vi sono arcature di dorsi che immettono improvvise emergenze di forme rotonde, da cui si partono convulsi e stecchiti i compassi delle gambe e delle braccia e tutto il rilievo è sentito a questo modo, come una guerra della sfera e del cubo. Certi andamenti di Eve masaccesche recluse nel loro pianto disperato, certi urli di lupe ferite e riviviscenze più o meno inconsce di madri giovannesche che nei pulpiti di Pistoia e di Pisa contendono i figli alla furia dei soldati dalla testa retratta nelle spalle come belve pronte allo scatto, riassumano in un unico impeto il fiore delle letture; ma l'impronta è nuova e personale, talché forse non è azzardato augurare a quest'opera una fortuna e un seguito».

⁸⁴³ Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943* cit., p. 391.

⁸⁴⁴ Nell'estate 1943 Mazzacurati si trovava a Guastalla. Tentando di rientrare a Rona, a inizio ottobre fu diretto testimone di un bombardamento che prese di mira la stazione di Bologna (dopo l'ancor più devastante attacco alla città emiliana del 25 settembre, che contò circa mille vittime, sfollati e inenarrabili distruzioni). Rimasto illeso, solo all'inizio del 1944 riuscì a giungere nella capitale, dove offrì riparo nella propria casa di Prati a vari amici antifascisti costretti alla clandestinità. Un altro avvenimento cruciale nella vita di Mazzacurati fu la morte del fratello

questa volta in verticale, la sapiente gestione geometrica restituiva uno schema traboccante di macerie e di vittime umane. Anche in virtù dell'episodio vissuto in prima persona, rispetto all'altra opera, la rappresentazione appariva più realista nella resa delle fisionomie, alcune delle quali sembravano ancora avere dei riferimenti alla storia dell'arte del passato: certi corpi sbalzati assumevano la posa di un Icaro in caduta libera ma anche l'abbandono all'indietro del Cristo della *Deposizione* raffaellesca conservata a Galleria Borghese (Fig. 258); la smorfia di afflizione della madre al cospetto del figlioletto ucciso – più evidente nel disegno preliminare (Fig. 259) – richiamava per intensità il *Compianto* giottesco della Cappella degli Scrovegni (Fig. 260). In terra cruda, invece, Mazzacurati realizzò *Violenza* (Fig. 261), dove il realismo del dolore era ancora lontano da «quell'amplificazione retorico-ideologica dell'avanzato dopoguerra».⁸⁴⁵ Ispirata all'evoluzione verticale e al viluppo dei gruppi marmorei cinque e seicenteschi (dalle *Pietà* michelangiolesche ai *Ratti* del Giambologna e di Bernini), la piccola scultura presentava una morsa di corpi sbozzati, dove comunque erano distinguibili il carnefice e la vittima, oltre al gesto impotente e vano del fanciullo aggrappato. La materia scabra e la semplificazione formale dell'insieme non toglieva intensità alla violenza drammatica della stretta, ormai definitiva e mortale. In un omonimo disegno del 1945, Mazzacurati affrontò nuovamente il tema in una variante più connotata dal punto di vista dei dettagli e piegata in senso espressionista: il gesto omicida – compiuto da un soldato che era una terrificante maschera di morte – era enfatizzato sia dall'insistita acquerellatura nera sia dal fatto di costituire l'apice dello schema piramidale del gruppo, alla cui base soccombevano i corpi delle vittime (Fig. 262).

Se queste opere costituivano la reazione morale di Mazzacurati agli orrori della guerra, ai primi anni Quaranta risaliva anche una serie di altre sculture, sempre di piccolo formato, in cui egli sfogò la sua vena più ironica e grottesca (Fig. 263): qualcosa di molto affine alla serie delle piccole caricature che un secolo prima Honoré Daumier,

Giorgio, guardiamarina di stanza sul sommergibile Guglielmotti, affondato il 15 marzo 1942 nel Mar Ionio a causa di un attacco da parte di un analogo mezzo britannico. La funesta notizia, giunta diversi giorni dopo l'evento, colpì profondamente l'artista e la sua famiglia; vedi lettera di Mazzacurati a Wart Arslan, Roma 23 aprile 1942, ora in: R. Ruscio, *L'archivio Renato Marino Mazzacurati nei Musei Civici di Reggio Emilia*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1998, p. 63.

⁸⁴⁵ L. Caramel, *La questione del realismo e i realismi nella pittura e nella scultura del secondo dopoguerra* cit., p. 24. Nel suo saggio, per limitarsi a un esempio significativo, Caramel fa un riferimento al *Monumento al partigiano* del 1955 di Mazzacurati, destinato alla città di Parma.

di fede repubblicana, aveva realizzato ispirandosi ai politici e agli intellettuali della Monarchia di Luglio (Figg. 264-265).⁸⁴⁶ In Mazzacurati, *Imperatori* nudi e adiposi si proponevano come bruto e antiretorico contraltare agli esponenti del regime fascista e, di conseguenza, alla statuaria celebrativa a loro asservita; talvolta erano collocati, in gruppi più complessi, al vertice di un'acrobatica gerarchia sociale (Fig. 266). Come testimoniato pure da alcuni disegni coevi, evidenti erano le forzature espressive, l'exasperazione dei tratti fisici più degradati e pure i richiami all'arte primitiva, che davano vita a una fusione linguistica in linea con il proverbiale sarcasmo dell'artista (Fig. 267). Nel 1945, il tema dell'irridente degradazione dei potenti venne sublimato in *Los Cuatro(s) Generales*, un vaso in maiolica policroma dove tronfi medagliati a cavallo vedevano ridimensionata la propria autorità, da una prospettiva di gloria alla futile accoglienza di fiori recisi (Fig. 268). La notevole varietà di sperimentazioni affrontata da Mazzacurati in questo periodo non trova tuttavia corrispondenza in *Interviste di frodo*, in cui l'artista è citato poche volte. Venturoli, d'altra parte, lo descrive in quel tempo come uno che «non è uso parlare molto in comitiva».⁸⁴⁷

A Mirko Basaldella, invece, Venturoli dedicò numerose pagine del suo volume, restituendo alcune istantanee molto suggestive: il suo studio estremamente ordinato (dove pure «un quadro di Cézanne, un disegno di Cagli, una natura morta di Afro» sembravano disposti «più per gli altri che per l'artista»),⁸⁴⁸ la messa in salvo delle

⁸⁴⁶ D. Durbè, a cura di, *Daumier scultore*, Edizioni Poldi Pezzoli, Milano 1961; *Honoré Daumier. Sculture disegni litografie*, Vallecchi, Firenze 1980; È. Papet, a cura di, *Daumier. Les "Célébrités du Juste milieu" (1832-1835). Étude et restauration*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2005. La serie di piccoli busti, in creta e in bronzo, venne realizzata in parallelo alle caricature a stampa litografica destinate ai giornali satirici «Caricature» e «Le Charivari». Si tratta di decine di *portraits-changes* che avevano come soggetto specifici politici e intellettuali afferenti alla monarchia di Luigi Filippo I di Francia, istituita nel 1830 dopo la cosiddetta Rivoluzione di Luglio (a cui lo stesso Daumier prese parte in prima persona).

⁸⁴⁷ Più prolifico per Venturoli sarebbe stato l'incontro nello studio dell'artista; vedi *supra*, paragrafo 3.1.2. In quell'occasione, il giovane critico poté essere messo al corrente di molte delle vicende della cosiddetta Scuola di via Cavour, esperienza che aveva visto Mazzacurati direttamente coinvolto oltre un decennio prima, più in qualità di pittore e animatore culturale. Alla fine del decennio divenne poi allievo di Arturo Martini. Nel 1936, durante un viaggio a Parigi, l'esempio della libertà espressiva di Rodin, il suo connubio tra echi antichi ed enfasi drammatica, lo incentivò a dedicarsi con maggiore impegno alla scultura, in maniera personale e antiaccademica. L'approdo definitivo all'arte plastica è celebrato dall'artista stesso in occasione di una collettiva alla Galleria di Roma nel 1942 (insieme a Gentilini, Monti, Natili e Stradone), per la cui prefazione in catalogo scrisse: «Sono giunto alla scultura attraverso molte esperienze artistiche e umane e da queste numerose esperienze è nata la determinazione all'esercizio esclusivo della scultura». *LIV Mostra della Galleria di Roma con opere dei pittori Franco Gentilini, Rolando Monti, Aldo Natili, Giovanni Stradone e dello scultore Marino Mazzacurati*, Galleria di Roma, Roma marzo-aprile 1942.

⁸⁴⁸ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 85 (18 maggio 1944).

opere del cognato e amico di lungo corso Corrado Cagli,⁸⁴⁹ il suo arrivo alla mostra *Arte contro la barbarie* con «una chimera dalla testa di Hitler» sulla sella della bicicletta.⁸⁵⁰ Non immune al clima di crisi che si era sviluppato intorno alla scultura, all'epoca Mirko non nascondeva le sue perplessità sulla questione, registrate da Venturoli durante la visita al suo studio nel maggio 1944: «Egli ha cominciato col dire che tutta la scultura come fin'ora si è fatta, incorre nel pericolo tremendo della luce, della pittoricità, di essere prima vista e poi modellata», di aver smesso di cercare «vere forme», ripiegando sulla «loro apparenza».⁸⁵¹ Anziché rinunciare al modellare, Mirko sublimò la propria inquietudine in una serie di rifondazioni linguistiche, di sperimentazioni di stili e di materiali. Durante il loro incontro, Venturoli notò come la sua pratica scultorea – impostata più sull'idea di cavare dall'interno della materia che non di lavorazione a levare, dal suo esterno⁸⁵² – avesse dato vita ad alcuni pezzi che sembravano portare in sé «una levità fuori dal peso, quasi fossero fatti d'aria»: «I gessi, di un color paglierino, leggeri e vuoti, sembrano crisalidi, quando l'insetto adulto è già fuggito».⁸⁵³

⁸⁴⁹ *Ibi*, p. 152 (17 luglio 1944). Il racconto della messa in salvo delle opere di Cagli, rimaste tra le macerie di un bombardamento che colpì il suo studio, è reso in toni eroici: «Io e Mirko ci tramutammo in operosi facchini e dopo una battaglia colle ragnatele, i vetri rotti, i pezzi di mattone, i calcinacci, e le schegge della grossa bomba caduta innanzi a quel tenebroso magazzino, allineammo contro il muro, a pelo di una finestra non ostruita, i quadri di Cagli. Fu una retrospettiva sui generis: mancava la mostra, mancavano cornici e vetri, critica, fotografi, consensi, giornali. Tutti quei fascinosi elementi di cui si è sempre contornata la pittura di Cagli; mancava perfino il pittore, emigrato in America fin dal '37, ed ora probabilmente cittadino americano e combattente nelle forze degli Stati Uniti». L'approssimazione con cui Venturoli riepiloga l'esilio del pittore è giustificabile con la scarsità di notizie che si lui si avevano a quella data. Per un esauriente ricostruzione della vicenda: R. Bedarida, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America* cit.; nel volume, l'episodio evocato nelle *Interviste* è richiamato alle pagg. 180-182.

⁸⁵⁰ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 166 (26 agosto 1944)

⁸⁵¹ *Ibi*, p. 86 (18 maggio 1944).

⁸⁵² La registrazione effettuata sul campo da Venturoli andava a confermare un aspetto peculiare dell'attività di Mirko, emerso in precedenza in: C. Scarfoglio, *Sculture di Mirko*, Galleria della Cometa, Roma 1936; R. Melli, *Visite ad artisti: Mirko scultore*, in «Quadrivio», 19 gennaio 1939.

⁸⁵³ Venturoli, *Interviste di frodo*, p. 88 (18 maggio 1944). È da notare come nella produzione dello scultore, l'attività plastica fosse sempre stata accompagnata da un'intensa iniziativa disegnativa, nonché pittorica. Soprattutto negli anni di guerra è significativo come attraverso il segno grafico passasse la sua esigenza di rinnovamento. Alcuni disegni assumevano un valore “autonomo”, non necessariamente si ponevano propedeutici alla realizzazione di opere tridimensionali. L'inedita leggerezza a cui faceva riferimento Venturoli sembrava andare di pari passo con le coloriture a tempera e ad acquerello dei suoi numerosi disegni dell'epoca, studi preziosi che gli permettevano di ragionare sulle possibilità dialettiche degli intrecci tra bianco e nero, tra pieni e vuoti; una sorta di preambolo alla fase di ritrovo neocubista che Mirko attraverserà in scultura qualche anno più tardi. E. Crispolti, *I Basaldella. Dino Mirko Afro*, Casamassima Editore, Cinisello Balsamo 1984, pp. 162-170.

Influenzato nel primo periodo da Arturo Martini, di cui fu allievo e assistente a cavallo del 1930, Mirko era approdato – respirando il clima della Scuola Romana – a un espressionismo ‘mediterraneo’ in cui la dimensione arcaica e mitica, la sua tangenza alla poetica del primordio, si traduceva in una vena drammatica e sconvolta che, anziché elevare la figura umana, finiva per rattrappirla e farne il vettore delle angosce contemporanee.⁸⁵⁴ Nell’apparente contraddittorietà della sua produzione dei primi anni Quaranta, egli si dimostrò un grande sperimentatore e, nella drammaticità del tempo di guerra, non fece che aumentare gli acuti della sua poetica. La storia dell’arte (non solo quella italiana) era per lui un bagaglio inesorabile di riferimenti, materiali e stilemi, con richiami pure arcaici, all’antico e alla scultura quattro e cinquecentesca. Se prima l’arcaico costituiva per lui un orizzonte di evasione antiaccademica e anticlassicista, negli anni di guerra si fecero più evidenti il coinvolgimento emotivo e la vocazione sociale; in questo senso, anche il ricorso all’antico, mitico o rinascimentale, passava attraverso una resa più ‘drammatica’ della composizione e ritmi più mossi della materia, proprio in una maggiore adesione alla realtà. Intorno al 1945 affrontò più volte il tema del *Prigione*, dove il riferimento michelangiolesco si faceva mezzo per rappresentare (ma anche per liberare) una oscura sofferenza, un tormento che era insieme personale e collettivo. Tale percezione era acuita dalla posa sghebbata, ancor più drammaticamente precaria nella versione in gesso dipinto (Fig. 269) rispetto a quella in bronzo esposta ad *Arte contro la barbarie* (Fig. 270). Parallelamente, in piccoli bassorilievi a sbalzo come *Deposizione del partigiano* (Fig. 271) ed *Esecuzione* (Fig. 272) il dramma della violenza e della guerra affiorava senza eccessiva retorica, sulla via di un realismo filtrato attraverso la Passione di Cristo. Un momento particolare nella produzione di Mirko di quel periodo era poi rappresentato da alcune teste decorate a mosaico, tra cui *Furore* del 1944 (Fig. 273). Come avrebbe asserito Fortunato Bellonzi nell’immediato dopoguerra, tali opere testimoniavano una stretta vicinanza con le maschere azteche del museo Luigi Pigorini (Fig. 274).⁸⁵⁵ Con esse Mirko sondò inediti scenari di ricerca su tecniche e materiali:

⁸⁵⁴ F. Leone, *Mirko e Cagli. Dal “Primordio” all’anabasi*, in *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all’astrattismo*, Skira, Milano 2010, pp. 173-192.

⁸⁵⁵ Bellonzi, *Cammini dell’arte* cit., p. 77: «Il campo delle ricerche di Mirko si estende progressivamente: dalle sculturine azteche del Museo Pigorini, rivestite di tessere musive e di smalti, sono nate per esempio delle maschere umane policrome, preludio a tentativi di una statuaria coperta di tessere musive dai colori squillanti». Crispolti faceva notare che la scultura musiva era

erano infatti il frutto di una sperimentazione con tessere di pasta vitrea applicate su un'anima di gesso, con cui l'artista raggiunse un risultato che era insieme mestiere plastico e decorazione. In *Furore* la deformazione espressionista, incarnata dalla bocca drammaticamente aperta, dagli occhi spalancati, si fondeva con colori eccentrici e timbrici: soprattutto nell'epidermide le cromie, che sembravano seguire un'apparente casualità (rossi, rosa, viola, azzurri, verdi, gialli, bruni), conferivano alla testa una resa accesa e vibrante, che rifuggiva ogni naturalismo e accostamento tonale. Esposta alla mostra *Arte contro la barbarie*, quella vivace maschera d'orrore rappresentò il collettivo grido di angoscia di un uomo che aveva vissuto direttamente il dramma della realtà, vedendo con i propri occhi la distruzione e la morte causate dalla guerra.

Un altro scultore che dava segnali di 'crisi' nel periodo dell'occupazione tedesca era Pericle Fazzini. Nonostante una posizione ormai consolidata nel contesto artistico romano (eclettica e da sempre alternativa al novero dei classicisti), egli non aveva potuto partecipare alla IV Quadriennale, in quanto impegnato in una «vita errabonda e piena di angoscia» sotto le armi, durante la quale comunque si era cimentato in alcuni ritratti e piccole sculture.⁸⁵⁶ All'indomani dell'armistizio venne messo in licenza ed ebbe così la possibilità di rimettersi al lavoro nel suo studio di Via Margutta. Il locale, condiviso con Angelo Savelli e ubicato al piano terreno, era – nonostante il periodo – un perenne via-vai di visite: «Fazzini lavora addirittura colla porta aperta», si stupiva Venturoli, che frequentava il luogo con assiduità, sicuro di poter incrociare lì personalità interessanti da 'intervistare'.⁸⁵⁷ Erano anche occasioni per osservare lo scultore al lavoro, saggiando quel suo momento di incertezza, di riflessione. Lo stesso

stata affrontata nello stesso periodo anche da Lucio Fontana. Effettivamente, al 1940 risalgono alcune teste decorate a mosaico, ritratti policromi di donne (soprattutto in nero e oro) che – a differenza delle opere di Mirko – mantengono sia una loro fissità e compostezza, sia un legame diretto con la persona ritrattata, ponendosi quindi su un orizzonte di riferimenti del tutto estraneo. E. Crispolti, *I Basaldella. Dino Mirko Afro*, Casamassima Editore, Cinisello Balsamo 1984, pp. 160-161 ; E. Crispolti, a cura di, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2015, pp. 190-191.

⁸⁵⁶ Lettera di Fazzini a Gerardi, Zara 1 marzo 1942, riportata in G. Appella, a cura di, *Fazzini a Villa d'Este*, De Luca, Roma 2005, pp. 117-118. Nel 1942 si trova con il Battaglione Diaz nel Governatorato della Dalmazia, a Zara; nella primavera 1943 viene trasferito a Viterbo, sotto Giuseppe Gozzer, capitano nel 185° Reggimento fanteria della Divisione "Nembo". Lì, Fazzini troverà Orfeo Tamburi. Congedato l'8 settembre dal servizio militare e rientrato nella capitale, non partecipò direttamente alla resistenza armata, ma durante l'occupazione tedesca nascose più volte partigiani nella sua casa di via Crispi, nei pressi della Scalinata di Trinità dei Monti. Sulle sculture realizzare durante il periodo militare: C. Barbato, *Venti di guerra. Pericle Fazzini nella Dalmazia italiana (1941-1943)*, in A. Masi, a cura di, *Pericle Fazzini. Lo scultore del vento*, De Luca, Roma 2023, pp. 49-57.

⁸⁵⁷ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 95 (22 maggio 1944).

Fazzini, oscillante tra echi da museo e istanze espressive più libere,⁸⁵⁸ non nascondeva la necessità di rallentare, di «raccolgersi in sé stessi, per operare “come uno sente”». ⁸⁵⁹ In quel periodo lo scultore marchigiano, come a voler riprendere il discorso interrotto con la chiamata alle armi, completò alcuni progetti passati. Tra questi, l'intaglio di *Ragazzo con i gabbiani* era stato avviato prima della guerra e ora, come se Fazzini volesse recuperare la leggerezza dell'infanzia a Grottammare, l'opera aggirava la crisi generale della statuaria monumentale degli ultimi decenni (Fig. 275). Ambiziosa dal punto di vista plastico e autobiografica nel significato, sembrava sfidare poeticamente la levità del vento: l'esile fanciullo, protratto in avanti nella raccolta delle conchiglie, era infatti sormontato da tre gabbiani colti in diverse pose del volo, che sfidavano l'immateriale ed evocavano una profonda liricità. Come era avvenuto anche durante il servizio militare, Fazzini realizzò anche piccoli bronzi che gli permisero un agevole guadagno e, allo stesso tempo, di indagare la resa dei corpi in movimento (nudi femminili, danzatrici, tuffatori). Direttamente connesso al tema della guerra era invece *Il fucilato*, bronzo dedicato alla morte violenta di Giuseppe Gozzer (Fig. 276). Fazzini, dopo averlo conosciuto da soldato, gli aveva fornito riparo durante l'occupazione di Roma, in quanto attivo nella militanza partigiana; venne poi a sapere della sua deportazione in Germania e della morte per fucilazione, avvenuta a inizio marzo 1945.⁸⁶⁰ Dato il coinvolgimento diretto nella vicenda esistenziale di Gozzer, nella realizzazione della scultura la vena tradizionalmente non aulica di Fazzini si faceva ora espressione del dramma autentico della guerra partigiana, sfociante a livello

⁸⁵⁸ *Ibi*, pp. 260-261 (15 aprile 1945): «Ma è proprio in questo proposito formalistico il debole dell'attuale fatica di Fazzini. [...] per Fazzini è necessario prima di tutto un preciso “contenuto” da esprimere, direi la ignoranza di certi problemi e valori, perché egli operi con assoluta libertà. Egli crede di sciogliere schemi, di rinsanguare la crudezza delle antiche geometrie, facendo cantare le forme in un tutto tondo rigoroso come nei Greci: ma ciò facendo si lega irrimediabilmente. Sono appunto quegli schemi e quelle durezza la condizione dei suoi fantasmi». Nello stesso periodo, Venturoli elabora un altro commento piuttosto incisivo: «I suoi attuali conati in senso classico non mi appaiono sempre evolutivi» (*ibi*, p. 232, 10 aprile 1945). Nelle *Interviste*, la direzione poco chiara del percorso di Fazzini emerge come tema anche in un confronto con Franco Cannilla, scultore solitario (pp. 158-159). È significativo che Venturoli associ l'incertezza di Fazzini con quella coeva di Ziveri, che era assiduo frequentatore del suo studio e quindi una personalità con cui lo scultore aveva senz'altro modo di confrontarsi (pp. 202-203).

⁸⁵⁹ *Ibi*, pp. 226-230 (10 aprile 1945). La testimonianza si ricollega a un confronto avvenuto tra Fazzini, Guzzi, Montanarini e Venturoli sulla figura di Guttuso come artista e come trascinatore politico e culturale.

⁸⁶⁰ Verosimilmente, Gozzer è anche l'omonimo soldato citato anche nelle memorie di Tamburi come capitano dei paracadutisti presso la Caserma “Giacomo Medici” di Viterbo (Tamburi, *Calepini cit.*, pp. 184-186).

formale anche in una resa non-finita di memoria michelangiolesca (anche per la posa, del Michelangelo della *Pietà Rondanini*).

Uno scultore che ancora sentiva di dover trovare la sua affermazione sul palcoscenico romano era invece Nino Franchina. Esordiente prima a Palermo nel Gruppo dei Quattro, avvicinosi poi all'esperienza milanese di Corrente, egli si era trasferito a Roma nel 1939, dove conobbe e sposò la prima figlia di Gino Severini. Inevitabilmente influenzato dalla poetica arcaica di Martini, dalla seconda metà degli anni Trenta, il velo espressionista della sua scultura era basato soprattutto sul senso 'pittorico' del modellato, un gioco plastico in dialogo con l'ambiente circostante e in particolare con la luce, intesa come ragione prima di una resa vibrante delle superfici.⁸⁶¹ Verosimilmente, la maturazione della sua coscienza artistica negli anni a cavallo del 1940 doveva molto anche al fatto di poter contare su un impareggiabile bagaglio di conoscenze ed esperienze qual era quello del suocero: in particolare Severini, con la sua pluriennale esperienza parigina, rappresentava per lui un prezioso affaccio sulla modernità francese.

Ritiratosi a Collalbo per ragioni di salute, Franchina fu costretto a una temporanea sospensione del lavoro, che venne compensata e superata da una profonda riflessione sul senso del mestiere. Avendo come riferimenti Marino Marini e Aristide Maillol,⁸⁶² nel complesso egli sembrò ricercare una compostezza di fondo, una sintesi sinuosa ed eterea. Riprese gradualmente a modellare, in particolare sperimentando con la cera e le tecniche di fusione: materiale e indicazioni che gli venivano fornite via posta da Mazzacurati (Fig. 277).⁸⁶³ Prima di rientrare a Roma, alla fine del settembre 1943 Franchina trascorse un breve periodo a Fiesole: lì, la visione dei primi bombardamenti su Firenze lo segnò profondamente e ai nudi e ai ritratti di sempre, sui suoi taccuini fece il suo ingresso anche lo strazio delle vittime della guerra (Fig. 278). Il suo personale desiderio di affermazione, forzatamente represso durante l'isolamento

⁸⁶¹ Si trattava di un chiaro influsso dei recenti esiti espressivi di Lucio Fontana. *Donna* seduta del 1935, ad esempio, pareva porsi in fluida continuità con *Signorina seduta*, realizzata l'anno precedente:⁸⁶¹ pur non ricorrendo all'effetto palpitante della foglia d'oro, anche la terracotta di Franchina testimoniava il proposito di risolvere la scultura sfruttando la sorgente luminosa per "accendere" la posa e proiettarla oltre i confini stessi della materia.

⁸⁶² Per una breve sintesi dell'influenza del solido plasticismo di Maillol sugli scultori figurativi dei primi decenni del Novecento: E. Crispolti, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo*, in E. Crispolti, a cura di, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2015, pp. 38-40.

⁸⁶³ V. Raimondo, *L'arte del metallo. Storia di Nino Franchina scultore*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 53-55.

trentino, trovò poi ulteriore linfa nel clima di generale fermento espressivo della capitale. Ne erano testimonianza i numerosi gessi, i più andati perduti,⁸⁶⁴ e un notevole corpus di disegni di marca picassiana.⁸⁶⁵ Una volta ripresa la frequentazione dell'amico Guttuso e degli altri artisti, si iscrisse al Partito Comunista e si unì con entusiasmo al cosiddetto 'gruppo di sinistra'. Venturoli, che prima del 1944 non lo conosceva, lo giudicò un giovane estremamente brillante nei ragionamenti, ma – a livello espressivo – uno scultore a rischio di cedere a troppe «scoperture contenutistiche», di prestare il fianco all'illustrativo, nel tentativo di rimarginare il ritardo che l'arte plastica si trovava ad accusare – rispetto alla pittura – sulla via di un nuovo realismo: secondo il critico, egli avrebbe dovuto rimanere fedele a quella sintesi di equilibrio compositivo e resa vibrante delle superfici a cui aveva già dedicato tanta dedizione.⁸⁶⁶

Chi, anche nell'ambito delle opere resistenziali, si mantenne fedele alla sua tecnica prediletta e al suo originalissimo linguaggio era Leoncillo Leonardi. Il suo realismo, infatti, era da intendere come «ritorno ad una emozione sulla realtà» e non unicamente come un paradigma formale, nientemeno come una rappresentazione oggettiva.⁸⁶⁷ Mentre nel suo primo periodo il modellato nervoso e l'accentuazione materica si dovevano all'esempio di Medardo Rosso, nelle ceramiche invetriate della fine degli anni Trenta (arpie, ermafroditi, mostri, cariatidi) l'eco classicista risultava di fatto rovesciata ed espressionisticamente infiammata. Una non banale suggestione doveva

⁸⁶⁴ È il caso di *Ai compagni fucilati* e *Madre siciliana*, esposti ad “Arte contro la barbarie”, ma anche di *Il terrore*, presentato alla mostra “Italia libera”, promossa nel settembre 1944 dal Partito d'Azione.

⁸⁶⁵ V. Raimondo, *Nino Franchina. Disegni 1943-1945*, Scalpendi, Milano 2011.

⁸⁶⁶ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 267 (7 luglio 1945): «Ritorna in Franchina quel domestico e rassegnato “imbruttire” pur entro la solennità classica delle pose; una grottesca elegia, più elegia che grottesco, vigile a non dissolvere gli effetti della luce nell'esteriorità delle forme, scaltra per il suo ritrovato equilibrio. È appunto di questo equilibrio . a costo anche di apparire scultore riflesso e ragionato – che Franchina non deve mai fare a meno, perché questo è appunto la condizione della sua scultura».

⁸⁶⁷ *Ibi*, pp. 263-264 (2 giugno 1945): «Mi diceva Leoncillo che molti oggi non comprendono il significato della parola “realismo”, fanno prima di tutto una questione formale, di pittura cioè oggettiva, riagitando ancora la vecchia questione del mestiere. Courbet ha mestiere, Matisse no. A questo modo, il realismo bene inteso, il ritorno cioè ad una emozione della realtà, è buttato in un canto. Il problema dell'arte, secondo Leoncillo, è sempre quello della invenzione. – L'arte è astrazione, – disse oggi, guardando una sua testa di vecchia, dagli occhi chiusi, coi capelli raggrumati sulle labbra. Forse nelle definizioni Leoncillo non è molto brillante come nelle esemplificazioni, ma egli non è un filosofo dell'arte, è uno scultore. Sicché, dopo avermi mostrato alcune sue statue policrome in ceramica, a complemento del suo discorso, io non ebbi più nulla da eccepire».

essere scaturita dalla visione delle ceramiche di Lucio Fontana esposte alla Galleria della Cometa nel 1938 e alla III Quadriennale l'anno seguente (Fig. 279): il portato di novità stava in una materia dinamica e metamorfica, vitale e primordiale, che traduceva l'impeto creativo dell'artista e andava superando i limiti di quanto era stato fatto fino ad allora.⁸⁶⁸ In Leoncillo il velo di pathos, straziante e beffardo, applicato su soggetti tradizionalmente solenni li rendeva abitati da una foga visionaria e antiretorica. Il colore, «da subito acceso, urtante, clamoroso: timbrico e non tonale»,⁸⁶⁹ e la sua resa lucente non erano volti a mera decorazione sulla terracotta, ispiravano anzi lirismo e sensualità. La logica compositiva di Leoncillo non era infatti quella dell'arte applicata, ma quella, pura e ossessiva, dell'arte plastica (Fig. 280).⁸⁷⁰ Più di una volta venne designato un «enfant terrible»: da Sinisgalli in merito alla sua fortunata partecipazione alla VII Triennale milanese nel 1940 e da Maselli in occasione di una collettiva alla Galleria dello Zodiaco nel luglio 1943.⁸⁷¹ A Milano si consolidò l'apprezzamento per lui da parte di Gio Ponti, Raffaele Carrieri e anche di Cipriano

⁸⁶⁸ Sull'opera in ceramica di Fontana: L. M. Barbero, a cura di, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle sculture ceramiche*, Skira, Milano 2022. Sugli intrecci tra i percorsi di Leoncillo e l'artista italoargentino: F. Stocchi, *Fontana Leoncillo: forma della materia*, Fondazione Carrieri, Milano 2016; L. Fiorucci, a cura di, *Barocco e barocchetto. Materia e colore nella scultura di Lucio Fontana e Leoncillo Leonardi*, Editoriale Umbra, Foligno 2018.

⁸⁶⁹ F. D'Amico, *Leoncillo*, in *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, Electa, Milano 1989, p. 28. Nel saggio il legame di Leoncillo con «l'ultimo sbocciare della Scuola romana» è ricondotto alle sole suggestioni da Cagli, Mirko e Afro. A Roma Leoncillo aveva infatti frequentato l'Accademia di Belle Arti tra 1935 e 1939, un periodo certamente importante per il fermento culturale che era sorta sulla scia della II Quadriennale e intorno all'attività espositiva della Cometa. Intorno al 1940-41, dopo la fase umbra, a Roma si trasferisce nuovamente, questa volta in maniera stabile, in quanto detentore della cattedra di plastica e ceramica all'Istituto Statale d'Arte capitolino. Vista la familiarità dell'artista spoletino con la città in quel torno di anni, è verosimile che egli possa aver potuto beneficiare di ulteriori riferimenti: non ultimo, l'esplosivo espressionismo di giovani come Stradone e Scialoja. Con quest'ultimo espose nel luglio 1943 alla Galleria dello Zodiaco.

⁸⁷⁰ Anche in questo caso, il modo di intendere il mestiere aveva le sue corrispondenze con la riflessione di Lucio Fontana pubblicata sulle colonne romane di «Tempo»: «Io sono uno scultore e non un ceramista. Non ho mai girato al tornio un piatto né dipinto un vaso. Ho in uggia merletti e sfumature. [...] Durante la mia lunga permanenza nei laboratori Sèvres ho ricercato e studiato la forma, l'espressione della forma. Ho continuato a modellare come nel mio studio figure e metamorfosi che pesavano quintali, le ho dipinte con forti coloriture. La mia forma plastica dai primi agli ultimi modelli non è mai dissociata dal colore. Le mie sculture sono sempre state policrome. Colorivo i gessi, colorivo le terrecotte». L. Fontana, *Le mie ceramiche*, in «Tempo», 21 settembre 1939.

⁸⁷¹ L. Sinisgalli, *Leoncillo e Fancello*, in «Domus», luglio 1940, p. 70; E. Maselli, *Mostre d'arte*, in «Il Lavoro Fascista», 9 luglio 1943. Alla VII Triennale di Milano, nell'ambito della Mostra della ceramica, Leoncillo espose *Ermafrodito*, *Quattro stagioni* e alcune suppellettili realizzate nella fabbrica Rometti di Umbertide. La mostra dello Zodiaco, inaugurata il 5 luglio 1943, includeva invece anche opere di Donnini, Purificato, Scialoja, Turcato, Valenti e Vedova. Lì, Leoncillo presentò *Sirena* e *Arpia*.

Efisio Oppo, il quale acquisì per la sua collezione i quattro busti rappresentanti *Le stagioni* (1939) e successivamente anche i due bozzetti per i *Trofei* monumentali che avrebbero dovuto far parte della decorazione del Palazzo della Civiltà Italiana, realizzati da Leoncillo intorno tra 1940 e 1941 (Fig. 281).⁸⁷² Per l'occasione Leoncillo ideò una struttura piuttosto complessa: elementi di armatura, scudi e stendardi sovrapposti, andavano infatti a formare una vistosa impalcatura ceramica, in una soluzione che sembrava richiamare la costruzione formale dell'*Ettore e Andromaca* di De Chirico, ma dove l'organica vitalità della tecnica e la brillantezza dei colori scongiuravano qualsiasi stasi metafisica.⁸⁷³ La vicenda delle due grandi ceramiche – che Oppo, vicepresidente dell'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, avrebbe voluto di un'altezza pari a 1,60 metri – è sintomatica del disagio provato dallo scultore nel lavorare su grande scala o comunque nel confrontarsi con una magniloquenza incompatibile con la propria poetica espressiva. «Così grandi mi sembrano estranei alla mia particolare ispirazione, mi sembrano aver tradito la seduzione del tema. [...] Sento di farli più piccoli o riunire le invenzioni dei due in uno solo, intensissimo», proponeva il giovane artista a Oppo nell'aprile del 1941, senza tuttavia incontrarne la benevolenza.⁸⁷⁴

Tra le opere di Leoncillo esposte allo Zodiaco, venne particolarmente apprezzata una sua *Arpia*, presenza allo stesso tempo capricciosa e raffinata. In particolare, Guzzi rimase colpito «non certo solo per lo splendore raro degli smalti, ma per l'originalità della invenzione, la vitalità della deformazione espressionistica e barocca», che gli fecero pensare a Scipione.⁸⁷⁵ In effetti, trasferitosi stabilmente nella Capitale all'inizio degli anni Quaranta, Leoncillo poté riprendere l'osservazione iniziata in precedenza, durante le sue visite alla Galleria della Cometa e ai suoi frequentatori. Egli innestò poi la sua opera sull'ultima fase della Scuola Romana, allineandosi a quella vitalità

⁸⁷² *Le quattro stagioni* della Collezione Oppo, dal 1998 fanno parte della Collezione Cerasi. Cfr. V. Rivosecchi, a cura di, *La Scuola romana nel Novecento. Una collezione privata. Collezione Claudio e Elena Cerasi*, Skira, Milano 2002, pp. 94-95

⁸⁷³ All'epoca, il dipinto di De Chirico era incluso nella collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

⁸⁷⁴ V. Mazzearella, *Leoncillo gioca con i Trofei*, in *Il Trofeo. XXX Concorso Internazionale Ceramica d'Arte*, Gualdo Tardino 1990, p. 14. Cfr. anche: R. Cobianchi, *Le opere*, in A. Bacchi, a cura di, *Ritorno al Barocco. Fontana Leoncillo Melotti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2021, pp. 86-87. Naufragato l'intero progetto dell'Esposizione Universale, nel 1945 i due *Trofei* vennero riacquistati dall'artista.

⁸⁷⁵ V. Guzzi, *Mostra allo "Zodiaco"*, in «Italia», 8 luglio 1943. Cfr. anche: E. Maselli, *Mostre d'arte*, «Il Lavoro Fascista», 9 luglio 1943.

espressiva e di indole dei pittori analizzati finora. Dal clima romano, Leoncillo sembrava aver tratto molti spunti lirici: la visionarietà e la matericità di Scipione, ma anche la sensibilità coloristica degli anni Trenta, di Mafai, Capogrossi e Cavalli, la pittura spessa di Stradone, e pure le arditezze formali della tradizione barocca romana. Subito dopo la liberazione di Roma, lo scultore espose con Mirko Basaldella ed Enrico Galassi al circolo culturale Il Ritrovo, a Palazzo del Drago,⁸⁷⁶ ma fu in occasione della mostra *Arte contro la barbarie* alla Galleria di Roma che trovò un riconoscimento più ampio. Lì, presentò due versioni di *Madre romana uccisa dai tedeschi* (provenienti dalle collezioni Terenzi e Natale) per le quali ricevette il primo premio previsto nell'ambito dell'iniziativa (Fig. 282). Quella tra la fine della guerra e la Liberazione fu una fase creativa in cui al centro c'era ancora l'impeto gestuale, che per Leoncillo rappresentava il filtro per interpretare la precarietà formale della scultura del suo tempo. Pur restando nell'orbita dell'espressionismo, egli era approdato a un nuovo paradigma, non più visionario ma narrativo, un realismo di denuncia.⁸⁷⁷ La ceramica diveniva forma appassionata, flessuosa, viva; lo spasmo ormai sopito della sofferenza veniva tradotto attraverso reminiscenze barocche e impulsi neocubisti. Venturoli stesso ritenne Leoncillo «il più spregiudicato degli artisti comunisti», capace di pervenire a «un sentimento della realtà umana [...] doloroso e alto».⁸⁷⁸

⁸⁷⁶ I. De Guttry, M. P. Maino, *Le arti applicate a Roma negli anni Quaranta*, in *Roma sotto le stelle del '44* cit., pp. 139-164.

⁸⁷⁷ Egli stesso aveva militato tra le fila partigiane prima a Roma e poi nella Brigata Partigiana Innamorati, impegnata sulle alture dell'Umbria.

⁸⁷⁸ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., pp. 263-264 (2 giugno 1945).

3.2 MARCELLO VENTUROLI, UN TESTIMONE D'ECCEZIONE

3.2.1 GLI ANNI DELLA FORMAZIONE E DELLA NON COSCIENZA

Il Fondo Marcello Venturoli conservato presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole (Fig. 283), tra i suoi numerosi materiali, conserva alcuni tentativi di biografia redatti dal critico romano in vari momenti della vita. Nella loro incisiva schematicità, queste carte hanno rappresentato il punto di partenza per ricostruire le tappe del suo percorso umano e professionale almeno fino agli esordi della sua carriera di pubblicista. In una delle schede più complete, trascritta con tutta probabilità intorno al 1980, egli esordiva con una significativa contestualizzazione: «Marcello Venturoli, nato a Roma nel 1915, appartiene a quella generazione che crebbe sotto il fascismo nel clima del “lungo viaggio”». ⁸⁷⁹ Il riferimento era ovviamente al volume dell'amico Ruggero Zangrandi pubblicato nell'immediato dopoguerra, ⁸⁸⁰ dove l'autore denunciò le sue riserve nei confronti di una formazione fascista, totalitariamente inquadrata e viziata della propaganda. *Il lungo viaggio. Contributo alla storia di una generazione* restituiva con efficacia l'immagine più complessa di una gioventù che, verosimilmente, non poteva essere livellata a un unico paradigma di conformismo e di consenso. La vicenda giovanile di Venturoli, tra l'altro, è piuttosto rappresentativa di come il sistema formativo del regime mussoliniano, su un temperamento già di per sé disimpegnato e pigro, avesse contribuito a generare solo ulteriore intorpidimento intellettuale.

Venturoli nacque a Roma il 20 marzo 1915, da una famiglia agiata. La madre Pia Pini, di origini fiorentine, era impiegata; il padre Francesco, nato a Budrio, nel bolognese, era ispettore di prima classe per le Ferrovie dello Stato. Dal 1922 i Venturoli risiedevano al civico 31 di via Dalmazia, immersi nella quotidianità borghese del Quartiere Trieste. ⁸⁸¹ All'epoca, si trattava di una zona di Roma abbastanza periferica

⁸⁷⁹ FC/Varie IV: *Bozza per curriculum*.

⁸⁸⁰ *Il lungo viaggio* di Zangrandi venne pubblicato per Einaudi nel 1948; successivamente, in edizione ampliata e rivista, venne ristampato nel 1961 per Feltrinelli e nel 1962 anche per Garzanti. Per questo lavoro di ricerca si è fatto riferimento a: R. Zangrandi, *Il lungo viaggio. Contributo alla storia di una generazione*, Feltrinelli, Milano 1976.

⁸⁸¹ Dal 1938 i Venturoli acquistarono anche una casa a Lido di Ostia, via Grimaldi Casta 11 a Lido di Ostia, dove il critico si sarebbe ritirato in età adulta, lavorando da critico e giornalista indipendente dopo lo spiacevole epilogo della sua esperienza al quotidiano *Paese Sera*. Per una sintetica ricostruzione della vicenda, si rimanda al contributo della scrivente: C. Antonelli, «Con la mia voce senza concessioni a nessuno». *Marcello Venturoli critico d'arte di "Paese Sera" (1949-*

– vicina al parco di Villa Torlonia, dove nel Casino Nobile era insediata la famiglia di Benito Mussolini – e avvedutamente riparata dal caos del centro città. Le professioni dei genitori assicurarono una condizione di sostanziale agio, permettendo a Marcello di intraprendere un percorso scolastico di ottimo livello, ovviamente conforme all'inquadramento fascistizzato imposto dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Così come il fratello Rodolfo, egli frequentò il Liceo classico "Torquato Tasso" di via Sicilia: un istituto di antica e autorevole tradizione, tra i più rinomati della città, ubicato nel Quartiere Salaria, una zona di recente edificazione non lontana da Villa Borghese. Già all'epoca, l'Istituto rappresentava un ambiente molto politicizzato, frequentato dai figli di famiglie benestanti e delle autorità. Nei primi anni Trenta, era frequentato da Vittorio Mussolini, ma anche da alcune personalità di fronda, che di lì a poco avrebbero reagito all'indottrinamento impartito dal regime approdando alla militanza antifascista.⁸⁸² I fermenti che animavano quei compagni non riuscirono a trapassare la corazza del giovane Marcello, che dal punto di vista ideologico aveva ereditato dalla famiglia un atteggiamento cautamente qualunquista. In questo senso, anche le sue frequentazioni più strette non potevano scuoterlo più di tanto. I pomeriggi trascorsi con Manlio Cancogni e Libero Bigiaretti, suoi coetanei, con Eurialo De Michelis e Arnaldo Bocelli, poco più adulti, vertevano essenzialmente sullo scambio di opinioni, sul confronto tra le rispettive creazioni e sui suggerimenti per collaborazioni con le riviste letterarie. Il gruppo, orbitante in maniera informale attorno alla figura del drammaturgo Ugo Betti, pareva avere il proprio limite nella condivisione di una poetica intimista, di una vena lirico-elegiaca che si sarebbe dimostrata incapace di aderire alla realtà, di approdare a una scrittura più solida e vicina alla vita. Ad ogni modo, esso rappresentava un ambiente tutto sommato vivace. Grazie anche a queste frequentazioni, Venturoli maturò presto uno spiccato interesse per l'ambito umanistico ed ebbe anche modo di contraddistinguersi in alcuni concorsi riservati alla gioventù fascista: nel 1934 partecipò ai Ludi Juveniles, aggiudicandosi il premio della critica letteraria. In merito all'evento, tra i documenti del Fondo di Fiesole sono conservati una fotografia scattata in occasione del ricevimento organizzato a Palazzo Venezia in

1963), in V. Trione, a cura di, *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, Johan&Levi, Milano 2024, pp. 217-219, 346-347 (note).

⁸⁸² Era il caso di Ruggiero Zangrandi, con cui Venturoli strinse un'amicizia che sarebbe durata a lungo e nel 1951 pubblicò il *Dizionario della paura*, un particolare saggio di confronto tra due visioni di sinistra (una liberale, l'altra di marca comunista) che venne premiato al Premio Viareggio. M. Venturoli, R. Zangrandi, *Dizionario della paura*, Nistri-Lischi, Pisa 1951.

onore dei vincitori e un ritaglio di giornale – di una testata non identificata – con il resoconto che Venturoli fece di quell’evento e che venne selezionato «per la spontaneità e la freschezza emotiva» della scrittura.⁸⁸³ La fotografia, tratta da un ritaglio di giornale, venne scattata nell’ambito di un servizio dell’Istituto Luce: nella sala del Concistoro, Venturoli era posizionato al centro del gruppo ma in ultima fila, presumibilmente in piedi su un qualche sostegno; a poca distanza da lui, nella calca di destra, emerge anche il volto di Benito Mussolini, ben compiaciuto della ‘sua’ migliore gioventù fascista (Fig. 284).⁸⁸⁴

Questo tipo di esperienza era intesa da Venturoli non come un modo per onorare la Patria con il proprio talento, ma per soddisfare la personale ambizione di emergere nell’ambito della letteratura; una brama di successo di cui, al netto della sua proverbiale abulia, non faceva mistero nella sua cerchia di amicizie.⁸⁸⁵ È al 1936 che sembra risalire il suo primo tentativo di compilare un insieme di avvenimenti ‘memorabili’, vicende raccontate in forma epistolare, alternate ad abbozzi di poesie e di racconti; le numerose carte dattiloscritte – conservate nel Fondo di Fiesole – vennero riunite sotto il titolo *Zibaldone minimo ovvero Diario di Marcello Venturoli*. Questo era seguito da una formula ben più pretenziosa, utile comunque a misurare il livello di consapevolezza del giovane riguardo ai propri limiti attitudinali, ma anche le sue vaghe aspirazioni di successo letterario: «ragazzo ingegnoso, pigro, poeta della speranza sua e di pochi amici, prosatore acuto se pensa tre volte, cosa che qui accade di rado. Spesso Venturoli sente fluttuare dentro di sé dei fantasmi meravigliosi, lo dice a De Michelis e De Michelis gli risponde che non sono fantasmi, ma pizzicore di gloria» (Fig. 285).⁸⁸⁶

⁸⁸³ FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno “Ministero della guerra”*: M. Venturoli, “*Iuvenili*” a Palazzo Venezia, [dicembre 1934].

⁸⁸⁴ FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno “Ministero della guerra”*: ritagli da periodici. L’indicazione del direttore Enrico Beretta riportata sul retro della foto, in calce alla pagina dell’intrattenimento, ha permesso di identificare la fonte originaria del ritaglio in «Gente nostra. Illustrazione fascista, organo ufficiale dell’O.N.D.». La fotografia corrisponde al seguente documento: Archivio Storico Istituto LUCE. Codice foto: A00058590: *Mussolini in posa con i vincitori dei Ludi Juveniles nella sala del Concistoro di Palazzo Venezia* (Roma, 27 dicembre 1934).

⁸⁸⁵ M. Venturoli, *Il Tormentato*, in «L’Impero fascista», 28 aprile 1936. In questo ritratto in prosa, verosimilmente autobiografico, Venturoli mette a nudo le (non) qualità di un giovane borghese che, nonostante la propria brama di successo e la consapevolezza di avere la capacità di emergere, si abbandona alla mediocrità e non riesce a tradurre in qualcosa di valido e di positivo la creatività intellettuale di cui è dotato.

⁸⁸⁶ FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*. In fase di riordino, i materiali di questa sezione sono stati sistemati secondo l’ordine progressivo dei numeri di pagina apposti in origine da Venturoli; il rispetto di questo criterio giustifica eventuali salti dal punto di vista cronologico. Nelle carte datate 14 febbraio 1937 si trova una polemica di Venturoli rivolta al caporedattore di un giornale non ben

Ad ogni modo, così come le occasioni ufficiali, anche gli studi vennero affrontati da Venturoli senza troppo entusiasmo né spirito d'iniziativa; al contrario, albergava in lui una certa «arrendevolezza alla noia»⁸⁸⁷ che assecondava e incrementava il senso di subordinazione percepito rispetto ai compagni di strada, i quali davano prova di un maggiore coinvolgimento nei fatti della cultura e, per i più militanti, anche nel dibattito sull'attualità.⁸⁸⁸ Col senno di poi, avrebbe ricordato con malinconica amarezza quel suo atteggiamento di «giovane presuntuoso e debole».⁸⁸⁹

La mia vita di fuori si concretò fin dall'inizio dei miei rapporti col mondo, in una assordante marcia per quattro, nel gruppo dei tamburini balilla della mia scuola; più tardi nella premiazione solenne dinanzi ai Professori dell'Istituto di un certo tema da me scritto sulla gloria di Giulio Cesare; fu una settimana passata a Napoli, dove sfilai più volte alternando schiamazzi ad inni, [per via Caracciolo e fui, non solo per questo naturalmente, fatto littore] per piazze strette e brulicanti.⁸⁹⁰

Il riferimento era ai Littoriali dell'Arte e della Cultura di Napoli, che si tennero nel 1937 e che lo videro vincitore del terzo premio nella categoria poesia.⁸⁹¹ Si trattava del medesimo evento in cui Renato Guttuso, con il suo innato vigore, aveva fomentato il

identificato, tale Gasparini, il quale gli aveva imposto alcuni tagli e significative modifiche a un suo articolo di critica letteraria che esaltava la poesia di Ugo Betti nel confronto con quella di Giuseppe Ungaretti. L'articolo poi non sarebbe stato pubblicato. Ad ogni modo, si fa notare come il temperamento "indipendente" di Venturoli che emerge da queste pagine giovanili («a me non mi preme di fare un articolo informativo, da cronista o da giornalista stipendiato dal Ministero di Stampa e Propaganda») sarà una costante attitudinale che accompagnerà tutta la sua carriera di pubblicista.

FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: 9 novembre 1948. Con questa indole, come cittadino e come intellettuale in erba, il giovane Venturoli faticò a maturare una qualche consapevolezza dei fatti della società e a prendere parte attivamente a iniziative collettive che non fossero inquadrare nelle strutture del regime. Fino ai primi anni Quaranta, egli incarnava un tipo piuttosto diffuso nella generazione cresciuta sotto il Fascismo, riguardo alla quale Zangrandi operò la seguente riflessione: «La determinazione di una scelta [...] poteva essere tenuta nel proprio cuore, rimandata o non più presa, addirittura, da uomini semplici, da giovani smarriti in quel turbine, da gente, insomma, che non avesse pubbliche responsabilità e non si trovasse, ogni giorno, nella condizione di lasciar comprendere che genere di scelta aveva fatto». R. Zangrandi, *Il lungo viaggio. Contributo alla storia di una generazione*, p. 395.

⁸⁸⁸ Ne dava prova, ad esempio, l'iniziativa per la fondazione del periodico *Anno XII. Rivista della Giovinezza*, fondata e diretta da Vittorio Mussolini nel 1934, con Zangrandi come redattore capo almeno fino all'allontanamento per evidenti incompatibilità di visione. La rivista prevedeva, almeno per il primo anno, tre uscite mensili e raccoglieva contributi sull'attualità politica e culturale. Secondo alcune testimonianze, Venturoli dovette prendervi parte con alcune pubblicazioni, presumibilmente poesie, alla seconda annata, ma la difficile reperibilità di *Anno XIII* (1935-36) e le lacune del conservato non hanno permesso di precisare l'entità del suo contributo.

⁸⁸⁹ FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: 9 novembre 1948.

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ Cfr. G. Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte*, Liguori, Napoli 1979; A. G. Ugoberto, *Cultura a passo romano e strategia dei littoriali della cultura e dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1983.

dibattito sulle arti figurative in merito alla questione di un ritorno alla ‘naturalezza’, da intendersi come aderenza alle istanze della realtà ed emancipazione dai filtri novecentisti e metafisici.⁸⁹² Ma per Venturoli – che di lì a qualche anno sarebbe arrivato a conoscere da vicino i moti e gli ideali della cultura di sinistra – una presa di coscienza profonda si sarebbe verificata in maniera molto più graduale. Pur vivendo a Roma e frequentando molti giovani intellettuali, la sua dimensione rimaneva tutto sommato chiusa e provinciale, quella di un ragazzo a cui la vita sotto il fascismo aveva solo contribuito a inibire qualsiasi traccia di consapevolezza e di audacia. Se egli provava un certo disagio quando si trovava compresso tra la folla sotto il balcone di Palazzo Venezia, al momento dei proclami del Duce, non riusciva tuttavia a trasformarlo in un qualche tipo di reazione antagonista.⁸⁹³

Sollecitato dai genitori, frequentò la facoltà di Giurisprudenza all’Università di Roma ma senza particolare motivazione e, contestualmente venne tesserato nel Gruppo Universitario Fascista dell’Urbe. Cercò inoltre di essere coinvolto nell’«affare dell’Ufficio cultura» del G.U.F. romano,⁸⁹⁴ spronato dal responsabile Giovanni Calendoli, il quale lo aveva notato in precedenza. Tuttavia, a Venturoli non venne assegnato alcun incarico, con la seguente motivazione: «La commissione deplora che M.V., Prelittore dell’anno scorso, abbia presentato una sola poesia che non lo rappresenta degnamente».⁸⁹⁵ Intorno al 1938 frequentò il servizio di allievo ufficiale a Spoleto, dopodiché conseguì la laurea in Legge.⁸⁹⁶ Ad aprile 1939 venne assunto per sei mesi come impiegato presso la Direzione Generale delle acque e degli impianti elettrici, afferente al Ministero per i Lavori Pubblici: un incarico provvisorio e

⁸⁹² Vedi *supra*, paragrafo 1.2.1.

⁸⁹³ FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: 9 novembre 1948. «E quando dalle finestre e dai balconi laterali di Piazza Venezia i cineasti facevano cenno alla folla dentro la quale ero anch’io, di agitare i fazzoletti, di battere le mani, per poter riprendere una scena efficace, io ero spinto, senza polemica alcuna, alla disobbedienza. Non perché fossi ostile alla ragione dell’entusiasmo, naturalmente, ma perché il grido, anzi l’urlo della folla che sarebbe nato a quelle esortazioni mi sbigottiva: non mi era facile in quei momenti essere convinto di trovarmi anche io lì, tra gli altri».

⁸⁹⁴ FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: 18 gennaio 1938.

⁸⁹⁵ *Ibi*: 15 aprile 1938. Nell’ambito della candidatura, a Venturoli vennero preferiti i candidati Girolamo Sotgiu e Renato Giani. La poesia che presentò era “Alla giovinezza”, di cui è conservata una trascrizione dattiloscritta nel medesimo fascicolo e che venne pubblicata su «Meridiano di Roma» nel 1939.

