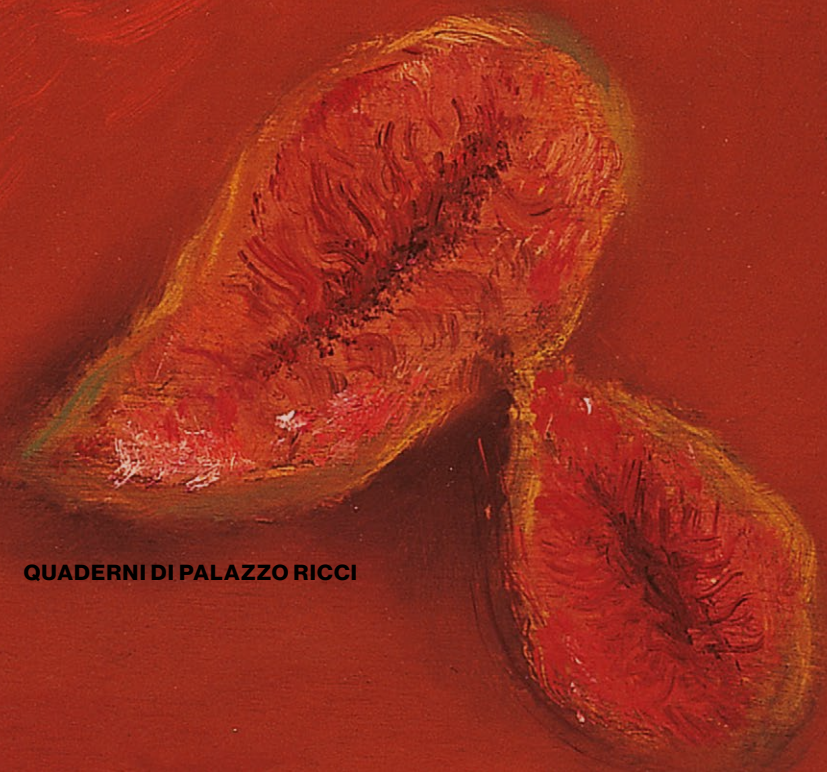


# Scipione e le 'vie' di Roma



QUADERNI DI PALAZZO RICCI

Scipione  
20

# **Scipione e le 'vie' di Roma**

a cura di  
Roberto Cresti

**Scipione e le 'vie' di Roma**  
a cura di Roberto Cresti

Palazzo Ricci, Macerata  
27 luglio – 24 settembre 2023

*Dio poni il tuo braccio sopra la mia testa  
e fa' che io veda il giorno di domani.*

Scipione

Promossa dalla



Presidente  
**Francesco Sabatucci  
Frisciotti Stendardi**

Segretario Generale  
**Gianni Fermanelli**

Staff  
**Barbara Maria Bianchi  
Francesca Paccapelo**



Si ringrazia



Progetto espositivo

**Loris Frenguelli**

Progetto grafico  
**Emilio Antinori**

Allestimento  
**Tecum Comunica**

Crediti fotografici  
**Galleria Nazionale d'Arte Moderna  
e Contemporanea, Roma**

**Parco Archeologico dell'Appia  
Antica – Ministero della Cultura**

**Museo Nazionale Romano –  
Ministero della Cultura**

**Sovrintendenza Capitolina  
ai Beni Culturali, Galleria d'Arte  
Moderna, Roma**

Editing

**Giacomo Teti**

Servizi al pubblico  
**Meridiana snc**

*Ringraziamenti*

Alberto Marcelletti

Claudio Pasi

Giada Sbriccoli

Dipartimento di Studi Umanistici  
Università di Macerata

Nel novantesimo anniversario della morte, la Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata dedica una mostra a Scipione, maceratese illustre che Giuseppe Ungaretti ha definito «il nostro maggior pittore moderno». Ed è proprio la morte, o meglio «la reazione immaginativa al sentimento della morte», come afferma il curatore Roberto Cresti, ad aver ispirato la produzione di questo artista originalissimo, che ha influenzato gli sviluppi dell'arte italiana di respiro europeo anche dopo la propria prematura scomparsa. La tubercolosi da cui era affetto, infatti, gli diede coscienza fin da giovanissimo della provvisorietà della condizione umana e l'arte fu per lui un mezzo salvifico, da intendersi non come mera espressione della sua sofferenza bensì come strumento di trasformazione dell'io, come forma di resistenza alla malattia. Tutto ciò lo si ritrova nel tratto sofferto, nella gamma dei colori usati, nei temi sviluppati e nei simboli raffigurati.

Impossibile riassumere in poche righe la figura di Scipione, che fu peraltro, insieme all'amico Mario Mafai, tra i protagonisti della Scuola Romana, dando l'abbrivio a quella che può stimarsi una delle principali correnti artistiche del Novecento insieme al Futurismo, ben rappresentata anche nella collezione di Palazzo Ricci. Partendo proprio da quest'ultima, la mostra percorre le 'vie' di Roma vale a dire gli artisti che hanno contribuito a delineare il fermentante clima culturale romano degli anni Venti e Trenta, con ramificazioni fino agli anni Cinquanta e oltre. Ecco dunque che i visitatori incontreranno lungo il percorso espositivo nomi noti dell'arte italiana del XX secolo, che dialogano tra loro in virtù di rapporti diretti o indiretti che li legano e che riconducono per strade diverse a Scipione. Un plauso dunque al curatore, che ha sapientemente ricostruito queste relazioni, a volte evidenti e altre sottraccia, nel segno della continuità con le ultime esposizioni organizzate a Palazzo Ricci, indirizzate a dare voce alla sua straordinaria raccolta di pittura e scultura del Novecento italiano che tanto ha da raccontare.

Concludo affidandomi alle parole del pittore Cipriano Efisio Oppo, che del Nostro scrisse: «La pittura di Scipione è stata un'apparizione fra noi: un'apparizione fantastica e tragica che aveva un accento nuovo [...]. Non sono molte le opere che rimangono di lui, ma sono sufficienti per segnare il solco del suo passaggio quaggiù [...]. Credo di poter affermare che c'era molto da sperare da questo giovane pittore».

**Francesco Sabatucci Frisciotti Stendardi**

Presidente Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata

ISBN 978-88-947002-2-0



La Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata dichiara la propria responsabilità a regolarizzare eventuali omissioni o errori di attribuzione.

## Sommario

7 **Un'arte sismografica del mondo della vita**

Roberto Cresti

18 Bibliografia essenziale

19 **Opere**

Nessuna celebrazione localistica, ma un insieme di 'vie', che attraversano Roma più come individui che come percorsi reali. Pure uno spazio, una realtà comune vi è, e un tempo, forse anche più importante della loro cornice, un 'abitato' da molti e di molti artisti, che si sono dati convegno per caso o superiore necessità di storia e di vita nel *milieu* romano degli anni '20-'30, e poi, con lunghe propaggini, attraverso la Seconda guerra mondiale, fino agli anni '50 e oltre. La Scuola Romana, sintesi aperta di molte scuole o, meglio, sodalizi, amicizie, temporanei incontri, una sigla che indica un universo di possibilità espressive emerse per antitesi rispetto alle tendenze maggiori dell'arte novecentesca in Italia, ma per questo capaci di scendere in profondità anche umorali, inconse, fin all'oscurità più fitta, ove s'accendono luci o solo effimeri bagliori.

Un'arte sismografica del mondo della vita che unisce nomi divenuti noti ad altri meno noti o addirittura, oggi, quasi sconosciuti, in un vastissimo complesso di dipinti e sculture che costituisce, col futurismo nelle sue varie stagioni, il maggior crogiuolo creativo del XX secolo italiano. Poesia del cuore e della mente, inscindibili, e, allo stesso modo, della memoria più antica e del presente: ecco la Scuola Romana, senza Maestri riconosciuti né accademie, meno che di cortile, ove ogni artista è il maestro di sé stesso.

Luigi Bonichi, rinominatosi in arte Scipione, è però quello che, nel tempo, malgrado la sua breve vita, quasi sfuggente ai calendari, si è affermato come il centro di tutti i centri, la figura d'artista più eminente senza aver mai cercato un simile riconoscimento fra i suoi coetanei, e neppure in altra più immaginaria compagnia. Scipione, forse «il nostro maggior pittore moderno», come l'ha definito Giuseppe Ungaretti, a cui Scipione rendeva, a sua volta, omaggio, dicendo di avere da lui «imparato a dipingere».

Lo scambio non era formale, anzi sottolineava l'essenza sinestetica del clima romano fra le due guerre, con travasi fra immagini, parole e forme plastiche in una sorta di barocco attualizzato dalla dimensione esistenziale, personale, dei singoli artisti di tutti i generi.

Vi si congiungono, con spontaneità, la scultura, la poesia e il cinema, in un 'pasticciaccio' pre-gaddiano, mai 'brutto', ma a tratti oscuro, epperò capace di momenti estatici del più teso lirismo e tersa luminosità. È un transito, come quello irripetibile delle nuvole, ma sulla terra, di 'vie' come destini gelosi della propria individualità, selvatici e dolci come l'abbacchio, sinceri e traditori come il frascati, ma incredibilmente capaci d'una permanenza proprio nella loro precarietà: andiamo loro incontro, come ad amici.



