



ITALIA 1920 - 1945

**DA DE PISIS A GUTTUSO
DA SASSU A VEDOVA**

LA COLLEZIONE GIUSEPPE IANNACCONE

ITALIA 1920 - 1945

DA DE PISIS A GUTTUSO DA SASSU A VEDOVA

LA COLLEZIONE GIUSEPPE IANNACCONE

Bergamo, 5 maggio – 1 giugno 2017

Palazzo Storico Credito Bergamasco

Direzione

Angelo Piazzoli

Curatori

Rischa Paterlini

Paola Silvia Ubiali

Testi

Giuseppe Iannaccone

Rischa Paterlini

Angelo Piazzoli

Paola Silvia Ubiali

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina

Logistica

Open Care - Servizi per l'arte

Milano



Si ringrazia



Con il sostegno di



PORSCHE

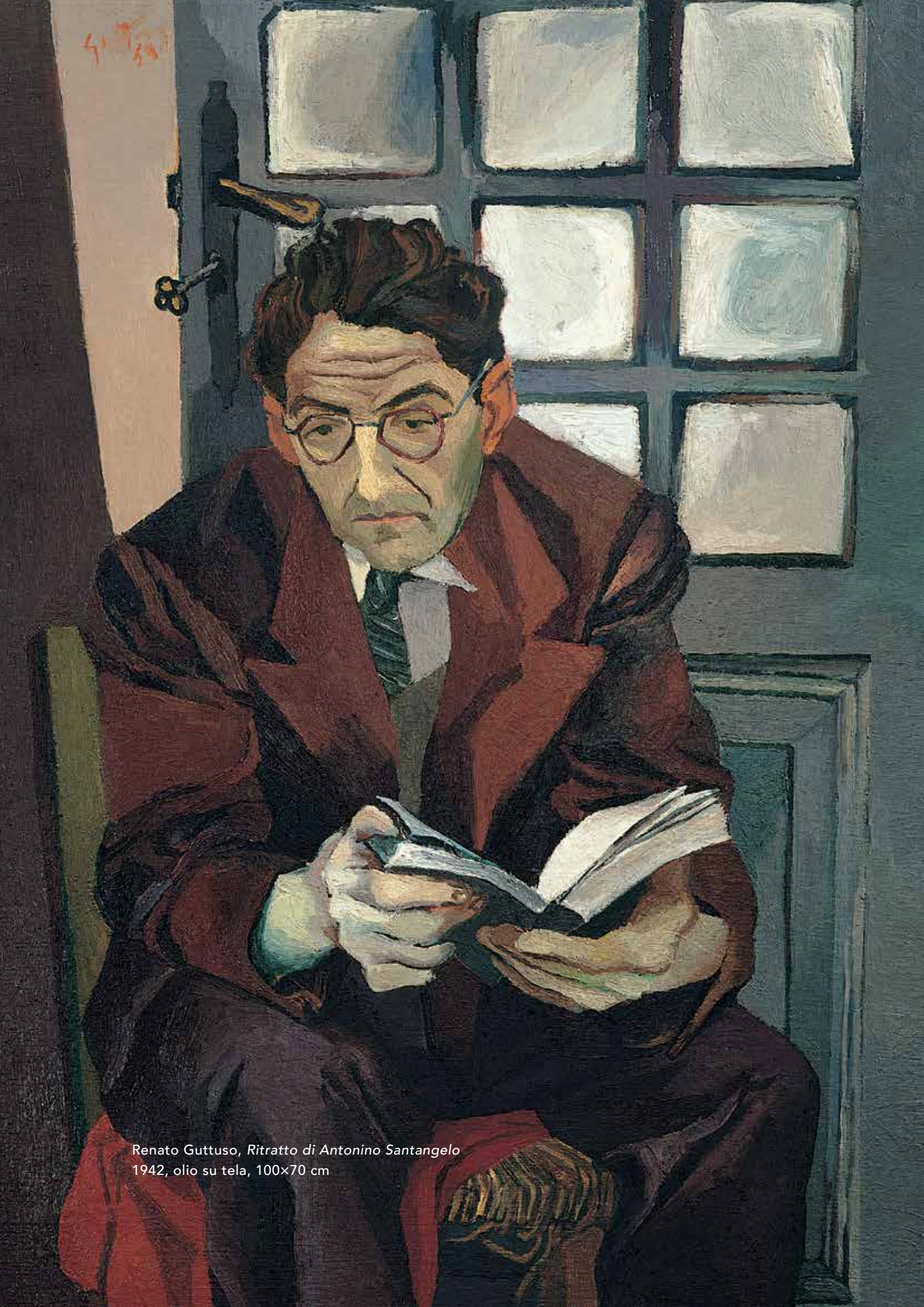
Centro Porsche Bergamo



ITALIA 1920 - 1945

**DA DE PISIS A GUTTUSO
DA SASSU A VEDOVA**

LA COLLEZIONE GIUSEPPE IANNACCONE



Renato Guttuso, *Ritratto di Antonino Santangelo*
1942, olio su tela, 100x70 cm

DALLA TRIENNALE A PALAZZO CREBERG

Grazie a uno di quei casi fortuiti che sovente danno un senso prezioso alle nostre giornate, ho avuto modo di conoscere, circa tre anni fa, la straordinaria collezione di opere d'arte italiana tra le due guerre costruita – con entusiasmo, passione e competenza – dall'avvocato Iannaccone.

Occasione di quell'incontro è stata la mostra *Italiani a Parigi*, che all'epoca stavo organizzando, per Palazzo Creberg, con Paola Silvia Ubiali. Una mostra di successo alla quale l'avvocato volle dare un importante contributo concedendoci il prestito gratuito di tre capolavori di Fausto Pirandello, Francesco Menzio e Carlo Levi.

Quello evocato nella collezione Iannaccone è un territorio in parte ancora inesplorato – sconosciuto ai più – ma ricco di valori profondi, un mondo di gioie e drammi, un universo costellato di micro-narrazioni e di vicende vissute che hanno contribuito alla costruzione della storia dell'arte e della cultura del nostro Paese nel cruciale periodo che va dal primo dopoguerra al secondo conflitto mondiale. È straordinario che tali esperienze, svoltesi in un tempo passato, possano essere oggi rilette e raccontate attraverso una collezione di dipinti.

Ma la sorpresa nel constatare che la collezione, frutto di oltre trent'anni di meticolose ricerche per il mondo di opere di assoluta qualità, non era mai uscita nella sua interezza dalle "stanze del collezionista" – fino a quel momento era stata incomprensibilmente considerata soltanto in ragione di piccoli e sporadici prestiti occasionali – ha suscitato in noi il forte desiderio di comunicarne lo straordinario valore storico e artistico con una mostra a Bergamo che potesse rimarcarne l'importanza attraverso una visione globale.

L'entusiasmo con cui l'avvocato Iannaccone e la responsabile della collezione Rischa Paterlini – infaticabile *detective* sulle tracce delle opere più irraggiungibili – hanno risposto alla nostra richiesta ha fatto il resto. La mostra nel Palazzo Storico del Credito Bergamasco era stata programmata per il mese di ottobre 2016; tuttavia – dopo aver saputo dell'improvvisa opportunità che la collezione fosse esposta interamente alla Triennale di Milano, una delle istituzioni culturali più importanti del capoluogo lombardo – abbiamo ceduto immediatamente il passo (*ubi maior...*), posticipando di qualche mese il "nostro" evento, felici per questa singolare coincidenza di interessi verso la collezione, e accettando con piacere la prestigiosa proposta, offerta gratuitamente alla Fondazione Creberg, di essere partner della mostra in Triennale (gennaio/marzo 2017) nonché – seppur indirettamente – della prossima tappa già fissata nella prestigiosa Estorick di Londra.

Se è vero che – come asseriva Machiavelli ne *La Mandragola* – «*Di cosa nasce cosa e il tempo la governa*», ai nostri tempi è tuttavia fondamentale essere in grado di individuare in anticipo le opportunità e saperle cogliere velocemente.

Questo determina il successo. Tutto il resto è "*senno di poi*".

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg

ARTISTI COME AMICI

Ovviamente non ho vissuto l'Italia tra le due guerre, né ho conosciuto personalmente la maggior parte degli artisti di questa mia collezione, fatta eccezione per Aligi Sassu e per Ernesto Treccani, eppure avrei potuto tranquillamente partecipare ai loro incontri, alle loro discussioni sull'arte, ai dibattiti che li animavano sul significato di verità nella pittura o sull'uso del colore e comunque sull'urgenza di superare la pittura accademica ufficiale. Ma ciò che più mi fa riflettere è la considerazione che mi pare di conoscerli tutti personalmente, questi artisti, né più né meno come conosco i miei amici, come conosco il loro carattere, i loro pregi e le loro debolezze. Così di Renato Birolli, ad esempio, so cosa provava al suo arrivo a Milano dal Veneto. Aveva un desiderio pazzo di divorare affettuosamente la città, una città che sapeva non avrebbe potuto che regalargli immense gioie. Era grande Milano per uno che, come Birolli, veniva da una piccola città come doveva essere allora Verona, ma, si sa, e io lo so perché l'ho vissuto in prima persona, Milano ti accoglie a braccia aperte, Milano ti incoraggia, Milano è un sogno da vivere a occhi aperti; e fu così anche per il giovane Birolli, per lui Milano era una fiaba meravigliosa che gli avrebbe donato la gioia di fare l'artista, la libertà nell'arte, la libertà nella pittura. Ecco che la città degli studi diventò presto la sua splendida e fiabesca modella. La via Colombo, allora assai periferica rispetto al centro cittadino, divenne un piccolo paradiso terrestre dove Renato ambientò i suoi fantastici paesaggi. L'ho amato subito, Birolli, per la sua capacità di descrivere la realtà guardandola con le lenti dilatanti della poesia.

Del resto, come sarebbe triste vivere la nostra esistenza soltanto di un mero rapporto con il reale, senza la sublimazione che soltanto noi, nel nostro intimo, possiamo vedere nelle cose e più ancora nelle persone. Ecco, ovviamente, io non so dipingere, ma posso vivere in simbiosi con Birolli, perché lui ha il mio stesso approccio con il reale. Pensate al parco Lambro. Forse direte: periferia di Milano, anche piuttosto degradata, perché parlarne? Guardate allora *I poeti* e *La nuova Ecumene* di Birolli: poesia pura! Eppure il luogo descritto in entrambe le opere è il parco Lambro, semplicemente rivisitato con gli occhi poetici dell'artista.

Questa è la magia dell'arte, questa è la magia dei veri artisti: la capacità di vedere le cose come noi comuni mortali non le sapremmo rappresentare.

Come Birolli, mi sembra di conoscere bene anche Arnaldo Badodi, il suo carattere schivo, riservato ma straordinariamente sensibile. Amava le donne, ma non come forse potreste pensare: non era affatto un dongiovanni. Egli amava l'animo femminile prima ancora del corpo delle donne. Ma voi direte: e tu come lo sai? Hai letto degli scritti su di lui, hai letto le sue lettere dal fronte o cos'altro? Certo, ho letto quel poco che si trova su Arnaldo, ma non è questo il punto. Le opere raccontano tutto di un artista e questo vale anche, e anzi più ancora, per Badodi. Guardate *L'armadio* del 1938, opera straordinaria! Quanto amore per la femminilità e quanto rispetto per la donna ci sono in quegli abiti appesi, quanta tenerezza in quel vestito strisciante per terra! Ma ancora: le prostitute! In quegli anni i miei artisti raccontavano, con le loro opere, la realtà della vita, raccontavano quello che gli italiani facevano realmente, senza pudori, e dunque descrivevano anche i postriboli. Guardate allora come Badodi descrive la sua prostituta. Nella *Ragazza* del 1941 potete vedere una fanciulla con la testa piegata su un libro. Ecco, Badodi vede la prostituta come un essere dolcissimo che, per qualche ragione che non sta a noi giudicare, ha rinunciato a una vita normale e ne soffre. Ancora, nell'opera *Il circo* del 1941, noterete che tanta gente ride del pierrot e della bambina. Ecco allora che Badodi, con grande sensibilità, indaga sullo stato d'animo di chi affronta il mondo con spontaneità e semplicità e ci evidenzia come il destino che ne consegue è spesso di essere derisi e umiliati dalla società.

Sapete, questo ragazzo era tanto sensibile e riservato che un giorno salutò gli amici di "Corrente" come se fosse stata una sera come le altre, dicendo semplicemente: "Ciao ragazzi, si è fatto tardi, io vado a casa". In realtà il giorno dopo sarebbe partito per la guerra in Russia e non sarebbe tornato mai più. Come non pensare allora al suo *Caffè milanese* del 1940, dove nella moltitudine, nell'affollamento di quel locale, ogni personaggio ha lo sguardo fisso nel vuoto, ciascuno insegue la propria solitudine, solitudine esaltata da una sedia vuota al centro del dipinto; chi manca? Lui, Arnaldo Badodi, è partito con discrezione, senza farlo pesare a nessuno, per andare a morire per tutti noi in guerra, in Russia. Chi avesse dei dubbi guardi il retro dell'opera e lo troverà lì, il povero Arnaldo, ne *Il Suicidio del pittore*, opera premonitrice da lui dipinta nel 1937, quando non poteva certo immaginare cosa gli avrebbe riservato il destino. Allora ora capite che lo conosco bene, vero? Arnaldo Badodi potrebbe essere un mio amico, io lo conosco personalmente e lo ammiro per quanto è buono e sensibile.

Allo stesso modo mi sento molto in sintonia con i tre amici Raphaël, Mafai e Scipione. Li trovo tre grandi artisti per la straordinaria capacità di raccontare, con un espressionismo caldo e lirico, la presenza dell'uomo e dei suoi sentimenti in ogni dipinto. I paesaggi dei tre, specie tra il 1928, il 1929 e il 1930, sono un incendio di emozioni e calore umano. La *Casina rossa* di Mafai del 1928 (soggetto dipinto anche dalla Raphaël e oggi alla Pinacoteca di Brera), la *Veduta dalla terrazza di via Cavour* di Raphaël del 1929 (scena dipinta anche da Mafai) oppure il *Tramonto sul Lungotevere* del 1929, sempre di Mario Mafai (scorcio dipinto anche da Scipione) sono un esempio di come un artista possa dipingere un paesaggio privo dell'immagine dell'uomo, offrendo però all'osservatore la certezza assoluta della presenza dell'emotività umana in ogni pennellata. Così nella *Casina rossa*, ad esempio, Mafai ci descrive il suo amore per ogni angolo di Roma, la passionalità del suo carattere, la sua gioia per una pittura nuova, istintiva e non legata ai canoni prefissati della retorica ufficiale, mentre nel *Tramonto sul Lungotevere* il fiume fa scorrere il sangue dell'amore per la vita. Questa passionalità dei tre protagonisti della cosiddetta "scuola di via Cavour" è un dono unico e irripetibile per la storia dell'arte, non soltanto del nostro Paese. Nessuno aveva dipinto così prima di loro e nessun altro ha poi dipinto così fino a ora.

Mi sembra di esserci stato in quelle serate sulla grande terrazza di casa Mafai, tra loro tre: una cena improvvisata, Mafai e Scipione che preparavano gli spaghetti, vino rosso dei Castelli, Antonietta che si chiedeva se Scipione dovesse considerarsi una presenza ormai adottata nel suo matrimonio con Mafai, e poi giù a parlare di arte, di pittura nuova, la loro, la calda pittura libera e spontanea. Poi un po' alticci i due, Mario e Gino, andavano a spasso per Roma, la loro modella, a osservare i colori della sera, l'ultima luce, i caldi colori dei tetti, e ne immaginavano i riflessi dipinti. Roma era sensuale com'era sensuale l'immaginario dei due amici. Scipione, in particolare, voleva provare ciò che c'era di più eccitante nella vita e Roma sembrava fatta apposta per lui: la Città eterna era certamente molto ammiccante e straordinariamente eccitante! Roma aveva lo stesso temperamento dei due amici, ma specialmente aveva il temperamento di Scipione. Ed ecco allora che piazza Navona, ai suoi occhi, si trasfigurava, le statue diventavano carnali e prendevano a vivere, partecipavano alla loro serata, il fiume, il Tevere, per Mafai faceva scorrere passione, calore, tutta l'umanità che l'artista aveva dentro, mentre per Scipione quel fiume grondava sangue, il sangue inquinato dalla malattia che se lo sarebbe portato via: in entrambi i casi si trattava però di umanità, soltanto di pura umanità. Mafai e Scipione si volevano un gran bene, un bene che può capire soltanto chi abbia avuto un amico vero, un amico davvero importante. In queste passeggiate notturne discutevano d'arte, di mostre, di scalare la montagna del successo del quale, specialmente Scipione, erano assolutamente certi. Discutevano del loro futuro, ma una cosa era certa, il futuro l'avrebbero comunque vissuto assieme. Roma, ai loro occhi, era bella, sufficientemente poetica, ma piccola, troppo piccola per loro che avevano una voglia di vivere assolutamente esplosiva, volevano viaggiare, andare in America, in Sudamerica, a Cuba, alla conquista di nuove scoperte nell'arte e nella vita. Pensavano di fondersi in un unico artista, avrebbero avuto un unico nome per entrambi: Bomaf! Così chiacchieravano di tutto, senza pudori come

fanno i veri amici: donne, amori, prostitute, parlavano della vita che, nella loro visione, avrebbe dovuto consentire di provare qualsiasi emozione, nessuna esclusa. Ma poi l'arte è verità e allora i loro pensieri, le loro esperienze, i loro timori, le loro gioie, le sofferenze finivano tutte sulla tela. Scipione aveva un pensiero fisso: il sesso! Forse perché il sesso gli dava la prova di star bene, di essere vivo, di aver sconfitto quella "belva" della malattia che lo tormentava e così amava farlo di continuo e amava farlo specialmente con le prostitute. Ecco che allora dipingeva prostitute nelle piazze del centro di Roma; Roma veniva dissacrata, ma, pensavano, è la vita reale di tutti i giorni che dissacra le vedute retoriche e allora ecco che i due amici facevano pittura di realtà e dissacravano l'arte ufficiale, incuranti delle conseguenze che questo avrebbe avuto sulla loro carriera di artisti, tanto comunque sapevano che, nel bene o nel male, sarebbero rimasti sempre insieme.