⁸⁹⁶ FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*: 12 gennaio 1940. L’agenda del 1940 testimonia anche il tentativo di Venturoli di iscriversi alla facoltà di Lettere meditato all’inizio dell’anno. Egli provò a fare domanda quando si presentò all’Università per pagare le tasse del diploma di Giurisprudenza, ma i termini per la presentazione erano scaduti.

ripetitivo al servizio della macchina statale, che non portò alcun tipo di conquista intellettuale se non quella di aver imparato «la forma della attività burocratica».⁸⁹⁷ Di quel periodo resta testimonianza non tanto nelle carte d'archivio, quanto nel *Dizionario della paura* del 1951, dove Venturoli riportò alla memoria un incontro avvenuto intorno al 1940 con lo stesso Ruggiero Zangrandi – coautore del volume – e precisò la natura della sua inerzia attitudinale e delle sue contraddizioni dell'epoca.

Una invidia irrefrenabile avevo provato per anni verso tutti quelli che lavorano [...]. Io potevo tornarmene a casa, io potevo entrare in un caffè o andare a visitare una mostra d'arte... Quella *libertà* mi pesava. Fui dunque oltre modo felice il giorno in cui mi assunsero. Mi ricordo che, pochi giorni dopo quel grosso avvenimento, ti incontrai:

- Novità? – mi chiedesti. Avevi fretta. Tu avevi sempre fretta.
- Sono funzionario al Ministero X.
- E sei contento?
- Perché, tu non lo saresti?
- No di certo.

Mi affannai a dimostrarti che un funzionario di un Ministero è un elemento responsabile, che serve lo Stato come fa una piccola rotella di un grande orologio. Tu sapevi che l'orologio era guasto. Io no, io non sapevo neppure che esistessero gli orologi; e, avendone finalmente trovato uno, ne ero entusiasta.⁸⁹⁸

3.2.2 DALL'AMICIZIA CON STRADONE ALL'INGRESSO NELL'AMBIENTE ARTISTICO DELLA CAPITALE

Tra i letterati e gli artisti con cui Venturoli ebbe a che fare fin dagli esordi, Giovanni Stradone rappresentò senz'altro una delle presenze più significative. Si conobbero a Roma durante gli anni giovanili – il pittore era appena tre anni più anziano – e fin da subito si crearono le condizioni per un intenso scambio intellettuale e umano, che durò per tutta la vita. Furono le frequentazioni quotidiane degli anni Trenta, le visite reciproche e i tentativi condivisi di emergere nella rete della cultura romana, a costituire il nucleo del loro rapporto, che nel tempo dovette fare i conti con innumerevoli scontri e rotture a causa di evidenti divergenze caratteriali.⁸⁹⁹ Venturoli

⁸⁹⁷ M. Venturoli, R. Zangrandi, *Dizionario della paura*, Nistri-Lischi, Pisa 1951, p. 133.

⁸⁹⁸ *Ibi*, pp. 132-133.

⁸⁹⁹ Si trattò di un'amicizia quasi esclusiva, almeno nell'ottica di Stradone, tendenzialmente più solitario e isolato rispetto al resto della compagine romana. La corrispondenza conservata nel Fondo di Fiesole conserva numerose lettere (inviate e ricevute dal critico) che vanno dal settembre 1936 almeno al giugno 1977. Alcune sono senza data e non si esclude che alcune possano essere

era piuttosto conformista, sicuramente più affabile e spigliato, mentre Stradone aveva una personalità indisciplinata, risoluta e un'indole tendenzialmente solitaria; ad accomunarli era la medesima brama di successo e di riconoscimento, rispettivamente negli ambiti della scrittura e della pittura.

È noto che i due fossero in rapporti stretti già alla fine degli anni Venti, il periodo dei primi quadri di Stradone, il quale aveva preso a dipingere da autodidatta frequentando lo studio di Ferruccio Ferrazzi.⁹⁰⁰ Abitando a poca distanza l'uno dall'altro, egli ritrasse più volte l'amico in diverse situazioni quotidiane. *Gli amici di Marcello* del 1929 (Fig. 286) raffigura un momento di convivialità: il giovane Venturoli si sta intrattenendo *en plein air* con due coetanei nel cortile di casa, contesto riproposto anche l'anno successivo ma senza presenze umane in *Il giardino di Marcello* (Fig. 287), un dipinto impostato su un ricercato equilibrio compositivo e un'atmosfera coloristica ancora spadnianiana. Al 1930 risaliva pure *Marcello in paglietta* (Fig. 288), ritratto animato da uno psicologismo in linea con la luminosità della tavolozza: «la materia che lo caldeggia è espressionistica, elettrica, tutta giocata sul sommovimento di una pennellata rapida ed esatta».⁹⁰¹ Era proprio la quotidiana vicinanza con Stradone che permise a Venturoli di formare «l'occhio e il gusto».⁹⁰² I due presero a visitare insieme Galleria Borghese e le mostre romane, a partire dalla prima Quadriennale del 1931. Dell'esposizione di Mafai del gennaio 1937 alla Galleria della Cometa, Venturoli avrebbe rievocato l'impressione 'umana' che ebbe ancora molti anni dopo.⁹⁰³

successive all'arco temporale indicato, collocabili negli anni immediatamente precedenti alla morte di Giovanni Stradone, avvenuta il 6 febbraio 1981. A queste lettere se ne sono aggiunte altre otto inviate da Venturoli all'amico, gentilmente fornitemi in copia dall'erede del pittore, la sig.ra Letizia Stradone, che ringrazio per aver favorevolmente risposto alla mia richiesta di informazioni.

⁹⁰⁰ La famiglia Stradone si era trasferita nella capitale da Nola alla fine della Prima Guerra mondiale. A Roma Giovanni, che era nato nel 1911, frequentò il Liceo "Terenzio Mamiani" e si iscrisse contro voglia alla facoltà di Giurisprudenza, senza concludere gli studi. Fin da giovanissimo, sostenuto nelle sue inclinazioni artistiche dal padre, era solito imbracciare la bicicletta e recarsi in visita alla collezione di Galleria Borghese.

⁹⁰¹ C. Giacomozzi, *La pittura italiana moderna si regge sulle vive presenze di poche personalità*, in «Il Poliedro», settembre-ottobre 1967, p. 21.

⁹⁰² FC/MV Varie IV: *Per una biografia globale*.

⁹⁰³ M. Venturoli, *Il critico a domicilio*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2007, p. 69: «Tra le tante immagini di opere contemplate e di artisti contemplanti, rivedo prima della guerra alla galleria della Cometa di Libero de Libero verso piazza Campitelli a Roma la mostra delle "demolizioni" di Mario Mafai, quei piccoli documenti di sfacelo della Roma picconata nel cuore dei ricordi e delle inestirpabili indifferenze e ostilità contro il Regime; Mafai col cappello in testa perpetuamente, i pomelli rossi che pareva se li fosse tinti per partecipare a un numero di circo, quel suo parlar ciociaro, come se portasse, periodo per periodo, l'avanguardia in casa, una specie di musica che tutto unisse, rose sfatte e sofà di corte, donne nude, ragazzine al pianoforte e panorami di Roma come gigantesche infiorate di Genzano al tramonto; Libero de Libero, ritto in piedi con la

La maggior parte del tempo era comunque spesa nella stanza-studio del pittore, in via Salaria, impregnata dell'odore della tempera a olio e costellata dei piccoli insetti della sua collezione.⁹⁰⁴ Stradone, sebbene fin da giovane manifestasse un carattere non facile, era soprattutto un artista infaticabile; Venturoli si incantava a osservarlo e condivideva con lui le sue osservazioni e opinioni sui lavori in corso d'opera.⁹⁰⁵ Un disegno o un quadro intravisto un giorno, il successivo poteva già essersi caricato di altri significati ed evoluto in più parti, talvolta anche grazie ai suoi suggerimenti.⁹⁰⁶

Al gennaio 1938 risaliva l'ingaggio di un modello d'eccezione, sintomo che la pittura di Stradone – nonostante non fosse ancora uscita dal circuito dei Littoriali – iniziava a occupare un proprio spazio nel contesto romano. «In questi giorni si è verificato un evento non comune negli anni delle nostre conoscenze – scrisse Venturoli nelle sue memorie – Alberto Moravia è andato a casa di Giovanni Stradone, dietro sua richiesta, per farsi fare un ritratto».⁹⁰⁷ Venturoli descrisse l'episodio della prima posa, evidenziando come tra il giovane artista e l'affermato scrittore si fosse venuta a creare un'atmosfera piuttosto tesa, almeno in un primo momento:

Sedutosi, [Moravia] si è messo in una posizione decisa, come se dicesse: “ecco qua, mi metto in mostra, tu prendi il tuo carboncino e fai presto a riempir la carta”. Ci ha detto che anche Ceracchini gli aveva fatto un ritratto, ma ha dimostrato con una parola, che Giovanni non ha ben capito, che gli piaceva poco. Giovanni per l'occasione aveva tirato fuori e attaccato al muro il disegno della composizione grande (quei tipi a Via Veneto, ispirata a un realismo che potrebbe piacere a Moravia). Moravia, stando a

bellissima testa riccia e corvina tra bieco e angelicato, gli occhi balenanti, le gambe così corte, che pareva essere uscito fuori allora da un pozzo». Il volume in questione, uscito postumo a cura di Paolo Venturoli, include scritti risalenti alla seconda metà degli anni Ottanta.

⁹⁰⁴ Lo studio delle cetonie era un'antica passione di Stradone, il quale negli anni giovanili – come conferma la corrispondenza tra i due tra 1936 e 1938 – coinvolgeva anche Venturoli nella ricerca degli esemplari più particolari. La rappresentazione più efficace delle modalità di lavoro del pittore e dell'atmosfera che aleggiava nella sua camera-studio è restituita dal racconto *Il giardino della memoria* di Letizia Stradone.

⁹⁰⁵ È verosimile che Venturoli si fosse ispirato proprio a Stradone per il personaggio di Stefano, descritto nel suo primo romanzo. M. Venturoli, *I giorni di Ignazio*, p. 17: «Stefano tocca ogni cosa e ogni cosa “sistema”; che debba preparare i colori per andare a dipingere in campagna, che debba pulire una tavoletta, che infine si accinga a dipingere: una mano sottile, dalle dita di ladro».

⁹⁰⁶ FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*: 3 gennaio 1940. «Poi sono andato a trovare Giovanni che mi ha fatto vedere un disegno di una donna che (spogliatasi) scende dal letto. Mi è parsa un'idea molto felice, come impostazione. Ho discusso con lui della opportunità di togliere la figura virile di sinistra e ne ha convenuto».

⁹⁰⁷ FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: 21 gennaio 1938. L'ubicazione del dipinto è ad oggi ignota. Il quadro era inteso dal pittore come lasciappassare ai Prelittoriali che si sarebbero svolti di lì a poche settimane. Sempre dalle memorie di Venturoli emerge che a quell'edizione sia lui (per la poesia) che Stradone (per le arti figurative) non riuscirono a ottenere premi. Zibaldone, 15 aprile 1938.

sedere lo ha guardato. Giovanni gli ha chiesto se gli piaceva e lui ha risposto che bisognava vederlo dipinto. [...] Sembra che dopo un certo tempo Moravia si sia leggermente ammorbido: ha chiesto a Giovanni quali erano i pittori che gli piacciono; anzi ha chiesto se gli piaceva Pirandello, Mafai. Giovanni gli ha parlato di Scipione, che stima più degli altri; Moravia à detto: «una Roma di preti, una Roma di ieri». Ma ha ammesso il valore o le qualità di Scipione. Di Ferrazzi (aveva chiesto a Giovanni se era stato all'Accademia) ha detto male e cioè gli sembra un pittore che non ha nulla da dire, con quelle donne e quegli specchi; questa osservazione appare legittima in un temperamento come quello di Moravia, tutto volto alla rappresentazione drammatica dei fatti umani, ma è in contraddizione con la critica che Moravia è venuto facendo alle cose di Stradone, critica prevalentemente formale, preoccupata della “tecnica”; se è questa la vera preoccupazione di Moravia, non si capisce perché non apprezzi Ferrazzi, che è pittore “tecnicissimo” e lo è in modo esuberante [...] proprio in quelle donne con gli specchi.⁹⁰⁸

Da questo intenso confronto registrato da Venturoli, si comprende come anche il tempo di posa per un ritratto potesse essere l'occasione per i coinvolti per comprendere meglio il rispettivo ‘posizionamento’ nello scacchiere contemporaneo delle arti visive. All'epoca Moravia era particolarmente vicino alla Galleria della Cometa, attività ancora in corso, e non faceva mistero della sua fascinazione per un'arte che non fosse pretesto, ma integro specchio della realtà.⁹⁰⁹ Stradone aveva invece una concezione più idealista del mestiere di pittore e rivendicava una maggiore connessione con la visionarietà di Scipione, che non con l'attualità della poetica ‘realista’ di Pirandello o di quella più lirica di Mafai. Divergenze di visione a parte, Moravia mostrò poi un'inaspettata accondiscendenza e si rese disponibile per altre pose. Il progetto del ritratto, tuttavia, rischiò di non essere portato a termine a causa dell'irrequietezza di Stradone, il quale sembrava non riuscire a proseguire il ritratto di un noto intellettuale che non corrispondeva all'immagine che egli si era fatto in precedenza.⁹¹⁰ Alla fine, giunse comunque a un risultato che Venturoli definì «un bel ritratto»,⁹¹¹ in linea con la recente mania dell'amico pittore di volere modelli sempre più illustri. Questa pretesa gli fece pensare che il civico 195 di Via Salaria rischiava di diventare «il calvario dei grandi uomini».⁹¹²

⁹⁰⁸ *Ibi*: 21 gennaio 1938.

⁹⁰⁹ A. Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte (1934-1990)*, a cura di A. Grandelis, Bompiani Overlook, Milano 2017.

⁹¹⁰ FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: 25 gennaio 1938.

⁹¹¹ *Ibi*: 3 febbraio 1938.

⁹¹² *Ibi*: 15 febbraio 1938.

A quello stesso periodo, d'altra parte, risaliva anche il ritratto ad Arnaldo Frateili, già scrittore e critico letterario per importanti periodici romani. Venturoli giudicò quel quadro interessante non tanto per la rinomanza dell'effigiato, ma per alcune importanti novità tecniche che erano sintomatiche del cambiamento che la pittura di Stradone avrebbe intrapreso alla fine degli anni Trenta.

Il ritratto [di Frateili] è un dipinto su tavola, cosa questa assai significativa per la pittura di Giovanni. Ha rifuggito dalla tavola, rifuggendo la pittura fredda, cioè geometrica di Ferrazzi. Nel quadro grande con la chitarra, c'è Mancini e Ferrazzi a un tempo. C'è la tavola e il disegno da una parte, dall'altra la crosta e l'atmosfera. Nei quadri successivi, il primo ritratto di me in paglietta, il mio giardino, io che dormo ed altre piccole cose, continua la ricerca impressionistica, ma c'è sempre un substrato costruttivo. Eppure quello che domina è il colore, e la costruzione non estra come elemento principale. [...] Ora Giovanni ritorna alla tavola, perché sente moltissimo l'affresco. Interessante è il passaggio da l'impressionismo all'affresco. Suoi pericoli. Suoi enormi vantaggi.⁹¹³

Al di là dell'indole solitaria e diffidente, il progressivo passaggio di Stradone a un impasto più caldo, corposo e movimentato, era da intendere nell'ottica di una maggiore vicinanza agli altri artisti attivi nella capitale in quel momento, all'immersione in un clima intellettuale che in generale iniziava a manifestare qui e là nuovi segnali di tensione. Tra dimostrazioni di stima e dissapori, per entrambi una delle figure di riferimento di questo periodo fu il pittore e critico Virgilio Guzzi, che in quegli anni poteva vantare già una certa autorevolezza grazie ai suoi scritti su «Nuova Antologia» (e successivamente su «Primato»). Venturoli lo aveva conosciuto all'inizio del 1938 a casa dell'amico Arnaldo Bocelli,⁹¹⁴ e lo andò a trovare direttamente presso il suo studio alla fine di febbraio, insieme a Stradone. Fu l'occasione, per i due pittori, per un confronto piuttosto acceso, da cui poter trarre alcune considerazioni sulle divergenze della loro poetica espressiva:

Giovanni gli ha fatto delle giuste osservazioni sul “fondo” dei quadri, che è in Guzzi privo di ogni consistenza e spesso si sovrappone alla figura, senza creargli uno spazio; Guzzi naturalmente non ne ha convenuto perché concepisce il fondo come tono; la figura è per lui un'illuminazione, una sintesi, non un'analisi riposata dello spazio. Insomma, giriamola come si vuole, Guzzi vive l'esperienza dello impressionismo.⁹¹⁵

⁹¹³ *Ibi*: 15 febbraio 1938. Anche di questo dipinto, l'ubicazione è ad oggi ignota.

⁹¹⁴ *Ibi*: 24 gennaio 1938.

⁹¹⁵ *Ibi*: 24 febbraio 1938.

Come si evince dal racconto di Venturoli, l'incontro finì a male parole e costrinse Stradone a presentare le proprie scuse sia per telefono sia via lettera. Il giovane pittore negli anni andò accumulato una notevole frustrazione per un riconoscimento critico che non vedeva concretizzarsi, almeno non nella misura che riteneva di meritare. Se a Stradone ancora mancavano una certa comprensione e un unanime riconoscimento nell'ambiente romano, non era affatto per la qualità della sua pittura ma per il suo carattere notoriamente acceso e polemico. Venturoli, da parte sua, lo spronava a continuare sulla strada dell'arte, invitandolo a formarsi una propria personalità espressiva e allo stesso tempo a smussare un po' gli spigoli della propria risolutezza, lasciando che il confronto con i pittori più affermati e le critiche esterne si trasformassero in qualcosa di costruttivo.⁹¹⁶

L'agenda compilata quotidianamente da Venturoli nella prima metà del 1940 – anch'essa conservata nel Fondo di Fiesole (Fig. 289) – si rivela un'utile cartina al tornasole delle dinamiche che intercorsero tra i due in quel periodo. In pochi mesi, numerosissime furono le occasioni in cui egli aveva provato a smuovere l'amico pittore dalle sue incertezze, sia sul fronte delle conoscenze utili, ma anche sulle buone abitudini di lavoro. «Dopo cena è venuto Giovanni e l'ho incitato a muoversi, a farsi conoscere: Mafai, Frateili, Guzzi, Moravia; ha quattro vie aperte», annotava il 2 gennaio.⁹¹⁷ I giorni seguenti aggiungeva: «Abbiamo ancora una volta parlato del tono pittorico, della utilità che faccia degli schizzi e si compri un album».⁹¹⁸ Tra l'altro,

⁹¹⁶ FC/MV Corrispondenza, *Giovanni Stradone*: lettera a Venturoli, marzo 1938. Significativo del senso d'incomprensione vissuto da Stradone è lo sfogo contenuto in una lettera a Venturoli del marzo 1938. Lì, il pittore lamentava il trattamento riservatogli da Guzzi in occasione della VIII Mostra sindacale (in favore di un non meglio noto Gaddini), per poi allargare il discorso all'insofferenza maturata nei confronti del suo antico maestro Ferruccio Ferrazzi: «Quanto a lavorare certo che lavorerò; non mi ha mai piegato nessuno e questo orrore, toccherà semmai solo al Signore. La mia strada la vedo chiara dinanzi ma sputi sulla faccia ne avremo ancora per un bel pezzo se non per sempre ma i più di questi sputi sono generati più dall'incomprensione, dall'invidia sottocutanea la quale a seconda dei casi prende l'aspetto della più limpida indifferenza; salvo poi a tradirsi. Guzzi? Guzzi mi ha già pagato alla Sindacale [...]; Gaddini l'hai visto dove e come stava ci era la cosa più bella della mostra e lui, Guzzi, poteva metterlo bene in lume perché Amato fa ciò che desidera. Cerco sempre di avvicinarlo, anche in questi tempi l'ho fatto, ma mi evita; fa il fesso, sorride: sorridendo ti ha steso Ferrazzi (sia pure con buone ragioni ma certo con rancore). Io Ferrazzi lo odio ma il mio odio consiste nel fatto che per me è come se fosse morto come se non fosse mai esistito, come se non esistesse. [...] Ma tornando a Guzzi, combatte bene; Guzzi sorride anche a me, a parole dirà sempre che io sono la speranza d'Italia, ma tacerà sempre».

⁹¹⁷ FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*: 2 gennaio 1940.

⁹¹⁸ *Ibi*: 4 gennaio 1940. «Giovanni sta facendo un bel ritratto. Domani ci devo tornare, per posare ancora. Nella mattina sono stato da lui, dopo avergli telefonato che volevo che mi facesse un quadro con cappello, cappotto (ci fa un freddo, là) in questa e questa posizione. Ho trovato tutto pronto;

ancora dopo tanti anni, Venturoli si prestava ben volentieri a fare da modello,⁹¹⁹ provando così a sollecitare l'amico nei momenti in cui sembrava non trovare ispirazione per nuove composizioni: «ho telefonato due volte a Giovanni nella giornata invitandolo a dipingere. Gli ho promesso, come ieri, di andare da lui a posare, anzi mi sono offerto io».⁹²⁰ Dal momento che i pochi cataloghi dedicati all'artista non offrono troppi riferimenti per questo periodo della sua produzione pittorica, le notizie contenute nell'agenda risultano oltremodo significative. Oltre ad alcuni ritratti (dell'amico, della madre, di sé stesso), in quel periodo Stradone sperimentò svariati soggetti: alcuni paesaggi della zona dell'Aniene, nature morte, non di rado allestite dallo stesso Venturoli con frutta e insetti (una riuscita «molto bella, di un linguaggio [...] molto più denso»);⁹²¹ tra le opere più interessanti, spiccava «un bozzetto di bagnanti scipioneo-mafaiano», giudicato da Venturoli «importantissimo»⁹²² e che confermava una certa suggestione del versante più espressionista della Scuola Romana.

Al di là dell'indubbia qualità come pittore, Stradone non riusciva a promuovere efficacemente il proprio lavoro. Alla base della sua incostanza e scontrosità, c'era una mancanza di stima nei confronti delle altre personalità della cultura romana; ad esempio, egli non nutriva alcuna simpatia nei confronti di Mafai, che di quell'ambiente era uno degli artisti più attenzionati e influenti. Venturoli stesso provò più volte a intercedere per lui con alcuni interlocutori più accessibili: «Sono stato nel pomeriggio alla Galleria di Roma, dove ho incontrato Giovanni e Otello [Arena]. Poi ho parlato con Trombadori (di Guzzi, di Giovanni, della possibilità che avrebbe di essere considerato, se esponesse)».⁹²³ Se pochi giorni dopo Antonello Trombadori dedicò una visita approfondita allo studio del pittore, quel breve colloquio imbastito da Venturoli a suo modo doveva aver dato dei frutti.⁹²⁴

tela, drappo nero [...] per lo sfondo, la seggiola col cuscino a un lato del cavalletto e Giovanni alla finestra, in attesa».

⁹¹⁹ *Ibi*: 5 gennaio 1940.

⁹²⁰ FC/MV Taccuini e memorie: *Agenda 1940* (21 gennaio 1940). Dalle note del 3 febbraio emerge come questo primo ritratto di Venturoli del 1940 non fosse andato a buon fine. Nelle pagine seguenti, si ha notizie di ulteriori tentativi. Di questi e di numerosi altri progetti grafici e pittorici segnalati nell'agenda, allo stato attuale delle ricerche, non si hanno ulteriori riscontri.

⁹²¹ FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*: 1 marzo 1940.

⁹²² *Ibi*: 29 febbraio 1940.

⁹²³ *Ibi*: 1 febbraio 1940.

⁹²⁴ *Ibi*: 8 febbraio 1940.

Nel complesso, i primi mesi del 1940 rappresentarono comunque un periodo molto significativo per i due amici sul fronte della rete delle conoscenze. Da quanto emerge nell'agenda sopracitata, la Galleria di Roma venne visitata decine di volte, divenendo sì luogo di osservazione e di studio delle opere, ma soprattutto una fucina di situazioni dove avviare colloqui e dibattiti con altri intellettuali e artisti in visita.⁹²⁵ Lo stesso poteva dirsi della IX Mostra del Sindacato Belle Arti del Lazio, allestita ai Mercati Traianei tra aprile e maggio, e delle prime esposizioni alla Galleria Tevere, dove i due conobbero il pittore Pippo Rizzo, che ne era segretario.⁹²⁶ Alla Sindacale ebbero il permesso di curiosare anche in fase di allestimento,⁹²⁷ mentre all'inaugurazione si trovarono circondati da numerose personalità, più o meno illustri:

Abbiamo visto passare in auto il Re che parlava animatamente. Era con una bella faccia intelligente. Lo credevo più vecchio e più insignificante. Ho trovato degli ottimi quadri, qualche cosa di bello. C'era Guzzi il quale mi ha preso cordialissimamente a braccetto; è tutto soddisfatto del successo dei suoi quadri. C'era Guttuso che mi [ha] salutato con molta espansione. [Antonio] Biggi come al solito, poi è venuto Moravia e Giovanni si è eclissato con lui per tutto il tempo, poi Carta che mi ha presentato un poverissimo pittorello di nome [Ferruccio] Scattola; ho visto Ceracchini, Tamburi. Ho ammirato a lungo i tre bellissimi quadri di Mafai.⁹²⁸

Ulteriori visite ai Mercati Traianei si susseguirono nelle settimane successive: Venturoli prese appunti per un suo articolo e, anche con Stradone, fece la conoscenza diretta di altri artisti: tra i menzionati nell'agenda, si ricordano lo scultore Gaetano Martinez, i pittori Montanarini, Tamburi, e pure Roberto Melli, che le leggi razziali avevano estromesso dal circuito delle rassegne pubbliche ma che, evidentemente, non mancava di presenziare e di interessarsi alle novità del momento.⁹²⁹ Stradone, invece, riuscì ad accordarsi con Pippo Rizzo circa l'esposizione di alcune sue opere alla Galleria Tevere nel mese di maggio: in particolare, «finalmente uniti insieme, con

⁹²⁵ Le mostre citate nell'agenda: *Cinque pittori e uno scultore* (gennaio-febbraio 1940), *Pittori siciliani* (febbraio-marzo), *Artisti giuliani* (aprile).

⁹²⁶ La Galleria Tevere era uno spazio espositivo messo a disposizione dall'omonimo giornale di Telesio Interlandi, in via dell'Impero. La mostra inaugurale si tenne nel marzo 1940, con opere di Castelli, Ciarrocchi, Piccolo, Rizzo.

⁹²⁷ FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*: 23 aprile 1940. «Nella mattina sono stato all'allestimento della sindacale, dove [Orazio] Amato mi ha dato, dietro imbonitura di Guzzi, il permesso di circolare. Giovanni è stato trattato malino. C'è ottima roba».

⁹²⁸ FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*: 24 aprile 1940.

⁹²⁹ L'agenda di Venturoli riporta anche di un interessamento di Melli alla pittura di Giovanni Stradone, in occasione della mostra di quest'ultimo allestita alla Galleria Tevere. FC/MC Taccuini e memorie: *Agenda 1940* (18 maggio 1940).

l'aggiunta di qualche nuovo pezzo più fermo e riassuntivo, i ritratti» che erano stati esposti ai Prelittoriali negli anni precedenti.⁹³⁰

In realtà, nonostante le difficoltà iniziali, Stradone era riuscito a conquistare anche altri sostenitori piuttosto importanti. Ad esempio, era molto apprezzato da Pietro Maria Bardi, il quale si recò più volte presso la sua stanza-studio di Via Salaria per saggiare l'evoluzione della sua pittura. In una lettera a Venturoli del dicembre 1941, dopo averlo ringraziato per l'omaggio del saggio *Le acqueforti di Luigi Bartolini*, il direttore della Galleria di Roma gli manifestava tutto il suo entusiasmo: «Mi auguro d'incontrarsi con voi da Stradone, artista di primissimo piano, da far conoscere a tutta l'Italia» (Fig. 290).⁹³¹

Curiosamente, è proprio in parallelo all'ingresso nel *milieu* culturale romano che l'amicizia di Venturoli e Stradone venne colta da sempre maggiori dissidi e incomprensioni: i due presero a visitare sempre più mostre e studi di artisti, mettendo in gioco attitudini diversi e modi opposti di affrontare l'emancipazione dalla stasi e dal relativo isolamento della gioventù. Il loro rapporto procedeva sul filo di un equilibrio estremamente delicato, a cui l'isolamento dell'occupazione tedesca e il trambusto politico e culturale del dopoguerra avrebbero conferito ancora maggiore precarietà.

3.2.3 LE PRIME PUBBLICAZIONI D'ARTE SOTTO IL FASCISMO

Alla metà degli anni Trenta, Venturoli era un giovane interessato a far emergere le sue inclinazioni poetiche e letterarie nell'ambito delle riviste culturali. Tramite le proprie conoscenze, egli cercò di ottenere una qualche collaborazione con i periodici, nel proposito di inserirsi in maniera più strutturata nella rete degli intellettuali romani. In particolare, dal 1936 al 1940 pubblicò alcune poesie e contributi disimpegnati

⁹³⁰ M. Venturoli, *Seconda Mostra alla Galleria Tevere*, in. «Roma fascista», 25 luglio 1940. A quanto si evince dall'articolo, oltre ai ritratti di Stradone, erano esposte anche opere di Attilio Giuliani e di altri pittori oggi quasi del tutto ignoti (Gastone Bellincampi, Bruno Colorio, Mario Pagliardini, Silvestre Cuffaro). Per una prima ricostruzione delle collaborazioni e dei contributi di Venturoli sulla stampa dei primi anni Quaranta si rimanda al paragrafo successivo. L'agenda del 1940 testimonia come spesso e volentieri i contributi venissero dettati di persona o al telefono direttamente a Stradone (o all'amico comune Otello Arena, pittore amatoriale) per procedere più speditamente nella battitura a macchina.

⁹³¹ FC/MV Corrispondenza, *Pietro Maria Bardi*: lettera a Venturoli, 12 dicembre 1941. La Galleria di Roma, all'epoca diretta da Bardi, avrebbe ospitato alcune opere di Stradone di lì a poco, nella primavera del 1942, nell'ambito della mostra collettiva in cui esponevano anche lo scultore Mazzacurati e i pittori Gentilini, Monti e Natili.

(racconti, recensioni e critiche letterarie) su «L'Impero Fascista», «Augustea»,⁹³² «La Tribuna» e, grazie al tramite dell'amico Eurialo De Michelis, su «Meridiano di Roma».⁹³³ Al periodo universitario risaliva anche il suo coinvolgimento in «Roma fascista», settimanale dei G.U.F. dell'Urbe, dove presumibilmente poté pubblicare alcuni suoi componimenti in prosa e in versi.⁹³⁴ Da una cartolina di Garibaldo Marussi, fondatore del mensile fiumano «Termini» – che gli chiedeva di segnalare sul giornale dei G.U.F. un libro di Franco Vegliani appena pubblicato – è stato possibile dedurre che nel 1937 Venturoli fosse attivo nella redazione di «Roma Fascista» almeno per quanto riguardava la rubrica delle recensioni e delle segnalazioni letterarie.⁹³⁵

Nel complesso, si trattava di collaborazioni saltuarie, discontinue e tutto sommato modeste per chi come lui, laureato e ormai venticinquenne, ambiva a ottenere un incarico più solido in qualche redazione o ufficio del settore culturale. Lo slancio che, all'inizio del 1940, lo spinse a fare nuove conoscenze nell'ambito delle mostre romane e a tentare incarichi legati alla cronaca d'arte si può attribuire anche a quel tipo di insoddisfazione. È da notare, infatti, come già dal 1939 Venturoli avesse iniziato a manifestare apertamente la propria insofferenza connessa, oltre alla discontinuità delle

⁹³² La pagina artistica era saldamente tenuta da Alberto Bragaglia.

⁹³³ «Meridiano di Roma. L'Italia letteraria, artistica e scientifica» venne fondata nel 1936 da Pietro Maria Bardi e da Curzio Malaparte, come ideale continuazione de «La Fiera Letteraria». Negli inserti promozionali del 1937 si presentava come «Il più moderno settimanale culturale italiano». La direzione era affidata a Giovanni Battista Angioletti fino al 1938, poi sostituito da Cornelio di Marzio fino al 1943. Sul ruolo di quest'ultimo come segretario generale della Confederazione Fascista dei professionisti e degli artisti e soprattutto come animatore della seconda stagione della rivista, caratterizzata dall'ingaggio di collaboratori più vicini al PNF (come Gianbattista Vicari), cfr.: P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 125-126; E. Pound, G. Vicari, *Il fare aperto. Lettere 1939-1971*, Archinto, Milano 2000, pp. 34-35 (note 11-12). Prima della pubblicazione dei contributi di ambito artistico a partire dall'aprile 1940, sulla rivista erano già comparse alcune poesie e le seguenti prose: *Prologo e Infanzia. Racconto di Marcello Venturoli*, in «Meridiano di Roma», 11 settembre 1938, pp. 6-8 (con riproduzioni dei *Fiori* di Mafai e di un'opera di Francesco Trombadori); *Corso Allievi Ufficiali*, «Meridiano di Roma», 3 marzo 1940, pp. 6-7.

⁹³⁴ Non è stato possibile risalire alla natura di questa collaborazione e soprattutto alla sua origine. A causa della difficile reperibilità del periodico, la presenza di Venturoli su «Roma fascista» è ad oggi di difficile precisazione. Dalle ricerche portate avanti presso FC/MV e da altri riscontri bibliografici, è stato possibile definire la pubblicazione solo dei seguenti contributi: *Una poesia ed altro*, dedicato al poeta Siro Angeli, già nel 1938; *La mostra degli Squadristi*, nel maggio 1940; *Seconda Mostra alla Galleria Tevere* del 25 luglio 1940. Ad ogni modo, nell'agenda del 1940 sono segnalate svariate visite di Venturoli alla redazione (che aveva sede al primo piano di Palazzo Braschi), segnale che probabilmente il suo operato fosse piuttosto vivace in quel periodo.

⁹³⁵ FC/MV Corrispondenza, *Termini. Rivista di cultura*: cartolina di Garibaldo Marussi a Venturoli, 18 agosto 1937. Nella cartolina non viene specificato il titolo in questione, ma è noto nel 1937 di Vegliani uscì *Saggio su Ugo Betti* per la tipografia fiumana «La Vedetta D'Italia». Non è stato possibile trovare corrispondenza di un eventuale contributo di Venturoli in merito.

occasioni di lavoro, anche alla cerchia di intellettuali con cui si era formato. Allo stesso tempo, pur avendo avvicinato le loro istanze alla fine del decennio, egli covava un certo scetticismo pure verso alcuni coetanei più dichiaratamente polemici nei confronti della cultura tradizionale. Tanto i primi quanto questi ultimi, secondo lui, tendevano a formare gruppi esclusivi e a impantanarsi in sterili diatribe sulla forma e sui contenuti delle nuove produzioni, senza dar vita quindi a un orizzonte di apertura e di sana collaborazione con chi non fosse allineato ai loro valori. A quegli «amici pedanti» era rivolto il suo monito pubblicato su «Augustea»:

Lasciate che ve lo dica: tutti questi ambienti letterari, questi giornaloni e giornaletti a base di allusioni, di austeri riserbi e di velenosi scandalizzamenti, mi sembrano delle vecchie signore chiuse in mutande di bandone, in ferree gramaglie, ma non perché temano di essere prese nel vortice dei loro pruriti; piuttosto perché sanno che nessuno ci perderebbe tempo e vogliono giustificare la loro solitudine in un atteggiamento di proba difesa. Circoli chiusi, con Montale in vitro, con Ungaretti di qua e Quasimodo dall'altra parte; ogni tanto si alza qualcuno per riattivare la luce dei lumini, per regolare l'onda dell'incenso; ma l'aria è ferma, ogni tanto corre lungo le pareti uno sbadiglio: ci si muove a fatica, in quei luoghi, e non si sa più che cosa dire: si parla di quei «poeti», di quei critici, a bassa voce, con aria di mistero, e sembra che si parta piuttosto di gente che stia assai male, forse per morire.⁹³⁶

Non sembra un caso che pochi mesi dopo Venturoli iniziò a veder pubblicate le sue prime recensioni di mostre. Curiosamente, il suo scritto più ampio e significativo di quel periodo comparve invece su un periodico non romano: si trattava della recensione della tanto discussa XXXI mostra della Galleria di Roma, pubblicata sul mensile fiumano «Termini» nell'edizione del febbraio-marzo 1940.⁹³⁷ Ancora una volta grazie

⁹³⁶ M. Venturoli, *Discorso con gli "amici pedanti"*, in «Augustea», 15 maggio 1939, p. 21. Il titolo rivela una provocazione nei confronti dei cosiddetti «amici pedanti», un gruppo di letterati che in quello stesso anno andava pubblicando una rubrica letteraria piuttosto polemica su «Il Meridiano di Roma», poi proseguita nel 1940 su «La Ruota». Cfr. anche S. Bertelli, *Il Gruppo. La formazione del gruppo dirigente del PCI 1936-1948*, Rizzoli, Milano 1980, p. 127. Gli intellettuali di riferimento della rubrica erano tutti di orientamento comunista (esplicito o comunque in formazione), ma i loro attacchi sembravano rivolti «non già al regime, ma al fascismo nella misura in cui l'accademia era legata al regime»: in sostanza, una battaglia che, almeno in quel frangente, «aveva più il sapore di uno scontro generazionale, che non politico». Tra i principali protagonisti di questo fronte, si ricordano: Mario Alicata, Antonello Trombadori, Mario Socrate, Girolamo Sotgiu, Pietro Ingrao, Giuliano Briganti e, tra gli artisti, Renato Guttuso.

⁹³⁷ M. Venturoli, *XXXI Mostra della Galleria di Roma (Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri, pittori; Pericle Fazzini, scultore)*, in «Termini», febbraio-marzo 1940, p. 937-938. Per i rapporti di Venturoli con i referenti della rivista si rimanda a: FC/MV Corrispondenza, *Termini. Rivista di cultura*. «Termini. Rivista mensile di cultura», pubblicata sotto gli auspici dell'Istituto di Cultura Fascista del Carnaro, venne fondata a Fiume nel 1935 da Garibaldo Marussi e diretta da Giuseppe Gerini. All'epoca facevano parte del comitato redazionale anche Umbro Apollonio,

al tramite di Eurialo De Michelis, Venturoli aveva iniziato la collaborazione con la rivista di Garibaldo Marussi alcuni anni prima, quando ancora ambiva ad affermarsi come scrittore di prose e componimenti in versi.⁹³⁸ Fu lo stesso direttore Giuseppe Gerini a sollecitarlo per la recensione della mostra della Galleria di Roma, con una cartolina datata 5 febbraio 1940: «Mantieniti sulle due colonne e cerca di farmi avere i cliché (domandali agli autori) delle migliori opere esposte. Se non hanno i cliché, almeno fammi giungere le fotografie. Faremo una o due belle pagine di Termini» (Fig. 291).⁹³⁹ La bozza – insieme alle riproduzioni di *Natura monta dell'odalisca* di Guzzi e *Donna in piedi* di Tamburi – arrivò a Fiume il 12 febbraio mentre l'edizione definitiva giunse nelle mani di Venturoli solo ad aprile inoltrato, quando ormai la mostra aveva chiuso da tempo, ma la sua eco ancora aleggiava negli studi (Fig. 292). Questo, ovviamente, era valido soprattutto per coloro che vi avevano esposto. Virgilio Guzzi, ad esempio, fu il primo a cui Venturoli sottopose l'articolo e ne rimase

Giovanni Fletzer, Franco Giovannelli, Franco Vegliani. Proponendosi come ponte fra la cultura italiana e quelle dell'Est europeo, venne pubblicata dal settembre 1936 al maggio 1943. In una lettera del 7 giugno 1936 Venturoli viene informato che «il 1° Settembre uscirà a Fiume una rivista mensile di Cultura: “Termini”. Suo scopo sarà di dare in tanta confusione un panorama equo e sano della odierna letteratura italiana, fuori di tutte le cricche [...] e d'immettere le forze giovani della Venezia Giulia nella vita intellettuale della Nazione». Venturoli e Marussi si sarebbero conosciuti di persona, presumibilmente a Roma, l'anno seguente. Si evince da una cartolina di Marussi col timbro datato 6 settembre 1937, nella quale si compiace con Venturoli per essersi conosciuti personalmente e coglie l'occasione per ringraziarlo per alcune indicazioni che il giovane romano aveva saputo dargli. Se ne deduce quindi una notevole confidenza, tale da far immaginare anche un maggiore coinvolgimento di Venturoli nelle dinamiche della rivista, seppur a distanza. La corrispondenza conservata nell'archivio di Fiesole contiene indizi di comunicazioni dirette anche con il direttore Gerini, con il quale tuttavia l'uso del “tu” non è da intendere come segnale di vicinanza oltre l'orizzonte professionale, ma si riconduce alla consuetudine cameratesca di matrice fascista che voleva l'abolizione del “lei” come forma di cortesia. Alla richiesta di pubblicare una sua poesia, probabilmente presentata dal giovane Venturoli con tutte le accortezze con cui in genere ci si rivolge a un superiore, nella sua risposta Gerini tenne a precisare: «uso il tu romano, fai altrettanto».

⁹³⁸ M. Venturoli, *Ritratto di De Michelis*, in «Termini», marzo 1937, p. 113; ID., *Alla morte*, in «Termini», novembre, 1938, p. 302.

⁹³⁹ FC/MV Corrispondenza, *Termini. Rivista di cultura*: cartolina di Gerini a Venturoli, 5 febbraio 1940. Nei propositi della redazione fiumana, il ruolo di Venturoli e degli altri corrispondenti romani era di promuovere la rivista e i suoi valori nella capitale, in modo da favorire il dialogo tra gli intellettuali di ambo le parti in causa: da un lato, i fiumani dovevano sprovvincializzarsi, saggiare l'aria della cultura nazionale attraverso voci “sincere” e “intelligenti”; dall'altro, il quartier generale romano doveva conoscere e riconoscere la validità della cultura italiana fiumana. Gerini tenne a sottolineare questa ambizione in una lettera a Venturoli del 12 febbraio 1940, in cui gli confermava la ricezione della sua recensione sulla XXXI Mostra della Galleria di Roma: «Fammi sapere se ricevi Termini regolarmente: vedrai che il fascicolo di Gennaio ti piacerà. Termini qui a Fiume compie una sua specifica funzione letteraria e politica. Abbiamo bisogno di amici sinceri, di collaboratori intelligenti che combattano con noi per il buon nome della letteratura e dell'arte italiana nei paesi balcanico-danubiani, su cui è diretta l'azione di Termini! Fa' capire questo in certi ambienti romani che ci sono freddi per non dire ostili».

«gradevolmente impressionato».⁹⁴⁰ Quella cronaca artistica doveva aver soddisfatto anche la redazione di «Termini», al punto che Gerini – in una lettera datata 8 marzo – dava il suo benestare a «uno studio serio e impegnativo sui giovanissimi», riferendosi agli artisti emergenti di Roma.⁹⁴¹ Sebbene non sia stato possibile fare affidamento a riscontri documentari, non si fatica a immaginare che l'idea possa essere stata dello stesso Venturoli, interessato a continuare ad avere una vetrina per le sue recensioni e a sostenere il lavoro dei suoi coetanei, tra i quali ovviamente Giovanni Stradone. In realtà, il progetto non dovette avere seguito, dal momento che su «Termini» non comparve nessun altro contributo con la sua firma.

Fu «Meridiano di Roma», dal marzo 1940, a ospitare un buon numero di sue recensioni di esposizioni romane, a partire da quelle alla XXXII mostra della Galleria di Roma e alla mostra inaugurale della Galleria Tevere.⁹⁴² Già ad aprile, la rivista sembrò volersi affidare a lui in maniera più strutturata, chiedendo espressamente la sua collaborazione «per le cronache figurative»: Alberto Bragaglia, a nome della redazione, lo invitò infatti a occuparsi «di talune Mostre Romane, a cominciare dalla Mostra degli Artisti Giuliani» alla Galleria di Roma, la quale richiedeva una copertura stampa piuttosto urgente a causa dell'imminente chiusura (Fig. 293).⁹⁴³ A quella richiesta Venturoli provvide con solerzia;⁹⁴⁴ dopodiché altri suoi contributi di ambito artistico comparvero sulla rivista fino all'inizio della guerra.⁹⁴⁵ In particolare, pubblicò

⁹⁴⁰ FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*: 16 aprile.

⁹⁴¹ FC/MV Corrispondenza: *Termini. Rivista di cultura*: lettera di Gerini a Venturoli, 8 marzo 1940.

⁹⁴² M. Venturoli, *Mostra dei Siciliani*, in «Meridiano di Roma», 10 marzo 1940, p. 5; Id., *Mostra alla Galleria Tevere*, in «Meridiano di Roma», 24 marzo 1940, p. 5. A queste due recensioni si aggiungeva il profilo di Virgilio Guzzi, pubblicato – insieme a contributi di altri su altrettanti artisti – sul numero di metà aprile: M. Venturoli, *Artisti d'oggi. Virgilio Guzzi*, in «Meridiano di Roma», 14 aprile 1940, p. 5.

⁹⁴³ FC/MV Corrispondenza, *Meridiano di Roma*: lettera di Bragaglia a Venturoli, 23 aprile 1940. Nella lettera l'espressione «Mostre Romane», così come il termine entro cui consegnare il testo della recensione («entro giovedì 25 corrente»), è sottolineata.

⁹⁴⁴ M. Venturoli, *Artisti giuliani*, in «Meridiano di Roma», 5 maggio 1940, p. 5.

⁹⁴⁵ Tra questi articoli dovette intercorrere anche un altro scritto – non identificato – che la rivista non mandò in stampa. Lo si deduce da una lettera del vicedirettore Gianbattista Vicari (intestata Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti) non datata ma, per i riferimenti in essa contenuti, ascrivibile al maggio 1940: «Ho dato disposiz[i]one perché ti siano mandate le bozze del tuo articolo, perché lo possa utilizzare altrimenti. Sollecito Gasperi [...]. D'accordo senz'altro per la II mostra alla Tevere». Sempre Vicari, alla fine del mese, chiedeva di indirizzare la corrispondenza direttamente al Direttore Cornelio Di Marzio, in quanto egli era stato richiamato alle armi. Tale avviso doveva essere destinato a tutti i collaboratori della rivista: il formalismo del «Carissimo Camerata» in apertura contrastava infatti con il «Caro Venturoli» utilizzato nell'altra lettera. Cfr. FC/MV Corrispondenza, *Meridiano di Roma*.

due scritti dedicati alla partecipazione di alcuni artisti ascrivibili alla recente Scuola Romana: *Pittori alla Sindacale Laziale*, incentrato sulle partecipazioni di Virgilio Guzzi, Afro, Montanarini e Caputi alla IX mostra del Sindacato Interprovinciale del Lazio (Fig. 294),⁹⁴⁶ e *G. Stradone o del contenuto*, dedicato alle opere dell'amico esposte alla Galleria Tevere.⁹⁴⁷ A quest'ultima mostra Venturoli riservò anche un altro contributo, che venne pubblicato il 25 luglio 1940 su «Roma fascista» e di cui è conservato un ritaglio di giornale nel fondo di Fiesole (Fig. 295).⁹⁴⁸

La collaborazione con «Meridiano di Roma» si esaurì nel giro di pochi mesi, con alcuni pezzi di ambito letterario.⁹⁴⁹ Avendo maturato una prima esperienza sulla stampa periodica, per quanto sporadica e altalenante, nel 1941 Venturoli meditò l'idea di cimentarsi anche in un contributo critico più strutturato, con il quale convalidare in maniera più decisa il suo ingresso nella rete degli osservatori d'arte della capitale. A stimolarlo fu la grande personale di Luigi Bartolini aperta alla Galleria di Roma, una mostra con venticinque dipinti e sessanta incisioni che omaggiava uno degli artisti più importanti della scena romana di quegli anni. Bartolini non aveva un carattere semplice, ma nei confronti di Venturoli sembrò ben disposto a 'fare da cavia' per il suo scritto.⁹⁵⁰ Come testimoniano alcune cartoline conservate nell'archivio di Fiesole, prima della pubblicazione Venturoli e Bartolini si incontrarono più volte per analizzare e discutere insieme delle acqueforti che sarebbero state oggetto dello studio.⁹⁵¹ Da parte sua, Bartolini si trasformò anche in una sorta di mentore, tenendo informato il giovane su eventuali possibilità di collaborazione a progetti giornalistici o editoriali, dimostrando quindi di provare una certa fiducia nelle sue capacità.⁹⁵² L'artista stesso

⁹⁴⁶ M. Venturoli, *Pittori alla Sindacale Laziale*, in «Meridiano di Roma», 19 maggio 1940, p. 5. Una più ampia panoramica della mostra era stata fornita nel numero precedente: S. Ormisda, *Pittura alla Sindacale del Lazio*, 5 maggio 1940, p. 5.

⁹⁴⁷ M. Venturoli, *G. Stradone o del contenuto*, in «Meridiano di Roma», 2 giugno 1940, p. 5. Come emerge dall'agenda del 1940, all'epoca il suo referente per la pubblicazione degli articoli era Mario Alicata.

⁹⁴⁸ M. Venturoli, *Seconda Mostra alla Galleria Tevere*, in «Roma fascista», 25 luglio 1940.

⁹⁴⁹ M. Venturoli, «*Poesie*» di Sebastiano Carta, in «Meridiano di Roma», 7 giugno 1940, p. 10; *Giorni d'agosto*, in «Meridiano di Roma», 13 ottobre 1940, p. 7 (prosa in omaggio al tempo estivo trascorso lungo il corso del Tevere, corredata dalla riproduzione di *Colosseo* di Orfeo Tamburi).

⁹⁵⁰ Nell'ambiente artistico italiano, Bartolini era noto per la sua indole insofferente e la sua tendenza al vittimismo di fronte alle critiche di intellettuali e politici (non sempre giustificate). In una lettera datata 8 gennaio 1936, il suo temperamento era stato definito da Antonio Maraini «l'ombra della luce del Suo ingegno», causa di «tanti guai e dolori»; L. Bartolini, *Perché do ombra*, Novagrafia, Roma 1945, p. 10.

⁹⁵¹ FC/MV Corrispondenza, *Luigi Bartolini*: cartolina a Venturoli, 6 giugno 1941.

⁹⁵² FC/MV Corrispondenza, *Luigi Bartolini*: cartolina a Venturoli, 23 luglio 1941. A conferma della stima riposta in Venturoli, si segnala la lettera di Bartolini in cui l'artista gli confessa che

si occupò di preparare il terreno per eventuali finanziatori e stampatori.⁹⁵³ Il saggio di oltre venti pagine intitolato *Le acqueforti di Luigi Bartolini* venne poi pubblicato dalla Tipografia Ferri di Roma entro la fine dell'anno (Fig. 296).⁹⁵⁴ Stando alle lettere di ringraziamento che si sono conservate, tra le varie personalità del mondo culturale (soprattutto romano) che lo ricevettero in omaggio c'erano senz'altro Giorgio Morandi,⁹⁵⁵ Renato Guttuso,⁹⁵⁶ Giulio Carlo Argan in quanto referente della rivista «Le Arti» (lo definì un «acuto saggio»),⁹⁵⁷ e Pietro Maria Bardi, che fu soddisfatto di aver fatto «un incontro con un critico sagace e aperto» e, come riferito anche in precedenza, si augurava di incontrarlo quanto prima da Stradone.⁹⁵⁸

Sempre nel 1941 Venturoli trovò anche un nuovo approdo per le sue recensioni di mostre sulla stampa periodica. Il mensile «Raccolta», diretto da Guglielmo Danzi, era stato fondato nel gennaio 1940 come continuazione del bimestrale di poesia «Circoli»; da quest'ultimo ereditava sia una veste grafica elegante e minimalista, sia l'idea di proporre raffinati approfondimenti culturali, organizzati in svariate rubriche. Tra marzo e maggio 1941 e poi nuovamente nella primavera del 1943, Venturoli riuscì a pubblicarvi contributi piuttosto consistenti e, negli stessi numeri, a firmare anche la pagina della cronaca artistica. Con ampio spazio a disposizione e la possibilità di aggiungere alcune grandi riproduzioni (disegni e incisioni), inaugurò la sua collaborazione recensendo la mostra di disegni con cui si aprì lo spazio espositivo delle Terme (Fig. 297).⁹⁵⁹ Successivamente, dedicò quasi dieci pagine di commento alla pittura di Giovanni Stradone e Angelo Savelli, con un testo che per i due giovani rappresentava uno dei primi e più approfonditi contributi critici pubblicati sulla stampa romana.

addirittura avrebbe visto meglio lui alla direzione di «Documento», rispetto a Orfeo Tamburi, che invece aveva avuto l'incarico.

⁹⁵³ FC/MV Corrispondenza, *Luigi Bartolini*: cartolina a Venturoli, 8 settembre 1941.

⁹⁵⁴ M. Venturoli, *Le acqueforti di Luigi Bartolini*, ed. V. Ferri, Roma 1941. Non essendosi conservata altra corrispondenza in merito nel fascicolo di Bartolini, non è stato possibile confermare se l'artista rimase soddisfatto del risultato.

⁹⁵⁵ FC/MV Corrispondenza, *Giorgio Morandi*: lettera a Venturoli, dicembre 1941.

⁹⁵⁶ FC/MV Corrispondenza, Renato Guttuso [dicembre 1941]. Nella sua lettera, Guttuso conferma a Venturoli di aver ricevuto e letto il libro, oltre a informarlo della sua imminente mostra milanese (Renato Guttuso, Orfeo Tamburi, Galleria Barbaroux, 28 dicembre 1941-11 gennaio 1942).

⁹⁵⁷ FC/MV Corrispondenza, *Giulio Carlo Argan*: lettera a Venturoli, 14 dicembre 1941.

⁹⁵⁸ FC/MV Corrispondenza, *Pietro Maria Bardi*: lettera a Venturoli, 12 dicembre 1941.

⁹⁵⁹ M. Venturoli, *Prima mostra d'arte alle Terme*, in «Raccolta», marzo 1941, pp. 195-199.

L'assenza di Venturoli su «Raccolta» per tutto il 1942, ad oggi, non ha una ragione nota.⁹⁶⁰ La collaborazione con la rivista riprese solo nella primavera del 1943, in previsione della IV Quadriennale d'Arte Nazionale, che per il giovane critico dovette apparire come una ghiotta occasione per 'giocare in casa'. La rassegna si svolgeva a Roma e ospitava molti degli artisti con cui aveva familiarizzato nel corso degli ultimi anni; nessun incarico sui fronti di guerra lo costringeva altrove o lo coinvolgeva anche solo indirettamente. In questo senso, egli aveva tutte le possibilità per coprire da vicino e con un certo grado di approfondimento le varie partecipazioni.⁹⁶¹ Tuttavia, un unico articolo dovette sembrargli ben poca cosa rispetto alla grande quantità di appunti che potenzialmente avrebbe preso durante le visite a Palazzo delle Esposizioni. È in questo scenario che occorre inquadrare il progetto per la pubblicazione dell'ampio reportage che prese il nome di *Viaggio intorno alla Quadriennale*, avvenuta sempre nell'ambito del rapporto editoriale con «Raccolta» (Fig. 298).⁹⁶² Il volume contava sessantacinque pagine di commento e di riflessioni sullo stato dell'arte contemporanea, con una maggiore attenzione dedicata alla pittura rispetto alla scultura e alla sezione del bianco e nero. A impreziosire il tutto erano dieci tavole fuori testo che riproducevano le opere

⁹⁶⁰ Nel 1942, per quanto riguardava le arti visive, su «Raccolta» comparve solo il contributo di Michelangelo Masciotta sull'opera incisoria di Luigi Bartolini (novembre-dicembre 1942, pp. 353-356). Quest'ultimo, nel numero seguente (gennaio-febbraio 1943, pp. 45-49) sentì l'esigenza di precisare il rapporto tra la sua pittura e quella di Vincent Van Gogh, in risposta a una comparazione fatta da Virgilio Guzzi. Dal numero di agosto-settembre 1941, tra l'altro, la rubrica "Arte" venne meno, a fronte del mantenimento di quelle di "Lettere", "Politica", "Musica", "Teatro", "Cinema" e "Radio". Ricomparve solo nell'ultimo numero del marzo-aprile 1943, sempre a firma di Venturoli, che evidentemente aveva una sorta di monopolio intellettuale su quel tipo di contributi. La mancanza di documentazione riferibile alla collaborazione tra il critico e la rivista non ha permesso di approfondirne oltre le dinamiche.