ATRIO. *Periplo romano*

opere 1 - 9

Diceva Giorgio Vigolo, uno dei maggiori poeti italiani del Novecento, che l'io di un artista, com'era stato nel nostro primo Rinascimento, si esprime compiutamente solo in solitudine (una condizione che, in Vigolo, fu quasi monastica), quando cioè non sente di avere un pubblico a cui dover corrispondere né un *pantheon* di valori da ossequiare. Allora la solitudine diviene una straordinaria lente di ingrandimento, una 'specola' che consente visioni e viaggi mentali senza tempo (oppure in quel tempo che Nietzsche chiamava «inattuale»), e l'io si fa scintilla di una creatività che, con libertà, si espande o si concentra.

Essere «microcosmo plastico a contatto mediato con tutto», come ha scritto Carlo Carrà sul primo numero di «Valori Plastici», nel novembre 1918, è una specificazione della stessa dinamica, e, infatti, il canone metafisico di «Valori Plastici», ispirato dalla pittura di Giorgio de Chirico e dello stesso Carrà (con apporti steno-impressionisti di Filippo de Pisis, ma su solide geometrie mentali), costituisce il punto di partenza della situazione romana fra le due guerre mondiali, a cui tutti i pittori, e in generale gli artefici di ogni linguaggio, si sono attenuti, con varie declinazioni del cosiddetto 'realismo magico'.

È però la magia, in tale contesto, a creare la realtà, l'idea a condurre al 'vedere' le cose, anche quelle di tutti i giorni, con una sovversione interiore di gerarchie semantiche, dal che tutto può starci in un'arte visionaria, anche 'er cortile der sor Aristide e de la sora Lella, griggietto e denso de fumi de cucina', già celebrato in vernacolo magico-realista da Giuseppe Gioachino Belli, i cui sonetti Vigolo ha pubblicato in una magistrale edizione, rivelandone il fondo neoplatonico, che rende eterni persino i sorci della Suburra.

Pian piano, infatti, la metafisica si è sciolta, senza però sparire mai, in un corso di deformazioni realistiche e irrealistiche, del quale qui troviamo un'occasione, in de Chirico stesso, costituita dal *Paesaggio di Napoli*, del 1930, rimeditante le precedenti piazze dell'artista, in una *Wunderkammer* fattasi fondale di un teatrino ebbro e labirintico, dove un Vesuvio fumante, da quaderno delle elementari, domina la scena della città resa come una Pompei onirica, le cui dimensioni interne sono incongruenti le une con le altre.

Lo spirito barocco di quest'opera avverte e asseconda una ricerca progressivamente rivolta a misurarsi con la memoria dell'arte dei musei, come in un vaglio di materiali rivissuti in termini umorali e con una temperie mediterranea paradossalmente malinconica (c'è sempre dietro il «grande meriggio» nietzschiano), che trova una risonanza, sviluppata però ancora su assi metafisici, nella *Natura morta con chiave e carciofo*, di Mario Tozzi, del 1937.

La svolta verso climi di un'interiorità vertiginosa, pur con forme pittoricamente ineccepibili, l'imprime, invece, la *Natura morta con bucranio*, di Felice Carena, del 1930, che si allinea cronologicamente al dipinto di de Chirico, ma solo per indicare una divergenza fra i due pittori, che vede Carena ribadire la sua posizione di capofila delle ricerche tonaliste, sorte, nella sua opera, dalla felice fusione fra il

cromatismo plastico di van Gogh e le decostruzioni formali di El Greco. Carena ispirò alcuni pittori più giovani, attivi dagli anni '20 presso il suo *atelier*, come Giuseppe Capogrossi: il quale si incontra qui, con *Natura morta*, del 1940, in una fase avanzata del suo lavoro tonalista, messosi già a un prolungato confronto con Cézanne e con Matisse, e, soprattutto, con le ultime nature morte di Scipione, quasi a segnare una Ultima Thule figurativa, che porterà l'artista, dopo la Seconda guerra mondiale, verso i noti esiti astrattisti.

Ma il contesto romano ha anche altre declinazioni. Se si porta ora l'attenzione sulle memorie dell'antichità in esso ben attive, immaginando uno spostamento lungo le vie consolari, come l'Appia, fino a giungere (dopo una deviazione, a Capua, verso sud) in vista di Pompei, la solitudine dell'io assume i caratteri d'una archeologia interiore, la quale si avvale di appoggi a volte 'filologici'. È questo il caso di *Bottiglie e garofano*, del 1936, di Guglielmo Janni (per caso, ma davvero, discendente del Belli!) e di Emanuele Cavalli con *Le Parche*, del 1930, in cui pare rivivere un istante del mitico passato ai piedi di un Vesuvio ancora cheto, quale si coglie nelle scene quotidiane e negli *xenia* (i piccoli dipinti donati dal padrone di casa agli ospiti al momento del loro arrivo) eseguiti dai pittori di Pompei e ripresi dai due artisti anche nello spirito dei versi dei *neoteroi*, i *poetae novi*, che celebravano i miti fasti d'una vita appartata: vagheggiata, del pari, nel presente, da chi intendeva restare estraneo all'invadenza dei nuovi Cesari.

Se a qualcuno accadesse di vedere  
la casa di Catone, con le scàndole  
dipinte in rosso minio e l'orticello  
guardato da Priapo, stupirebbe  
a sapere gli studi che condussero  
a una tale saggezza uno a cui bastano  
tre cavoli, due grappoli, una mezza  
libbra di farro e un tetto per campare  
fino al limite estremo della vita.

Marco Furio Bibaculo, *Epigramma 1*  
(traduzione di Claudio Pasi)

È lo stesso clima che, attualizzato, si percepisce nel tonalismo dell'*Attesa*, del 1943, di Roberto Melli, e nel *Nudo sul divano*, di Arnolfo Crucianelli, del 1932, autentica *silhouette* di sapienza pittorica, ove risuona un'eco di Matisse, pervaso d'un erotismo d'impronta catulliana:

Cingi alle tempie i dolci  
fiori odorosi della maggiorana,  
prendi felice il velo rosso fiamma,  
e vieni qui con il tuo piede bianco  
come neve nel sandalo dorato.

Gaio Valerio Catullo, *Carmina 61*, vv. 6-10  
(traduzione di Claudio Pasi)

Via Appia Antica.  
Su concessione  
del Parco  
Archeologico  
dell'Appia Antica  
– Ministero  
della Cultura.



Lo stesso Crucianelli dipinge *Donna e paesaggio*, del 1931, in una ricapitolazione in *feri* del nostro percorso di mostra, che unisce, in un «microcosmo plastico», ispirato dalla libertà e dal rigore compositivi, tre generi di pittura: il ritratto, la natura morta e il paesaggio. Gli fanno eco i versi d'un *néoteros* novecentesco, Libero De Libero, amico dei pittori:

Ora è un tempo che non mi basta.  
La tua fronte non è più cielo,  
da quel mio cielo sole non cade,  
da quel sole luce non prende  
e colore il mio giorno.  
A queste mani non sono più erba  
i tuoi freschi capelli nella siepe  
ove si andava per tenere strade  
in fondo al bosco degli occhi.  
Ora è un tempo che non dà pace.

(da *Eclisse*, 1936-38)

### SALA I. Purismo e tonalismo

In questo contesto, immaginando una estensione ginevrina della Via Appia, ci vengono incontro altri amici romani. Sono pittori dotati di virtù riconducibili a due tendenze degli anni '20-'30, quella purista-classicista e quella tonalista. Alla prima appartiene Antonio Donghi, maestro che ha saputo unire l'intellettualismo cubista e metafisico a un autentico culto della tradizione italiana primo-rinascimentale, da Piero della Francesca a Botticelli. *Paesaggio*, del 1938, denota un'immobilità totale rimodulata secondo piani prospettico-coloristici sfumati 'per fasce', che ispirano l'idea d'una trasparenza infinta, dove l'orizzonte terrestre si scioglie in pure vibrazioni d'azzurro.

Un percorso parallelo, ma con mezzi opposti, mostra, invece, la *Donna pensosa*, del 1941, di Virgilio Guidi, artista campione, in un primo tempo, della solidità novecentista, messa a contatto con la vita quotidiana in scene dal realismo magico, passato poi gradualmente, anche per il trasferimento da Roma a Venezia, a una pittura tonale di sintesi espressiva fra il soggetto e il colore, che l'avrebbe portato al limite della astrazione lirica.

In Guidi si avverte quella necessità empatica di ricordare il mondo esterno all'io, come nelle prose romane di Antonio Baldini e nella poesia lagunare di Diego Valeri, secondo misure d'esperienza condivisa col pubblico e con l'intento di creare uno stile diretto, ma dal solido impianto pittorico tradizionale, come mostra di aver assimilato e condiviso anche Orfeo Tamburi, il quale, in questo *Cortile romano*, del 1937, porta un'ultima eco delle archeologie dechirichiane a contatto con addensamenti chiaroscurali quasi climatici, fra la durezza dei profili di case e rocce cézanniane e le sfumature della vegetazione.

Ma, certo, fra realtà e visione, nessuno ha reso la potenzialità dell'io più dei pittori che Roberto Longhi ha indicato, per la prima volta nel 1929, come appartenenti alla «Scuola di Via Cavour», due soli in realtà, per Longhi, in quel momento, Mario Mafai e la di lui compagna Antonietta Raphaël, sodali nella vita e nell'arte in quell'appartamento, sito nella suddetta via, con vista sul colle Palatino. Interpreti diversi di stimoli creativi provenienti da Parigi (per Longhi, Mafai era il nostro Raoul Dufy, la Raphaël una adepta di quell'esoterismo sofianico ebraico che aveva il suo primo interprete in Marc Chagall), capaci di rapportarsi alla realtà italiana, rispettivamente, per eccesso e per difetto.