I due studiavano molto; pensavano che si potesse certamente non condividere l'arte ufficiale, ma che si dovesse comunque aver grande rispetto per la storia dell'arte e allora passavano lunghe giornate in biblioteca, sempre assieme, come dirà Mafai: "Ci potevamo mischiare come le carte di uno stesso mazzo".

Era soltanto l'inizio, loro erano pronti a raccontare una storia meravigliosa d'arte, di umanità, di verità: due artisti fantastici, irripetibili!

Poi una sera, mentre passeggiavano per Roma a chiacchierare dei loro progetti, Scipione cominciò a tossire più del solito, perdeva sangue nel fazzoletto, volle tornare subito a casa, salutò Mafai, gli chiese di non accompagnarlo, non voleva che l'amico lo vedesse così, ma lui, Mafai, lo seguiva con lo sguardo, lo abbracciava con gli occhi mentre Scipione continuava a fermarsi e a tossire. Da quel momento non si parlò più di viaggi, niente Sudamerica, niente più Cuba, niente di niente, Scipione stava male, si rimaneva a Roma ma sempre insieme. Scipione sapeva di essere destinato a una morte prematura ma non per questo cessò il suo impegno per la pittura. I comuni mortali, quando sanno di essere in procinto di morire, si disperano, piangono, si dedicano a se stessi, alle cure necessarie a lenire il male, ma non è il caso di Scipione. Lui era un poeta, un grande poeta, e allora la malattia lo porterà a scrivere le pagine più belle della sua arte, pagine che resteranno tra le più belle e importanti della storia dell'arte del secolo scorso. E Mafai? Mafai restò con lui, lo seguì a Colleparado, piccolo paese della Ciociaria dove Scipione andò a rigenerarsi nel pieno della malattia, lo seguì nei progetti di mostre romane nelle quali furono ammirati da critici insigni, quale Roberto Longhi che dovette riconoscerli, insieme ad Antonietta Raphaël, come i protagonisti di una nuova stagione pittorica in Italia.

Questa grande umanità dei due, credetemi, è nei loro dipinti, è elemento centrale della loro poetica ed è, comunque, ragione decisiva della mia grande passione per il loro lavoro.

E vi potrei parlare della grande poesia e umanità di Guttuso, Pirandello, Rosai e di tutti gli altri miei artisti, perché umanità, poesia, colore, espressionismo sono le costanti della mia ricerca. Spero allora di essere riuscito a spiegare il perché di questa mia collezione: questa è una raccolta che è lo specchio dell'animo umano, è lo specchio dei sentimenti di un'Italia in pieno fermento, in un'epoca in cui la voglia di ricostruire il Paese si incrociava con la sofferenza per le violenze del regime e delle guerre. Voi direte: "Ma tu che c'entri, non l'hai neanche vissuto quel periodo!". Certo, non l'ho vissuto, ma da una parte quel periodo mi ha emotivamente coinvolto, e dall'altra c'è da considerare che spesso è proprio nei momenti di maggior sofferenza che gli uomini in generale, e gli artisti in particolare, esprimono e approfondiscono maggiormente i loro sentimenti. È come se quei vent'anni tra le due guerre siano stati un'occasione irripetibile perché un gruppo di artisti descrivesse meravigliosamente un catalogo degli aspetti più intriganti dell'umanità, umanità che invece, resta uguale per sempre e dunque i miei artisti hanno descritto anche l'uomo contemporaneo.

Giuseppe Iannaccone
Collezionista



INTERVISTA AL COLLEZIONISTA

L'intervista completa è pubblicata nel catalogo della mostra "Collezione Giuseppe Iannaccone. Italia 1920-1945. Una nuova figurazione e il racconto del sé", Milano, Triennale, 2017.

Affabile, simpatico, arguto, generoso, queste sono solo alcune delle qualità che ho subito avvertito durante la mia prima conversazione con l'avvocato Giuseppe Iannaccone. Lo contraddistingue un profondo amore per l'arte, nato negli anni Ottanta dopo il trasferimento a Milano, il conseguimento della laurea in giurisprudenza e la fondazione dello studio legale che porta il suo nome. Oggi l'avvocato Iannaccone è il privato che possiede la più vasta e coerente collezione di arte italiana fra le due guerre, che ben si accompagna a quella d'arte contemporanea raccolta in tempi più recenti, entrambe ancora aperte e *work in progress*. Insensibile alle mode, per nulla influenzabile e spesso controtendenza, nelle sue scelte va sempre dove lo porta il cuore, con una determinazione alla quale non si transige.

La creatività è un bisogno connaturato nell'individuo e può essere espressa a livelli e con modalità differenti, anche in relazione all'età e al grado di benessere raggiunto. Le scelte collezionistiche sono da considerarsi operazioni creative a tutti gli effetti in quanto risultato di visioni personali. Crede che l'inizio della sua attività collezionistica possa essere ricondotto al tentativo di raggiungere uno stato di benessere psico-fisico o riguarda altri motivi?

Credo assolutamente di sì. Questa domanda, almeno per quel che riguarda la mia storia, va al cuore del problema. A livello istintivo, da quando ho cominciato a collezionare, ho sempre cercato di raggiungere uno stato di benessere, ma quest'esigenza l'ho razionalizzata più chiaramente di recente, perché sono più di venticinque anni, quasi trenta, che colleziono e ovviamente ho ben riflettuto sulle opere che ho comprato, sia in riferimento agli anni Trenta che per l'arte contemporanea, e non ho potuto non rilevare come esista un evidente rapporto di connessione, un luogo comune tra le opere raccolte, che è una forte ricerca di umanità, dei bisogni dell'uomo, dell'emotività, che pongo al centro dell'arte.

Pertanto questo comun denominatore mi ha fatto concludere che si tratta di colmare un mio bisogno, una mia necessità; può essere una necessità di affetto che si appaga quasi "toccando" le figure rappresentate nelle opere, che non sono soltanto immagini estetiche, ma devono rappresentare quell'umanità che vorrei abbracciare, quel bene che vorrei possedere. A volte, grazie all'arte, ci si illude soltanto di aver conquistato quei bisogni; però con quest'illusione si sta meglio, per me è proprio così.

A suo parere la sensibilità per l'arte è un dono innato o è necessario coltivarla?

Un collezionista parla sempre della propria esperienza, perché, grazie a Dio, non abbiamo la responsabilità di scrivere dei trattati validi per tutti. Se partiamo dall'idea che l'arte colmi un bisogno, com'è emerso dalla domanda precedente, allora non c'è dubbio che ci sia un elemento di spontaneità che deriva da questa necessità, da un bisogno soggettivo e diverso per ciascuno di noi. È chiaro però, che se il bisogno non viene affinato, rimane a uno stato primitivo. Va invece coltivato, come tutte le cose della vita. Quindi, lo studio della storia dell'arte aiuta a definire anche le proprie esigenze; si può dunque lavorare su se stessi e sulla propria passione per l'arte.

Krzysztof Pomian, fra i maggiori studiosi della storia del collezionismo, in *Collezionisti, amatori e curiosi* individua alcuni requisiti che distinguono una collezione da una semplice raccolta: che gli oggetti siano temporaneamente o definitivamente posti al di fuori del

circuito delle attività economiche, che vengano sottoposti a una particolare protezione e che siano conservati in un ambiente chiuso adibito esclusivamente alla funzione di essere esposti agli sguardi. Seguendo tali criteri, possiamo qualificare l'insieme delle sue opere una collezione a tutti gli effetti?

Ritengo proprio di sì. Nel mio caso non ho una particolare considerazione degli aspetti economici, anzi qualche volta avrei voluto schiaffeggiarmi per le follie che ho fatto per comprare opere d'arte e non mi interessa ricavarne un lucro. Quando vengo a sapere che certi miei lavori si sono rivalutati ne sono ovviamente felice, ma non saprò mai se ciò corrisponda a verità perché non è mia intenzione rivenderli e quindi non posso aver alcun riscontro del loro effettivo valore sul mercato. Li ho isolati da quello che è l'aspetto economico, li ho riuniti e li metto a disposizione degli altri. Sono più che protetti, raramente ho visto collezionisti che avessero una maggiore cura per le loro opere rispetto a quella che ho io, investo molto nei sistemi di controllo e sicurezza per evitare qualsiasi pericolo e l'eventualità che vengano danneggiate. Mettendo a disposizione le mie opere a favore di terzi, mi espongo a qualche rischio, perché quando si consente di visitare la propria collezione in modo indiscriminato, si dà accesso a quello che si ha di più caro. Ciò non di meno considero un dovere morale mostrarla, perché per me è un piacere e una fortuna da condividere con gli altri. Noi collezionisti siamo molto fortunati perché abbiamo la possibilità – non solo economica, ma anche per scelta elettiva – di essere circondati da cose belle. Il debito di riconoscenza che possiamo pagare alla società, che ci ha permesso tutto questo, è quello di condividere questa bellezza con altri, ed è quello che cerco di fare.

Lei ha iniziato a collezionare arte italiana del periodo fra le due guerre, un momento storico difficile. So però che non tutti gli artisti di quell'epoca sono di suo interesse, qual è la *ratio* per cui ne colleziona alcuni e ne ignora altri?

Innanzitutto penso che l'umanità più spontanea emerga maggiormente quando nella vita subentrano momenti difficili, perché ciascuno di noi si manifesta per quello che è realmente soprattutto nei momenti di difficoltà, o almeno è più facile che accada. Nel periodo storico fra le due guerre, che non ho vissuto, ma studiato sui libri di storia dell'arte, c'è stata un'esplosione di spontaneità da parte dell'arte italiana. La scelta d'interessarmi a quegli anni è proprio frutto di ciò che cerco nell'arte, ossia questo bisogno di vicinanza all'uomo e alla sua emotività, che allora era esaltata ed era posta al centro dell'arte. Ho scelto gli artisti che si dimostravano davvero spontanei, che raccontavano quello che effettivamente provavano, quella che era l'esistenza reale e che loro vivevano giorno dopo giorno; ho invece escluso tutti gli altri, quegli artisti che, pur essendo grandi artisti, narravano una storia non vera, mai accaduta in questo Paese, raccontavano dei sentimenti che non erano affatto diffusi nella popolazione. [...]

Probabilmente il collezionare corrisponde anche a un bisogno di mettere ordine, non tanto in se stessi quanto nel disordine del mondo e della storia, cercando di salvare ciò che in un certo momento può sembrare non sufficientemente prezioso e che il tempo potrebbe in futuro disperdere o addirittura distruggere. Pensiamo per esempio a personaggi come lo storico dell'arte Federico Zeri che, pur respingendo l'appellativo di collezionista, ha raccolto un cospicuo numero di sculture, molte di difficile attribuzione o di artisti poco noti, dimenticati, trascurati dagli studi e negletti dal mercato o ancora l'ingegnere navale Alberto Della Ragione che negli anni Trenta acquistò le opere di giovani artisti invisibili dalla critica ufficiale del Regime. Nel suo essere collezionista si sente vicino a figure di questo tipo?

Absolutamente sì. Il collezionista che vedo più simile a me è Alberto Della Ragione. Non l'ho conosciuto, ma ho letto molto di lui e ammiro ciò che ha fatto per l'arte italiana, è stato straordinario. La sua collezione, oggi conservata a Firenze, narra una storia molto simile a

quella che racconto nella mia collezione degli anni Trenta, e davvero se non ci fosse stato lui, se non ci fossero stati i Boschi Di Stefano, – e spero un giorno che qualcuno lo dica anche di me – di questo gruppo di artisti fantastici, che io amo, non si saprebbe nulla. Perché nei musei italiani non esiste una raccolta, una sottolineatura del fattore comune che avevano questi ragazzi, questi artisti, della loro capacità di raccontare uno spaccato fondamentale dell'Italia sulla quale abbiamo costruito il futuro del Paese: senza i collezionisti che ho citato, artisti di questo tipo verrebbero totalmente scordati. Pensi a Renato Birolli, un protagonista straordinario dell'arte italiana, che ha lasciato poche opere e quindi non ha mai incontrato l'attenzione dei galleristi che non erano interessati a investire su di lui: senza i collezionisti ci saremmo tutti scordati di Birolli, invece non è un caso che Birolli sia figura centrale nella collezione di Della Ragione, è centrale nella collezione di Boschi Di Stefano, come nella mia. Cosa vuol dire? Che tutti noi non abbiamo capito nulla? O forse che il collezionista, a furia di macerarsi nel suo studio sul periodo che gli interessa, sugli artisti che lo coinvolgono, ha una capacità di cogliere il meglio che qualche volta può sfuggire anche ai critici? Perché capita anche che i critici siano frettolosi nei loro giudizi, noi invece dedichiamo una vita alle cose che amiamo. Raccontiamo una storia che non ha la presunzione di essere l'unica storia o la storia per eccellenza, però è la nostra storia personale e forse può aiutare qualcuno a conoscere un settore dell'arte che era stato dimenticato.

Lei non si accontenta di collezionare dipinti che le piacciono, ma si documenta e studia le biografie degli artisti, i rapporti che intrattenevano gli uni con gli altri, scava profondamente nelle loro vite per comprenderle. Quale dei suoi artisti vorrebbe incontrare in un ipotetico aldilà? E cosa le piacerebbe domandargli?

Questa è una domanda alla quale è difficile dare una risposta perché ho tanti artisti nel mio cuore; però se mi costringe a fare un nome solo, direi Scipione. Lo amo moltissimo; è un artista che arriva a commuovermi ogni volta, perché credo che sapere di dover morire e riuscire comunque a fare qualcosa di grandioso per l'umanità intera sia prerogativa soltanto dei grandi personaggi. Quando un uomo sa di dover morire, può abbattersi, può disperarsi, può piangere in un letto, può rifiutare la vita, ed è più facile forse avere reazioni di questo tipo, oppure tirarsi su di morale con affetti momentanei ai quali aggrapparsi in attesa dell'evento mortale. Ma realizzare poesie così straordinarie come ha fatto Scipione, poesie che rimangono per tutta la collettività, è anche un insegnamento a superare la sofferenza. Quindi è lui che vorrei incontrare e forse gli chiederei che cosa provava quando realizzava quei suoi quadri che conosco singolarmente a memoria; che cosa pensava quando dipingeva con quel rosso fuoco il fondo dei suoi dipinti, il rosso che era il suo sangue, che era la sua attesa di morte. Gli domanderei delle sue nature morte realizzate in un'epoca in cui – non dimentichiamolo – il genere era dominato da Morandi; gli chiederei inoltre se fosse consapevole del portato rivoluzionario di quelle nature morte, delle raffigurazioni sensuali e colme di amore per la femminilità. Forse sono condizionato da questo legame ideale che ho creato con lui, tuttavia mi chiedo come sia possibile che il nostro Paese non incoroni un artista come Scipione, che non lo faccia adeguatamente vedere ai cittadini, che non insegni loro che cosa sia stato un artista nato e morto pittoricamente in un anno e mezzo, e che, in un anno e mezzo, ha cambiato la pittura italiana.

Forse la sua collezione servirà anche a questo scopo...

Lo spero.

Paola Silvia Ubiali
Curatrice



Carlo Levi, *Ritratto di donna*
1932-1933, olio su tela, 60x50 cm

COLLEZIONARE CIÒ CHE SI AMA.

IL LINGUAGGIO DEL SENTIMENTO NELLA COLLEZIONE GIUSEPPE IANNACCONE

E io ora amo nell'arte / non le macchine bensì /
quel fattore irripetibile,
unico, vivo, che distingue / un albero dall'altro.

Il'ja Grigor'evič Ėrenburg

È il 1920. La guerra è da poco finita e l'Italia è in piena crisi. Le città sono tormentate da continue lotte sociali e i reduci della guerra si sentono superstiti di una strage di uomini e di ideali. I drammi vissuti durante il periodo bellico hanno portato il movimento artistico futurista a placarsi, le riviste non parlano più di ribellione, violenza e dinamismo, concetti base del movimento di Marinetti, ma al contrario sono alla ricerca dell'ordine, della disciplina e di una "calma cortese e impassibile dove lo scandalismo è fuori del normale".¹ Un giovane Filippo de Pisis scrive: "Quale liberazione sarebbe liberarsi del liberismo, del neoliberismo, del presuntismo, del neoclassicismo, del nuovo romanticismo, dell'avanguardismo, del futurismo... e chi ne ha più ne metta. Avere un po' di spazio libero, un po' di silenzio assoluto per potere, sia pur modestamente, erigere qualcosa [...] si parla, s'intende, di una minoranza di poeti, di artisti, di architetti, di musicisti, colti nel fiorire dell'età del mito fascista dalle cui retoriche e liturgie fuggivano tuttavia perché impegnati in ben altra aspirazione: portare l'Italia in Europa e l'Europa in Italia".

