

La pittura della realtà. La svolta realista nella pittura romana degli anni trenta

FABIO BENZI



1. Renato Guttuso, *Crocifissione*, 1940-1941.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

La collezione Giuseppe Iannaccone, che nella sua parte storica raccoglie una serie di capolavori della pittura italiana degli anni trenta tra Roma, Milano e Torino, è orientata su una scelta di gusto che predilige alcune tendenze peculiari del poliedrico panorama italiano. Una poliedricità che, va detto, fa dell'arte italiana tra le due guerre un caso davvero unico in cui la dittatura fascista non incise minimamente su scelte estetiche che variano tra astrattismo, futurismo, espressionismo, tonalismo e surrealità; e di conseguenza la rende uno dei poli più interessanti ed espressivamente liberi del panorama non solo europeo di quegli anni: anzi, con certezza esso risulta il contesto nazionale più ricco e qualitativamente alto, proprio grazie a tale libertà di dialogo e di idee, dopo l'incomparabile palcoscenico parigino, col quale appare peraltro costantemente in dialogo¹. La prima frattura sensibile di questa koiné avverrà però ancora prima dello scoppio della guerra mondiale, con la raggelante istituzione delle leggi razziali, nel 1938; ma paradossalmente una libertà espressiva sempre più inquieta proseguirà con l'appoggio protettivo di alcune parti del regime, al punto che si vedrà premiata, al IV Premio Bergamo del 1942, la *Crocifissione* (FIG. 1) di Renato Guttuso (già avvicinatosi al comunismo²), che cita esplicitamente il Picasso di *Guernica* (FIG. 8), divenuto in quel torno di anni un esempio formale ed etico per gli intellettuali antifascisti³.

Una di queste varie e dialettiche ricerche, che esaminiamo in questo scritto, è la tendenza a una pittura di scavo della realtà che parte simultaneamente dalle due maggiori formazioni romane (e sarebbe meglio dire italiane, per la loro capacità di influenza nel tessuto nazionale) di quegli anni: il tonalismo dell'École de Rome di Cagli, Cavalli, Capogrossi e l'espressionismo della "scuola di via Cavour" di Scipione, Mafai e Raphaël. In effetti, alla metà degli anni trenta la situazione romana è definitivamente consacrata come la più moderna e vitale in Italia: dopo il tentativo, con il Muralismo, di infondere nuova vita al "Novecento Italiano", lo stesso Sironi, campione di quel movimento, riconosce che "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 [...] il gruppo romano raccoglie in questa quadriennale una messe più viva di attenzioni e tiene viva con buona energia la fiamma della fede in un'arte moderna che non sia un piatto riscaldato, o una pietosa finzione. Roma è qui il baluardo dell'arte d'oggi."⁴

- 1 Su questo tema, cfr. F. Benzi, *Arte in Italia tra le due Guerre*, Torino 2013.
- 2 L'avvicinamento di Guttuso all'antifascismo è di difficile collocazione: tuttavia la *Crocifissione* è assai esplicita in tale senso, e per altri versi Mirella Serri colloca allo stesso 1941 tale "svolta" (cfr. M. Serri, *I redenti*, Milano 2005, p. 216).
- 3 Cfr. M. De Micheli, *Moriotti*, in "Pattuglia", II, n.7-8, maggio-giugno 1943: "[...] un insegnamento che va integrato con la tempera di *Guernica*: il Picasso più forte, più emozionante ed eroico, il Picasso che rende al mondo la sua statura senza effusioni e paradisi". Va tenuto presente in tal senso anche il *Primo manifesto di pittori e scrittori*, redatto nel 1943 da Moriotti, Treccani, Vedova, De Grada, De Micheli, Morosini, ma pubblicato solo più tardi, in "Numero", n. 8-9, 1947: "Ci riconosciamo soltanto in amore e odio. Picasso nel 1937 con *Guernica* pone tale questione. Non si guarda a Picasso come al più autentico rappresentante di chi ha investito in senso completo la vita, e non staremo certo a farne una nuova accademia. Riconosciamo nell'atteggiamento di Picasso un superamento dell'intimismo e del personalismo degli espressionisti. Vediamo riflessa nelle tele di Picasso non la sua lotta particolare, ma quella della sua generazione. Le immagini di questo pittore sono provocazione e bandiera di mille uomini. Il quadro non come *rivelazione*, ma come *proiezione* della nostra volontà".
- 4 M. Sironi, *Il Quadriennale d'arte nazionale*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", febbraio 1935.