Lo si vede ancora bene, nella Raphaël, pur in anni lontani dai giorni della «Scuola di Via Cavour» – a cui si erano aggiunti, in tempo reale o, idealmente, a seguire, molti giovani artisti, da Alberto Ziveri a Corrado Cagli –, in questo *Trasimeno*, del 1955, ove istanze espressioniste colorano il paesaggio di toni insieme febbrili e, sullo sfondo, gelidi. A dare l'idea della vita come viaggio che l'artista conduce sul filo delle proprie palpebre.

Mafai, invece, fedele al suo umore malinconico, ma solo in apparenza stanziale, è presente con due paesaggi urbani, anch'essi di molto successivi a «Via Cavour», *Un angolo di Roma*, del 1943 e *Il Pincio*, del 1956, ove elabora l'antica lezione roman-

tica romana dell'amato Corot, illuminando le forme con sintesi d'impasti tonali di grande qualità, che danno l'impressione di animare le case e gli alberi in una fantasmagoria di scorci.

Era forse proprio questa fantasmagoria – che Carlo Quaglia riprende, arricchendola di colori d'un lontano Oriente, nel suo *Sant'Anselmo*, del 1970 – la traccia del legame con l'amico di sempre e 'mai più', Scipione, assente presenza, non solo per Mafai, sulla scena romana degli anni '30 e oltre, in una sorta di mobile memoria, che sembra estendersi dall'alto della cupola michelangiolesca di San Pietro, «febrilmente superstite», come la disse Ungaretti, fino ai luoghi remoti e crepuscolari delle strade, dei vicoli o dei parchi archeologici, ove i gatti contraggono o distendono i loro corpi flessuosi e predaci, fra cucine e rovine. Ne danno un saggio i due bronzi, del 1946 e del 1953, di Pericle Fazzini, interprete di una scultura sottovoce, dedicati ai piccoli felini come ad acrobati d'un eterno circo, che Roma muove senza parere fra lo scorrere dell'acqua e il fruscio del vento.

#### SALA II. Scipione e Martini

opere 19 - 35 Ora, Luigi Bonichi, 'Scipione', è stato davvero il grande acrobata e il centro di quella Roma, un po' 'gattara' e magari 'plebea' (ma quanti sono i doppi fondi della sua opera!), con esiti nella pittura e nel disegno di una intensità e di una premeditazione minuziose, che hanno pochi eguali in tutta Europa. Artista formidabile, Scipione incarna alla perfezione la dimensione dell'io che si espande e contrae in una alchimia espressiva universale, eppure irrevocabilmente radicata in luoghi pur dal passato quasi senza tempo: Roma, anzitutto, l'Appennino centrale e il Lazio, fino alla costa tirrenica di Terracina.

La pittura di Scipione vive di stratificazioni mnestiche e cromatiche, addensate intorno a un centro visibile-invisibile, a un io che le organizza dinamicamente, mantenendo una profonda sintonia con la tradizione dell'arte moderna, che, a rovescio, dal primo Rinascimento, ossia dal Quattrocento, giunge fino alla pittura pompeiana e romana in genere, rimescolando ogni elemento, comunque appreso, in un clima barocco che nulla ha del bizzarro o del gratuito. 'Barocco' in Scipione significa, in primo luogo, 'critico', pensato e voluto prima di essere eseguito con qualunque mezzo, al fine di giungere a una essenza espressiva che abbia però il colore della vita e, proprio per questo, anche della morte.

I paesaggi come quello con cavaliere, del 1929, fanno intendere un'oscurità incombente, sovrastata però da una luce remota, più spirituale che naturale, ed elaborano scenari appenninici come quelli di Colleparado, meta di ferie estive, fermato in un piccolo disegno con prescrizioni di colori per un dipinto mai eseguito. Anche i ritratti non sono meno indici di 'soglie', da quello dedicato all'amico pittore Gino Parenti a quelli femminili, che sembrano appartenere alla antichità: dal mosaico alle tecniche ad encausto dei volti dei vigili trapassati del Fayyum, a cui rinvia il ritratto a inchiostro, del 1931, di Rudolf Kassner, scrittore e esoterista, a Roma in quell'anno, esperto di fisiognomica.

Scipione non può fare a meno del contatto, seppur sempre da 'dentro a fuori', con la realtà, con la natura, col corpo umano, maschile e femminile, fra cui, in verità, poco distingueva, assecondando una androginia che collega il fanciullo all'angelo. In questo trovò sintonie con la cultura esoterica romana, in particolare con la *Fratellanza Terapeutico-Magica di Myriam*, fondata da Giuliano Kremmerz, e con il gruppo riunito intorno alla rivista «Ur-Krur», diretta da Julius Evola.

Si avanza, in particolare, in questa sezione della mostra, l'ipotesi di un nesso fra il celebre dipinto del 1929, *La piovra*, e un disegno, pubblicato su «Ur» nell'aprile del 1927, dedicato a una rappresentazione del dio Mithra, contesto a un rituale di purificazione e 'deificazione' dell'adepto, come metodo dissolutivo di qualunque immagine e contenuto scelto per la pittura, al fine di farvi emergere una energia fondamentale, una frequenza spirituale che Scipione ha cercato in sé stesso e nell'eros per fronteggiare il suo male.

Tale appare anche lo scopo di *Fichi spaccati*, del 1930, e di *Eva*, dello stesso anno, diversamente dedicati al corpo femminile, in un clima di Apocalisse, mutuato, per ammissione diretta dell'artista, dalla pittura del Greco, che egli diceva composta di fantasmi che «si concretano con una realtà tattile terribile».

È tale «realità tattile» che i dipinti e i disegni di Scipione condividono con le sculture di Arturo Martini. Vera, infatti, fra i due, un'intesa e un reciproco riconoscimento di valore, anche a seguito del contatto diretto, avvenuto nei locali di Villa Strohl Fern a Roma, alla fine degli anni '20, dove Martini aveva un suo studio, frequentato da artisti più giovani.

Entrambi risucchiano apparenza e realtà alla materia del soggetto prescelto e rendono con l'immaginazione ciò che ne hanno tolto, così che l'opera diviene modello a sé stessa o per evocazione di memorie dell'arte, qui, nel *Cavallo* di Martini, del 1930, palesemente etrusche, o perché il frammento, la parte, come nelle due schiene speculari di ragazzo, del 1928, in bronzo e in gesso, si rende in sé stesso completo ed espressivo.

Va infine ricordato che la ricerca, nell'arte, di un punto di tenuta rispetto all'incombere della fine portò Scipione a un legame sempre più stretto col piano spirituale sia per una sua particolare ricezione mistica del cattolicesimo sia per una anche più profonda fede nell'arte stessa, come al termine di una *via crucis* solitaria e lontana dalla patria romana.

#### SALA III. Parafrasi della natura

L'eredità di Scipione è stata grande e può stimarsi come una vera e propria 'visione del mondo', che attraversa tutti i livelli della realtà visibile e invisibile. Ad essa si collega, benché fosse di oltre dieci anni più vecchio, Luigi Bartolini. Non si tratta comunque di una filiazione bensì di una contiguità di poetica. Bartolini, infatti, artista ben strutturato e dedito soprattutto all'incisione, si tiene più a contatto col 'vero' in senso ottocentesco (fin da ragazzo aveva ammirato il segno grafico e i dise-



gni di Giovanni Fattori) senza alludere a punti di uscita dal mondo. In questo egli è stato un realista integrale anche nei confronti della natura, sulla quale ha operato con la impassibilità di uno scienziato, che tuttavia ne coglie le imperfezioni e il processo di tragica nascita, morte e decomposizione, che coinvolge uccelli, ratti, fiori, alberi e persino conchiglie.

Si sente, alle sue spalle, la lezione di Rembrandt, ma anche di Turner, in una sorta di reticolato, ora fittissimo ora slabbrato – Bartolini fu valoroso ufficiale di artiglieria durante la Grande Guerra –, in cui appaiono soggetti umani, con maggior frequenza donne, come in una pellicola senza fotogrammi, 'girata' in bianco e nero, che altera le proporzioni naturali. Mentre la sua pittura ha caratteri di ascendenza nettamente fauvista, che essa assume ritornando, attraverso Munch e Vlaminck, a van Gogh. *Le lavandaie* hanno questi caratteri e l'altro dipinto qui presente, *Viale Angelico*, del 1949-51, appare un omaggio postumo a Scipione, autore di un paesaggio analogo, del 1930, *Veduta del Tevere*.

Le 'vie' di Roma, con questo orientamento, si diversificano in una dimensione che può dirsi di strutturale 'parafrasi della natura', della quale l'opera di Fausto Pirandello è uno dei casi di maggior rilevanza. I tre dipinti esposti, da *Paesaggio*, del 1932, a *Bagnanti*, del 1948, a un altro, con lo stesso titolo, del 1945-48, marciano un processo di progressiva 'invenzione' della realtà ambientale e dei corpi umani in un tonalismo radicalmente alterato rispetto al verosimile come per l'abbagliante aura del sole sulla spiaggia.

Qui il rinvio alle *Grandi bagnanti* di Cézanne, attraverso le *Demoiselles* di Picasso, è palese, ma conta soprattutto la confluenza fra espressionismo e cubismo, che fu tipica del nostro immediato dopoguerra, quasi a voler proclamare una monumentalità totale che sottraesse la pittura a ogni forma di decorativismo e di misura privata, reputati 'borghesi'.

