

LA SCUOLA ROMANA

DA VIA CAVOUR AGLI ANNI '50

JESI

PALAZZO BISACCIONI

24 GIUGNO / 25 SETTEMBRE 2016

LA SCUOLA ROMANA

DA VIA CAVOUR AGLI ANNI '50

.A cura di
Giancarlo Bassotti

.Presentazione
Alfio Bassotti
Presidente Fondazione CRJ

.Testo critico
Roberto Cresti

.Contributo
Nicoletta Rosetti

.Edizioni
Fondazione Cassa di Risparmio di Jesi

.Progetto grafico e stampa
New TJ - Jesi



**FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI JESI**

Con il patrocinio di



**REGIONE
MARCHE**

In collaborazione con



**FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DELLA PROVINCIA DI MACERATA**

UNA POETICA DELLA VITA

A Nino, per restare insieme il più a lungo possibile.

S'annamo a mette lì, Nannì, Nannì...

Franco Silvestri

Rose tiberine

Che cosa abbia costituito la specificità della cosiddetta «Scuola romana» nel contesto dell'arte italiana della prima metà del secolo XX (ma con ramificazioni anche nella seconda) può essere compreso tenendo conto della dinamica estetica generale di quel secolo stesso a partire dalla affermazione delle prime Avanguardie e soprattutto dalle esigenze che ne erano state all'origine. L'arte, infatti, per il proprio costitutivo impulso *enantiodromico* (ovvero di «corsa nell'opposto»), tende sempre a «risarcire» un'epoca di quanto le manca per eventi provocati da molteplici cause¹.

L'impressionismo nasce per reazione al «bianco e nero» e alle geometrie intellettuali e pratiche cui la rivoluzione industriale aveva condotto la società europea; il Simbolismo come (ulteriore) riscossa, anche nella pittura, dell'invisibile sul visibile. Espressionismo, Cubismo e Futurismo sono manifestazioni diversificate della libertà che l'lo-moderno oppone ai dogmi materiali e culturali della società delle folle. Sempre la natura umana tende a pareggiare il conto con una situazione che la limita.

Non si tratta però, necessariamente, di prese di posizione eclatanti, anzi, a misura che ci si inoltra nel contesto culturale e civile del secolo passato, si colgono, in Italia, delle dichiarazioni *enantiodromiche* implicite (quasi sempre più significative delle esplicite); e, col tempo, un tono dimesso si mostra più forte di quello asseverativo di un manifesto o di una perorazione pubblica. I versi di Guido Gozzano, *Non amo che le rose / che non colsi*, si propagano in quelli di Eugenio Montale, *Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che non siamo ciò che non vogliamo*. Lo stesso è accaduto nelle arti visive, ed è ciò che ha segnato la specificità della «Scuola romana».

Vita e forma

Ma di quale «Scuola romana» parliamo? Ve ne sono, infatti, diverse² a partire dagli anni '10 del Novecento. E il primo nome da fare al riguardo è quello di Cipriano Efisio Oppo³, fondatore, al tempo delle Esposizioni Internazionali d'Arte della "Secessione" a Roma, nel 1913-1914, del Gruppo moderno italiano, che, in sintonia coi fauves (già debuttanti a Parigi nel 1905), produsse una prima separazione dai canoni dall'arte accademica. Il secondo è quello di Armando

¹ R. Cresti, *Saggio sul fondamento storico dell'arte contemporanea*, Le Ossa, Filottrano (An) 2015, pp. 7-36.

² *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, De Luca, Roma 1986; e *Scuola romana. Artisti tra le due guerre* (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 1988), a cura di V. Rivosecchi, Mazzotta, Milano 1988.

³ *Oppo. Pittura Disegno Scenografia* (catalogo della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 2015), a cura di F. R. Morelli e V. Rivosecchi, Artemide, Roma 2015. Per una testimonianza su Oppo all'inizio della sua attività, cfr. A. Baldini, *Buoni incontri d'Italia*, Sansoni, Firenze 1942, pp. 25-31.