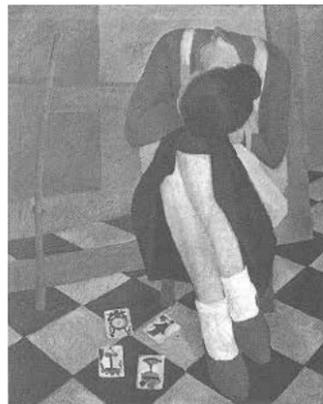
Pirandello, Guttuso, Ziveri e Melli, i pittori compresi nella parte di collezione di cui parliamo, derivano infatti tutti inizialmente dalla corrente tonalista romana, come infine confluirono tutti (tranne Melli) nella svolta realista della fine del decennio: Pirandello amico e sodale di Capogrossi e Cavalli fin dagli anni di apprendistato presso lo studio di Felice Carena (1922); Ziveri che trova linfa generativa nel tonalismo dell'École de Rome prima di volgersi al realismo nella seconda metà degli anni trenta; Guttuso che parte dal peculiare tonalismo encaustico e citrino⁵ di Cagli per superare le sue prove più giovanili e novecentiste; Melli, che dopo anni di inattività pittorica si associa nel 1933 a Cavalli, Capogrossi e Cagli nel *Manifesto del Primordialismo plastico* e nella stessa genesi tonale della Scuola romana per rientrare nel dibattito attuale dell'arte contemporanea.

Il tonalismo (una pittura basata su campiture cromatiche essenziali, prive di contorno e di ombre, che superano le volumetrie chiaroscurate e classicheggianti di un "Novecento Italiano" ormai stanco ed esaurito) è diventato in effetti a metà degli anni trenta ormai linguaggio comune, moderno; così come il termine "Scuola romana" ormai investe tutte le tendenze giovanili, anche diverse, che lo hanno fatto proprio, apportandovi un contributo espressivo personale: rendendolo insomma il linguaggio dominante. Benché la dizione *Scuola romana* fosse nata per definire il gruppo di artisti della novità tonale che espose a Parigi nel 1933 (Cagli, Capogrossi e Cavalli), a partire dal 1935 circa servi a definire la più larga generazione di pittori nata nel primo decennio del secolo, trentenni negli anni trenta, che fecero del tonalismo lo strumento espressivo comune; ma già nel 1940 Guttuso, recensendo su "Primato" la mostra del Sindacato romano, sentiva il bisogno di uscire dalla troppa genericità che aveva ormai assunto l'etichetta, individuando le due correnti ben distinte che la componevano: una "romantico-lirica" (che fa capo a Scipione e Mafai), e una caratterizzata da "un amore quasi astratto dello spazio tonale" (che fa capo a Cavalli e Capogrossi)⁶.

Gli anni seguenti il 1933 furono un susseguirsi di mostre nelle quali la tendenza tonale si afferma (Biennali, Quadriennali, Sindacali eccetera), ma anche in cui le visioni personali di Guttuso, Pirandello, Ziveri, sempre compagni d'arte e di strada, vanno differenziandosi progressivamente da quelle di Capogrossi e Cavalli, che invece divengono sempre più tangenti, nella realizzazione degli ideali comuni di astrazione tonale e magica, allegorie di un mondo dominato dalla melanconia ermetica. Vicino a loro continua a collocarsi invece Melli: anch'egli è orientato su un versante isolato, prevalentemente formale, del tonalismo. La sua formazione secessionista, la partecipazione a "Valori Plastici", gli avevano istillato un senso della forma e della composizione dominante; così per lui il tema del quadro, che invece negli amici dell'École de Rome aveva un interesse e un significato mitico ed esoterico, non riveste particolare importanza: le sue opere sono composizioni armoniche e complesse di



2. Corrado Cagli, *I neofiti*, 1934. Roma, collezione privata



3. Emanuele Cavalli, *Il solitario*, 1936. Roma, collezione privata

5 Aggettivo grecizzante, questo, attribuitogli in maniera quanto mai calzante da Melli ("atmosfera 'citrina' generale"), in *Visite ad artisti: Corrado Cagli*, in "Il Quadrivio", 23 febbraio 1936, che descrive con grande efficacia la dominante cromatica cagliasca.