Certo, in Pirandello, risuonava profonda l'eco del proprio padre, Luigi, che si era spinto ad aprire il teatro a personaggi senza più una vera cifra temporale, come i protagonisti dei *Giganti della montagna*, ritrovando una mediterraneità primordiale, cioè preistorica, e un'arte fisica e cosmica, dotata, in pittura, d'una luce assoluta, come già proclamato nel *Manifesto del Primordialismo Plastico*, del 1933, firmato da Emanuele Cavalli, Giuseppe Capogrossi e Roberto Melli, cui Fausto aveva elettivamente aderito.

Era un estremo che cancellava il passato nell'eterno, la forma nel colore in sé stesso, cioè nel «tono senza variazioni atmosferiche», così che un aderente a quel manifesto, e suo propalatore anche dopo il 1945, Domenico Purificato, avvertendone i possibili eccessi astrattisti o informali, scelse, come in questo suo *Pescatore ad Anzio*, del 1948, di imprimere al tonalismo 'primordialista' una dimensione più umana, definita e lirico-narrativa.

Una scelta che appare condivisa e sviluppata da Arnolfo Crucianelli, straordinario testimone di quel tempo inquieto, nell'arte e nella storia – si tenga presente la 'bufera' prodotta dalla Seconda guerra mondiale –, la cui pittura, in opere spesso di piccole dimensioni, è un sismografo che adotta, dal ritratto al paesaggio, alla natura morta, la parafrasi della natura in misure autobiografiche, evocanti i fasti

privati di antichi o moderni *poetae novi*, che già segnalano le due opere esposte all'inizio del nostro percorso.

Dipinti quali *Ritratto di Aroldo Belli*, del 1944, *Peperoncini*, del 1943, *Paesaggio a Monte Mario*, del 1945 e *Paesaggio romano*, dello stesso anno, costituiscono, nel loro insieme, il prisma orizzontale di un passaggio storico decisivo, la 'cerchiatura del quadrato' artistico della prima metà del Novecento, nella vicenda di un io di intima fibra romana. – Non potrebbero dichiararlo con maggior chiarezza questi versi di Giorgio Vigolo:

È lì che l'infinito si ravvolge  
da mille cerchi sorgendo e scendendo  
nel punto d'una onnipresenza unica  
dove tutta la vita dice Io,

dove la luce si fa occhio e vede  
con l'occhio mio ch'è quello stesso cielo  
che si guarda dal fondo d'uno sguardo.

(*Io ricevo le immagini*, 1977)

#### SALA IV. La 'cura', il lutto, la fuga

Anche i versi di Pier Paolo Pasolini, dal *Pianto della scavatrice*, del 1957, «Annoiato, stanco, rincaso, per neri / piazzali di mercati, tristi / strade intorno al porto fluviale, / tra le baracche e i magazzini misti / agli ultimi prati. Lì mortale / è il silenzio: ma giù, a viale Marconi, / alla stazione di Trastevere, appare / ancora dolce la sera», tracciano, in altro modo, una cornice psicologica, che si riferisce, al contempo, al contesto sociale di Roma in un dopoguerra ormai contraddistinto dall'incalzare del cosiddetto 'boom' economico degli anni '50-'60. Le arti stesse, fra aspre polemiche ideologiche, basate sulle diverse opinioni circa il ruolo degli intellettuali, compresi gli artisti, in rapporto alla politica e alla società, andarono incontro a una trasformazione non soltanto morfologica, ma del nesso, ritenuto da alcuni imprescindibile, con lo 'spirito dei tempi'.

Renato Guttuso è stato uno dei protagonisti di quegli anni e dell'«impegno» sul fronte ideologico, che egli identificava col Partito Comunista Italiano, cui aveva aderito già durante la guerra. Formatosi fra Roma e Milano, in rapporto con la 'fronda fascista', che faceva capo a Giuseppe Bottai, e col gruppo di «Corrente», guidato da Ernesto Treccani, egli accettò fin dal 1948 di mantenersi in linea coi dettami realistico-sociali scelti per le arti dalla dirigenza comunista italiana, guidata da Palmiro Togliatti, dando alla decisione il significato di una 'cura' dei disegni degli artisti nella loro cronica inquietudine esistenziale (che le condizioni di vita nel dopoguerra avevano spesso aumentata), e, al tempo stesso, di 'cura' delle forme dell'arte, che sentiva minacciate nella loro esistenza dalla diffusione delle esperienze non-figurative e da certi ritorni alle Avanguardie.

Al tempo stesso però, Guttuso sentiva il suo debito verso la pittura di Picasso, e verso quella curvatura storico-esistenziale che l'artista spagnolo aveva impresso al suo lavoro, nel 1937, con *Guernica*, così che dopo aver offerto prove con dipinti ispirati a un vero e proprio neo-realismo, come *Finestra a Riano Flaminio*, del 1951, tentò (con riflessi anche personalizzati) una mediazione fra realismo e cubismo in dipinti come *Natura morta con barattoli*, del 1958, ove il proprio atelier somiglia al bancone di un operaio. In polemica con il consumismo seguito al 'boom' economico dipinse *Cimitero delle macchine*, del 1978, nel quale la scomposizione cubista assume le caratteristiche di un ammasso di automobili sfasciate, con variazioni di un grigio che sanno ancora di *Guernica*.

L'impegno ideologico però non è bastato come 'cura' ad altri pittori, come Renzo Vespignani, il quale, attraverso il duro tratto di Luigi Bartolini e certi indirizzi realisti assunti dalla Scuola Romana con Alberto Ziveri, ha creato un proprio stile veristico 'luttuoso', nel quale si riflettono, come in generale nell'opera di Pasolini, gli aspetti più negativi della realtà romana nella seconda metà del Novecento. Vespignani visse infatti a lungo nella zona popolare di Portonaccio, fra vicende di povertà e violenza, come appare in *Straccio insanguinato*, del 1961, a mezza via fra la natura morta e il paesaggio urbano.

Vicino allo spirito di questo realismo senza uscita risulta inoltre il *Portatore di fiaccola* di Mirko Basaldella, del 1960, scultura al limite dell'informale (in cui si risentono le parafrasi anatomiche di Fausto Pirandello), che interpreta in modo ambiguo la figura del tedoforo, il quale portò il fuoco di Olimpia da Melbourne a Roma per le Olimpiadi del 1960.

Si giunge così ad una zona oscura, nella quale le 'vie' di Roma sembrano scomparire. E anche la scultura neo-fauvista di Marcello Mascherini, realizzata nel 1962, malgrado il tema della *Ballerina*, non si sottrae all'idea di una mutazione, nel caso migliore, nichilista e meccanica, che appare il vero e proprio motivo conduttore di un film celeberrimo di Federico Fellini, *Roma*, del 1972, nelle cui scene iniziali dell'ingorgo (che paiono ispirate a certi paesaggi urbani di Vespignani) si coglie davvero lo 'spirito dei tempi' e via via una sorta di riepilogo diacronico dell'immaginario della Scuola Romana. Non va dimenticato, in tal senso, il grande debito del regista verso l'opera di Scipione.

Ma questo, in realtà, non è tutto. Già nell'immediato dopoguerra era dato osservare delle alternative, delle piccole, ma significative alternative individuali: quelle che ci offrono, in continuità coi dipinti di cui si è già parlato, e con lo spirito degli amici romani, i paesaggi di Arnolfo Crucianelli, che sono dei fotogrammi nei quali si vede il mutamento di Roma, incalzata già da un'edilizia selvaggia, come *Fornace a Monte Mario*, del 1945, o *Paesaggio urbano*, del 1946, cui si allinea, in una diversa prospettiva ambientale, *Paesaggio marchigiano*, del 1945. Essi segnano la trama di un ritorno, di una fuga dal centro verso la periferia, verso la provincia marchigiana, ma con la ricchezza di tutta l'esperienza accumulata, per farvi un nuovo centro.

Non è questo il senso dei ritorni a Itaca? La collezione di Palazzo Ricci, da cui si sono tratti quasi *in toto* (e grazie a chi ha concesso i prestiti) i materiali della mo-

stra odierna, è questa 'Itaca', e si può dire che nelle sue sale vi sia oggi 'più Roma che a Roma'.

Ma Itaca è anche un luogo di ripartenza (Ulisse stesso non vi è sepolto) e così piace pensare che *L'albero e il mare*, del 1949, ancora di Crucianelli, sia il punto di vista su un nuovo viaggio, nella pittura e nel collezionismo, anche in questa piccola acropoli maceratese, al quale si abbina la scultura di Pericle Fazzini, *Prima della danza*, del 1983, in cui sembra risuonare il motto: «Io ballo da sola». È un invito, per chi fa l'arte e per chi comunque non può fare a meno dell'arte e ne visita i luoghi di nobile raccolta, a curare sé stessi.

È un invito in cui appare l'unica vera eredità comune delle 'vie' di Roma (ma che nostalgia per l'abbacchio e il frascati senza annacquamenti digitali e globali!). Dice, come ricorda Martin Heidegger nel saggio *E perché i poeti?*: «ognuno va tanto più lontano se va soltanto là dove può andare sulla strada che gli è stata assegnata».

## Bibliografia essenziale

*Scuola Romana*, a cura di V. Rivosecchi, Mazzotta, Milano 1988.

*Luigi Bartolini. L'uomo l'artista lo scrittore*, a cura di G. Appella, De Luca, Roma 1989.

*Giuseppe Capogrossi*, a cura di P. Bucarelli, De Luca, Roma 1974.

*Felice Carena*, a cura di F. Benzi, Fabbri, Milano 1996.

*Emanuele Cavalli*, a cura di F. Benzi, De Luca, Roma 1984.