Spadini⁴ che, pur allievo di Adolfo De Carolis, condusse sul Tevere i resti della macchia toscana e il festoso colore di Pierre-Auguste Renoir. Si formò così, nella capitale, un clima estetico che risentiva dell'*élan vital* («slancio vitale»), trasmesso alle arti in Europa dal pensiero di Henri Bergson, ma anche d'un umore autoctono di marca popolare, che trovava corrispondenze letterarie nei versi di Cesare Pascarella e di Trilussa, e che si sarebbe riflesso, fra molti casi, nella prosa «sottovoce» di Antonio Baldini.

«Vita contro forma», potrebbe essere la formula. «Sentimento» –, che Giuseppe Ungaretti dirà poi – «del tempo» contro cronometro intellettuale e gesso neorinascimentale dannunziano. Una faccenda d'arte impregnata di colorita quotidianità, che porta in sé profondi caratteri vernacoli ottocenteschi e un'antica matrice barocca. La continuarono e stabilizzarono, in un virtuoso contrappunto con altre fonti postimpressioniste (francesi e non), i pittori Virgilio Guidi, Mario Socrate, Roberto Melli, Francesco Trombadori, Antonio Donghi, Riccardo Francalancia, Ferruccio Ferrazzi⁵, di cui è impossibile trattare senza evidenziarne le prerogative individuali, assai distinte le une dalle altre. Li accomuna una certa indifferenza per la *vogue* delle Avanguardie più «intellettuali» (Cubismo e Futurismo), e un'inclinazione al tonalismo chiaroscurale della luce, in un ventaglio di possibilità e rinvii, spesso vastissimi, che vanno da Jean-Baptiste-Camille Corot a Piero della Francesca.

Anche la rivista «Valori Plastici» (1918-1922), di Mario Broglio, che introdusse a Roma l'esperienza della Metafisica ferrarese di Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà e Filippo De Pisis, contribuì a quel contesto⁶. Ma la stessa Metafisica andò presto verso un esaurimento; e se, da un lato, essa ebbe, per eccesso, una prosecuzione «costruttiva» nel Novecento italiano di Margherita Sarfatti (movimento che si poneva in sintonia ideale e reale coi caratteri rivoluzionari-restaurativi del Fascismo)⁷, dall'altro lasciò il campo, per difetto, alle tendenze tonali e visionarie-figurative, che a fine decennio caratterizzano la «Scuola di via Cavour», come la battezzò Roberto Longhi⁸, composta in *primis* da Scipione (Luigi Bonichi), Antonietta Raphaël e Mario Mafai (è da aggiungervi Marino Mazzacurati, lungamente incerto fra pittura e scultura). Il gruppo prendeva nome dalla strada ove sorgeva il palazzo con l'appartamento abitato da Mafai e dalla Raphaël⁹, insieme dal 1925, che era meta di visite di letterati e critici come Giuseppe Ungaretti, Roberto Longhi, Enrico Falqui e dei più giovani Libero De Libero e Leonardo Sinisgalli.

Triplice intesa

Fu la «Scuola di via Cavour» (1927-30)¹⁰ a costituire il punto di arrivo e rilancio delle vicende romane menzionate, con rielaborazioni che portarono a farla conoscere in esclusiva come «Scuola romana». Incentrata sulla terna Scipione-Raphaël-Mafai, nel suo contesto si riconosce una linea espressionista fauvista (a cui Scipione univa, nel disegno, un linearismo mutuato da Picasso, ma anche dalle riprese realistiche e ironiche dello stesso in Grosz e Dix), che enfatizza il colore e la deformazione del soggetto in un crogiuolo stilistico di sconcertanti possibilità e rimandi, ora diretti ora segreti, al mondo della vita, le cui fonti sono a volte ardue da identificare.