6 R. Guttuso, *La X Mostra Sindacale del Lazio*, in "Primato", 15 maggio 1940.



4. Giuseppe Capogrossi, *Gita in barca (I canottieri; Partenza in sandolino)*, 1932. Roma, collezione Claudio e Elena Cerasi

tonalità ponderatissime, e i temi sono quasi esclusivamente ritratti della moglie e nature morte. Una visione di ordine esclusivamente cromatico e compositivo rende le sue opere capolavori di formalismo lucido e raffinatissimo, in cui la realtà si dispone come su un'astratta scacchiera di campiture, in una visione che, come quella dei compagni, mostra l'inquietudine di un decennio tragico in forme enigmatiche, chiuse come crisalidi. Il bellissimo dipinto *La lettura* [OP 57], del 1942, è paradigmatico del linguaggio tonalista: basato su armonie cromatiche tra i bruni e i violetti, accese da un accordo di colori primari (blu, rosso e giallo), il delicato rapporto delle due figure (la moglie e un'amica?) è chiuso in uno schema quasi astratto di riflessi; l'immagine, di realismo intimo e quasi crepuscolare, va inquadrata nel difficile contesto del percorso psicologico ed esistenziale dell'artista ebreo che, dopo aver scritto (fino al 1936) su riviste fasciste che fin dal 1934 pubblicavano articoli antisemiti⁷ e aver persino dipinto nel 1937 un *Ritratto del Duce*, fu colpito nel 1938 dalle leggi razziali con l'interdizione a esporre pubblicamente le sue opere.

Ma vediamo ora le tre differenti personalità di Pirandello, Guttuso e Ziveri, che invece tendono parallelamente a un superamento tonale in favore di una più cruda rappresentazione della realtà.

Pirandello, il più anziano dei tre, inizia dipingendo soggetti contadini e pastorali, arcaizzanti, sul modello di Carena, ma subito vi infonde una carnalità realistica e "sgradevole", contorta e sofferta, che lo proietta ancora giovanissimo in una dimensione autonoma, quasi un inquietante precursore di Lucien Freud. Si trasferisce ben presto a Parigi, nel 1928, dove si stavano svolgendo le vicende degli "Italiens de Paris", il gruppo di artisti italiani che intendeva elaborare la sua autonoma risposta al surrealismo, rivendicando attraverso De Chirico la "paternità" di quella tendenza e dunque anche la corretta interpretazione e sviluppo, in senso italiano, della Metafisica, anche contro l'arrogante anatema lanciato da Breton. In questo contesto il giovane Pirandello tenta di inserirsi e di trovare uno sbocco, come attesta una sua cartolina a Cavalli del 1929⁸, e certamente il clima tra metafisica e surrealtà che vi fioriva fu il suo principale interesse, oltre a un'attenzione intensa per Picasso e Braque: le superfici da affresco di Campigli e Tozzi, le raffigurazioni dense di mistero e di presenze inspiegabili di De Chirico e Savinio, le figure monumentali di Picasso e il cubismo spatolato di Braque sono elementi su cui Fausto meditò¹⁰ e che acquisì avidamente. In questo contesto si spiegano anche le misteriose emanazioni di "aure" ed ectoplasmi presenti in molti enigmatici disegni di Pirandello di quegli anni, fino a quadri come *Interno di mattina*. A questo periodo parigino appartiene *La lettera* [OP 59], del 1929, in cui la pittura è usata come materia autonoma, plastica e "scultorea", *trompe-l'œil* come nel cubismo di Braque della metà del decennio: ma con un senso di realtà oggettiva, quasi enigmatica nel paradossale esplicito di pittura tridimensionale e mimetica.

7 Non la figlia, come è stato scritto (C. Gian Ferrari, in AA.VV., *Una caccia amorosa. Arte italiana tra le due guerre nella collezione Iannaccone*, Milano 2009, p. 80), poiché Melli non ebbe figli.

8 Si tratta della rivista "Il Quadrivio": cfr. F. Benzi, *Arte...*, cit., 2013, p. 264.

9 Cfr. *Appendici documentarie* in F. Benzi, *Emanuele Cavalli*, Roma 1984.

10 Egli stesso cita Picasso, Derain, Braque e De Chirico tra i suoi ideali maestri in un'intervista dell'epoca: R. Vailland, *Le fils de Pirandello est peintre à Montparnasse*, in "Paris-Midi", 8 ottobre 1928.