Sono queste idee, questi pensieri, questi libri che affascinano, sul finire degli anni ottanta del Novecento, Giuseppe Iannaccone, un giovane avvocato di origini campane, ma milanese d'adozione, che decide di raccontare la storia di questi artisti attraverso una raccolta di opere d'arte alla ricerca di sensibilità, espressionismo, vita quotidiana e uomo al centro dell'arte, con i suoi amori, i suoi bisogni, i suoi capricci, i suoi dolori e i suoi peccati. Dopo più di trent'anni di ricerca e studi, rivolti a queste esperienze artistiche, la collezione vanta oltre novanta pezzi, scelti uno a uno da quell'uomo, che oggi, oltre a essere un avvocato tra i migliori in Italia, è diventato anche un importante punto di riferimento come collezionista. Giuseppe Iannaccone è un uomo speciale, come speciale è la storia che viene narrata nella sua collezione, simile a lui: piena di emozioni, di tensioni e di desiderio di libertà.

Tutto ha inizio con le tele di un giovane pittore, intellettuale e scrittore: Ottone Rosai. Accecato dall'idea di un Novecento futurista, l'artista si offre, come molti altri, volontario nella prima guerra mondiale. Al termine, dopo aver conquistato la medaglia al valore, dopo aver visto la guerra, quella vera, cambia idea e ideali e decide di ritornare a Firenze, sua città natale, dove ritrova la famiglia, a cui è molto legato. Abbandonata definitivamente la via del futurismo, si concentra nella ricerca della propria strada dipingendo alla ricerca dell'autenticità, in totale indipendenza e solitudine. Lavora molto e già nel 1920 riesce, a soli venticinque anni, a esporre in uno degli spazi più interessanti del tempo: Palazzo Capponi a Firenze. Quello che traspare nei suoi lavori di quegli anni, come *L'attesa* e i *Giocatori di toppe*, è la voglia di raccontare vite vere e reali di individui comuni, fatte di storie qualsiasi. Nel 1922 la sua vita è sconvolta da un fatto tragico: il padre, di professione falegname, è pieno di debiti e muore suicida nell'Arno; nello stesso anno Rosai decide di rendergli omaggio con un'opera che intitola *L'intagliatore*. Il dipinto, dallo stile sobrio ed essenziale, unisce la figura umana priva di retorica alle suggestioni prospettiche e plastiche dei primitivi come Masaccio e Piero della

Francesca. Una luce naturale illumina il volto di un riflessivo falegname che, allo stesso modo dei grandi imperatori romani, viene ritratto di profilo come scolpito in un ceppo di legno a omaggiare il nobile lavoro del padre.

Come per Ottone Rosai, che abbandona per qualche anno la pittura allo scopo di risanare la bottega di famiglia, anche per l'Italia questi non sono anni felici e davvero la guerra non ha risolto nulla. Un giovane Benito Mussolini, direttore della rivista "Avanti!" crea, nutrito dalla crescente volontà di riscatto e dal malcontento generale, il partito fascista e a lui il "re d'Italia (uomo sprovvisto di qualsiasi tipo di menzione fuori di quello ereditato di Re) volentieri consegna il governo della nazione".² Creando una cultura di Stato attraverso una riforma dell'istruzione e un controllo dell'editoria, il Duce promuove peraltro un'arte sostenuta da immagini rassicuranti come quella della donna italiana, principalmente sposa e madre. Un'arte dove le persone appaiono serene, fiduciose, tanto da passare le vacanze estive in spiaggia in costume da bagno e con la famiglia negli stabilimenti balneari sui litorali italiani. Benito Mussolini non poteva fare tutto da solo ed è così che affida il compito di sponsorizzare quest'arte a una giovane intellettuale molto vicina a lui e collaboratrice dell'"Avanti!": Margherita Sarfatti. È lei che a Milano, con grande caparbia, crea un nuovo gruppo artistico: Novecento Italiano.

"Tra mostre e polemiche il gruppo del Novecento si sfasciava e si ricomponeva. Per alcuni l'arte italiana era tornata all'antico splendore e per altri essa non era mai stata così falsa e retorica; in verità si faceva strepito sui nomi più disparati di artisti che poco o nulla avevano da spartire l'un con l'altro: una gran confusione, ma anche la conoscenza di qualche rara vicenda pittorica".³ Per stare più vicino al Duce, Margherita Sarfatti si trasferisce presto a Roma, "arrivata fresca da Milano, con un grosso carico di pitture novecentesche, decisa a conquistare la capitale, forte delle sue capacità di fabbricatrice di accademici".⁴ Compra per poco, poiché la parola d'ordine era che non aveva denaro, l'opera di un giovanissimo quanto sconosciuto artista romano: Mario Mafai. Sono gli anni in cui Mafai frequenta la Scuola Libera del Nudo insieme al fraterno amico Gino Bonichi, soprannominato Scipione per la sua corporatura. I due si erano conosciuti quando Scipione aveva quindici anni e Mafai era ancora allievo del Corso Ufficiali. Da quel momento l'arte li lega in una profonda e indissolubile amicizia. Secondo loro, a differenza di quanto predicava la Sarfatti, "la pittura doveva dire qualche cosa, parlare, esprimere delle idee, delle immagini nuove e queste immagini avevano bisogno di una forma che né Spadini né la retorica delle vuote gigantomachie e delle sintesi pneumatiche, con quei colori terrosi e bituminosi del Novecento, potevano darci; anzi a Scipione i contemporanei suggerivano delle spiritose sensazioni olfattive, così che Sironi per lui era una tintura di iodio, Carrà creolina, Spadini acqua di colonia, Ferrazzi sublimato. Solamente nelle grotte degli Indipendenti, in via degli Avignonesi, Bragaglia ci faceva vedere quadri di qualità, personali e collettive si susseguivano senza sosta".⁵ Mario Mafai lavora duramente alla ricerca della propria strada e la trova, tanto che De Libero ne scrive "[...] tutto è così vero nella pittura di Mario Mafai che, per esserlo a tal grado, diviene fantastico, fantasioso, poetico nient'affatto poetico per nostalgia o rimorso sentimentale, ma proprio per quelle ragioni elementari che fanno della vera pittura una 'poesia dipinta'..."⁶

È così che nascono le vedute romane come *Tramonto sul Lungotevere* del 1929, un'opera vibrante che conduce l'osservatore direttamente sulle sponde del vecchio e caro fiume romano. Nonostante la luna ci suggerisca un paesaggio notturno, la città è tutt'altro che addormentata. Figurine nere stipano il ponte e la strada. La luce particolarmente accesa sulla sponda sinistra, quasi a ricordare un incendio di colori, accentua ulteriormente i toni blu grigiastri del fiume e del cielo. La città si riflette sfuocata e sbiadita nelle acque del fiume come in un emozionante sogno. Le fronde degli alberi sul ciglio della strada sono rade e guardano verso l'universo in segno di preghiera. I colori di Mario Mafai sono stesi con un delicato tocco, come si accarezzerebbe una donna, con la passione espressionistica di un

lirico innamorato della sua Roma. Quella Roma che ai giorni nostri viene descritta con lo stesso amore straniante e coinvolgente nello sguardo finale, sereno e infatuato, di Jep, che osserva sorridente l'alba romana nel film *La grande bellezza*⁷. Ispirato dai colori romantici dell'amico, anche Scipione realizza una sua insolita e inaspettata visione dei giardini di *Villa Corsini*.

Roma è davvero magica ed esercita sugli stranieri la sua potente forza di attrazione. Alcuni di loro si fermano pochi giorni, altri prendono residenza e non la abbandoneranno più, come la biondissima e affascinante artista Antonietta Raphaël, ebrea venuta dalla Lituania, allieva a Londra dello scultore Jacob Epstein e legata alla Parigi di Chagall, Pascin, Kisling e Soutine. "Era piena di vita, esuberante, un po' fuori dalla realtà, fiduciosa nell'avvenire e di un ottimismo piuttosto ingenuo".⁸ Raphaël e Mafai si conoscono tra i banchi di scuola, si innamorano e ben presto si trasferiscono nella casa di via Cavour, a due passi dal Colosseo, che diventa dimora fissa anche dell'amico Scipione. Una casa magica e bellissima, una grotta delle meraviglie, più piccola di quanto non sembrasse da fuori, con la luce che filtra dal terrazzo e l'odore del colore e della vernice che la pervade. Questa casa, oltre a essere il loro nido d'amore, è l'arrière-boutique. Quello che vede la gente è solo il lavoro finito, sono solo le tele, ma è in quella casa singolare che si fa il lavoro vero, che si impara a far pittura. Questo piccolo spazio è un luogo di ritrovo e dibattito tra artisti, intellettuali e letterati. Sinisgalli, Beccaria, Diemoz e Libero de Libero stringono con i tre "un sodalizio passionale e quotidiano, che non cessava nemmeno durante le brevi ore di assenza e che è rimasto come una vicenda sublime [...]".⁹ È qui, in questo clima sereno, che nascono le belle *Vedute dalla terrazza di Via Cavour* di Antonietta. Una visione piena di oggetti con il blu del cielo potente, dove natura e architettura quasi si intersecano nell'assenza di prospettiva, e dove la macchia scura della vegetazione si sovrappone ai rossi e alle terre bruciate dei palazzi, in un tenero abbraccio fra il pittoricismo del paesaggio e l'affascinante storia delle rovine, rendendo unica la città eterna. Le mescolanze di colore, di romanità e magia che intercorrono fra i tre non passano inosservate, tanto che viene chiesto loro di esporre alcune opere alla Prima Mostra del Sindacato Laziale Fascista degli Artisti che si tiene nell'aprile del 1929, inaugurata dal capo del Governo, Benito Mussolini. Una settimana dopo l'inaugurazione, Roberto Longhi, critico all'avanguardia sull'"Italia Letteraria", scrive una delle più belle critiche alle loro opere. "'Espressionisti', rimangono le misture esplosive. Proprio sul confine di quella zona oscura e sconvolta dove un impressionismo decrepito si muta in allucinazione espressionistica, in cabala e magia [...]. Così come la pittura di Antoinette Raphaël, non tanto dal paesaggio qui contiguo a quelli del Mafai, quanto da altre cose che mi son venute sott'occhio nel raggiungermi su questa, che, dal recapito, chiamerei 'la scuola di via Cavour', potrebbe rivelare i vagiti o la rapida crescita di una sorellina di latte dello Chagall".¹⁰ Scipione osserva i suoi due amici e capisce che la cosa più interessante è raccontare la vita vera che lo circonda: "[...] bruciava del suo morbo tutto ciò che ostacolasse il suo cammino di frettoloso romeo, scettico eppur credulo, peccatore e bigotto; sentiva a sé intorno il fiato degli spettri vaticani e di quel fiato arrossava e illividiva le sue tele, donde si sprigionavano presenze fiammeggianti, architetture corrose da millenarie tremite".¹¹ Scipione, malato di tubercolosi ma combattivo, rientra dal sanatorio di Colleparado e stravolge l'idea di pittura moderna che in quel momento imperversava. Irriverenti e peccaminose, le sue tele trasformano il realismo in cruda carnalità facendolo diventare, come disse Corrado Maltese, "realismo decadentistico". *Natura morta con piuma* nasce al mercato romano di via dei Gracchi, dove Mimi Lazzaro incontra Scipione con in mano due noci di cocco, in cerca di due limoni "grossi come mammelle". È proprio Lazzaro a regalargliene uno grosso come non si era mai visto e lui, felice come un bambino, scappa dicendogli: "Vedrai quello che ne farò". Gli oggetti non sono collocati sulla tela solo per essere osservati, ma raccontano una storia dipinta con una materia che lui stesso chiama "la mia droga". Se voltiamo la tavola ecco apparire un corpo nudo che stuzzica il desiderio peccaminoso dell'uomo. Il 1929 è un anno florido per la scuola di via Cavour: sembra che i successi non abbiano fine, tanto che Antonietta

Raphaël viene chiamata a esporre *Natura morta con chitarra e l'Arco di Settimio Severo all'alba* in una collettiva di otto artiste, presso la Camerata degli Artisti di Piazza di Spagna. I tre sembrano aver intrapreso la strada del successo, quando Antonietta decide di partire portando con sé Mario e affidando le figlie, nel frattempo, alla nonna paterna. Non salutano nessuno, e il 6 marzo del 1930 si avviano verso Parigi. Attraversano il valico ferroviario di Bardonecchia ed entrano in Francia attraverso Modane. Mario si sente strano, sa di aver abbandonato le figlie e il suo amico di sempre, ma è con la donna che ama e soprattutto spera di ritrovare finalmente la sua strada: "[...] io mi sentii come svuotato e smarrito un poco; però più libero e dissi: qui si può dire abbasso Mussolini e mi affacciai al finestrino e gridai abbasso Mussolini. Mi sembrava di aver lasciato una corazza di ferro sul confine".¹² Parigi non offre molte possibilità a questi due giovani e Mario, con la scusa di essere stato chiamato insieme all'amico Scipione a esporre da Pier Maria Bardi, fascista progressista di grande apertura culturale, che nel frattempo aveva aperto una galleria a Roma, torna in Italia. La mostra si rivela un vero uragano nel cielo artistico della capitale. Scipione espone la tela de *Il principe cattolico*, che nasconde sul retro un'opera vitale e misteriosa allo stesso tempo: il suo *Autoritratto e Profeta in vista di Gerusalemme*. Assetato di arte, con "la malattia [che] non poteva generargli che un parossismo spirituale, un'Apocalisse"¹³, Scipione dipinge un uomo a cavallo in un inferno rosso, vestito con una pelliccia di leone che ricorda il profeta Giovanni Battista. Con l'anima tormentata e ormai molto malata, Scipione utilizza il manico del pennello come se fosse la spada del secondo Cavaliere incidendo la tavola con tagli rossi. Oltre a gridare con i colori, Scipione è anche uno straordinario disegnatore, e in questi anni, in parallelo con i capolavori della pittura, nascono una serie di magnifiche opere su carta. Il disegno di Scipione, infatti, non è un'impressione, un appunto, non è allusione. È un'immagine compiuta. Ne fece a centinaia, e molti ne diede ai giornali e alle riviste letterarie romane di allora. *Flagellazione di Cristo* è il primo disegno di Scipione che Enrico Falqui, curatore della rassegna stampa per "L'Italia Letteraria", pubblica come inedito in copertina del settimanale domenica 14 luglio 1929. "La penna di Scipione scrive capricci, non li compone".¹⁴ Mentre a Roma, grazie a Scipione, Raphaël e Mafai, si stava consolidando una pittura nuova, originale e vera – tutta italiana ma che guardava all'Europa, studiava El Greco, i pittori francesi, spagnoli e nordici –, il regime fascista stava ubriacando il Paese con le prediche alla Ugo Ojetti: "L'arte in Italia ha da essere italiana". A differenza di quanto accadeva nel resto d'Europa, il Bel Paese si stava inesorabilmente involvendo. In Francia ad esempio, nonostante alla presentazione dell'*Olympia* di Édouard Manet le testate giornalistiche e gli uomini di potere avessero parlato di uno scandalo, di un obbrobrio, il dipinto venne acquisito dalle Collezioni pubbliche francesi, che giustamente non tennero conto della polemica. Gli intelligenti e avanguardisti direttori di museo avevano compreso che Manet scardinava il perbenismo e andava al sodo, che era una prostituta e non una divinità a offrire il suo corpo, reale e turgido. Una rivoluzione, quindi, nella forma e nel contenuto. Sono queste le motivazioni per cui l'*Olympia* diventa anche in Italia simbolo di apertura mentale in contrapposizione a uno pseudointellettualismo, che definiva "Cézanne, Gauguin e Van Gogh 'terroristi della pittura' e accusava di 'degenerazione artistica' le opere di Degas, Renoir e Manet".¹⁵

Sono limitazioni culturali pesanti, ma così come a Roma anche a Torino, sul finire degli anni venti, un gruppo di intellettuali e artisti, cerca di "resuscitare il sentimento della città in modo da screditare la mitologia mostruosa dello stato".¹⁶

La necessità di opporsi all'azione e al pensiero fascista e la rinascita di idee e di arte non imposta dal regime avviene grazie a tre illuminati: il professor Lionello Venturi, l'intellettuale Edoardo Persico e il collezionista e mecenate Riccardo Gualino. Lionello Venturi, con una cattedra all'Università di Torino, è tra i primissimi in Italia a parlare ai suoi allievi di impressionismo e di Cézanne, a rompere la cortina di ferro tra arte moderna e contemporanea affermando che l'arte più antica si può comprendere solo se si comprende l'arte contemporanea. Scandalizza i ricchi benpensanti perché parla dall'alto di una cattedra universitaria dell'arte dell'oggi non

ancora istituzionalizzata e censurata, indispettendo anche i fascisti perché quest'arte era ed è europea e soprattutto francese. L'intellettuale Edoardo Persico, "uomo singolarissimo [...] intransigente e severo nel giudizio, di una cultura assai più informata, sia nei fatti della pittura sia in quelli dell'architettura moderna, di quanto non fosse quella italiana e torinese di allora. Con questo amico napoletano si chiacchierava e discuteva notti intere. Persico parlava di Europa e di arte europea, era veramente un europeo, capitato a Torino da chissà dove, da Parigi o dall'America del Sud non si sapeva bene; ed era soprattutto un uomo libero".¹⁷ Infine un uomo come Riccardo Gualino, che non solo sostiene economicamente gli artisti, ma fonda il Teatro di Torino, i cui cartelloni ospitano proposte fra le più stimolanti e cosmopolite del panorama artistico-culturale di quel periodo, come la mostra di Amedeo Modigliani, accolta dalla borghesia torinese come "quello dei colli lunghi"; le scenografie per opere e balletti realizzati da grandi artisti come Braque e Picasso; le prime esecuzioni di Igor Stravinskij e i concerti di musica moderna, allora fischiati, di Alfredo Casella.