In questa occasione ci limiteremo a sottolinearne la corrispondenza, fra gli ultimi anni '20 e i primissimi '30, con una situazione, anche nazionale, che era, al tempo stesso, artistica, psicologica e storica. Si trattò, inizialmente, di un

⁴ Armando Spadini (1883-1925). *Tra Ottocento e avanguardia*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Electa, Milano 1995. Su Spadini e l'ambiente artistico romano del suo tempo, cfr. A. Baldini, *op. cit.*, pp. 57-86.

⁵ Cfr., per tutti i nomi menzionati, *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, cit.

⁶ P. Fossati, «Valori Plastici» 1918-1922, Einaudi, Torino 1981.

⁷ R. Bossaglia, *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979.

⁸ R. Longhi, «L'Italia Letteraria», 7 aprile - 14 aprile 1929.

⁹ E. Siciliano, *Il risveglio della bionda sirena. Raphaël e Mafai. Storia di un amore coniugale*, Mondadori, Milano 2004.

¹⁰ *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, cit., pp. 13-14.

fenomeno minore (che pur non sfuggi all'occhio di Oppo, divenuto, nel regime fascista, un plenipotenziario delle arti), ma che era destinato presto a crescere e a fare numerosi proseliti.

I dipinti della terna suddetta favorivano infatti due esigenze *enantiodromiche* latenti: da un lato risolvevano nella pratica stessa della pittura un dibattito teorico che si trascinava dal primo dopoguerra, e ch'era sfociato nell'antagonismo fra Stracittà e Strapaese; Realismo magico/mitico (Felice Casorati, Carlo Carrà ecc.) e Neoprimittivismo (Lorenzo Viani, Ottone Rosai ecc.)¹¹; dall'altro offrivano una alternativa anarchica e individualista a un contesto culturale e civile che veniva sempre più serrato e immobilizzato dal monumentalismo etico-estetico del Fascismo, pronto, dopo i Patti Lateranensi (1929), a imboccare la via totalitaria degli anni '30.

Più superba che pria...

Roma era stata fin dalla prima ora la sede della macchina edile mussoliniana (in seguito guidata, in tutto il Paese, da Marcello Piacentini e dai suoi accoliti)¹². Ma, nell'ambiente culturale romano, malgrado le notevoli prove di marca futurista di Giacomo Balla e Fortunato Depero oppure quelle di Enrico Prampolini in collaborazione con Mario Recchi¹³, non si era posto un problema effettivo circa il rapporto fra arte e società; pittura, scultura e architettura; disegno e progettazione; come avveniva invece a Torino e a Milano (si pensi all'intera vicenda della galleria Il Milione)¹⁴.

La pittura in particolare esibiva caratteri «primitivi» e «anticlassicisti», che il regime poteva accettare come sfogo del tutto compatibile con l'ampiezza del suo potere, secondo quella convivenza disincantata e irridente, che si era registrata, per secoli, nel rapporto fra la società dell'Urbe e la Chiesa. Ne era un altro caso il cabaret di Ettore Petrolini. Ma vediamo ora da vicino i principali rappresentanti appunto della «Scuola di via Cavour», destinati a creare la matrice comunemente nota come «Scuola romana» (e che costituisce anche il fondamento della mostra odierna).

Scipione (Luigi Bonichi)

Autodidatta e intellettualmente franco da qualsiasi forma d'ossequio o di rispetto accademico, Scipione¹⁵ non aveva paura di osare vie totalmente inverosimili, legando l'arte a pratiche esoteriche di cui si sentiva, al tempo stesso, soggetto e oggetto. Tutta la sua produzione risulta illeggibile se non si parte da questi presupposti, poiché erano stati essi a condurlo alla pittura. Sviste incredibili sono state compiute dalla critica o meglio palesi incapacità di cercare nella direzione giusta, con scorciatoie che si sono risolte in luoghi comuni circa la sua malattia. La quale non era la forma, bensì la materia, che il suo lo scioglieva e coagulava in immagini.