La prima presentazione della sua opera, al ritorno in Italia nel 1931, avviene alla Galleria di Roma: una mostra di cinque milanesi e cinque romani era stata concepita nel 1932 dall'acuto e originale Pier Maria Bardi (la sua galleria era allora il centro delle proposte d'avanguardia romane, dopo esserlo stata di quelle milanesi e torinesi¹¹) come una "partita a pallone" tra due squadre¹²: i nuovi milanesi e la nuova "Scuola romana", un primo incontro e scambio tra le due più promettenti realtà giovanili italiane. I milanesi, più eterogenei, erano Birolli, Sassu, Bogliardi, Ghiringhelli e Soldati. Non c'è dubbio che i romani formassero una "squadra" ben più affiatata, un vero e proprio "gruppo": Cavalli, Caporossi e Pirandello erano amici fin dalla comune educazione alla scuola di Felice Carena, dagli inizi degli anni venti, e avevano realizzato insieme mostre e ricerche pittoriche che li avevano già fatti notare dalla critica. Dalla partita (quattro dipinti per ciascun pittore) i romani escono sicuramente vincitori, latori di un nuovo stile che rinnoverà l'arte italiana degli anni trenta. Bardi, ben cosciente dei diversi orientamenti giovanili italiani del momento, insiste sul gruppo romano, comprendendone il potenziale di originalità e di novità, nonché di inventiva complementare, che prometteva di concretizzarsi nel fatto "di punta" della ricerca artistica di quegli anni: "costituiscono la vera generazione nuova, volitiva, accesa", sottolinea in un articolo sul giornale milanese "L'Ambrosiano".

Pirandello, colosso ancora non pienamente compreso della pittura italiana, segue però, rispetto ai suoi compagni, una ricerca di scavo nella realtà dei corpi e delle cose, che genera un senso di allarme e di inquietudine. Egli, dopo aver contribuito all'elaborazione del tonalismo, ne diede la sua soluzione materica e visionaria, spiritata e inquietante, attraverso figure spatolate, dalle posizioni e dai gesti quotidiani, ma come bloccati in composizioni ritmiche e innaturali: figure dominate da un'ansia immanente, conturbante e surreale. Del tutto sganciata dal surrealismo onirico scipionesco, cui talvolta si è voluta ricondurre, l'arte pirandelliana compone attraverso l'indagine di uno spazio distorto, sempre planato su schemi diagonali e instabili, quegli spazi vuoti che la coscienza non riesce a colmare nel suo rapporto complesso con la realtà. Ci restituisce senza retorica, attraverso una materia scabra e allo stesso tempo sontuosa, una condizione umana dolorosa, di straordinaria forza spirituale. La tecnica asciutta e ruvida della sua pittura fornisce una lettura autonoma del tonalismo, che passando dalle figurazioni surreali degli anni intorno al 1930, nella seconda parte del decennio si orienta su un realismo attonito e crepuscolare. Antipsicologico, non vuole però creare una realtà di sogno come i suoi amici, ma esporre lucidamente una condizione sospesa tra forma pura e realtà scarnificata: un paradosso che mette a nudo la dialettica insolubile tra materia sofferente e spirito sublimante, messa in scacco dall'ineluttabilità dell'esistenza. *Spiaggia* [OP. 60], del 1940 circa, e *La famiglia dell'artista* [OP. 61], del 1942, sono due tra i massimi esempi di questa silenziosa alienazione



5. Fausto Pirandello, *La tempesta*, 1938. Roma, collezione privata



6. Renato Guttuso, *Fuga dall'Etna*, 1939. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

11 Aperta nel 1930 nel palazzo d'angolo di via Veneto con piazza Barberini, aveva presentato quello stesso anno la prima significativa mostra di Scipione e Mafai, e non cessava di proporre la nuova arte giovane con originalità di scelte e un orientamento sulle giovani generazioni. Nel 1932 aveva già esposto i "Sei di Torino", gli espressionisti milanesi, aveva registrato i primi passi dei giovani che avrebbero dato il via (poco dopo) all'astrattismo lombardo. L'ambiente romano vi trovava un punto di visibilità privilegiato. Questa originalità viene rilevata anche da alcuni contemporanei, come Corrado Pavolini (*A. Pincherle e C. Cagli alla Galleria di Roma*, in "Il Tevere", 18 aprile 1932): "Queste esposizioni di artisti nuovi, che si van susseguendo nella galleria di via Veneto, sono le sole davvero interessanti, o presso a poco le sole, della capitale; escluse, s'intende le grandi mostre sindacali e nazionali, d'altro significato e carattere". Vedi anche F. Benzi, *Arte...*, cit., 2013, capp. 9 e 10.

12 L'immagine è evocata da Pirandello, che ricordando l'occasione in una lettera a Guzzi (in F. Benzi, *Materiali inediti dagli archivi di Virgilio Guzzi*, in L. Stefanelli Torossi [a cura di], *Virgilio Guzzi*, Roma 1986), menziona il gruppo di cinque romani che "si contrapponevano agli altrettanti pittori milanesi, in una mostra di confronto che voleva essere quasi una partita (come quella di calcio)".