Da tutto questo fermento i giovani artisti e architetti traggono un grande giovamento e, ritrovandosi nei tardi pomeriggi al Bar Patria in piazza Castello, discorrono di libertà, di donne, di bellezza, di politica, di pittura extraeuropea: insomma tutto con un'idea di controcorrente. In questo clima di effervescenza intellettuale emergono alcuni artisti che nel 1929 iniziano una nuova avventura pittorica. Uno diverso dall'altro, come scriveva Edoardo Persico: "[...] questi pittori sembrano i più diversi e contraddittori tra loro, e il gruppo una specie di cabala: ma l'uomo avvertito vi scorgerà un altro di quei movimenti di cultura non provinciale. Noi chiameremo perciò europei questi pittori". Provenienti da diverse località italiane – l'artista sassarese Francesco Menzio caposcuola dei Sei, il capitano di brigata Gigi Chessa torinese, il giurista genovese Enrico Paulucci, il medico torinese Carlo Levi, l'ebanista e intagliatore di Vasto Nicola Galante e la signorina di mezza età scozzese Jessie Boswell, unica donna del gruppo –, avevano poco o niente in comune, ma anche questo faceva parte dei loro propositi perché, come scrisse Giulio Carlo Argan, "lo spirito di nazione e di provincia livella, lo spirito europeo libera la personalità dei singoli".

In questo clima politico difficile, ma intellettualmente straordinario, Carlo Levi dipinge *Nudo sdraiato*, Francesco Menzio *Lo scialle verde*, Nicola Galante *Paese per la casetta* (Vasto), Gigi Chessa *Nudo* e Jessie Boswell *Marina*. Queste sensazioni, queste tele che sanno di libertà, dopo essere state presentate da Pier Maria Bardi a Milano, dove destano scandalo tra gli studenti di Brera, vengono portate a Roma. "Ricordo Scipione con il suo viso calmo e roseo, che ci veniva a trovare ogni sera, con Mafai, alla galleria di Roma, tenuta allora da Bardi che si era trasferito qui da Milano".¹⁸ Il fascino che l'arte francese esercitava su Torino spinse poi molti artisti romani a trasferirsi a Parigi. È nella capitale francese che Fausto Pirandello, artista romano, ultimogenito di Luigi Pirandello, realizza *La lettera*, del 1929, creata secondo un bisogno di massa e di tono, dove, a forza di accumulare colore sul cartone, sembra di vedere un bassorilievo. Ci sono un pacco, i giornali sparsi e una lettera, compressi in un angolo del tavolo, fatti di colori ocra, rossi bruciati, marroni forti, bianchi sporchi che sembrano spremuti direttamente dal tubetto e ritratti dall'alto; l'angolazione apparentemente illogica è in realtà la prospettiva da cui l'artista vede le cose, come a volerci rendere partecipi di quello che sta provando di fronte a una lettera speditagli dal padre Luigi appena venuto a conoscenza della fuga a Parigi del figlio: "Ora tu parli d'esilio, parli come uno sconfitto, e della cattiveria dei tuoi colleghi, e ti lamenti della tua sorte: Tu caro Fausto! Della tua sorte! Sei libero pensa! [...] Lavora, lavora e basta! [...] Bisogna che tu vinca codesta scontentezza di te, e l'unico mezzo di vincerla è di liberarti di tanti sterili tentativi".

Nel 1933 alla Galerie Jacques Bonjean di Parigi una mostra accompagnata da un catalogo il cui autore è Waldemar George, parla di una École de Rome volutamente contrapposta alla École de Paris sulla base di caratteri nazionali: "Essi sono italiani. Restano indigeni. Essi difendono i diritti dell'immaginazione, questa regina delle facoltà; essi rendono il loro

prestigio ai valori poetici, senza dimenticare che un pittore è innanzitutto un artigiano, un operaio del pennello. Quindi tutto diviene chiaro. I sogni si incarnano, ed i miraggi prendono corpo. L'arte italiana entra in una nuova fase. Essa non mira allo stile. Lo stile non è un fine a se stesso, è l'espressione di un sentimento delle cose. La giovane scuola romana segna l'avvento della composizione. Esseri umani tendono gli uni verso gli altri, comunicano, procedono a degli scambi. Questi esseri sono regolati dalla legge del gruppo. Le loro relazioni sono nell'ambito dell'azione dialogata. Non può esserci questione, di fronte alle opere dei giovani artisti romani, di un ritmo preconcelto al soggetto. Nessuno di questi artisti è illustratore. Ma tutti traducono situazioni plastiche, tutti trasmettono sensazioni di vita, tutti parlano spontaneamente la lingua del corpo e del viso umani, tutti collocano l'uomo in cima alla scala".

Consacrata a Parigi la Scuola romana, molti degli artisti tornano nella capitale italiana, e fanno del tonalismo lo strumento espressivo comune. Alberto Ziveri è certamente uno di loro. Influenzato dal plasticismo di Piero della Francesca, nell'opera *Giocatori di birilli* racconta, poetico e semplice, di una combriccola di amici che giocano e scherzano in un caldo giorno d'estate. Il realismo di Ziveri non si è mai sottoposto a vane astrazioni né a polemiche politiche. È poesia della realtà, quella di Ziveri, non cronaca della realtà.

Come la sua, in questo panorama sfaccettato emerge, in anticipo su quella di molti dei suoi colleghi, l'opera di Tullio Garbari che, presentato a Milano alla Galleria del Milione, nei suoi dipinti schiarisce armonicamente la tavolozza, e crea una pittura romanticamente antinovecentista, anche se aulica e ispirata a grandi maestri dell'arte italiana del passato. Sono la sua arte e le parole di Persico a influenzare tutta una serie di giovani riuniti a Milano negli anni trenta, definiti "chiaristi" a partire da una recensione di Leonardo Borghese. Non si può parlare in questo caso di un vero movimento o gruppo, ma di "una forma di pittura che ci unì; una forma derivante da qualcosa che c'era nell'aria e che era dentro di noi: cioè da una chiarezza interiore che ci fece da guida, ma è evidente che ciascuno continuò a essere il pittore che era".¹⁹ Di questo gruppo di artisti e di opere fa parte la *Popolana* di De Rocchi, un dipinto che non ha nulla a che fare con la descrizione del ciclo dei vinti di Verga: questa ragazza affaticata dal lavoro, dalla sua condizione, dalla situazione storica in cui vive, è realizzata con una quotidiana umiltà. De Rocchi riesce a unire magistralmente il volto affrescato della Madonna del santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno con il tratto primitivo di Rousseau, conosciuto grazie all'amicizia con l'intellettuale Persico, che amava il pittore doganiere. Angelo Del Bon, un altro componente del gruppo di Persico, realizza *Rocca delle Caminate n. 2*. Ci svegliamo e con gli occhi ancora stropicciati dalla notte vediamo questo tappeto di appezzamenti verdi, gialli, beige e in lontananza percepiamo sbadiglianti una rocca. Nelle colline forlivesi vi è questa rocca, residenza estiva di Benito Mussolini negli anni trenta: "Negli anni fra il 1924 e il 1927, la rocca fu oggetto di un radicale restauro finanziato da un prestito littorio e sulla torre, riedificata, venne installato un faro che emetteva un fascio di luce tricolore con una potenza di 8.000 candele, visibile a oltre 60 km di distanza, a indicare la presenza del Duce all'interno della rocca".²⁰ Del Bon non raffigura questo luogo per bieco servilismo nei confronti del duce o per contrapposizione a questo, ma trasforma la dura realtà, fatta di fame, di povertà di pensiero, di paura dell'oggi con le sue privazioni e del domani con le sue guerre attraverso tocchi leggeri, quasi di cipria impalpabile. Solo i tratteggi allungati e vigorosi che caratterizzano gli alberi danno una sensazione di irrequietezza.

Gli anni in cui queste opere vengono realizzate sono anche gli anni dei gerarchi sorgenti, dei primi tribunali speciali, dei primi confinati politici, delle prime "opere del regime", in cui il veleno del potere doveva essere deglutito a piccoli sorsi dagli italiani ormai anestetizzati. Questo assopimento indotto colpisce tutti e tutto. "Si sente dire che il teatro è finito come un brutto giorno finì il poema cavalleresco e che al tramonto della tragedia seguirà il tramonto della commedia"²¹, scrive Alvaro. L'imprevedibilità del teatro, della prosa parlata, del canovaccio goldoniano era un pericolo enorme e per questo doveva non morire, ma essere

ucciso, perché nella sua inattesa libertà espressiva ogni parola pronunciata dall'attore, ogni testo scritto su un copione cambia di significato se riprodotto con ironia o con tristezza, con gioia o malinconia. Meglio il più rassicurante e regolamentato cinematografo, dove la libertà dell'attore poteva essere censurata facilmente in sede di montaggio. Solo attraverso questa cornice culturale comprendiamo come sia assolutamente reazionario e anarchico, nel senso più alto del termine, il gesto di Renato Birolli che dipinge il personaggio della commedia dell'arte *Arlecchino*. Chiariamo bene che Birolli sa dell'importanza di artisti come Mario Sironi, Carlo Carrà e Arturo Tosi: "[...] è certo che senza 'questi' la generazione italiana dal '25 al '35 si sarebbe sbandata senza rimedio"²², ma certamente si allontana dall'arte servilista di Novecento e soprattutto "Ciò che non piaceva [...] era l'assenza di dinamismo, vitale o spirituale, che desse la tensione giusta, capace di essere testimone alla propria presenza artistica ed umana e la fissasse in un'esperienza più generale [...]. La cosa può essere ribadita in questo modo: che il confine arte/vita in Birolli non si annulla"²³.

Per questo l'*Arlecchino* in realtà non è il ritratto pedissequo di un saltimbanco ma una ricerca di questa figura all'interno dell'esperienza del pittore dalle sue letture, dalle sue idee, dalle sue esigenze personali. Come moltissimi altri artisti di Milano, di Torino e non solo, Birolli è influenzato dalla figura di Persico e dalle sue conoscenze storico-artistiche. È così che Birolli crea le sue periferie incantate e visionarie di una Milano matissiana fatta di colori leggeri. "Birolli dipinge un ciclo di Periferie che sono un manifesto antinovecentista. Le sue città si contrappongono idealmente ai paesaggi urbani di Sironi prima di tutto nelle accensioni cromatiche, che trasformano il grigio milanese in un mosaico di tessere colorate: marciapiedi rosa e viola, strade di verde erba, giallo fieno e giallo paglia, pali della luce di vetro soffiato, tra le tinte dello zaffiro e quelle dello smeraldo, case rosa e gialle entro cui si aprono i rettangoli verdi e blu delle finestre"²⁴. Luoghi di una Milano amata dagli artisti come Renato Guttuso, venuto da Roma, che racconta: "Ricordo le lunghe discussioni nostre, di Sassu, di Manzù, di Birolli con gli amici del Milione e con Edoardo Persico. Parlavamo di Kandinskij e di Vardemberger-Gildewart e di neo-plasticismo e di costruttivismo. A quelle tesi opponevamo già chiaramente principi anti formali e umanistici (se non addirittura contenutistici). [...] Birolli cuoceva al fuoco romantico del tramonto postespressionista le sue colombe e le sue cupole verdi, i suoi vescovi, i suoi taxi di periferia, il suo Van Gogh e il suo Ensor; e Sassu aggrediva il mondo dei contenuti contemporanei con tutta la sua vibrante improntitudine giovanile, mescolando miti e presenze, storie antiche e immagini di cronaca cittadina in uno stesso solitario ardore"²⁵. Sono anni in cui prende il via una vivacissima esperienza artistica milanese e non solo: Corrente. Tutto parte da un giornale, chiamato prima "Vita Giovanile" poi "Corrente di vita Giovanile" e nel febbraio del 1939 solo "Corrente". Voluta da un intelligente diciannovenne, Ernesto Treccani, e fondata anche grazie al finanziamento del padre e senatore Giovanni Treccani degli Alfieri, la testata editoriale continuerà a esistere fino al 1940, quando viene fatta tacere dalla polizia. "Il nostro giornale, giornale di giovani, ai giovani vuole dirigersi ed è anzi sua ragione di essere, l'esprimerne gli ideali, le speranze, la volontà. Noi crediamo infatti che esista una soluzione di continuità nella vita intellettuale italiana, le cui ragioni facilmente si possono trovare nell'immane cataclisma spirituale che agitò non solo il nostro paese, ma tutta la vita europea [...]. Noi apriamo il nostro giornale a tutti coloro che nella loro giovinezza di anni o di spirito sentono di avere qualche cosa di nuovo da dire e vogliono esprimerlo a voce alta; [...] per renderci degni dei nostri padri, creatori ed apportatori di civiltà, e per raggiungere i quali non ci parranno mal spese le ore migliori della nostra giovinezza"²⁶. Birolli, Sassu, Migneco, Cassinari, Badodi, Broggin, Fontana, Guttuso, Morlotti, Vedova e altri sono gli artisti, i ragazzi, i giovani che si rispecchiano in queste parole e sono gli stessi che ruotavano attorno a Persico, e che ora trovano in questa testata giornalistica un luogo dove poter esprimere le loro idee, la loro arte e iniziano a organizzare mostre sotto questa bandiera. Seme di quest'arte, accomunata da un espressionismo inizialmente lirico e vibrante e poi sempre più drammatico, sono due opere di Renato Birolli del 1935, impregnate del colore corposo e vibrante di Van Gogh e della espressività dei cieli di James

Ensor. *I poeti*, fusione compositiva tra *La colazione sull'erba* di Édouard Manet e *L'urlo* di Edvard Munch, ha anche un contatto con i contemporanei della scuola di via Cavour: "Birolli ormai con un linguaggio autonomo, assorbe l'arte attorno a sé e la rielabora in un linguaggio assolutamente personale e creativo, così dipinge in una campagna quattro poeti o artisti o ragazzi, o amici. L'uomo più a sinistra tiene banco, mentre gli altri uomini sono mollemente seduti o sdraiati su un sofà di pietra. *La nuova Ecumene* può essere visto come il dipinto manifesto di Corrente, e di tutta quell'arte a cui questi artisti fanno riferimento. L'opera nasce infatti quasi sicuramente dalla visione del *Cardinal Decano* di Scipione, esposto alla Biennale di Venezia nel 1930, su cui si innesta tutta quella pittura europea che Birolli guardava con fascino e ammirazione e che venne portata in Italia da Lionello Venturi. Ed è proprio il professore di Torino, vate dell'arte espressionista italiana, che forse è possibile riconoscere nella figura centrale. I pittori di Corrente prenderanno spunto dal significato che Birolli riesce a dare al colore. Tra di loro un innovativo Arnaldo Badodi che, profeta del suo destino, nel 1938 realizza, su quello che diventerà poi il retro del *Caffè, Il suicidio del pittore*. L'artista si impicca nudo legando il cappio al suo cavalletto, come se la sua carne fosse un sacrificio all'arte, o come realmente accadrà nel 1942, quando sarà immolato inutilmente alla guerra. Una Maddalena masacciana, vestita di giallo, urla alla vista del corpo inerme, mentre le donne ben vestite sulla sinistra sembrano scandalizzate dalla nudità più che dalla tragedia del suicidio. Due uomini neri, avvoltoi o becchini, sono alla destra della scena e uno di questi è chiaramente la citazione straziante e disperata dell'*Urlo* di Munch. Nonostante la scena drammatica, Badodi è abile a non cadere nella pantomima, o nella odierna telenovela, ma attraverso i colori e la sua tipica pennellata illumina l'accaduto di una luce grottesca e ironica, rendendolo più vero senza banalizzarlo. Così lo ricorda Piero Gaudi dopo la sua morte in un campo di concentramento a Kamenskovo: "Lo vedo ancora fieramente in sella alla 'Bianchi superlusso' [...] pedalare per via Senato, corso Venezia, via Spiga, via S. Andrea, come in una parata d'addio che l'avrebbe condotto, le piume al vento, nell'uniforme del 3° Bersaglieri, lontano fino a svanire nella tremendità, lui bruno, di una dissolvenza tragicamente bianca". Tra questi amici, giovani in un periodo in cui era meglio non avere l'età per le armi, c'è anche Bruno Cassinari che, proprio per sfuggire alla morte, alla disperazione, alla distruzione dipinge ritratti di persone care come Ernesto Treccani non per indagare, scrutare la sociologia dell'individuo, ma per condividere la loro intimità, quella tra il pittore e l'affettuoso soggetto. Anche Renato Guttuso e Renato Birolli sentono la necessità di fare ritratti, quasi per esorcizzare una paura celata forse anche a loro stessi, e tra i più preziosi in collezione troviamo quelli di Mario Alicata e Antonino Santangelo, dipinti nel 1940 da Guttuso, e quello della pianista Enrica Cavallo, per la quale Birolli aveva una predilezione, dipinto dal pittore nel 1941.