⁹⁶¹ Una testimonianza dell'impegno con cui Venturoli si stava preparando all'evento è riscontrabile nelle sue memorie dell'inizio di maggio 1943, quando per giustificare un'eccessiva fiacchezza alla fine della giornata annotò «forse mi sono troppo stancato a camminare con Giovanni [Stradone] parlando della prossima Quadriennale». FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: 11 maggio 1943.

⁹⁶² Verosimilmente, il progetto era stato proposto da Venturoli anche a Giambattista Vicari, già vicedirettore di «Meridiano di Roma» e allora primo referente delle Edizioni Lettere d'Oggi. Questi, tuttavia, fu costretto a rifiutare qualunque tipo di collaborazione viste le acque non serene in cui navigava la sua attività. «Lettere d'oggi. Rivista mensile di letteratura» chiuse la sua prima stagione editoriale nel maggio 1943, per riprendere per un breve periodo nel dopoguerra. FC/MV Corrispondenza: Giambattista Vicari a Venturoli, 29 aprile 1943. Il titolo sembrava recuperare quello usato da Nino Bertolotti su «Quadrivio» in occasione della rassegna del 1939 ("Viaggio attraverso la Quadriennale", 16 aprile 1939, p. 5). In realtà Venturoli, già nel 1937, aveva concepito un romanzo corale dal titolo *Viaggio intorno agli amici*, composto da alcuni ritratti dei propri compagni di strada (FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: 10 dicembre 1937).

più significative secondo l'autore e l'utile indice dei nomi finale.⁹⁶³ Il medaglione in copertina, anche se non era specificato, è probabilmente da ricondurre a un'incisione di Luigi Bartolini. Sulla rivista Venturoli scelse di pubblicare il capitolo su Mario Mafai, una delle figure centrali della sua riflessione critica: in particolare, era interessato a sondare la misura della sua influenza sulla giovane pittura romana e il confronto con l'opera di Fausto Pirandello, che riteneva essere la sua più valida alternativa. Sullo stesso numero, a questo ampio pezzo aggiunse pure un commento polemico sui premi assegnati, firmato per la rubrica 'Arte'.⁹⁶⁴

Considerando il confuso epilogo che la IV Quadriennale visse e il cataclisma politico che le fece seguito, non si fatica a comprendere le ragioni per cui la cronaca artistica di Venturoli sulla mostra ebbe un'eco quasi nulla nell'ambiente culturale romano, sia nell'immediato che in seguito. Contestualmente, rare sono le occorrenze documentarie che forniscono alcune informazioni sul destino editoriale del volume. Palma Bucarelli ne ricevette un esemplare in omaggio, che venne «molto gradito e letto con interesse»,⁹⁶⁵ e chiese a Venturoli di fornirgliene una copia ulteriore per la biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Una lettera del pittore Rolando Monti – inviata il 6 luglio dalle campagne intorno a Perugia – dimostra poi che alcuni più curiosi, in quei tempi non facili, furono disposti a pagare 15 Lire per un contributo «permeato di una giusta e sincera sensibilità critica» (Fig. 299).⁹⁶⁶ Pur contestando a Venturoli l'aver attribuito a Mafai «tanta grazia e tanta disgrazia», il pittore toscano apprezzò la sua scrittura chiara e senza fronzoli, libera da sovrastrutture letterarie che poco servivano alla comprensione dell'arte. La lettera conteneva anche una provocazione in termini di concettuali su un tema che avrebbe avuto ancora molto spazio nel dibattito culturale italiano negli anni avvenire. Monti, difatti, lo metteva in guardia sul significato del termine 'realtà', «tarlo roditore e prolificatore», quando usato in ambito estetico:

⁹⁶³ Si riporta l'elenco delle riproduzioni in bianco e nero, nell'ordine presentato nel volume: F. De Pisis, *Il piede romano*; F. Casorati, *Donna seduta*; G. Capogrossi, *Natura morta*; F. Pirandello, *Ritratto [di Pierluigi]*; M. Mafai, *Autoritratto*; A. Ziveri, *Giuditta e Oloferne*; R. Guttuso, *Ritratto di Santangelo*; G. Stradone, *Calanco*; M. Marini, *Testa di donna*; G. Manzù, *Ritratto di Francesca Blanc*.

⁹⁶⁴ M. Venturoli, *Premi alla IV Quadriennale*, in «Raccolta», marzo-aprile 1943, pp. 113-117.

⁹⁶⁵ FC/MV Corrispondenza, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*: lettera di Palma Bucarelli a Venturoli, 26 luglio 1943.

⁹⁶⁶ FC/MV Corrispondenza, *Rolando Monti*: lettera a Venturoli, 6 luglio 1943.

Vedo che ti batti ad ogni piè sospinto per la “realtà”. Ma quale realtà si può elevare ad insegna nel campo dell’arte? La realtà di Cimabue o quella di Goya? Quella metafisica di De Chirico (il buono) o quella romantica-nostalgica di Scipione? Parli della realtà sui generis o intendi una definitiva maniera di esprimersi nella cui orbita si muovono certi determinati artisti? Ma la realtà non è quel fantasma che l’artista porta con se e insegue accanitamente e concretizza nell’opera e col quale riesce infine a commuovere e convivere? (vedi il caso Morandi p.es.).⁹⁶⁷

Con il concetto di ‘realtà’, nell’arte e nella vita, Venturoli doveva ancora fare i conti. L’ultimo anno di guerra e il progressivo avvicinamento agli artisti di sinistra gli avrebbe permesso di chiarirlo meglio.

3.2.4 LA MATURAZIONE POLITICA E CULTURALE

Così come era successo a molti altri italiani, affinché Venturoli dismettesse il suo sguardo qualunquista e distaccato nei confronti della realtà, sarebbe occorso l’ultimo anno di guerra, con le sue difficoltà materiali e le insensate violenze perpetrate ai danni della popolazione civile. «Me ne sono potuto accorgere solo agli estremi, quando anche un orbo lo avrebbe scoperto», scrisse nel febbraio 1944 all’amico Giovanni Stradone, facendo riferimento all’impossibilità di continuare a vivere con disinteresse e rifuggire ogni tipo di coinvolgimento attivo nei fatti della società.⁹⁶⁸ Nemmeno nel giugno di quattro anni prima, infatti, al proclama di Mussolini per l’entrata in guerra dell’Italia, Venturoli aveva avvertito il campanello di allarme di una reazione in senso civico e politico, sopraffatto com’era dal timore, umanissimo, di essere chiamato alle armi. Grazie anche all’intermediazione del suocero Antonino Lopresti, allora colonnello medico del Regio Esercito in servizio presso l’Ospedale Militare del Celio, ottenne «un anno di licenza di convalescenza», quindi l’esenzione dal servizio militare per ragioni di salute.⁹⁶⁹ Negli anni di guerra Venturoli riuscì a rimanere a Roma con la

⁹⁶⁷ *Ibidem*.

⁹⁶⁸ FC/MV Corrispondenza, *Giovanni Stradone*: lettera di Venturoli, 23 febbraio 1944.

⁹⁶⁹ FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*: 11 gennaio 1940. Nella stessa agenda, un riferimento precedente (4 gennaio) chiarisce la destinazione del servizio militare e i motivi di salute alla base della licenza: «Sono andato di mattina preso a passare la visita presto a passare la visita medica per essere riammesso al 2° granatieri [di Sardegna]. Pare che ancora abbia l’ulcera duodenale, almeno così dicevano e mi è parso di capire. Se è così, mi sarà rimandato il servizio. Spero che si ottenga che me lo rimandino per molto tempo, altrimenti non faccio a tempo a sposarmi».

famiglia, la quale in quegli anni andava allargandosi con l'arrivo di due figli.⁹⁷⁰ Nonostante i biasimi della moglie Maria, egli non smise di immaginare un eventuale impiego 'comodo' nell'ambito della cultura: oltre ai rapporti sporadici intessuti con vari periodici e riviste culturali, tentò anche una collaborazione anche con l'E.I.A.R. (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche), che tuttavia non andò a buon fine.⁹⁷¹

Nel 1943, la necessità di provvedere alla famiglia costrinse Venturoli ad accettare mansioni più pratiche. Nello specifico, venne nominato Capo Ufficio del servizio motorizzazione della G.I.L. (incarico che lo vedeva arruolato in automatico nella Milizia volontaria per la sicurezza nazionale).⁹⁷² Entrato in relazione con altri impiegati che, come lui, non potevano dirsi animati da chissà quali consapevolezze, iniziò a convincersi della bontà di certe condotte che servivano la Patria senza porsi troppo il problema della fede politica: «avevo trovato nei meno fascisti dei fascisti, nei più ignoranti degli italiani, la possibilità di uscire dal mio isolamento».⁹⁷³ A giugno venne richiamato alle armi, ma venne posto in «licenza illimitata» a causa di un'ulcera, che comportò a una lunga serie di «visite mediche, anticamere, lettere di presentazione, generali, colonnelli, depositi, comandi, compagnie, radiografie».⁹⁷⁴ Dopo l'armistizio lavorò per un breve periodo come impiegato avventizio presso gli uffici centrali dell'Opera Nazionale Balilla, ma già ad ottobre – sempre per ragioni di salute – venne

⁹⁷⁰ La frequentazione di Marcello Venturoli con Maria Lopresti risaliva al periodo degli studi liceali. All'inizio degli anni Quaranta – con Maria che nel frattempo era divenuta insegnante – i due si sposarono ed ebbero il primo figlio Francesco. Il secondogenito Paolo sarebbe nato il 18 maggio 1944, in un momento cruciale sia per la giovane famiglia e sia per l'intera comunità romana: difatti, si collocava a metà tra la sconvolgente rappresaglia delle Fosse Ardeatine (dove trovò la morte anche Giuseppe Lopresti, fratello di Maria) e la liberazione della capitale.

⁹⁷¹ Tra marzo e aprile 1940 Venturoli intrattenne numerosi contatti con Fulvio Palmieri, giornalista e personalità molto influente all'interno dell'E.I.A.R., per un suo eventuale coinvolgimento nella rubrica d'intrattenimento "Il quarto d'ora del...". In data 4 maggio ebbe un colloquio anche con il Direttore Compartimentale dell'Ente, che evidentemente non ebbe il successo sperato. Cfr. anche FC/MV Corrispondenza, *E.I.A.R.*: lettere a Venturoli, 1 maggio 1940, 15 maggio 1940.

⁹⁷² Venturoli era assegnato al Comando 18° Legione Milizia Artiglieria Controaerei "La Capitolina", con base a Roma. Tutti i documenti di riferimento sono conservati in: FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno "Ministero della guerra"*.

⁹⁷³ Venturoli, Zangrandi, *Dizionario della paura* cit., p. 140.

⁹⁷⁴ FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: 24 giugno 1943. Per tutto il caotico periodo tra la caduta del regime e l'Armistizio, Venturoli non comprese la gravità morale del suo "disimpegno": «Ricordo che, essendosi sparsa la notizia dell'arresto del duce, la mattina seguente non trovai di meglio che recarmi alla legione. Là mi imbattei solo nel conducente di tassì, semispogliato, con uno spacco sulla fronte. Ansante, l'uomo sedeva sul tavolo sopra il quale era aperto il solito registro: – È finita – mi diceva – va bene, è finita. Ma io che c'entro? [...] Già, cosa ci entrava lui? Ed io e gli altri, la Legione, la Nazione, che colpa avevamo dell'accaduto? Una colpa immensa, da meditare per lunghi anni» (Venturoli, Zangrandi, *Dizionario della paura* cit., p. 141).

sollevato dall'incarico e poté considerarsi smobilitato. Nonostante i richiami del nuovo governo fascista di Salò, non si iscrisse alla Guardia Nazionale Repubblicana e non seguì la G.I.L. a Rovigo.⁹⁷⁵

Nell'inverno tra 1943 e 1944 Venturoli si trovò quindi senza impiego, cosa che ebbe ricadute assai sfavorevoli sulla quotidianità familiare.⁹⁷⁶ Il periodo si sarebbe rivelato significativo almeno a livello esistenziale: difatti, dopo varie esperienze professionali affrontate senza particolare trasporto, ormai quasi trentenne, egli avvertì non poche incertezze rispetto alla sua posizione, non sentendo alcuna nostalgia del lavoro sicuro tra i camerati. Sebbene sul piano della politica in senso partitico non avesse mai espresso specifiche preferenze, egli ammetteva di riconoscersi 'fascista' nell'indole pigra e passiva, nella morale atrofizzata.⁹⁷⁷ Allo stesso tempo, infatti, egli guardava ancora con diffidenza alle forze della Resistenza impegnate nelle azioni di guerriglia cittadina ai danni degli occupanti tedeschi. In particolare, non sapeva cosa aspettarsi dagli sviluppi della guerra, né tanto meno come fosse meglio muoversi a livello personale. L'ultimo giorno del 1943 si presentò l'occasione per fare un importante bilancio esistenziale, di cui si riportano di seguito i passaggi più significativi (mantenendo le poche cancellature che l'autore recò sui fogli dattiloscritti e trasponendo in corsivo le correzioni autografe):

«Capivo così poco della [vera] situazione politica, che quando avvenne lo sbarco in Sicilia [9-10 luglio 1943] io mi rallegrai dell'avvenimento: ora, pensavo, si avvererà tutto quello che è stato detto sulla nostra preparazione. Quando poi Mussolini fu rovesciato io provai per il colpo di Stato una vivissima antipatia; non già, come si

⁹⁷⁵ FC/MV Tacchini e memorie, *Zibaldone*: [1944] foglio sciolto senza numerazione. Dopo la caduta del regime, molti dei funzionari della G.I.L. cercarono di trasferirsi al Nord, sotto il controllo della Repubblica Sociale Italiana. Non è stato tuttavia possibile trovare conferma all'indiscrezione di uno spostamento ufficiale dell'organizzazione centrale della G.I.L. da Roma a Rovigo.

⁹⁷⁶ Venturoli, Zangrandi, *Dizionario della paura* cit., p. 144: «Finì lo stipendio della G.I.L, furono ristrette le finanze di casa. Come si riesce, talvolta, a guardare dentro noi stessi con l'aiuto della fame! Una parola davvero nuova per me che avevo potuto, in tanti anni di studente, di impiegato e di funzionario cercare i più spirituali companatici! Nessuno di noi a casa guadagnava; i risparmi andavano via in farina; dimagrimmo tutti».

⁹⁷⁷ *Ibi*, pp. 129-130: «Lungi da me la intenzione di rivendicare il mio passato di "antifascista": la mia vita intellettuale a quei tempi era così sorda che, se mi provassi a riesumare da quella notte un solo pensiero di condanna, una piccola protesta contro il fascismo, non la troverei: forse le mie ribellioni si limitarono a dare del "lei" nei dialoghi dei miei racconti, nel baciare, abbracciare e stringere poi finalmente la mano agli amici incontrati per via, dopo le leggi sul "voi" e sul "saluto romano". Ero, in questo, se mai, non un antifascista, ma un fascista superficiale, un bonario studente che, se avesse partecipato a qualche dimostrazione disgraziata, di quelle che erano fermate a metà strada prima di giungere a Piazza Venezia, i poliziotti non avrebbero trascinato in Questura».

potrebbe pensare, per il modo in cui avvenne e per i risultati nulli che apportò, ma proprio per il mutamento di politica di per se stesso: voleva dire per me, la fine di una sostanziale sospirata grandezza, “il disordine”, il comunismo; il tutto visto [*e profetato*] alla luce dei miei particolari timori, o per meglio dire, alla luce della mia [*tenebrosa*] ignoranza. Non che ora sia un polso più dotto di ieri; ma ora so almeno di non aver capito nulla [*della situazione*]; e questo è bastevole perché io [*creda di essere stato fra i più ignoranti*] senta il bisogno di capire adesso qualcosa». ⁹⁷⁸

A questa prima presa di coscienza, nelle stesse carte, faceva seguito un passaggio oltremodo interessante per comprendere il delicato momento che Venturoli stava vivendo, non scevro di una qualche ragionevole considerazione sulla necessità di non essere precipitosi e di valutare con lucidità le iniziative da intraprendere: ⁹⁷⁹

Oggi, [*ultimo dell'anno*], sento che devo ricominciare da capo. O, meglio, che devo incominciare. Non già a fare, per esempio, il comunista, o a studiare per diventarlo; che sarebbe questo un modo per continuare ad essere l'incosciente di ieri; semmai devo cominciare a studiare per capire gli avvenimenti in modo bastevole per non esserne soppresso. E sopra a tutto io devo mutare radicalmente il mio modo di vedere la vita: la mia conquista prima di essere [*politica, che non sarà mai tale, in quanto politica militante*] civile, deve essere conquista morale. E prima di tutto come ho già scritto più volte in questi ultimi mesi, devo cessare di essere quel pigro che sono sempre stato. Sento che posso riuscire a liberarmi della mia passività; e il giorno che sentirò la storia dentro di me, che le mie azioni [*i miei passi i miei appetiti le mie amicizie, saranno*] sono un libero e cosciente atto di scelta, non dolci e sbandati accadimenti, allora potrò dire di essere una persona rispettabile. Per ora devo studiare. ⁹⁸⁰

Consapevole dei propri limiti morali e della difficoltà di svincolarsi dall'inerzia di sempre, senza ancora aver individuato la forza politica cui rivolgersi, Venturoli sembrava perlomeno disposto a valutare dei propositi di cambiamento. Tale attitudine andava di pari passo con l'aspetto intellettuale: egli, infatti, si mostrava desideroso di impegnarsi con maggiore continuità alla scrittura di memorie, racconti e critiche artistiche. Alla base di tutto, c'era la voglia di sentirsi maggiormente coinvolto nelle dinamiche culturali della città di Roma, le quali, nonostante i vincoli del regime di

⁹⁷⁸ FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: 31 dicembre 1943. La numerazione fa riferimento al numero autografo progressivo apportato da Venturoli al vertice del foglio. Come verrà illustrato nel paragrafo 3.3.1, egli tentò più volte – nel corso della sua vita – di riorganizzare le carte dei primi anni Quaranta per trarne delle pubblicazioni. In questo caso, il materiale è rimasto inedito in forma dattiloscritta.

⁹⁷⁹ La parte in questione, verosimilmente, venne rivalutata da Venturoli in un secondo momento; la pagina, difatti, risulta “cancellata” con una barra a penna.

⁹⁸⁰ FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: 31 dicembre 1943.

occupazione nazifascista, andavano trovando la loro maniera di mantenersi in vita e ricettive in previsione di tempi migliori. Si trova traccia della questione anche nella corrispondenza scambiata all'inizio del 1944 con Stradone, con cui era in corso uno scontro proprio riguardo agli ideali da perseguire e alle decisioni da prendere in ambito politico e professionale (ognuno nel proprio ambito). L'aver condiviso molte esperienze insieme nel corso degli anni Trenta, per entrambi periodo di maturazione e di tentativi di affermazione nel contesto artistico romano, forniva – prima all'uno e poi all'altro, in un'alternanza quasi mai conciliante – il diritto di manifestare il proprio dissenso. La lettera di Venturoli del 23 febbraio 1944, ad esempio, era permeata da un acceso tono di rimprovero: egli aveva da ridire sulla diffidente risolutezza che l'amico aveva sempre manifestato contro ogni iniziativa culturale che avesse pure implicazioni a livello politico, finendo per rimanere in una condizione di relativo isolamento anche come pittore. Scriveva Venturoli: «io non ti rimprovero, come non mi rimprovero di non essere iscritto a nessun partito, o di oscillare dall'uno all'altro senza trovare un ubi consistam; se mai ti rimprovero di negare in blocco la positività di certe idee “anti”, qualsiasi siano».⁹⁸¹ In quella circostanza, Venturoli tenne a giustificare con Stradone anche il nuovo e più deciso slancio che lo spingeva a stare in mezzo agli artisti (compresi coloro che erano impegnati anche sul fronte delle attività resistenziali). D'altro canto, ciò significava disattendere in parte a quel rapporto di esclusiva frequentazione e condivisione che li aveva legati almeno fino al 1942:

⁹⁸¹ FC/MV Corrispondenza, *Giovanni Stradone*: lettera di Venturoli, 23 febbraio 1944 [sottolineatura come da originale]. Nella parte appena precedente, Venturoli provava a giustificare la sua posizione ambigua nei confronti della mobilitazione civile imposta dalla Repubblica Sociale. Se anche non intendeva darla completamente vinta all'amico, egli finiva per ammettere, e non troppo velatamente, di attuare ancora una strategia piuttosto utilitaristica, prendendo tempo e aspettando che fossero le circostanze a fargli capire come muoversi: «Io ieri [...] volevo dire che ciascuno di noi, politico o non politico, a un certo momento deve avere presente quello che fa, e che non è dato a nessuno, in qualunque condizione materiale e morale si trovi, di contraddire se stesso, fino al punto di mettersi in mano di certa gente. E sei perfettamente d'accordo con me. Naturalmente ogni desiderio, ogni gesto, ha i suoi pericoli. Se poi i pericoli diventano a un certo punto delle minacce e alle minacce si accompagna la forza, è fatale che la carne “cada” [...] Certo che se mi obbligassero con la forza io dovrei tornare alla G.I.L. Ma spero con tutta l'anima che non si arrivi a questo e penso alla possibilità sia pure non facilmente realizzabile di sventare la minaccia. Comunque sia non sarò certo io che andrò a presentarmi; come, immagino, non sar[a]i certo tu a mandare i tuoi quadri. Io ieri ti rimproveravo, non già dall'alto del piedistallo, ma colla stessa voce colla quale rimprovero a me stesso i miei timori, i miei opportunismi: colla speranza di non ricasarci e con la volontà di essere un poco migliore di quello che sono».

C'è in me un gran desiderio di stare in mezzo agli altri, di capire, di partecipare. Credo di essere stato troppo tempo chiuso fra quattro mura, cogli stessi visi davanti. Oscillo? Oggi ti appaio rosso, domani bianco? Ma ho mai giurato nelle mani di un partito una precisa obbligazione? Io sono armato di buona volontà e voglio capire [...] Forse ti piacevo più sette od otto anni fa, quando non facevamo altro che parlare di pittura ed io ero di una ingenuità catastrofica, per la quale non esistevano al momento che Giovanni ed io? Il tempo è passato e bisogna assolutamente muoverci. Garibaldini? Volesse il Cielo, ma temo che non avrò né il coraggio né la persuasione. Soltanto sarà bene pensare che è assurdo rimanere fermi, che questa sarebbe davvero una imperdonabile inettitudine. E se Garibaldini non siamo, siamo almeno dei pensanti, parliamo, discutiamo, apprendiamo.⁹⁸²

Un significativo cambiamento sembrò quindi innescarsi già con la frequentazione di artisti e intellettuali antifascisti, in quegli incontri dell'inizio del 1944 che sarebbero andati a costituire la materia di *Interviste di frodo*. Tuttavia, sarà la notizia della morte violenta del cognato Giuseppe Lopresti, barbaramente ucciso il 24 marzo 1944 nella rappresaglia delle Fosse Ardeatine, a rappresentare il primo serio scombinamento nei paradigmi di pensiero di Venturoli.⁹⁸³ Non si trattava unicamente della perdita dell'affezionato parente. Pur di carattere riservato e taciturno, nella sua breve esistenza Lopresti aveva sempre dimostrato notevoli doti intellettuali, un grande spirito di osservazione e di iniziativa nell'ambito dell'attualità politica e culturale, fino alla militanza nelle Brigate Matteotti e alla direzione di azioni di sabotaggio e di guerriglia nella resistenza romana. In sintesi, nel suo sacrificio era incarnato il valore civile che Venturoli non era stato mai lontanamente capace di immaginare per sé stesso.⁹⁸⁴ A quel ragazzo, poco più giovane di lui, aveva guardato sempre con discreta ammirazione; dopo la sua morte rimanevano solo una grande nostalgia umana, l'amarezza per la sua barbara fine e il dolore di non aver saputo cogliere a pieno il portato dei loro confronti

⁹⁸² *Ibidem*.

⁹⁸³ Giuseppe Lopresti era nato a Roma nel 1919, come Venturoli aveva frequentato il Liceo Tasso e la facoltà di Giurisprudenza. Su di lui: M. Avagliano, M. Palmieri, *Le vite spezzate delle Fosse Ardeatine. Le storie delle 335 vittime dell'eccidio simbolo della Resistenza*, Torino, Einaudi 2024, pp. 312-313, e relativi riferimenti bibliografici. Tra questi si segnala il ritratto tratteggiato da Claudio Pavone, di cui fu amico nella gioventù e che sottolinea Lopresti rappresentò per lui «il più intenso scambio morale e intellettuale», introducendolo «al cinema e all'arte contemporanea, dalla letteratura alla pittura e alla musica»; C. Pavone, *La mia Resistenza. Memorie di una giovinezza*, Donzelli, Roma 2015, p. 21.

⁹⁸⁴ FC/MV Tacchini e memorie, *Fogli sciolti*: ottobre 1944 [pp. 5-6]. «Forse un lontanissimo giorno, se potrò avere la ventura di trovarmi vecchio, scriverò una vita di Giuseppe; e la scriverò con questa precisa impressione; che la sua vita fu molto più lunga della mia, anche se finì tanti anni prima. [...] Per lui non poteva esistere che la sua attività, che consisteva appunto in una lotta continua contro l'inerzia».

giovanili.⁹⁸⁵ Gli avrebbe dedicato la sua prima pubblicazione di ambito narrativo, il breve romanzo *I giorni di Ignazio* che – come *Interviste di frodo* – venne pubblicato nel 1945 per i tipi di Sandron.⁹⁸⁶

⁹⁸⁵ FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: «Io qualche volta, coricandomi più stanco del solito, scontento del mio lavoro, dei discorsi fatti nella giornata e delle persone che hanno avuto con me tanta parte nella mia fatica, penso a Giuseppe. Egli non mi appare come un uomo, ma direi, come un sentimento: egli è ineffabilmente felice, in un mondo senza dimensione, e rapporti. Il mio pensiero un po' mi edifica, un po' mi umilia». Un malinconico ricordo di Lopresti è incluso anche in: M. Venturoli, R. Zangrandi, *Dizionario della paura*, Nistri-Lischi, Pisa 1951, pp. 146-148.

⁹⁸⁶ M. Venturoli, *I giorni di Ignazio*, Sandron, Roma 1945. Si tratta di un racconto lungo e, di fatto, autobiografico sulla vicenda di un uomo che vive con distacco il periodo tra 1943 e 1944, tra la caduta del regime fascista e l'occupazione tedesca. Giovanni Stradone fu coinvolto per l'immagine – un ritratto realizzato nel giugno 1945 – che campeggia sulla sovracoperta del volume. Venturoli, definendolo «storia di una fronda durante l'occupazione tedesca a Roma, vissuta dietro le persiane della sua casa», sintetizzava perfettamente l'inerzia politica che lo aveva contraddistinto fino alla morte del cognato. FC/Varie IV: *Per una biografia globale*.

3.3 LA VICENDA EDITORIALE DELLE *INTERVISTE*

3.3.1 GENESI DELL'OPERA NELLE CARTE D'ARCHIVIO

Cosa fosse e come dovesse essere inteso *Interviste di frodo* lo precisò Venturoli stesso, sul primo risvolto della sovracoperta che corredeva il volume: «Non è un trattato scientifico sulla pittura, né un poderoso panorama critico estetico, è un viaggio-diario attraverso gli studi, i salotti, le gallerie d'arte, le assemblee, i circoli e i cenacoli, le vie e le piazze di Roma, dal 1943 al 1945».⁹⁸⁷ Non si trattava quindi, di una mera cronaca né di un'antologia critica, ma di una personale combinazione dei due generi:⁹⁸⁸ come scrisse all'amico Stradone, difatti, l'obiettivo era quello di mettere insieme «una serie successiva di scoperte».⁹⁸⁹ Secondo questa logica, la narrazione mantenne l'andamento 'diaristico' delle sue visite, una ripartizione per giorni che – nella sua frequenza piuttosto discontinua e frammentata – finì per costituire la forma più coerente con la precarietà del contesto storico e culturale preso in esame. Quella delle memorie, annotate in presa diretta e rielaborate a poca distanza di tempo, era una metodologia molto cara all'autore, che vi si dedicò fin dalla metà degli anni Trenta. Ora, stava per cimentarsi nella compilazione delle *Interviste* con la stessa ossessione per la scrittura che lo aveva animato fin dal periodo giovanile. Una pagina di diario inedita risalente al novembre 1943 testimonia come tale esigenza rispondesse sì all'aspirazione di affermarsi come scrittore o come critico, ma era mossa anche e soprattutto da un sentimento di impotenza e di inferiorità nei confronti dei compagni di strada (letterati, intellettuali, artisti) che fino a quel momento erano andati incontro a maggiori apprezzamenti: «Maledetta voglia di scrivere, quando è solo ambizione, quando mi appare come l'unico mezzo per togliere di dosso l'umiliazione della mia ignoranza e della mia incapacità».⁹⁹⁰

⁹⁸⁷ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., risvolto iniziale della sovracoperta di copertina.

⁹⁸⁸ Nella stessa sede Venturoli sembrava lasciare intendere che la strategia della registrazione “di frodo” – senza quindi che i protagonisti delle vicende sapessero della eventuale pubblicazione – fosse preventivata e perseguita con l'intento di far emergere ciò che in genere era omissso in occasioni ufficiali, istigando così una maggiore curiosità nel mondo degli addetti ai lavori e, più in generale, negli amatori meno avveduti: «Pittori, scultori, critici d'arte, mercanti, organizzatori, collezionisti, pubblico, sono colti coi loro pregi e difetti, nelle loro discussioni e disattenzioni, coi loro odii ed amore. E poiché nessuno dei recensiti, mentre si confessava, sapeva le intenzioni del recensore, è venuto opportuno specificare fin nel titolo del libro, che tali interviste furono fatte di frodo».

⁹⁸⁹ AGS Corrispondenza, *Marcello Venturoli*: lettera a Stradone, 18 settembre 1944.

⁹⁹⁰ FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: 20 novembre 1943.

L'ultima pubblicazione in ordine di tempo – *Viaggio intorno alla Quadriennale* – risaliva a pochi mesi prima e, per quanto la strada del successo editoriale non fosse risultata praticabile per ovvi motivi, il volumetto aveva rappresentato il reportage più ampio e accurato sull'ultima grande rassegna espositiva realizzata sotto il regime mussoliniano. Anche in virtù della gravità delle vicende che colpirono Roma tra l'estate e l'autunno del 1943, seguirono momenti di amarezza e di inoperosità. Venturoli non aveva comunque abbandonato del tutto la scrittura, accumulando nelle sue memorie riflessioni e accenni a vicende personali, ma anche prove di racconti, senza troppo rigore formale.⁹⁹¹ Un tentativo di aggiustare il tiro sembrò emergere verso la fine dell'anno, quando egli confessò – nero su bianco – di voler procedere con una forma più logica e ordinata, al fine di compensare eventuali difetti della memoria: «Scriverò in questo diario le mie impressioni di lettura: quadri e libri».⁹⁹² Le righe appena successive, poi malamente cancellate a penna, rivelavano il metodo con cui avrebbe inteso procedere: «Esse saranno prima appuntate sopra un quaderno, man mano che mi se ne presenterà l'occasione, e poi ritrascritte con qualche correzione formale e qualche taglio, su questi fogli».⁹⁹³ Questo modo piuttosto rigoroso di operare – almeno in parte, poi effettivamente perseguito – lascia immaginare che egli intendesse sfruttare quei contributi estemporanei per una pubblicazione futura, che data la precarietà dei tempi non era ancora con certezza.

Nel diario degli ultimi mesi di guerra – pervenutoci in numerose carte sciolte conservate nel fondo di Fiesole – i fatti d'arte fecero nuovamente la loro comparsa in data 10 gennaio 1944. Tra cancellature e integrazioni apportate a mano, Venturoli batté

⁹⁹¹ In corrispondenza della folle estate 1943 la scrittura di Venturoli denota la scelta di deviare, di immergersi in riflessioni autoreferenziali oppure in narrazioni di finzione; il confine tra realtà e invenzione, tra registrazione e vaneggiamenti personali, talvolta è molto sottile. FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*. 29 giugno 1943: scrive della difficoltà di continuare a scrivere i propri trascorsi: «Questo diario volto al passato è un controsenso». 20 novembre 1943: «Per tutta la giornata di ieri ho peccato ignominiosamente di vanità. Su questo diario ho da tempo cominciato a scrivere alcune memorie della mia vita, memorie che si alternavano ad osservazioni e pensieri più recenti, ma sia il diario propriamente detto, sia quelle memorie, mi venivano scritte proprio come le pensavo, colla mia voce. Vedevo una quantità di difetti, di rotture, di incertezze, tuttavia ero confortato a scrivere, dalla necessità, dire, dal pudore che potevo poi leggere tra le righe di quelle prose. Anzi, devo dire che mi sono accorto di scrivere delle memorie, di scrivere qualche cosa di simile a un romanzo, solo dopo che avevo riempito molte pagine del diario [...] Al diario non volevo più avvicinarmi perché mi sembrava “troppo poco”, quasi uno sfogo contenutistico, utile soltanto per me; alle memorie non sapevo più dedicarmi perché già da un pezzo non erano più memorie, ma volontà di memorie».

⁹⁹² FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone I*: 21 dicembre 1943.

⁹⁹³ *Ibidem*.

a macchina un riepilogo delle esposizioni che si stavano tenendo quell'inverno nella capitale occupata: «La stagione delle mostre è cominciata, nonostante tutto. Allo “Zodiaco” ha già esposto Cantatore, alla “Campana” l'immane De Pisis;⁹⁹⁴ c'è stata poi, in una libreria tutta speciale una apparizione delle sculture di Fazzini [...]. Fino ad ora non avevo ripreso i miei consueti pellegrinaggi. Ma, per la mostra di Gentilini allo Zodiaco, mi son deciso».⁹⁹⁵ Da lì, i rimandi alle vicende artistiche si fecero più continuativi, fino a riempire il resto del mese: in particolare, Venturoli fece riferimento alla scoperta dei disegni e dei quadri dello sfortunato Carlo Barbieri, ancora all'esposizione di Gentilini sopracitata, alle visite quotidiane da Giovanni Stradone (che, in pittura, condivideva con lui un analogo periodo di stallo), a una visita a Toti Scialoja e a Titina Maselli,⁹⁹⁶ al ricordo un po' amaro di una passeggiata insieme a Federico Zeri.⁹⁹⁷

Più tali episodi divenivano frequenti, più Venturoli sembrava manifestare una crescente insofferenza verso quella sua condizione di relativo isolamento. I tragitti consueti iniziarono a risultargli stretti ed emerse in lui il proposito di riprendere i

⁹⁹⁴ Alla Campana Venturoli visitò anche la mostra che inaugurò il 19 febbraio, con opere di De Santis, Turcato, Vangelli, Vedova. Lo spazio espositivo si trovava in Via della Scrofa 111, accanto all'omonima trattoria e aveva inaugurato a fine 1943 con una *Antologia della giovane arte romana* (1 dicembre 1943-7 gennaio 1944), di cui – a parte qualche raro riferimento negli apparati espositivi dei cataloghi di alcuni artisti – non si hanno ulteriori notizie. Vi parteciparono: Mirko Basaldella, Capogrossi, Fazzini, Franchina, Gentilini, Guttuso, Virgilio Guzzi, Mafai, Mazzacurati, Montanarini, Omiccioli, Pirandello, Peyrot, Savelli, Scialoja, Severini, Stradone, Tamburi, Urbani.

⁹⁹⁵ FC/MV Tacchini e memorie, *Zibaldone*: 10 gennaio 1944. In merito ai quadri di Gentilini spende alcune riflessioni nelle carte appena successive, che portano la data del giorno seguente.

⁹⁹⁶ *Ibi*: 18 gennaio 1944; «Toti mi ha fatto vedere i suoi quadri, uno dei quali mi [ha] molto interessato: non è dipinto, come gli altri, con quella pennellata a punte vetrose, in cui il colore fa come tanti arricciamenti di luce, ma con un giro di pennellate più sommarie, approssimative e larghe: rappresenta una donnina dalle calze rosa che si tira su la sottana. Ha un corpetto nero a scacchettature bleu rosse, come pietre. Poi siamo usciti, tutti e tre, e abbiamo imboccato via Capo le case. Proprio in quel punto mi sono ricordato di una scena che vidi e che ho anche riprodotta su questo diario: Brandi Titina e Toti che risalivano la via mi parvero allora delle figurelle alla Scialoja [sic]. Perché? Vi si sarebbero riconosciuti loro? Lo pensavo nel momento in cui Scialoja, con una mossa più confidenziale – è stato ieri un giorno in cui il critico Venturoli si è fatto da parte per dar posto all'amico – mi ha preso sotto braccio e ha guardato il cielo. Diceva: non ti pare che ci sia già un poco più di luce rispetto a ieri?».

⁹⁹⁷ *Ibi*: 30 gennaio 1944; «Non ho mai provato come in questi tempi tanta invidia per gli altri: non per la loro [arte, per la loro] personalità, che sarebbe una invidia operante, per la loro costanza, per quel “loro” essere compiuti [per quei loro voleri realizzabili] e insostituibili a se stessi, per quel loro “posare”. Tempo fa [è venuto da me Zeri, l'irrequietissimo] ho avuto invidia perfino di Zeri. [Aveva timore] Camminavamo a braccetto ed egli ad ogni angolo mi manifestava il timore di essere rapito dai Tedeschi. Ci sedemmo su una panchina e balzò diverse volte in piedi, perché “aveva sentito il rumore di un autocarro”. “Le retate”, mormorava di tanto in tanto [come una parola magica]. Almeno lui crede nelle retate, sente continuamente la sua paura, ci conversa». Secondo la testimonianza di Paolo Venturoli (aprile 2022), il padre Marcello e Federico Zeri si erano conosciuti nello studio di Giovanni Stradone.

contatti con gli intellettuali che considerava maggiormente autorevoli. In data 18 gennaio riportava alcuni suoi tentativi in questo senso, a quanto pare non raggiungendo l'esito sperato:

La settimana scorsa ho pensato che il mio avvenire potrebbe essere nel giornalismo. Potrei fare con dignità un lavoro di terza pagina, critica d'arte, redazione di almanacchi, potrei tenere una rubrica fissa di letteratura... E così ho voluto riannodare alcune antiche conoscenze. Mi sono spaventato tutto a un tratto dell'isolamento nel quale mi son messo di anno in anno. [...] Così ho provato a telefonare a Zavattini, poi a Silipo, poi a Bardi; quale malinconia! [*E quale meschinità di risultati.*] Tutti e tre stavano per uscire di casa in quel momento, tutti e tre mi hanno gentilmente dichiarato che sono sempre disponibili, ma che quel giorno, e quello successivo, e forse in tutta la settimana non potevano ricevermi. Che provassi nella settimana ventura. [...]. Molte volte mi sono ammonito in questi giorni: che devo insistere, che devo avere il coraggio di preparare il terreno, che non devo aver vergogna di andare a sostenere degli esami».⁹⁹⁸

Spinto dal desiderio di ritagliarsi un proprio spazio nel panorama culturale romano, Venturoli riallacciò progressivamente i legami con quelle personalità che aveva già avuto modo di frequentare negli anni precedenti (almeno con coloro che sapeva presenti in città) e prese contatti per allargare il cerchio delle sue conoscenze. Andando direttamente alla fonte, l'obiettivo era quello di registrare le riflessioni su cui – in un frangente storico tanto straordinario – gli artisti e gli intellettuali si stavano soffermando, oltre a saggiare gli eventuali cambiamenti, evoluzioni o crisi che la pittura e la scultura della capitale stavano attraversando in quei mesi difficili. Osservatore curioso, Venturoli intendeva carpirne le novità significative entrando in diretto contatto con i protagonisti che le animavano. Si muoveva sempre con penna e piccoli taccuini, sui quali registrava le informazioni secondo lui più interessanti, in un periodo in cui Via Margutta e in generale gli studi degli artisti sembravano ammantati da una certa aura di mistero; da qui, l'intrigante titolo della sua raccolta.⁹⁹⁹ Non tutti,

⁹⁹⁸ *Ibi*: 18 gennaio 1944.

⁹⁹⁹ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 33: «Questa misteriosità, sia di abitudini, sia di costumi, è uno degli indici del conturbato individualismo in cui si dibatte la nostra società artistica [...] un velo che impedisce agli artisti di guardarsi l'un l'altro in faccia, di parlare liberamente, di muoversi tutti sullo stesso piano di fiducia». Questo aspetto di mistero è registrato in particolare nel capitolo «I misteri di Via Margutta», in cui Venturoli fa riferimento all'apparente difficoltà di penetrare in quegli ambienti e di leggere con chiarezza le modalità di vita e di lavoro degli artisti. Questo, secondo lui, era da attribuire a una diffusa diffidenza tra gli artisti stessi, direttamente connessa ad alcuni aspetti specifici (appuntamenti, tentativi di vendita, ingaggio di modelle). Fa menzione di Savelli, Ziveri («Pare che Ziveri metta i suoi quadri in bauli e li inchiodi e sigilli, lasciandoveli vari

infatti, erano disposti e disponibili a rendere noti gli esiti delle loro ricerche; fu grazie alla familiarità e alla confidenza che Venturoli poteva vantare in quegli ambienti che gli incontri si svolsero in un'atmosfera scevra di ogni formalità. Egli, infatti, intercettava gli artisti nei loro luoghi di lavoro, per strada, in trattoria, alle mostre. Per sua somma soddisfazione, spesso entrava in contatto con le loro opere quando ancora esse non avevano varcato la soglia degli studi, accatastate alle pareti, ancora fresche di pittura o abbozzate, nel caso delle sculture. Lì, poteva osservarle in maniera più diretta, meno filtrata dall'ufficialità e dalle luci impostate delle gallerie.¹⁰⁰⁰ In una dimensione 'domestica' si spiegava davanti ai suoi occhi un'antologia visuale più spontanea, spesso arricchita dal commento dei diretti interessati, dei loro conoscitori (Bardi, Brandi, Maselli, Trombadori) o di coloro aveva deciso di includere quelle opere nella propria collezione (Jesi, Natale, Zavattini, Del Guercio).

Così presero corpo i materiali che andarono a confluire in *Interviste di frodo*, selezionati tra innumerevoli altre annotazioni, anche di ambito squisitamente letterario. Nel 1944 la scrittura di Venturoli parve finalmente plasmarsi con un rinnovato vigore, passando senza soluzione di continuità dalla registrazione delle vicende da lui effettivamente vissute alla scrittura di storie fittizie che rappresentavano una pura evasione dalla quotidianità.¹⁰⁰¹ A testimonianza di tale intraprendenza creativa, il fondo Venturoli di Fiesole conserva numerosi fogli sciolti battuti a macchina, probabilmente la stesura 'in bella' di taccuini e diari di cui l'autore decise poi di disfarsi. Molte carte, oltre a essere datate, sono siglate con numeri di pagina non sempre coerenti e presentano cancellature e integrazioni autografe; se ne deduce che più volte l'autore avesse preso in considerazione l'idea di riorganizzare quei materiali e di realizzarne una qualche pubblicazione: le numerazioni, distinguibili visivamente per forme e colori diversi, sono tante quante dovevano essere stati i tentativi di

anni a stagionare; pare che venda ai collezionisti dietro clausola scritta di non mostrare il quadro a chi che sia, pare»), Scialoja, ma anche al suo amico Giovanni Stradone, un "isolato" per eccellenza.

¹⁰⁰⁰ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 110: «Anche il meno celebrato passeraceo, se sorpreso nel suo ambiente naturale, non nella vetrina del beccaio, (le mostre) mi sembra appetibilissimo».

¹⁰⁰¹ Spesso le memorie personali, verosimili e convincenti se rapportate alle date di riferimento, sono alternate a brani di finzione, che – in fase di studio – spesso non è stato possibile ricondurre a un prodotto narrativo specifico. Questa mescolanza di contenuti su documenti della stessa tipologia (per varietà di carta e colore dell'inchiostro) è stata il fattore che ha reso più complessi l'analisi e il riordino del materiale durante il lavoro d'archivio presso la Fondazione Primo Conti. In quella occasione, si era deciso di procedere non dividendo le carte per temi o soggetti, ma riorganizzando i fogli sciolti secondo l'ordine cronologico, evidente o presunto (laddove non vi fossero esplicite indicazioni temporali).

selezione e di sistematizzazione. Una riflessione dei primi giorni del 1944 dimostra come lo stesso Venturoli, di fronte alla quantità di fogli trascritti, continuamente riletti e corretti, avesse alcune difficoltà di gestione, finendo talvolta per buttare via parte del materiale:

Ogni volta che aggiungo pagine nuove al mio diario, devo compiere una lunga operazione, le numero, prendo la cartella, apro ai margini di essa la grappa che tiene stretti tutti i fogli, li riassetto, aggiungo i nuovi, richiudo. Vorrei sempre che i fogli scritti, appena scritti, trovassero il loro posto nella cartella senza quel lavorio. Ma pure ogni volta il rito si compie: ed è anzi un vero rito e i fogli in quel breve tragitto, dalla macchina alla cartella, compiono una vera e propria prova del fuoco; sono già corretti, perfino numerati, eppure, perché io li sottoscriva in piena, ne sia proprio convinto è necessario che li introduca nella cartella. Molte volte in quel preciso momento, decine di fogli lavoratissimi sono stati strappati; e non c'è verso che io mi persuada a considerare la cartella soltanto come una cartella.¹⁰⁰²

A distinguere il materiale raccolto per *Interviste di frodo* dagli altri contenuti era la loro natura 'effimera'. La prospettiva temporale così ravvicinata rispetto ai fatti narrati – incontri organizzati o fortuiti, di eventi e di aneddoti che coinvolsero direttamente gli artisti a cavallo della liberazione di Roma – comportò una certa urgenza nel creare le condizioni per la pubblicazione. Venturoli, difatti, era consapevole di aver scritto di una fase culturale di passaggio, in repentina evoluzione e dagli esiti imprevedibili. Una pagina dattiloscritta, datata 21 marzo 1945, riporta una delle svariate riflessioni che il giovane critico elaborò intorno a quelle carte, facendo trapelare le perplessità che lo spinsero a proporre il manoscritto all'editore Sandron già alla metà dell'anno.

Questo diario potrebbe esser definito come la cronaca dei miei primi incontri con l'arte e gli artisti che vivono a Roma; i primi incontri, si sa, sono i più memorabili, per un certo verso illuminanti, ma mai sufficienti a definire la vera natura delle persone e delle cose conosciute. Bisognerebbe far seguire, conservando il medesimo zelo e la medesima curiosità ai primi i secondi incontri e confrontarli coi primi; dare a ciascun artista di cui mi sono occupato una sua prospettiva storica, vederne insomma, oltre che definirlo come personalità umana attraverso impressioni fugaci e qualche volta incontrollabili, [...] e, della stessa sua arte segnare le tappe. Insomma, da cronaca di viaggiatore, questo libro, se non vuole morire, dovrebbe diventare cronaca di critico. Sarò io capace di ciò?¹⁰⁰³

¹⁰⁰² FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*: gennaio 1944.

¹⁰⁰³ *Ibi*: 21 marzo 1945.

3.3.2 LA COLLANA ARTI FIGURATIVE PER LE EDIZIONI SANDRON

Roma uscì dall'occupazione nazista all'inizio di giugno 1944. Poche settimane dopo, Venturoli iniziò un nuovo impiego presso l'Ufficio Alleato Controllo di Censura Civile,¹⁰⁰⁴ che gli garantiva una relativa tranquillità economica, consentendogli di provvedere alla famiglia e, in parallelo, di proseguire le sue iniziative in ambito culturale.

L'idea di confezionare qualcosa di più strutturato a partire dalle memorie e dagli appunti riguardanti gli artisti dovette concretizzarsi nella sua mente già quella estate, quando il diffuso clima di fermento suggeriva inedite possibilità di lavoro e richiedeva di immaginare progetti che fossero appetibili per un mercato editoriale in cauta ripresa.¹⁰⁰⁵ I materiali raccolti fino ad allora durante le visite agli artisti costituirono una prima precocissima bozza che venne sottoposta, senza successo, a Federico Valli, già editore della rivista «Documento» e, nell'ottobre 1943, fondatore della bottega d'arte La Margherita. Per saggiare il risentimento di Venturoli per il suo mancato sostegno, basti leggere l'ingeneroso profilo inserito all'interno delle *Interviste*. Nel complesso delle schede biografiche, il tono usato per lui era senz'altro uno dei più polemici: «Valli Federico. Nato in Italia non di recente. [...] Essendogli passato sotto il nato questo libro ancor manoscritto, non lo stampò».¹⁰⁰⁶ Purtroppo, non potendo fare affidamento ad altra documentazione, non è stato possibile approfondire la vicenda; tuttavia, è evidente che, dopo il rifiuto di Valli, nel giro di poco si fossero create le condizioni per un accordo più fortunato con Sandron, definito da Venturoli «un intraprendente editore, dei tanti che germogliarono nella euforia» del post

¹⁰⁰⁴ Venturoli prestò servizio come impiegato presso l'Allied Censor Control Office (coordinato dal comando statunitense e ubicato a Roma, in via Lucullo 6) dal 24 luglio 1944 al 5 luglio 1945. A confermarlo è la documentazione ufficiale conservata in: FC/MV Taccuini e memorie: *Quaderno Ministero della Guerra*. In particolare, la dichiarazione siglata a Roma il 5 luglio 1945 (n. 3158/310, prot. 252) da Frank A. Ursino, Capitano di Artiglieria statunitense riportava: «Si dichiara che il Sig. Venturoli Marcello – Censore ha prestato servizio presso questo Ufficio dal 24/7/44 ad oggi, data di cessazione del Controllo del Gruppo Alleato di Censura Civile. Egli ha lavorato sotto la mia direzione dando prova di zelo, fedeltà ed attività. Durante l'intero periodo di lavoro la sua opera ha recato un contributo di grande valore tanto agli Uffici italiani quanto a quelli Alleati». Un ricordo di quella esperienza, simile per mansioni a quella di pochi anni prima al Ministero per i Lavori Pubblici ma opposta per la natura politica dei superiori, si trova in Venturoli, Zangrandi, *Dizionario della paura* cit., p. 149.

¹⁰⁰⁵ AGS Corrispondenza, *Marcello Venturoli*: lettera a Stradone, 18 settembre 1944. In questa intensa lettera all'amico Stradone, senza mezzi termini, Venturoli faceva già riferimento alla preparazione di un "libro".

¹⁰⁰⁶ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., pp. 302-303.

Liberazione.¹⁰⁰⁷ Alcuni contatti tra lui e la casa editrice dovevano già essere in corso durante l'estate 1944, dal momento che il 27 settembre gli veniva notificato un compenso pari a 200 Lire per «un giudizio sul volume “PICASSO” di Gertrude Stein», di cui forse era in ballo l'ipotesi di una prima edizione italiana (Fig. 300).¹⁰⁰⁸ Il contratto per *Interviste di frodo* venne siglato in data 5 dicembre 1944 e alcuni termini (relativi alla tiratura e alle percentuali dei ricavi) furono più volte modificati prima della pubblicazione, avvenuta alla fine dell'anno seguente (Fig. 301).¹⁰⁰⁹ A gennaio 1945 Venturoli anticipò l'uscita del volume selezionandone un paio di estratti per il settimanale «Riflettore». ¹⁰¹⁰ È da notare come la scelta fosse ricaduta su due tra gli incontri più tesi e, proprio per questo, divertenti tra quelli che aveva registrato fino ad allora.¹⁰¹¹ La proverbiale vanità di Giorgio De Chirico e l'eccentricità della pittrice surrealista Leonor Fini si rivelarono i bersagli migliori da sottoporre al piglio ironico e provocatorio della rivista.¹⁰¹² In calce al secondo scritto, inoltre, egli informava che esso faceva parte di un volume più ampio «di prossima pubblicazione per i tipi della Casa Sandron». ¹⁰¹³

¹⁰⁰⁷ Venturoli, Zangrandi, *Dizionario della paura* cit., p. 149. La casa editrice era nata a Palermo nel 1839 e poteva vantare una gloriosa vicenda editoriale, legata in particolare alla figura di Remo Sandron. Dal 1943, a causa dei bombardamenti che colpirono il capoluogo siciliano, la sede venne spostata provvisoriamente a Firenze (poi mantenuta). Anche se nelle poche notizie disponibili non è specificato, dai documenti d'archivio si evince che un ufficio distaccato era stato aperto anche a Roma, nella zona di Trastevere (Piazza Sonnino, all'angolo di Vicolo Mazzamurelli). Cfr. R. Tommasi, *La Casa Sandron, la Storia, l'Europa*, Edizioni Remo Sandron, Firenze 1997.

¹⁰⁰⁸ FC/MV, Corrispondenza, *Edizioni Remo Sandron*: lettera a Venturoli, 27 settembre 1944 (firma illeggibile). *Picasso* di Gertrude Stein era stato pubblicato a Parigi e a Londra nel 1938, ma non si hanno notizie di una qualche traduzione a cura della casa editrice romana. La prima traduzione italiana vedrà la luce solo nel 1973 per Adelphi, nella traduzione di Vivianne Di Maio.

¹⁰⁰⁹ *Ibi*: lettera a Venturoli, 27 ottobre 1945 (firma illeggibile). Nella lettera, che aveva per oggetto la “Modificazione contratto del Volume Interviste di frodo”, si fa espressamente riferimento a un contratto stipulato in data 5 dicembre 1944.

¹⁰¹⁰ Diretto da Gerardo Zampaglione, «Riflettore. Settimanale di politica e varietà» iniziò le sue pubblicazioni nel gennaio 1945 e proseguì poco più di un mese, fino al sesto numero, contraddistinguendosi per il suo tono ironico e provocatorio. Il giornale venne sanzionato per ragioni politiche dalla Commissione Nazionale della Stampa, che revocò l'autorizzazione alla pubblicazione e sancì la sua definitiva soppressione.

¹⁰¹¹ M. Venturoli, *Interviste di frodo. Giorgio De Chirico*, in «Riflettore», 11 gennaio 1945, p. 2; ID., *Interviste di frodo. Leonor Fini*, in «Riflettore», 18 gennaio 1945, p. 2.

¹⁰¹² La pittrice fece appello alla “Segreteria del Parnaso”, rubrica da poco inaugurata da Giuliano Briganti su «Cosmopolita», per esprimere il suo rimprovero contro la condotta di Venturoli, accusandolo di ricorrere a «sistemi facili, vili, ricattatori» pur di estrapolare notizie accattivanti dai propri intervistati e mettendo quindi in discussione la veridicità del suo racconto; L. Fini, *Interviste di frodo*, in «Cosmopolita», 17 gennaio 1945, p. 5.

¹⁰¹³ Venturoli, *Interviste di frodo. Leonor Fini*, cit.

A causa della penuria di notizie, la storia della piccola realtà di Piazza Sonnino rimane a tutt'oggi piuttosto misteriosa; quello che si deve riconoscere è il tentativo portato avanti subito dopo guerra per occupare un proprio spazio nell'ambito dell'editoria culturale. In questo senso, nell'agosto 1945 prese avvio la pubblicazione del bimestrale «Metron», valido portavoce delle istanze moderne dell'architettura e dell'urbanistica italiana (legate anche alla ricostruzione del Paese), prodotto particolare anche per impostazione e veste grafica.¹⁰¹⁴ Con ogni probabilità, allo stesso Venturoli si doveva invece l'iniziativa di una collana di arti figurative, di cui *Interviste di frodo* rappresentò la prima e unica uscita (Fig. 302).