Il camaleonte è infatti l'«animale totemico» di Scipione ed egli ne dà prova con dipinti e disegni che attestano una trasformazione la quale non è solo di temi e di stile, ma proprio di sostanza espressiva nella sua finalizzazione, e che include diversi generi d'arte (dal paesaggio al ritratto, al nudo), documentando una metamorfosi in cui i luoghi, le osservazioni e le visioni si mescolano in una sintesi intesa come momentanea, eppure superiore a ogni momento, realista e visionaria, sulla strada di un'arte che vuol esser un modo di «vivere per morire» e di «morire per vivere». (Le otto opere riunite per la presente occasione ne danno un attendibile spaccato.)

¹¹ F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 56-87.

¹² E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007.

¹³ Benzi, *op. cit.*, pp. 101-131.

¹⁴ L. Caramel, *Gli astrattisti, in Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, a cura di N. Bortolotti (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale e Ex Arengario, 1982), Mazzotta, Milano 1982, pp. 151-158.

¹⁵ M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, *Il grande pittore della Roma del Novecento. Scipione, la vita e le opere*, Allemandi, Torino 1988.

Raphaël

Scandalosamente libera e travolgente Antonietta Raphaël¹⁶ costituiva il «doppio» di Scipione. Biondi entrambi e tanto imponenti nel fisico quanto febbricitanti nella carne e nello spirito, essi sfiorarono estremi mai tentati dall'arte nel Belpaese. Ma lo fecero in modo opposto: la prima dall'Europa all'Italia (era lituana di nascita ed era giunta a Roma, dove incontrò Mafai, dopo avere vissuto a Londra e a Parigi)¹⁷; il secondo ampliando la sua opera soprattutto grazie ai suggerimenti «europei» ricevuti dal suo vero maestro nell'arte: Giuseppe Ungaretti. Il tempo mancò a Scipione per dare maggior corpo e sviluppi al suo lavoro. La Raphaël ne ebbe invece l'agio, orientandosi anche (come fece infine lo stesso Mazzacurati¹⁸) verso la scultura quale completamento del suo rapporto empatico (plastico e onirico) con la natura. (La troviamo qui con un paesaggio degli anni '50, che evoca un «come eravamo» destinato, fra memorie del conterraneo Chaïm Soutine, a non trascorrere).

Mafai

Allo stesso modo i dipinti di Mario Mafai¹⁹ hanno un carattere vissuto anche dove paiono, e non è infrequente, visionari. Ma non c'è nessuna sovrapposizione fra immaginazione e soggetto rappresentato, bensì una lettura in profondità del tema prescelto, come se vi si associassero i moti del sentimento personale, dell'affetto, e della tristezza. Una sorta di retrogusto s'avverte attraverso l'immagine quasi come un pentimento o un'insoddisfazione che però pare infine persuadersi a esistere. È la fatica del romano che sa dove vuole andare il passante che gli chiede di indicargli una strada, ma che, come rispondeva a Ungaretti un vetturino: «nun me va de dittelo»²⁰.

Lo sbadiglio, la sonnolenza sono, in Mafai (che risente, di più dei suoi due sodali, del precedente *milieu* Oppo-Spadini), una lente quasi ineliminabile; ed egli se ne avvale modulando la tavolozza su un repertorio di chiaroscuri che legano in continuità i paesaggi urbani, ricchi di memorie antiche e di natura, a scene di interni ove si affacciano presenze umane, scontrose e beffarde, e fiori che non hanno più terra. *Uomini oranti* (1930) (qui esibito) attesta il suo legame profondo – anche se, alle volte, contrastato da accadimenti esteriori – e il suo debito con Scipione, trasfigurati nell'immagine di un incontro fra corpi spogli ma ormai risorti grazie alla pittura.

Altri nel tempo

Le cose però non terminarono in «via Cavour», anzi, si proiettarono in molteplici contesti e in una quantità di casi, influenzando anche gli sviluppi dell'arte a Milano, che già avevano assunto un indirizzo affine a quello romano specialmente col Chiarismo²¹.