Il tempo scorre inesorabile, l'Italia sul finire degli anni trenta è in balia delle deliranti leggi razziali, dei provvedimenti per la difesa della razza italiana, e della persecuzione degli ebrei. Nei primi anni quaranta gli artisti percepiscono la costante necessità di fare arte, ma è un'arte toccata dalla guerra, dove le nature morte diventano scrigni imbevuti dell'angoscia, della voglia di pace, della passione dell'uomo. Così nel 1940-1941 Renato Guttuso, trasferitosi da Roma a Milano, dipinge *Gabbia bianca e foglie*, un esempio di ciò che si esprimeva di fatto con questo linguaggio di rossi avvampanti e di gialli stridenti e di pieghe avviluppate e di pennellate intrise di materiale esplosivo, contro la tirannide ormai lanciata alle sue ultime follie, contro l'incubo della guerra adesso scatenata, mentre *La finestra blu* è un chiaro omaggio al maestro delle nature morte Giorgio Morandi. Se quest'ultimo gioca tutta la sua arte sospendendo bottiglie e bicchieri su superfici piane, esaltando gli oggetti non con il colore ma con la materia pittorica, il nostro Guttuso usa tutto. Colore, forma, materia e prospettiva.

Per gli artisti è una necessità manifestare contro quelle terribili parole del 10 giugno del 1940: "Ascoltate! Un'ora segnata dal destino batte nel cielo della nostra patria.

L'ora delle decisioni irrevocabili. La dichiarazione di guerra è già stata consegnata".²⁷ Pochi stolti pensano che la guerra porterà un profitto, ma la vita, anche se minacciata ogni giorno, deve continuare, così a Milano Guttuso incontra Filippo de Pisis in via Rugabella, dove si scambiano pensieri, intenzioni e forse anche oggetti, perché quella brocca a spirale di Renato spunta anche in *Natura morta con ventaglio* del 1941 di de Pisis. Quest'ultimo, come l'amico siciliano, conosce e sente lo stesso bisogno di parlare in qualche modo di questo odore di carne morta, di minaccia imminente, di destino segnato, e può farlo solo attraverso un soggetto a lui caro sin dagli anni venti, cioè le nature morte con pesci. *Pesce e coltello* è tra le più interessanti tra queste. L'animale morto e ringhiante è posto su un vassoio color argento e un coltello in bilico su questo punta la sua lama minacciosa verso il ventre del pesce. La stessa volontà espressiva è presente anche in *Colombi assassinati*, 1941, di Ernesto Treccani, che scrive: "Era la sfida dell'intero gruppo. La vita contro la conservazione, contro il fascismo. Gli oggetti in questi anni confusionari diventano icastici per i pittori, che trovano nella loro rappresentazione da una parte la certezza concreta di qualcosa di familiare dall'altra un'occasione di poter parlare di se stessi senza essere tremendamente e inesorabilmente coinvolti in prima persona".

Anche Mafai nello stesso tragico periodo scrive: "[...] io ho visto nello specchio il colore della mia pelle sulla faccia farsi più giallo e negli zigomi il roseo appassirsi come vedevo una volta i fiori diventare e cedere il colore e farsi opachi più teneri friabili [...] nella mia passione delle cose certe i fiori erano una sicurezza, ma non avevo pensato che anche le persone si aggrinziscono, perdono colore e le venature scure appaiono sul corpo. Ne soffersi molto, volli riparare, non potevo ammettere che si possa cambiare odore, colore".²⁸ Questa angoscia provocata da una perdita, da un'assenza, da un'alienazione si respira anche nelle nature morte di Giuseppe Migneco. Messinese giunto a Milano per studiare medicina, cambia rotta e decide che la sua vocazione è l'arte. *Natura morta con maschere*, del 1941, è uno dei suoi primi capolavori a entrare in Collezione Iannaccone, non solo per la sua bellezza compositiva, ma in quanto testimonianza di uno stato d'animo solitario descritto attraverso significati che si rifanno alla poesia ermetica; la stessa pervade anche la *Natura morta con bucranio* di Ennio Morlotti, 1942, che altro non è se non la tetra metafora della quotidiana violenza di quegli anni, pervasa da un sentimento di morte. I tempi sono duri e la dialettica artistica in Italia si manifesta anche nella rivalità tra i diversi premi artistici come quello della città di Cremona (1939-1941) e Bergamo (1939-1942). "Il primo, ispirato dal federale di Cremona Farinacci, è sintonizzato sull'onda delle mostre hitleriane: 'Ascoltando alla radio un discorso del Duce' e 'Stati d'animo creati dal Fascismo' sono i temi della prima edizione. Il secondo, promosso dal ministro dell'Educazione Nazionale Bottai, è più attento alla qualità della pittura, come indicano i temi delle prime edizioni: 'Il paesaggio' e 'Una o più figure umane in un'unica composizione' ".²⁹ Bottai, nonostante sia un gerarca fascista è illuminato tanto da fondare anche la rivista "Primato"³⁰ in cui scrivono forze dell'alta cultura italiana come Montale, Pavese, Alicata e tanti altri ancora, aprendo così la strada a una nuova e disponibile dimensione culturale nata dalla crisi stessa che la guerra rende manifesta. Scrive Giaime Pintor sulle pagine di "Primato": "A sostegno della mia tesi io ho solo una certa esperienza dei miei coetanei; è un'esperienza abbastanza importante perché la mia generazione (quella nata fra il '10 e il '20) è l'ultima arrivata alla consapevolezza e in questo senso quella che ha in mano i fili. So che è difficile determinare le pretese e i compiti di una generazione prima che essa sia arrivata al suo punto di maturità, abbia affrontato le circostanze che serviranno a definirla. [...] Che l'attuale generazione abbia sete di trascendenza, di lotta col demone, di miti eroici e di sublimi orrori, io non credo. Essa lascia ai vecchi intellettuali delusi questa confusione di propositi; le conversioni religiose e il distacco dal mondo. Posta di fronte ai problemi vitali, educata fra avversità precise e sensibili, l'ultima generazione non ha tempo di costruirsi il dramma interiore: ha trovato un dramma esteriore perfettamente costruito.

Solo sfruttando le armi di questa sua esperienza, unendo una estrema freddezza di giudizio alla volontà tranquilla di difendere la propria natura, essa potrà sfuggire alla condizione di servitù che si prepara per le minoranze inutili".³¹

Nonostante la guerra ormai divampi, gli artisti non si arrendono e anche un giovane Emilio Vedova, venuto a Milano da Venezia, partecipa alla quarta e ultima edizione del premio Bergamo nel 1942 con il *Caffeuccio Veneziano*. "Il premio Bergamo fu un appuntamento tacito, fra le forze più progredite che si trovavano in Italia. Ricordo l'aria veramente allarmistica di quella giornata, l'aria veramente anarchica, con i piatti che volavano nell'alto della Bergamo 'alta'. Con la esplosione di bicchieri contro altri bicchieri, con quel fascista in camicia nera che nel colmo dell'exasperazione tirò fuori il pugnale per darmelo sulla schiena, con quell'aria di congiura che serpeggiava nella tavolata, i Migneco, i Guttuso, i Birolli, Treccani, Apollonio eccetera, con gli Elio Vittorini [...]. Uno strano convegno delle forze intellettuali antifasciste in un Premio fatto da certi fascisti, doveva diventare una partenza quasi ufficiale antifascista. Ricordo di quella giornata il pomeriggio, in quella stanza da letto, dove eravamo almeno una ventina, con un'aria tra il massacro e il caos: certo non un simbolo edificante, di struttura di organizzazione, di volontà e di ordine, che era o voleva essere costume per un popolo impegnato all'impero. Tutte le volte che mi ricorrono alla mente quelle ore, sono quasi forzato a vedere in quel manifestarsi della giornata tutta una simbologia nei gesti. Come, per esempio, lo smontamento del letto, – e se fosse stato possibile – di tutta la stanza, e oltre – fatto di Vittorini [...] come automatismo rivelatore di un apparato da distruggere, eccetera eccetera. Certo che quella piazzetta della Bergamo 'alta' ha visto quel giorno episodi inquietanti: sintomi precisi di un rovesciamento più o meno cosciente".³²

"Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia".³³

Rischa Paterlini
Curatrice Collezione Giuseppe Iannaccone

¹ P.M. Bardi, *6 Pittori di Torino*, 25 tavole e nota di P.M. Bardi, edizione Belvedere, 1929, p. 5.

² E. Morante, *La storia*, Einaudi, Torino 2015, pp. 8-9.

³ F.R. Morelli, I. Montesi, V. Rivosecchi (a cura di), *Libero de Libero, febbre di colori*, Archivio della Scuola Romana, Roma 2000.

⁴ Scrive De Libero in Roma 1935, pp. 20-21, ora *Poesia come pittura* di Giuseppe Lupo, in *De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, nota n. 16 a p. 12.

⁵ F.R. Morelli, I. Montesi, V. Rivosecchi (a cura di), *Libero de Libero...*, cit., 2000.

⁶ L. de Libero, *Mario Mafai*, De Luca editore, Roma 1949, pp. 17-20.

⁷ *La grande bellezza*, 2013, film diretto da Paolo Sorrentino, che ne scrive anche la sceneggiatura con Umberto Contarello.

⁸ V. Martinelli (a cura di), *Scritti editi e inediti di Mario Mafai*, Edizioni dell'Ente premi Roma, Roma, p. 18.

⁹ L. de Libero, *Mafai*, De Luca Editore, Roma 1949, p. 18.

¹⁰ R. Longhi in "L'Italia Letteraria", 7 aprile 1929.

¹¹ L. de Libero, *Mafai*, De Luca Editore, Roma 1949, p. 18.

¹² L. Velani (a cura di), *Mafai*, Enti Premi Roma, Roma 1969.

¹³ L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus*, Ponte alle Grazie, Milano 1950, p. 288.

¹⁴ R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1950)*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1950, p. 223. Carrieri fa riferimento all'attività di Scipione come disegnatore, in particolar modo sull'"Italia Letteraria". Capitolo intitolato *La Scuola Romana*. "Scipione": il primo articolo su Scipione lo pubblicò De Libero su "Belvedere" nell'aprile del 1930.

¹⁵ A. Dragone, *Le arti figurative*, in *Torino fra le due guerre*, Torino 1978.

¹⁶ G.C. Argan, *Sei pittori di Torino*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1965, p. 9.

¹⁷ *Sei pittori di Torino*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1965, p. 19.

¹⁸ V. Vitale (a cura di), *I sei di Torino 1929-1932*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre-ottobre 1965, p. 24.

¹⁹ *Una caccia amorosa. Arte italiana fra le due guerre nella collezione Iannaccone*, testi di G. Iannaccone, E. Pontiggia, C. Gian Ferrari, F. Carapezza Guttuso, R. Paterlini, S. Somaschini, Skira, Milano 2009, p. 195.

²⁰ C. Grigioni, *Le vie d'Italia*, Touring Club Italiano, Milano 1929.

²¹ C. Alvaro, *Teatro e Cinematografo*, in "L'Interplanetario", (VI), n. 1, 1° febbraio 1928, p. 2.

²² R. Birolli, *Taccuini 1936-1959*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1960, p. 49.

²³ Renato Birolli, premessa di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1978, p. 12.

²⁴ E. Pontiggia (a cura di), *I chiaristi. Milano e l'Alto Mantovano negli anni Trenta* (Medole, Torre civica; Volta Mantovana, Scuderie di Palazzo Cavriani; Castiglione delle Stiviere, Galleria del Santuario, 14 aprile - 2 giugno 1996), Mazzotta, Milano 1996, p. 29.

²⁵ R. Guttuso, *Per l'amico Aligi Sassu, in ricordo degli "anni trenta"*, in Sassu, Galleria delle Ore, Milano 1959.

²⁶ Presentazione, in "Vita Giovanile", I, n. 1, 1° gennaio 1938.

²⁷ Dall'annuncio della dichiarazione di guerra, 10 giugno 1940.

²⁸ M. Mafai, *Diario 1926-1965*, Edizioni della Cometa, Roma 1984, p. 72.

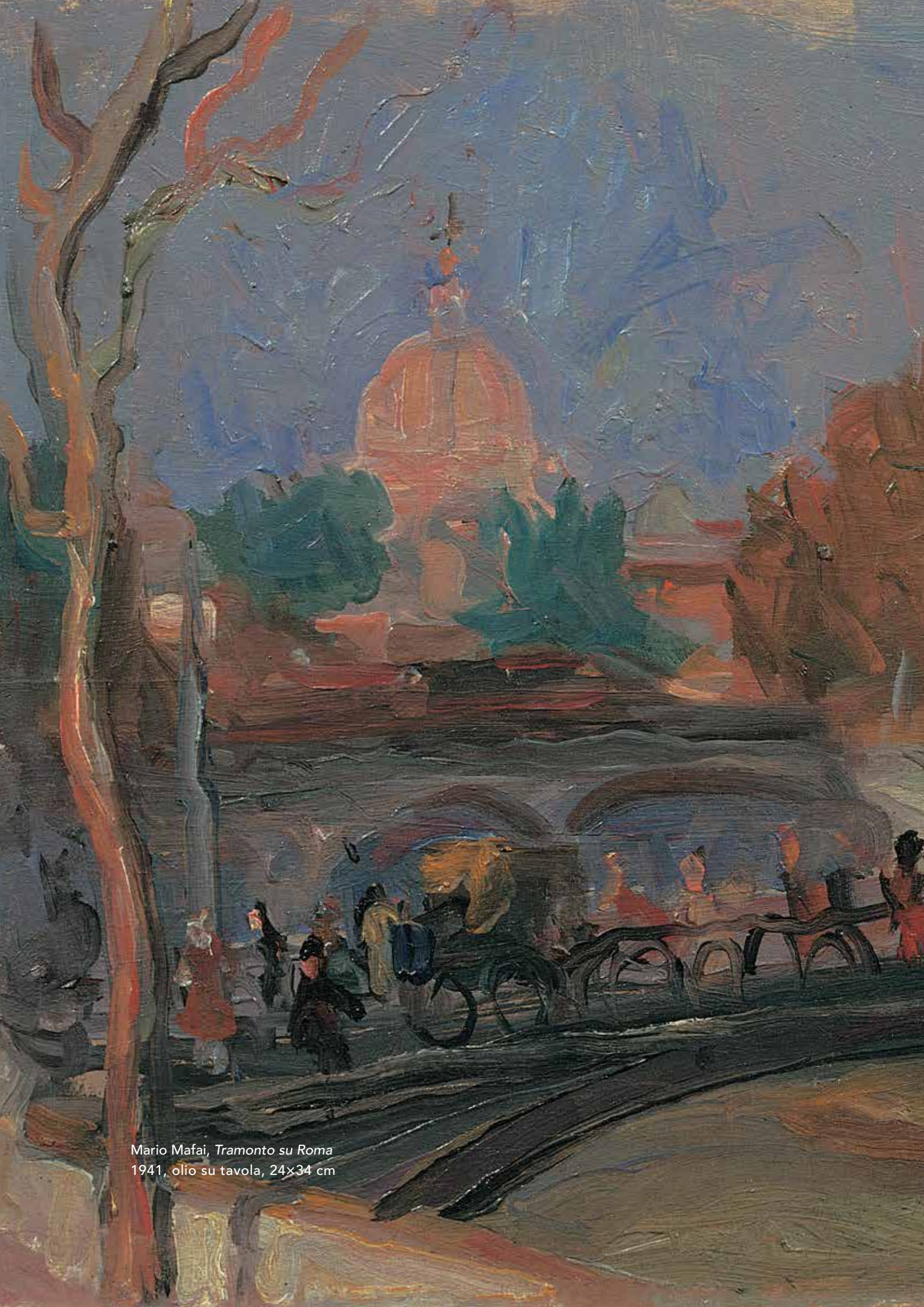
²⁹ A. Negri con S. Bignami, P. Rusconi, G. Zanchetti, S. Ragionieri, *Anni trenta. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra, Giunti, Firenze 2012.

³⁰ Rivista quindicinale di cultura fondata e diretta da Giuseppe Bottai. Fu pubblicata tra il 1940 e il 1943. Stampata a Milano dall'Anonima periodici italiani, ebbe tuttavia la sua sede direzionale a Roma.