*Magia di Arnolfo Crucianelli*, a cura G. Crucianelli, Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata, Macerata 1999.

*Giorgio de Chirico. Catalogo generale*, voll. 1-2, a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Maretti Editore, Imola (BO) 2014-2015.

*Antonio Donghi*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, De Luca, Roma 1985.

*Pericle Fazzini*, a cura di D. Durbé e V. Rivosecchi, Electa, Milano 1984.

*Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti*, voll. 1-3, a cura di F. Bizzotto, D. Marangon, T. Toniatto, Mondadori-Electa, Milano 1997.

*Renato Guttuso. Opere 1931-1981*, a cura di M. Calvesi e V. Rubio, Sansoni e Centro di Cultura Palazzo Grassi, Firenze-Venezia 1982.

*Guglielmo Janni*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, De Luca, Roma 1986.

*Mario Mafai*, a cura di F. D'Amico, G. Appella, F. Gualdoni, De Luca-Mondadori, Roma-Milano 1986.

Arturo Martini, *Da "Valori Plastici" agli anni estremi*, a cura di G. Appella e M. Quesada, De Luca, Roma 1989.

*Mirko. Opere 1933-1969*, a cura di G. Appella e I. Reale, Edizioni della Cometa, Roma 2007.

*Fausto Pirandello. Catalogo generale*, a cura di C. Gian Ferrari, Electa, Milano 2009.

*Domenico Purificato. I colori di Roma*, a cura di A. Masi, Edimond, Città di Castello (PG) 1999.

*Carlo Quaglia: la sua Roma*, a cura di G. Marchiori, Officine Grafiche, Milano 1975.

*Antonietta Raphaël. Materia e colore*, a cura di A. Bonito Oliva e V. Rivosecchi, Archivio della Scuola Romana, Roma 2000.

*Scipione. Vita e opere*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e V. Rivosecchi, Allemandi & Co., Torino 1988.

*Orfeo Tamburi. Opere 1930-1974*, a cura di R. De Grada e A. Gatto, Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona 1976.

*Mario Tozzi*, a cura di E. Carli, Bolaffi, Milano 1976.

*Renzo Vespignani*, a cura di V. Rivosecchi, Silvana Editoriale, Milano 2011.

## Opere

Al centro delle visioni  
 d'onde si irraggiano i paesi ammirabili  
 risali al punto vivo  
 ch'è dentro te nel cuore,  
 ove il tuo guizzo primo s'innestò  
 e il filo gittato s'avvolse  
 a quel minuto uncino  
 che fu la tua presa alla vita.

Poi si fece matassa di vene  
 e ruota di sangue: mai stanco  
 l'arcolaio girò girò,  
 filò il continuo stame,  
 in varie trame tessute  
 e nodi faticosi o attenuato  
 fino al punto di rompersi.  
 Io posso rifare la strada,  
 salire al punto vivo  
 ch'è dentro me nel cuore.  
 Al centro delle visioni...

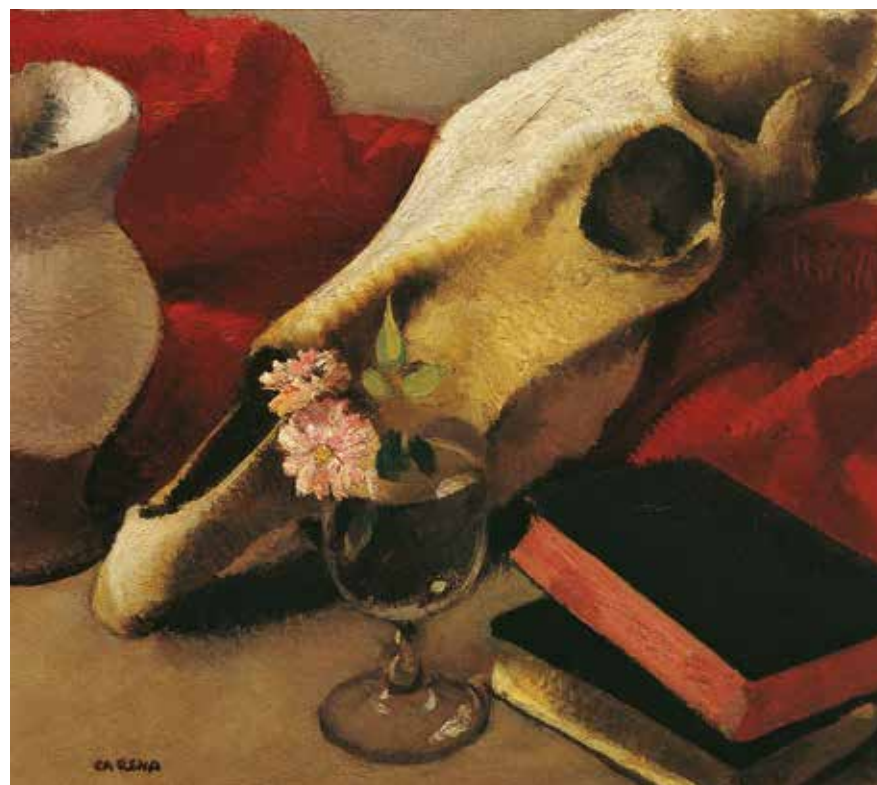
Giorgio Vigolo, *Al centro delle visioni*



1. Giorgio de Chirico, *Paesaggio di Napoli*, 1930,  
 olio su tela, 30x39,5 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



2. Mario Tozzi, *Natura morta con chiave e carciofo*, 1937, olio su tela, 18,5x33 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



3. Felice Carena, *Natura morta con bucranio*, 1930, olio su tela, 40x45,5 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