13 R. Guttuso, *Una mostra di Pirandello*, in "Primato", n. VI, 1941. Sui *Bagnanti* di Pirandello, vedi F. Benzi (a cura di), *Fausto Pirandello: bagnanti*, Rignano Flaminio (Rm) 2010, e *Idem* (a cura di), *Fausto Pirandello 1899-1975*, London 2015. Su Pirandello in generale è ancora valido il volume di G. Giuffrè, *Fausto Pirandello*, Roma 1984; vedi anche C. Gian Ferrari (a cura di), *Fausto Pirandello. Catalogo generale*, Milano 2009.

14 Su questo periodo di Cagli, e sulla sua influenza sulle giovani generazioni, cfr. F. Benzi (a cura di), *Corrado Cagli e il suo magistero*, Milano 2010.

15 Sulle connessioni, gli intrecci e le reciproche influenze dei gruppi giovanili romani, milanesi e torinesi negli anni trenta, vedi E. Pontiggia, *Italia anni trenta: la stagione neoromantica, l'intreccio delle mostre*, in AA.VV., *Una caccia...*, cit., 2009, pp. 25-33; F. Benzi, *Arte...*, cit., 2013.

16 Sul gruppo palermitano vedi F. Leone, *Il gruppo dei Quattro di Palermo: "Hanno forse il diavolo in corpo"*, in F. Benzi (a cura di), *Corrado Cagli...*, cit., 2010.

17 Insieme a Guttuso si presentano artisti molto eterogenei: Alberto Bevilacqua, Leo Castro, Vittorio Corona, Manlio Giarrizzo e Mario Mimì Lazzaro (quest'ultimo sodale di Scipione e Mafai nel momento nascente del gruppo di via Cavour).

18 "Esprimersi con assoluta sincerità ed in comunità di spirito. Liberi da ogni preoccupazione, sia arcaica che neoclassica, sia metafisica che intellettuale. Primitivi, per necessità, perché nati in un'epoca di inizio". Così Guttuso sintetizza le poetiche del gruppo di giovani siciliani nell'articolo *Discorso sulla sincerità: i giovani*, in "L'Ora" di Palermo, 10-11 aprile 1933.

19 Il gruppo dei Quattro si era comunque già formato, come ricorda G. Pensabene recensendo la mostra dei sei palermitani al Milione (*L'arte nuova in Sicilia*, in "Il Secolo XIX", 19 ottobre 1932), dalle ceneri e in risposta al troppo eterogeneo insieme di artisti palermitani presenti nella mostra milanese.

pirandelliana, ben distante dal complesso intreccio di psicologie contorte che traspare dall'opera del padre Luigi. La sua visione cruda della realtà precorre nei fatti quella della fine del decennio, esprimendosi in nature morte scagliose e iridate come relitti marini, ritratti e figure immobilizzati da un'ansia pietrificante, bagnanti assiepati come personaggi di un purgatorio esistenziale, gruppi di uomini e donne ignudi, disposti in composizioni seriali sulla battaglia, esposti a una luce grigia e cinerea. Il senso esistenziale di queste composizioni di bagnanti, che ispireranno a Guttuso non solo un articolo memorabile nel 1941, ma le sue famose e drammatiche composizioni di guerra (*Gott mit uns*, 1944-1945), e certo anche i suoi concitati ed espressionisti capolavori dalla prima grande maturità come la *Fuga dall'Etna* (1940, [OP. 6]), è così riassunto dall'artista: "Questi straziati personaggi portano in giro la loro forma disumana. Non sono uomini né donne malgrado le più crudeli accentazioni, ma figure d'altri pianeti su una creta scabra e arida sotto grigi cieli, senza nubi, dove persino i temporali non somigliano a quelli di questa terra. Terra, cielo, mare, animali, uomini, e donne, tutto screpolato e disseccato da un'afa meridiana, con un sole lontano che fosse riuscito a mandare la sua vampa e non la sua luce"¹³.