In un suo curriculum vitae risalente al 1948 – redatto, verosimilmente, quando la sua esperienza come critico per «La Repubblica d'Italia» era quasi al capolinea,¹⁰¹⁵ – Venturoli descriveva il suo incarico dell'epoca con la seguente formula: «Direttore tecnico della Casa Editrice Remo Sandron, Edisan, curando la redazione, compilazione del Catalogo generale di quella Casa Editrice e la messa in opera artistico tipografica di svariati volumi Sandron».¹⁰¹⁶ Ad oggi, non è dato sapere quali progetti editoriali furono sottoposti all'attenzione di Venturoli, ma dalla documentazione preparatoria per il *Interviste* si può notare come il suo lavoro, almeno per il libro di cui era anche autore, riguardò tutte le fasi di realizzazione: dalla correzione dei testi all'impaginazione di parole e immagini, fino alla revisione definitiva. Particolarmente utile per conoscere alcune delle modifiche sulla parte testuale è la bozza a stampa risalente al settembre 1945, l'unica conservata nel fondo di Fiesole. Oltre che su

¹⁰¹⁴ Singolare per aspetto e frequenza delle uscite, «Metron. Rivista bimestrale di architettura» venne fondata nel 1945 su iniziativa dell'architetto Eugenio Gentili Tedeschi, con la collaborazione di Cino Calaprina, Enrico Tedeschi e Luigi Piccinato, e – con una presenza sempre maggiore nel corso del tempo – Bruno Zevi; nel 1950 confluì nelle Edizioni di Comunità di Adriano Olivetti, che ne proseguì le pubblicazioni per altri quattro anni. Per maggiori informazioni sul progetto editoriale e le sue diramazioni tematiche: M. Casciato, *Gli esordi della rivista "Metron". Eventi e protagonisti*, «Rassegna di architettura e urbanistica», 117, 2005, pp. 45-55; R. Dulio, *Metron*, in M. Biraghi, A. Ferlenga, a cura di, *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 597-601; F. Giudetti, *Distruzioni belliche e riviste: Metron (1945-1947)*, in *Città e guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*, FedOA - Federico II University Press, Napoli 2013, pp. 105-114.

¹⁰¹⁵ Dopo sporadiche comparse sulla stampa periodica tra 1946 e 1947, le cronache artistiche di Venturoli trovarono maggiore continuità su «La Repubblica d'Italia» (che chiuse i battenti alla metà del 1949). Qui, dal gennaio all'agosto 1948, egli scrisse una ventina di contributi, per la maggior parte dedicati alla XXIV Biennale di Venezia.

¹⁰¹⁶ FM/MV Varie IV: *Notizie biografiche e bibliografiche su Marcello Venturoli*; «Curriculum vitae di Venturoli», 1948. Nello stesso fascicolo è conservata una sintesi biografica ben più tarda (ottobre 1996) dove, in merito allo stesso incarico, si legge: «Consulente con Eugenio Gaddini, il futuro psicanalista, della Casa Editrice Remo Sandron».

comprensibili refusi, Venturoli intervenne anche sulla cancellazione di alcuni passaggi troppo elaborati che, una volta stampati, avrebbero potuto procurargli dei malintesi con gli artisti chiamati in causa. Era il caso della descrizione di una «testa di vecchia» osservata nello studio di Leoncillo e in cui aveva scorto, probabilmente a torto e toccando una questione delicatissima, «la paura della realtà» (Fig. 303).¹⁰¹⁷ Inoltre, venne omessa un'osservazione su Antonello Trombadori, che secondo Venturoli aveva bruciato le tappe del percorso critico verso il realismo militante. La chiusa «Ecco uno che ha troppo presto risolto la sua “crisi”» risulta presente nella bozza a stampa ma non compare nella versione definitiva (Fig. 304).¹⁰¹⁸ Venne poi del tutto omessa la premessa *Per il lettore*, un breve ma accorato testo in cui Venturoli chiedeva di non essere frainteso in caso di inesattezze: eventuali errori non erano voluti e i suoi propositi erano tutto sommato innocui (Fig. 305). Egli sembrava quindi mettere le mani avanti di fronte a probabili accuse da parte degli 'intervistati'. Cosa che, a dicembre, evidentemente non era più nelle sue intenzioni: la premessa non venne inclusa nella stampa e l'introduzione, da sola, si proponeva come un invito provocatorio alla lettura, presumibilmente concepito per innescare una qualche reazione.

Per quanto *Interviste di frodo* rappresenti una panoramica piuttosto estemporanea di un dato contesto e di un preciso momento storico, è comunque da riconoscere a Venturoli lo sforzo di 'rafforzare' il volume con tutta una serie di elementi strutturali che lo rendevano più completo, quasi da antologia. Anzitutto, prima dell'indice finale, era inserito quello – ancora più utile – dei nomi citati, da cui poter trarre una prima panoramica sugli artisti, collezionisti e critici chiamati in causa con una frequenza maggiore.¹⁰¹⁹ Nient'affatto banale era poi il prezioso apparato di note e di schede

¹⁰¹⁷ FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa p. 264.

¹⁰¹⁸ *Ibi*, p. 217. Tale osservazione conteneva in sé l'insofferenza di Venturoli nei confronti dell'impegno di Trombadori tra le fila del Partito Comunista, che aveva inevitabilmente le sue corrispondenze nel suo contributo alle iniziative culturali dell'epoca. In mancanza di una ricognizione riservata specificamente all'operato di Trombadori come intellettuale e critico d'arte, una ricostruzione del suo itinerario culturale e politico è inclusa in: M. Bertozzi, *Antonello Trombadori. Una vita partigiana*, Castelveccchi, Roma 2024.

¹⁰¹⁹ A superare le dieci occorrenze, in relazione al numero di pagine in cui erano citati: Luigi Bartolini, Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Pericle Fazzini, Nino Franchina, Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Mino Maccari (autore di numerose illustrazioni), Mario Mafai, Ercole Maselli, Mirko Basaldella, Luigi Montanarini, Giorgio Morandi, Giovanni Omiccioli, Cipriano Efisio Oppo, Pablo Picasso, Fausto Pirandello, Angelo Savelli, Toti Scialoja, Scipione, Gino Severini, Giovanni Stradone, Orfeo Tamburi, Antonello Trombadori, Giulio

biografiche ragionate riguardanti tutte le personalità citate e pure alcune gallerie private della capitale attive all'epoca. Le oltre centoventi voci formavano «una gustosa enciclopedia [...] con notizie sulla vita e sulle opere di ciascuno e con indicazioni bibliografiche essenziali», con un esplicito intento divulgativo.¹⁰²⁰

Nell'introduzione alla sezione, Venturoli precisò gli intenti divulgativi di quella sua appendice:

Naturalmente mi sono occupato soltanto degli artisti citati, dei quali il lettore potrebbe aver curiosità di conoscere opere e giorni. Le notizie, nonostante siano state prese la più parte della viva voce e dagli scritti degli interessati, non hanno alcuna pretesa scientifica. A bibliografie e notizie più esaurienti ho rimandato via via che volessero approfondire le loro conoscenze.¹⁰²¹

Che la maggior parte delle informazioni fosse tratta direttamente dalle persone interessate era confermato dalle annotazioni manoscritte conservate nei suoi taccuini dell'epoca (Fig. 306). In particolare, un quadernetto databile al 1945 raccoglie una notevole quantità di appunti, promemoria e schemi utili per la redazione delle *Interviste*. Un'interessante lista di intellettuali e artisti, ad esempio, oltre alle date dei rispettivi appuntamenti, riporta anche informazioni su quali materiali a loro collegati ancora mancavano per completarne i profili biografici (Fig. 307).¹⁰²² Altri fogli, invece, costituiscono l'effettiva annotazione compiuta in occasione di alcuni incontri: esemplificative – e ben più ricche di informazioni rispetto al pubblicato – sono le pagine dedicate al «curriculum» del collezionista Emilio Jesi, corredate pure da ghirigori tracciati d'istinto da Venturoli nel corso dell'ascolto del suo 'intervistato' (Figg. 308-310).¹⁰²³ Specifiche sulla sua straordinaria collezione a quella data

Turcato, Alberto Ziveri. Di fatto, tale rosa di nomi riepiloga le personalità più rilevanti del dibattito artistico e del contesto culturale romano tra 1944 e 1945.

¹⁰²⁰ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., risvolto iniziale della sovraccoperta di copertina.

¹⁰²¹ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 276. Nell'indice finale la sezione è indicata come «Notizie per il medio lettore».

¹⁰²² FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: «Scialoja. notizia. bibliografia. Promessa disegni a penna. / Natili. ritratti di Omiccioli. Fotografia. Giorno 2 giugno. / Scordia. Giovedì 25 ore 15:30. Notizia bibliografica / Omiccioli. Bottega via Margutta. Studio. Ritratto di Paolucci o di altri. Giovedì ore 18 al Secolo. / [...] / Giani [Renato]. Notizia. Bibliografia. “Domenica” via Torino 122. Al portiere, lunedì 21 / Maccari. Sabato ore 16 ½».

¹⁰²³ *Ibidem*. Particolarmente interessanti sono le notizie sul periodo di clandestinità, non inserite nella stesura definitiva delle *Interviste*. Jesi, di famiglia ebrea, dopo l'emanazione delle leggi razziali decise di non emigrare; pure quando a Bellagio venne emesso un mandato di arresto contro di lui, non oltrepassò il confine verso la Svizzera. Il 12 ottobre 1943 riparò a Roma, a casa del cognato, e riprese contatti con Guttuso e Santangelo. Sotto il nome di “Ambrogio”, fece parte della

riempiono ben tre pagine (Figg 311-313) che funsero da base per il capitolo a lui dedicato, intitolato appunto *L'uomo dai molti quadri*.¹⁰²⁴ Sempre riguardo a Jesi, è interessante notare come alcune informazioni non vennero sviluppate perché, verosimilmente, ritenute inopportune. In questo senso, l'incontro registrato da Venturoli in data 24 aprile 1945 verteva sull'opinione del collezionista sulla recente pittura di Renato Guttuso, di cui avevano visitato insieme lo studio appena il giorno prima: mettere in luce, senza troppi filtri, la sua presunta amarezza di Jesi di fronte a quel pittore che «che si è mangiato i pennelli» – ossia, mutando il suo promettente percorso espressivo a causa delle logiche di partito – avrebbe probabilmente causato delle seccature non banali a tutti i coinvolti (Figg. 314-315).¹⁰²⁵

Se il risultato testuale era il frutto di continui aggiustamenti, cancellazioni e integrazioni, estrema attenzione venne riservata anche al comparto illustrativo del volume, notevole per quantità di riproduzioni e numero di firme diverse, tutte da ricondurre ad artisti della Scuola Romana. Venturoli intese prendere le distanze dalla struttura canonica dei libri di ambito artistico, dove le parti scritte erano spesso e volentieri intervallate da tavole fuori testo con le riproduzioni delle opere analizzate. Sotto questo aspetto, solo due anni prima, il suo *Viaggio intorno alla Quadriennale* non aveva fatto eccezione. L'insieme delle immagini delle *Interviste*, invece, non costituiva un mero corredo al testo, ma sviluppava una vera e propria narrazione in termini visuali dei contenuti e dei protagonisti delle vicende trattate. La scelta ricadde

cellula antifascista degli intellettuali, attivandosi poi nel passaggio di informazioni clandestine, in particolare nella compilazione giornaliera del bollettino per i G.A.P. della capitale.

¹⁰²⁴ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., pp. 178-186; FC/MV Taccuini e memorie: *Quaderno 1945-1949*. A far da padrone, per quantità, è Giorgio Morandi, ma sono indicate (spesso con le date di realizzazione) anche opere di Modigliani, Utrillo, Braque, Carrà, De Pisis, De Chirico, Tosi, Casorati, Mafai, Scipione, Rosai, Soffici, Severini, Boccioni, Semeghini, alcune sculture di Marino Marini.

¹⁰²⁵ FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: «Uscivamo ieri dallo studio di Guttuso, Jesi ed io, Jesi aveva guardato senza battere ciglio i quadri cretini dell'amico, invaso da una perplessità mai indicativa [poi si era appartato, aveva affinato lo sguardo sopra una vecchia tela del periodo cubista: "interessante, vero?" Aveva chiesto.] Ero tuttavia curioso [e in parte, timoroso] di quanto Jesi mi avrebbe detto [sull'attuale Guttuso] perché temevo che [sulla pittura prevaleva l'effetto. Io fui lieto di vedere] sul giudizio potessero prevalere altri sentimenti, la solidarietà di partito, la polemica, l'amicizia. Ma ebbi modo di [rallegrarmi] constatare ancora una volta quanto sia disinteressato per Jesi è mai per l'arte: "Guttuso si è mangiato i pennelli". Parlò di una pittura "inerte", o sotto certo aspetto "volgare". [Io fui d'accordo. Comincio a pensare che Guttuso sbagli in leggerezza, troppo decisamente. Prima della visita di Jesi, mi soffermai nel suo studio.] Quella a suo parere non era una strada, ma uno sbaglio, era tale sbaglio che [aveva fatto di aspettare non era legittimo] E qui si fermò addolorato. Io condivisi il suo sconforto [tanto tremendo] per più motivi. [Prima di tutto avevo visto dipingere Guttuso ...] Prima di tutto...».

sostanzialmente su disegni o comunque opere di grafica, che davano un risultato elegante, pulito, e allo stesso tempo non incidevano proibitivamente sui costi della tipografia, come invece avrebbero potuto fare le stampe in tricromia o quadricromia. Verosimilmente, la definizione delle illustrazioni da inserire avvenne di concerto con gli artisti stessi, in occasione dei loro frequenti incontri. In alcuni casi, si trattava di disegni donati (Fig. 316); in altri, di materiali richiesti esclusivamente ai fini della pubblicazione e che, in un secondo momento, vennero resi ai legittimi autori. In quest'ultima categoria rientrava Mario Mafai, di cui si è conservata la dichiarazione di restituzione.¹⁰²⁶

Vista la grande quantità di nomi coinvolti, è comprensibile che, di tanto in tanto, Venturoli avesse necessità di fare il punto della situazione, attraverso schemi complessivi o annotazioni puntuali su quali soggetti fossero in cantiere per ciascun artista (Fig. 317). Il taccuino del 1945 mostra, ad esempio, le proposte (o le alternative) emerse dai confronti con Purificato, Turcato, Guttuso e Gentilini (Fig. 318). Oppure, in un'altra pagina, Venturoli andava ragionando su quali «interpretazioni di quadri di...» avrebbe dovuto farsi carico Luigi Montanarini, oppure se «alcuni motivi decorativi o disegni [di Orfeo Tamburi fossero] da ridursi alla misura di fregio» (Fig. 319).¹⁰²⁷ In realtà, i fregi grafici furono poi realizzati da Giovanni Stradone, anche se l'indicazione paratestuale che gliene riconosceva la paternità venne rimossa in fase di bozza, senza apparente motivo. Poteva capitare che alcune immagini fossero già comparse sulla stampa periodica, come nel caso di due *scherzi* di Scialoja, che erano già comparsi su «Il Selvaggio».¹⁰²⁸

La prima e la quarta di copertina riportavano due medaglioni a stampa, rispettivamente la reinterpretazione animalesca della pittura (proposta anche per *Viaggio intorno alla Quadriennale*) e della scultura, perfettamente in linea con il tono spesso irriverente della narrazione (Figg. 320-321). Di una sobria raffinatezza era, infine, la sovracopertina originale, di cui purtroppo non è stato possibile rintracciare un esemplare totalmente integro (Fig. 322). Il materiale documentario conservato a Fiesole, inerente a progetti successivi, suggerisce che Venturoli non fosse estraneo ad

¹⁰²⁶ FC/MV Corrispondenza: *Mario Mafai*: lettera a Venturoli, 30 dicembre 1947; «Dichiaro di avere ricevuto in restituzione n.5 (cinque) miei disegni da Marcello Venturoli che me li richiese per la pubblicazione – avvenuta – su “Interviste di Frodo”».

¹⁰²⁷ FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*.

¹⁰²⁸ E. Morra, *Un allegro fischiare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 131-137.

occuparsi personalmente della composizione grafica di questo elemento ornamentale.¹⁰²⁹ Nel caso delle *Interviste*, si optò per un'avveduta operazione 'di recupero': si procedette, infatti, a una composizione a incastro dei vari clichés delle immagini contenute nel testo e il risultato complessivo, pur in un'apparente casualità, per riassumere visivamente i temi più significativi (gli scritti d'artista, il dramma dell'occupazione tedesca, l'associazionismo del dopoguerra, e via dicendo). Inoltre, la bozza a stampa già citata è costellata di svariate indicazioni sulla sistemazione dei clichés nel corpo del testo (Figg. 323-324). Dall'insieme delle note emerge il ritratto un Venturoli particolarmente attento sia alla resa delle immagini come elemento autonomo, sia soprattutto all'equilibrio visivo e alla coerenza contenutistica con la parte scritta. D'altra parte, il volume venne stampato presso la rinomatissima Tipografia del Senato del Dott. Giovanni Bardi, che anche all'indomani della guerra poté garantire un lavoro di estrema raffinatezza. Degli aggiustamenti preliminari delle immagini era invece incaricato lo Stabilimento di Arti Fotomeccaniche Grimaldi e Mercandetti, a cui sono da attribuire le rare 'risposte' che compaiono nelle stesse pagine della bozza (Fig. 325). Non avendo a disposizione le informazioni necessarie non è possibile dimostrare se, nell'ambito della collaborazione con Sandron, Venturoli fosse altrettanto solerte anche nella preparazione dei libri altrui. D'altro canto, il fatto che egli fosse il referente del catalogo, e quindi sicuramente informato dei titoli che venivano mandati in stampa, è confermato da alcune lettere di Mario Tobino, allora giovane medico reduce dalla guerra di resistenza in Versilia, speranzoso di pubblicare il suo primo romanzo. Il 12 settembre 1945 Tobino si rivolgeva direttamente al critico romano («so da Petroni che lei di interessa alle edizioni Sandron»)¹⁰³⁰ per suggerire una fotografia che sarebbe stata adatta per la copertina del suo *L'angelo del Liponard*, di cui verosimilmente si stava discutendo la pubblicazione.¹⁰³¹

Ad ogni modo, il ruolo che più rendeva Venturoli orgoglioso e carico di aspettative era quello di curatore della collana di "Arti Figurative", con cui intendeva «lumeleggiare» la «violentissima crisi» che aveva squarciato il mondo dell'arte in quel

¹⁰²⁹ Nel fondo Venturoli sono conservate alcune prove compositive attribuibili allo stesso autore sia per la pubblicazione del *Dizionario della paura* (1951) sia per *La Patria di marmo* (1947), entrambi editi da Nistri-Lischi.

¹⁰³⁰ FC/MV Corrispondenza, *Mario Tobino*: lettera a Venturoli, 12 settembre 1945.

¹⁰³¹ In realtà, il testo sarebbe stato pubblicato solo nel 1951 per l'editore fiorentino Vallecchi.

torno di anni.¹⁰³² In quella veste, nell'ottobre 1945 si presentò per lettera a Michelangelo Masciotta, allora docente presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e collaboratore del quindicinale «Il Mondo» di Alessandro Bonsanti. Venturoli si mise in contatto con il critico sia per metterlo al corrente di quanto aveva in cantiere con Sandron, sia per proporgli di creare insieme un binario di scambio e di confronto dopo l'isolamento culturale degli ultimi anni di guerra.

Roma, pur grande di estensione è assai più piccola di Firenze come centro di cultura e le notizie “da su” ci vengono con enorme ritardo, svisate, raggelate dai giornali, saltuarie. Le chiedo troppo se di tanto in tanto mi vorrà scrivere una letterina? [...] Io conosco pochi critici d'arte fiorentini e vorrei che Lei me ne facesse compilare un elenco, nomi e indirizzi e me lo mandasse, perché io possa inviare loro in omaggio i libri della mia collana “Arti Figurative”.¹⁰³³

La stessa richiesta venne rivolta anche a Emilio Jesi, che da Milano lo informò che avrebbero risolto la questione dei contatti direttamente di persona, in quel di Roma: «Vi tornerò verso la fine del mese e in quella occasione mi sarà veramente gradito vederti e raccontarti tante cose. In quella occasione ti darò il nome dei critici ai quali inviare in omaggio i libri della tua collana “Arti Figurative” alla quale auguro il più grande successo».¹⁰³⁴ I due non riuscirono a incontrarsi, poiché Venturoli dovette curare d'urgenza quell'ulcera che lo aveva accompagnato per tutti gli anni di guerra. Alla fine di febbraio 1946, Jesi gli inviò «un elenco di critici d'arte di valore» e lo ringraziava per aver chiarito una sua perplessità riguardo al loro confronto su Morandi contenuto in *Interviste di frodo*.¹⁰³⁵

In realtà, all'epoca Venturoli non ricopriva già più alcun incarico presso la casa editrice Sandron. La mancanza di documentazione non aiuta a ricostruire esaustivamente le tappe di quel ‘divorzio’, ma senz'altro il punto di non ritorno era stato raggiunto alla

¹⁰³² Venturoli, *Interviste di frodo* cit., risvolto finale della sovraccoperta di copertina. Nella stessa sede si precisava che la collana prevedeva volumi di circa 200 pagine e che, «pur trattando questioni essenziali nel campo figurativo» si rivolgeva «non solo a un pubblico di competenti, ma ad una più vasta cerchia di visitatori e lettori, appassionati ai problemi dell'arte».

¹⁰³³ ACGV Mt. 1.194.1: lettera di Venturoli a Michelangelo Masciotta, 10 ottobre 1945, con intestazione “Edisan Editrice Sandron Roma”.

¹⁰³⁴ FC/MV Corrispondenza, *Emilio Jesi*: lettera a Venturoli, 10 gennaio 1946.

¹⁰³⁵ *Ibi*: lettera a Venturoli, 25 febbraio 1946. La lista di critici fornita da Jesi include i seguenti nomi: Leonardo Borghese, Domenico Cantatore, Carlo Carrà, Raffaele De Grada, Guglielmo Pacchioni, Sergio Solmi, Lamberto Vitali, Marco Valsecchi, Fernanda Wittengs. Non potendo integrare lo scambio epistolare con le lettere di Venturoli, non è stato possibile precisare ulteriormente la questione su cui Jesi aveva richiesto un chiarimento.

fine del 1945, in un momento che di fatto coincide con il licenziamento del volume delle *Interviste*. Che si trattò di un epilogo piuttosto brusco e netto è comprovato da un breve scambio di lettere intercorso tra il critico e, ancora, Mario Tobino. Dopo vari temporeggiamenti da parte dell'editore sulla messa in stampa del suo libro, lo scrittore toscano espresse i suoi dubbi a Venturoli e, in maniera alquanto diretta, gli domandò: «Sandron ha intenzione di nuovo di stampare?»¹⁰³⁶ Senza mezzi termini, Venturoli gli fece eco: «Sandron ha intenzione di nuovo di stampare? Scrivi al Sandron, perché io non ci sto più».¹⁰³⁷ Evidentemente, non era necessario fornire ulteriori spiegazioni, ma si può immaginare che le ragioni principali rientrassero nelle condizioni di tiratura e di vendita di *Interviste di frodo*, che verso la fine del 1945 vennero modificate più volte. Si ha notizia certa di una notifica della casa editrice risalente alla fine di ottobre e che prevedeva, in sostanza, un abbassamento della percentuale di ricavo per l'autore compensato però da una tiratura maggiore (duemila copie, oltre a cento fuori commercio, anziché le iniziali milleottocento); infine il prezzo veniva stabilito in 400 Lire.¹⁰³⁸ Pur non avendo informazioni che possano chiarire la posizione di Venturoli, il fatto che alla fine dell'anno il volume venisse licenziato con un prezzo di copertina minore (Lire 350) suggerisce che tali condizioni vennero ampiamente dibattute e furono con ogni probabilità l'ultimo tassello di un rapporto di collaborativo nient'affatto semplice.

¹⁰³⁶ FC/MV Corrispondenza: *Mario Tobino*, 25 dicembre 1945.

¹⁰³⁷ ACGV MTb. I. 673.2: lettera di Venturoli a Mario Tobino, 26 dicembre 1945.

¹⁰³⁸ FC/MV Corrispondenza, *Editrice Sandron Roma*: lettera a Venturoli, 27 ottobre 1945.

3.3.3 LA RICEZIONE DEL VOLUME

Stando a quanto indicato nelle note finali delle *Interviste*, l'ultima aggiunta al testo corrispondeva a una serie di considerazioni su Pietro Maria Bardi e risaliva all'agosto 1945.¹⁰³⁹ La Liberazione dall'occupazione nazifascista era ormai stata raggiunta da tempo su tutto il territorio nazionale e andare avanti a intervistare gli artisti 'di frodo', per Venturoli, non aveva più molto senso. Verosimilmente, in quel periodo egli compilò la bozza definitiva, definendo quindi l'effettiva selezione dei materiali raccolti in un anno e mezzo di incontri e di visite agli artisti. Vista l'estemporaneità del suo progetto, urgeva pubblicare prima possibile, in modo da non perdere l'effervescenza delle vicende narrate. L'impostazione diaristica delle *Interviste*, difatti, aveva il merito di restituire un'istantanea schietta e vivida delle vicende artistiche, per di più un'ambiziosa panoramica a più voci, ma allo stesso tempo andava incontro a un fisiologico invecchiamento, con comprensibili ricadute anche sul successo editoriale e sulla potenziale eco storiografica. Tale rischio era reso ancora più concreto dal contesto di fervore dell'immediato dopoguerra, quando la maggior parte degli intellettuali sembrava dirigersi a gran velocità verso nuovi orizzonti espressivi o comunque intenzionata a colmare in fretta le crepe rimaste dopo almeno un ventennio di relativo isolamento culturale.¹⁰⁴⁰

Impostati i materiali per i vari capitoli e compilate le schede biografiche finali, Venturoli preparò a più riprese l'introduzione al volume. Nelle carte del Fondo se ne è rintracciato un primo tentativo (non portato a conclusione) nel quadernetto citato in precedenza, che dovette fare da base al testo *Per il lettore* stampato nella bozza datata del 30 settembre 1945.¹⁰⁴¹ Quest'ultimo poneva l'accento sul senso di condivisione

¹⁰³⁹ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 263.

¹⁰⁴⁰ Sotto un altro punto di vista, la fine formale del fascismo a Roma fornì a certuni l'occasione per riscrivere le proprie sorti, per ridefinire i confini della propria identità artistica, umana e anche politica. Di conseguenza, nell'immediato dopoguerra la panoramica proposta da Venturoli, fotografia di una crisi artistica collettiva tutta in divenire, poteva rappresentare qualcosa da cui emanciparsi. Testimonianza della volontà di alcuni artisti di cimentarsi anche in progetti diversi dalle loro attività consuete è il film *Le modelle di via Margutta* del 1945, per la regia di Giuseppe Maria Scotese. Ambientato presso il civico 51 della celebre via romana, vide la partecipazione – nel ruolo di se stessi – di Pericle Fazzini, Franco Gentilini, Virgilio Guzzi, Assen Peikov, Angelo Savelli, Antonio Scordia, Giulio Turcato, Marino Mazzacurati, Montanarini, Orfeo Tamburi. Cfr. anche N. Ciarletta, *La nostra inchiesta sui nuovi films italiani. I giorni passano a Via Margutta*, in «Città», 20 dicembre 1945, p. 4.

¹⁰⁴¹ FC/MV Tacchini e memorie, *Quaderno 1945-1949*; FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa, pp. 9-10. Dal punto di vista dei contenuti, i due scritti presentano delle analogie di fondo, mentre differiscono in esordio. In particolare, nel quaderno manoscritto Venturoli evidenzia

che univa l'autore agli artisti citati, sull'orizzonte della 'crisi' che era stato comune un po' a tutti. Sotto questa luce, il libro rispondeva a un'esigenza più ampia di quella, strettamente individuale, di un critico in erba. In caso di dubbi sull'attendibilità dei fatti narrati, Venturoli rassicurava di non aver agito in malafede, ma che non escludeva di essersi lasciato andare – talvolta – all'invenzione. Nella sua logica questa sorta di ambiguità, più che farsi giustificazione per eventuali malintesi, era congeniale per sollecitare maggiore curiosità nei lettori direttamente interessati. Sebbene le indicazioni autografe riservate alla tipografia dimostrino che la bozza dovesse incorrere in alcune correzioni, il testo non venne pubblicato nella versione definitiva. Non è stato poi possibile stabilire se circolassero delle indiscrezioni riguardo al tono schietto e scanzonato di talune 'interviste', certo è che la scelta di lasciare solo l'introduzione, alquanto sarcastica e provocatoria, poteva essere direttamente connesso alle reazioni di alcuni artisti che non si sentirono particolarmente lusingati dal trattamento ricevuto.

Venturoli sentiva di «aver tranquilla la coscienza», sosteneva di aver agito legittimamente 'di frodo' per aprire una breccia nell'artificiosa muraglia alzata dai pittori e dagli scultori romani.

Non mi potranno mai perdonare, gli amici artisti, di aver ascoltato, domandato e discusso allo scopo di scrivere ciò che mi dicevano e per di più a loro insaputa. Ma se io avessi detto loro il vero motivo delle mie visite, vi immaginate le pose e gli imbonimenti? [...] Ci voleva dunque un giovane maleducato che parlasse a voce alta, che prendesse la responsabilità non solo delle sue parole, ma anche di quelle altrui, proclamando e sostenendo che tutto quanto egli ha scritto, ha udito di persona nella medesima successione di modi e di costrutti. Io ho una memoria di ferro per le cose che mi interessano. E la pittura mi interessa in un modo forse unico nella storia figurativa romana.¹⁰⁴²

La vicenda editoriale del volume ha dimostrato che, in realtà, molti artisti erano al corrente di quanto Venturoli aveva in cantiere e, avendo con lui una certa familiarità, non potevano non aver immaginato un risultato comunque in linea con la sua

maggiormente il senso del suo prolungato impegno presso gli artisti: «Il libro è pronto, una fatica di due anni è compiuta, attendere con fiducia che amici e conoscenti, critica e pubblica si impadroniscano della mia fatica. Mi sa che è necessario che io scriva almeno una pagina di introduzione, che spieghi a tutti le molte ragioni del libro, per chiarire degli equivoci, per smantellare prevenzioni. Parrebbe necessario, forse, ma non ne sono capace. [...] E poi chi mi assicura che mi esprimerò sinceramente?».

¹⁰⁴² Venturoli, *Interviste di frodo* cit., p. 7.

proverbiale bonaria ironia. La rivendicazione di aver scritto «un libro che turba la pace domestica» doveva essere quindi un espediente provocatorio, un modo per creare una certa aspettativa intorno alla sua uscita e, di conseguenza, per provare a sollecitarne il successo di pubblico e di vendita.¹⁰⁴³

Ad oggi, purtroppo non è ancora possibile ricostruire in maniera esaustiva la storia del volume dopo la sua pubblicazione; i documenti a disposizione consentono infatti una mappatura estremamente parziale della sua ricezione. Il fatto che svariati artisti fossero chiamati in causa in maniera non troppo edificante, lascia immaginare una prima accoglienza piuttosto negativa. A confermarlo sarebbe una lettera allo stesso Venturoli da parte di Palma Bucarelli risalente al febbraio 1946, in cui lo informava di averne acquistata una copia per la biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e di essere al corrente che il libro avesse «suscitato viva agitazione nel mondo degli artisti».¹⁰⁴⁴

A qualcuno la ‘canagliata’ delle *Interviste* rimase indigesta anche a distanza di molto tempo. È il caso di Giorgio De Chirico, che in un suo scritto autobiografico ricordava di essersi lamentato direttamente con Rodolfo Venturoli durante un viaggio intrapreso per caso insieme da Firenze a Roma. Prima di sapere che l'autista che stava scortando lui e i suoi quadri fosse il fratello dell'autore delle *Interviste*, il Pictor Optimus – intercettando il suo cognome – tornò con la mente alla lettura del libro e di quel «Venturoli scrittore e giornalista che pochi anni prima era stato da me facendomi dichiarazioni di simpatia, di ammirazione e di solidarietà e facendomi “cantare” circa le mie opinioni sull'arte e gli artisti di oggi».¹⁰⁴⁵ De Chirico lamentava che la sua generosità nel rispondere, dovuta a una ingenua fiducia nei confronti del giovane giornalista, era stata ingiustamente aggirata e condita di dettagli non veritieri, secondo lui funzionali a creare una qualche reazione da parte dei chiamati in causa. Se di fatto non è possibile misurare il margine di malizia usato da Venturoli nel confezionare la sua raccolta, né tantomeno fare un processo alle intenzioni di un giovane in cerca di un qualche riconoscimento professionale, si deve convenire che, nonostante la

¹⁰⁴³ *Ibi*, p. 8.

¹⁰⁴⁴ FC/MV Corrispondenza, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*: lettera di Palma Bucarelli a Venturoli, 22 febbraio 1946.

¹⁰⁴⁵ G. De Chirico, *Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, La nave di Teseo, Milano 2023, p. 1405. Nella biblioteca dell'artista è conservato l'esemplare n. 77 del volume. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Fondo Bibliografico, n. 7378.

caparbieta del suo autore, il volume non ottenne i risultati sperati.¹⁰⁴⁶ Di fatto, al di fuori di Roma le *Interviste di frodo* ebbero scarsissima diffusione.

Alla metà del 1946, da Lucca, Mario Tobino si mostrava interessato a consultare le *Interviste* e lamentava l'impossibilità di acquistarne una copia. Finì per rivolgersi direttamente a Venturoli: «Avrei molto piacere di ricevere quel tuo libro sui pittori romani, me lo potresti mandare? – qui l'ho cercato, ma non ce l'hanno».¹⁰⁴⁷ Nello stesso periodo, il collezionista Emilio Jesi – che aveva lo letto subito dopo l'uscita – scrisse a Venturoli rispondendo a una sua richiesta di aggiornamenti sulla presenza del volume nelle librerie milanesi (Fig. 326). La sua lettera confermava che delle *Interviste* non c'era traccia e, in un senso più ampio, testimoniava come la questione facesse capo a un generale inceppamento del sistema di distribuzione editoriale a livello nazionale, che all'indomani della guerra era ancora condizionato da comprensibili malfunzionamenti. Questo aspetto risulta ancor più plausibile se si considera che il punto di vista era quello di un osservatore molto attento alle novità in ambito culturale, in particolare se provenienti dalla Capitale.

Ti ringrazio delle notizie romane e ti prego di darmene ancora di tanto in tanto. – proseguiva Jesi nella sua lettera – Da Roma giungono pochissimi giornali e quasi nessuna rivista: fino a poco tempo fa seguivo gli avvenimenti della capitale attraverso “Domenica” ma ora anche questo settimanale è scomparso. [...] Non ho letto il tuo articolo sul “Campo” giornale di cui ignoro l'esistenza.¹⁰⁴⁸ Le tue “Interviste di frodo” non si sono affatto viste dai librai; purtroppo l'Italia pare divisa in due: quello che si fa a Roma è ignorato a Milano e viceversa.¹⁰⁴⁹

Paradossalmente, quello che si faceva a Roma non era invece ignorato a Sassari. Da quella roccaforte monarchica che aveva attraversato quasi indenne la guerra – a comprovarlo era anche la celerità della corrispondenza che viaggiava via mare – lo

¹⁰⁴⁶ Per quanto riguarda la stampa romana, durante le ricerche è stato possibile rintracciare solo un riferimento nella rubrica “Largo dei librai. Bibliografia romana tra due natali di Roma (1945-1946)”, alla voce “Arte, artisti, esposizioni” della «Strenna dei Romanisti» (1946, p. 274). Nel medesimo volume lo citava anche Orazio Amato, il quale collocava il suo incontro segnalato in *Interviste di frodo* al periodo in cui – nella Roma dei tedeschi e dei gappisti – aveva lasciato crescere a dismisura la propria barba proprio per evitare di essere riconosciuto, dando «luogo a sospetti e ad eventuali incidenti», dal momento che era l'ex segretario del Sindacato Fascista Belle Arti (*ibi*, p. 187).

¹⁰⁴⁷ FC/MV Corrispondenza, *Mario Tobino*: lettera a Venturoli, 5 luglio 1946.

¹⁰⁴⁸ Il riferimento è al periodico romano «Il Campo. Politica cultura e arte» (Atlantica Editrice). Di Venturoli comparve un articolo sul primo e unico numero di cui è nota la pubblicazione: M. Venturoli, *Pittura sacra e profana*, «Il Campo», gennaio-febbraio 1946, pp. 55-59.

¹⁰⁴⁹ FC/MV Corrispondenza, *Emilio Jesi*: lettera a Venturoli, 6 giugno 1946.

scultore Eugenio Tavolara aveva reso più continuativo il suo incarico di critico d'arte sul quotidiano «L'Isola», già attivo prima della caduta del regime fascista.¹⁰⁵⁰

Con tutta probabilità, nell'ottobre 1945 Venturoli gli aveva inviato la consueta lettera di presentazione della collana “Arti Figurative” della Sandron, allegando – a mo' di sua presentazione – *Orientamenti sulle arti figurative* e promuovendo l'imminente pubblicazione delle *Interviste*.¹⁰⁵¹ Trovando il fascicoletto scaturito dalla mostra alla Galleria del Secolo alquanto prezioso per conoscere gli esponenti di punta della recente pittura romana, Tavolara informò di aspettare con curiosità l'arrivo del secondo volume, che immaginava utile per avere una panoramica ancor più esaustiva (Fig. 327).¹⁰⁵² In effetti, la lettura lo entusiasmò a tal punto da pubblicarne, già nel gennaio 1946, una dettagliata recensione sulla terza pagina de «L'Isola». ¹⁰⁵³ Oltre alle innumerevoli notizie sul gruppo romano, alle tante illustrazioni e alle indicazioni biografiche di tutti i citati, Tavolara apprezzava l'idea di una cronaca artistica che – per la singolarità della sua impostazione e del linguaggio schietto – metteva in luce gli aspetti più ‘umani’ del mestiere dell'artista. Per queste ragioni, e vista la mancanza di altri riscontri, si ritiene utile riportarne una buona parte.

¹⁰⁵⁰ «L'Isola. Quotidiano politico della Sardegna» venne fondato a Sassari nel 1924 e cessò le sue pubblicazioni nel 1947, vivendo negli ultimi anni una graduale “bonifica” dei contenuti fascisti pur mantenendo inalterata la composizione della redazione. I primi anni Quaranta corrispondono a una maggiore regolarità dell'incarico di Tavolara, che verosimilmente si esaurì alla metà del decennio. Per un approfondimento sull'artista e per la rilevanza dei suoi contatti oltre Regione, si rimanda al sempre valido: G. Altea, M. Magnani, a cura di, *Eugenio Tavolara*, Nuoro, Ilisso 1994. Il volume include, inoltre, una selezione di lettere conservate nell'archivio dell'artista, tra le quali una risposta di Venturoli del maggio 1947 che – insieme alla precedente missiva di Tavolara, conservata nel fondo di Fiesole e nella quale era proposta una collaborazione con «La Nuova Sardegna» – testimonia il proseguo del loro rapporto di cortesia, ma soprattutto di scambio di informazioni tra Sassari e Roma.

¹⁰⁵¹ Si ritiene plausibile che l'impostazione della lettera fosse analoga a quella inviata a Michelangelo Masciotta il 10 ottobre 1945, su carta intestata EDISAN-Editrice Sandron, a cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente.

¹⁰⁵² FC/MV Corrispondenza, *Eugenio Tavolara*: cartolina a Venturoli, 20 novembre 1945. Anche in assenza delle risposte, a giudicare dal tono di cordialità che caratterizza le lettere di Tavolara a Venturoli conservate a Fiesole, si deduce che i due non si conoscessero prima di allora, almeno non di persona. Lo scultore era comunque stato a Roma più di una volta nel corso degli anni Trenta: nel 1934 prese parte con un bassorilievo alla II Mostra internazionale d'arte sacra di Roma, l'anno seguente alla II Quadriennale d'Arte Nazionale, dove espose due opere, e nel 1940 partecipò alla Mostra del tappeto e dei tessuti artistici della Sardegna.

¹⁰⁵³ *Ibi*: lettera a Venturoli, 21 gennaio 1946.

Il volume inizia una collana sulle «Arti figurative» che avrà, fra l'altro, il merito di presentare ai lettori accanto ai famosi «Saggi» di Baudelaire, i meno noti «Pensieri» di Ingres, i «Saggi di Delacroix» e le «Memorie di un mercante di quadri» di Vollard, mercante di una razza della quale si è perduta la discendenza in ogni angolo del globo. Venturoli non è solo un critico aggiornato (di questi ne abbiamo fin troppi). Cosa difficile ai tempi nostri ha delle idee proprie (ciò che non guasta), ed ama la pittura in modo niente affatto professionale. Frequenta perciò gli studi, e le esposizioni, mette il naso nelle gallerie e nelle assemblee, ama osservare gli artisti – non senza il controllo di una castigata ironia – mentre lavorano, discutono, sognano, edificano, distruggono, odiano, amano, bevono; ascolta discorsi e pettegolezzi partecipandovi con umano calore; anziché trafiggere come rari esemplari di farfalle i suoi soggetti con l'astratta indifferenza della critica scientifica. Di questa intimità con il mondo reale dell'arte, Venturoli profitta per svelare al pubblico segreti, intenzioni, giudizi, formulati con la massima sincerità in confidenziali colloqui dei malcapitati pittori, scultori, critici, mecenati e organizzatori di mostre.

Qui, il titolo del libro. Ne è venuto fuori qualcosa di ben diverso dalla solita raccolta di noiose interviste, in cui gli artisti dicono un sacco di grosse bugie e stupidaggini [...]. Ma questo diario servirebbe a ben poco se non fosse anche un quadro esatto e chiarificatore delle agitate esperienze degli artisti romani. Bisogna riconoscere che nel mondo della pittura contemporanea italiana il gruppo romano – se così si può chiamare – è uno dei più interessanti. Senza averne l'aria Venturoli ne rifà la storia: venti e più anni di ricerche, delusioni e affermazioni, avanzate e ripiegamenti, languori decadentisti ed eroici furori, astrazioni e ritorni all'umanità, all'evidenza, ai valori contenutistici tra lo sfondo del fascismo e della democrazia.¹⁰⁵⁴

Come riportato sulla sovracopertina delle *Interviste*, i volumi citati da Tavolara componevano «una scelta di fonti e documentazioni (lettere, diarii, saggi, polemiche, giornali)»¹⁰⁵⁵ a cui si sarebbero aggiunti alcuni scritti contemporanei. In particolare, erano previsti contributi di Virgilio Guzzi (*Saggi*), Attilio Crespi (*La Chiesa e l'Arte*) e di Antonello Trombadori (*Dieci anni di arte italiana*).¹⁰⁵⁶ Per quanto raffinate, tali proposte non ebbero modo di prendere avvio a causa della improvvisa rottura di Venturoli con la Remo Sandron. Pertanto, al di là delle parole lusinghiere di Tavolara, la sua speranza di poter giovare di una qualche fama – positiva o negativa che fosse – in relazione alla collaborazione con la casa editrice e alle *Interviste* dovette sfumare

¹⁰⁵⁴ E. Tavolara, *Due mostre, un concorso, tre libri*, in «L'Isola», 19 gennaio 1946, p. 1.

¹⁰⁵⁵ Venturoli, *Interviste di frodo* cit., risvolto finale della sovraccoperta. Gli scritti di Baudelaire sarebbero stati affidati alla curatela di Attilio Crespi, quelli di Delacroix a Emilia Durini, mentre le memorie di Vollard a Paola della Pergola.

¹⁰⁵⁶ Come pure le curatele citate in precedenza, tali progetti editoriali non avrebbero trovato seguito né nella collana di Venturoli né successivamente. Allo stato attuale degli studi, non si hanno notizie in merito ad accordi preliminari intercorsi tra il critico e i suoi eventuali collaboratori.

nel giro di poco; anche il libro, come si è visto, non aveva creato lo scompiglio che egli si era augurato.

Ad ogni modo, tutto ciò non minò i suoi propositi di continuare sulla via della cronaca d'arte, la modalità più congeniale alla sua propensione a vivere a contatto quotidiano con gli artisti e a studiarne gli aspetti non solo professionali. Alla metà del 1946, digerito anche l'insuccesso del suo primo romanzo, *I giorni di Ignazio*, e rimessosi in salute, Venturoli scriveva all'amico Ferruccio Ulivi: «Ritorno ai quadri, ritorno ai pittori, alla mia solitudine, con animo grato a chi può accogliermi, come te, senza farmi pesare o far pesare». ¹⁰⁵⁷ D'altra parte, la sua avventura al fianco degli artisti romani era appena agli inizi. ¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁷ ACGV FU I.250: lettera di Venturoli a Ferruccio Ulivi, giugno 1946.

¹⁰⁵⁸ Quello dell'immediato dopoguerra era un contesto di un grande fermento culturale, un proliferare spesso caotico di iniziative artistiche, gallerie, circoli culturali, riviste. Venturoli cercò di approfittare di questo vivace scenario per ottenere qualche incarico come redattore. All'inizio del 1946 si occupò delle rubriche culturali su «Il Campo», scrivendo di arte e di letteratura. Passò poi a «La voce repubblicana», dove si alternò a Fortunato Bellonzi, che godeva di maggiore libertà d'azione nella gestione della terza pagina, e nel 1948 a «La Repubblica d'Italia», uno dei tanti giornali “fiancheggiatori” de «l'Unità», principale organo di stampa del PCI. L'impegno più continuativo che Venturoli ebbe come critico d'arte fu presso la redazione di «Paese Sera», in cui fu coinvolto fin dalla fondazione, alla fine del 1949, per oltre un decennio. Nei suoi articoli mantenne sempre una certa autonomia di critica rispetto ai temi dell'arte italiana e straniera, occupandosi sia di approfondimenti su artisti e rassegne, sia della rubrica dedicata alle mostre nella Capitale. In particolare, egli si definiva “indipendente” e “democratico”, e non accettò di screditare a priori opere non figurative (astratte, informali, neodada) o che comunque non incontrassero il favore della commissione culturale del Partito Comunista. Questa indipendenza di giudizio veniva sì apprezzata dal pubblico, ma allo stesso tempo gli provocò non poche tensioni nei rapporti con la redazione – in particolare con il condirettore Fausto Coen – che comportarono il suo brusco licenziamento nel gennaio 1963. Alla delusione per la conclusione di quella importante stagione professionale seguirono il ritiro presso la casa di Ostia e un impegno nel campo delle arti portato avanti come libero professionista. Cfr. C. Antonelli, «Con la mia voce senza concessioni a nessuno» cit.

4. FONTI

MATERIALE D'ARCHIVIO

Fondazione Primo Conti di Fiesole – Fondo Marcello Venturoli

FC/MV Corrispondenza

- *Giulio Carlo Argan* (f. 60) lettera a Venturoli, 14 dicembre 1941.
- *Pietro Maria Bardi* (f. 132) lettera a Venturoli, 12 dicembre 1941.
- *Luigi Bartolini* (f. 141) cartolina a Venturoli, 6 giugno 1941.
cartolina a Venturoli, 23 luglio 1941
cartolina a Venturoli, 8 settembre 1941.
- *Edizioni Remo Sandron* (f. 712) lettera a Venturoli, 27 settembre 1944
lettera a Venturoli, 27 ottobre 1945.
- *E.I.A.R.* (f. 715) lettera a Venturoli, 1 maggio 1940,
lettera a Venturoli, 15 maggio 1940.
- *Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma* (f. 894) lettera di Palma Bucarelli a Venturoli, 26 luglio 1943.
lettera di Palma Bucarelli a Venturoli, 22 febbraio 1946.
- *Emilio Jesi* (f. 1046) lettera a Venturoli, 10 gennaio 1946.
lettera a Venturoli, 25 febbraio 1946.
lettera a Venturoli, 6 giugno 1946.
- *Mario Mafai* (f. 1131) lettera a Venturoli, 30 dicembre 1947.
- *Meridiano di Roma* (f. 1247) lettera di Alberto Bragaglia a Venturoli, 23 aprile 1940.
- *Rolando Monti* (f. 1291) lettera a Venturoli, 6 luglio 1943.
- *Giorgio Morandi* (f. 1295) lettera a Venturoli, dicembre 1941.
- *Giovanni Stradone* (f. 1835) lettera a Venturoli, marzo 1938.
lettera a Venturoli, 23 febbraio 1944.
- *Eugenio Tavalara* (f. 1291) cartolina a Venturoli, 20 novembre 1945.
lettera a Venturoli, 21 gennaio 1946.
- *Termini. Rivista* (f. 1882) cartolina di Garibaldo Marussi, 18 agosto 1937.
cartolina di Giuseppe Gerini, 5 febbraio 1940.
lettera di Giuseppe Gerini a Venturoli, 8 marzo 1940.
- *Mario Tobino* (f. 1894) lettera a Venturoli, 12 settembre 1945.
lettera a Venturoli, 25 dicembre 1945.
lettera a Venturoli, 5 luglio 1946.

FC/MV Scritti d'arte

- *Interviste di frodo: bozza a stampa* (sc. 1).

FC/MV Taccuini e memorie

- *Agenda 1940* (sc. 1, ins. 1) – Agenda “Croce Rossa Italiana”, compilata quotidianamente fino al 15 giugno 1940.
- *Quaderno 1945-1949* (sc. I, ins. 2).
- *Quaderno “Ministero della guerra”* (sc. VIII, ins. 1-2) – Il quaderno è da intendere come un registro di rassegna stampa e miscellanea. Il quaderno riporta in copertina l'intestazione del Ministero della Guerra, al di sotto della quale è riportato un appunto autografo di MV: «Registro delle cose curiose, divertenti, antichissime, non leggibili, di me e dei miei detrattori, non ch  di qualche mio, molto rado, benefattore. Roma 26 marzo 1947». Il materiale conservato all'interno del quaderno, ad altezze diverse,   risultato molto eterogeneo, ma si   ritenuto opportuno non “scioglierlo” dal contenitore originale. Dopo essere stati visionati, i documenti sono stato suddivisi nelle seguenti sezioni tematiche:
 - documentazione personale;
 - appunti e materiale vario per pubblicazioni;
 - materiale su rassegna artistiche e artisti;
 - ritagli di periodici e altro materiale giornalistico;
 - documenti di ambito militare e di lavoro in uffici pubblici.
- *Zibaldone: 1935-1950* (sc. VIII, ins. 3-4) – Carte dattiloscritte con memorie, appunti per racconti e scritti d'arte, con note e correzioni a mano, con l'indicazione della data e/o del numero di pagina in alto, conservate originariamente in una cartella che sulla costa riporta il titolo “Zibaldone 1935-1950”.
- *Fogli sciolti: ottobre 1944* (sc. VIII, ins. 5).

FC/MV Varie IV

- *Bozza per curriculum.*
- *Per una biografia globale.*
- *Notizie biografiche e bibliografiche su Marcello Venturoli.*

Fondazione Quadriennale di Roma, Archivio Storico della Quadriennale

Ente Autonomo Esposizione Quadriennale d'Arte di Roma

- ASQ II.1 b.1 u.2: *Verballi del Consiglio di Amministrazione 1941-1951*
 - Verballi: 27 dicembre 1941, 11 gennaio 1943, 10 luglio 1944.
 - *Ordinanza Commissariale n. 8 del 5 novembre 1945.*
- ASQ II.2 b.1 u.2: *Verballi Giunta 1941-1944.*
 - Verballi: 12 novembre 1942, 14 aprile 1943, 27 settembre 1943, 11 aprile 1944.
- ASQ II.9 b. 1 u. 2: *Registri e schede delle opere vendute alla IV Quadriennale.*
- ASQII.26/1 b.146 u. 6: *Requisizione mobili da parte delle truppe alleate [1945].*
- ASQ II.26/2 b.2 u.14: *Discorso dell'Eccellenza Conte di San Martino presidente [1943].*
- ASQ II.26/2 b. 3 u. 4: *Registri di protocollo e Carteggio: Quarta Quadriennale. Elenco artisti invitati alla IV° Quadriennale d'Arte.*

Epistolario Nino Bertocchi

- ASQ ENB b.2, f.41: lettera di Cipriano Efisio Oppo a Nino Bertocchi [marzo 1943].

Fondo Libero De Libero

- Corrispondenza personale e professionale, 1.1.7 b.21 u.81.4: lettera di Renato Guttuso a De Libero, 26 gennaio 1941 (trascrizione e riproduzione non consentite).

Archivio della Scuola Romana, Musei di Villa Torlonia, Roma

Fondo Pericle Fazzini

- ASR FAZ.P. 16.13: lettera di Tamburi a Fazzini, 2 settembre 1940.

Fondo Ferruccio Ferrazzi

- ASR FER.F. 2.25: lettera di Guttuso a Ferrazzi, Grado (Genova), 14 giugno 1943.

Fondo Mario Mafai

- ASR MAF.M. 11.20: fotografia dello studio di Rambelli occupato da Mafai (1946).

Fondo Cipriano Efisio Oppo

- ASR OPP.CE. 3.15: lettera della Reale Accademia d'Italia a Cipriano Efisio Oppo, Roma, 9 giugno 1943.

Fondo Alberto Ziveri

- ASR ZIV.A. 2.38: Contratto d'affitto per lo studio di Alberto Ziveri, 15 gennaio 1942
- ASR ZIV.A. 3.64: scritto di Alberto Ziveri su Vermeer e Chardin, 1937.
- ASR ZIV.A. 7.44: lettera di Stefano Cairola a Ziveri, 2 maggio 1943 (intestazione dell'Ufficio Vendita dell'Ente Autonomo della Quadriennale).
- ASR ZIV.A.48.2: *Diario Ziveri da 28 maggio 1940 a 27 giugno 1940*.
- ASR Ziv.A. 52.1: ritaglio con riproduzione di Rembrandt, *Donna semi vestita accanto alla stufa* ("Riproduzione di opere da cui Ziveri prese ispirazione").
- ASR ZIV.A. 52.3: ritaglio con riproduzione di Caravaggio, *Flagellazione di Cristo* ("Riproduzione di opere da cui Ziveri prese ispirazione").
- ASR Ziv.A. 52.4: ritaglio con riproduzione di Leonardo, *Giovinetta con velo* ("Riproduzione di opere da cui Ziveri prese ispirazione").

Pur non includendo citazioni letterali tratte da questi fondi, si ritiene opportuno segnalare che, presso l'Archivio della Scuola Romana, la consultazione ha interessato anche i materiali relativi ai seguenti artisti, risultati utili per l'approfondimento del tema di ricerca: Luigi Bartolini, Afro Basaldella, Mirko Basaldella, Nino Bertolotti, Emanuele Cavalli, Libero De Libero, Franco Gentilini, Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Leoncillo Leonardi, Mino Maccari, Renato Marino Mazzacurati, Toti Scialoja, Orfeo Tamburi, Renzo Vespignani.

Archivio storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

Fondo Antonio Maraini

- Sezione "Come critico": scritti vari n. 22.

Fondo Ugo Ojetti

- Corrispondenti, u. 949: V. Guzzi a U. Ojetti, lettera del 13 dicembre 1940.

Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” – Gabinetto G. Vieusseux, Firenze

Fondo Renato e Rosa Birolli

- ACGV, RB. I. 239.4: lettera di Renato Guttuso del 23 agosto 1940.
- ACGV, RB. I. 239.9: lettera di Guttuso a Birolli, 12 novembre 1941.
- ACGV, RB I. 239.13: lettera di Guttuso a Renato Birolli, primi mesi del 1942.

Fondo Michelangelo Masciotta

- ACGV, Mt. 1.194.1: lettera di Marcello Venturoli a Michelangelo Masciotta datata 10 ottobre 1945, con intestazione “Edisan Editrice Sandron Roma”.

Fondo Mario Tobino

- ACGV, MTb. I. 673.2: lettera di Venturoli a Mario Tobino, 26 dicembre 1945.

Fondo Ferruccio Ulivi

- ACGV, FU I.250: lettera di Venturoli a Ulivi, giugno 1946.

Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma

- ATS Corrispondenza: lettera di Venturoli a Scialoja, 23 marzo 1945

Archivio Giovanni Stradone, Roma

- AGS Corrispondenza, *Marcello Venturoli*: lettera a Stradone, 18 settembre 1944.