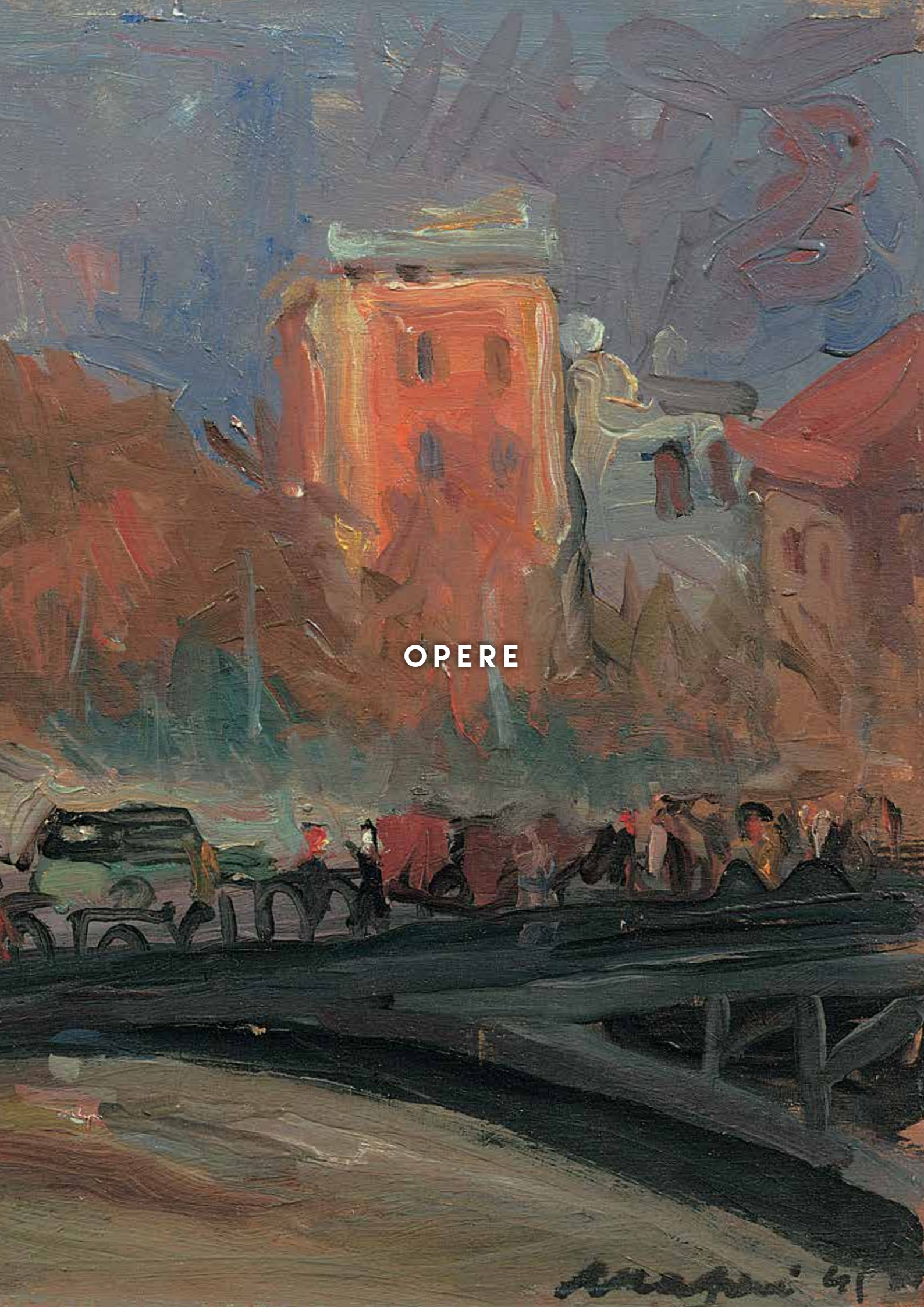
³¹ Pintor, *Il nuovo romanticismo*, in "Primato", a. II (1940), n. 15, Milano.

³² E. Vedova, *Pagine di diario*, Galleria Blu, Milano 1960, p. 18.

³³ Matricola n. 7047 della Casa penale di Turi. Ora in E. Morante, *La storia*, Einaudi, Torino 2015, p. 657.



Mario Mafai, *Tramonto su Roma*
1941, olio su tavola, 24x34 cm

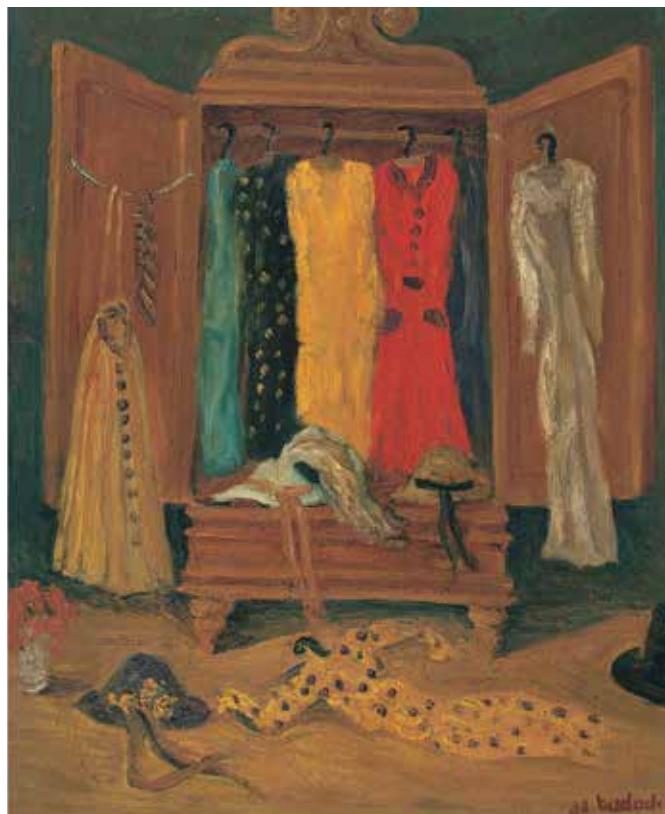


OPERE

69



Arnaldo Badodi, *Ballerine*, 1938, olio su tela, 65,5×49,5 cm



Arnaldo Badodi, *L'armadio*, 1938, olio su tela, 54,5x43,5 cm



Arnaldo Badodi, *Donna al caffè*, 1940, olio su tavola, 40x30 cm



Arnaldo Badodi, *Il suicidio del pittore* (opera a tergo di Caffè), 1937, olio su compensato, 58x48 cm



Arnaldo Badodi, *Caffè*, 1940, olio su compensato, 48x58 cm



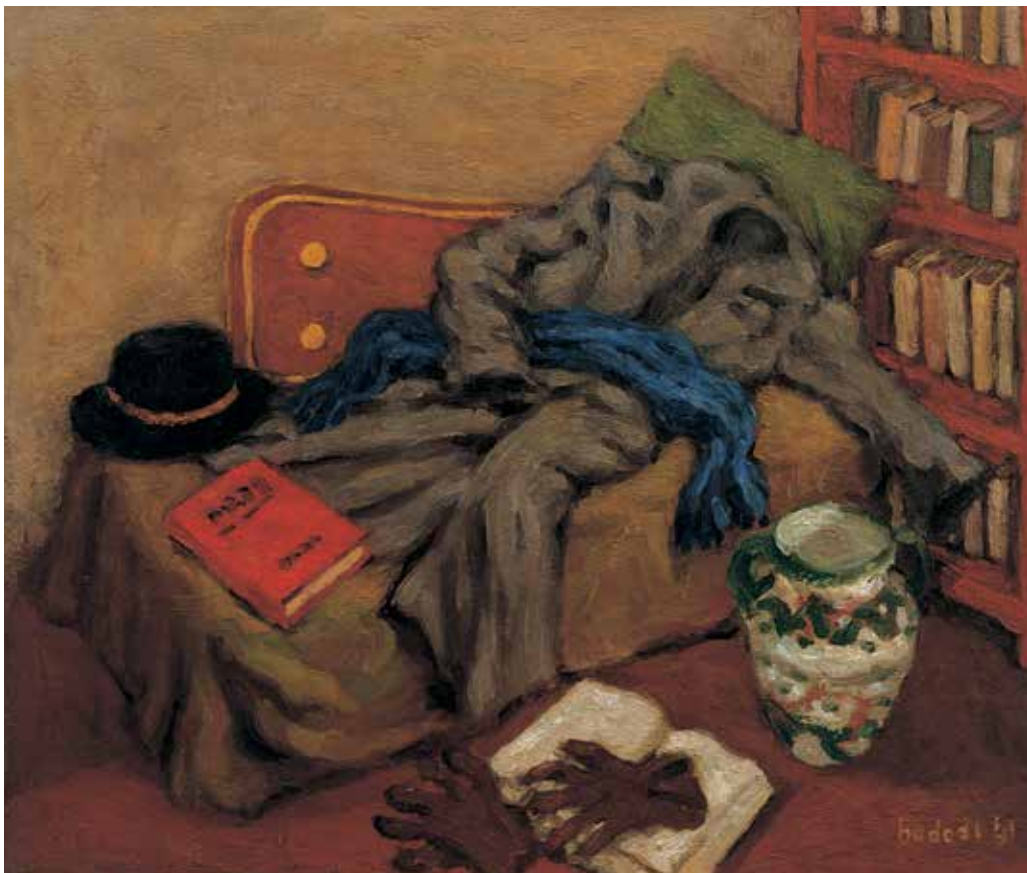
Arnaldo Badodi, *Il circo*, 1941, olio su tela, 55x70 cm



Arnaldo Badodi, *Il biliardo*, 1940, olio su tela, 69×49,5 cm



Arnaldo Badodi, *Ragazza*, 1941, olio su tela, 39,5×55 cm



Arnaldo Badodi, *Soprabito su divano*, 1941, olio su tela, 60×70 cm



Renato Birolli, *L'Arlecchino*, 1931, olio su tela, 84x56 cm



Renato Birolli, *Periferia (Grottammare)*, 1932, olio su tela, 54x53 cm



Renato Birolli, *Tassi rosso*, 1932, olio su tela, 58x60 cm



Renato Birolli, *Gineceo* (opera a tergo di *Paese a Monluè*), 1934, olio su tela, 70×65 cm



Renato Birolli, *La città degli studi*, 1933, olio su tela, 67,5x84,5 cm



Renato Birolli, *Paese a Monluè*, 1939, olio su tela, 65x70 cm



Renato Birolli, *La nuova Ecumene*, 1935, olio su tela, 136×155,5 cm



Renato Birolli, *I poeti*, 1935, olio su tela, 90×108 cm



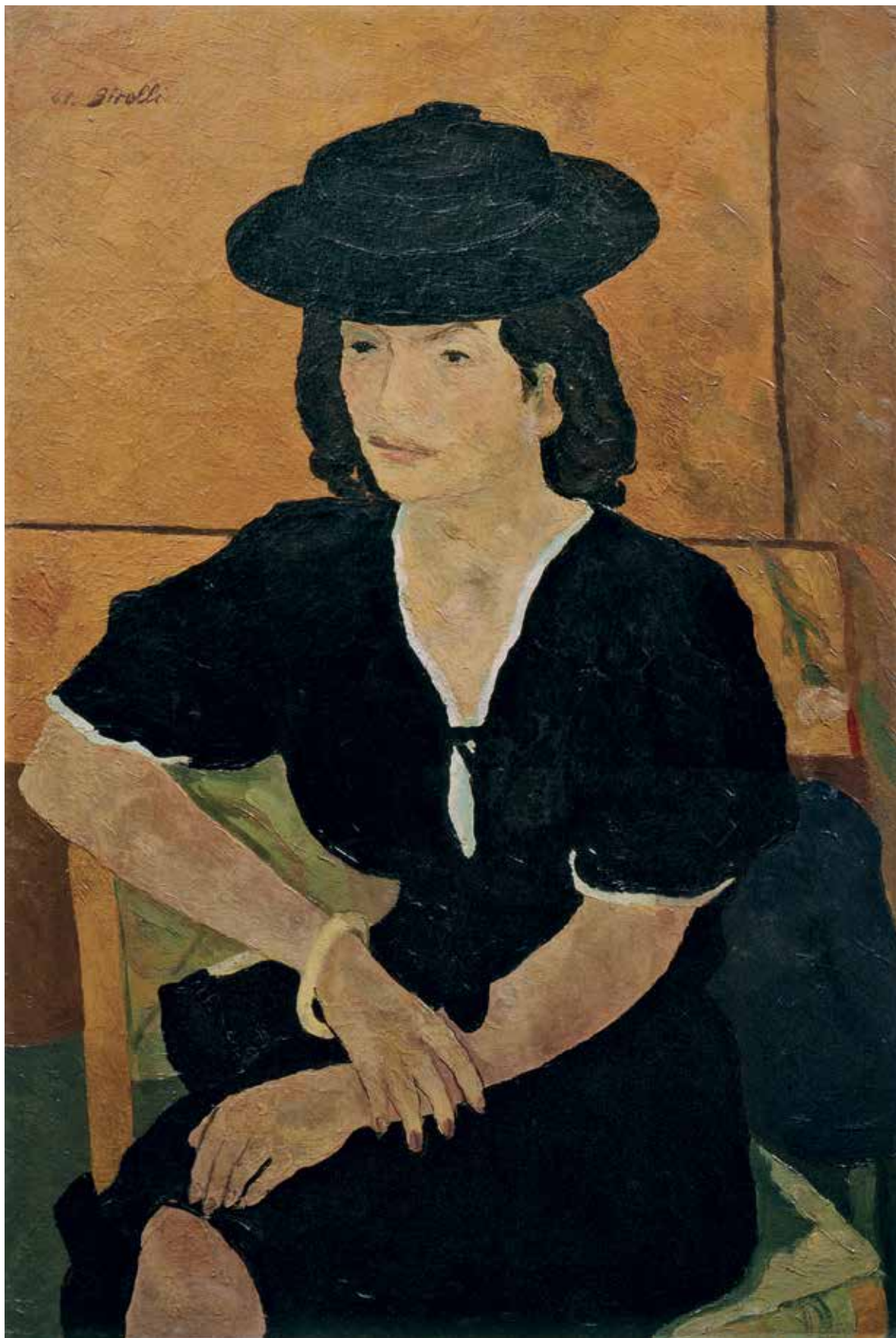
Renato Birolli, *Il caos*, 1936, olio su tela, 110×90 cm



Renato Birolli, *Le signorine Rossi*, 1938, olio su tela, 100×120 cm



Renato Birolli, *Maschere*, 1938-1939, olio su tela, 63×77,5 cm



Renato Birolli, *Signora col cappello*, 1941, olio su tela, 84x57 cm



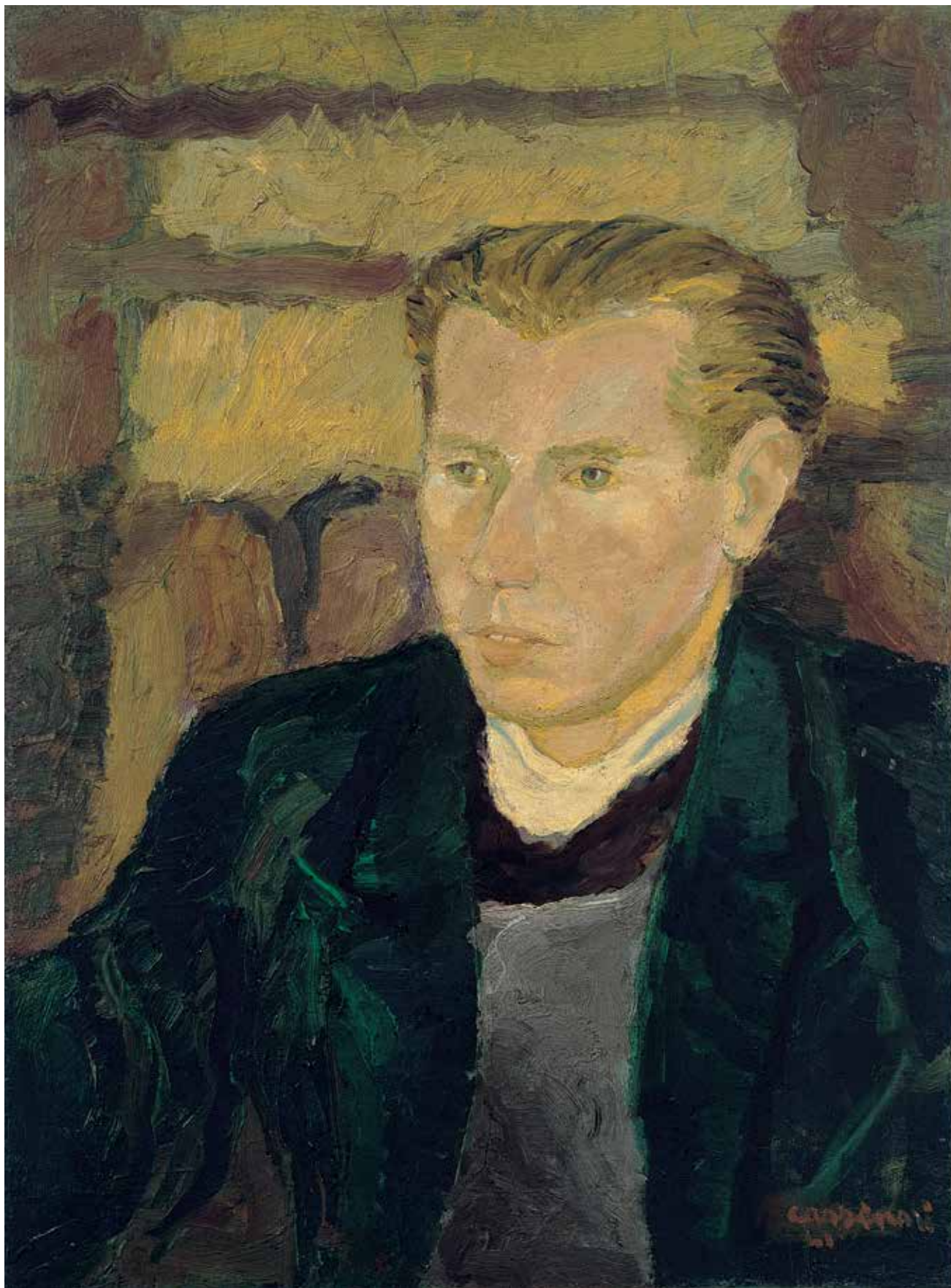
Jessie Boswell, *Marina*, 1929, olio su cartone, 33×34 cm