Corrado Cagli (il quale, nel 1932, tenne con Giuseppe Capogrossi e Emanuele Cavalli una mostra al Milione, che lasciò un durevole segno)²² nella sua lunga attività mise a reagire, in varie misure e contesti figurativi e non, la forza,

¹⁶ Antonietta Raphaël. *Materia e colore del sogno* (catalogo della mostra, Roma, 2000), a cura di A. Bonito Oliva e V. Rivosecchi, Archivio della Scuola romana, Roma 2000.

¹⁷ G. Mafai, *La ragazza col violino*, Skira, Ginevra-Milano 2012, in part. pp. 9-53.

¹⁸ Mazzacurati, *la felicità della compiutezza espressiva* (catalogo della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 2009 e Reggio Emilia, Sala Esposizione Chiostrì di San Domenico, 2010), a cura di S. Bonfilii con A. Agati, Palombi, Roma 2009.

¹⁹ V. Martinelli, *Mario Mafai*, Editalia, Roma 1967.

²⁰ G. Ungaretti, *Interpretazione di Roma*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 608.

²¹ *Il Chiarismo*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2006.

²² Corrado Cagli. *Una metamorfosi continua* (catalogo della mostra, Ravenna, Palazzo Mauro De Andre, 2010), a cura di S. Costa, Il Cerbero, Russi 2010.

esuberante e raccolta, di Scipione. Svincolato dal problema del «vero», egli venne elaborando una poetica della trasformazione intellettuale del dato di natura o anche di storia in forme a volte primitive, poi totemiche e meccaniche, che lo portarono lontano dai suoi modi originari (qui lo rappresentano una natura morta tanto povera di materia quanto ricca di qualità pittorica e due documenti delle sue successive ricerche).

Più terrestre, e anzi intimamente ctonio, Afro Basaldella²³ trasse da «via Cavour» (dopo un non indifferente passaggio giovanile a Milano) lo stimolo per un contatto con la materia che ne fece, nel secondo dopoguerra, uno dei grandi maestri dell'arte informale. Molti ritratti e paesaggi di rovine eseguiti nel corso degli anni '30 rendono evidente la trasformazione dal piano del verosimile al dominio assoluto della forma come corpo-colore (se n'avvertono le premesse nei dipinti qui accolti).

Anche Giuseppe Capogrossi²⁴, pur partendo da un impianto figurativo più classico, intraprese vie analoghe, che lo portarono, per lente elaborazioni, ai noti «pettini» meccanico-preistorici. Si trattò di un'opzione che nacque attraverso il confronto con la scultura, in particolare di Arturo Martini, evocata dal titolo del dipinto (qui presente) *Anticoli Corrado* (1939), paese del Lazio ove Martini visse e lavorò a più riprese. Un fatto che ci riporta a un altro lato della «Scuola romana», quello della scultura (già menzionata a proposito della Raphaël), i cui protagonisti, come il suddetto Mazzacurati e Pericle Fazzini²⁵, seguirono le orme di Martini stesso.

Le opere di Fazzini, infatti, attestano (al modo dei due gatti qui presenti) una idea della forma come «grembo plastico» – espressione usata da Martini per descrivere l'essenza del proprio lavoro – in grado di produrre qualsiasi corpo con la stessa libertà della natura. Fazzini la riprendeva anche da una rilettura dell'opera di Wilhelm Lehmbruck, il principale scultore espressionista tedesco del primo Novecento.

La stessa libertà indusse altri artisti a rinunciare a grandi innovazioni, favorendo un dialogo col mondo circostante, che assume i crudi caratteri realistici di Alberto Ziveri²⁶, quelli critico-sociali di Renato Guttuso²⁷, o segue le umorali incursioni nella pittura di Luigi Bartolini²⁸. O darà vita ai gruppi umani, o agli interni e alle nature morte, sempre apocalittici e fiammeggianti, di Fausto Pirandello²⁹. La sfasatura dei punti di partenza o solo dei gusti produce anche le varianti chiariste di Emanuele Cavalli³⁰; o il rustico lirismo di Guglielmo Janni³¹; la finezza visionaria di Arnolfo Crucianelli³²; o i calligrammi empatici in cui si modella la Roma di Orfeo Tamburi (di tutti questi pittori si danno, nell'occasione, significative prove)³³.