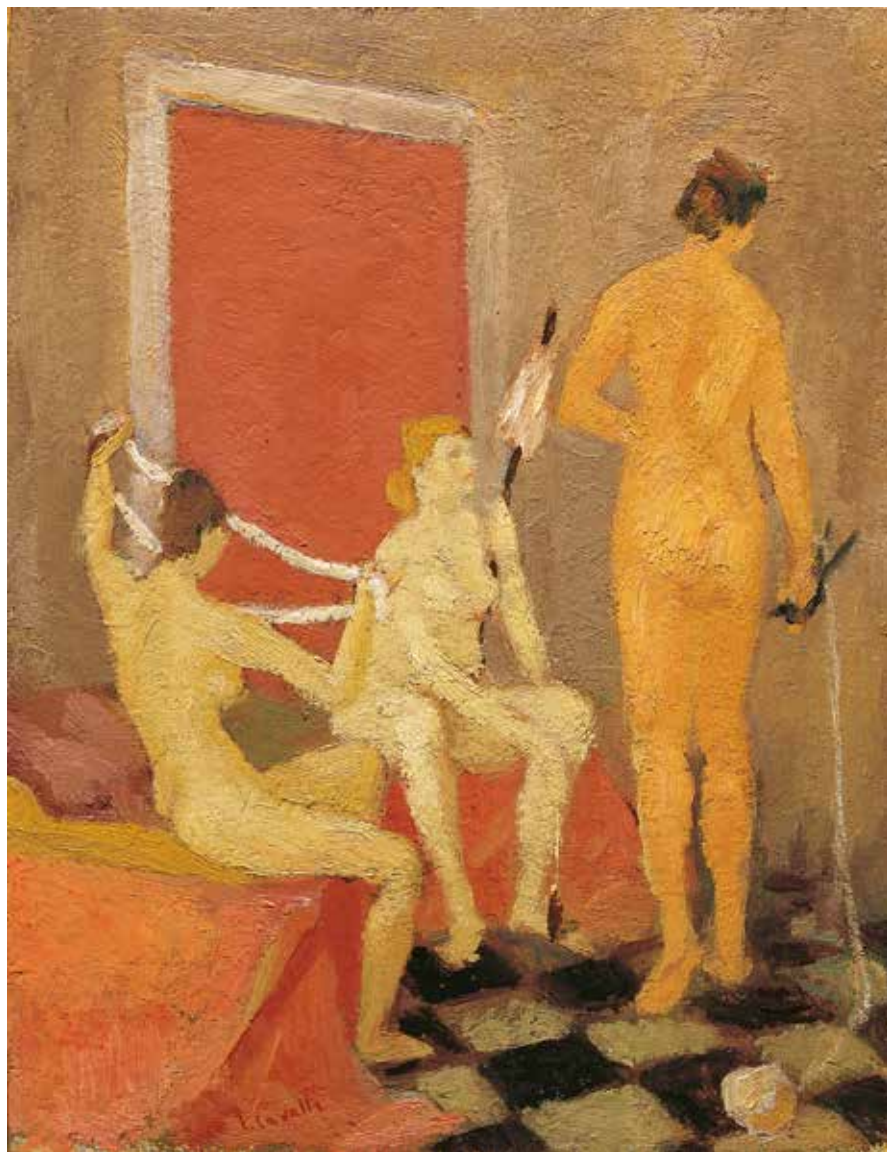


4. Giuseppe Capogrossi, *Natura morta*, 1940, olio su tela, 34x44 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.

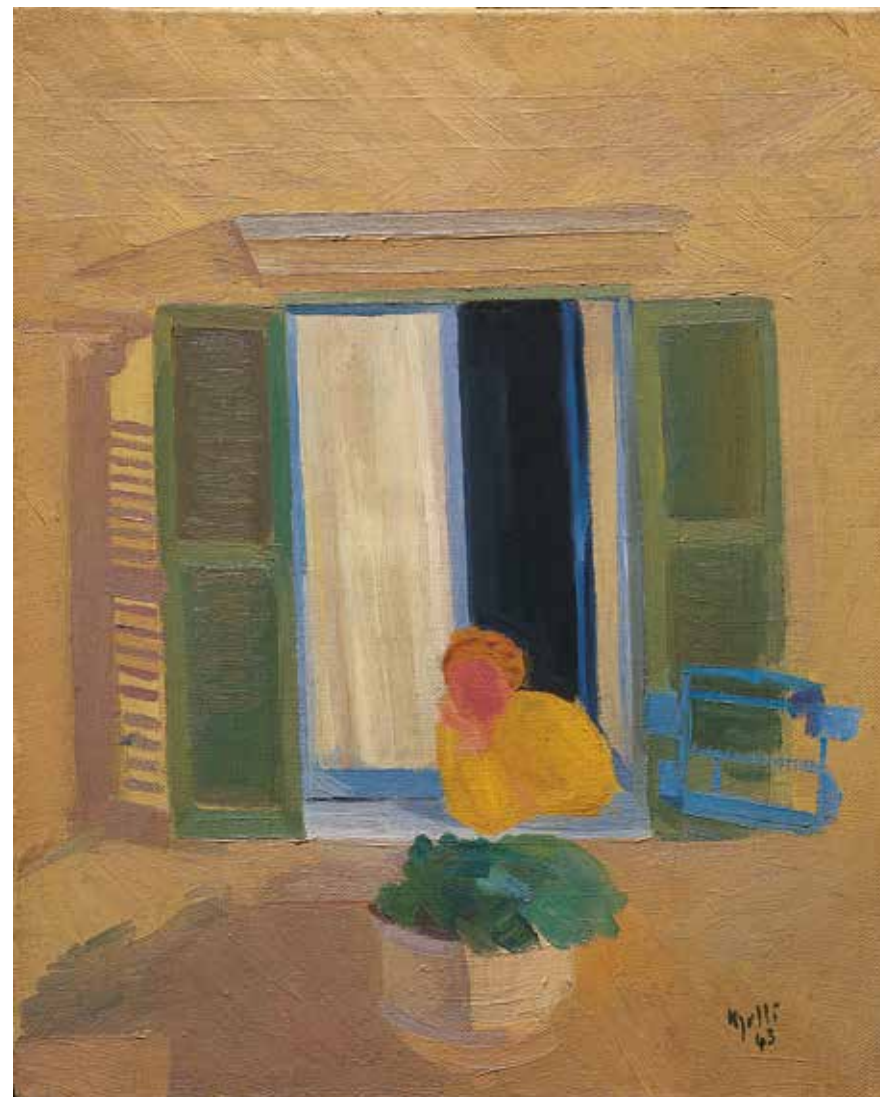


5. Guglielmo Janni, *Bottiglie e garofano*, 1936, olio su tela, 32x42 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





6. Emanuele Cavalli, *Le Parche*, 1930,  
olio su tavola, 29,5x23 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



7. Roberto Melli, *L'attesa*, 1943,  
olio su tela, 47,5x38 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



8. Angelo Arnolfo Crucianelli, *Nudo sul divano*, 1932, olio su tela, 26x53 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



9. Angelo Arnolfo Crucianelli, *Donna e paesaggio*, 1931, olio su tavola, 60x45 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





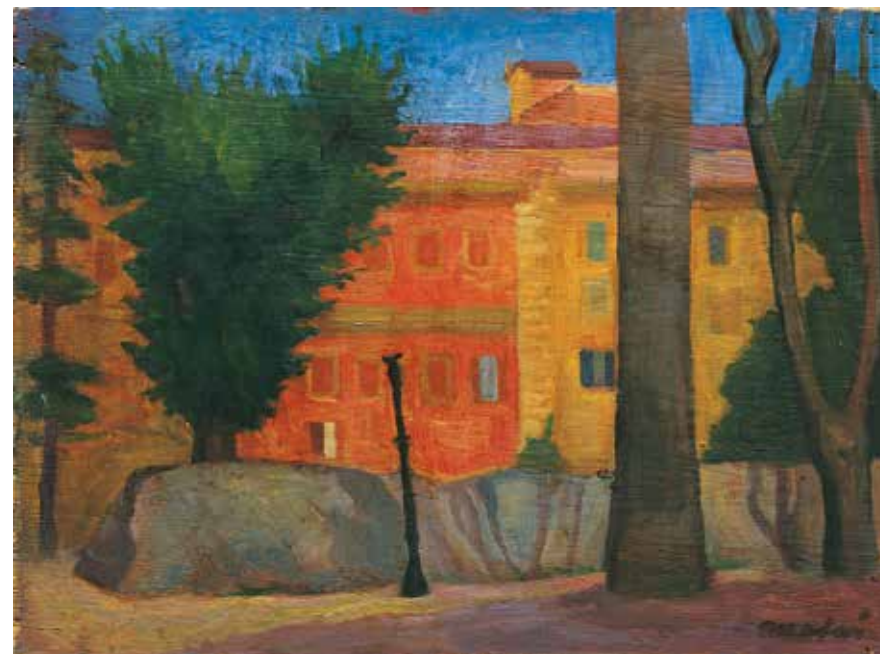
10. Antonio Donghi, *Paesaggio*, 1938,  
olio su tela, 45x45 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



11. Antonietta Raphaël Mafai, *Trasimeno - Vista*, 1955,  
olio su tavola, 36x44 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



12. Mario Mafai, *Il Pincio*, 1956,  
olio su tavola, 31x45 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



13. Mario Mafai, *Passeggiata di Ripetta (Un angolo di Roma)*, 1943 c.,  
olio su tavola, 33x44,5 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



14. Pericle Fazzini, *Gatto*, 1946,  
bronzo, 42x79x24 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.

15. Pericle Fazzini, *Gatto che si gratta*, 1953,  
bronzo, 32x43x18 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.

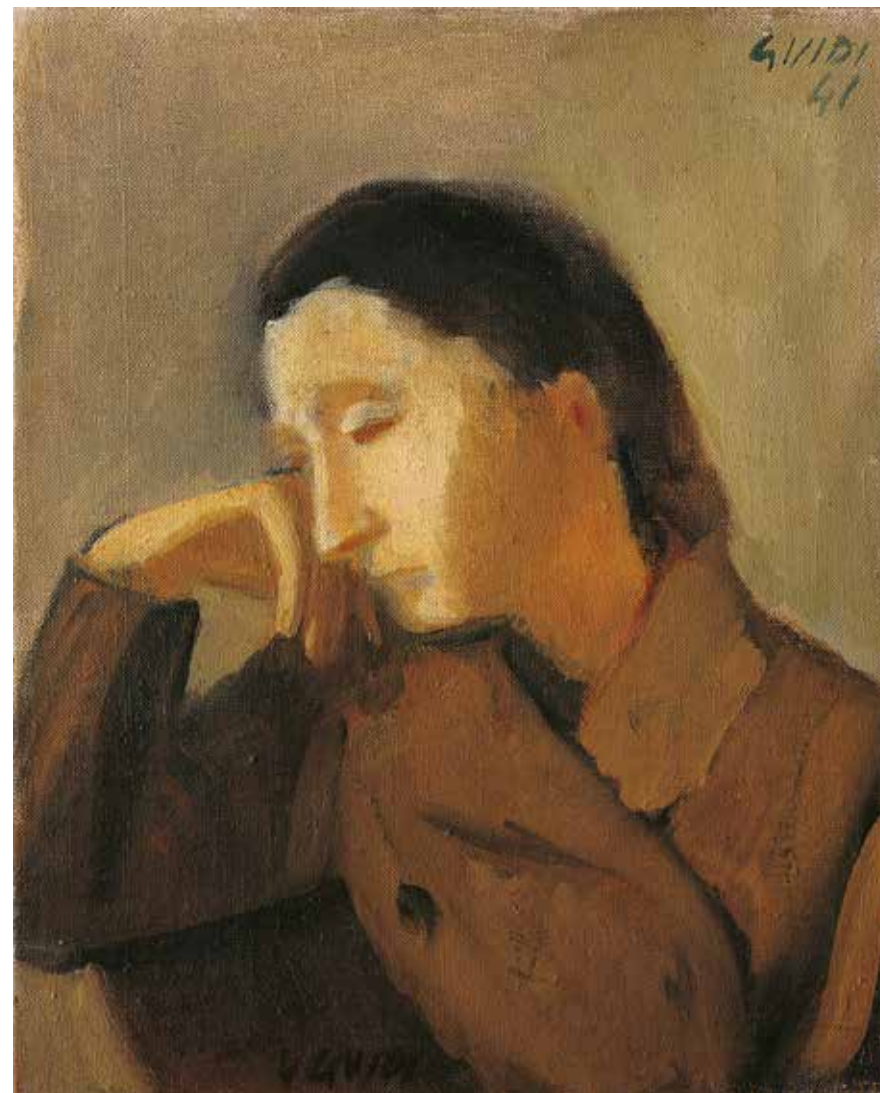


16. Carlo Quaglia, *Sant'Anselmo*, 1970 c.,  
olio su tela, 35x60 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





17. Orfeo Tamburi, *Cortile romano*, 1937,  
olio su tela, 54,5x70 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



18. Virgilio Guidi, *Donna pensosa*, 1941,  
olio su panno nero, 56x46 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





19. Scipione, *Colleperdo - Il paese delle balie*, 1929, inchiostro su carta, 16x21,7 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