Archivio Luigi Montanarini, Forte dei Marmi

- ALM Corrispondenza: lettera di Stefano Cairola a Montanarini, 19 aprile 1943 (carta intestata Galleria d’Arte Cairola, Milano).
- Riproduzioni a colori delle opere di Luigi Montanarini contenute nella tesi.
- Registrazione video dell’intervista rilasciata da Montanarini alla RAI in concomitanza con la sua mostra antologica inaugurata a Palazzo dei Diamanti (Ferrara, 1978, durata min. 9:28).

RASSEGNA STAMPA D'EPOCA

I contributi relativi alla III Quadriennale (1939) e alla IV Quadriennale (1943) per i quali non è stato possibile indicare i numeri di pagina, sono stati tratti da ritagli di stampa inclusi nei volumi dedicati alla rassegna stampa delle due mostre, consultabili in versione digitalizzata sul sito della Fondazione Quadriennale di Roma (vedi SITOGRAFIA).

1926

Longhi, R., *Storia di Carlo Socrate*, in «Vita artistica», marzo-aprile 1926, pp. 47-53.

1933

Guttuso, R., *Equivoci*, in «L'Ora», 3 aprile 1933.

Guttuso, R., *Discorsi sulla sincerità: i giovani*, in «L'Ora», 10-11 aprile 1933.

1934

Anno XII. Rivista della Giovinezza (1934-1935).

Guttuso, R., *Soliloquio del pittor giovane*, in «Realizzazioni», 4 aprile 1934.

Guttuso, R., *Mentalità da rifare*, in «L'Ora», 20-21 giugno 1934.

Oppo, C. E., *Valore di Armando Spadini*, in «Arte mediterranea», gennaio-febbraio 1934.

Scarpa, P., *A poco più di due mesi dall'inaugurazione della Quadriennale. La preparazione e l'ordinamento della Mostra*, in «Il Messaggero», 28 novembre 1934, p. 5.

1935

Lanza, L., *La figura del pittore e poeta De Pisis*, in «Circoli», novembre-dicembre 1935, pp. 773-776.

Venturi, L., *Cézanne*, in «L'Arte», luglio 1935, pp. 298-324.

Venturi, L., *Cézanne*, in «L'Arte», settembre 1935, pp. 383-410.

1936

Giollì, R., *L'Ottocento italiano e la "natura morta"*, in «Emporium», gennaio 1936, pp. 10-17.

Guttuso, R., *Necessità della naturalezza*, in «L'Appello», 14 marzo 1936.

Panfilò, *Lo scontroso e pio signor Cézanne*, in «Corriere della Sera», 27 giugno 1936, p. 3.

Pensabene, G., *Confusione pericolosa*, in «Quadrivio», 8 marzo 1936, pp. 1-2.

Severini, G., *Cézanne (a proposito dell'esposizione parigina)*, in «Emporium», ottobre 1936, pp. 183-197.

1937

Briganti, G., *La Sindacale d'arte romana*, in «La Ruota» nn. 4-5, 1937.

Guttuso, R., *Arte dei giovani*, in «L'Appello», 26 giugno 1937.

Lo Duca, G.M., *Cronache. Da Rubens a Gauguin*, in «Emporium», maggio 1937, pp. 275-279.

Maraini, A., *Littoriali Anno XV. Visti da un giudice*, in «Meridiano di Roma», 18 aprile 1937, p. 5.

Pensabene, G., *Per una politica nazionale dell'arte*, in «Il Tevere», 12-13 giugno 1937, p. 3.

Venturoli, M., *Ritratto di De Michelis*, in «Termini», marzo 1937, p. 113.

1938

- Bontempelli, M., *Riassunto*, in «Valori Primordiali», febbraio-marzo 1938.
- Bottai, G., *L'arte moderna*, in «Critica fascista», 1 dicembre 1938, p. 35.
- Bragaglia, A., *Neorealismo in pittura*, in «Augustea», 15 giugno 1938, pp. 13-15.
- De Grada, R., *Carlo Carrà*, in «Corrente di Vita Giovanile», 31 dicembre 1938, p. 4.
- Guttuso, R., *Arti figurative ai Littoriali*, in «Meridiano di Roma», 15 maggio 1938, p. 2.
- Guzzi, V., *La XXI Biennale veneziana*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1938, pp. 431-442.
- Oppo, C. E., *Si inaugura la XXI Biennale di Venezia. Visione panoramica della grande rassegna*, in «La Tribuna», 1 giugno 1938, p. 3.
- Oppo, C.E., *Alla XXI Biennale di Venezia. Considerazioni sulla Mostra del Paesaggio del XIX secolo*, in «La Tribuna», 22 settembre 1938, p. 3.
- Pensabene, G., *La razza e la rinascita dell'arte*, in «Quadrivio», 14 agosto 1938, p. 2.
- Ragghianti, C.L., *Arte contemporanea in Italia*, in «La Critica d'Arte», agosto-dicembre 1938, pp. XXXIII-XXXVII.
- Trombadori, F., *La XXI Biennale di Venezia*, in «Circoli», luglio-agosto 1938, p. 597.
- Venturoli, M., *Alla morte*, in «Termini», novembre, 1938, p. 302.
- Venturoli, M., *Prologo e Infanzia. Racconto di Marcello Venturoli*, in «Meridiano di Roma», 11 settembre 1938, pp. 6-8.

1939

- Apollonio, U., *Giorgio Morandi o della rinuncia per la purezza*, in «Popolo di Trieste», 15 marzo 1939.
- Bacherini, L., *Pittura e scultura alla Quadriennale*, in «Tutto», 11 marzo 1939.
- Bertoletti, N., *Altri pittori. Viaggio attraverso la Quadriennale*, in «Quadrivio», 19 marzo 1939.
- Bottai, G., *La Terza Quadriennale d'Arte*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1939, pp. 275, 276.
- Bragaglia, A., *Indirizzi pittorici alla III Quadriennale*, in «Augustea», 15 marzo 1939, pp. 8-10.
- Bragaglia, A., *Cromatismo romano*, in «Augustea», 30 giugno 1939, pp. 12-15.
- Bragaglia, A., *Profili di pittori in luce e controluce*, in «Conquiste d'Impero», 30 marzo 1939.
- Bragaglia, A., *Pittori alla III Quadriennale. Le vie del colore*, in «Augustea», 31 marzo 1939, pp. 6-10.
- Brandi, C., *Cammino di Morandi*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1939, pp. 245-255.
- Brandi, C., *Su alcuni giovani: Afro Mafai Manzù Mirco*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1939, p. 288.
- Calzini, R., *Nature morte e bianco e nero*, in «Il Popolo d'Italia», 25 febbraio 1939.
- Carrà, C., *La Terza Quadriennale*, in «Circoli», maggio 1939, p. 532.
- Casella, L., *La III Quadriennale romana*, in «Il Gazzettino», 5 febbraio 1939.
- Crespi, A., *La pittura alla III Quadriennale*, in «Il Popolo di Roma», 15 febbraio 1939.
- Davanti alla Quadriennale*, in «Il Travaso delle Idee», 5 marzo 1939.
- De Grada, R., *La pittura italiana alla III Quadriennale romana*, in «Corrente di vita giovanile», 15 marzo 1939.

Gazzani, D., *Quasi polemica: la pittura della Quadriennale*, in «Fronte Unico», 30 marzo 1939.

Gli artisti, in «Corrente», 15 dicembre 1939, pp. 2-3.

Giunti, V., *Fausto Pirandello*, in «Corrente», 15 maggio 1939, p. 4.

Guttuso, R., *L'internazionale dei mediocri*, in «Il Selvaggio», 31 luglio 1939.

Guzzi, V., *Arte contemporanea*, in «Nuova Antologia», 16 maggio 1939.

Guzzi, V., *La III Quadriennale d'arte nazionale*, in «Nuova Antologia», 16 febbraio 1939, pp. 442-451.

Guzzi, V., *Pittori e scultori alla III Quadriennale d'Arte nazionale*, in «Nuova Antologia», 1 marzo 1939.

Fontana, L., *Le mie ceramiche*, in «Tempo», 21 settembre 1939.

Jacobbi, R., *Rassegna della terza Quadriennale. La Pittura*, in «Roma Fascista», 15 febbraio 1939.

Mario Mafai all' "Arcobaleno", in «Corrente», 15 settembre 1939, p. 5.

Maselli, E., *Alla Terza Quadriennale. Note sulla scultura*, in «Meridiano di Roma», 9 aprile 1939, p. 5.

Maselli, E., *La pittura alla Terza Quadriennale*, in «Meridiano di Roma», 19 marzo 1939, p. 3.

Melli, R., *Visite ad artisti: Mirco scultore*, in «Quadrivio», 19 gennaio 1939.

Orlandi, A., *La III Quadriennale d'Arte*, in «Turismo d'Italia», [1939].

Pallucchini, R., *Capolavori del Prado a Ginevra*, in «Emporium», settembre 1939, pp. 123-142.

Savoia, C., *La pittura di Giorgio Morandi*, in «Meridiano di Roma», 1 ottobre 1939.

Scarpa, P., *Alla terza Quadriennale d'Arte. Mostre personali di alcuni pittori*, in «Messaggero», 19 febbraio 1939.

T., Jr., *Sintesi di pareri sull'arte moderna*, in «Perseo», 1 gennaio 1939.

Vernieri, *La pittura alla III Quadriennale*, in «Echi e Commenti», 15 marzo 1939, pp. 248-250.

Zanzi, E., *Il Duce alla vernice della 3ª Quadriennale d'Arte. Prima visione d'insieme*, in «Gazzetta del Popolo», 5 febbraio 1939.

1940

Aristarco [G. Severini], *Cronache d'arte. Mostra Sindacale di Roma*, in «Maestrale», giugno 1940, pp. 61-65.

Aristarco [G. Severini], *Cronache d'arte. Riflessioni e critiche sulla Biennale*, in «Maestrale», luglio 1940, pp. 72-80.

Bragaglia, A., *IX sindacale romana*, in «Augustea», 15 maggio 1940, pp. 9-11.

Casini, G., *Le bottiglie di Morandi*, in «Idea fascista», 27 gennaio 1940.

Corpora, A., *Pericle Fazzini scultore*, in «Meridiano di Roma», 11 febbraio 1940, p. 5.

Costantini, V., *Milano. Ancora avanguardia*, in «Emporium», febbraio 1940, p. 97.

De Grada, R., *Mario Mafai*, in «Corrente», 29 febbraio 1940, p. 4.

Francini, A., *La IX Mostra d'arte del Sindacato del Lazio inaugurata dal Re Imperatore*, in «La Tribuna», 25 aprile 1940, p. 3.

Guttuso, R., *Il solito discorso*, in «Primato», 15 ottobre 1940, p. 22.

Guttuso, R., *Pittori alla IX Sindacale del Lazio*, in «Primato», 15 luglio 1940, pp. 28-28.

Guttuso, R., *Nota a Mafai*, in «Primato», 1 agosto 1940, p. 20.

- Guttuso, R., *Pittori italiani alla XXII Biennale*, in «Le Arti», giugno-settembre 1940, pp. 366-370.
- Guttuso, R., *Pittori alla IX sindacale del Lazio*, in «Primato», 15 maggio 1940, p. 26.
- Guzzi, V., *Sogno d'un romanticismo classico*, in «Meridiano di Roma», 11 febbraio 1940, p. 5.
- Guzzi, V., *Arte contemporanea. La IX Mostra del Sindacato Laziale Belle Arti: Mafai, Pirandello, Cavalli, Capogrossi, Montanarini, Guttuso, Tamburi, Afro*, in «Nuova Antologia», 16 maggio 1940, pp. 200-204.
- Guzzi, V., *Arte contemporanea. La Mostra del II Premio Bergamo*, in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1940, pp. 412-416.
- Guzzi, V., *Arte contemporanea. La XXII Biennale di Venezia: i pittori italiani*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1940, pp. 414-420.
- Maccari, M., *Le belle arti. Sei giovani*, in «Primato», 1 marzo 1940, p. 22.
- Moravia, A., *Il pittore Guttuso*, in «Meridiano di Roma», 25 febbraio 1940, p. 3.
- Maselli, E., *Il Sovrano inaugura a Venezia la XXII Biennale d'Arte. La Mostra*, in «Il Lavoro Fascista», 19 maggio 1940, p. 3.
- Ormisda, S., *Intorno alla XXXI Mostra della Galleria di Roma*, in «Meridiano di Roma», 18 febbraio 1940, p. 5.
- Ormisda, S., *Pittura alla Sindacale del Lazio*, in «Meridiano di Roma» 5 maggio 1940, p. 5.
- Pavolini, C., *La XXII Biennale di Venezia*, in «Il Popolo di Roma», 18 maggio 1940.
- Pavolini, C., *Mostra d'arte alla Galleria di Roma. Cinque pittori e uno scultore*, in «Il Popolo di Roma», 6 febbraio 1940, p. 3.
- Piovene, G., *Il secondo Premio Bergamo*, in «Primato», 15 ottobre 1940, p. 19.
- Sinisgalli, L., *Leoncillo e Fancello*, in «Domus», luglio 1940, p. 70.
- Trombadori, A., *La pittura in giudizio. Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri*, in «La Ruota», aprile 1940, pp. 49-59.
- Venturoli, M., *Artisti d'oggi. Virgilio Guzzi*, in «Meridiano di Roma», 14 aprile 1940, p. 5.
- Venturoli, M., *Artisti giuliani*, in «Meridiano di Roma», 5 maggio 1940, p. 5.
- Venturoli, M., *Corso Allievi Ufficiali*, in «Meridiano di Roma», 3 marzo 1940, pp. 6-7.
- Venturoli, M., *G. Stradone o del contenuto*, in «Meridiano di Roma», 2 giugno 1940, p. 5.
- Venturoli, M., *La Mostra degli Squadristi*, in «Roma Fascista», maggio 1940.
- Venturoli, M., *Mostra alla Galleria Tevere*, in «Meridiano di Roma», 24 marzo 1940, p. 5.
- Venturoli, M., *Mostra dei Siciliani*, in «Meridiano di Roma», 10 marzo 1940, p. 5.
- Venturoli, M., *Pittori alla Sindacale Laziale*, in «Meridiano di Roma», 19 maggio 1940, p. 5.
- Venturoli, M., *XXXI Mostra della Galleria di Roma (Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri, pittori; Pericle Fazzini, scultore)*, in «Termini», febbraio-marzo 1940, pp. 937-938.

1941

- “*Fantasia n.8*” di Mario Mafai, in «Primato», 1 aprile 1941, p. 13.
- Bellonzi, F., *Pittura di A. Montanarini*, in «Meridiano di Roma», 28 settembre 1941, p. 4.
- Crespi, A., *Mostre romane. Fausto Pirandello alla “Mostra d'Arte alle Terme*, in «Meridiano di Roma», 9 marzo 1941, p. 8.
- Francini, A., *Caratteri e significati della III Mostra del Sindacato Nazionale Belle Arti che si è inaugurata ieri a Milano*, in «La Tribuna», 27 maggio 1941, p. 3.
- Francini, A., *Note d'arte*, in «Roma Fascista», 9 novembre 1941, p. 3.

Guttuso, R., *Pensieri sulla pittura*, in «Primato», 15 agosto 1941, p. 20.
 Maselli, E., *Mostre romane. Notizie del mondo di Fausto Pirandello*, in «Domus», marzo 1941, pp. 44-45.
 Paladini, A., *Natura morta, spirito vivo*, in «La Tribuna», 6 novembre 1941, p. 3.
 Piovene, G., *III Premio Bergamo*, in «Primato», 1 ottobre 1941, pp. 17-19.
 Podestà, A., *Mostra del terzo Premio Bergamo*, in «Domus», ottobre 1941, pp. 32-34.
Segnalazioni. Un articolo di Angioletti "Fascino della pittura" su "Oggi", in «Stile», aprile 1941, p. 41.
 Tamburi, O., *Corriere delle Arti*, in «Primato», 1 ottobre 1941, p. 20.
 Trombadori, A., *Angelo Savelli*, in «Primato», 15 febbraio 1941, pp. 20-21.
 Venturoli, M., *Arte. XLIV mostra alla Galleria di Roma*, in «Raccolta», aprile-maggio 1941, pp. 336-338.
 Venturoli, M., *Cronache d'arte. Fausto Pirandello alle 2° mostra d'arte alle Terme*, in «Raccolta», marzo 1941, pp. 213-215.
 Venturoli, M., *Prima mostra d'arte alle Terme*, in «Raccolta», marzo 1941, pp. 195-199.
 Venturoli, M., *Stradone e Savelli*, in «Raccolta», aprile-maggio 1941, pp. 295-303.

1942

Arcangeli, F., *Arguzia di Gentilini*, 1 gennaio 1943, in «Primato», 1942, p. 18.
 Arcangeli, F., *La Biennale dei "respiri"*, in «Architrave», 31 luglio 1942, p. 7.
 Brandi, C., *"Modelli nello studio" di Mafai*, in «Primato», 1 gennaio 1942, p. 21.
 Crespi, A., *Cronache e commenti. Mostra di Afro, Castelli, Mirko, Peyrot, Purificato e Rizzo alla Galleria di Roma*, in «Emporium», febbraio 1942, pp. 85-86.
 Crespi, A., *La X Sindacale Romana*, in «Meridiano di Roma», 17 maggio 1942, p. 5; anche in «Emporium», luglio 1942, pp. 317-320.
 De Chirico, G., *Le nature-morte*, in «L'Illustrazione Italiana», 24 maggio 1942, p. 500.
 De Libero, *La XXIII Biennale veneziana. Cose dette e taciute*, in «Documento», luglio-agosto 1942, pp. 50-55.
 Del Guercio, A., *Caratteri di Guttuso*, in «Roma fascista», 15 agosto 1942, p. 3.
 Francini, A., *I pittori romani alla 10° Mostra sindacale che si apre domani a Valle Giulia*, in «La Tribuna», 8 maggio 1942, p. 3.
 Guttuso, R., *Paura della pittura*, in «Prospettive», 15 gennaio-15 marzo 1942, pp. 5-6.
 Guttuso, R., *Savelli*, in «Beltempo», 1942, p. 184.
 Guttuso, R., *Virgilio Guzzi*, in «Beltempo», 1942, p. 180.
 Guzzi, V., *Alberto Ziveri*, in «Beltempo», 1942, p. 60.
 Guzzi, V., *La XXIII Biennale di Venezia*, in «Nuova Antologia», 16 luglio 1942, pp. 119-127.
 Guzzi, V., *Sogni di Montanarini*, in «Primato», 15 dicembre 1942, p. 462.
Inganni di Sciltian, in «Stile», settembre 1942, p. 46.
 Macchia, G., *Gentilini*, in «Beltempo», 1942, p. 168.
 Mafai, M., *Il pittore, l'uomo, le pere*, in «Prospettive», 15 gennaio-15 marzo 1942, pp. 20-21.
 Maraini, A., *Polemica sulla Biennale. Risposta all'articolo di Gio Ponti*, in «Il Regime fascista», 27 ottobre 1942, p. 3.
 Masciotta, M., *Maro Mafai*, in «Letteratura», gennaio-marzo 1942.
 Maselli, E., *Fausto Pirandello*, in «Maestrale», aprile 1942.

- Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, in «Primato», 15 maggio 1942, p. 206.
- Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, in «Primato», 1 giugno 1942, p. 223.
- Nota di Antonio Maraini sulla XXIII Biennale, in «Domus», ottobre 1942, s.i.p.
- Ogetti, U., *Nature morte e nature vive*, in «Corriere della sera», 25 febbraio 1942, p. 3.
- Peyrot, A., *A Valle Giulia. Artisti romani alla 10° Mostra Sindacale*, in «Il Piccolo», 15 maggio 1942.
- Pirandello, F., *Quaderno. Storia*, in «Quadrivio», 13 settembre 1942, p. 3.
- Pirandello, F., *Quaderno di Fausto Pirandello. Desiderata*, in «Quadrivio», 6 settembre 1942, p. 3.
- Podestà, A., *La ventitreesima Biennale veneziana*, in «Emporium», agosto 1942, pp. 323-358.
- Ponti, G., *L'arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*, in «Stile», luglio-agosto 1942, pp. 94-108.
- Repaci, L., *XXIII Biennale di Venezia. Pittori e scultori in marcia*, in «L'Illustrazione Italiana», 12 luglio 1942, p. 47.
- Scarpa, P., *L'arte nell'attuale momento e il suo avvenire*, in «Augustea», 1-15 febbraio 1942, pp. 85-87.
- Trombadori, A., *La pittura italiana alla XXIII Biennale di Venezia*, in «Augustea», 16-31 luglio 1942, pp. 462-464.
- Valsecchi, M., *Fausto Pirandello*, in «Libro e Moschetto», 21 marzo 1942.
- Venturoli, M., *Pittura di giovanissimi*, in «Il Bargello», agosto 1942.
- Visentini, G., *Montanarini*, in «Beltempo», 1942, p. 116.
- Visentini, G., *Oggi si inaugura la XXIII Biennale. Arte e artisti italiani alla grande rassegna di Venezia*, in «Il Popolo di Roma», 21 giugno 1942, p. 3.
- Zocarò, E., *Arte e artisti del tempo di guerra*, in «Augustea», 1-15 luglio 1942, pp. 420-422.

1943

- Alla IV Quadriennale. Gli scultori*, in «Corriere Padano», 29 giugno 1943.
- Alla Quadriennale ogni scherzo vale...*, in «Il Travaso delle Idee», 27 giugno 1943.
- Angiolini, A., *Oggi si inaugura la "IV Quadriennale". Spirito e forma dell'arte contemporanea nelle opere di pittura e scultura presentate alla Mostra*, in «Il Lavoro», 16 maggio 1943.
- Bartolini, L., *Aforismi che riguardano le esposizioni in genere e la IV Quadriennale in ispecie*, in «Quadrivio», 30 maggio 1943, pp. 1, 3.
- Bartolini, L., *Aspetti della IV Quadriennale. La critica da salotto*, in «Quadrivio», 13 giugno 1943, pp. 1, 3.
- Benedetti, *Alla IV Quadriennale. L'amplificazione retorica e la dilettazione priva di necessità non si ritrovano in questa Mostra, che tuttavia non è imbronciata ma pensosa*, in «Corriere Padano», 27 maggio 1943.
- Benedetti, A., *Alla quarta Quadriennale romana. I ministri Biggini e Polverelli presenziano la vernice della mostra*, in «Corriere Padano», 16 maggio 1943.
- Benedetti, A., *Le grandi rassegne nazionali d'arte. La Quadriennale. La "vernice" alla presenza dei ministri Biggini e Polverelli*, in «Corriere Adriatico», 16 maggio 1943.
- Benedetti, A., *Pittori e bianconeristi alla Quarta Quadriennale*, in «Corriere Adriatico», 30 maggio 1943.
- Bernardi, M., *Tendenze e aspirazioni della pittura italiana*, in «La Stampa», 16 maggio 1943.

- Bertocchi, N., *Arte italiana moderna alla IV Quadriennale romana*, in «Il Resto del Carlino», 25 maggio 1943.
- Bertocchi, N., *Umanità della poesia figurativa nella IV Quadriennale romana*, in «Domus», luglio 1943, pp. 333-343.
- Biancale, M., *La IV Quadriennale*, in «Il Mediterraneo», 22 maggio 1943.
- Bonardi, D., *La Quadriennale d'Arte. Uno specchio significativo dell'arte italiana nell'ora che volge*, in «La Sera», 15 maggio 1943.
- Cagianelli, G., *Appuntamento alla Quadriennale*, in «Gente nostra», 22 maggio 1943, pp. 8-9.
- Cami, M., *Preludio alla Quadriennale*, in «L'Avvenire d'Italia», 16 maggio 1943.
- Cami, M., *Secondo itinerario alla Quadriennale*, in «L'Avvenire d'Italia», 10 giugno 1943.
- Cami, M., *Terzo itinerario alla Quadriennale*, in «L'Avvenire d'Italia», 1 luglio 1943.
- Carrieri, R., *IV Quadriennale*, in «Tempo», 8 luglio 1943, p. 25.
- Carrieri, R., *Pittura di Guttuso*, in «Tempo», 13 maggio 1943, p. 23.
- Cecchi, E., *La Quadriennale d'Arte a Roma*, in «Corriere della Sera», 16 maggio 1943.
- Cecchi, E., *La Quadriennale d'Arte a Roma II*, in «Corriere della Sera», 2 giugno 1943, p. 3.
- Clementi, R., *Alla quarta Quadriennale di Roma*, in «L'Osservatore romano», 28 luglio 1943.
- Clementi, R., *Fisionomia complessiva della quarta Quadriennale di Roma*, in «L'Osservatore romano», 12 luglio 1943.
- Cozzani, *Orientamenti. Due: la pittura*, in «Augustea», 1-30 aprile 1943, pp. 216-219.
- Crespi, A., *Aspetti della IV Quadriennale*, in «Meridiano di Roma», 13 giugno 1943.
- Cristofanelli, R., *I "primi premi" della IV Quadriennale*, in «Il Piccolo», 16 giugno 1943.
- Dal milione all'ago*, «Italia», 3 luglio 1943.
- De Libero, L., *L'arte italiana alla Quadriennale*, in «Documento», giugno 1943, p. 27.
- De Mori, G., *Tappe e conquiste dell'arte. I Premi alla IV Quadriennale di Roma*, in «L'Avvenire», 20 giugno 1943.
- De' Sabini, *La IV Quadriennale d'arte*, in «Roma fascista», 3 giugno 1943.
- Del Massa, A., *Pittori e scultori alla IV Quadriennale romana*, in «La Nazione», 16 maggio 1943.
- Diogene, *Mostre e cataloghi*, in «Il Messaggero», 17 giugno 1943.
- Domenica alla Quadriennale*, in «Nuovo Giornale», 21 luglio 1943.
- Francini, A., *I pittori della IV Quadriennale*, in «La Tribuna», 6 giugno 1943.
- Francini, A., *L'Arte italiana alla IV Quadriennale che si apre domani al Palazzo delle esposizioni*, in «La Tribuna», 16 maggio 1943.
- Francini, A., *La mostra d'arte aeronautica alla Galleria di Roma*, in «La Tribuna» 20 giugno 1943, p. 3.
- Francini, A., *Mostre romane*, in «La Tribuna», 14 aprile 1943.
- Gallian, M., *Approcci con la IV Quadriennale*, in «L'Adriatico della sera», 2 giugno 1943.
- Gallian, M., *Prima visita alla IV Quadriennale d'Arte*, in «Eja!», 7 giugno 1943.
- Giolli, R., *Itinerari arte. Viaggio a Roma*, in «Costruzioni-Casabella», luglio 1943.
- Gorgerino, *La IV Quadriennale di Roma: alcuni aspetti dell'arte contemporanea II*, in «Il Gazzettino», 30 maggio 1943.
- Gorgerino, G., *La IV Quadriennale di Roma: alcuni aspetti dell'arte contemporanea IV*, in «Il Gazzettino», 26 giugno 1943.
- Guzzi, V., *La nuova pittura italiana*, in «Legioni e falangi», 1° maggio 1943, pp. 10-12.

- Guzzi, V., *Mostra allo "Zodiaco"*, in «Italia», 8 luglio 1943.
- Guzzi, V., *Pittori e scultori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 15 giugno 1943, p. 205-228.
- Guzzi, V., *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», 1° giugno 1943, p. 205-208.
- Guzzi, V., *Arte contemporanea. La pittura alla IV Quadriennale d'arte*, in «La Scure», 24 giugno 1943.
- Il "V premio Bergamo" è in cantiere. Il Premio della Quadriennale per la scultura a Giacomo Manzù*, in «La Voce di Bergamo», 15 giugno 1943.
- Il catalogo della "Quadriennale"*, in «Il Messaggero», 18 giugno 1943.
- Il discorso dell'Ecc. Biggini all'inaugurazione della Quadriennale*, in «Le Arti», 29 giugno 1943, p. 198.
- La IV Quadriennale a Roma*, in «Agenzia letterario artistica», 19 maggio 1943.
- La IV Quadriennale d'arte di Roma*, in «Informazioni turistiche dall'Italia», 28 giugno 1943.
- La Quadriennale d'Arte inaugurata dal Sovrano. "Arte e politica corrono sulla stessa via maestra" dichiara il Ministro Biggini*, in «Tevere», 17 maggio 1943.
- Lancellotti, A., *Aspetti della Quadriennale*, in «Gazzetta dell'Emilia», 5 giugno 1943.
- Lancellotti, A., *Caratteri e aspetti della Quadriennale*, in «Il Veneto», 25 maggio 1943.
- Lancellotti, A., *La Quadriennale*, in «Il Solco fascista», 7 giugno 1943.
- Lancellotti, A., *Note d'arte. Caratteri e aspetti della Quadriennale* «Gazzetta di Parma», 1 giugno 1943.
- Lancellotti, A., *Scultura e bianco e nero alla IV Quadriennale*, in «Corriere della Domenica», 13 giugno 1943.
- Masciotta, M., *Cronache. Scipione e Mafai al "Ponte"*, in «Emporium», luglio 1943, pp. 34-35.
- Maselli, E., *Alla IV Quadriennale*, in «Il Lavoro fascista», 16 maggio 1943.
- Maselli, E., *La IV Quadriennale d'arte*, in «Il Lavoro fascista», 23 maggio 1943.
- Maselli, E., *Alla Quadriennale d'arte*, in «Il Lavoro fascista», 30 maggio 1943.
- Maselli, E., *Alla Quadriennale d'Arte*, in «Il Lavoro fascista», 6 giugno 1943.
- Maselli, E., *Alla Quadriennale d'arte. Manzù e la scultura*, in «Il Lavoro fascista», 13 giugno 1943.
- Maselli, E., *Mostre d'arte*, in «Il Lavoro Fascista», 9 luglio 1943.
- Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, in «Primato», 15 aprile 1943, p. 155.
- Morosini, D., *Guttuso*, in «Pattuglia», maggio-giugno 1943, p. 24.
- Orazi, V., [Alessandro Prampolini], *La pittura*, in «Popolo di Brescia», 19 maggio 1943.
- Orazi, V., [A. Prampolini], *La pittura*, «in Popolo di Brescia», 19 maggio 1943.
- Orazi, V., [Alessandro Prampolini], *Rassegna alla Quadriennale*, in «Il Legionario», 16 giugno 1943.
- Orlandi, E., *La IV Quadriennale d'arte. I nostri pittori*, in «Regime Fascista», 19 maggio 1943.
- Per la spedizione delle opere alla prossima Quadriennale d'arte*, in «La Tribuna», 2 marzo 1943.
- Pertile, F., *La Quadriennale*, in «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», 1 giugno 1943, pp. 35-42.
- Petroni, G., *La pittura alla IV Quadriennale*, in «Tevere», 1-2 giugno 1943, p. 3.
- Peyrot, A., *La IV Quadriennale d'arte nazionale inaugurata dalla maestà del Re Imperatore*, in «Il Piccolo», 17 maggio 1943.
- Peyrot, A., *La pittura alla IV Quadriennale*, in «Il Piccolo», 28 giugno 1943.

- Peyrot, A., *La pittura alla IV Quadriennale*, in «Il Piccolo», 29 giugno 1943.
- Podestà, A., *Pittori e disegnatori alla IV Quadriennale*, in «Il Secolo XIX», 28 maggio 1943.
- Podestà, A., *Pittori e disegnatori alla IV Quadriennale*, in «Il Secolo XIX», 5 giugno 1943.
- Podestà, A., *La IV Quadriennale romana*, in «Emporium», giugno 1943, pp. 243-251.
- Repaci, L., *La quarta Quadriennale. I pittori*, in «L'Illustrazione italiana», 23 maggio 1943.
- Repaci, L., *La Quarta Quadriennale. Gli scultori*, in «L'Illustrazione italiana», 13 giugno 1943, pp. 511-513.
- Repaci, L., *La Quarta Quadriennale. Segreti della materia pittorica*, in «L'Illustrazione italiana», 27 giugno 1943, p. 20.
- Riva, *Alla IV Quadriennale di Roma. La scultura, il bianconero i futuristi*, in «Il Giornale di Genova», 27 maggio 1943.
- Rizzo, P., *La IV Quadriennale d'arte: premessa*, in «Quadrivio», 23 maggio 1943, p. 3.
- Rizzo, P., *La pittura alla IV Quadriennale*, in «Quadrivio», 6 giugno 1943, p. 4.
- Serangelo [G. Ponti], *Vi saranno ancora le grandi esposizioni?*, in «Stile», agosto-settembre-ottobre 1943, p. 89.
- Scarpa, P., *La IV Quadriennale d'arte: le opere degli artisti presenti alla grande rassegna nazionale delle arti figurative che sarà inaugurata domani*, in «Il Messaggero», 16 maggio 1943.
- Schettini, A., *Il sovrano inaugura la IV Quadriennale d'arte nazionale. Il vibrante discorso del Ministro Biggini*, in «Roma», 17 maggio 1943.
- Scialoja, T., *Filippo De Pisis*, in «Il Selvaggio», 15 giugno 1943.
- Stefanile, M., *La IV Quadriennale d'Arte. Il primato della civiltà artistica italiana contemporanea*, in «IX Maggio», 30 maggio 1943.
- Torriano, P., *Visto alla Quadriennale*, in «Sette giorni», 23 maggio 1943.
- Tridenti, C., *Uccidiamo la natura morta!*, in «Gente nostra», 10 luglio 1943.
- Uno del pubblico alla Quadriennale*, in «Illustrazione del Popolo», 11 luglio 1943.
- Venturoli, M., *Premi alla IV Quadriennale*, in «Raccolta», marzo-aprile 1943, pp. 113-117.
- Viardo, P., *Mafai*, in «Pattuglia», maggio-giugno 1943, p. 22.
- Villa, E., *Pittori e studi di pittori a Roma*, in «Stile», luglio 1943, p. 48.
- Visentini, G., *Pittori e scultori italiani in una grande rassegna d'arte*, in «Popolo di Roma», 16 maggio 1943.
- Zanzi, E., *L'arte italiana in tempo di guerra. Ricca di oltre 1300 opere, la IV Quadriennale sarà inaugurata oggi – Ritorno all'ordine e al sentimento*, in «Gazzetta del Popolo», 16 maggio 1943.

1944

- Bellonzi, F., *L'arte al bivio*, in «Domenica», 17 settembre 1944, p. 7.
- Guttuso, R., *Crisi di rinnovamento*, in «Cosmopolita», 30 dicembre 1944, p. 17.
- Maselli, E., *Arte borghese*, in «Città», 14 dicembre 1944, p. 12.
- Maselli, E., *Mostre d'arte. Alla "Galleria del Secolo"*, in «L'Avanti!», 12 luglio 1944, p. 2.
- Onofri, F., *Irresponsabilità dell'arte sotto il fascismo*, in «Rinascita», ottobre 1944, pp. 31-34.
- Scialoja, T., *I pittori difendono la città*, in «Mercurio», dicembre 1944, pp. 253-257.
- Soldati, M., *Artisti d'oggi. Pirandello*, in «Città», 21 dicembre 1944, p. 15.
- Trombadori, A., *Renato Guttuso*, in «Città», 21 novembre 1944, p. 9.

1945

- Briganti, G., *Mostre. Omaggio a Morandi*, in «Cosmopolita», 3 maggio 1945, p. 3.
- Ciarletta, N., *La nostra inchiesta sui nuovi films italiani. I giorni passano a Via Margutta*, in «Città», 20 dicembre 1945, p. 4.
- Fini, L., *Interviste di frodo*, in «Cosmopolita», 17 gennaio 1945, p. 5.
- Guttuso, R., *Morandi alla "Palma"*, in «l'Unità», 2 giugno 1945, p. 2.
- Guttuso, R., *Pittura di Mafai allo "Zodiaco"*, in «l'Unità», 2 giugno 1945, p. 2.
- Guzzi, V., *Si parla di fantasia*, in «Tempo», 14 gennaio 1945, p. 2.
- Mafai, M., *Possibilità per un'arte nuova*, in «La Rinascita», marzo 1945, pp. 89-91.
- Maselli, E., *Pitture di Mafai allo "Zodiaco"*, in «Avanti!», 11 maggio 1945, p. 2.
- Piovene, G., *Mafai, Morandi ed altri*, in «La Nuova Europa», 6 maggio 1945, p. 6.
- Scialoja, T., *In morte di Kaim Soutine*, in «Mercurio», marzo-aprile 1945, pp. 150-153.
- Scialoja, T., *Realismo è rinunzia?*, in «Mercurio», giugno 1945, p. 153.
- Scialoja, T., *Significato e attualità del nostro "decadentismo" pittorico*, in «Mercurio», maggio 1945, pp. 124-136.
- Trombadori, A., *Serietà e limiti di Morandi*, in «Rinascita», maggio-giugno 1945, pp. 156-158.
- Venturoli, M., *Interviste di frodo. Giorgio De Chirico*, in «Riflettore», 11 gennaio 1945, p. 2.
- Venturoli, M., *Interviste di frodo. Leonor Fini*, in «Riflettore», 18 gennaio 1945, p. 2.

1946

- Arte, artisti, esposizioni*, in «Strenna dei Romanisti», 1946, p. 274.
- Sinisgalli, L., *L'arte a Roma*, in «Il Mondo», 2 febbraio 1946, p. 1.
- Tavolara, E., *Due mostre, un concorso, tre libri*, in «L'Isola», 19 gennaio 1946, p. 1.
- Visentini, G., *Visita a Mario Mafai*, in «Fiera letteraria», 11 aprile 1946, p. 7.

1948

- Scialoja, T., *Arti figurative. Mafai 1947*, in «Mercurio», gennaio 1948, pp. 128-133.

BIBLIOGRAFIA, CATALOGHI DI MOSTRE E LETTERATURA CRITICA

1855

Courbet, G., *Le réalisme in Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'oeuvre de M. Gustave Courbet*, Morris, Paris 1855.

1910

Ogetti, U., in *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, catalogo della mostra (Venezia, 23 aprile – 31 ottobre 1910), Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1910, pp. 42-45.

1916

Giris, *Pagine di sangue*, Libreria Editrice Mantegazza, Roma 1916.

1920

Grosz, G., *Gott mit uns. Politische Mappe*, Malik Verlag, Berlin 1920.

XII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 15 aprile – 31 ottobre 1920) Bestetti&Tumminelli, Roma-Milano-Venezia 1920.

1927

Cecchi, E., a cura di, *Armando Spadini. 256 tavole*, Mondadori, Milano 1927.

1928

Somarè, E., *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, "L'Esame", Milano 1928.

1929

Ogetti, U., *La pittura italiana dell'Ottocento*, Bestetti&Tumminelli, Milano-Roma 1929.

1930

De Ridder, A., *James Ensor*, Les Editions Rieder, Paris 1930.

Oppo, C. E., *Mostri, figure, paesaggi*, Buratti, Torino 1930.

Sarfatti, M., *Storia della pittura moderna*, Cremonese, Roma 1930.

1931

Collezione d'arte del Barone Alberto Fassini, tomo 3. *Pitture del secolo XIX e del secolo corrente illustrate da Emilio Cecchi*, Bestetti&Tumminelli, Milano 1931.

Guzzi, V., *Pittura italiana contemporanea. Origini e aspetti*, Bestetti&Tumminelli, Milano-Roma 1931.

Prima Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo della mostra (Roma, 5 gennaio – 15 agosto 1931), Edizioni Enzo Pinci, Roma 1931.

1935

Seconda Quadriennale d'arte nazionale, catalogo della mostra (Roma, 5 febbraio – 31 luglio 1935), Tumminelli, Roma-Milano 1935.

1936

- Della Porta, A. F., *Inchiesta sul Novecentismo*, La Prora, Milano 1936.
- Melli, R., *Pitture di Ziveri*, catalogo della mostra (Roma, 26 febbraio – 15 marzo 1936), Galleria della Cometa, Roma 1936.
- Ogetti, U., *Ottocento Novecento e via dicendo*, A. Mondadori, Milano 1936.
- Severini, G., *Ragionamenti sulle arti figurative*, Hoepli, Milano 1936.
- Scarfoglio, *Sculture di Mirco*, catalogo della mostra (Roma, 1–14 gennaio 1936), Galleria della Cometa, Roma 1936.
- XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1 giugno – 30 settembre), Officine Grafiche G. Ferrari, Venezia 1936.

1937

- L. De Libero, *Pitture di Montanarini*, catalogo della mostra (Roma, 1 marzo – 15 marzo), Galleria della Cometa, Roma 1937.
- Nino Franchina Renato Guttuso Lia Pasqualino-Noto*, catalogo della mostra (Roma, 10 giugno – 24 giugno), Galleria della Cometa, Roma 1937.
- Littoriali della Cultura e dell'Arte Napoli Aprile XV. Disposizioni generali*, Tipi A. Trani, Napoli 1937.
- Longhi, R., *Carlo Carrà. 33 tavole*, Hoepli, Milano 1937.

1938

- Guzzi, V., *Pitture di Luigi Montanarini*, catalogo della mostra (Roma 1 – 15 giugno 1938), Galleria della Cometa, Roma 1938.
- Oppo, C. E., *Forme e colori nel mondo*, Carabba, Lanciano 1938.
- Pavolini, A., G. Ponti, *Le arti in Italia*, Domus, Milano 1938.
- VIII Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti del Lazio*, catalogo della mostra (Roma, maggio – giugno 1938), Officine Grafiche Mantero, Tivoli 1938.
- XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1 giugno – 30 settembre), Officine Grafiche G. Ferrari, Venezia 1938.

1939

- Brizio, A. M., *Ottocento Novecento*, UTET, Torino 1939.
- III Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, 5 febbraio – 22 luglio 1939), Domus, Roma-Milano 1939.
- Muñoz, A., *La III Quadriennale d'arte nazionale. Con gli autoritratti di Bartoli, Donghi, Ferrazzi, Griselli, Oppo, Pirandello, Prampolini, Saetti, Severini e 60 illustrazioni*, Palombi, Roma 1939.

1940

- 11 dipinti e 7 disegni di Renato Guttuso. 26 dipinti e 5 disegni di Adriana Pincherle*, catalogo della mostra (Genova, 17–31 gennaio 1940), Galleria di Genova, Genova 1940.
- Barbaroux, V. E., G. Giani, *Arte italiana contemporanea*, Grafico S.A., Milano 1940.
- Interlandi, T., *La condizione dell'arte*, Edizioni di “Quadrivio”, Roma 1940.
- IX Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti del Lazio*, catalogo della mostra (Roma, aprile – giugno 1939), Fratelli Palombi, Roma 1940.

La Biennale dei Venezia. XXII Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, maggio – ottobre 1940), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1940.

Trenta disegni a inchiostro di Toti Scialoja, catalogo della mostra (Genova, 30 aprile – 12 maggio 1940), Galleria Genova, Genova 1940.

XXXI Mostra della Galleria di Roma. Espongono i pittori Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Luigi Montanarini, Orfeo Tamburi, Alberto Ziveri e lo scultore Pericle Fazzini, catalogo della mostra (Roma, 30 gennaio – 15 febbraio 1940), Istituto Grafico Tiberino, Roma 1940.

1941

III Premio Cremona, catalogo della mostra (Cremona, giugno 1941), Ed. Cremona Nuova, Cremona 1941

Mario Mafai Marino Marini, catalogo della mostra (Genova, 15–29 marzo 1941), Galleria Genova, Genova 1941.

Mostre d'Arte alle Terme. Mostra di Fausto Pirandello, catalogo della mostra (Roma, febbraio 1941), Roma 1941.

Nebbia, U., *La pittura del Novecento*, Soc. Ed. Libreria, Milano 1941.

Venturoli, M., *Le acqueforti di Luigi Bartolini*, Tip. V. Ferri, Roma 1941.

1942

Di Bosso, R., A. G. Ambrosi, *Eroi macchine ali contro nature morte*, Edizioni Futuriste di Poesia, Verona 1942.

Giani, G., a cura di, *Pittori italiani contemporanei*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1942.

Guttuso. 24 disegni e 1 tavola a colori, Edizioni di Corrente, Milano 1942.

La XXIII Biennale di Venezia. 200 illustrazioni 30 tavole fuori testo, Casa Editrice Carlo Cya, Firenze 1942.

Lazzari, M., *Problemi e fatti dell'arte*, Le Monnier, Firenze 1942.

LIV Mostra della Galleria di Roma con opere dei pittori Franco Gentilini, Rolando Monti, Aldo Natili, Giovanni Stradone e dello scultore Marino Mazzacurati, catalogo della mostra (Roma marzo – aprile 1942), Galleria di Roma, Roma 1942.

Mostra degli artisti Pippo Rizzo, D. Purificato, A. Castelli, A. Peyrot, Afro e Mirco, catalogo della mostra (Roma, gennaio 1942), Galleria di Roma, Roma 1942.

Ojetto, U., *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, A. Mondadori, Milano 1942.

Sinisgalli, L., *Antonio Donghi*, Hoepli, Milano 1942.

X Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti del Lazio, Tip. Palazzotti & Coppitelli, Roma 1942.

XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Roma, maggio – giugno 1942), Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1942.

1943

Bertocchi, N., *Gianni Vagnetti*, Vallecchi, Firenze 1943.

IV Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo della mostra (Roma, 16 maggio – 31 luglio 1943), Casa Editrice Mediterranea, Roma 1943.

LXIII Mostra alla Galleria di Roma con opere del pittore romano Ferruccio Ferrazzi, catalogo della mostra (Roma, marzo 1943), Istituto Grafico Tiberino, Roma 1943.

LXVII Mostra della Galleria di Roma con opere di artisti invitati dal Ministero della Marina, catalogo della mostra (Roma, 15 – 27 maggio 1943), Istituto Grafico Tiberino, Roma 1943.

LXVIII Mostra della Galleria di Roma con opere di artisti invitati dal Ministero dell'Aeronautica, catalogo della mostra (Roma, giugno 1943), Istituto Grafico Tiberino, Roma 1943.

Mafai. 24 disegni e una tavola a colori, Edizioni della Galleria della Spiga e Corrente, Milano 1943.

Mostra "Mafai e Manzù", catalogo della mostra (Roma, 20 marzo – 20 aprile 1943), Roma, Galleria dello Zodiaco 1943.

Severini, G., *Renato Guttuso*, catalogo della mostra (Roma, gennaio 1943), Galleria dello Zodiaco, Roma 1943.

Venturoli, M., *Viaggio intorno alla Quadriennale*, Ed. Raccolta, Roma 1943.

1944

La guerra contro l'arte, Domus, Milano 1944.

Becca, B., *Pirandello alla Galleria del Secolo. Indicazione critica*, catalogo della mostra (Roma, dicembre 1944), Edizioni della Galleria del Secolo, Roma 1944.

Parronchi, A., *Nomi della pittura italiana contemporanea*, Arnaud, Firenze 1944.

Severini, G., *Arte indipendente, arte borghese, arte sociale*, Danesi, Roma 1944.

Severini, G., *Matisse*. Libreria Fratelli Bocca, Roma 1944.

1945

Bartolini, L., *Perché do ombra*, Novagrafia, Roma 1945.

Martini, A., *La scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, Emiliana, Venezia 1945.

Venturoli, M., *I giorni di Ignazio*, Sandron, Roma 1945.

Venturoli, M., *Interviste di frodo*, Sandron, Roma 1945.

Venturoli, M., *Orientamenti della pittura italiana contemporanea (Un ciclo di mostre in America della Galleria del Secolo)*, Ed. "La Bottega dei 4", Roma 1945.

1946

Bellonzi, F., *Cammini dell'arte*, Danesi, Roma 1946.

Cairola, S., a cura di, *Arte italiana del nostro tempo. 100 tavole a colori, 200 tavole in nero*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1946.

1947

Franchi, R., *Vagnetti*, Arnaud, Firenze 1947.

1948

Repaci, L., *Galleria. Taccuino artistico degli anni di guerra 1941-1942-1943*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1948.

1949

De Libero, L., *Mario Mafai*, De Luca, Roma 1949.

Ivanov, V., *Realismo* in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXVIII [Porti-Reg], Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1949, p. 940.

Rewald, J., *Storia dell'Impressionismo*, Sansoni, Firenze 1949.

Tarchiani, N., *Naturalismo* in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXIV [Mu-Nove], Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1949, p. 311.

1950

Guzzi, V., *Fausto Pirandello*, De Luca, Roma 1950.

Levi, C., *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1950.

1951

Bellonzi, F., *Fausto Pirandello*, Fondazione Premi Roma per le Arti, Roma 1951.

Bucarelli, P., *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Libreria dello Stato, Roma 1951.

Venturoli, M., R. Zangrandi, *Dizionario della paura*, Nistri-Lischi, Pisa 1951.

1952

Pirandello, F., *Dal diario*, Ed. Botteghe Oscure, Roma 1952.

1954

Il realismo: lettere e scritti di Gustave Courbet, Universale Economica, Milano 1954.

Ojetti, U., *I taccuini 1914-1943*, Sansoni, Firenze 1954.

Siniscalli, L., a cura di, *Pittori che scrivono. Antologia di scritti e disegni*, Edizioni della Meridiana, Milano 1954.

1956

Guzzi, V., a cura di, *Luigi Montanarini*, "Il Taccuino delle Arti", Roma 1956.

1957

Sauvage, T., *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz, Milano 1957.

1958

Guzzi, V., *Dipinti di Montanarini dal 1949 al 1955*, Edizioni Mediterranee, Roma 1958.

1959

VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, catalogo della mostra (Roma, dicembre 1959 – aprile 1960), De Luca, Roma 1959; in particolare G. Castelfranco, *Sguardo alla giovane scuola romana dal 1930 al 1945* (e opere esposte), pp. 44-54.

1960

Birilli, R., *Taccuini 1936-1959*, Einaudi, Torino 1960.

Castelfranco, G., D. Durbè, *La scuola romana dal 1930 al 1945*, De Luca, Roma 1960.

Maltese, C., *Storia dell'arte in Italia*, Einaudi, Torino 1960.

Noventa, G., A. Trombadori, *Renato Guttuso. Gott mit uns*, Il Saggiatore, Milano 1960.

Riccomini, E., a cura di, *Mostra del rinnovamento dell'arte in Italia dal 1930 al 1945*, catalogo della mostra (Ferrara, giugno – settembre 1960), Edizioni Alfa, Bologna 1960.

1961

Durbè, D., a cura di, *Daumier scultore*, Edizioni Poldi Pezzoli, Milano 1961.

1962

Albertoni, E. A., E. Antoninini, R. Palmieri, a cura di, *La generazione degli anni difficili*, Laterza, Bari 1962.

1963

Renato Guttuso. *Mostra antologica dal 1931 ad oggi*, catalogo della mostra (Parma, 15 dicembre 1963 – 31 gennaio 1964), Parma 1963.

1964

Ballo, G., *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate*, vol. 1, Edizioni Mediterranee, Roma 1964.

Lucchese, R., *Alcune precisazioni sulla "Scuola Romana"*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1964.

1965

Budigna, L., G. Mascherpa, a cura di, *Gazzera*, Arti Grafiche Ricordi, Milano 1965.

Longhi, R., *In memoriam: Antonino Santangelo*, in «Paragone», maggio 1965, pp. 81-82.

Purificato, D., *I colori di Roma*, Adriatica, Bari 1965.

Venturoli, M., *Personaggi e vicende dell'arte moderna*, Nistri-Lischi, Pisa 1965.

1966

Carrieri, R., *12 dipinti di Renato Guttuso da Morandi*, catalogo della mostra (Milano, 28 marzo – 23 aprile 1966), Il Milione, Milano 1966.

1967

Arte moderna in Italia, 1915-1935, catalogo della mostra (Firenze, 26 febbraio – 28 maggio 1967), Marchi e Bertolli, Firenze 1967.

Crispolti, E., A. Del Guercio, a cura di, *Burri-Cagli-Fontana-Guttuso-Moreni-Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi*, catalogo della mostra (Arezzo, 6 maggio – 11 giugno 1967), Giovacchini, Firenze 1967.

Giacomozzi, C., *La pittura italiana moderna si regge sulle vive presenze di poche personalità*, in «Il Poliedro», settembre-ottobre 1967.

1968

[Bucarelli, P.] *Cento opere d'arte italiana. Dal futurismo ad oggi*, De Luca, Roma 1968.

Carrà, M., *Carrà. Tutta l'opera pittorica 1931-1950*, Edizioni dell'Annunciata-Edizioni della Conchiglia, 1968.

Tamburi, O., *Calepini. Roma 1938-1944*, Adriatica Editrice, Bari 1968.

Velani, L., a cura di, *Mafai*, De Luca, Roma 1968.

1969

Crispolti, E., *L'azione razzista fascista: "Quadrivio", "Il Tevere", "Il Regime Fascista", "La Vita Italiana"*, in *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani 1969, pp. 695-784.

De Grada, R., *La pittura di Mafai*, Editrice Tevere, Roma 1969.

1970

- Crispolti, E., a cura di, *Crocifissione*, Accademia Editrice, Roma 1970.
- Tamburi, O., *Ritratti e autoritratti*, Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona 1970.
- Valsecchi, M., *La pittura a Roma negli anni 40*, catalogo della mostra (Milano, 9 – 29 aprile 1970), La Poligrafica Boroni, Milano 1970.

1971

- Del Guercio, A., *Renato Guttuso*, catalogo della mostra (Parigi, 30 settembre – 1 novembre 1971), Club Amici Centro Arte Annunciata, Milano 1971.

1973

- Crispolti, E., *Stradone*, catalogo della mostra (Roma, maggio 1973), Senior-Roma, Roma 1973.
- Davis, M. S., *Chi difende Roma? I quarantacinque giorni: 25 luglio - 8 settembre 1943*, Rizzoli, Milano 1973.
- Silva, U., *Ideologia e arte del fascismo*, Mazzotta, Milano 1973.
- Treccani, E., *Arte per amore*, Teti editore, Milano 1973.

1974

- Barocchi, P., a cura di, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, G. D'Anna, Messina-Firenze, 1974.
- Perocco, G., *Carena*, Editalia, Roma 1974.
- Venturoli, M., *Virgilio Guzzi*, catalogo della mostra (Roma, 18 dicembre 1973 – 31 gennaio 1974), Galleria d'Arte La Borgognona, Roma 1974.

1975

- Bortolon, L., *Gentilini*, Mondadori, Milano 1975.
- Cannistraro, P. V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975.
- Cavallo, L., *Gianni Vagnetti*, Edizioni d'Arte Sant'Ambrogio, Milano 1975.
- Passoni, F., *Romano Gazzera*, catalogo della mostra (Torino, 2–31 ottobre 1975), Società Tipografica Piemontese, Torino 1975.
- Tamburi, O., *Quaderno del pittore*, Edizioni Ghelfi, Verona 1975.

1976

- Mantura, B., a cura di, *Fausto Pirandello (1899-1975)*, catalogo della mostra (Roma, 21 dicembre 1976 – 27 febbraio 1977), De Luca Editore, Roma 1976.
- Tempesti, F., *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Misler, N., *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano 1976.
- Vespignani, R., in *Alberto Ziveri. Dipinti 1969-1976*, catalogo della mostra, Galleria Il Fante di Spade, Roma-Milano 1976.
- Zangrandi, R., *Il lungo viaggio. Contributo alla storia di una generazione*, Feltrinelli, Milano 1976.

1977

Mario Mafai dal 1928 al 1964, catalogo della mostra (Todi, 24 aprile – 5 giugno 1977), Associazione Piazza Maggiore, Todi 1977.

Vespignani, R., *Renzo Vespignani negli scritti di Vespignani*, Fabbri, Milano 1977.

1978

Guzzi, V., *Scartafaccio*, Carte Segrete, Roma 1978.

Luigi Montanarini, catalogo della mostra (Ferrara, 22 ottobre – 19 novembre 1978), SIACA Arti Grafiche, Cento 1978.

1979

Bugatti, C. E., *Orfeo Tamburi. Disegni romani di figure 1930-1951*, Edizioni S.T.E., Ancona 1979.

Lazzari, G., *I Littoriali della cultura e dell'arte*, Liguori, Napoli 1979.

1980

Bertelli, S., *Il Gruppo. La formazione del gruppo dirigente del PCI 1936-1948*, Rizzoli, Milano 1980.