Guttuso, nei primi quadri maturi dopo gli esordi novecentisti, tra il 1935 e il 1937, risente fortemente delle stesure e delle composizioni cagli-sche, che verso la metà del decennio inclinavano verso un barocchismo scipionesco, ma realizzato con i metodi tonali canonici¹⁴. Il suo esordio, dopo alcune partecipazioni a mostre pubbliche, avviene in seno a un gruppo di artisti siciliani che trovò (non a caso) la sua prima uscita in una mostra alla galleria milanese del Milione nel maggio-giugno del 1934 ("2 pittori e 2 scultori siciliani"), che costituisce un interessante caso non solo di come fosse sentita largamente e diffusamente l'esigenza di uscire dal clima ormai ingessato di "Novecento", ma anche un significativo anello di congiunzione e di sintesi tra le compagini romane e milanesi¹⁵. I quattro artisti¹⁶ (Renato Guttuso, Lia Pasqualino Noto, Nino Franchina e Giovanni Barbera - quest'ultimo morto prematuramente nel 1936), naturalmente capeggiati dalla personalità prorompente di Guttuso, esordiscono in forme ancora novecentiste al principio del decennio, ma già dal 1932 Guttuso espone al Milione di Milano con altri sei siciliani¹⁷, e getta le basi del suo rinnovamento stilistico sulla scorta soprattutto della conoscenza con Cagli; da questi egli assume avidamente molti aspetti, quali soprattutto l'anelito al primordio¹⁸, la pittura sciolta ed espressionista, i colori aranciati del tonalismo, facendo da traino per i giovani amici palermitani. Il contatto con Milano, che egli mantiene vivo divenendo amico di Aligi Sassu e di Renato Birolli, ne fa un ponte fisico non solo con gli amici di Palermo ma anche con Roma, dove ormai gravita stabilmente. Tra 1933 e 1934, quando si tiene la prima mostra dei Quattro¹⁹, i giovani sono già formati e maturi, come una costola del tonalismo romano ma con uno sguardo attento anche all'altro capo

d'Italia. Nel febbraio 1935 espongono ancora alla Galleria Bragaglia di Roma, dove l'espressionismo si accentua nel contatto con Mirko, nell'approfondimento di Levi, nella contemplazione di Scipione che alla Quadriennale del 1935 aveva avuto una sala postuma. Tra 1935 e 1936 Guttuso è ancora a Milano, dove è chiamato per la leva militare e stringe ancora più stretti rapporti con gli artisti espressionisti e realisti che di lì a poco si avvicineranno alla rivista "Corrente". È a questo momento che appartengono due dipinti strettamente in rapporto, la *Natura morta con garofani e frutta* [OP. 36] e il *Ritratto di Mimise* [OP. 37], entrambi del 1937. La correlazione con le nature morte e i ritratti di Cagli, scossi in quel parallelo momento da un vento barocchetto e soutiniano, è ancora evidente, ma la densità della materia si sta già svolgendo in una visione che negli anni immediatamente successivi farà di Guttuso il leader intellettuale della pittura italiana.

Ziveri inizia nel 1933 la sua stagione tonale, ma in consonanza anche con il senso lirico ed espressivo della pittura di Mafai: le sue figure si stagliano, diafane e ritagliate, in accordi tonali tenui ma frementi nel *ductus* pittorico, come nei *Giocatori di birilli* [OP. 93] del 1934: un dipinto che gli sembra attuale fino almeno al 1936, quando continua a esporlo alla Biennale veneziana. Intorno al 1937, nel momento stesso in cui il tonalismo è diventato il linguaggio dominante, alcuni giovani, tra cui lo stesso Ziveri, sentono tuttavia con forza la necessità di un'espressione meno astrattiva, più consona alla drammaticità dei tempi che si stavano attraversando e, ancor più, verso i quali ci si stava ineluttabilmente dirigendo.

L'esigenza di una realtà, fisica, carnale, nelle cui pieghe si distinguesse il sangue (quel sangue che già in Spagna si stava versando, e che presto si sarebbe riversato nelle strade d'Europa e del mondo), che fosse espressione non solo di una stoica riflessione ma anche di un'urgenza espressiva e comunicativa, si profilava sempre più distintamente²⁰.

Virgilio Guzzi, pittore oltreché fine e colto critico d'arte, amico fraterno di Ziveri e Pirandello, è forse il primo a incrinare la pittura cristallizzata del tonalismo tornando già nel 1936 a leggere la pittura del Seicento caravaggesco più corrusco e dell'Ottocento realista (Courbet ma anche Goya), sostanziano le figure di un chiaroscuro materico, ricercando nello spessore delle paste pittoriche una densità espressiva nuova, materica, accesa di luci e preta di umori. Come sempre nel carattere italiano, l'enorme serbatoio dell'arte antica diviene elemento di riflessione per svolte stilistiche nuove. Su questa strada si innesta la focosa ricerca di Ziveri, che nel 1937 viaggia in Europa (Olanda e Francia) studiando Rembrandt, Courbet, Delacroix, acquisendo il gusto per una pittura solida e drammatica, "romantica" ed espressionista. Nel 1938 egli presenta alla Biennale i suoi primi quadri della nuova tendenza, corruschi ed espressionisti, pur ancora velati di un'aria antica secentesca e accademica (*Giuditta e Oloferne*, [FIG. 7]): sono il segno di una stagione originale,