20. Scipione, *Paesaggio con cavaliere*, 1929, olio su tavola, 43x44 cm, collezione privata.

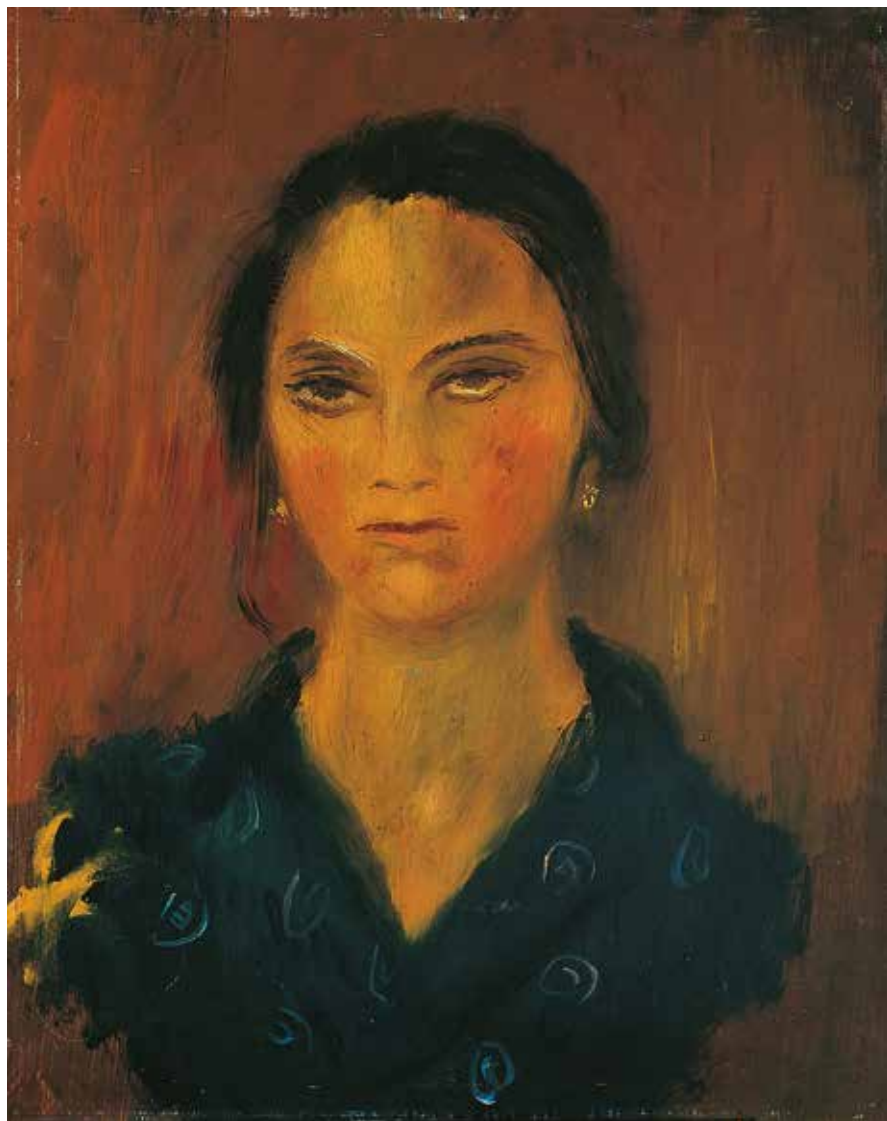


21. Scipione, *Ritratto di Rodolfo Kassner*, 1931,  
inchiostro su carta, 27,5x22 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.

22. Scipione, *Ritratto della zia*, 1930,  
inchiostro su carta, 34,5x32 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



23. Scipione, *Ritratto di donna*, 1929,  
olio su tavola, 40x26,5 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



24. Scipione, *Ritratto di ragazza*, 1930,  
olio su tavola, 44,8x36 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



25. Scipione, *Ritratto di Gino Parenti*, 1930,  
olio su tavola, 40x33 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





26. Arturo Martini, *Torso di giovinetto*, 1928, gesso, 77x20x28 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.

27. Arturo Martini, *Torso di giovinetto*, 1928, bronzo, 77x20x28 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



28. Scipione, *La piovra (I molluschi, Pierina è arrivata in una grande città)*, 1929, olio su tavola, 60x71 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



29. Scipione, *Nudi (Donne che si pettinano)*, 1930, inchiostro su carta, 25x21 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



30. Scipione, *Natura morta - Fichi spaccati sul tavolo*, 1930, olio su tavola, 45x50 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



31. Arturo Martini, *Cavallo*, 1930,  
bronzo, 40x28x23 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.

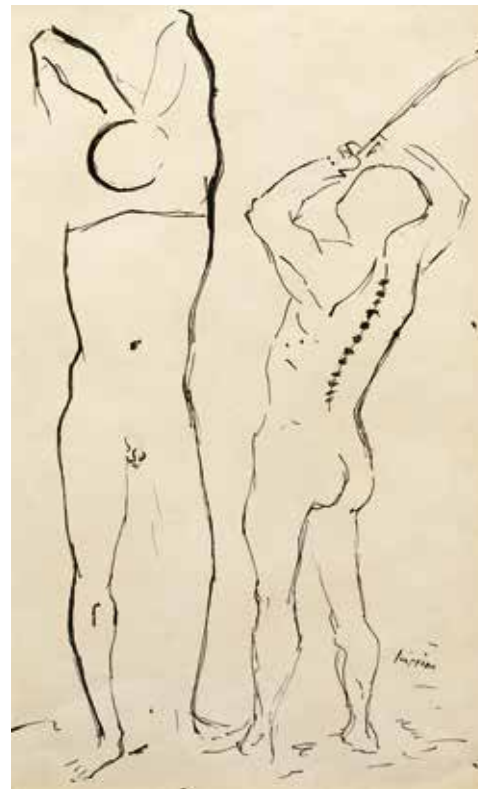


32. Scipione, *Eva (Scena apocalittica)*, 1930,  
olio su tavola, 41x49,5 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





33. Scipione, *Il Cardinale*, 1932, inchiostro acquerellato, 23x17,5 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



34. Scipione, *Studio per la "Fustigazione"*, 1933, inchiostro su carta, 34,5x22 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



35. Scipione, *Studio per l'Apocalisse: l'Eletto davanti al trono dell'Agnello*, 1930, inchiostro su carta, 28x14 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



36. Luigi Bartolini, *La triglia*, 1925, acquaforte, 12,5x22,5 cm, collezione privata.

37. Luigi Bartolini, *La Sguardi alla fontana*, 1932, acquaforte, 26x32 cm, collezione privata.



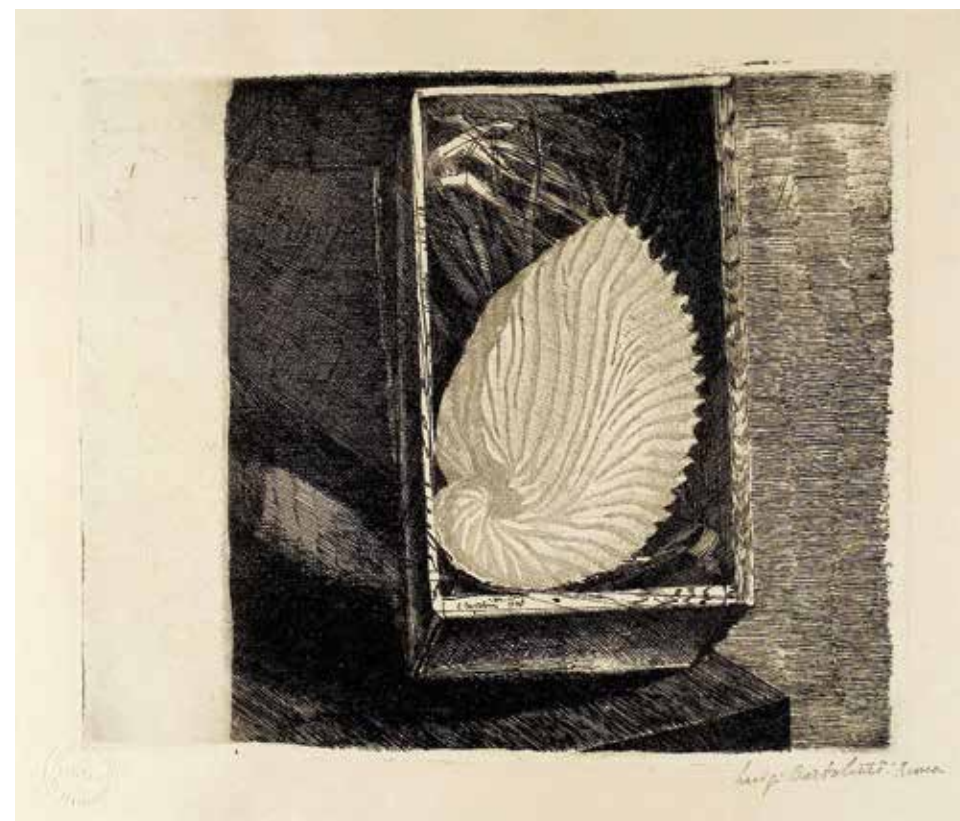
38. Luigi Bartolini, *Modelle in attesa di posare*, 1933, acquaforte, 27,6x23,4 cm, collezione privata.