Honoré Daumier. *Sculture disegni litografie*, Vallecchi, Firenze 1980

Les réalismes 1919-1939. Allemagne, Belgique, États-Unis, Espagne, France, Grande-Bretagne, Italie, Pays-Bas, Scandinavie, Suisse, Tchécoslovaquie. Peinture, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie, catalogo della mostra (Parigi, 17 dicembre 1980 – 20 aprile 1981; Berlino, 10 maggio – 30 giugno 1981), Centre Georges Pompidou, Paris 1980.

Mazzi, M. C., «Modernità e tradizione»: temi della politica artistica del regime fascista, in «Ricerche di storia dell'arte. Italia anni Trenta», n.12, 1980, pp. 19-32.

Sironi, M., *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Feltrinelli, Milano 1980.

Tamburi, O., *Roma 1929-1979. Disegni, litografie, acqueforti*, Bagaloni, Ancona 1980.

1981

Arte a Roma dal Liberty a oggi, Editalia, Roma 1981; in particolare M. Venturoli, *Quarant'anni d'arte a Roma (1940-1980)*, pp. 187-235.

Ponente, N., a cura di, *Cézanne e le avanguardie*, Officina edizioni, Roma 1981.

1982

Bortolotti, N., *Gli annitrenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano 27 gennaio – 30 aprile 1982), Mazzotta, Milano 1982.

Brandi, C., *Presentazione*, in *Stradone*, catalogo della mostra (Roma, 23 ottobre – 11 dicembre 1982), L'Attico-Esse arte, Roma 1982.

Montanarini, L., *Pittura come liturgia*, Cusl, Torino 1982.

Omiccioli, G., *Il libro di Giovanni Omiccioli*, Roma 1982.

Virgilio Guzzi, catalogo della mostra (Molfetta, maggio – giugno 1982) Dedalo litostampa, Bari 1982.

Virgilio Guzzi 1902-1978, catalogo della mostra (Ferrara, 24 gennaio – 7 marzo 1982), De Luca, Roma 1982.

Zeri, F., a cura di, *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982.

1983

- Brandi, C., a cura di, *Guttuso*, antologia critica a cura di V. Rubiu, Fabbri, Milano 1983.
- Crispolti, E., a cura di, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Giorgio Mondadori & Associati, Milano 1983.
- Fagiolo dell'Arco, M., a cura di, *Scuola romana. Pittori tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, aprile – maggio 1983), De Luca, Roma 1983.
- Fagiolo dell'Arco, M., a cura di, *Ziveri. Le incisioni. Catalogo generale*, De Luca, Roma 1983.
- Torossi Stefanelli, L., a cura di, *Gli artisti di Villa Strohl-Fern tra Simbolismo e Novecento*, catalogo della mostra (Roma, 28 aprile – 10 giugno 1983), De Luca, Roma 1983.
- Ugoberto, A. G., *Cultura a passo romano e strategia dei littoriali della cultura e dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Venturoli, M., *La Roma artistica degli anni Quaranta*, in «Flash Art», giugno 1983, pp. 34-40.
- Vittoria, A., *Le riviste del duce. Politica e cultura del regime*, Guanda, Milano 1983.

1984

- Benzi, F., a cura di, *Emanuele Cavalli*, catalogo della mostra (Roma, 4 maggio – 15 giugno 1984), De Luca, Roma 1984.
- Crispolti, E., *I Basaldella. Dino Mirko Afro*, Casamassima Editore, Cinisello Balsamo 1984.
- Giuffré, G., *Fausto Pirandello. Con un'appendice di scritti inediti*, Edizioni della Cometa, Roma 1984.
- Mafai, M., *Diario, 1926-1965*, Edizioni della Cometa, Roma 1984.
- Rivosecchi, V., a cura di, *Fazzini*, catalogo della mostra (Roma, 19 dicembre 1984 – 3 febbraio 1985), Electa, Milano 1984.

1985

- Barilli, R., F. Caroli, a cura di, *Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Bologna, 9 novembre 1985 – 10 febbraio 1986), Mazzotta, Milano 1985.
- Caprile, L., *Guttuso a Genova nel nome Della Ragione*, catalogo della mostra (Genova, ottobre – novembre 1985), Electa, Milano 1985.
- Costantini, C., *Ritratto di Renato Guttuso*, Camunia, Brescia 1985.
- D'Amico, F., *Fausto Pirandello. Autoritratti e disegni degli anni Trenta*, catalogo della mostra (San Casciano in Val di Pesa, maggio – giugno 1985), Conti Serristori, Roma 1985.
- De Micheli, M., a cura di, *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945*, catalogo della mostra (Milano, 25 gennaio – 28 aprile 1985), Vangelista, Milano 1985.
- Gentilini 1909-1981*, catalogo della mostra (Roma, 21 dicembre 1985 – 14 febbraio 1986), Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1985.
- Rubiu, V., a cura di, *Renato Guttuso. Una vita per la cultura, arte, pittura*, Ente Fiuggi, Roma 1985.

1986

- Appella, G., a cura di, *Mafai 1902-1965*, catalogo della mostra (Macerata, 6 luglio – 15 settembre 1986), De Luca, Roma 1986.
- Appella, G., F. D'Amico, *Roma 1934*, catalogo della mostra (Modena, 19 aprile – 18 maggio 1986), Panini, Modena 1986.
- Benzi, F., *Materiali inediti dall'Archivio di Cipriano Efisio Oppo*, in «Bollettino d'Arte», maggio-agosto 1986, pp. 169-189.

- Bertoni, F., a cura di, *Ercole Drei scultore 1886-1973*, catalogo della mostra (Faenza, 13 settembre – 2 novembre 1986), Santerno Edizioni, Imola 1986.
- Briganti, G., *Roman Graffiti*, in *Ennio Flaiano. Lettere a Lilli e altri segni*, Archinto, Milano 1986, pp. 7-26.
- Fagiolo dell'Arco, M., a cura di, *Scuola romana: pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Roma 1986.
- Marcenaro, G., *Genova. Il Novecento*, catalogo della mostra (Genova, 10 maggio – 10 luglio 1986), Sagep Ed., Genova 1986.
- Quesada, M., a cura di, *Domenico Rambelli (1886-1972). Disegni e sculture*, catalogo della mostra (Roma, 10 dicembre 1986 – 10 gennaio 1987), Arti Grafiche Vetrani, Roma 1986.
- Rubiu, V., *Guttuso. Opere dal 1938 al 1985*, catalogo della mostra (Cagliari, 11 luglio – 28 settembre 1986), Mazzotta, Milano 1986.
- Venturoli, M., *Le Biennali raccontate*, Riccitelli, Pescara 1986.

1987

- Bossaglia, R., M. Quesada, P. Spadini, *Secessione romana 1913-1916*, catalogo della mostra (Roma, 4 – 28 giugno 1987), Palombi, Roma 1987.
- Calvesi, M., E. Guidoni, S. Lux, a cura di, *E42. L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del Regime*, catalogo della mostra (Roma, 10 aprile – 10 maggio 1987), Marsilio, Venezia 1987.
- Fauchereau, S., a cura di, *La querelle du réalisme*, Cercle d'Art, Paris 1987.
- Indrio, U., *Da Roma fascista al Corriere della sera. Cinquant'anni di storia italiana nelle memorie di un giornalista*, Lavoro, Roma 1987.
- Jouffroy, A., *Franco Gentilini*, Fabbri, Milano 1987.
- Rais, A., D. Favatella Lo Cascio, a cura di, *Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit Uns*, catalogo della mostra (Bagheria, 27 giugno – 30 settembre 1987), Sellerio, Palermo 1987.

1988

- Chiavoni, E., *Roma: i Mercati Traianei. Il restauro archeologico tra le due guerre*, in «Ricerche di Storia dell'Arte» n. 35, 1988, pp. 99-104.
- Dal ritorno all'ordine al richiamo della pittura. Continuità figurativa nella pittura italiana 1920-1987*, catalogo della mostra (Darmstadt, 19 settembre – 22 ottobre 1988; Bielefeld, 30 ottobre – 20 novembre 1988), Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988.
- Fagiolo dell'Arco, M., a cura di, *Alberto Ziveri*, Fabbri, Milano 1988.
- Fagiolo dell'Arco, M., V. Rivosecchi, a cura di, *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra (Milano, 13 aprile – 19 giugno), Mazzotta, Milano 1988.
- Guzzi, D., *Renzo Vespignani. Il salotto del poeta 1975. Il realismo tramutato in evocazione simbolica*, Edizioni della Luna, Roma 1988.
- Le scuole romane. Sviluppi e continuità 1927-1988*, catalogo della mostra (Verona, 9 aprile – 15 giugno 1988), Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988.
- Malvano, L., *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988.
- Quesada, M., a cura di, *Carlo Socrate. Opere dal 1910 al 1946*, catalogo della mostra (Roma, 3 novembre – 3 dicembre 1988), Nuova Ed. Romana, Roma 1988.
- Salvagnini, S., *L'arte in azione. Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia*, in «Italia contemporanea», dicembre 1988, pp. 5-21.

1989

- Appella, G., a cura di, *Galleria della Cometa. I cataloghi dal 1935 al 1938*, Edizioni della Cometa, Roma 1989.
- Appella, G., a cura di, *Mario Mafai. Le fantasie. Con un carteggio inedito Einaudi, Mafai, Pirelli*, catalogo della mostra (Milano, 12 aprile – 25 giugno 1989), Edizioni della Cometa, Roma 1989.
- Castagnoli, G., F. D'Amico, G. Appella, a cura di, *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo della mostra (Bologna, 3 ottobre – 26 novembre 1989), Electa, Milano 1989.
- Hulten, P., G. Celant, a cura di, *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, Bompiani, Milano 1989.
- Negri, A., *Il realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- Pasquali, M., a cura di, *Giorgio Morandi 1980-1964*, catalogo della mostra (Londra, 3 – 23 maggio 1989), Electa, Milano 1989.
- Toni, A.C., a cura di, *Scipione e la scuola romana*, Multigrafica, Roma 1989.
- Vivarelli, P., a cura di, *Renato Birilli*, catalogo della mostra (Milano settembre – novembre 1989, Roma, 14 dicembre 1989 – 4 febbraio 1990)Mazzotta, Milano 1989.

1990

- Appella, G., G. Giuffè, a cura di, *Fausto Pirandello 1899-1975*, catalogo della mostra (Macerata, 2 giugno – 16 settembre 1990), De Luca, Roma 1990.
- D'Amico, F., F. Gualdoni, a cura di, *Mario Mafai. Le fantasie*, catalogo della mostra (Modena, 1 settembre – 15 ottobre 1990), Nuova Alfa, Bologna 1990.
- Giorgio Morandi 1890-1990 Mostra del Centenario*, catalogo della mostra (Bologna, 12 maggio – 2 settembre 1990), Electa, Milano 1990.
- Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura*, Carte Segrete, Roma 1990.
- Il Trofeo. XXX Concorso Internazionale Ceramica d'Arte*, Gualdo Tardino 1990.
- Rivosecchi, V., a cura di, *Alberto Ziveri. Taccuini di viaggio*, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1990.
- Rivosecchi, V., a cura di, *Roma Anni Venti. Pittura, scultura, arti applicate*, catalogo della mostra (Roma, 7 giugno – 20 luglio 1990), Istituto Grafico Editoriale Romano, Roma 1990.
- Rivosecchi, V., G.C. Argan, *Alberto Ziveri. Elogio dell'ombra*, catalogo della mostra (Roma, dicembre 1990 – gennaio 1991), Vespignani, Roma 1990.
- Siligato, R., M.E. Tittoni, M. Riposati, a cura di, *Il Palazzo delle Esposizioni: urbanistica e architettura. L'esposizione inaugurale del 1883, le acquisizioni pubbliche, le attività espositive*, catalogo della mostra (Roma, 12 dicembre 1990 – 14 gennaio 1991), Ed. Carte Segrete, Roma 1990.
- Zeri, F., *Orto aperto*, Longanesi, Milano 1990.

1991

- Barbero, L. B., *Mario Deluigi 1901-1978*, catalogo della mostra (Venezia, 25 maggio – 21 luglio 1991), Milano: Mondadori, Milano 1991.
- Briganti, G., D. De Angelis, *De Pisis. Catalogo generale*, Electa, Milano 1991.
- Brown, C., J. Kelch, P. van Thiel, *Rembrandt. Il maestro e la sua bottega*, catalogo della mostra (Berlino, Amsterdam, Londra, 1991-1992), Leonardo-De Luca, Roma 1991.
- D'Amico, F., *Il cuore della Scuola romana*, catalogo della mostra (Bologna, 28 settembre – 16 novembre 1991), Galleria Forni, Bologna 1991.
- Gian Ferrari, C., *Fausto Pirandello*, Leonardo-De Luca, Roma 1991.

Fausto Pirandello. Misura e ritmo, catalogo della mostra (Milano, 18 gennaio – 27 marzo 1991), Galleria Gian Ferrari, Milano 1991.

Laurenti, S., *Omaggio a Luigi Montanarini. 50 anni di pittura: dal 1940 al 1990*, catalogo della mostra (Poggibonsi, 14 dicembre 1991 – 12 gennaio 1992), Bora, Bologna 1991.

Teodoro, C.F., a cura di, *Lionello Venturi e l'avanguardia italiana*, catalogo della mostra (Pavullo nel Frignano, 7 luglio – 10 ottobre 1991), Artioli, Modena 1991.

Toti Scialoja opere dal 1940 al 1991, catalogo della mostra (Roma, 31 maggio – 30 settembre 1991), Edizioni della Cometa, Roma 1991.

Vespignani, R., *Diario 1943-1944*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991.

1992

Caramel, L., *Afro. Dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra (Milano, 24 settembre – 8 novembre 1992), Silvana, Cinisello Balsamo 1992.

D'Amico, F., a cura di, *Alberto Ziveri*, catalogo della mostra (Modena, 27 settembre – 29 novembre 1992), Nuova Alfa, Bologna 1992.

Le lettere di Arturo Martini, Charta, Milano 1992.

Nove maestri della Scuola romana: Donghi, Fazzini, Ferrazzi, Mafai, Pirandello, Raphaël, Scipione, Trombadori, Ziveri, Seat, Torino 1992.

Santini, P., a cura di, *Arte in Italia 1935-1955*, EDIFIR, Firenze 1992; in particolare il contributo di M. Venturoli, *Arte a Roma dal 1935 al 1955*, pp. 22-31.

1993

Appella, G., L. Trucchi, *Mino Maccari 1898-1989*, catalogo della mostra (Macerata, 17 giugno – 20 settembre 1993), De Luca, Roma 1993.

Bonito Oliva, A., *Tutte le strade portano a Roma?*, Carte Segrete, Roma 1993.

Buzzoni A., F. D'Amico, F. Gualdoni, a cura di, *Pittura e realtà*, catalogo della mostra (Ferrara, 28 febbraio – 30 maggio 1993), Maurizio Tosi Editore-Ferrara Arte, Ferrara 1993.

Chaim Soutine (1893-1943) Catalogue Raisonné, Werkverzeichnis II, Taschen, Köln 1993.

Corradini, M., a cura di, *Luigi Bartolini incisioni 1925-1956*, catalogo della mostra (Milano-Lecco, 28 aprile – 30 maggio 1993), Milano 1993.

De Simone, C., *Venti angeli sopra Roma. I bombardamenti aerei sulla Città Eterna 19 luglio e 13 agosto 1943*, Mursia, Milano 1993.

Lorandi, M., F. Rea, *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, catalogo della mostra (Bergamo, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993.

Pirovano, C., *Il Novecento 2. La pittura in Italia 1945-1990*, Electa, Milano 1993.

Rossi, F., *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993.

1994

Altea, G., M. Magnani, a cura di, *Eugenio Tavolara*, Nuoro, Ilisso 1994.

Appella, G., a cura di, *Amerigo Bartoli Terni 1890-Roma 1971*, catalogo della mostra (Macerata, 18 giugno – 30 settembre 1994), Electa, Milano 1994.

Bergamini, G., *Da De Chirico a Morandi. Capolavori del Novecento dalla Collezione Astaldi e dalla Galleria d'arte moderna di Udine*, catalogo della mostra (Udine, 15 luglio – 2 ottobre 1994), Electa, Milano 1994.

Bigi, D., *Il Teatro delle Arti. Le attività espositive dal 1937 al 1943*, ENAP, Roma 1994.

- Cavallo, L., *Felice Carena*, catalogo della mostra (Milano, 8 novembre – 7 dicembre 1994), Vangelista Editori, Milano 1994.
- De Libero, L., *Borrador. Diario 1933-1955*, Nuova Eri, Torino 1994.
- De Simone, C., *Roma città prigioniera. I 271 giorni dell'occupazione nazista*, Mursia Milano 1994.
- Fagiolo Dell'Arco, M., *I Mafai. Vite parallele*, catalogo della mostra (Roma, febbraio – marzo 1994), Vespignani, Roma 1994.
- Monferini, A., a cura di, *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1994 – 28 febbraio 1995), Electa, Milano 1994.
- Negri, A., *Il Realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Papa, E. R., *Bottai e l'arte. Un fascismo diverso: la politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo 1939-1942*, Electa, Milano 1994.
- Piermattei Masetti, C., a cura di, *Roma sotto le stelle del '44. Storia, arte e cultura dalla Guerra alla Liberazione*, catalogo della mostra (Roma, 16 dicembre 1994 – 28 febbraio 1995), Zefiro, Follonica 1994.
- Ugolini, R., *Risorgimento e liberazione. Diario di Roma 1943-1944*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma 1994.

1995

- Arte della libertà. Antifascismo, guerra e liberazione in Europa*, catalogo della mostra (Genova, 16 novembre 1995 – 18 febbraio 1996), Mazzotta, Milano 1995.
- Bonasegale Pittei, a cura di, *Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, De Luca, Roma 1995.
- Chiappini, R., a cura di, *Chaim Soutine*, catalogo della mostra (Lugano, 12 marzo – 18 giugno 1995), Electa, Milano 1995.
- D'Amico, F., a cura di, *Guttuso Pirandello Ziveri. Realismo a Roma, 1939-1943*, catalogo della mostra (Roma, aprile – maggio 1995), Istituto Grafico Editoriale Romano, Roma 1995.
- Fagiolo Dell'Arco, a cura di, *Il pittore allo specchio. Autoritratti italiani del Novecento*, catalogo della mostra (Ferrara, 22 luglio – 15 ottobre 1995), Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 1995.
- Gian Ferrari, C., a cura di, *Fausto Pirandello*, catalogo della mostra (Milano, 23 giugno – 1 ottobre 1995), Charta, Milano 1995.
- Gundle, S., *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze 1995.
- Sofia, C., a cura di, *Alfredo Mezio. Scritti d'arte*, Ediprint, Siracusa, 1995.
- Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, 11 settembre – 15 ottobre 1995), Fabbri, Milano 1995.

1996

- Appella, G., *Gentilini e il libro d'arte*, catalogo della mostra (Maratea, 13 luglio – 31 agosto 1996), De Luca, Roma 1996.
- De Felice, R., *Mussolini l'alleato I. 2. Crisi e agonia del regime*, Einaudi, Torino 1996.
- Pomarède, V., *Corot*, Leonardo Arte, Milano 1996.
- Rewald, J., *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, Thames and Hudson, London 1996.
- Tugnoli, A., *Mino Maccari. Gli anni del "Selvaggio"*, CLUEB, Bologna 1996.

1997

- Affron, M., Antliff, M., *Fascist visions. Art and ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- Barbero, L. M., Crispolti, E., a cura di, *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una Avanguardia*, catalogo della mostra (Vicenza, 13 settembre – 16 novembre 1997), Neri Pozza, Vicenza 1997.
- Barocchi, P., *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale 1925-1945*, Einaudi, Torino 1997.
- Benzi, F., *Arte a Roma tra le due guerre. Dal Ritorno all'ordine alla Scuola Romana*, catalogo della mostra (Roma, 28 novembre 1997 – 27 gennaio 1998), Arco Farnese, Roma 1997.
- Birilli, Z., P. Rusconi, G. Bruno, a cura di, *Renato Birilli. Anni Trenta Milano e Roma*, Archivio di Scuola Romana, Roma 1997.
- Cantatore, L., a cura di, *Palma Bucarelli 1944: cronaca di sei mesi*, Edizioni De Luca, Roma 1997.
- Giubbini, G., *Alberto Saliotti: un artista di Novecento*, catalogo della mostra (Genova, 15 gennaio – 29 marzo 1997), Skira, Milano 1997.
- Rivosecchi, V., *École romaine 1925-1945*, catalogo della mostra (Parigi, 24 ottobre 1997 – 25 gennaio 1998), Milano, Skira 1997.
- Tommasi, R., *La Casa Sandron, la Storia, l'Europa*, Edizioni Remo Sandron, Firenze 1997.

1998

- Benzi, F., G. Mercurio, a cura di, *Roma 1918-1943*, catalogo della mostra (Roma, 29 aprile – 12 luglio 1998), Viviani, Roma 1998.
- Fazzini, P., *Scritti 1930-1980*, Edimond, Città di Castello (PG) 1998.
- Mantura, B., A. Mattiolo, A. Villari, a cura di, *Picasso, 1937-1953: gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra (Roma, 12 dicembre 1998 – 15 marzo 1999), Allemandi, Torino 1998.
- Pirani, F., a cura di, *Il futuro alle spalle. Italia Francia - L'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, 22 aprile – 22 giugno 1998), De Luca, Roma 1998.
- Pontiggia, E., a cura di, *Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra (Milano, 11 giugno – 13 settembre 1998), Electa, Milano 1998.
- Ruscio, R., *L'archivio Renato Marino Mazzacurati nei Musei Civici di Reggio Emilia*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1998.
- Terenzi, C., *Artisti a Roma tra le due guerre*, in «Bulletin de l'Association des Histories de l'Art Italien» n. 4, 1998, pp. 31-35.
- Troisi, S., C. Gian Ferrari, a cura di, *Fausto Pirandello. Bagnanti 1928-1972*, catalogo della mostra (Marsala, 4 aprile – 7 giugno 1998), Charta, Milano 1998.

1999

- Arturo Martini: *la scultura interrogata - opere dal 1934 al 1947*, catalogo della mostra (Pallanza, 5 settembre – 31 ottobre 1999), Marsilio, Venezia 1999.
- Benzi, F., a cura di, *Corrado Cagli. Gli anni della Scuola Romana 1932-1938*, Roma 1999.
- D'Amico, F., *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, catalogo della mostra (Verona, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio 2000), Skira, Milano 1999.
- Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Fausto Pirandello. "La vita attuale e la favola eterna"*, catalogo della mostra (Roma, 20 ottobre 1999 – 10 gennaio 2000), Charta, Milano 1999.

- Fagone, V., a cura di, *Attraverso gli anni Trenta. Dal Novecento a Corrente 120 opere della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma*, catalogo della mostra (Bergamo, 24 gennaio – 26 aprile 1999), Lubrina, Bergamo 1999.
- Guzzi, D., “Sogno della realtà”. 1940, XXXI Mostra della Galleria di Roma. Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Luigi Montanarini, Orfeo Tamburi, Alberto Ziveri e Pericle Fazzini, catalogo della mostra (Todi, 18 aprile – 23 maggio 1999), Tip. Artigiana Tuderte, Todi 1999.
- Guzzi, V., *Carte incollate. Scuola romana e atmosfere romane. Scritti dal 1930 al 1978*, Edimond, Città di Castello (PG) 1999.
- Luigi Montanarini 1927-1996, catalogo della mostra (Napoli, 12 marzo – 10 aprile 1996), CUEN, Napoli 1999.
- Rivosecchi, V., *Francesco Trombadori. I paesaggi del silenzio 1945-1961*, catalogo della mostra (Roma, aprile – maggio 1999), Archivio della Scuola Romana, Roma 1999.

2000

- Appella, G., *Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981*, De Luca, Roma 2000.
- Becks-Malorny, U., *James Ensor 1860-1949. Le maschere, il mare, la morte*, Taschen, Koln 2000.
- Busetto Vicari, A., L. Cesari, a cura di, *Ezra Pound Giambattista Vicari. Il fare aperto: lettere 1939-1971*, Archinto, Milano 2000.
- Carli, M., *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci, Roma 2020.
- Chiappini, R., *Ernst Ludwig Kirchner*, catalogo della mostra (Lugano, 19 marzo – 2 luglio 2000), Skira, Milano 2000.
- Colarizi, S., *L'opinione degli italiani sotto il regime 1929-1943*, Laterza, Bari 2000.
- De Feo, G. C., *Attilio Torresini. Scultore (Venezia 1884-Roma 1961)*, Associazione Amici di Villa Strohl-Fern, Roma 2000.
- Gualdoni, F., *Arte in Italia 1943-1999*, Neri Pozza, Vicenza 2000.
- Guzzi, D., a cura di, *Virgilio Guzzi 1902-1978*, catalogo della mostra (Roma, 13 dicembre 2000 – 20 gennaio 2001), De Luca, Roma 2000.
- Morelli, F. R., *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, De Luca, Roma 2000.
- Morelli, F. R., V. Rivosecchi, a cura di, *Liberio De Libero. Febbre di colori*, catalogo della mostra (Roma, novembre 2000 – gennaio 2001), Roma 2000.
- Pound, E., G. Vicari, *Il fare aperto. Lettere 1939-1971*, Archinto, Milano 2000.
- Salvagnini S., *Il sistema delle arti in Italia 1914-1943*, Minerva Edizioni, Bologna 2000.
- Scarpato, A.M., *Liberio De Libero e la scuola romana*, Tipolit. C.S.R., Roma 2000.
- Troisi, S., a cura di, *Il Gruppo dei Quattro. Una situazione dell'arte italiana degli anni '30*, catalogo della mostra (Palermo, 11 dicembre 1999 – 11 febbraio 2000), Eidos, Palermo 2000.

2001

- Caramel, L., a cura di, *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, catalogo della mostra (Rimini, 19 agosto 2001 – 6 gennaio 2002), Electa, Milano 2001.
- Crispoliti, E., A.M. Ruta, a cura di, *Renato Guttuso. Gli anni della formazione 1925-1940*, catalogo della mostra (Catania, 6 aprile – 27 maggio 2001), Silvana, Cinisello Balsamo 2001.

Fagiolo Dell'Arco, M., a cura di, *Giorgio De Chirico - Romantico e Barocco: gli anni Quaranta e Cinquanta*, catalogo della mostra (Prato, 9 agosto – 21 settembre 2001; Milano, 26 settembre – 20 ottobre 2001), Farsettiarte, Milano 2001.

Tomasella, G., *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001.

2002

Benedetti, M.T., *Cézanne. Il padre dei moderni*, catalogo della mostra (Roma, 7 marzo – 7 luglio 2002), Mazzotta, Milano 2002.

Carrà, C., *La mia vita*, Abscondita, Milano 2002.

Daniele, Z., *Domenico Purificato. La scuola romana e il realismo magico*, Associazione Giuseppe De Santis, Fondi 2002.

Moeller, M.M., R. Scotti, *Ernst Ludwig Kirchner*, catalogo della mostra (Milano, 23 febbraio – 9 giugno 2002), Mazzotta, Milano 2002.

Pontiggia, E., a cura di, *Virgilio Guzzi. Dalla Scuola Romana al "cubisme d'après nature"*, catalogo della mostra (Roma, 23 novembre 2002 – 25 gennaio 2003), Galleria D'Arte Russo, Roma 2002.

Rivosecchi, V., *La Scuola romana nel Novecento. Una collezione privata. Collezione Claudio e Elena Cerasi*, Skira, Milano 2002.

2003

Appella, G., a cura di, *Documenti. Il carteggio Belli-Feroldi 1933-1942*, Skira, Milano 2003.

Appella, G., F. D'Amico, a cura di, *Antonietta Raphaël. Opere dal 1933 al 1974*, catalogo della mostra (Matera, 5 luglio – 30 settembre 2003), Edizioni della Cometa, Roma 2003.

Calabrese, O., C. Strinati, a cura di, *Persone. Ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico*, catalogo della mostra (Roma, 31 ottobre 2003 – 15 febbraio 2004), Silvana, Cinisello Balsamo 2003.

Curtis, P., a cura di, *Scultura nell'Italia Fascista*, [Henry Moore Institute] 2003.

Masoero, A., B. Marconi, F. Matitti, a cura di, *L'Officina del Mago. L'artista nel suo atelier 1900-1950*, catalogo della mostra (Torino, 31 ottobre 2003 – 8 febbraio 2004), Skira, Milano 2003.

Miracco, R., G. Belli, *Il respiro dell'anima. Giorgio Morandi e la natura morta in Italia 1912-1962*, catalogo della mostra (Bruges, 7 ottobre 2003 – 4 gennaio 2004) Mazzotta, Milano 2003.

Nochlin, L., *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino 2003.

Pasquali, M., *Giorgio Morandi nelle raccolte romane*, catalogo della mostra (Roma, 27 marzo – 27 maggio 2003), Studio d'arte Campaiola, Roma 2003.

Racine, N., «*La Querelle du Réalisme*» (1935-1936), in «*Sociétés & Représentations*», vol. 15 n. 1, 2003, pp. 113-131.

Tempesta, C., R. Barbiellini Amidei, F. Matitti, a cura di, *Orazio Amato: un pittore tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma 9 aprile – 25 maggio 2003), De Luca, Roma 2003.

2004

D'Amico, F., N. Vespignani, a cura di, *Ferruccio Ferrazzi. Visione, simbolo, magia. Opere 1915-1947*, catalogo della mostra (Pisa, 15 ottobre – 5 dicembre 2004), 5 continents, Milano 2004.

De Lorenzi, G., *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Le Lettere, Firenze 2004.

- Favatella Lo Cascio, D., *Storie di amici e di arte. Opere dal Museo Renato Guttuso*, catalogo della mostra (Bagheria, 29 maggio – 1 agosto 2004), Falcone, Bagheria 2004.
- Mario Mafai 1902-1965. *Una calma febbre di colori*, Skira, Milano 2004.
- Piccioni, L., a cura di, *Roma in guerra 1940-1943*, «Roma moderna e contemporanea» XI, n. 3, novembre 2003 (2004).
- Salaris, C., *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia 2004.

2005

- Appella, G., a cura di, *Fazzini a Villa d'Este*, catalogo della mostra (Tivoli, 20 maggio – 30 ottobre 2005), De Luca, Roma 2005.
- Canali, F., a cura di, *Ugo Ojetti (1871-1946) critico tra architettura e arte*, Allinea, Firenze 2005.
- Casciato, M., *Gli esordi della rivista "Metron". Eventi e protagonisti*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 117, 2005, pp. 45-55.
- Castagnoli, P.G., G. Mazzonis, a cura di, *De Pisis*, catalogo della mostra (Torino, 14 aprile – 3 luglio 2005), Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino 2005.
- Istituto romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza, *Roma 1944-45: una stagione di speranze*, F. Angeli, Milano 2005.
- Meneguzzo, P., a cura di, *La scultura italiana del XX secolo*, Skira, Milano 2005.
- Papet, È., a cura di, *Daumier. Les "Célébrités du Juste milieu" (1832-1835). Étude et restauration*, catalogo della mostra (Parigi, 28 maggio – 28 agosto 2005), Réunion des Musées Nationaux, Paris 2005.
- Pomarède, V., *Corot. Natura, emozione, ricordo*, catalogo della mostra (Ferrara, 9 ottobre 2005 – 8 gennaio 2006), Ferrara Arte, Ferrara 2005.
- Tranfaglia, N., *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Bompiani, Milano 2005.
- Tranfaglia, N., a cura di, *Ministri e giornalisti. La guerra e il Minculpop (1939-43)*, Einaudi, Torino 2005.
- Zevi, A., *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2005.

2006

- Bagnoni, E., a cura di, *L'arte del XX secolo. 1920-1945 La cultura artistica tra le due guerre*, Skira, Milano 2006.
- Benzi, F., *Cagli*, catalogo della mostra (Ancona, 12 febbraio – 4 giugno 2006), Skira, Milano 2006.
- Carapezza Guttuso, F., a cura di, *Brandi Guttuso, storia di un'amicizia*, Electa, Milano 2006.
- De Sabbata, M., *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, FORUM, Udine 2006.
- Furlan, C., C. Griggio, a cura di, *Dagli amici di via Margutta. Pericle Fazzini Luigi Montanarini Angelo Savelli. Lettere a Ado Furlan 1940-1947*, Fondazione Ado Furlan FORUM, Udine 2006.
- Martini A., *Colloqui sulla scultura 1944-1945*, raccolti da G. Scarpa, a cura di G. Stringa, Canova, Treviso 2006.
- Monod-Fontaine, I., a cura di, *André Derain*, catalogo della mostra (Ferrara, 24 settembre 2006 – 7 gennaio 2007), Ferrara Arte, Ferrara 2006.

- Morelli, F.R., V. Rivosecchi, *A carte scoperte. 23 anni di Archivio della Scuola romana (1983-2006)*, catalogo della mostra (Roma, 23 dicembre 2006 – 25 febbraio 2007), Archivio della Scuola Romana, Roma 2006.
- Pontiggia, E., *La grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Mondadori Electa, Milano 2006.
- Salvatori, P., *Il Governatorato di Roma. L'amministrazione della capitale durante il fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2006.
- Sansone, L., a cura di, *Angelo Savelli e Roma: opere dal 1939 al 1981*, catalogo della mostra (Assisi, 20 ottobre – 14 dicembre 2006), De Luca, Roma 2006.
- Vidotto, V., *Roma contemporanea*, Laterza, Roma 2006.

2007

- Bardazzi, F., a cura di, *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo – 29 luglio 2007), Electa, Milano 2007.
- Benedetti, M.T., V. Rivosecchi, a cura di, *Antonio Donghi 1897-1963*, catalogo della mostra (Milano, 27 marzo – 13 maggio 2007), Milano, Skira 2007.
- Briganti, G., *Affinità*, Archinto, Milano 2007.
- D'Amico, F., M. Goldin, a cura di, *Pirandello. Le nature morte*, catalogo della mostra (Brescia, 20 gennaio – 25 marzo 2007), Linea d'Ombra, Conegliano 2007.
- Damigella, A.M., *La scultura del Pensionato artistico nazionale, 1891-1940*, Lithos, Roma 2007.
- Gentiloni Silveri, U., M. Carli, *Bombardare Roma. Gli Alleati e la "città aperta" (1940-1944)*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Guzzi, D., *Renzo Vespignani "questa mia quotidiana avventura"*, De Luca, Roma 2007.
- La scoperta dell'Italia 1940-1950*, Gangemi, Roma 2007.
- Pasquali, M., *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, noèdizioni, Forlì 2007.
- Pegoraro, S., a cura di, *Visioni & Illusioni. Il realismo visionario nella pittura italiana moderna e contemporanea*, catalogo della mostra (L'Aquila, 30 giugno – 20 settembre 2007), Mazzotta, Milano 2007.
- Ottaviani, G., *Il controllo del Minculpop: sulla pubblicità, il cinema, la moda, la cucina, la salute e la stampa*, Todariana, Milano 2007.
- Parlavecchia, P., *Renato Guttuso. Un ritratto del XX secolo*, UTET, Torino 2007.
- Rubiu, Brandi, V., a cura di, *"Il gusto della vita e dell'arte". Lettere a Cesare Brandi*, Gli Ori, Siena-Prato 2007.
- Venturoli, M., *Il critico a domicilio*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2007.

2008

- Agnese, G., a cura di, *I futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano 2008.
- Barbero, L.M., *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1 novembre 2008 – 9 febbraio 2009), Electa, Milano 2008.
- Canali, F., *Ugo Ojetti (1871-1946) critico tra architettura e arte*, Alinea, Firenze 2008.
- Cardazzo, A., a cura di, *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*, Cavallino, Venezia 2008.
- Cassata, F., *La Difesa della razza. Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Einaudi, Torino 2008.
- Morelli, F.R., *Scuola romana. Artisti a Roma tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, 1 novembre 2008 – 11 gennaio 2009), I.G.E.R., ROMA 2008.

Pizziolo, M., a cura di, *Corrente. Le parole della vita. Opere 1930-1945*, catalogo della mostra (Milano 18 giugno – 7 settembre 2008), Skira, Milano 2008.

Schiavon, G., *Rinascita di una pittura espressionista a Roma tra gli anni '30 e '40 del Novecento: il caso di Ferruccio Ferrazzi e dei suoi allievi Angelo Savelli e Giovanni Stradone*, in «Polittico», 2008, n. 5, pp. 149-163.

2009

Appella, G., a cura di, *Franco Gentilini. Opere dal 1942 al 1980*, catalogo della mostra (Assisi, 29 marzo – 29 maggio 2009), De Luca, Roma 2009.

Bonfili, S., a cura di, *Mazzacurati. La felicità della compiutezza espressiva*, catalogo della mostra (Roma, 27 novembre 2009 – 21 febbraio 2010), Palombi, Roma 2009.

Gian Ferrari, C., *Fausto Pirandello. Catalogo generale*, Electa, Milano 2009.

Istituto romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza, *Roma durante l'occupazione nazifascista: percorsi di ricerca*, FrancoAngeli, Milano 2009.

Masi, A., a cura di, *Giuseppe Bottai. La politica delle arti: scritti 1918-1943*, Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009.

2010

Appella, G., F. D'Amico, M. Goldin, *I Basaldella. Dino Mirko Afro*, catalogo della mostra (Passariano, 27 marzo – 29 agosto 2010), Linea d'Ombra, Treviso 2010.

Benzi, F., a cura di, *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo*, catalogo della mostra (Pordenone, 13 novembre 2010 – 30 gennaio 2011), Skira, Milano 2010.

Cantatore, L., a cura di, *Palma Bucarelli. Cronache indipendenti: arte a Roma fra 1945 e 1946*, De Luca, Roma 2010.

D'Acchille T., A.M. Damigella, G. Simongini, a cura di, *Romaccademia. Un secolo d'arte da Sartorio a Scialoja*, catalogo della mostra (Roma, 20 ottobre – 21 novembre 2010), Gangemi, Roma 2010.

Donati, R., *Mino Maccari e l'illustrazione letteraria 1928-1989*, catalogo della mostra (Colle di Val d'Elsa, 12 giugno – 25 luglio 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

Finicelli, L., *Le Biennali romane. Le esposizioni biennali d'arte a Roma 1921-1925*, De Luca, Roma 2010.

Gian Ferrari, C., a cura di, *Fausto Pirandello alle Quadriennali del 1935 e del 1939*, catalogo della mostra (Roma, 18 marzo – 2 maggio 2010), Electa, Milano 2010.

Imbiscuso, F., *Roma fascista (1924-1943). Le giovani "penne" nere dell'Urbe*, Aracne, Roma 2010.

Macovez, G., a cura di, *Alberto Ziveri. Maestro del Novecento*, catalogo della mostra (Majano, 2 dicembre 2010 – 30 gennaio 2011), Gaspari, Udine 2010.

Muntoni, A., *Roma tra le due guerre 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggio della modernità*, Ed. Kappa, Roma 2010.

Osti Guerrazzi, A., A. Majanlahti, a cura di, *Roma occupata 1943-1944. Itinerari, storie, immagini*, Il Saggiatore, Milano 2010.

2011

Boragina, P., *Vita di Giorgio Labò*, Aragno, Torino 2011.

Chiappini, R., a cura di, *Cézanne. Les ateliers du Midi*, catalogo della mostra (Milano, 20 ottobre 2011 – 26 febbraio 2012), Skira, Milano 2011.

- De Stefani, L., C. Cuccoli, *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011.
- Lacagnina, D., a cura di, *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Ed. di Passaggio, Palermo 2011.
- Morelli, F.R., *Cipriano Efisio Oppo, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e la politica artistica del regime*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, Palombi Editore, Roma 2011, pp. 113-127.
- Nigro Covre, J., *Arte contemporanea tra astrattismo e realismo 1918-1956*, Carocci, Roma 2011.
- Proudhon, P., *L'arte in azione. Proudhon e gli artisti della Comune*, Mimemis, 2011.
- Radin, G., *Il carteggio Gino Severini - Jacques Maritain (1923-1966)*, Olschki, Firenze 2011.
- Raimondo, V., *Nino Franchina. Disegni 1943-1945*, catalogo della mostra (Milano, 11 maggio – 24 giugno 2011), Scalpendi, Milano 2011.
- Rivosecchi, M., *Renzo Vespignani. Catalogo ragionato dei dipinti 1943-2001*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

2012

- Bandera, M.C., *Carrà*, catalogo della mostra (Alba, 27 ottobre 2012 – 27 gennaio 2013), 24ORE Cultura, Milano 2012.
- Capogrossi, G., F.R. Morelli, a cura di, *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato 1920-1949*, Skira, Milano 2012.
- Dulio, R., *Metron*, in *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, Einaudi, Torino 2012, pp. 597-601.
- Fiz, A., L. Sansone, a cura di, *Angelo Savelli. Il maestro del bianco*, catalogo della mostra (Catanzaro, 15 dicembre 2012 – 20 marzo 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.
- Iamurri, L., *Note sulla polemica tra Gino Severini e "L'Esprit Nouveau"*, in M. Talamona, a cura di, *L'Italia di Le Corbusier 1907-1965*, Electa, Milano 2012, pp. 232-239.
- Moncada di Paternò, V., *Atelier a Via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, Allemandi, Torino 2012.
- Morelli, F.R., *Ferruccio Ferrazzi. Opere scelte da una collezione*, catalogo della mostra (Milano, 16 ottobre – 15 novembre 2012; Roma, 20 novembre – 22 dicembre 2012), Edizioni del Borghetto, Roma 2012.
- Pontiggia, E., a cura di, *Il movimento di Corrente*, Abscondita, Milano 2012.
- Pontiggia, E., A. Paglione, a cura di, *Sassu e Corrente 1930-1943 La rivoluzione del colore*, catalogo della mostra (Chieti, 25 luglio – 7 ottobre 2012), Allemandi, Torino 2012.

2013

- Benedetti, M.T., a cura di, *Cézanne e gli artisti italiani del '900*, catalogo della mostra (Roma, 5 ottobre 2013 – 2 febbraio 2014), Skira, Milano 2013.
- Benzi, F., *Arte in Italia tra le due guerre*, Boringhieri, Torino 2013.
- Caramel, L., a cura di, *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano 2013.
- Carapezza, M., a cura di, *Renato Guttuso. Scritti*, Bompiani, Milano 2013.
- Colombo, N., A. Masoero, S. Ragionieri, *Prima e dopo la Secessione Romana. Pittura in Italia 1900-1935*, catalogo della mostra (Viareggio, 20 luglio – 3 novembre 2013), Fondazione Matteucci, Viareggio 2013.

De Feo, G.C., C. Padova, *Scultura italiana 1915-1945. Dal fascino del Liberty al recupero della classicità*, catalogo della mostra (Brescia, 19 maggio – 20 luglio 2013), Galleria dell'Incisione, Brescia 2013.

Giudetti, F., *Distruzioni belliche e riviste: Metron (1945-1947)*, in *Città e guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*, FedOA - Federico II University Press, Napoli 2013, pp. 105-114.

Mazzocca, F., *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, 2 febbraio – 16 giugno 2013), Silvana, Cinisello Balsamo 2013.

Piccioni, M., *La vocazione internazionale della Secessione romana e la «Sala degli Impressionisti Francesi» del 1913. Gli artisti, le opere e la ricezione critica*, in M. Carrera, J. Nigro Covre, a cura di, *Secessione romana 1913-2013. Temi e problemi*, Bagatto Libri, Roma 2013, pp. 150-162.

2014

Corà, B., *Mafai, Kounellis: la libertà del pittore*, catalogo della mostra (Roma, 21 febbraio – 1 giugno 2014), Gli Ori, Pistoia 2014.

Morra, E., *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, Quodlibet, Macerata 2014.

2015

Bandera Viani, M.C., *Giorgio Morandi 1890-1964* catalogo della mostra (Firenze, 1 giugno – 22 giugno 2014), Skira, Milano 2015.

Carapezza Guttuso, F., D. Favatella Lo Cascio, a cura di, *Guttuso. Ritratti e autoritratti*, catalogo della mostra (Bagheria, 18 aprile – 21 giugno 2015), Ediguida, Cava de' Tirreni 2015.

Catalano, M., F. Pirani, S. Roffi, a cura di, *Roma 900. De Chirico, Capogrossi, Balla, Casorati, Sironi, Carrà, Mafai, Scipione e gli altri*, catalogo della mostra (Parma, 21 marzo – 5 luglio 2015), Silvana, Cinisello Balsamo 2015.

Crescentini, C., a cura di, *Scialoja. Azione e Pensiero*, catalogo della mostra (Roma, 28 marzo – 6 settembre 2015), De Luca, Roma 2015.

Crispolti, E., a cura di, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano 2015.

Guiducci, A.M., M. Mangiavacchi, a cura di, *Piero Sadun. Genesi di un artista 1938-1948*, catalogo della mostra (Siena, 4 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), Angelo Pontecorboli editore, Firenze 2015.

Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città, Edizioni Kappa, Roma 2015.

Pavone, C., *La mia Resistenza. Memorie di una giovinezza*, Donzelli, Roma 2015.

2016

Appella, G., a cura di, *Antonietta Raphaël. Catalogo generale della scultura*, Umberto Allemandi, Torino 2016.

Bassotti, G., a cura di, *La Scuola romana: da Via Cavour agli anni '50*, catalogo della mostra (Jesi, 24 giugno – 25 settembre 2016), Libreria Cattolica, Jesi 2016.

Bona, R., *Il Premio Cremona (1939-1941). Opere e protagonisti*, Scritture, Piacenza 2016.

Campitelli, A., M.I. Zacheo, a cura di, *Archivio della Scuola Romana al Casino dei Principi di Villa Torlonia. Guida 1*, Gangemi, Roma 2016.

- Campitelli, A., M.I. Zacheo, a cura di, *Archivio della Scuola Romana al Casino dei Principi di Villa Torlonia. Guida 2*, Gangemi, Roma 2016.
- Carapezza Guttuso, G., V. Crispino, a cura di, *Guttuso. L'inquietudine di un realismo*, catalogo della mostra (Roma, 10 settembre – 9 ottobre 2016), De Luca, Roma 2016.
- Giardina, A., A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, GLF Laterza, Roma-Bari, 2016.
- Morra, E., *La cupola di madreperla. Gadda, Scialoja e una tessera iconografica per il Pasticciccio*, in «Lettere italiane», 2016, pp. 306-334.
- Nezzo, M., *Ugo Ogetti critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016.
- Pasquali, M., *Giorgio Morandi. Catalogo generale. Opere catalogate tra il 1985 e il 2016*, Gli Ori, Pistoia 2016.
- Pozzoli, V., *Lo Studio d'Arte Palma. Storia di per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra*, in «Acme», 22 novembre 2016, pp. 145-174.
- Stocchi, F., *Fontana Leoncillo: forma della materia*, catalogo della mostra (Milano, 6 aprile – 9 luglio 2016), Fondazione Carriero, Milano 2016.

2017

- Castellani, F., E. Charans, a cura di, *Crocevia Biennale*, Scalpendi editore, Milano 2017.
- Gagliani, D., *Brigate nere. Mussolini e la militarizzazione del Partito fascista repubblicano*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
- Grandelis, A., a cura di, *Moravia. Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti d'arte 1934-1990*, Bompiani Overlook, Milano 2017.
- Liscaio, C., S. Pegoraro, *Giovanni Stradone. Metamorfosi. Opere dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, catalogo della mostra (Roma, 6 – 20 aprile 2017), Grafiche Turato Edizioni, Roma 2017.
- Pribišová, L., *La Quadriennale di Roma. Da Ente autonomo a Fondazione*, Postmedia, Milano 2017.
- Stradone, L., *Il Giardino della Memoria*, Grafiche Turato, Rubano (PD) 2017.

2018

- Bedarida, R., *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Donzelli, Roma 2018.
- Castagnoli, P.G., C. Christov-Bakargiev, E. Volpato, a cura di, *Renato Guttuso. L'arte rivoluzionaria nel cinquantenario del '68*, catalogo della mostra (Torino, 23 febbraio – 24 giugno 2018), Silvana, Cinisello Balsamo 2018.
- Carrera, M., a cura di, *Fausto Pirandello e il cenacolo di Anticoli Corrado*, catalogo della mostra (Anticoli Corrado, 9 settembre – 9 dicembre 2018), De Luca, Roma 2018.
- Celant, G., a cura di, *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics. Italia 1918-1943*, catalogo della mostra (Milano, 18 febbraio – 25 giugno 2018), Fondazione Prada, Milano 2018.
- Di Natale, G., *Courbet in Italia: una storia novecentesca, II*, in «Paragone», n.142, novembre 2018, pp. 19-47.
- Fiorucci, L., a cura di, *Barocco e barocchetto. Materia e colore nella scultura di Lucio Fontana e Leoncillo Leonardi*, catalogo della mostra (Umbertide, 22 settembre – 20 ottobre 2018), Editoriale Umbra, Foligno 2018.
- Irene Brin, *Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Drago, Roma 2018.
- Italianissima. Opere scelte dalla Collezione Alberto Della Ragione*, catalogo della mostra (Salò, 13 aprile – 9 aprile 2018), Contemplazioni, Laurenzana 2018.

- Morelli, F.R., a cura di, *Scuola romana - Disegni. Origini, sviluppi & diramazioni 1900-1945*, catalogo della mostra (Roma, marzo – aprile 2018), Officine Vereia, Roma 2018.
- Raimondo, V., *L'arte del metallo. Storia di Nino Franchina scultore*, Quodlibet, Macerata 2018.
- Tagliapietra, F., *Alfredo Gauro Ambrosi. Tra aeropittura e teoria futurista*, in G. Anselmi, G. Perez, a cura di, *Alfredo Gauro Ambrosi aeropittore futurista*, Edizioni della Vita Nova, San Pietro in Cariano 2018, pp. 35-42.
- Tonelli, M., *Leoncillo Leonardi. Piccolo diario 1957-1964*, Skira, Milano 2018.

2019

- Bontempelli, M., *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2019.
- Cappella, A., C. Crescentini, D. Vasta, a cura di, *Spazi d'arte a Roma (1940-1990). Documenti dal Centro ricerca e documentazione arti visive*, Roma 2019.
- Ciccozzi, E., a cura di, *Luigi Federzoni. Diario inedito (1943-1944)*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2019.
- Dantini, M., a cura di, *L'entre-deux guerres in Italia*, Aguaplano, Perugia 2019.
- De' Giorgi, E., *I coetanei*, Feltrinelli, Milano 2019.
- Del Puppo, A., *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Ottaviani, G., *Le veline del Minculpop. La cattura del consenso*, Arnaldo Curcio Editore, Roma 2019.
- Piccioni, M., *"Noi si guarda a Picasso": lo sguardo oltreconfine dell'arte e della critica in Italia nel secondo dopoguerra*, in *Inclusioni culturali. Arte e architettura italiana in dialogo con altri mondi*, a cura di B. Borz, L. Scanu, libreriauniversitaria.it edizioni, Padova 2019, pp. 133-145.
- Ranzato, G., *La liberazione di Roma. Alleati e Resistenza*, Laterza, Bari 2019.
- Serri, M., a cura di, *Giaime Pintor. Doppio diario 1936-1943*, Einaudi, Torino 2019.
- Tomassi, B., a cura di, *Renato Guttuso. Nuovi studi*, Silvana, Cinisello Baldamo 2019.

2020

- Benzi, F., a cura di, *Margherita Sarfatti e l'arte in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, 12 marzo – 4 aprile 2020), Silvana, Cinisello Balsamo 2020.
- Bolpagni, P., M. Patti, a cura di, *Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 "Arte moderna in Italia 1915-1935"*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2020.
- De Felice, R., *Mussolini l'alleato. La guerra civile 1943-1945*, Einaudi, Torino 2020.
- Guzzetti, F., *Ennio Morlotti e l'arte a Milano 1937-1953*, Scalpendi, Milano 2020.
- Mascolo, M., Torchiani, F., *Roberto Longhi. Percorsi tra le due guerre*, Officina Libraria, Milano 2020.
- Monelli, P., *Roma 1943*, Einaudi, Torino 2020.
- Patti, M., *Roma-Milano 1939-1941: Corrente, Mafai, Scipione e il nuovo fronte dell'arte moderna italiana*, in E. Francioli, E. Pontiggia, S. Risaliti, a cura di, *Vissi d'arte. Cento capolavori delle collezioni Della Ragione e Iannaccone: da Carrà a Morandi, a Guttuso e Vedova*, catalogo della mostra (Livorno, 31 ottobre 2020 – 31 gennaio 2021), Forma, Firenze 2020, pp. 30-33.
- Perin, C., *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Silvana, Cinisello Balsamo 2020.

Piccioni, L., *Art et Fascisme. Peindre l'italianité, 1922-1943*, Les presses du réel, Dijon 2020.
Rusconi, P., a cura di, *Leggere Corrente a Casa museo Boschi di Stefano. Nuovi studi su Corrente*, Skira, Milano 2020.

2021

Bacchi, A., *Ritorno al Barocco. Fontana Leoncillo Melotti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2021.
Bajamonte, C., Nezzo, M., *Arte e guerra. Storie dal Risorgimento all'età contemporanea*, Il Poligrafo, Padova 2021.
Del Puppo, A., *Arte contemporanea. Tra le due guerre*, Carocci, Roma 2021.
Di Carpegna Falconieri, T. A. Rodinò di Miglione, D. Tamblé, a cura di, *Il Gruppo dei romanisti ieri, oggi, domani : una tradizione che si rinnova*, Carocci, Roma 2021.
Laureati, L., a cura di, *Giuliano Briganti Roberto Longhi. Incontri Corrispondenza 1939-1969*, Archinto, Milano 2021.
Leonardi, A., S. Petrillo, a cura di, *Leoncillo. Natura ed espressione*, Electa, Milano 2021.
Mafai, G., M. Gargiulo, *Le "Fantasie" di Mafai*, Marsilio, Venezia 2021.
Pontiggia, E., *Giorgio De Chirico. Gli anni Quaranta*, La Nave di Teseo, Milano 2021.
Terzaghi, M.C., a cura di, *Caravaggio e Artemisia la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*, Officina Libraria, Roma 2021.
Troncone, A., *Antonietta Raphaël e Mario Mafai: un racconto tra arte e vita*, in «Zeusi», dicembre 2021, pp. 135-138.

2022

Avanzi, B., D. Ferrari, S. Sbarbaro, a cura di, *La forza del vero. I pittori moderni della realtà*, catalogo della mostra (Rovereto, 15 maggio – 18 settembre 2022), L'Erma di Bretschneider, Roma 2022.
Barbero, L.M., a cura di, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle sculture ceramiche*, Skira, Milano 2022.
Cannistraro, P.V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Res Gestae, Milano 2022.
Delsante, D., *L'arte e il regime tra conformismo e avanguardia. Pittori parmensi al Premio Cremona e al Premio Bergamo (1939-1941)*, in «Parma per l'arte», a. 28, 2022, pp. 275-338.
Il corpo del colore. La pittura neoromantica ed espressionista italiana degli anni Trenta, catalogo della mostra (La Spezia, 4 dicembre 2022 – 2 aprile 2023), Allemandi, Torino 2022.
Pontiggia, E., *Storia del Novecento italiano. Poetica e vicende del movimento di Margherita Sarfatti 1920-1932*, Allemandi, Torino 2022.
Spagnoletto, D., «*I tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli*». Corrado Cagli attraverso i carteggi con Amelia Della Pergola Bontempelli e Anna Laetitia Pecci Blunt, in P. Dragoni, C. Paparello, a cura di, *L'arte indifesa: il destino di artisti e collezioni dopo l'emanazione delle leggi razziali*, Edifir, Firenze 2022, pp. 79-105.

2023

Aeropittura futurista. L'avanguardia italiana tra Biennali e Quadriennali, Antiga edizioni, Crocetta del Montello (Tv) 2023.
Appella, G., *Maestri, amici. Arte e artisti del Novecento*, Silvana, Milano 2023.
Baldissara, L., *Italia 1943. La guerra continua*, Il Mulino, Bologna 2023.