7. Alberto Ziveri, *Giuditta e Oloferne*, 1940. Roma, collezione Natale

²⁰ Su questo tema un esauriente contributo bibliografico è in F. D'Amico (a cura di), *Guttuso Pirandello Ziveri. Realismo a Roma, 1938-1943*, Roma 1995. Cfr. anche M. Argentieri, P. Vivarelli (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Milano 1993; A. Masi, P. Vivarelli (a cura di), *Artisti Collezionisti Mostre negli anni di Primato. 1940-1943*, Roma 1996.

che tempera una cruda trivialità con una raffinatezza museale priva di eleganze ricercate, che compone suggestive evocazioni di bordelli e di scene popolari.

Parallelamente Guttuso, l'astro nascente dell'arte italiana, uscendo dalla suggestione tonale di Cagli, che già comunque interpretava in chiave nettamente espressionista, dà sostanza violenta ai suoi quadri, ai nudi vigorosamente carnali, caricati di una materia priva di abbellimenti, che spesso echeggiano angolature postcubiste. Il senso carnale e sanguigno della sua pittura, l'impegno politico antifascista inizialmente ambigualmente professato, si mostra attraverso citazioni picassiane alternate a collaborazioni a riviste fasciste ufficiali come "Primato". Questa novità e questa forza espressiva lo collocano immediatamente all'avanguardia delle generazioni esordienti. In effetti dalla versione "romantica", anticheggiante, dal clima di realismo triviale e colto allo stesso tempo di Ziveri, Guttuso si distacca presto in una ricerca di impegno sociale esplicito, che va al di là della denuncia moralmente densa degli amici, per divenire implicita denuncia politica. Pathos e impegno, realismo ed espressionismo, si coniugano in dipinti dai colori puri e lirici, dalle linee spezzate e sincopate, determinando il substrato incisivo di una pittura *in nuce* della Resistenza, e implicitamente una delle piattaforme per la rinnovata arte italiana del dopoguerra.

Nel giugno 1937 si tiene l'ultima mostra del gruppo siciliano, ridotto come si diceva a tre elementi per la morte di Barbera, nella Galleria della Cometa. Guttuso è ormai autonomo e la sua storia si svolge decisa in un realismo che attraverso l'elaborazione di Picasso (la citazione da *Guernica*, [FIG. 8], nella *Crocifissione* del 1940-1941 [FIG. 1], è sconvolgente e dirompente rispetto a ciò che significava in Italia allora) assume toni politicamente impegnati, incisivi: come nel *Ritratto di Mario Alicata* (1940) [OP. 38], in cui il realismo è plasmato ma non interrotto nella sua sanguigna circolazione da scheggiature formali neocubiste che, come si diceva all'inizio di questo scritto, divengono una metaforica quanto esplicita dichiarazione di antifascismo. Altri capolavori della collezione Iannaccone sono ancora più maturi ed espliciti in questo senso, coincidendo con gli anni di creazione di una delle icone dell'arte italiana del Novecento, la *Crocifissione* [FIG. 1]: *La finestra blu* [OP. 39], *Gabbia bianca e foglie* [OP. 40], *Ritratto di Antonino Santangelo* [OP. 41].

Inoltre il ruolo di agitatore di Guttuso, di comunicatore, di collante tra le realtà fino ad allora piuttosto autonome (quando non polemicamente contrapposte, seppur non prive di scambi) di Roma e Milano, diviene insostituibile per la costruzione di un'arte nazionale che cerca soluzioni sempre più svincolate da un regime che, se da una parte non impone scelte estetiche, dall'altra vede emergere figure di critici sempre più radicali e pericolosi nei loro assunti totalitaristici: ne è un esempio e un termine di paragone efficace e significativo proprio quel Pensabene, che nel 1932 lodava le novità giovanili dei Quattro e che poco dopo, dal 1937,