39. Luigi Bartolini, *Storia del Martin pescatore*, 1935, acquaforte, 25,2x33,3 cm, collezione privata.





40. Luigi Bartolini, *Ragazze in spiaggia*, 1936, aquaforte, 23,4x13,4 cm, collezione privata.



41. Luigi Bartolini, *La fragile conchiglia*, 1936, aquaforte, 21x24,8 cm, collezione privata.



42. Luigi Bartolini, *Le lavandaie*, 1936-39, olio su tela, 51x60 cm, collezione privata.



43. Luigi Bartolini, *Viale Angelico*, 1949-1951 c., olio su tela, 50x65 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





44. Fausto Pirandello, *Paesaggio*, 1932, olio su tavola, 72x60 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



45. Fausto Pirandello, *Bagnanti*, 1945-1948, olio su tavola, 57,5x65 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



46. Fausto Pirandello, *Bagnanti*, 1948, olio su tavola, 66x83 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



47. Domenico Purificato, *Pescatore ad Anzio*, 1948, olio su cartone telato, 30x20 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





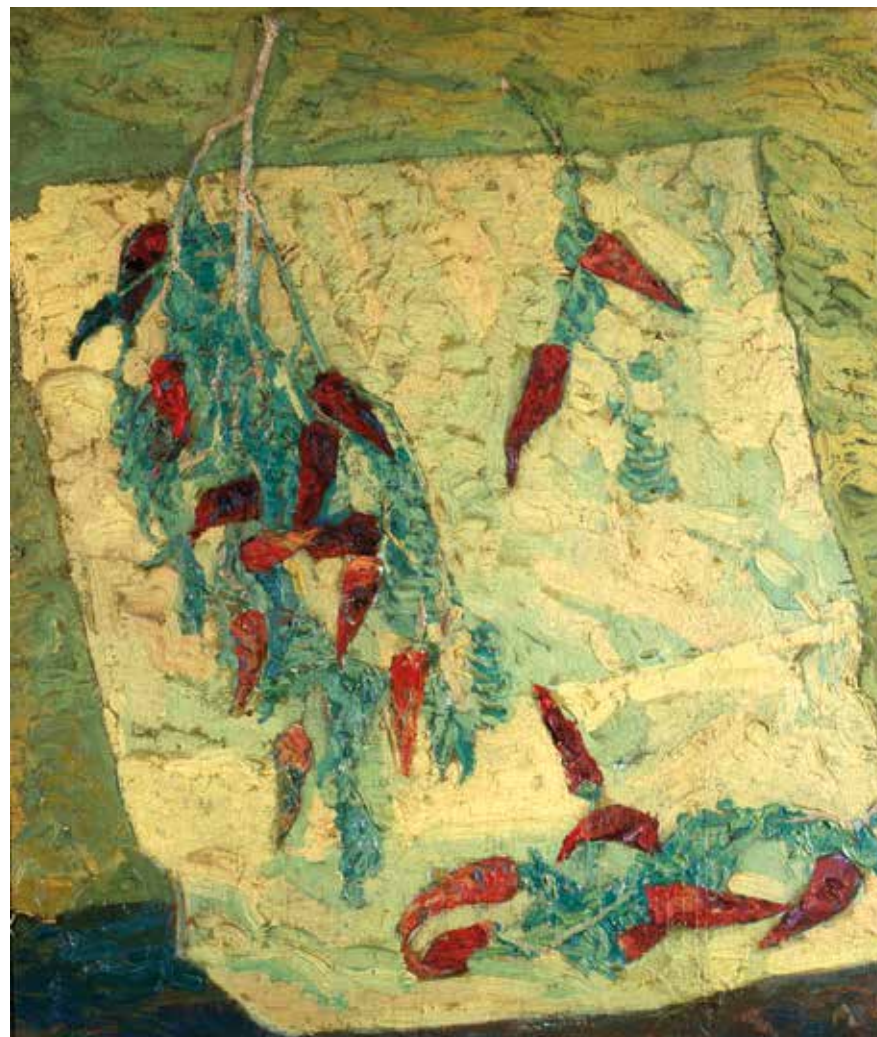
48. Angelo Arnolfo Crucianelli, *Ritratto di Aroldo Belli*, 1944, olio su tela, 50x34 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



49. Angelo Arnolfo Crucianelli, *Paesaggio romano*, 1945, olio su cartone, 28,5x45,5 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



50. Angelo Arnolfo Crucianelli, *Paesaggio a Monte Mario*, 1945, olio su cartone, 29,5x46 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.

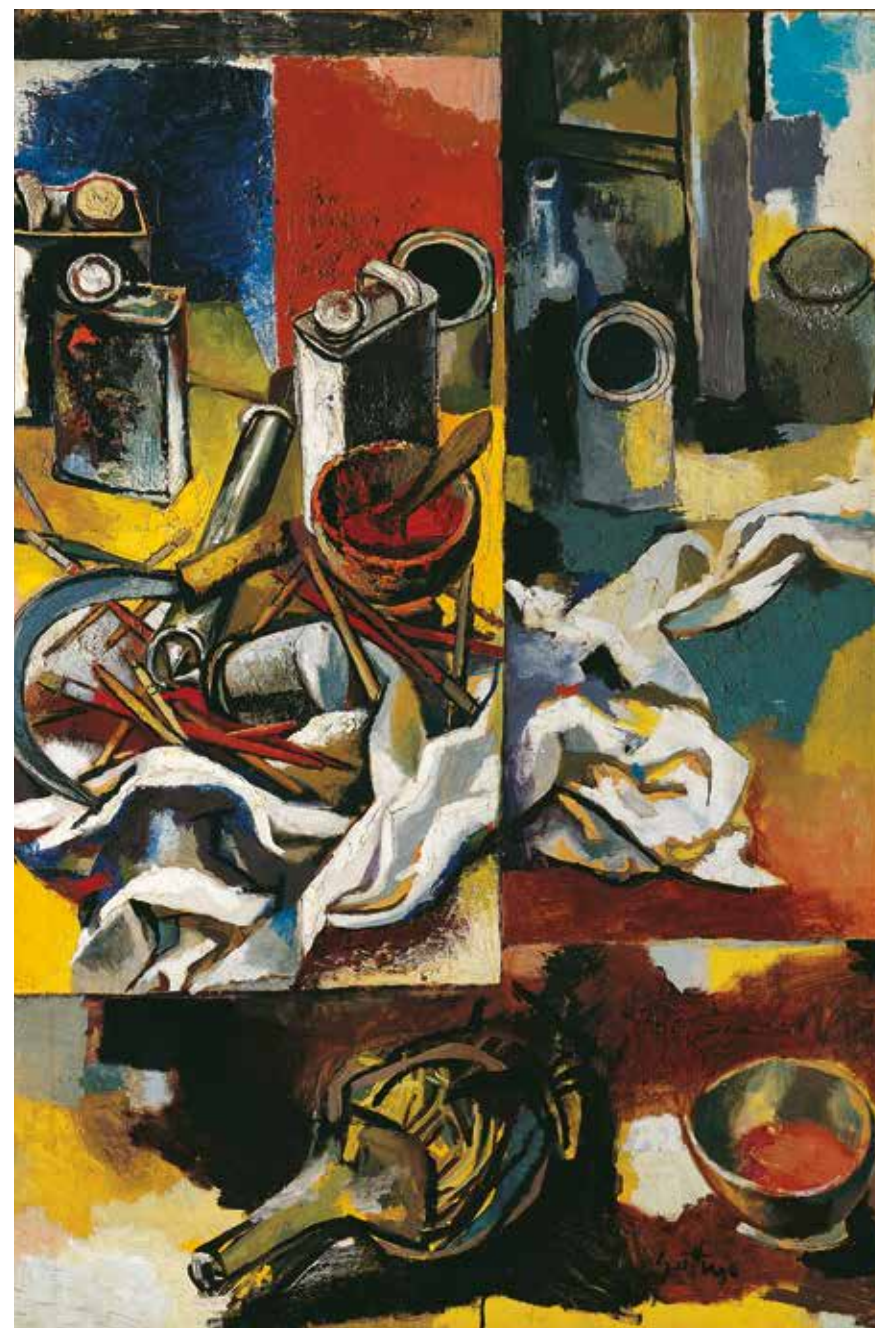


51. Angelo Arnolfo Crucianelli, *Peperoncini*, 1943, olio su tavola, 50x40 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





52. Renato Guttuso, *Finestra a Riano Flaminio*, 1951, olio su tela, 79x95 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



53. Renato Guttuso, *Natura morta con barattoli*, 1958, olio su carta intelata, 121x82 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



54. Renato Guttuso, *Cimitero delle macchine*, 1978, olio su tela, 70x90 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



55. Marcello Mascherini, *Ballerina*, 1962, bronzo, 58x24x12 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





56. Renzo Vespignani, *Straccio insanguinato*, 1961, olio su tela, 70x100 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



57. Mirko Basaldella, *Portatore di fiaccola*, 1960, bronzo, 59x29x18 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.





58. Angelo Arnolfo Crucianelli, *Fornace a Monte Mario*, 1945, olio su cartone, 29x45 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



59. Angelo Arnolfo Crucianelli, *Paesaggio urbano*, 1946, olio su cartone, 27x37 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



60. Angelo Arnolfo Crucianelli, *Paesaggio marchigiano*, 1945, olio su cartone, 29x45 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



61. Angelo Arnolfo Crucianelli, *L'albero e il mare*, 1949, olio su tela, 40x50 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.



62. Pericle Fazzini, *Prima della danza*, 1983,  
bronzo, 55x23x13 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.

Questa Roma, questa Roma  
come l'ho amata,  
come la ho posseduta  
e me ne sono invasa la memoria!  
Come me la sono stampata  
nei sogni, fino ad averne  
le stimmate  
delle strade nel palmo della mano.

Giorgio Vigolo, *I fantasmi di pietra*, 1977







ISBN 978-88-947002-2-0



9 788894 700220