Luigi Brogini, *Paesaggio romano con statua di Nettuno*
1933, inchiostro acquarellato su carta, 320×220 mm



Luigi Brogini, *Paesaggio romano con figura sdraiata*, 1932, inchiostro acquarellato su carta, 330×240 mm



Bruno Cassinari, *Ritratto di Ernesto Treccani*, 1941, olio su tavola, 60×45 cm



Gigi Chessa, *Nudo*, 1934, olio su tela, 65,7×50,5 cm



Angelo Del Bon, *Rocca delle Caminate n. 2*, 1935, olio su tela, 127×148 cm



Filippo de Pisis, *Il Foro Bonaparte a Milano*, 1941, olio su tela, 70×50 cm



Filippo de Pisis, *Il suonatore di flauto*, 1940, olio su tela, 65×60 cm



Filippo de Pisis, *Pesce e coltello*, 1940, olio su cartone, 30×50,5 cm



Francesco De Rocchi, *Popolana*, 1933, olio su tavola, 93×65 cm



Nicola Galante, *Paese per la Casetta (Vasto)*, 1929, olio su tela, 50×60 cm



Tullio Garbari, *La famiglia*, 1931, olio su tela, 65×80 cm



Renato Guttuso, *Ritratto di Mimise*, 1938, olio su cartone intelato, 70,6×50 cm



Renato Guttuso, *Natura morta con garofani e frutta*
1938, olio su cartoncino telato, 47×54 cm



Renato Guttuso, *La finestra blu*
1940-1941, olio su tela, 45×50 cm



Renato Guttuso, *Gabbia bianca e foglie*
1940-1941, olio su tela, 45×55 cm



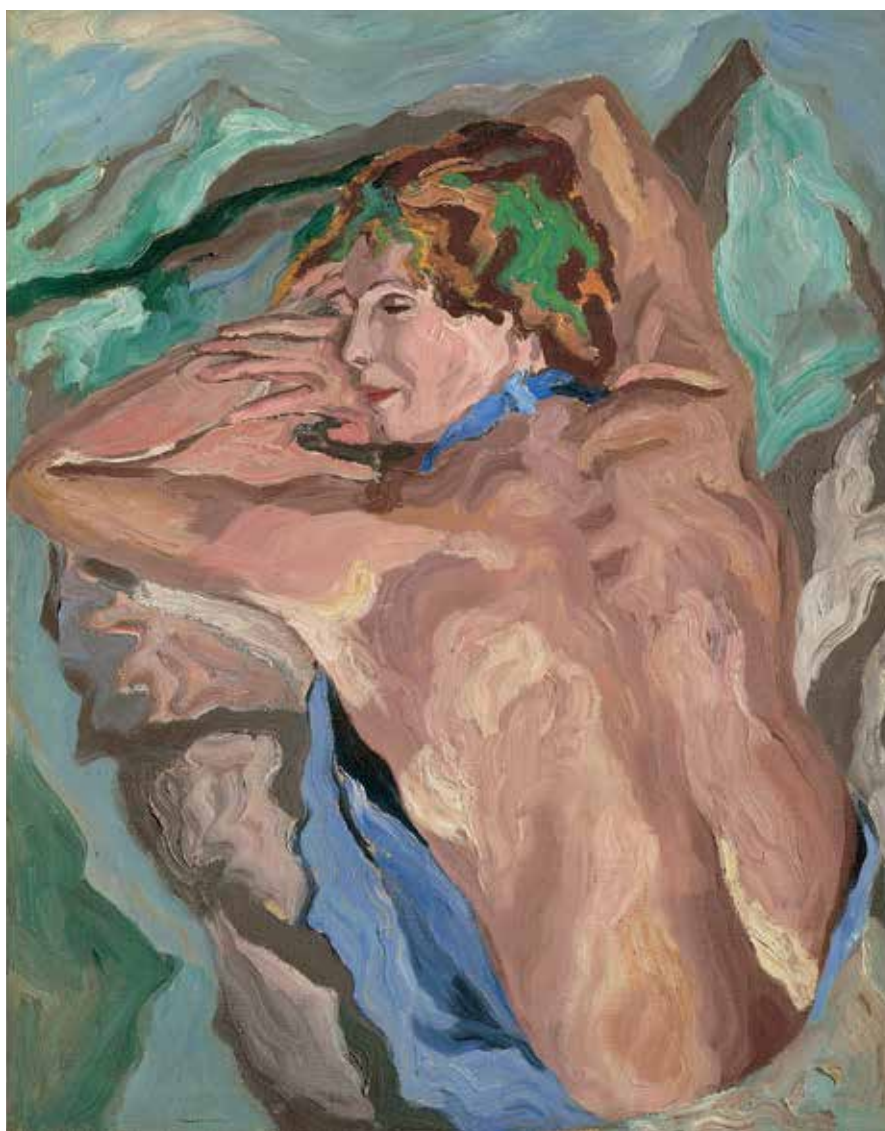
Renato Guttuso, *Ritratto di Mario Alicata*, 1940, olio su tela, 55×45 cm



Renato Guttuso, *Ritratto di Antonino Santangelo*
1942, olio su tela, 100×70 cm



Renato Guttuso, *Autoritratto*
1936, china su carta, 450×320 mm



Carlo Levi, *Nudo sdraiato*, 1934, olio su tela, 92×73,5 cm



Umberto Lilloni, *Uliveto ad Arenzano*, 1931, olio su tela, 65×80 cm



Mario Mafai, *Garofani bianchi con mammole*, 1936 circa, olio su tela, 51×39 cm



Mario Mafai, *Tramonto sul Lungotevere*
1929, olio su compensato, 41,3×50,8 cm



Mario Mafai, *Strada con casa rossa*
1928, olio su tela, 38×38,5 cm



Mario Mafai, *Ritratto*, 1928 circa (opera a tergo di *Strada con casa rossa*), olio su tela, 38,5×38 cm



Mario Mafai, *Autoritratto*, 1933 circa, olio su tela non preparata, 56,5×44 cm



Roberto Melli, *La lettura*, 1942, olio su tela, 90×80 cm



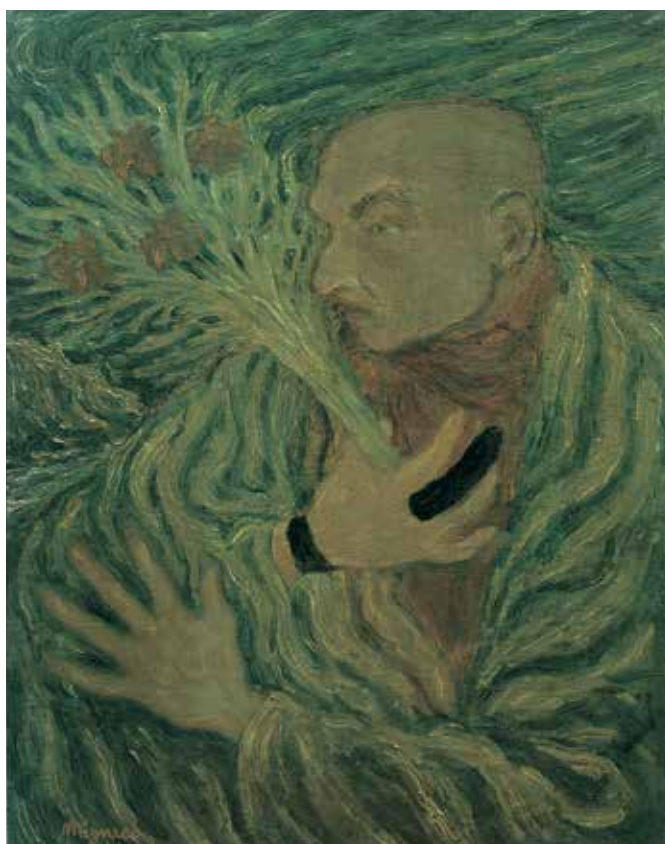
Francesco Menzio, *Lo scialle verde*, 1929, olio su tela, 53×45 cm



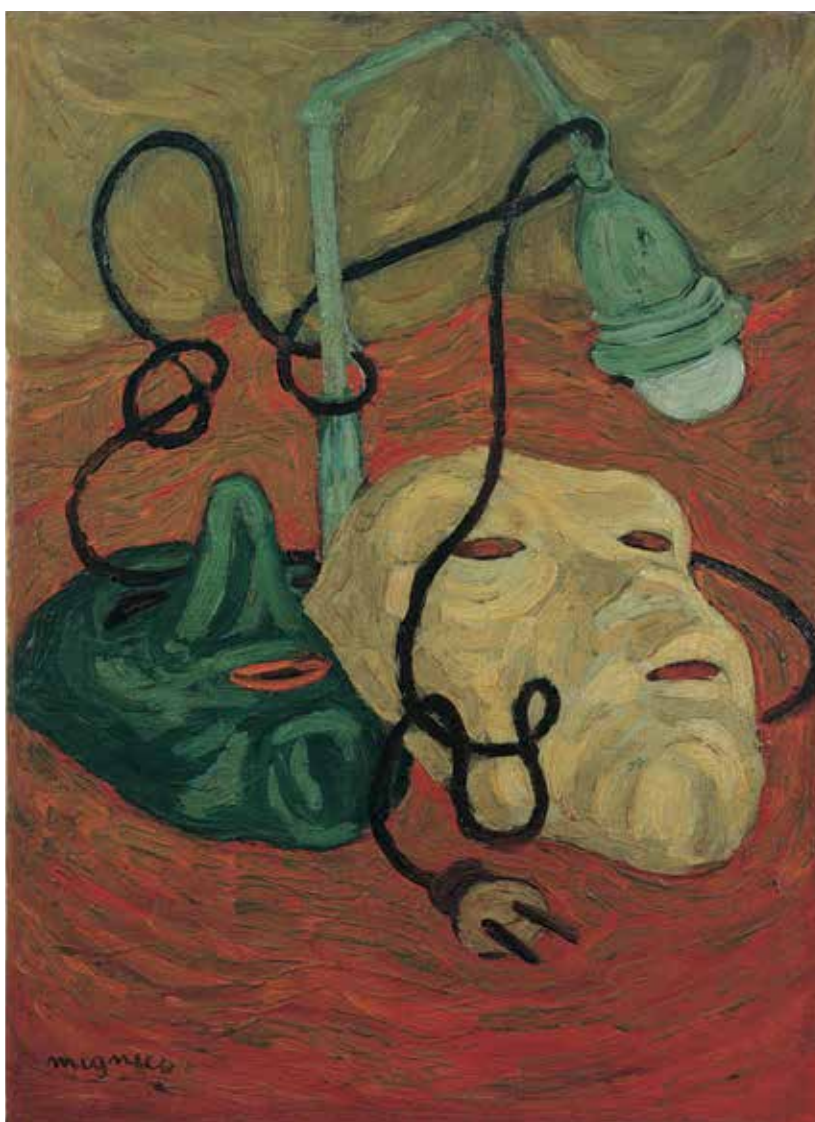
Francesco Menzio, *Ritratto di giovane*, 1929, olio su tela, 72×59 cm



Giuseppe Migneco, *Amanti al parco*, 1940, olio su tela, 50x40 cm



Giuseppe Migneco, *L'uomo dal dito fasciato*, 1940, olio su tela, 60x46 cm



Giuseppe Migneco, *Natura morta con maschere*, 1941, olio su tela, 49×39 cm



Ennio Morlotti, *Natura morta con bucranio*, 1942, olio su tela, 46×60 cm



Fausto Pirandello, *Composizione (Siesta rustica)*, 1924-1926, olio su tela, 100×126 cm



Fausto Pirandello, *Spiaggia*, 1940 circa, olio su tavola, 74×106 cm



Fausto Pirandello, *La famiglia dell'artista*
1942 circa, olio su tavola, 100×67,5 cm



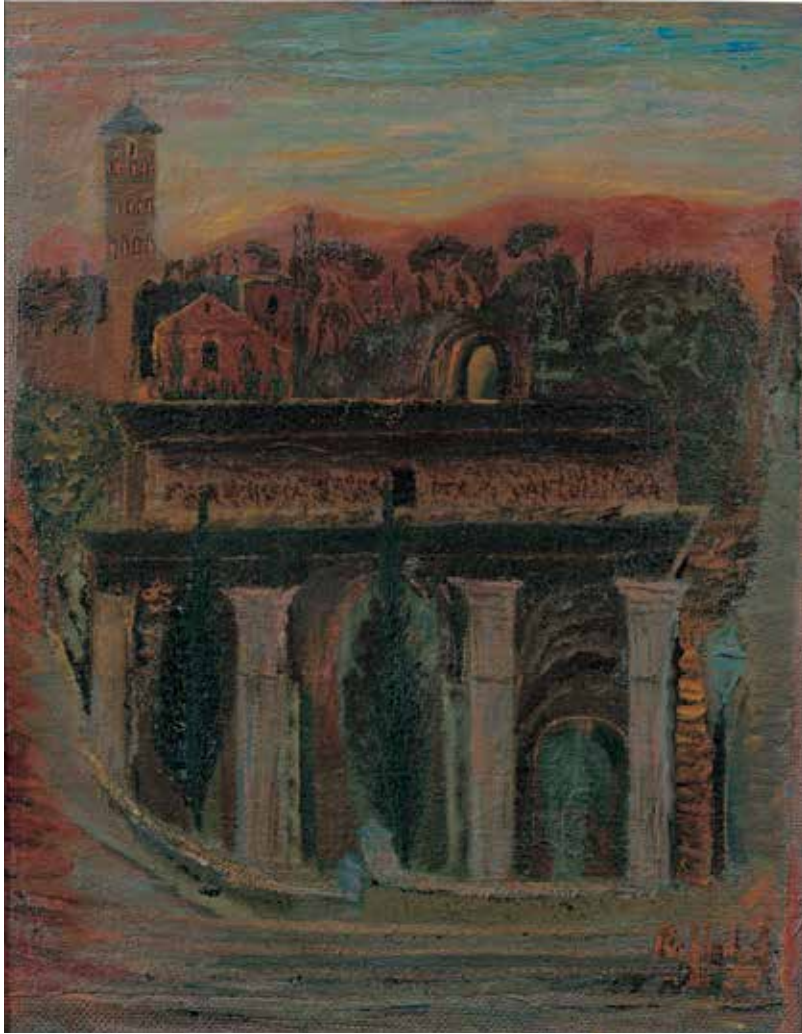
Fausto Pirandello, *La lettera*, 1929, olio su cartone, 70×53 cm



Fausto Pirandello, *Natura morta con strumenti musicali*, 1942 circa, olio su tavola, 50,5×60 cm



Antonietta Raphaël, *Natura morta con chitarra*, 1928, olio su tavola, 39×45 cm



Antonietta Raphaël, *Arco di Settimio Severo all'alba*
1929, olio su tela, 48×41 cm



Antonietta Raphaël, *Veduta dalla terrazza di via Cavour*
1929, olio su tavola, 21×27,4 cm



Antonietta Raphaël, *Yom Kippur in the Synagogue*, 1931, olio su tela, 48×64 cm



Antonietta Raphaël, *La strada al mare*, 1939, olio su tela, 44×55,5 cm



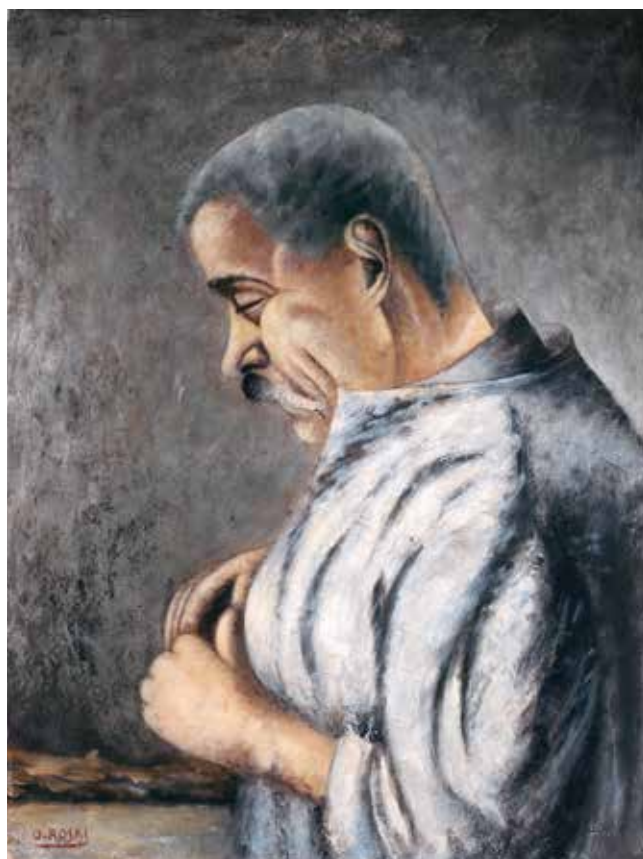
Ottone Rosai, *Giocatori di topa*, 1920, carboncino su cartone applicato su tela, 490×690 mm