tuona invece contro l'internazionalismo giudaico-bolscevico-espressionista-internazionalista delle nuove migliori tendenze artistiche italiane. Un segno del cambiare dei tempi e dell'ambiguità del rapporto arte-regime, che dopo tanti anni di faticosi equilibri era sul punto di collassare. La compagine realista romana trova la sua celebrazione nel 1940, in una mostra alla Galleria di Roma nella quale, sotto l'ègida critica di Guzzi (che ne scrive l'introduzione), si raggruppano Ziveri, Guttuso, Montanarini, Tamburi e lo scultore Pericle Fazzini. L'introduzione spiega con chiarezza l'uscita dal tonalismo e la ricerca di una nuova vitalità realistica: "Un desiderio di accostamento e di penetrazione che intende a tutti i costi quella realtà rappresentare in un nuovo equilibrio, dove il sentimento dello stile possa per così dire profondarsi nella oggettiva esistenza delle cose. *Niente più realtà del sogno, ma sogno della realtà*. Ancora dunque, poiché non abbiamo paura delle parole, un nuovo realismo". Certamente tale impulso alla ricerca di un nuovo "realismo" derivava dalle medesime esigenze lanciate dalla rivista milanese "Corrente", con cui l'ambiente romano intratteneva proficui scambi, in un importante editoriale del dicembre 1938²¹.

Pirandello, pur non abbandonando il tonalismo, scava ulteriormente nella materia pittorica, sbranandola, come sbrana i corpi di bagnanti in posizioni contorte da Inferno dantesco, così come scompiglia insensatamente oggetti e paesaggi in un calmo *furor*, in una comprensione lucida del dramma immanente. Questa posizione così introversa lo colloca come secondo polo, dopo Guttuso, nella rete di incroci con il movimento milanese di Corrente, alle cui mostre anch'egli partecipa.

Nel settembre 1943, quando la Quadriennale romana era ancora aperta (la chiusura, prevista nel luglio, fu rimandata per la situazione politica e militare estremamente confusa: i bombardamenti su San Lorenzo - 19 luglio, l'arresto di Mussolini - 25 luglio eccetera²²), entrano in Roma i nazisti, occupandola: è ovviamente il segno della fine di un'epoca, quanto mai ricca di dialettiche e di soluzioni estetiche sempre in fitto dialogo con l'Europa, che nel suo momento finale guardavano al realismo e al cubismo picassiano come riflessione antifascista e antinazista. È la fine di uno dei periodi più complessi, alti e travagliati dell'arte italiana, ma anche l'inizio di nuove ricerche, che nell'entusiasmo dell'antifascismo vorranno radicalmente superare e dimenticare un periodo politicamente contraddittorio, conclusosi nel disastro della guerra. Nell'alternarsi di queste tendenze molteplici, negli scambi continui che avvenivano tra artisti spesso così differenti ma animati da un simile anelito alla creazione nuova, la guerra interviene come una cesura netta, inesorabile.

Il dopoguerra vedrà spezzate queste ricerche disparate eppure armoniche, togliendo giustificazione e pregnanza a una lingua pittorica così elaborata e ricca. L'ultimo canto del cigno di quel contesto è forse quel dipinto di Ziveri del 1945, *Il postribolo* [OP. 96], che mostra un interno di bordello di sontuosa realtà, ma ormai introversa e autobiografica, tra



8. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

impassibilità alla Hopper e pittura secentesca, tra realismo carnale e espressionismo francese (Kisling). Ziveri e Melli, come molti altri artisti della loro generazione, subiranno momenti di blocco e crisi formale anche drammatica: ma alcuni di loro, come Pirandello e Guttuso, troveranno la forza per continuare, in linguaggi diversi e modernamente aggiornati, una stessa ricerca di colori e di forme, di espressione e di gesto. La *Natura morta con strumenti musicali* di Pirandello [OP. 62], del 1944 circa, decisamente soutiniana, è invece il primo passo in una rinnovata direzione formale, dove già si intravede negli oggetti deformati e anchilosati, quella nuova percezione della realtà che sembra nascere dal caos di cui parlava Venturi²³ a proposito delle opere del dopoguerra, ormai decisamente e modernamente scomposte da matrici neocubiste, incrociate con deformazioni soutiniane.

21 *Corrente*, in "Corrente di Vita Giovanile", I, n. 20, 15 dicembre 1938.

22 Questa circostanza, non altrimenti nota, mi è stata riferita dalla figlia di Cipriano Efisio Oppo, Eugenia. Sembra quasi un'immagine di drammatica poesia questa enorme barca della Quadriennale, colma di quadri e sculture, che viene dimenticata e abbandonata a se stessa, nella confusione generale, in una deriva ineluttabile dei tempi.

23 L. Venturi, *Fausto Pirandello*, in "Commentari", V, 1, gennaio-marzo 1954, pp. 52-53.