- Bedarida, R., *Curating Fascism. Exhibitions and memory from the fall of Mussolini to today*, Bloomsbury Visual Arts, 2023.
- Carrera, M., a cura di, *Fausto Pirandello giorno per giorno. i diari inediti (1936-1973)*, De Luca, Roma 2023.
- Carrera Díaz, M., a cura di, *Emanuele Cavalli e la Scuola romana. Attraverso gli archivi*, catalogo della mostra (Roma, 10 febbraio – 20 marzo 2022), Tlon, Roma 2023.
- De Chirico, G., *Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, La nave di Teseo, Milano 2023.
- Drudi, B., *Toti Scialoja. In una luce chiarissima*, Gli Ori, Pistoia 2023.
- Franzinelli, M., *Il prigioniero di Salò. Mussolini e la tragedia italiana del 1943-1945*, RCS MediaGroup, Milano 2023.
- Frezzotti, S., *Le esposizioni internazionali della Secessione romana 1913-16. Una rilettura*, in G. Bartorelli, S. Portinari, a cura di, *Curatorial Studies. Il re-enactment delle mostre*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2023.
- Masi, A., a cura di, *Pericle Fazzini. Lo scultore del vento*, catalogo della mostra (Roma, 25 marzo – 2 luglio 2023), De Luca, Roma 2023.
- Zavattini, C., *Diari 1941-1958*, a cura di V. Fortichiari, G., De Santi, La Nave di Teseo, Milano 2023.

2024

- Antonelli, C., «*Con la mia voce senza concessioni a nessuno*». *Marcello Venturoli critico d'arte di "Paese Sera" (1949-1963)*, in V. Trione, a cura di, *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, Johan&Levi, Milano 2024, pp. 217-219, 346-347 (note).
- Antonelli, C., *Ripensare l'arte a Roma negli anni di guerra: la vicenda della Libera Associazione Arti Figurative (1944-1945)*, in *Roma dal primo al secondo dopoguerra (1918-1948)*, Archivio della Società Romana di Storia Patria, Roma 2024, pp. 113-133.
- Appella, G., a cura di, *Toti Scialoja. Catalogo generale dei dipinti e delle sculture, 1940-1998*, Silvana, Cinisello Balsamo 2024.
- Avagliano, M., M. Palmieri, *Le vite spezzate delle Fosse Ardeatine. Le storie delle 335 vittime dell'eccidio simbolo della Resistenza*, Torino, Einaudi 2024.
- Barbero, L.M., V. Baradel, L. Cavallo, E. Pontiggia, a cura di, *Felice Carena*, catalogo della mostra (Milano, 17 maggio – 29 settembre 2024), Edizioni Gallerie d'Italia-Skira, Milano 2024.
- Bassetto, E., *La Quadriennale di Roma tra fascismo e Repubblica. Il progetto dell'Ente nazionale arti figurative nelle carte dell'Archivio centrale dello Stato*, in «Ricerche di storia dell'arte», 2024, n. 143, pp. 88-100.
- Bertozzi, M., *Antonello Trombadori. Una vita partigiana*, Castelveccchi, Roma 2024.
- Cavallo, L., E. Pontiggia, *Felice Carena – Vivere nella pittura*, catalogo della mostra (Firenze, 17 ottobre 2024 – 16 febbraio 2025), Edifir, Firenze 2024.
- Conti, D., *Roma in armi. La Resistenza nella capitale*, Carocci, Roma 2024.
- Del Puppo, A., a cura di, *Arte italiana. Un percorso in cinquanta opere dal Romanticismo alla video performance*, Carocci, Roma 2024.
- Di Natale, G., *Courbet et l'Italie. Prolégomènes pour l'histoire d'une réception critique, visuelle et politique*, Silvana, Cinisello Balsamo 2024.
- Pirani F., A. Agati, A.R. Arconti, G. Tulino, a cura di, *Artiste a Roma. Percorsi tra Secessione, Futurismo e Ritorno all'ordine*, catalogo della mostra (Roma, 14 giugno – 6 ottobre 2024), De Luca, Roma 2024.

SITOGRAFIA

Tutte le voci online elencate di seguito sono da considerarsi consultate entro la data di consegna della tesi ai fini della valutazione da parte dei supervisori, fissata al 31 gennaio 2025.

Alberto Ziveri, *Donna velata*. Ars Value.

<https://www.arsvalue.com/it/lotti/995151/ziveri-alberto-donna-velata?nav=True>

ArbiQ, *III Quadriennale d'Arte Nazionale*.

<https://arbiq.quadriennalediroma.org/oggetti/101605-iii-quadriennale-d-arte-nazionale>

ArbiQ, *IV Quadriennale d'Arte Nazionale*.

<https://arbiq.quadriennalediroma.org/oggetti/101606-iv-quadriennale-d-arte-nazionale>

ArbiQ, Rassegna stampa III Quadriennale – vol. 7.

https://quadriennalediroma.org/arbiq/ASQII_27_u_7/

ArbiQ, Rassegna stampa III Quadriennale – vol. 8.

https://quadriennalediroma.org/arbiq/ASQII_27_u_8/

ArbiQ, Rassegna stampa IV Quadriennale – vol. 9.

https://quadriennalediroma.org/arbiq/ASQII_27_u_9/

ArbiQ, Rassegna stampa IV Quadriennale – vol. 10.

https://quadriennalediroma.org/arbiq/ASQII_27_u_10/

ArbiQ, *Volti e persone che hanno fatto la storia delle Quadriennali d'arte*.

<https://arbiq.quadriennalediroma.org/percorsi/volti-e-persone-che-hanno-fatto-la-storia-delle-quadriennali-d-arte>.

ArbiQ, Catalogo IV Quadriennale. https://arbiq.quadriennalediroma.org/pdf-viewer/web/viewer.html?file=https://quadriennalediroma.caveaudigitale.com/Repository/cataloghi/cataloghi_Q/1943_catalogo%20IVQ.pdf.

https://arbiq.quadriennalediroma.org/pdf-viewer/web/viewer.html?file=https://quadriennalediroma.caveaudigitale.com/Repository/cataloghi/cataloghi_Q/1943_catalogo%20IVQ.pdf.

«Architrave. Mensile di politica, letteratura e arte» 1940-1943. Unibo, Archivio Storico.

https://archivistorico.unibo.it/it/patrimonio-documentario/riviste-studentesche/architrave_1940-1943

Archivi del Novecento, *Roma 1918-1944*.

<https://archividelnovecento.com/roma-1918-1944/>

Archivio Centrale dello Stato, *Guida e Strumenti di ricerca* (guida scaricabile, giugno 2024).

<https://acs.cultura.gov.it/guida-e-strumenti-di-ricerca/>

Archivio Ferruccio Ferrazzi.

<https://www.archivioferrazzi.it>

Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia.
<https://www.labiennale.org/it/asac>

Baldoli, C., *I bombardamenti sull'Italia nella Seconda Guerra Mondiale. Strategia anglo-americana e propaganda rivolta alla popolazione civile*, «DEP - Deportate, esuli, profughe» *La violenza sugli inermi*, luglio 2010, pp. 34-49.
https://www.unive.it/pag/fileadmin/user_upload/dipartimenti/DSLCC/documenti/DEP/numeri/n13-14/04_Dep_13_14_2010Baldoli.pdf

Collezione Giuseppe Iannaccone.
<https://www.collezionegiuseppeiannaccone.it/it/collection/intro>

César Giris, *Pages de sang* (1915). Staatsbibliothek zu Berlin.
https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN770682154&LOGID=LOG_0004&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=&view=picture-download

Discorso del Duce Alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni. 2 dicembre 1942 / [Benito Mussolini]. Roma, Discoteca di Stato, 194. Internet Culturale.
<https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oai%3A192.168.10.31%3A22%3ARM0200%3AIT-DDS0000087955000000&teca=ICBSA>

Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'oeuvre de M. Gustave Courbet, Morris, Paris 1855. BnF Gallica.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315160k/f2.item>

Fausto Pirandello, *Paesaggio di Anticoli*. Collezione d'arte Banca d'Italia [Fabrizio d'Amico].
<https://collezionedarte.bancaditalia.it/en/-/fausto-pirandello-paesaggio-di-anticoli>

Ferruccio Ferrazzi, *Il Tevere a via Ripetta*. Collezione d'arte Banca d'Italia [Antonio del Guercio].
<https://collezionedarte.bancaditalia.it/en/-/ferruccio-ferrazzi-il-tevere-da-via-ripetta>

Ferruccio Ferrazzi, *La caduta*. Berardi Arte.
<https://www.berardiarte.it/artisti/ferruccio-ferrazzi/la-caduta-1944/>

Filippo De Pisis, *Natura morta con la lepre*. Lombardia Beni Culturali.
<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/2p100-01106/>

Fondazione Romano Gazzera.
<https://romanogazzera.it/archivio-fondazione/>

Fondo bibliografico Giorgio de Chirico.
<https://fondazionedechirico.org/fondo-bibliografico/>

Franco Gentilini, *La camera incantata*. Catalogo generale dei Beni Culturali.
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1201205158>

Fusco, L., *Effetti delle leggi razziali nelle istituzioni artistiche italiane. i casi di Antonietta Raphaël e Corrado Cagli*, «La Rassegna Mensile Di Israel», n. 3, 2000, pp. 1-36.
<http://www.jstor.org/stable/41287370>.

Giovanni Stradone. Sito ufficiale del pittore.
<http://www.giovannistradone.it>

Gransinigh, V., *Afro Basaldella per l'E 42 a Roma: storia di un'occasione mancata*, in «AFAT (Arte in Friuli Arte a Trieste)», 2012, pp. 229-240.
<https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/9797130e-ffac-4696-9b38-1a65a31a3e51/content>

Gregorio Sciltian, *Susanna e i Vecchioni*. Capitulum Art.
<https://www.capitoliumart.com/it/lotto/susanna-e-i-vecchioni/xlt-98325>

Imbellone, A., *Il Novecento di Ferruccio Ferrazzi (1891-1978)*, Berardi Galleria d'Arte, Roma 2019: https://www.berardiarte.it/wp-content/uploads/2019/01/Ferrazzi_issue.pdf

Jean-Honoré Fragonard, *Les Baigneuses*, 1765-1770. Louvre.
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066861>

Jacques-Louis David, *Mars désarmé par Vénus*.
<https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-mars-desarme-par-venus?letter=d&artist=david-jacques-louis>

«l'Unità. Rivista settimanale». Biblioteca Gino Bianco.
<https://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=3&t=elenco-flipping-L%27Unità>

«La Nuova Europa. Rivista settimanale». Biblioteca Gino Bianco.
<https://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=19>

Le modelle di Via Margutta, regia di Giuseppe Maria Scotese (1945).
<https://www.youtube.com/watch?v=GYssXUf4Pc0>

Mario Mafai, *Natura morta con fiori*. Catalogo generale dei Beni Culturali.
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500256786>

Marino Mazzacurati, *Strage degli innocenti*. ArsValue.
<https://www.arsvalue.com/it/lotti/542465/strage-degli-innocenti-1943>

«Mercurio. Rivista mensile». Biblioteca Gino Bianco.
<https://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=7>

Mussolini in posa con i vincitori dei Ludi Juveniles nella sala del Concistoro di Palazzo Venezia (27/12/1934). <https://patrimonio.archivioluca.com/luca-web/detail/IL3000041482/12/mussolini-posa-i-vincitori-ludi-juveniles-nella-sala-del-concistoro-palazzo-venezia.html?indexPhoto=0>

«Pattuglia. Mensile della Federazione fascista di Forlì per i fascisti universitari». Biblioteca Gino Bianco. <https://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=124>

Paul Cézanne, *Madame Cézanne in a Red Armchair*. MFABoston.
<https://collections.mfa.org/objects/32912/madame-cezanne-in-a-red-armchair>

Pozzoli, V., *Lo Studio d'Arte Palma. Storia di un'impresa per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra*, in «Acme», LXIX 2, 2016, pp. 145-174.
<https://doi.org/10.13130/2282-0035/7952>

Renato Guttuso, *Massacro*. Collezione d'arte Banca d'Italia [Fabrizio d'Amico].
<https://collezionedarte.bancaditalia.it/en/web/guest/-/renato-guttuso-massacro-1>

Rovati, F., *Guttuso d'après Morandi*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», nn. 134-135, aprile-luglio 2009, pp. 166-174.
<https://www.jstor.org/stable/24435232>

Sapori, F., *L'arte mondiale alla XII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1920. Archive.org.
<https://ia601306.us.archive.org/9/items/ladodicesimaespo00sapo/ladodicesimaespo00sapo.pdf>

Stone, M., «Potere e spiritualità». La Prima mostra degli artisti italiani in armi del 1942, in «Memoria e ricerca» n. 33, 2010, pp. 63-79, DOI 10.3280/MER2010-033005.
<https://www.francoangeli.it/rivista/getArticoloFree/39447/It>

Una visita allo Studio di Ferruccio Ferrazzi Accademico d'Italia – Giornale Luce C0331 del 17/03/1943.
<https://www.youtube.com/watch?v=wWMCZN0BLQA>

Veduta della sala IX, all'interno del palazzo delle Esposizioni di Roma, allestita con le opere del pittore Armando Spadini. I Quadriennale d'Arte Nazionale. Archivio Istituto Luce.
<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0000038166/14/-6674.html?indexPhoto=0>

5. APPENDICE DELLE IMMAGINI

Indice delle figure

- Fig. 1 G. Courbet, *Le hamac*, 1844, olio su tela, cm 70,5×97. Zurigo, Kunst Museum Winterthur.
- Fig. 2 G. Courbet, *Les Cribleuses de blé*, 1854-55, olio su tela, cm 131×167. Nantes, Musée d'Arts de Nantes.
- Fig. 3 I Quadriennale d'Arte Nazionale, 1931. Sala IX: retrospettiva di Armando Spadini. Archivio Istituto Luce.
- Fig. 4 C. Socrate, *Danae*, 1929, olio su tela, cm 153×129.
- Fig. 5 A. Ziveri, *Giocatori di birilli*, 1934, olio su tela, cm 75×100. Collezione Giuseppe Iannaccone.
- Fig. 6 Particolare da: Piero della Francesca, *Adorazione del Sacro Legno e incontro tra Salomone e la Regina di Saba*, 1452-1458, affresco. Arezzo, Basilica di San Francesco, Storie della Vera Croce.
- Fig. 7 M. Mafai, *Demolizione di via Giulia*, 1936, olio su tela, cm 62×69.
- Fig. 8 M. Mafai, *Garofani bianchi con mammele*, 1936 ca, olio su tela, cm 51×39.
- Fig. 9 A. Ziveri, *Les Halles*, 1937, inchiostro acquerellato su carta, cm 11,5×15.
- Fig. 10 A. Ziveri, *Les Halles*, 1938, olio su tavola, cm 43×33,5.
- Fig. 11 A. Ziveri, *Autoritratto*, 1937, olio su tela, cm 19×13,2.
- Fig. 12 A. Ziveri, *Autoritratto come bersagliere*, 1937, olio su tavola.
- Fig. 13 G. Courbet, *Autoportrait (Homme avec une pipe)*, 1848-49, olio su tela, cm 45,8×37,8. Montpellier, Musée Fabre.
- Fig. 14 A. Ziveri, *La rissa*, 1938, olio su tela, cm 160×216.
- Fig. 15 A. Ziveri, *La rissa*, 1938, inchiostro acquerellato su carta, cm 11,5×15.
- Fig. 16 Aristotele da Sangallo, *Battaglia di Cascina, copia del cartone di Michelangelo*, 1542 circa, grisaille, cm 76,4x130,2. Holkham Hall, collezione del conte di Leicester.
- Fig. 17 Honoré Daumier, *Les Voleurs et l'âne*, 1858, olio su tela, cm 59x56. Paris, Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.
- Fig. 18 A. Ziveri, *Studio per La rissa*, 1937, olio su tela, cm 65×70.
- Fig. 19 ASR Ziv A. 52.3: ritaglio con riproduzione di Caravaggio, *Flagellazione di Cristo*.
- Fig. 20 R. Birolli, *Il caos (n. 2)*, 1937, olio su tela, cm 91×113. Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano.
- Fig. 21 R. Guttuso, *Natura morta col basco*, 1935, olio su cartone intelato, cm 45×55.
- Fig. 22 R. Guttuso, *Autoritratto*, 1936, olio su tela, cm 49×60,5. Palermo, Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo".
- Fig. 23 R. Guttuso, *Autoritratto con sciarpa e ombrello*, 1936, olio su compensato, cm 71×55.
- Fig. 24 R. Guttuso, *Natura morta con garofani e frutta*, 1938, olio su cartoncino telato, cm 47×54.
- Fig. 25 R. Guttuso, *Cristo deriso*, 1938, olio su tavola, cm 46×30,5. Roma, Camera dei Deputati
- Fig. 26 R. Guttuso, *Studio per "Fuga dall'Etna"*, 1938, olio su carta intelata, cm 132×100.
- Fig. 27 L. Montanarini, *Tre figure femminili*, 1936, olio su tela, cm 80×120.
- Fig. 28 L. Montanarini, *Autoritratto*, 1937, olio su tela, cm 54×37.
- Fig. 29 L. Montanarini, *Bagnanti*, 1937, olio su tela, cm 40×65.
- Fig. 30 L. Montanarini, *Bagnanti*, 1937.
- Fig. 31 G. Capogrossi, *Dietro le quinte*, 1938 circa, olio su tela, cm 145×100.

- Fig. 32 Afro, *Natura morta*, 1938, olio su cartone, cm 50×35.
- Fig. 33 Afro, *Composizione*, 1938 circa, olio su compensato, cm 90×110.
- Fig. 34 Particolare da: S. Botticelli, *Primavera*, 1480 circa, tempera su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi.
- Fig. 35 G. B. Piranesi, *Rovina d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli*, acquaforte su rame con interventi a bulino. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
- Fig. 36 R. Guttuso, *Autoritratto*, 1937, olio su tavola, cm 42,5×40.
- Fig. 37 R. Guttuso, *Uomo che dorme*, 1938, olio su tavola, cm 59×88. Milano, Galleria d'Arte Moderna.
- Fig. 38 F. Pirandello, *Ritratto di Virgilio Guzzi*, 1937 circa, olio su tavola, cm 66×48,5.
- Fig. 39 F. Pirandello, *La tempesta*, 1938, olio su compensato, cm 150×225.
- Fig. 40 F. Pirandello, *Sicci  *, 1937, olio su tavola, cm 175×175.
- Fig. 41 F. Pirandello, *Pastori*, 1937, cm 100×110, olio su tavola.
- Fig. 42 Particolare da: E. Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, olio su tela. Parigi, Musée d'Orsay.
- Fig. 43 V. Guzzi, *Figura (Ragazza che si spoglia)*, 1936, olio su tela, cm 80×65.
- Fig. 44 V. Guzzi, *Grande bagnante*, 1938, olio su tela, cm 85×70.
- Fig. 45 O. Tamburi, *Ritratto di Virgilio Guzzi*, 1940.
- Fig. 46 O. Tamburi, *Ritratto di Pericle Fazzini*.
- Fig. 47 L. Montanarini, *Ritratto di Virgilio Guzzi*.
- Fig. 48 L. Montanarini, *Aspetti guzziani*, 1939, olio su tela, cm 65×50.
- Fig. 49 V. Guzzi, *Ritratto di donna*.
- Fig. 50 V. Guzzi, *Natura morta con odalisca*.
- Fig. 51 V. Guzzi, *Busto di donna*, 1938, olio su tela, cm 50×45.
- Fig. 52 O. Tamburi, *Piccolo nudo rosa*.
- Fig. 53 P. Cézanne, *Le garcon au Gilet Rouge*, 1888-1890, olio su tela, cm 79,5×64. Zurigo, Fondazione B  hrle.
- Fig. 54 E. Manet, *Jeune femme    la p  lerine*, 1881, olio su tela, cm 59×33. Lyon, Musée des Beaux-Arts.
- Fig. 55 Particolare da: P. Gauguin, *Femmes de Tahiti*, 1891, olio su tela, cm 69×91,5. Paris, Musée d'Orsay.
- Fig. 56 H. Matisse, *Femme au chapeau*, 1905, olio su tela, cm 80×60. San Francisco, Museum of Modern Art.
- Fig. 57 O. Tamburi, *Il Campidoglio*, 1935, olio su tela, cm 35×50.
- Fig. 58 O. Tamburi, *Piazza del Popolo*, 1940, olio su tela, cm 34×49.
- Fig. 59 L. Montanarini, *Melone*.
- Fig. 60 L. Montanarini, *Fiori*, 1940, olio su tela, cm 50×70.
- Fig. 61 M. Mafai, *Cesto con fiori*, 1938, olio su tela, cm 41×38.
- Fig. 62 R. Guttuso, *Limoni, pesche e cestino*, 1939, olio su tela, cm 44×61.
- Fig. 63 R. Guttuso, *Sedia, bucranio e tavolo*, 1938, olio su tela, cm 62×65. Rovereto, Mart, Collezione VAF-Stiftung.
- Fig. 64 R. Guttuso, *Bove squartato* (ripr. catalogo).
- Fig. 65 R. Guttuso, *Bove squartato*, 1939, olio su tela, cm 90×62,5 (stesura definitiva).

- Fig. 66 R. Guttuso, *Bozzetto per Fucilazione in campagna*, 1938, olio su tela, cm 98×73.
- Fig. 67 F. Goya, *El 3 de mayo de 1808 en Madrid*, 1814, olio su tela, cm 268×347. Madrid, Museo del Prado.
- Fig. 68 A. Ziveri, *Figura (Ritratto della Signora Natale)*, 1938, olio su tela, cm 180×120.
- Fig. 69 F. Goya, *Mariana Waldstein, Ninth Marquesa de Santa Cruz*, 1799, olio su tela, cm 142×97. Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 70 A. Ziveri, *Ritratto di Adriana Pincherle*, 1940, olio su tela, cm 165×110.
- Fig. 71 A. Ziveri, *Faustina*, olio su tela, cm 96×70.
- Fig. 72 R. Rembrandt, *Nudo seduto*, 1631, acquaforte, cm 16×18. Londra, British Museum.
- Fig. 73 A. Ziveri, *Piero*, 1938, olio su tela, cm 60×50.
- Fig. 74 P. Fazzini, *Ritratto di Ungaretti*, 1936, legno, cm 56×55×36.
- Fig. 75 P. Fazzini, *Momento di solitudine (Giovane che ascolta)*, 1937, legno.
- Fig. 76 P. Fazzini, *Momento di solitudine (Ragazzo che declama)*, 1937, legno, cm 160×35×29,5.
- Fig. 77 M. Mafai, *Garofani bianchi con mammole*, 1936 ca, olio su tela, cm 51×39.
- Fig. 78 M. Mafai, *Ballerina in riposo*, 1938.
- Fig. 79 V. Guzzi, *Natura morta*, 1939.
- Fig. 80 V. Guzzi, *Ritratto di Stradone*, 1939.
- Fig. 81 V. Guzzi, *Nudi (La chiamata)*, 1939, olio su tela, cm 119×91.
- Fig. 82 V. Guzzi, *Nudi (La chiamata)*, 1939 (versione precedente).
- Fig. 83 O. Tamburi, *Ritratto di Grandjaquet*, olio su tela, cm 39×29.
- Fig. 84 Afro, *Demolizioni*, 1939, olio su tela, cm 60×73. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea.
- Fig. 85 M. Mafai, *Demolizioni dei Borghi*, 1939, olio su tela.
- Fig. 86 Afro, *Natura morta*, 1939, olio su tavola, cm 54×42.
- Fig. 87 O. Tamburi, *Piazza del Popolo*, [1940].
- Fig. 88 L. Montanarini, *Autoritratto*, 1940, olio su tela, cm 60×40.
- Fig. 89 R. Guttuso, *Fuga dall'Etna*, 1938-40, olio su tela, cm 144×254.
- Fig. 90 P. Picasso, *Guernica*, 1937, olio su tela, cm 349,3×776,6.
- Fig. 91 P. Gauguin, *La Vague*, 1888, olio su tela, cm 60×73.
- Fig. 92 C. Carrà, *Marina con albero*, 1938, olio su cartone telato, cm 46×65.
- Fig. 93 M. Mafai, *Modelli nello studio*, 1940, olio su tela, cm 164×125,5. Milano, Pinacoteca di Brera.
- Fig. 94 L. Pasinelli (attr.), *Martirio di Sant'Orsola*, 1685 circa, olio su tela, studio in monocromo, cm 61,5×80.
- Fig. 95 M. Mafai, *Manichino con ventaglio rosso*, 1940, olio su tela, cm 62×39,5.
- Fig. 96 Catalogo *Mostra di Fausto Pirandello*. Roma, Spazio d'Arte alle Terme, febbraio 1941.
- Fig. 97 F. Pirandello, *La spiaggia*, 1940, olio su tavola, 74x106 cm. Collezione Giuseppe Iannaccone.
- Fig. 98 A. Santangelo, *Mafai 24 disegni e 1 tavola a colori*.
- Fig. 99 M. Mafai, dalla serie delle *Fantasie*.
- Fig. 100 *Davanti alla Quadriennale*, in «Il Travaso delle Idee», 5 marzo 1939.
- Fig. 101 III Quadriennale d'Arte Nazionale. Portale d'ingresso. Foto Giacomelli.

- Fig. 102 G. Stradone, *Ritratto di Sebastiano Carta*, 1941 circa, olio su tela, cm 60×40.
- Fig. 103 T. Scialoja, *Casa rosa a Procida*, 1941, olio su tela, cm 50,8×65,7.
- Fig. 104 T. Scialoja, *Natura morta*, 1942, olio su tela, cm 60×50,3.
- Fig. 105 R. Guttuso, *Il bicchiere rotto*, 1940-41, olio su tela, cm 35x45.
- Fig. 106 R. Guttuso, *Piatto con aranci e limoni*, 1940-41, olio su tela.
- Fig. 107 R. Guttuso, *Tavolo, sedia, gabbia e finestra*, 1941, olio su tela, cm 120×98.
- Fig. 108 R. Guttuso, *Natura morta con drappo rosso*, 1942, olio su tela, cm 110×81.
- Fig. 109 Particolare da: R. Guttuso, *Crocifissione*, 1940-41, olio su tela.
- Fig. 110 R. Guttuso, *Un angolo dello studio di Via Pompeo Magno*, 1941-42, olio su tela, cm 79×64,5.
- Fig. 111 G. Sciltian, *Natura morta*, 1935, olio su tela. Rovereto, Mart, Collezione VAF-Stiftung.
- Fig. 112 G. Sciltian, *Natura morta (Omaggio a Roberto Longhi)*, 1940, olio su tavola, cm 59×73.
- Fig. 113 R. Di Bosso, A. G. Ambrosi, *Eroi macchine ali contro nature morte*.
- Fig. 114 ArbiQ, *Rassegna stampa IV Quadriennale – vol. 9*, p. 23.
- Fig. 115 *Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale*, Casa editrice Mediterranea, Roma 1943, pp. 26-27.
- Fig. 116 IV Quadriennale, piano primo, sala XXXV. Al centro: Nicola Rubino, *Bagnante* (gesso).
- Fig. 117 G. Vagnetti, *Pellegrina II*, 1942.
- Fig. 118 G. Vagnetti, *Pellegrina I*, 1942.
- Fig. 119 R. Gazzera, *Cavaliere dissellato*. Riproduzione in b/n da: L. Repaci, *La quarta Quadriennale: i pittori*, in «L'Illustrazione italiana», 23 maggio 1943, p. 451.
- Fig. 120 Particolare da: E. Delacroix, *Battaglia di Nancy*, 1831, olio su tela. Nancy, Musée des Beaux-Arts.
- Fig. 121 R. Gazzera, *Battaglia*.
- Fig. 122 R. Gazzera, *Le bagnanti e l'amorino*, olio su tela, cm 60x50.
- Fig. 123 J-H. Fragonard, *Les Baigneuses*, 1765-70, olio su tela, cm 88x64. Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 124 P. Cézanne, *Baigneuses devant la montagne Sainte-Victoire*, 1870 ca, olio su tela, cm 33x40. Genève, Reginart Galerie.
- Fig. 125 IV Quadriennale. Rotonda ottagonale.
- Fig. 126 IV Quadriennale. Giardino d'inverno, allestimento.
- Fig. 127 G. Manzù, *Ritratto di Francesca Blanc*, 1940-41, bronzo, cm 97x40x58.
- Fig. 128 G. Capogrossi, *Natura morta*, 1942-43, olio su tela, cm 100x80.
- Fig. 129 G. Capogrossi, *La ballerina stanca*. Da: Alla Quadriennale, in «Domus», 1 maggio 1943.
- Fig. 130 E. Cavalli, *Figura in rosso*, 1943.
- Fig. 131 A. Donghi, *Caccia alle allodole*, 1942, olio su tela, cm 107,5x80.
- Fig. 132 M. Mafai, *Demolizione*, 1937. Firenze, Museo Novecento, Coll. Alberto Della Ragione.
- Fig. 133 M. Mafai, *Autoritratto*, 1942.
- Fig. 134 M. Mafai, *Periferia romana*, 1931. Olio su tavola, cm 57x73.
- Fig. 135 M. Mafai, *Carrozzoni alla Sturla*, 1942, olio su tela applicata su cartone, cm 58x71.
- Fig. 136 «Il Travaso delle Idee», 27 giugno 1943.
- Fig. 137 M. Mafai, *Natura morta con fiori e brocca blu su drappo rosso*, 1942, olio su tela.

- Fig. 138 F. Pirandello, *Ritratto di Pierluigi*, 1942.43, olio su tavola, cm 61x43.
- Fig. 139 F. Pirandello, *Spiaggia affollata*, 1939-40, olio su tavola, cm 82x122.
- Fig. 140 A. Ziveri, *Cocomeraro*, 1942.
- Fig. 141 A. Ziveri, *Carrettino ambulante (Piazza Vittorio)*, 1938, olio su tela, cm 45x63.
- Fig. 142 Rembrandt van Rijn, *De Nachwacht*, 1642, olio su tela, cm 359x438. Amsterdam, Rijksmuseum.
- Fig. 143 A. Ziveri, *Giuditta*, 1940-43, olio su tela, cm 189x183.
- Fig. 144 *Studi all'acquaforte su Giuditta e Oloferne* risalenti al 1930 (n. 101), 1937 (n. 102) e 1939 (n. 103). Da Ziveri. *Le incisioni. Catalogo generale*, De Luca, Roma 1983, p. 58.
- Fig. 145 R. Vespignani, *Nudo seduto*, 1944, china su carta.
- Fig. 146 J Jacques-Louis David, *Mars désarmé par Vénus*, 1824, olio su tela, cm 308x262. Bruxelles, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Fig. 147 E. Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862-63, olio su tela, cm 208x264. Paris, Musée d'Orsay.
- Fig. 148 Rembrandt van Rijn, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, 1654, olio su tela, cm 142x142. Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 149 ASR Ziv.A. 52.1: ritaglio con riproduzione di Rembrandt van Rijn, *Donna semivestita accanto a una stufa* (1658, incisione, cm 53,3x40,6. New York, Metropolitan Museum of Art).
- Fig. 150 P Particolare da: F. Goya, *La romería de San Isidro*, 1819-1823, pittura murale su tela, cm 140x438. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fig. 151 Particolare da: E. Manet, *Olympia*, 1863, olio su tela. Paris, Mus.e d'Orsay.
- Fig. 152 A. Ziveri, *Autoritratto come guardia svizzera*, olio su tela, cm 40x32.
- Fig. 153 P. P. Rubens, *Ninfe e satiri*, 1640, olio su tela, cm 136x165.
- Fig. 154 E. Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, olio su tela, cm 395x425. Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 155 E. Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, olio su tela, cm 180x229.
- Fig. 156 P. Cammarano, *I bersaglieri di Porta Pia*, 1871, olio su tela, cm 290x472.
- Fig. 157 Correggio, *Giove e Io*, 1532-33, olio su tela, cm 163,5x74. Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Fig. 158 T Tiziano, *Concerto campestre*, 1500-1525, olio su tela, cm 137x105. Paris, Louvre.
- Fig. 159 Tiziano, *Venere e Adone*, 1560 ca, olio su tela, cm 187x184. Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica.
- Fig. 160 M. Tozzi, *Conchiglie e vasi*, 1942, olio su tela, cm 193x112. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna.
- Fig. 161 F. De Pisis, *Natura morta con la lepre*, 1942.
- Fig. 162 R. Guttuso, *Donna alla finestra*, 1942, olio su tela, cm 100x120. Rovereto, Mart, Collezione VAF-Stiftung
- Fig. 163 L. Bartolini, *Ragazza alla finestra*, 1929, incisione/acquaforte.
- Fig. 164 R. Guttuso, *Ritratto di Antonino Santangelo*, 1942, olio su tela, cm 100x70.
- Fig. 165 R. Guttuso, *Battaglia e cavalli feriti*, 1942, olio su tela, cm 47x58.
- Fig. 166 Particolare da: P. Picasso, *Guernica*, 1937, olio su tela.
- Fig. 167 R. Guttuso, *Massacro*, 1943, olio su tela, cm 55x70.
- Fig. 168 *Trionfo della morte*, 1446, affresco staccato cm 600x642.
- Fig. 169 R. Guttuso, *Massacro*, 1941, olio su tela, cm 44,5x60. Roma, Collezione Banca d'Italia.

- Fig. 170 L. Montanarini, *Bagnanti*, 1942, olio su tela, cm 41x54.
- Fig. 171 A. Derain, *Baigneuses*, 1907, olio su tela, cm 132x195. New York, Museum of Modern Art.
- Fig. 172 L. Montanarini, *Composizione di tre nude*, 1942, olio su tela, cm 93,3x122,7.
- Fig. 173 L. Montanarini, *Piccolo nudo*, 1943.
- Fig. 174 Masaccio, *Cacciata dei Progenitori dall'Eden*, 1424-1425, affresco. Firenze, Cappella Brancacci.
- Fig. 175 E. L. Kirchner, *Zwei nackte Frauen im Wald*, 1909, olio su tela, cm 87,5x120,4.165.
- Fig. 176 L. Montanarini, *Fiori*, 1943.
- Fig. 177 L. Montanarini, *Lo studio del pittore*, 1943, olio su tela, cm 200x200.
- Fig. 178 G. Severini, *Donna con la chitarra*, 1942, olio su tela, cm 65x50.
- Fig. 179 F. Ferrazzi, *La caduta*, 1944, olio su tavola, cm 75x65.
- Fig. 180 G. Stradone, *La notte del pastore*, 1940.
- Fig. 181 G. Stradone, *Vasetto con fiori*, 1940.
- Fig. 182 G. Stradone, *La notte*, 1940.
- Fig. 183 G. Stradone, *Calanco*.
- Fig. 184 G. Stradone, *Notturmo sul Tevere*, 1943, olio su tela, cm 60x80.
- Fig. 185 G. Stradone, *Arlecchino*, 1942.
- Fig. 186 A. Savelli, *Disegno*, in «Primato», 15 febbraio 1941, p. 20.
- Fig. 187 A. Savelli, *Capriccio n. 2 (Maschere)*, 1940, olio su tela, cm 45,5x55.
- Fig. 188 A. Savelli, *Nudo*, 1942.
- Fig. 189 A. Savelli, *Nudo sdraiato*, 1942, olio su tela, cm 37x54.
- Fig. 190 A. Savelli, *Il Tevere*, olio su tela, cm 46x61.
- Fig. 191 T. Scialoja, *Natura morta*, 1942, olio su tela, cm 48,5x58.
- Fig. 192 T. Scialoja, *Cardi e cipolle*, 1940, olio su tela, cm 49,5x65.
- Fig. 193 T. Scialoja, *Ritratto di giovinetta*, 1943, olio su tela, cm 75,2x41,1.
- Fig. 194 F. Gentilini, *Ratto delle sabine*, 1938.
- Fig. 195 F. Gentilini, *La camera incantata*, 1943, olio su tela, cm 48x61. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
- Fig. 196 F. Gentilini, *La camera incantata*, 1945, olio su tela, cm 100x130.
- Fig. 197 F. Gentilini, *I funamboli*, 1943, olio su tela, cm 31,4x41.
- Fig. 198 F. Gentilini, *La terza classe*, 1941.
- Fig. 199 H. Daumier, *Le Wagon de troisième classe*, 1862-65, olio su tela su tavola, cm 67x93. Ottawa, National Gallery of Canada.
- Fig. 200 G. Grosz, *Die Stützen der Gesellschaft*, 1926, olio su tela, cm 200x108. Berlino, Nationalgalerie.
- Fig. 201 F. Gentilini, *La sartoria*, 1943, olio su tela, cm 65x80.
- Fig. 202 A. Bartoli, *Amici al Caffè*, 1930, olio su tela, cm 122x200.
- Fig. 203 F. Gentilini, *Susanna e i vecchioni n.1*, 1942, olio su tela, cm 50x40.
- Fig. 204 G. Sciltian, *Susanna e i vecchioni*, 1939, olio su tela, cm 147x117,5.
- Fig. 205 Afro, *Natura morta con bicchiere*, 1942, olio su tela, cm 32x45.

- Fig. 206 Afro, *Natura morta con candela*, 1942, olio su tela, cm 45x60.
- Fig. 207 Afro, *Natura morta con cestino*, 1942, olio su tela, cm 40x60.
- Fig. 208 V. Guzzi, *Autoritratto*, 1942, olio su tela, cm 70x60.
- Fig. 209 V. Guzzi, *Vagabondo*.
- Fig. 210 V. Guzzi, *Ritratto di Gianna (Modella con il vestito rosso a strisce nere)*, 1942, olio su tela, cm 63x45.
- Fig. 211 P. Cézanne, *Madame Cézanne*, 1877-78, olio su tela, cm 72,5x56. Boston, Museum of Fine Art
- Fig. 212 O. Tamburi, *Il Palatino*, 1943.
- Fig. 213 O. Tamburi, *San Bonaventura*, 1942.
- Fig. 214 G. Cagianelli, *Appuntamento alla Quadriennale*, in «Gente nostra», 22 maggio 1943, pp. 8-9.
- Fig. 215 IV Quadriennale, Sala futurista.
- Fig. 216 Afro, *Ritratto di Liliana*, 1940, olio su tela, cm 47x37.
- Fig. 217 Afro, *Natura morta con birillo*, 1941, olio su tela, cm 40,5x51.
- Fig. 218 Afro, *Natura morta*, 1941, olio su tela, cm 38,5x63. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
- Fig. 219 L. Montanarini, *Concerto*.
- Fig. 220 A. Ziveri, *Donna con velo*, 1941, olio su tela, cm 72x56.
- Fig. 221 J.B.C. Corot, *La lecture interrompue*, 1870 circa.
- Fig. 222 ASR Ziv.A. 52.4: ritaglio con riproduzione di Leonardo da Vinci, *Giovinetta con velo*.
- Fig. 223 F. Pirandello, *Nudo con fiori*, 1937, olio su tavola, cm 132x90.
- Fig. 224 M. Venturoli, *Interviste di frodo*, Sandron, Roma 1945.
- Fig. 225 M. Maccari, *Attorno al busto del duce. Interviste di frodo*, p. 99.
- Fig. 226 M. Maccari, *Inaugurazione 1944. Interviste di frodo*, p. 101.
- Fig. 227 M. Maccari, *M. P. Bardi nel suo regno. Interviste di frodo*, p. 127.
- Fig. 228 G. Capogrossi, *Nudo con frappo rosso*, 1944, olio su tela, cm 55x35.
- Fig. 229 ASR Maf.M. 11.20. Fotografia dello studio di Rambelli occupato da Mafai.
- Fig. 230 M. Mafai, *Ritratto di Antonietta*, 1944, olio su tela, cm 70x50.
- Fig. 231 M. Mafai, *Ritratto di Turcato*, 1942, olio su tela, cm 72x54.
- Fig. 232 M. Mafai, *Natura morta con candelabro*, 1943, olio su tela, cm 45,5x70,2.
- Fig. 233 M. Maccari, *Pittore al bivio. Interviste di frodo*, p. 123.
- Fig. 234 T. Scialoja, *Scherzo su Mafai. Interviste di frodo*, p. 25.
- Fig. 235 F. Pirandello, *Antonio*, 1944, olio su cartone, cm 57,5x38.
- Fig. 236 F. Pirandello, *Tetti di Roma (Veduta di Villa Medici)*, 1944, olio su tavola, cm 39x55.
- Fig. 237 F. Pirandello, *Paesaggio di Anticoli*, 1944, olio su tavola, cm 42x61.
- Fig. 238 F. Pirandello, *La bottiglia*, 1943-44, olio su tavola, cm 62,5x43,4.
- Fig. 239 M. Maccari, *Bartoli addormentato. Interviste di frodo*, p. 175.
- Fig. 240 M. Maccari, *I morandiani. Interviste di frodo*, p. 43.
- Fig. 241 R. Guttuso, *Ritratto di Alberto Della Ragione*, 1943, olio su tela, cm 80x70.
- Fig. 242 R. Guttuso, *Gott mit uns*, La Margherita, Roma 1945, copertina.

- Fig. 243 R. Guttuso, *Gott mit uns*, La Margherita, Roma 1945 [1].
- Fig. 244 R. Guttuso, *Gott mit uns*, La Margherita, Roma 1945 [2].
- Fig. 245 G. Grosz, *Gott mit uns. Politische Mappe*, Malik, Berlin 1920, copertina.
- Fig. 246 G. Grosz, *Gott mit uns. Politische Mappe*, Malik, Berlin 1920 [1].
- Fig. 247 G. Grosz, *Gott mit uns. Politische Mappe*, Malik, Berlin 1920 [2].
- Fig. 248 Giris, *Pagine di sangue*, E. Mantegazza, Roma 1916.
- Fig. 249 M. Mafai, *Vittoria (Fantasia n. 2)*, 1940-1943, olio su tavola, cm 40x59,2.
- Fig. 250 R. Guttuso, *Fucilazione di patrioti*, 1944. Olio su tela, cm 44x58.
- Fig. 251 T. Scialoja, *Trinità dei Monti*, 1944, olio su tela, cm 40x50.
- Fig. 252 1° *Mostra Libera Associazione Arti Figurative*, opuscolo.
- Fig. 253 A. Raphaël, *Le tre sorelle*, 1936, cemento colorato, cm 95x60x55.
- Fig. 254 A. Raphaël, *Ritratto del pittore Guttuso*, 1942, gesso, cm 39x22x22.
- Fig. 255 M. Mazzacurati, *Strage degli innocenti*, 1943, altorilievo in gesso, cm 100x130x33.
- Fig. 256 G. Pisano (attr.), *Strage degli innocenti*, rilievo in marmo, cm 87x17x103.
- Fig. 257 M. Mazzacurati, *Sotto i bombardamenti*, 1943, altorilievo in gesso dipinto.
- Fig. 258 R. Sanzio, *Deposizione Borghese*, 1507, olio su tavola, cm 184x176. Roma, Galleria Borghese.
- Fig. 259 M. Mazzacurati, *Strage*, 1945, china nera e inchiostri su carta, cm 70,5x100.
- Fig. 260 Particolare da: Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, 1303-1305, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.
- Fig. 261 M. Mazzacurati, *Violenza*, 1944, terra cruda, cm 42x22.
- Fig. 262 M. Mazzacurati, *Violenza*, 1945, china su carta, cm 50,5x72,5.
- Fig. 263 M. Mazzacurati, *Imperatori (Dux)*, 1942, bronzo, h. cm 41.
- Fig. 264 H. Daumier, *Charles-Guillaume Etienne*, 1833-35, bronzo, cm 15x15; Parigi, Musée d'Orsay.
- Fig. 265 H. Daumier, *Charles-Guillaume Etienne*, 1833, terracotta. Parigi, Musée d'Orsay.
- Fig. 266 M. Mazzacurati, *Gerarchie*, 1944, bronzo, h. cm 147.
- Fig. 267 M. Mazzacurati, *I dittatori*, china nera su carta.
- Fig. 268 M. Mazzacurati, *Los Cuatros Generales*, 1945, maiolica dipinta, h. cm 44.
- Fig. 269 Mirko Basaldella, *Il prigioniero*, 1945, gesso dipinto, h. cm 54.
- Fig. 270 Mirko Basaldella, *Il prigioniero*, 1945, bronzo, h. cm 50.
- Fig. 271 Mirko Basaldella, *Deposizione del partigiano*, 1943-44, rame sbalzato, cm 13,3x18,5.
- Fig. 272 Mirko Basaldella, *Esecuzione*, 1944, rame sbalzato, cm 11.9.
- Fig. 273 Mirko Basaldella, *Furore*, 1944, mosaico veneziano, cm. 45x14x20.
- Fig. 274 *Maschera di divinità*, XV-XVI sec. (Messico, arte mixteca), legno, resina, turchese, conchiglie, madreperla. Roma, Museo delle Civiltà, sezione preistorica Luigi Pigorini.
- Fig. 275 P. Fazzini, *Ragazzo con i gabbiani*, 1940-1944, legno policromo, cm 143,5x51x120.
- Fig. 276 P. Fazzini, *Il fucilato*, 1945, bronzo, cm 142x54x68.
- Fig. 277 N. Franchina, *Nudo accosciato*, 1942, cera.
- Fig. 278 N. Franchina, *Partigiano caduto*, 1943, inchiostro su carta.

- Fig. 279 L. Fontana, *Paulette*, 1938, ceramica policroma.
- Fig. 280 Leoncillo, *Arpia*, 1939, ceramica policroma. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
- Fig. 281 Leoncillo, *Due Trofei*, 1941, ceramica policroma e lustri, cm 130x36x36.
- Fig. 282 Leoncillo, *Madre romana uccisa dai tedeschi*, 1944, ceramica policroma, cm 13x48x23.
- Fig. 283 Fiesole, Fondazione Primo Conti Fondo Marcello Venturoli, sezione *Manoscritti*.
- Fig. 284 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno "Ministero della guerra". Mussolini in posa con i vincitori dei Ludi Juveniles nella sala del Concistoro di Palazzo Venezia* (Roma, 27 dicembre 1934).
- Fig. 285 FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*.
- Fig. 286 G. Stradone, *Gli amici di Marcello*, 1929, olio su tela, cm 48x46. Collezione Letizia Stradone.
- Fig. 287 G. Stradone, *Il giardino di Marcello*, 1930, olio su tela, cm 68x68.
- Fig. 288 G. Stradone, *Marcello in paglietta*, 1930, olio su tela, cm 43x34.
- Fig. 289 FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*.
- Fig. 290 FC/MV Corrispondenza, *Pietro Maria Bardi* (12 dicembre 1941).
- Fig. 291 FC/MV Corrispondenza, *Termini. Rivista di cultura* (4 febbraio 1940).
- Fig. 292 FC/MV Rassegna stampa. M. Venturoli, *XXXI Mostra della Galleria di Roma* (Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri, pittori; Pericle Fazzini, scultore), in «Termini», febbraio-marzo 1940, p. 937.
- Fig. 293 FC/MV Corrispondenza, *Meridiano di Roma* (23 aprile 1940).
- Fig. 294 M. Venturoli, *Pittori alla Sindacale Laziale*, in «Meridiano di Roma», 19 maggio 1940, p. 5.
- Fig. 295 FC/MV Rassegna stampa. M. Venturoli, *Seconda Mostra alla Galleria Tevere*, in «Roma fascista», 25 luglio 1940.
- Fig. 296 M. Venturoli, *Le acqueforti di Luigi Bartolini*, ed. V. Ferri, Roma 1941.
- Fig. 297 M. Venturoli, *Prima mostra d'arte alle Terme*, in «Raccolta», marzo 1941, pp. 195-199.
- Fig. 298 M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale*, Raccolta, Roma 1943.
- Fig. 299 FC/MV Corrispondenza, *Rolando Monti* (6 luglio 1943).
- Fig. 300 FC/MV Corrispondenza, *Edizioni Remo Sandron* (27 settembre 1944).
- Fig. 301 FC/MV Corrispondenza, *Edizioni Remo Sandron* (27 ottobre 1945).
- Fig. 302 M. Venturoli, *Interviste di frodo*, colophon.
- Fig. 303 FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa [p. 264].
- Fig. 304 FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa [p. 217].
- Fig. 305 FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa [Per il lettore].
- Fig. 306 Fase di riordino della sezione FC/MV Taccuini e memorie (marzo 2022).
- Fig. 307 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: annotazioni per appuntamenti.
- Fig. 308 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949: Curriculum di Jesi* [1].
- Fig. 309 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949: Curriculum di Jesi* [2].
- Fig. 310 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949: Curriculum di Jesi* [3].
- Fig. 311 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949: Collezione di Jesi* [1].
- Fig. 312 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949: Collezione di Jesi* [2].

- Fig. 313 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949: Collezione di Jesi* [3].
- Fig. 314 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: appunti omessi nella stesura finale [1].
- Fig. 315 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: appunti omessi nella stesura finale [2].
- Fig. 316 T. Scialoja, *Disegno*, 1944 (dedica “A Marcello” in basso a sinistra). *Interviste di frodo*, p. 41.
- Fig. 317 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: annotazioni sulle immagini da inserire [1].
- Fig. 318 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: annotazioni sulle immagini da inserire [2].
- Fig. 319 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: annotazioni sulle immagini da inserire [3].
- Fig. 320 *Interviste di frodo*, prima di copertina.
- Fig. 321 *Interviste di frodo*, quarta di copertina.
- Fig. 322 *Interviste di frodo*, sovraccoperta.
- Fig. 323 FC/MV Scritti d’arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa con indicazioni autografe per la sistemazione dei clichés [1].
- Fig. 324 FC/MV Scritti d’arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa con indicazioni autografe per la sistemazione dei clichés [2].
- Fig. 325 FC/MV Scritti d’arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa
- Fig. 326 FC/MV Corrispondenza, *Emilio Jesi* (6 giugno 1946).
- Fig. 327 FC/MV Corrispondenza, *Eugenio Tivolara* (20 novembre 1945).

SCUOLA ROMANA 1940-1943



Fig. 1 G. Courbet, *Le hamac*, 1844, olio su tela, cm 70,5×97. Zurigo, Kunst Museum Winterthur.



Fig. 2 G. Courbet, *Les Cribleuses de blé*, 1854-55, olio su tela, cm 131×167. Nantes, Musée d'Arts de Nantes.



Fig. 3 I Quadriennale d'Arte Nazionale, 1931. Sala IX: retrospettiva di Armando Spadini. Archivio Istituto Luce.



Fig. 4 C. Socrate, *Danae*, 1929, olio su tela, cm 153×129.



Fig. 5 A. Ziveri, Giocatori di birilli, 1934, olio su tela, cm 75×100. Collezione Giuseppe Iannaccone.



Fig. 6 Particolare da: Piero della Francesca, Adorazione del Sacro Legno e incontro tra Salomone e la Regina di Saba, 1452-1458, affresco. Arezzo, Basilica di San Francesco, Storie della Vera Croce.



*Fig. 7 M. Mafai, Demolizione di via Giulia, 1936, olio su tela, cm 62×69.
Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea.*



*Fig. 8 M. Mafai, Garofani bianchi con mammole, 1936 ca, olio su tela, cm 51×39.
Collezione Giuseppe Iannaccone.*



Fig. 9 A. Ziveri, *Les Halles*, 1937, inchiostro acquerellato su carta, cm 11,5x15.



Fig. 10 A. Ziveri, *Les Halles*, 1938, olio su tavola, cm 43x33,5.



Fig. 11 A. Ziveri, *Autoritratto*, 1937, olio su tela, cm 19x13,2.



Fig. 12 A. Ziveri, *Autoritratto come bersagliere*, 1937, olio su tavola.



Fig. 13 G. Courbet, *Autoportrait (Homme avec une pipe)*, 1848-49, olio su tela, cm 45,8x37,8. Montpellier, Musée Fabre.



Fig. 14 A. Ziveri, *La rissa*, 1938, olio su tela, cm 160×216.



Fig. 15 A. Ziveri, *La rissa*, 1938, inchiostro acquerellato su carta, cm 11,5×15.



Fig. 16 Aristotele da Sangallo, *Battaglia di Cascina*, copia del cartone di Michelangelo, 1542 circa, grisaille, cm 76,4x130,2. Holkham Hall, collezione del conte di Leicester.



Fig. 17 Honoré Daumier, *Les Voleurs et l'âne*, 1858, olio su tela, cm 59x56. Paris, Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.



Fig. 18 A. Ziveri, *Studio per La rissa*, 1937, olio su tela, cm 65×70.
Collezione Giuseppe Iannaccone



Fig. 19 ASR Ziv A. 52.3: ritaglio con riproduzione di Caravaggio, *Flagellazione di Cristo*.



Fig. 20 R. Birolli, *Il caos (n. 2)*, 1937, olio su tela, cm 91×113. Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano.



Fig. 21 R. Guttuso, *Natura morta col basco*, 1935, olio su cartone intelato, cm 45×55.



Fig. 22 R. Guttuso, *Autoritratto*, 1936, olio su tela, cm 49×60,5. Palermo, Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo".



Fig. 23 R. Guttuso, *Autoritratto con sciarpa e ombrello*, 1936, olio su compensato, cm 71×55.



Fig. 24 R. Guttuso, *Natura morta con garofani e frutta*, 1938, olio su cartoncino telato, cm 47×54.
Collezione Giuseppe Iannaccone.



Fig. 25 R. Guttuso, *Cristo deriso*, 1938, olio su tavola, cm 46×30,5. Roma, Camera dei Deputati



Fig. 26 R. Guttuso, *Studio per "Fuga dall'Etna"*, 1938, olio su carta intelata, cm 132×100.



Fig. 27 L. Montanarini, *Tre figure femminili*, 1936, olio su tela, cm 80x120.



Fig. 28 L. Montanarini, *Autoritratto*, 1937, olio su tela, cm 54x37.



Fig. 29 L. Montanarini, *Bagnanti*, 1937, olio su tela, cm 40x65.



Fig. 30 L. Montanarini, *Bagnanti*, 1937.



Fig. 31 G. Capogrossi, *Dietro le quinte*, 1938 circa, olio su tela, cm 145×100.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Fig. 32 Afro, *Natura morta*, 1938, olio su cartone, cm 50×35.



Fig. 33 Afro, Composizione, 1938 circa, olio su compensato, cm 90×110.



Fig. 34 Particolare da: S. Botticelli, Primavera, 1480 circa, tempera su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 35 G. B. Piranesi, Rovina d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli, acquaforte su rame con interventi a bulino. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



*Fig. 36 R. Guttuso, **Autoritratto**, 1937, olio su tavola, cm 42,5×40.
Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea.*



*Fig. 37 R. Guttuso, **Uomo che dorme**, 1938, olio su tavola, cm 59×88. Milano, Galleria d'Arte Moderna.*



Fig. 38 F. Pirandello, *Ritratto di Virgilio Guzzi*, 1937 circa, olio su tavola, cm 66×48,5.



Fig. 39 F. Pirandello, *La tempesta*, 1938, olio su compensato, cm 150x225.



Fig. 40 F. Pirandello, *Siccità*, 1937, olio su tavola, cm 175x175.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 41 F. Pirandello, *Pastori*, 1937, cm 100x110, olio su tavola.



Fig. 42 Particolare da: E. Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, olio su tela. Parigi, Musée d'Orsay.



Fig. 43 V. Guzzi, *Figura (Ragazza che si spoglia)*, 1936, olio su tela, cm 80×65.



Fig. 44 V. Guzzi, *Grande bagnante*, 1938, olio su tela, cm 85×70.



Fig. 45 O. Tamburi, *Ritratto di Virgilio Guzzi*, 1940.



Fig. 46 O. Tamburi, *Ritratto di Pericle Fazzini*.



Fig. 47 L. Montanarini, *Ritratto di Virgilio Guzzi*.



Fig. 48 L. Montanarini, *Aspetti guzziani*, 1939, olio su tela, cm 65x50.



Fig. 49 V. Guzzi, Ritratto di donna.



Fig. 50 V. Guzzi, Natura morta con odalisca.



Fig. 51 V. Guzzi. Busto di donna, 1938, olio du tela, cm 50x45.



Fig. 52 O. Tamburi, *Piccolo nudo rosa*.



Fig. 53 P. Cézanne, *Le garçon au Gilet Rouge*, 1888-1890, olio su tela, cm 79,5×64. Zurigo, Fondazione Bührle.