Ottone Rosai, *L'attesa*, 1920, olio su tela, 29×32 cm



Ottone Rosai, *Conversazione*, 1922, olio su tela, 43×33,5 cm



Ottone Rosai, *L'intagliatore*, 1922, olio su cartone pressato vincolato a un pannello ligneo, 62,3×46,5 cm



Ottone Rosai, *I fidanzati*, 1934, olio su tavola, 70x49,7 cm



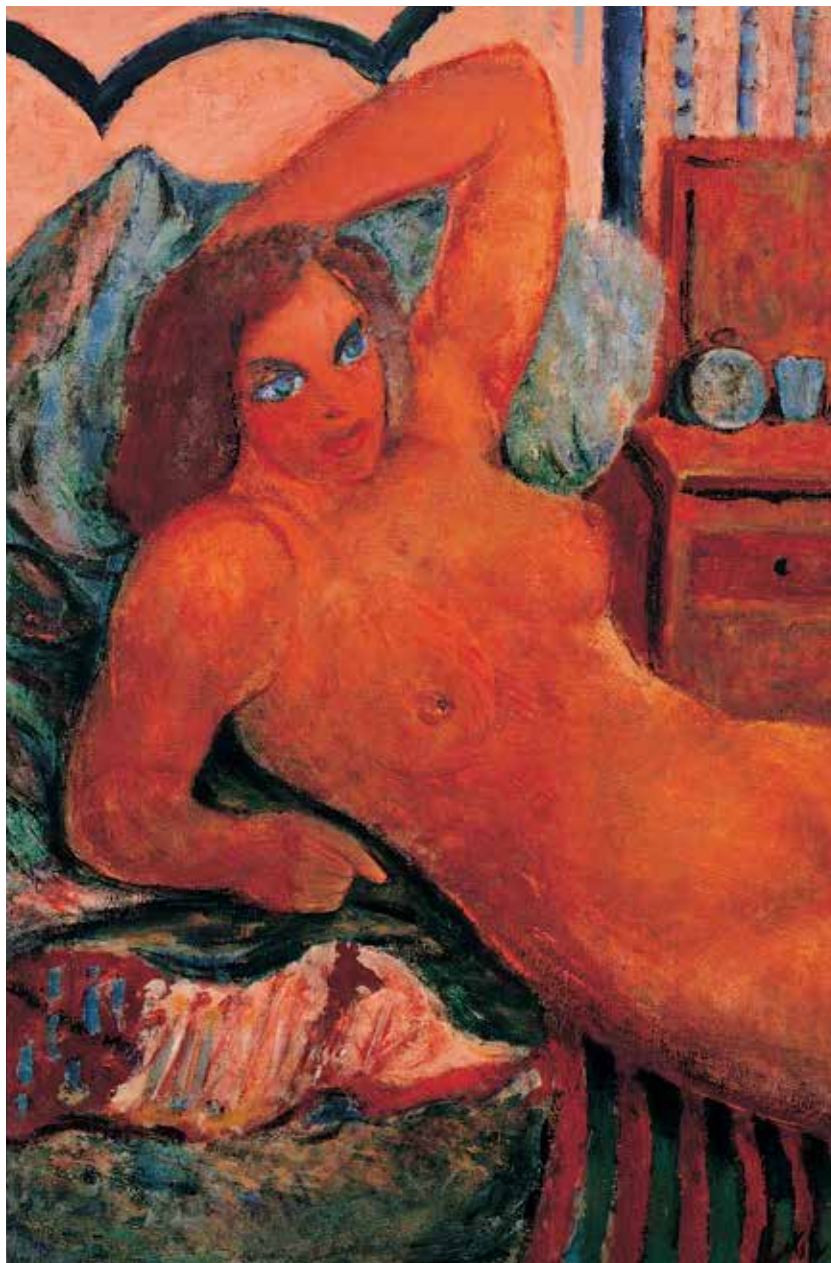
Ottone Rosai, *All'osteria*, 1938, olio su tela, 75,5x65,5 cm



Aligi Sassu, *I Dioscuri*, 1931, olio su tela, 70x58 cm



Aligi Sassu, *Concerto*
1930, olio su tela incollata su compensato, 65x57 cm



Aligi Sassu, *Nu au divan vert*, 1941, olio su tela, 97×65 cm



Scipione, *Natura morta con piuma*, 1929, olio su tavola, 45,5×50,7 cm



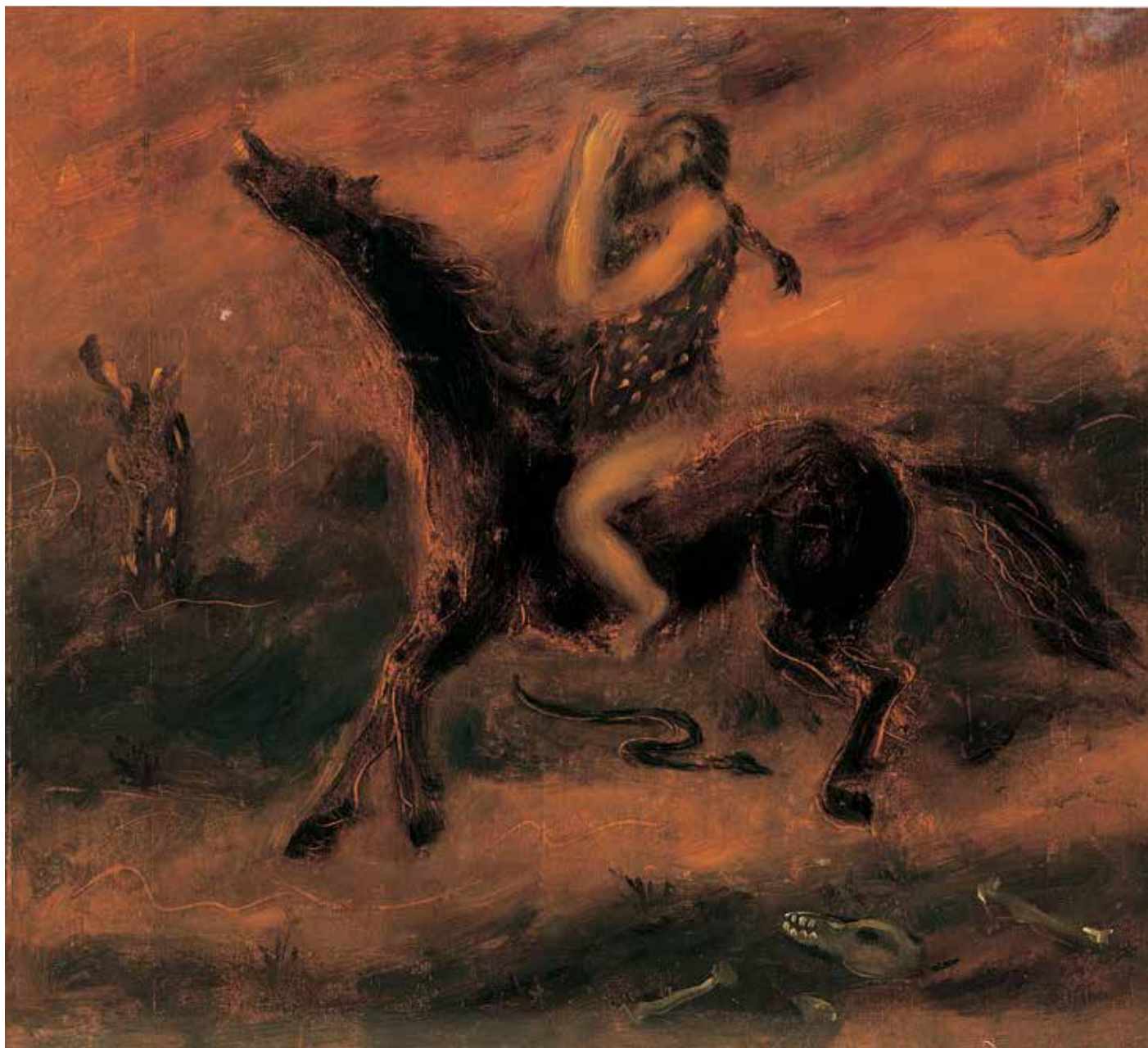
Scipione, *Angolo di Colleparado*, 1929 circa, olio su tavola, 44×44 cm



Scipione, *Villa Corsini*, 1929, olio su tavola, 36,5×29,5 cm



Scipione, *Autoritratto*, 1930, olio su tavola, 54×37 cm



Scipione, *Profeta in vista di Gerusalemme*, 1930, olio su tavola, 42,3×46,5 cm



Ernesto Treccani, *Autoritratto*, 1940-1941, olio su tela, 40×35 cm



Ernesto Treccani, *Ritratto di Beniamino Joppolo*, 1941, olio su tela, 45×35 cm



Ernesto Treccani, *Colombi assassinati*, 1941, olio su tela, 70×55 cm



Italo Valenti, *Gabbiani*, 1939, olio su tela, 40×50 cm



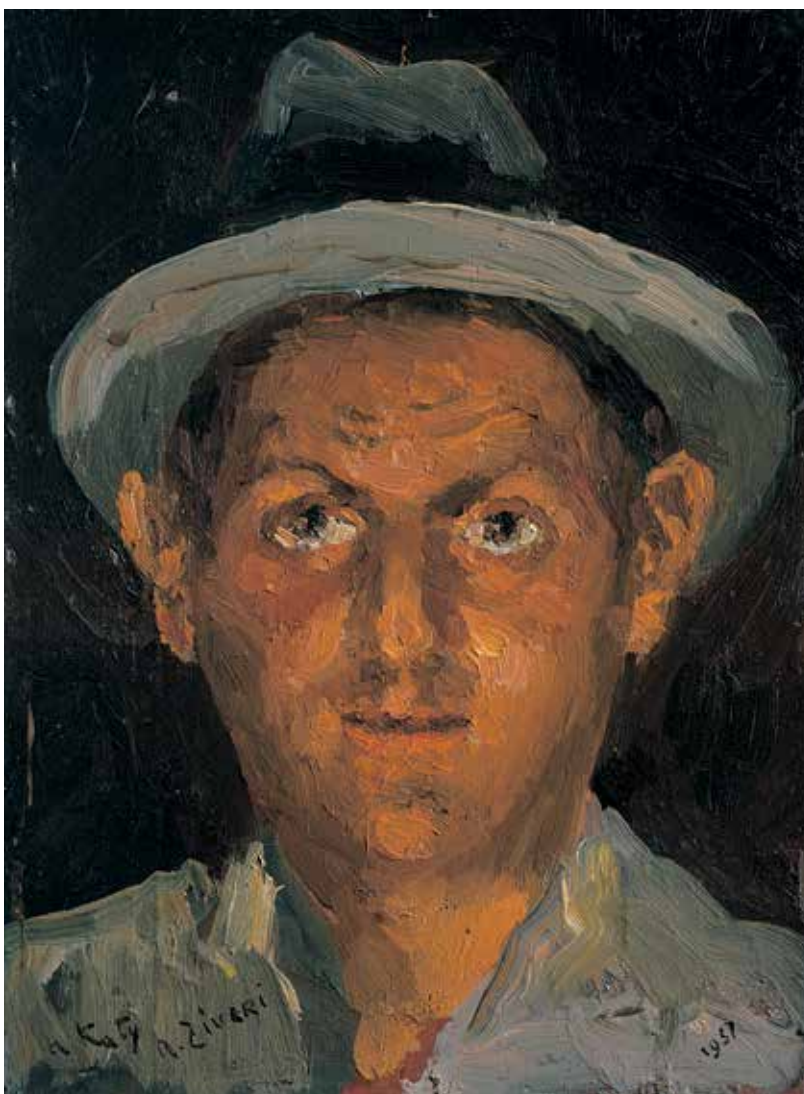
Italo Valenti, *I giovani Greci*, 1939, olio su tela, 40×50 cm



Italo Valenti, *Nudo in un interno*, 1944 circa, olio su tela, 40×50 cm



Alberto Ziveri, *Giocatori di birilli*, 1934, olio su tela, 75x100 cm



Alberto Ziveri, *Autoritratto*, 1937, olio su tavola, 18x13,2 cm



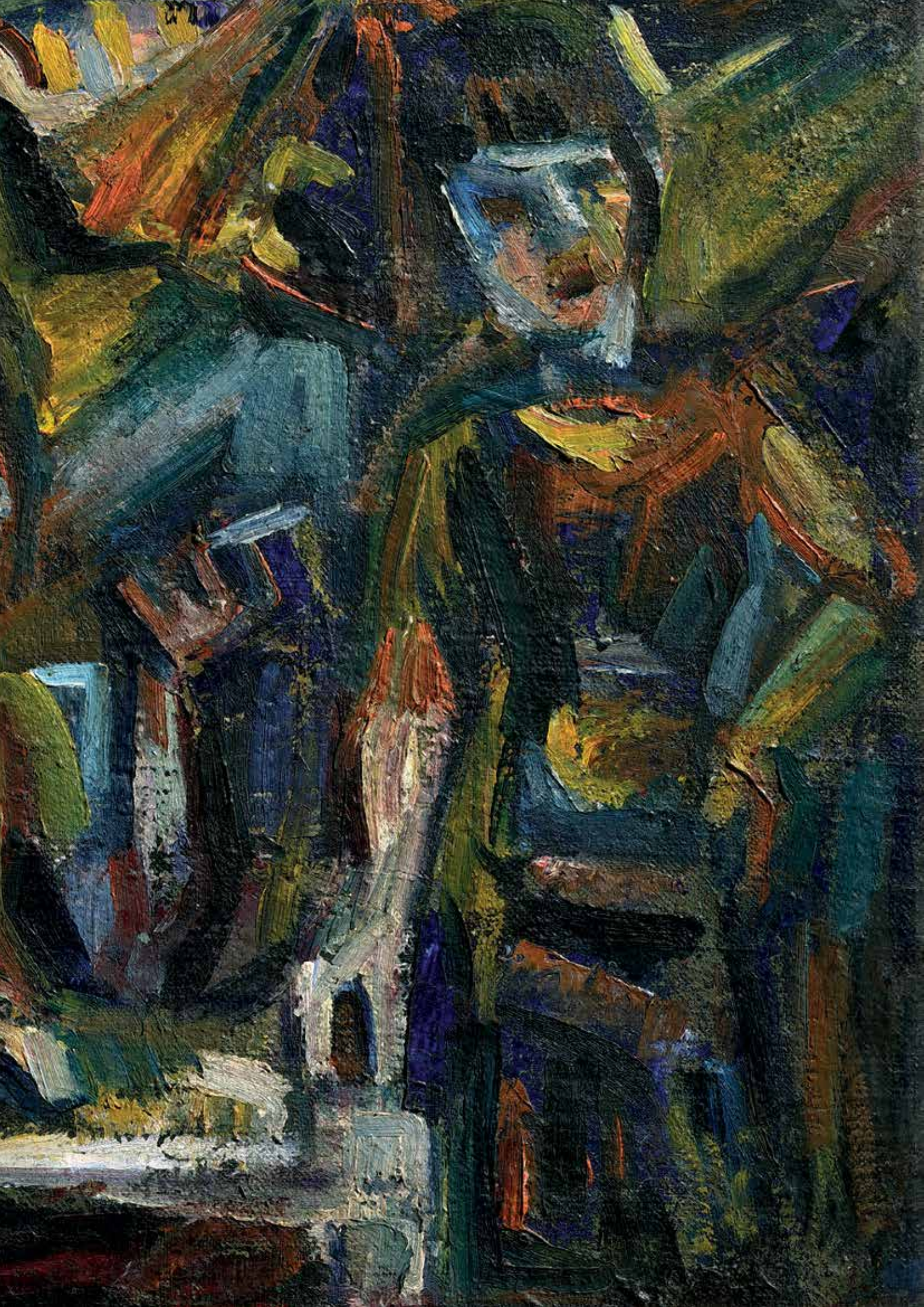
Alberto Ziveri, *Studio per "La rissa"*, 1937, olio su tela, 65x70 cm



Alberto Ziveri, *Il postribolo*, 1945, olio su tela, 100x125 cm



Emilio Vedova, *Il caffè veneziano*
1942, olio su tela, 43,2×55 cm



Finito di stampare nel mese di aprile
2017 da GRAFICA & ARTE - Bergamo

© Copyright 2017 Fondazione Credito
Bergamasco, Bergamo. I diritti di
traduzione, riproduzione e adattamento
totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
sono riservati per tutti i Paesi.

© 2017 Collezione Giuseppe Iannaccone
© 2017 Gli autori per i loro testi
© 2017 Filippo de Pisis, Renato Guttuso,
Carlo Levi, Umberto Lilloni, Fausto
Pirandello, Aligi Sassu, by SIAE 2017

ISBN 978-88-85478-00-8

Si ringraziano Claudio Centimeri, Maria
Chiara Ghilardi, Dario Moalli, Paolo e
Massimo Romanò, Paolo Vandrash,
Bernabò Visconti di Modrone.

La Fondazione Credito Bergamasco
ringrazia, inoltre, l'Associazione Nazionale
Carabinieri - Sezione di Bergamo e la
Cooperativa Sociale AEPER.





Per maggiori
informazioni e
per i contenuti
extra
della mostra



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it