²³ *Afro* (1912-1976) (catalogo della mostra, Roma, Valle Giulia, Galleria nazionale d'arte moderna, 1978), a cura di G. De Feo, De Luca, Roma 1978.

²⁴ *Giuseppe Capogrossi* (catalogo della mostra, Roma, Valle Giulia, Galleria nazionale d'arte moderna, 1975), a cura di P. Bucarelli, De Luca, Roma 1974.

²⁵ *Fazzini* (catalogo della mostra, Roma, Valle Giulia, Galleria nazionale d'arte moderna, 1984/1985), a cura di D. Durbé e V. Rivosecchi, Electa, Milano 1984.

²⁶ *Alberto Ziveri*, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, Fabbri, Milano 1988.

²⁷ *Guttuso. Opere dal 1931 al 1981* (catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 1982), a cura di M. Calvesi e V. Rubio, Sansoni, Firenze, e Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venezia 1982.

²⁸ *Luigi Bartolini. La pittura*, con uno scritto di F. Solmi, Edizione speciale per la Banca Popolare delle Province di Ancona e Macerata, Li Causi, Bologna 1983.

²⁹ *Fausto Pirandello. Catalogo generale*, a cura di C. Gian Ferrari, Electa, Milano 2009.

³⁰ *Emanuele Cavalli*, a cura di F. Benzi, Roma, De Luca 1984.

³¹ *Janni* (catalogo della mostra, Roma, Accademia di S. Luca, 1986), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, De Luca, Roma 1986.

³² *Magia di Arnolfo Crucianelli. Dipinti e disegni* (catalogo della mostra, Macerata, Galleria Galeotti, 1999/2000), Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata, Macerata 1999.

³³ *Orfeo Tamburi. Opere dal 1940 al 1984*, a cura di G. Armandi, Galleria Giocchini, Ancona 1984.

Città aperta

Dal 1945, entrarono in tale insieme anche i rapporti fra i pittori «romani» e i registi del nuovo cinema italiano, le cui opere, dotate di una sostanza intimamente pittorica, anche nel «bianco e nero», fan pensare a un passaggio delle consegne nei mezzi e nei fini espressivi. Si pensi a *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, a *Ladri di biciclette* (1948), di Vittorio De Sica, a *Bellissima* (1951), di Luchino Visconti o ai primi film di Federico Fellini (già disegnatore satirico dal tratto scipionesco), come *La strada* (1954), *Il bidone* (1955) o *Le notti di Cabiria* (1957), fino a quelli di esordio di Pier Paolo Pasolini, da *Accattone* (1961) a *Uccellacci e uccellini* (1966).

In generale si può dire che il movimento *enantiodromico* della «Scuola romana» (che comunque continuò anche nelle arti figurative vere e proprie; lo si nota persino nei primi paesaggi «texani» di Alberto Burri) sia ripreso ogni volta che si è ritornati alla vita dopo lutti e perdite varie, per creare un rinnovamento dell'arte e una critica della società che rimetta al centro, prima delle ideologie, ragioni essenzialmente «umane». Anche dopo gli «anni di piombo» alcuni artisti della Transavanguardia³⁴, affermatasi fra i decenni '70-'80, ne hanno effettuata una ripresa.

E così, fino ai nostri giorni, in modi pur tanto mutati, sembra di riascoltare i versi: *Non amo che le rose / che non colsi e Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che non siamo ciò che non vogliamo*, declinati nelle avventure novecentesche dell'lo-moderno, che, di là dai casi, su cui si potrà convenire o meno, fa apparire la «Scuola romana» il più persuasivo esempio di fedeltà al divenire della vita in tutte le sue forme.

Roberto Cresti



Edizioni



**FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI JESI**

ISBN 9788894183900 €15,00