Fig. 54 E. Manet, *Jeune femme à la pèlerine*, 1881, olio su tela, cm 59×33. Lyon, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 55 Particolare da: P. Gauguin, *Femmes de Tahiti*, 1891, olio su tela, cm 69×91,5. Paris, Musée d'Orsay.



Fig. 56 H. Matisse, *Femme au chapeau*, 1905, olio su tela, cm 80×60. San Francisco, Museum of Modern Art.



Fig. 57 O. Tamburi, *Il Campidoglio*, 1935, olio su tela, cm 35x50.



Fig. 58 O. Tamburi, *Piazza del Popolo*, 1940, olio su tela, cm 34x49.



Fig. 59 L. Montanarini, Melone.



Fig. 60 L. Montanarini, Fiori, 1940, olio su tela, cm 50x70.



Fig. 61 M. Mafai, Cesto con fiori, 1938, olio su tela, cm 41x38.



Fig. 62 R. Guttuso, *Limoni, pesche e cestino*, 1939, olio su tela, cm 44x61.



Fig. 63 R. Guttuso, *Sedia, bucranio e tavolo*, 1938, olio su tela, cm 62x65. Rovereto, Mart, Collezione VAF-Stiftung.



Fig. 64 R. Guttuso, *Bove squartato* (ripr. catalogo).



Fig. 65 R. Guttuso, *Bove squartato*, 1939, olio su tela, cm 90x62,5 (stesura definitiva).



Fig. 66 R. Guttuso, Bozzetto per Fucilazione in campagna, 1938, olio su tela, cm 98×73. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 67 F. Goya, El 3 de mayo de 1808 en Madrid, 1814, olio su tela, cm 268×347. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 68 A. Ziveri, *Figura (Ritratto della Signora Natale)*, 1938, olio su tela, cm 180×120.



Fig. 69 F. Goya, *Mariana Waldstein, Ninth Marquessa de Santa Cruz*, 1799, olio su tela, cm 142×97. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 70 A. Ziveri, *Ritratto di Adriana Pincherle*, 1940, olio su tela, cm 165×110.



Fig. 71 A. Ziveri, *Faustina*, olio su tela, cm 96x70.



Fig. 72 R Rembrandt, *Nudo seduto*, 1631, acquaforte, cm 16x18. Londra, British Museum.



Fig. 73 A. Ziveri, *Piero*, 1938, olio su tela, cm 60x50. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 74 P. Fazzini, *Ritratto di Ungaretti*, 1936, legno, cm 56x55x36.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 75 P. Fazzini, *Momento di solitudine (Giovane che ascolta)*, 1937, legno.



Fig. 76 P. Fazzini, *Momento di solitudine (Ragazzo che declama)*, 1937, legno, cm 160x35x29,5.



Fig. 77 M. Mafai, *Garofani bianchi con mammole*, 1936 ca, olio su tela, cm 51×39.
Collezione Giuseppe Iannaccone (dal catalogo IX Sindacale;
all'epoca della mostra in collezione Giuseppe Natale)



Fig. 78 M. Mafai, *Ballerina in riposo*, 1938.
Da V. Guzzi, *Pittori alla IX Sindacale del Lazio*, in «Primato», 15 maggio 1940, p. 27.



Fig. 79 V. Guzzi, Natura morta, 1939.



Fig. 80 V. Guzzi, Ritratto di Stradone, 1939.



Fig. 81 V. Guzzi, Nudi (La chiamata), 1939, olio su tela, cm 119x91.



Fig. 82 V. Guzzi, Nudi (La chiamata), 1939 (versione precedente).



Fig. 83 O. Tamburi, *Ritratto di Grandjaquet*, olio su tela, cm 39x29.



Fig. 84 Afro, *Demolizioni*, 1939, olio su tela, cm 60x73. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 85 M. Mafai, *Demolizioni dei Borghi*, 1939, olio su tela.



Fig. 86 Afro, *Natura morta*, 1939, olio su tavola, cm 54x42.



Fig. 87 O. Tamburi, Piazza del Popolo, [1940].



Fig. 88 L. Montanarini, Autoritratto, 1940, olio su tela, cm 60×40.



Fig. 89 R. Guttuso, *Fuga dall'Etna*, 1938-40, olio su tela, cm 144×254.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Fig. 90 P. Picasso, *Guernica*, 1937, olio su tela, cm 349,3×776,6.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Fig. 91 P. Gauguin, *La Vague*, 1888, olio su tela, cm 60×73.



Fig. 92 C. Carrà, *Marina con albero*, 1938, olio su cartone telato, cm 46×65.



Fig. 93 M. Mafai, *Modelli nello studio*, 1940, olio su tela, cm 164×125,5. Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 94 L. Pasinelli (attr.), *Martirio di Sant'Orsola*, 1685 circa, olio su tela, studio in monocromo, cm 61,5×80.



Fig. 95 M. Mafai, *Manichino con ventaglio rosso*, 1940, olio su tela, cm 62×39,5.



Fig. 96 Catalogo *Mostra di Fausto Pirandello*. Roma, Spazio d'Arte alle Terme, febbraio 1941.



L'isola di mare



Baci in spiaggia



L'isola sulla spiaggia



Fig. 97 F. Pirandello, *La spiaggia*, 1940, olio su tavola, 74x106 cm. Collezione Giuseppe Iannaccone.



Fig. 98 A. Santangelo, *Mafai 24 disegni e 1 tavola a colori*. Edizioni della Galleria della Spiga e Corrente, Milano 1943.



Tav. XIX (1941)



Tav. XXI (1942)



M. Mafai, *Fantasia*, 1942, 35x55 cm.



Fig. 99 M. Mafai, dalla serie delle *Fantasie*.



Fig. 100 *Davanti alla Quadriennale*, in «Il Travaso delle Idee», 5 marzo 1939.



Fig. 101 III Quadriennale d'Arte Nazionale. Portale d'ingresso.
Foto Giacomelli. Fonte: arbiq.quadriennalediroma.org.



*Fig. 102 G. Stradone, Ritratto di Sebastiano Carta, 1941 circa, olio su tela, cm 60×40.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*



Fig. 103 T. Scialoja, Casa rosa a Procida, 1941, olio su tela, cm 50,8×65,7.



Fig. 104 T. Scialoja, Natura morta, 1942, olio su tela, cm 60×50,3.



Fig. 105 R. Guttuso, Il bicchiere rotto, 1940-41, olio su tela, cm 35x45..



Fig. 106 R. Guttuso, Piatto con aranci e limoni, 1940-41, olio su tela.



Fig. 107 R. Guttuso, Tavolo, sedia, gabbia e finestra, 1941, olio su tela, cm 120x98.



Fig. 108 R. Guttuso, *Natura morta con drappo rosso*, 1942, olio su tela, cm 110x81.



Fig. 109 Particolare da: R. Guttuso, *Crocifissione*, 1940-41, olio su tela.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 110 R. Guttuso, *Un angolo dello studio di Via Pompeo Magno*, 1941-42, olio su tela, cm 79x64,5.
Udine, Civici Musei di Storia e Arte.



Fig. 111 G. Sciltian, Natura morta, 1935, olio su tela. Rovereto, Mart, Collezione VAF-Stiftung.



Fig. 112 G. Sciltian, Natura morta (Omaggio a Roberto Longhi), 1940, olio su tavola, cm 59×73. Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.



Fig. 113 R. Di Bosso, A. G. Ambrosi, *Eroi macchine ali contro nature morte*. Edizioni Futuriste di Poesia, Verona 1942.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

AEROPICCOLI		NATURAMORTE	
AMBIOSI	10	AMBIOSI	10
AMBIOSI	11	AMBIOSI	11
AMBIOSI	12	AMBIOSI	12
AMBIOSI	13	AMBIOSI	13
AMBIOSI	14	AMBIOSI	14
AMBIOSI	15	AMBIOSI	15
AMBIOSI	16	AMBIOSI	16
AMBIOSI	17	AMBIOSI	17
AMBIOSI	18	AMBIOSI	18
AMBIOSI	19	AMBIOSI	19
AMBIOSI	20	AMBIOSI	20
AMBIOSI	21	AMBIOSI	21
AMBIOSI	22	AMBIOSI	22
AMBIOSI	23	AMBIOSI	23
AMBIOSI	24	AMBIOSI	24
AMBIOSI	25	AMBIOSI	25
AMBIOSI	26	AMBIOSI	26
AMBIOSI	27	AMBIOSI	27
AMBIOSI	28	AMBIOSI	28
AMBIOSI	29	AMBIOSI	29
AMBIOSI	30	AMBIOSI	30



LA IV QUADRIENNALE ROMANA



Fig. 114 ArbiQ, Rassegna stampa IV Quadriennale – vol. 9, p. 23.

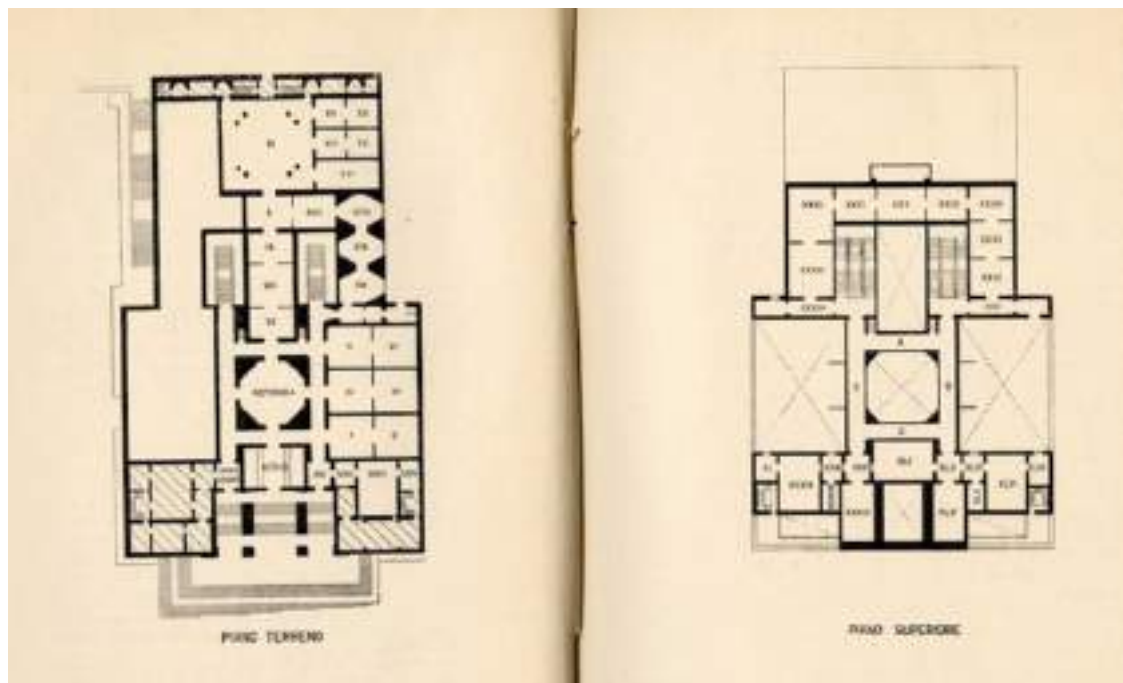


Fig. 115 Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale, Casa editrice Mediterranea, Roma 1943, pp. 26-27.



*Fig. 116 IV Quadriennale, piano primo, sala XXXV. Al centro: Nicola Rubino, *Bagnante* (gesso).*



*Fig. 117 G. Vagnetti, *Pellegrina II*, 1942.*



*Fig. 118 G. Vagnetti, *Pellegrina I*, 1942.*



Fig. 119 R. Gazzera, *Cavaliere dissellato*. Riproduzione in b/n da: L. Repaci, *La quarta Quadriennale: i pittori*, in «L'Illustrazione italiana», 23 maggio 1943, p. 451.



Fig. 120 Particolare da: E. Delacroix, *Battaglia di Nancy*, 1831, olio su tela. Nancy, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 121 R. Gazzera, *Battaglia*.



Fig. 122 R. Gazzera, *Le bagnanti e l'amorino*, olio su tela, cm 60x50.



Fig. 123 J.-H. Fragonard, *Les Baigneuses*, 1765-70, olio su tela, cm 88x64. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 124 P. Cézanne, *Baigneuses devant la montagne Sainte-Victoire*, 1870 ca, olio su tela, cm 33x40. Genève, Reginart Galerie.



Fig. 125 IV Quadriennale. Rotonda ottagonale.



Fig. 126 IV Quadriennale. Giardino d'inverno, allestimento.



Fig. 127 G. Manzù, Ritratto di Francesca Blanc, 1940-41, bronzo, cm 97x40x58. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Collezione d'arte contemporanea.



Fig. 128 G. Capogrossi, *Natura morta*, 1942-43, olio su tela, cm 100x80.



Fig. 129 G. Capogrossi, *La ballerina stanca*. Da: *Alla Quadriennale*, in «Domus», 1 maggio 1943.



Fig. 130 E. Cavalli, *Figura in rosso*, 1943.



Fig. 131 A. Donghi, *Caccia alle allodole*, 1942, olio su tela, cm 107,5x80.



Fig. 132 M. Mafai, Demolizione, 1937. Firenze, Museo Novecento, Coll. Alberto Della Ragione.



Fig. 133 M. Mafai, Autoritratto, 1942.



Fig. 134 M. Mafai, *Periferia romana*, 1931. Olio su tavola, cm 57x73.
Firenze, Museo Novecento, Coll. Alberto della Ragione.



Fig. 135 M. Mafai, *Carrozzi alla Sturla*, 1942, olio su tela applicata su cartone, cm 58x71.
Firenze, Museo Novecento, Coll. Alberto della Ragione.



Fig. 136 «Il Travaso delle Idee», 27 giugno 1943.



Fig. 137 M. Mafai, *Natura morta con fiori e brocca blu su drappo rosso*, 1942, olio su tela. Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti.



Fig. 138 F. Pirandello, Ritratto di Pierluigi, 1942-43, olio su tavola, cm 61x43.



Fig. 139 F. Pirandello, Spiaggia affollata, 1939-40, olio su tavola, cm 82x122.



Fig. 140 A. Ziveri, Cocomeraro, 1942.



Fig. 141 A. Ziveri, Carrettino ambulante (Piazza Vittorio), 1938, olio su tela, cm 45x63.



Fig. 142 Rembrandt van Rijn, De Nachwacht, 1642, olio su tela, cm 359x438. Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 143 A. Ziveri, *Giuditta*, 1940-43, olio su tela, cm 189x183.



Fig. 144 Studi all'acquaforte su *Giuditta e Oloferne* risalenti al 1930 (n. 101), 1937 (n. 102) e 1939 (n. 103). Da Ziveri. *Le incisioni. Catalogo generale*, De Luca, Roma 1983, p. 58.



Fig. 145 R. Vespignani, *Nudo seduto*, 1944, china su carta.



Fig. 146 J Jacques-Louis David, *Mars désarmé par Vénus*, 1824, olio su tela, cm 308x262. Bruxelles, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Fig. 147 E. Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862-63, olio su tela, cm 208x264. Paris, Musée d'Orsay.



Fig. 148 Rembrandt van Rijn, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, 1654, olio su tela, cm 142x142. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 149 ASR Ziv.A. 52.1: ritaglio con riproduzione di Rembrandt van Rijn, *Donna semivestita accanto a una stufa* (1658, incisione, cm 53,3x40,6. New York, Metropolitan Museum of Art).



Fig. 150 P Particolare da: F. Goya, *La romería de San Isidro*, 1819-1823, pittura murale su tela, cm140x438. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 151 Particolare da: E. Manet, *Olympia*, 1863, olio su tela. Paris, Mus.e d'Orsay.



Fig. 152 A. Ziveri, *Autoritratto come guardia svizzera*, olio su tela, cm 40x32.



Fig. 153 P. P. Rubens, *Ninfe e satiri*, 1640, olio su tela, cm 136x165.



Fig. 154 E. Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, olio su tela, cm 395x425. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 155 E. Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, olio su tela, cm 180x229. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 156 P. Cammarano, *I bersaglieri di Porta Pia*, 1871, olio su tela, cm 290x472.



Fig. 157 Correggio, *Giove e Io*, 1532-33, olio su tela, cm 163,5x74. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 158 Tiziano, *Concerto campestre*, 1500-1525, olio su tela, cm 137x105. Paris, Louvre.



Fig. 159 Tiziano, *Venere e Adone*, 1560 ca, olio su tela, cm 187x184. Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 160 M. Tozzi, *Conchiglie e vasi*, 1942, olio su tela, cm 193x112. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna.



Fig. 161 F. De Pisis, *Natura morta con la lepre*, 1942.



Fig. 162 R. Guttuso, *Donna alla finestra*, 1942, olio su tela, cm 100x120. Rovereto, Mart, Collezione VAF-Stiftung



Fig. 163 L. Bartolini, *Ragazza alla finestra*, 1929, incisione/acquaforte.



Fig. 164 R. Guttuso, *Ritratto di Antonino Santangelo*, 1942, olio su tela, cm 100x70.
Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone.



Fig. 165 R. Guttuso, *Battaglia e cavalli feriti*, 1942, olio su tela, cm 47x58.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 166 Particolare da: P. Picasso, *Guernica*, 1937, olio su tela.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



*Fig. 167 R. Guttuso, Massacro, 1943, olio su tela, cm 55x70.
Firenze, Museo del Novecento, Collezione Della Ragione*



*Fig. 168 Trionfo della morte, 1446, affresco staccato cm 600x642.
Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis.*



Fig. 169 R. Guttuso, Massacro, 1941, olio su tela, cm 44,5x60. Roma, Collezione Banca d'Italia.



Fig. 170 L. Montanarini, *Bagnanti*, 1942, olio su tela, cm 41x54.



Fig. 171 A. Derain, *Baigneuses*, 1907, olio su tela, cm 132x195. New York, Museum of Modern Art.



Fig. 172 L. Montanarini, *Composizione di tre nude*, 1942, olio su tela, cm 93,3x122,7.



Fig. 173 L. Montanarini, *Piccolo nudo*, 1943.



Fig. 174 Masaccio, *Cacciata dei Progenitori dall'Eden*, 1424-1425, affresco. Firenze, Cappella Brancacci.



Fig. 175 E. L. Kirchner, *Zwei nackte Frauen im Wald*, 1909, olio su tela, cm 87,5x120,4.165.



Fig. 176 L. Montanarini, *Fiori*, 1943.



Fig. 177 L. Montanarini, *Lo studio del pittore*, 1943, olio su tela, cm 200x200.



Fig. 178 G. Severini, *Donna con la chitarra*, 1942, olio su tela, cm 65x50.



Fig. 179 F. Ferrazzi, *La caduta*, 1944, olio su tavola, cm 75x65.



Fig. 180 G. Stradone, La notte del pastore, 1940.



Fig. 181 G. Stradone, Vasetto con fiori, 1940.



Fig. 182 G. Stradone, La notte, 1940.



Fig. 183 G. Stradone, Calanco.



Fig. 184 G. Stradone, Notturmo sul Tevere, 1943, olio su tela, cm 60x80.



Fig. 185 G. Stradone, Arlecchino, 1942.



Fig. 186 A. Savelli, *Disegno*, in «Primato», 15 febbraio 1941, p. 20.



Fig. 187 A. Savelli, *Capriccio n. 2 (Maschere)*, 1940, olio su tela, cm 45,5x55.



Fig. 188 A. Savelli, *Nudo*, 1942.



Fig. 189 A. Savelli, *Nudo sdraiato*, 1942, olio su tela, cm 37x54.



Fig. 190 A. Savelli, *Il Tevere*, olio su tela, cm 46x61.



Fig. 191 T. Scialoja, *Natura morta*, 1942, olio su tela, cm 48,5x58.



Fig. 192 T. Scialoja, *Cardi e cipolle*, 1940, olio su tela, cm 49,5x65.



Fig. 193 T. Scialoja, *Ritratto di giovinetta*, 1943, olio su tela, cm 75,2x41,1.



Fig. 194 F. Gentilini, *Ratto delle sabine*, 1938.



Fig. 195 F. Gentilini, *La camera incantata*, 1943, olio su tela, cm 48x61. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 196 F. Gentilini, *La camera incantata*, 1945, olio su tela, cm 100x130.



Fig. 197 F. Gentilini, *I funamboli*, 1943, olio su tela, cm 31,4x41.



Fig. 198 F. Gentilini, *La terza classe*, 1941.



Fig. 199 H. Daumier, *Le Wagon de troisième classe*, 1862-65, olio su tela su tavola, cm 67x93.
Ottawa, National Gallery of Canada.



Fig. 200 G. Grosz, *Die Stützen der Gesellschaft*, 1926, olio su tela, cm 200x108. Berlino, Nationalgalerie.



Fig. 201 F. Gentilini, *La sartoria*, 1943, olio su tela, cm 65x80.



Fig. 202 A. Bartoli, *Amici al Caffè*, 1930, olio su tela, cm 122x200.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 203 F. Gentilini, *Susanna e i vecchioni n.1*, 1942, olio su tela, cm 50x40.



Fig. 204 G. Sciltian, *Susanna e i vecchioni*, 1939, olio su tela, cm 147x117,5.



Fig. 205 Afro, *Natura morta con bicchiere*, 1942, olio su tela, cm 32x45.



Fig. 206 Afro, *Natura morta con candela*, 1942, olio su tela, cm 45x60.



Fig. 207 Afro, *Natura morta con cestino*, 1942, olio su tela, cm 40x60.



Fig. 208 V. Guzzi, Autoritratto, 1942, olio su tela, cm 70x60.



Fig. 209 V. Guzzi, Vagabondo.



Fig. 210 V. Guzzi, Ritratto di Gianna (Modella con il vestito rosso a strisce nere), 1942, olio su tela, cm 63x45.



*Fig. 211 P. Cézanne, Madame Cézanne, 1877-78, olio su tela, cm 72,5x56.
Boston, Museum of Fine Art*



Fig. 212 O. Tamburi, Il Palatino, 1943.

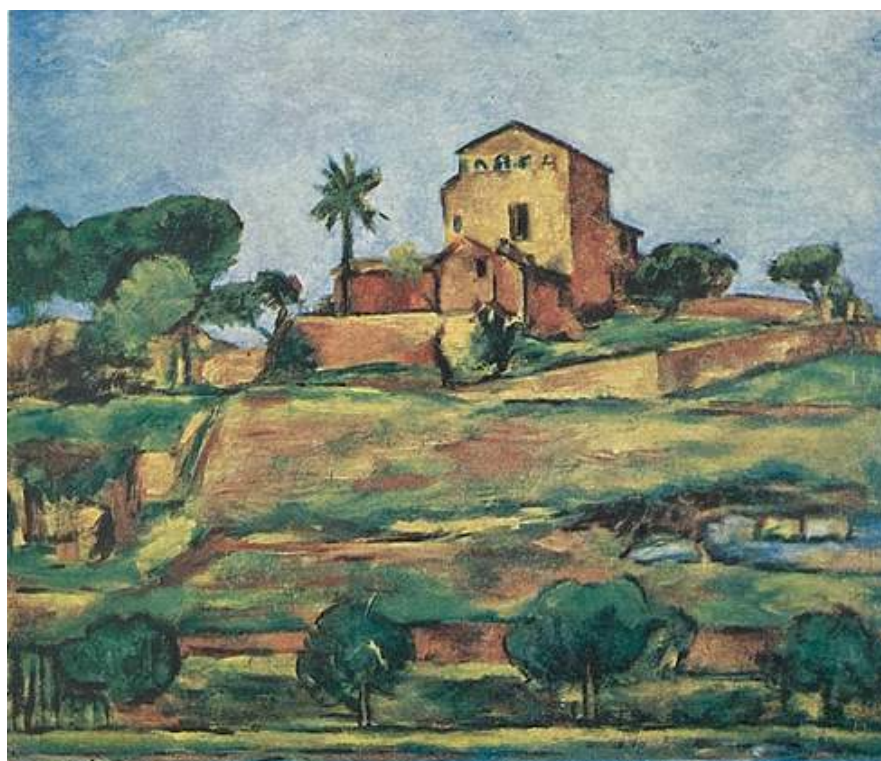


Fig. 213 O. Tamburi, San Bonaventura, 1942.



Fig. 214 G. Cagianelli, *Appuntamento alla Quadriennale*, in «Gente nostra», 22 maggio 1943, pp. 8-9.



Fig. 215 IV Quadriennale, Sala futurista.



Fig. 216 Afro, Ritratto di Liliana, 1940, olio su tela, cm 47x37.



Fig. 217 Afro, Natura morta con birillo, 1941, olio su tela, cm 40,5x51.



Fig. 218 Afro, Natura morta, 1941, olio su tela, cm 38,5x63. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 219 L. Montanarini, Concerto.



Fig. 220 A. Ziveri, *Donna con velo*, 1941, olio su tela, cm 72x56.



Fig. 221 J.B.C. Corot, *La lecture interrompue*, 1870 circa.



Fig. 222 ASR Ziv.A. 52.4: ritaglio con riproduzione di Leonardo da Vinci, *Giovinetta con velo*.



Fig. 223 F. Pirandello, *Nudo con fiori*, 1937, olio su tavola, cm 132x90.

INTERVISTE DI FRODO DI MARCELLO VENTUROLI



Fig. 224 M. Venturoli, *Interviste di frodo*, Sandron, Roma 1945.



Fig. 225 M. Maccari, *Attorno al busto del duce*. *Interviste di frodo*, p. 99.



Fig. 226 M. Maccari, *Inaugurazione 1944*. *Interviste di frodo*, p. 101.



Fig. 227 M. Maccari, *M. P. Bardi nel suo regno*. *Interviste di frodo*, p. 127.



Fig. 228 G. Capogrossi, *Nudo con frappo rosso*, 1944, olio su tela, cm 55x35.



Fig. 229 ASR Maf.M. 11.20. Fotografia dello studio di Rambelli occupato da Mafai.



Fig. 230 M. Mafai, *Ritratto di Antonietta*, 1944, olio su tela, cm 70x50.



Fig. 231 M. Mafai, *Ritratto di Turcato*, 1942, olio su tela, cm 72x54.



Fig. 232 M. Mafai, *Natura morta con candelabro*, 1943, olio su tela, cm 45,5x70,2.



Fig. 233 M. Maccari, *Pittore al bivio*.
Interviste di frodo, p. 123.



Fig. 234 T. Scialoja, *Scherzo su Mafai*.
Interviste di frodo, p. 25.



Fig. 235 F. Pirandello, *Antonio*, 1944, olio su cartone, cm 57,5x38.



Fig. 236 F. Pirandello, *Tetti di Roma (Veduta di Villa Medici)*, 1944, olio su tavola, cm 39x55.



Fig. 237 F. Pirandello, *Paesaggio di Anticoli*, 1944, olio su tavola, cm 42x61.



Fig. 238 F. Pirandello, *La bottiglia*, 1943-44, olio su tavola, cm 62,5x43,4.



Fig. 239 M. Maccari, *Bartoli addormentato*.
Interviste di frodo, p. 175.



Fig. 240 M. Maccari, *I morandiani*.
Interviste di frodo, p. 43.



Fig. 241 R. Guttuso, *Ritratto di Alberto Della Ragione*, 1943, olio su tela, cm 80x70.

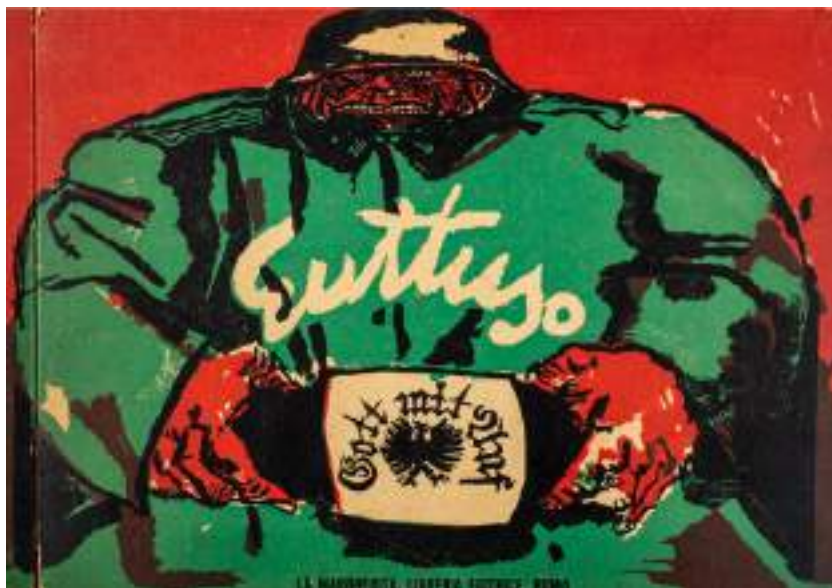


Fig. 242 R. Guttuso, *Gott mit uns*, La Margherita, Roma 1945, copertina.



Fig. 243 R. Guttuso, *Gott mit uns*, La Margherita, Roma 1945 [1].



Fig. 244 R. Guttuso, *Gott mit uns*, La Margherita, Roma 1945 [2].



Fig. 245 G. Grosz, *Gott mit uns. Politische Mappe*, Malik, Berlin 1920, copertina.



Fig. 246 G. Grosz, *Gott mit uns. Politische Mappe*, Malik, Berlin 1920 [1].



Fig. 247 G. Grosz, *Gott mit uns. Politische Mappe*, Malik, Berlin 1920 [2].

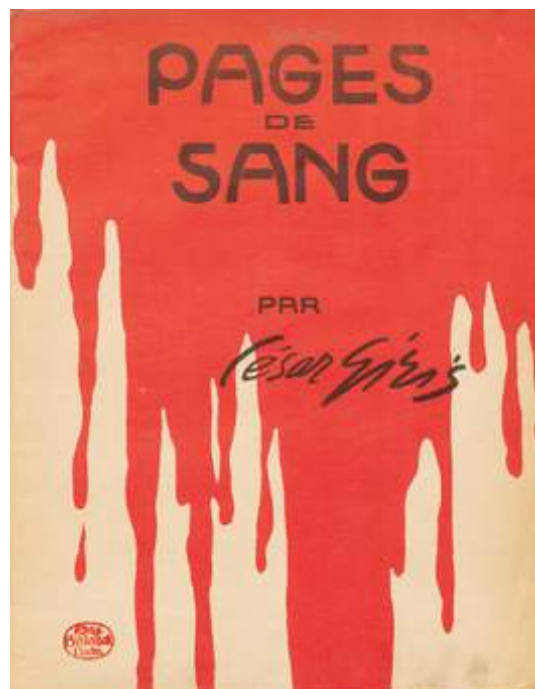
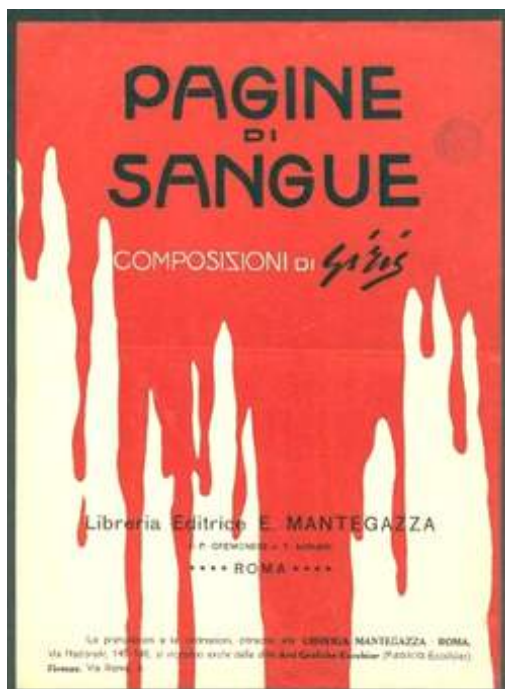


Fig. 248 Giris, *Pagine di sangue*, E. Mantegazza, Roma 1916.



Fig. 249 M. Mafai, *Vittoria (Fantasia n. 2)*, 1940-1943, olio su tavola, cm 40x59,2.



Fig. 250 R. Guttuso, *Fucilazione di patrioti*, 1944. Olio su tela, cm 44x58.



Fig. 251 T. Scialoja, Trinità dei Monti, 1944, olio su tela, cm 40x50.

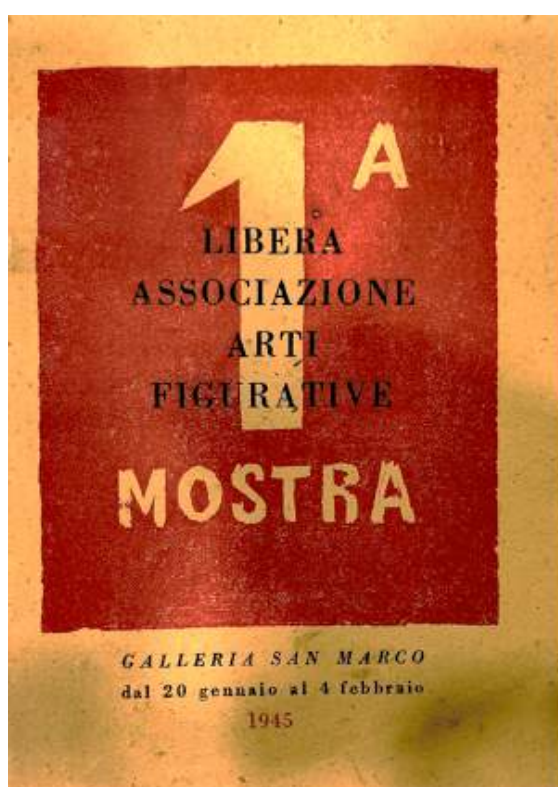


Fig. 252 1° Mostra Libera Associazione Arti Figurative, opuscolo.



Fig. 253 A. Raphaël, Le tre sorelle, 1936, cemento colorato, cm 95x60x55.



Fig. 254 A. Raphaël, Ritratto del pittore Guttuso, 1942, gesso, cm 39x22x22.



Fig. 255 M. Mazzacurati, *Strage degli innocenti*, 1943, altorilievo in gesso, cm 100x130x33.



Fig. 256 G. Pisano (attr.), *Strage degli innocenti*, rilievo in marmo, cm 87x17x103.
Pistoia, Chiesa di Sant'Andrea (pulpito).



Fig. 257 M. Mazzacurati, *Sotto i bombardamenti*, 1943, altorilievo in gesso dipinto.



Fig. 258 R. Sanzio, *Deposizione Borghese*, 1507, olio su tavola, cm 184x176. Roma, Galleria Borghese.



Fig. 259 M. Mazzacurati, *Strage*, 1945, china nera e inchiostri su carta, cm 70,5x100.



Fig. 260 Particolare da: Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, 1303-1305, affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.



Fig. 261 M. Mazzacurati, *Violenza*, 1944, terra cruda, cm 42x22.



Fig. 262 M. Mazzacurati, *Violenza*, 1945, china su carta, cm 50,5x72,5.



Fig. 263 M. Mazzacurati, *Imperatori (Dux)*, 1942, bronzo, h. cm 41.



Fig. 264 H. Daumier, *Charles-Guillaume Etienne*, 1833-35, bronzo, cm 15x15; Parigi, Musée d'Orsay.



Fig. 265 H. Daumier, *Charles-Guillaume Etienne*, 1833, terracotta. Parigi, Musée d'Orsay.



Fig. 266 M. Mazzacurati, *Gerarchie*, 1944, bronzo, h. cm 147.



Fig. 267 M. Mazzacurati, *I dittatori*, china nera su carta.



Fig. 268 M. Mazzacurati, *Los Cuatros Generales*, 1945, maiolica dipinta, h. cm 44.



Fig. 269 Mirko Basaldella, *Il prigioniero*, 1945, gesso dipinto, h. cm 54.



Fig. 270 Mirko Basaldella, *Il prigioniero*, 1945, bronzo, h. cm 50.



Fig. 271 Mirko Basaldella, *Deposizione del partigiano*, 1943.44, rame sbalzato, cm 13,3x18,5.



Fig. 272 Mirko Basaldella, *Esecuzione*, 1944, rame sbalzato, cm 11.9.



Fig. 273 Mirko Basaldella, *Furore*, 1944, mosaico veneziano, cm. 45x14x20.
Collezione G. Bertolami, in comodato presso il Museo della Scuola Romana.



Fig. 274 *Maschera di divinità*, XV-XVI sec. (Messico, arte mixteca), legno, resina, turchese, conchiglie, madreperla.
Roma, Museo delle Civiltà, sezione preistorica Luigi Pigorini.



Fig. 275 P. Fazzini, *Ragazzo con i gabbiani*, 1940-1944, legno policromo, cm 143,5x51x120.



Fig. 276 P. Fazzini, *Il fucilato*, 1945, bronzo, cm 142x54x68.



Fig. 277 N. Franchina, *Nudo accosciato*, 1942, cera.

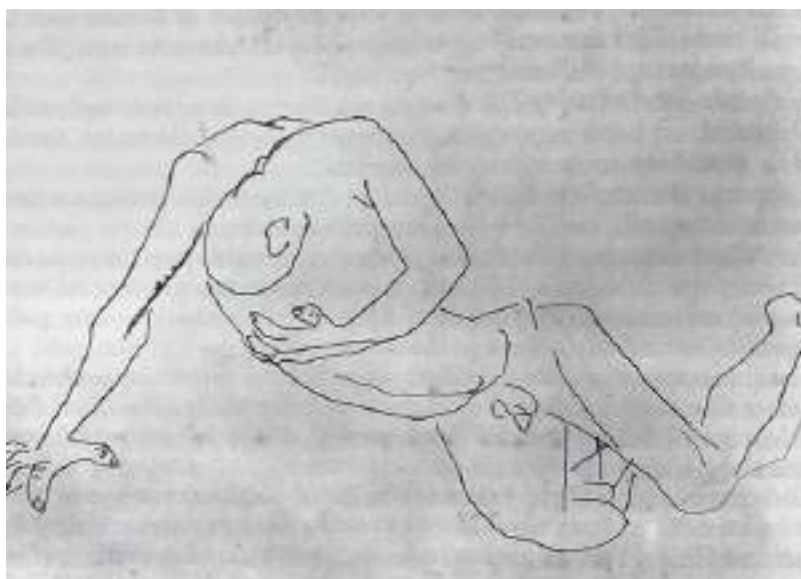


Fig. 278 N. Franchina, *Partigiano caduto*, 1943, inchiostro su carta.



Fig. 279 L. Fontana, Paulette, 1938, ceramica policroma.



Fig. 280 Leoncillo, Arpia, 1939, ceramica policroma. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 281 Leoncillo, Due Trofei, 1941, ceramica policroma e lustri, cm 130x36x36.



Fig. 282 Leoncillo, Madre romana uccisa dai tedeschi, 1944, ceramica policroma, cm 13x48x23.



Fig. 283 Fiesole, Fondazione Primo Conti Fondo Marcello Venturoli, sezione *Manoscritti*.



Fig. 284 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno "Ministero della guerra"*. Mussolini in posa con i vincitori dei Ludi Juveniles nella sala del Concistoro di Palazzo Venezia (Roma, 27 dicembre 1934).

Nel cerchio rosso: Marcello Venturoli.



Fig. 285 FC/MV Taccuini e memorie, *Zibaldone*.



Fig. 286 G. Stradone, *Gli amici di Marcello*, 1929, olio su tela, cm 48x46. Collezione Letizia Stradone.



Fig. 287 G. Stradone, *Il giardino di Marcello*, 1930, olio su tela, cm 68x68.

[In alto a sinistra: frammento di *Ritratto di malato*, 1933]



Fig. 288 G. Stradone, *Marcello in paglietta*, 1930, olio su tela, cm 43x34.



Fig. 289 FC/MV Taccuini e memorie, *Agenda 1940*.



Fig. 290 FC/MV Corrispondenza, *Pietro Maria Bardi* (12 dicembre 1941).

Giorno 5 febbraio 1940 X^{VI}

Caro Venturoli,
 molto bene mandarmi l'articolo
 sulla Mostra dei pittori fucini, Guttuso, Montanarini,
 Ziveri, Tamburi. Ho anche delle sue
 colonne e cerca di ~~non~~ ^{farne} ~~avere~~ i cliché
 (domandi agli autori) delle migliori opere
 esposte. Le ne hanno i cliché, almeno
 faranno ~~avere~~ ^{si ringrazia} a fotografie - Faremo una
 o due delle pagine di Termini.
 Grazie di tutti e cordialissimi saluti
 nel tuo lavoro
 come la felix!

Fig. 291 FC/MV Corrispondenza, Termini. Rivista di cultura (4 febbraio 1940).



Fig. 292 FC/MV Rassegna stampa. M. Venturoli, XXXI Mostra della Galleria di Roma (Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi, Ziveri, pittori; Pericle Fazzini, scultore), in «Termini», febbraio-marzo 1940, p. 937.

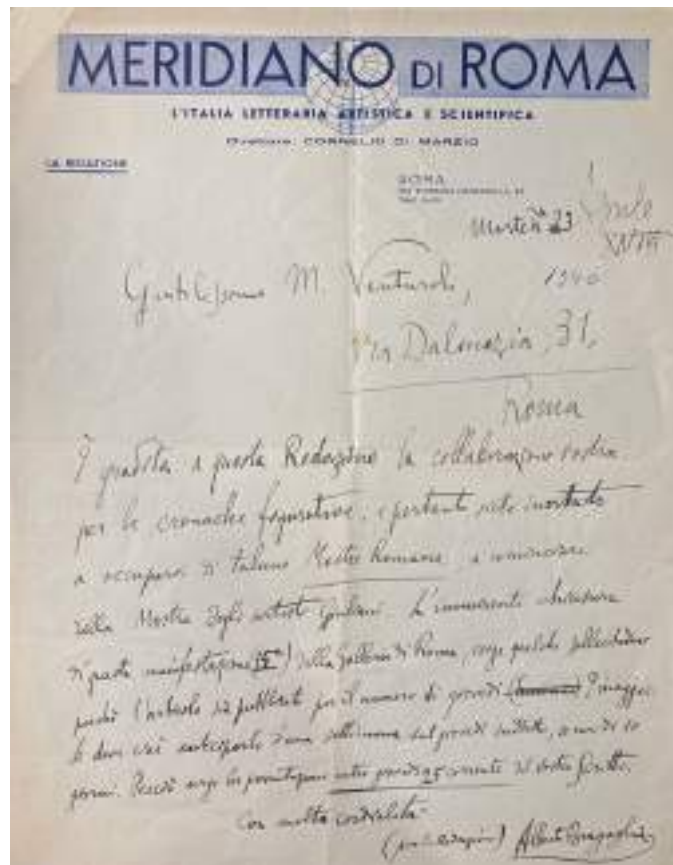


Fig. 293 FC/MV Corrispondenza, *Meridiano di Roma* (23 aprile 1940).



Fig. 294 M. Venturoli, *Pittori alla Sindacale Laziale*, in «*Meridiano di Roma*», 19 maggio 1940, p. 5.



Fig. 295 FC/MV Rassegna stampa. M. Venturoli, *Seconda Mostra alla Galleria Tevere*, in «*Roma fascista*», 25 luglio 1940.



Fig. 296 M. Venturoli, *Le acquaforti di Luigi Bartolini*, ed. V. Ferri, Roma 1941.



Fig. 297 M. Venturoli, *Prima mostra d'arte alle Terme*, in «Raccolta», marzo 1941, pp. 195-199.



Fig. 298 M. Venturoli, *Viaggio intorno alla Quadriennale*, Raccolta, Roma 1943.

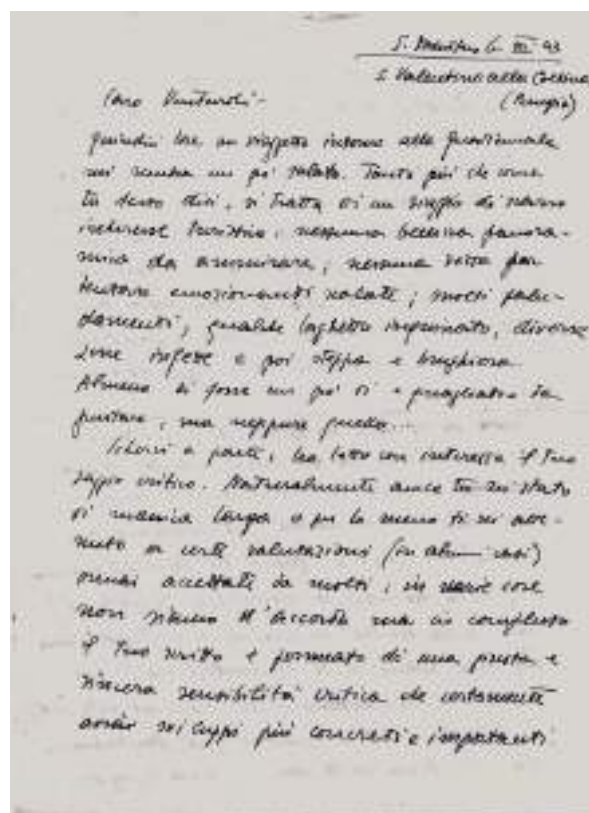


Fig. 299 FC/MV Corrispondenza, Rolando Monti (6 luglio 1943).



Fig. 300 FC/MV Corrispondenza, Edizioni Remo Sandron (27 settembre 1944).



Fig. 301 FC/MV Corrispondenza, Edizioni Remo Sandron (27 ottobre 1945).

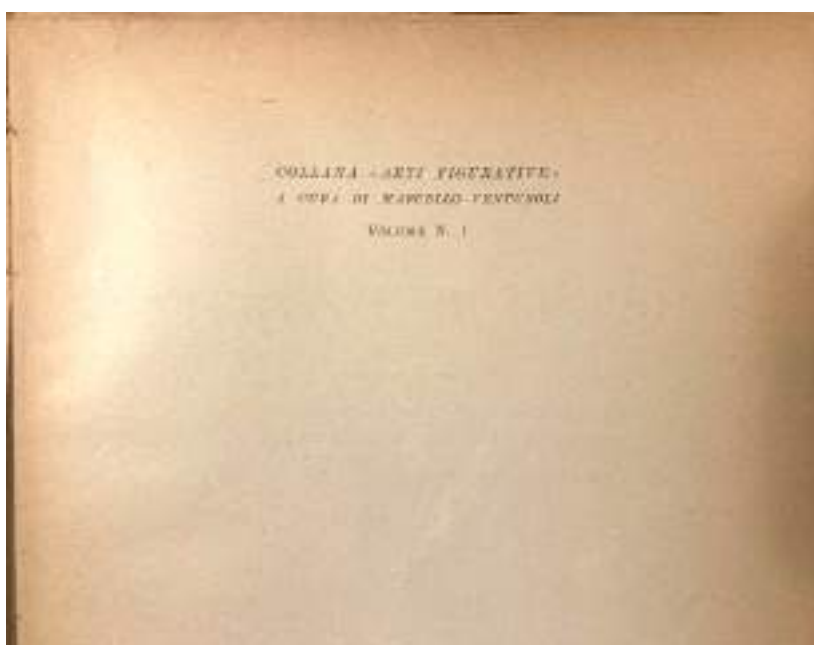


Fig. 302 M. Venturoli, Interviste di frodo, colophon.



Fig. 303 FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa [p. 264].



Fig. 304 FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa [p. 217].



Fig. 305 FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa [Per il lettore].



Fig. 306 Fase di riordino della sezione FC/MV Taccuini e memorie (marzo 2022).



Fig. 307 FC/MV Taccuini e memorie, *Quaderno 1945-1949*: annotazioni per appuntamenti.



Fig. 316 T. Scialoja, *Disegno*, 1944 (dedica "A Marcello" in basso a sinistra). *Interviste di frodo*, p. 41.



Fig. 317 FC/MV Taccuini e memorie, Quaderno 1945-1949: annotazioni sulle immagini da inserire [1].



Fig. 318 FC/MV Taccuini e memorie, Quaderno 1945-1949: annotazioni sulle immagini da inserire [2].

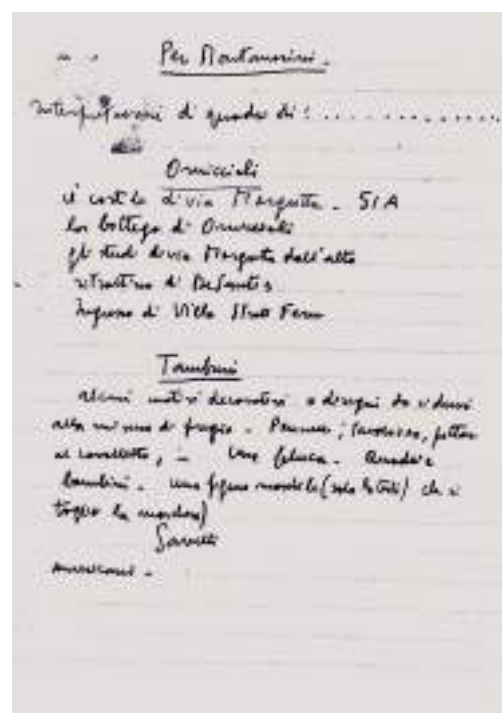


Fig. 319 FC/MV Taccuini e memorie, Quaderno 1945-1949: annotazioni sulle immagini da inserire [3].

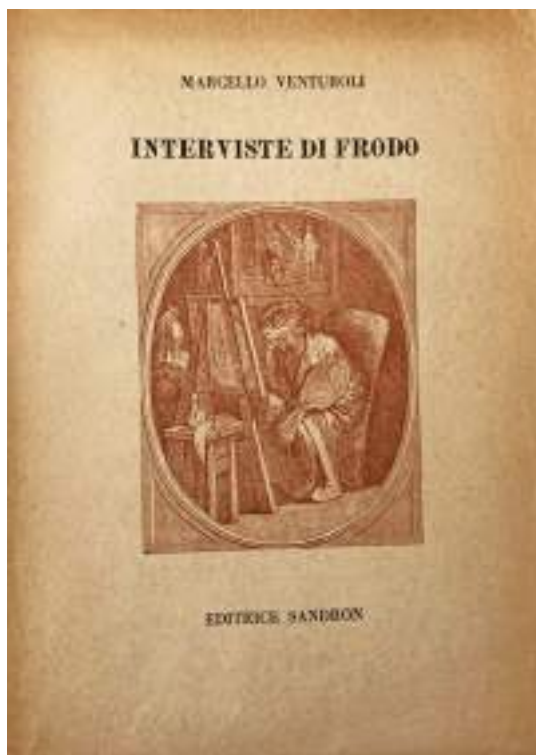


Fig. 320 *Interviste di frodo*, prima di copertina.



Fig. 321 *Interviste di frodo*, quarta di copertina.



Fig. 322 *Interviste di frodo*, sovraccoperta.



Fig. 323 FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa con indicazioni autografe per la sistemazione dei clichés [1].

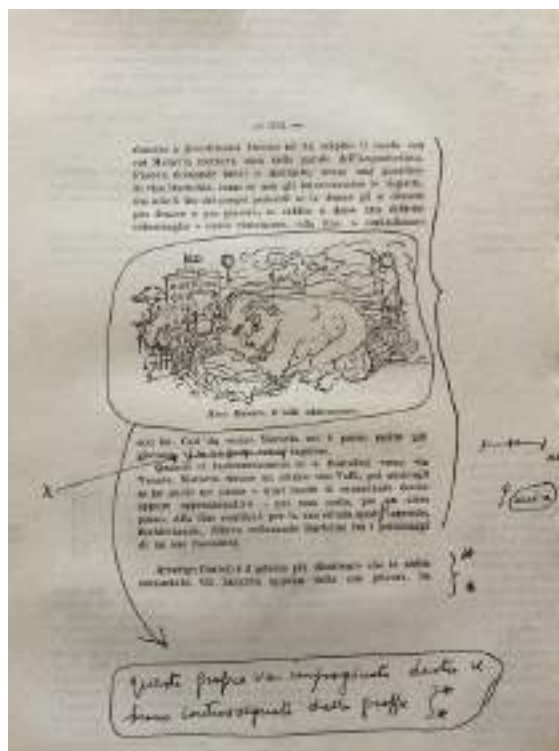


Fig. 324 FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa con indicazioni autografe per la sistemazione dei clichés [2].

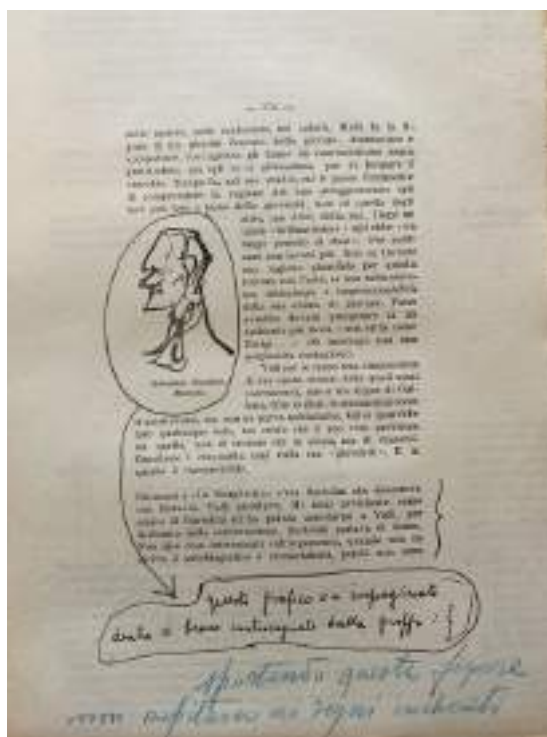


Fig. 325 FC/MV Scritti d'arte, *Interviste di frodo*: bozza a stampa con indicazioni autografe per la sistemazione dei clichés e (a matita blu) la "risposta" del tipografo.

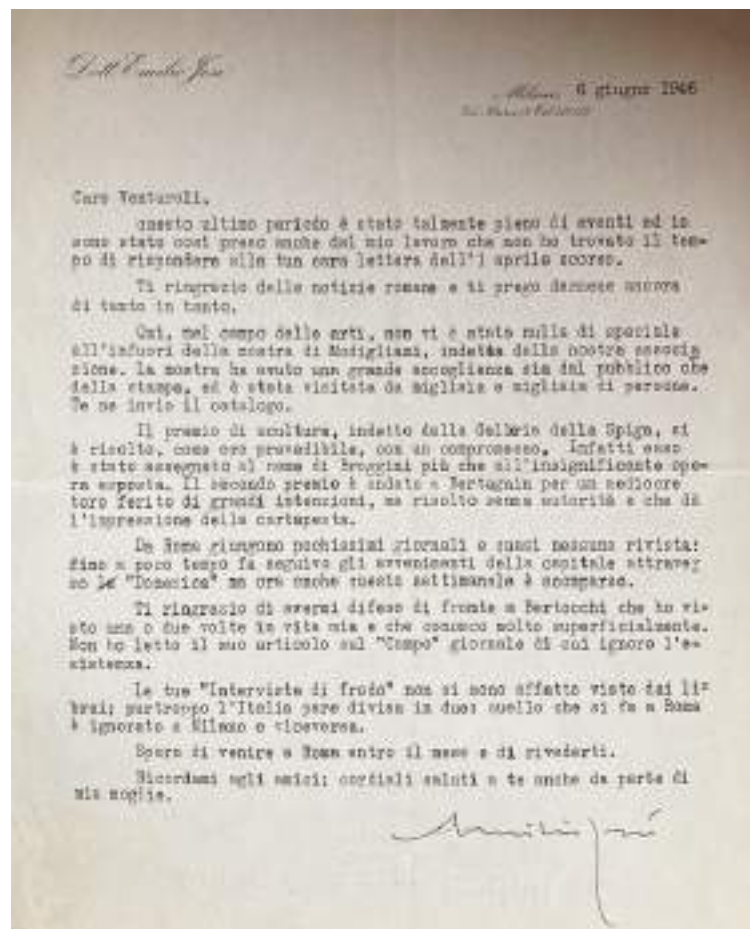


Fig. 326 FC/MV Corrispondenza, Emilio Jesi (6 giugno 1946).



Fig. 327 FC/MV Corrispondenza, Eugenio Tivolara (20 novembre 1945).