

Vissi d'arte. Due collezioni. Una passione totalizzante

Sergio Risaliti

Direttore artistico

Museo Novecento

Due importanti collezioni italiane sono poste a confronto in occasione di questa importante mostra: la Raccolta Alberto Della Ragione (Piano di Sorrento, 1892 - Santa Margherita Ligure, 1973) e la Collezione Giuseppe Iannaccone (Avellino, 1955). Una ormai di appartenenza pubblica dal 1970, l'altra custodita da un privato, entrambe dedicate all'arte italiana del Novecento. Vissi d'arte, questo è il titolo che abbiamo voluto dare al progetto, sancisce inoltre la collaborazione tra due città toscane e due Musei Civici: il Museo Novecento di Firenze e il Museo della Città di Livorno. Titolo emblematico e risonante con il quale si è voluto fare riferimento alla passione totalizzante che ha segnato la biografia di Alberto Della Ragione, e sembra ritrovarsi tale e quale in Giuseppe Iannaccone, che ancora oggi vive con intenso coinvolgimento l'amore per l'arte. Non possiamo infatti dimenticare i sentimenti espressi dall'ingegnere in Palazzo della Signoria il giorno della cerimonia ufficiale

della donazione: "Vi do la mia vita. Speriamo che altri abbiano la mia stessa decisione". Perché di passione e di vita si tratta, come ci spiega Walter Benjamin quando, citando Balzac, afferma che i collezionisti sono "gli uomini più passionali che esistano al mondo". E "vissi d'arte", come si potrà comprendere dalle opere in mostra e dalla lettura dei testi in catalogo, sottende questa passione univoca per l'arte e, in essa, una altrettanto convergente esperienza per peculiari produzioni artistiche, quelle che potremmo definire espressionistiche-liriche e neoromantiche tra le due guerre. Le biografie di alcuni protagonisti della società e dell'economia del nostro paese si intrecciano allora indissolubilmente con le più alte manifestazioni artistiche del nostro Novecento.

Vogliamo testimoniare questo virtuoso sposalizio perché è difficile separare l'impulso al collezionare dai sentimenti più profondi che spingono i collezionisti a dedicare un'intera vita alla ricerca e al possesso di alcune opere entrate nel mirino del loro prorompente desiderio di bellezza. Citando ancora Benjamin constatiamo, a confronto con questi due collezionisti, che "l'elemento eruttivo, immediato" che segna la produzione artistica, domina anche "in misura non minore la comprensione dell'arte" cosicché, "tra l'appercezione e il giudizio il passo è breve". In altre parole, il colpo di fulmine del collezionista, la sua prima impressione, coincide nei casi migliori con il motivo scatenante la nascita dell'opera. Dall'amore travolgente, selettivo, a volte anche avventuroso per l'arte, dalle passioni di singoli illuminati, dal loro gusto, dai loro raffinati pensieri, sono nate importanti collezioni private all'origine di alcuni dei più celebri musei del mondo. La dimensione personale si è spesso estesa a quella pubblica, per una condivisione allargata di un privilegio originariamente vissuto nella sfera privata. Non dimentichiamo che la genesi di alcuni dei grandi musei fiorentini fa risalire al collezionismo privato le sue fondamenta; un precedente che forse deve aver suggestionato Alberto Della Ragione quando ha indirizzato su Firenze la sua spinta al mecenatismo pubblico, comunque incitato dagli avvenimenti drammatici del 1966. Non trova riscontro, nell'Italia dei nostri giorni, la generosità del gesto compiuto dall'ingegnere, la cui portata può essere assimilata, con le debite proporzioni, al patto con Firenze dell'Elettrice Palatina, che con atto di munificenza lungimiranza consegnò alla città l'intero patrimonio mediceo. Oggi la pura filantropia e l'apertura verso il sistema pubblico sembrano sospese, in favore di un egotismo smisurato che caratterizza molti collezionisti, ai quali è alieno quel patto di reciproca convenienza e virtuoso rapporto più comune nella società anglosassone.

Le due raccolte sono parallele e complementari. Una è divenuta di pubblica proprietà all'indomani della drammatica alluvione del 1966, grazie alla donazione voluta da Alberto

Della Ragione e sancita ufficialmente nel 1970, con il desiderio di risarcire la culla del collezionismo moderno, Firenze, per tanta bellezza ferita in quei giorni terribili. L'altra è tuttora privata, ed è nata dalla volontà di raccogliere opere che parlassero "della profondità dell'animo umano, delle sue gioie e delle sue debolezze", come racconta lo stesso Giuseppe Iannaccone. V'è un altro dato che accomuna le due collezioni. Entrambi di origini campane, i due collezionisti hanno poi raggiunto il nord: Genova, dove Della Ragione ha realizzato i suoi sogni di ingegnere navale, e Milano, dove l'avvocato Iannaccone riesce ancora oggi a far convivere la sua passione per l'arte con quella forense. Seppur frutto di acquisti e scelte maturate in epoche storiche differenti, le due collezioni sono caratterizzate dalla stessa passione, intensa e convergente, nei confronti della grande arte italiana, più "eccentrica ed anarcoide", come sostenuto da Roberto Longhi. Cospicuo è il numero di maestri della prima metà del Novecento, tra cui Renato Guttuso, Mario Mafai, Scipione, Filippo de Pisis, Ottone Rosai, Renato Birolli e Carlo Levi. Come già evidenziato da Elena Pontiggia, Alberto Della Ragione rappresenta un riferimento fondamentale e una grande fonte di ispirazione per Giuseppe Iannaccone, che dai primi anni Novanta inizia a raccogliere opere di questi grandi artisti. Ciò che spinse l'ingegnere ad interessarsi a giovani artisti fu il bisogno di rispondere all'istanza etica di "non passare ad occhi chiusi tra l'arte del proprio tempo, ma di dare all'opera dell'artista vivente il legittimo conforto di una tempestiva comprensione". L'attenzione di Della Ragione per una schiera di artefici del suo tempo, con cui condivide molte giornate liete ed eventi drammatici, è grande, al punto che Guttuso, anni dopo, ricorderà così il rapporto che li univa: seppur darci ciò di cui avevamo bisogno: la fiducia, l'amicizia, viveva con noi della stessa passione, si bruciava della stessa fiamma. L'interesse per quegli artisti rivive nella scelta di Iannaccone di collezionare alcuni dei massimi esempi dell'arte tra gli anni Venti e gli anni Quaranta, lasciandosi ispirare dalla grande qualità e dall'intrinseca capacità di quelle opere di raccontare e mettere in luce emozioni, pensieri e ricerche del tutto personali seppur dal valore universale.

Questo per dire che la passione per l'arte nei due collezionisti viene intesa non come strumento di puro godimento estetico, ma come chiave per accedere ad una diversa visione dell'uomo e della realtà, ad una verità del destino umano e al senso dell'esistenza attraverso un certo tipo d'espressione artistica, in un certo periodo della storia del Novecento, quando il singolo uomo e l'umanità intera furono messi a rischio di sopravvivenza e dovettero sopportare un vero e proprio calvario collettivo. Ragioni, sentimenti e logiche si ripropongono nei due collezionisti, colorandosi oggi di flagrante attualità.

Elena Pontiggia scrive in *Una caccia amorosa, Arte italiana tra le due guerre nella Collezione Iannaccone*: "Una collezione iniziata su sollecitazione di un amico come sollievo all'ansia, dunque una sorta di 'terapia', composta nel tempo con affettuosa ostinazione, alla ricerca dei capolavori della pittura italiana degli anni Trenta: la passione mirata e consapevole di Giuseppe Iannaccone per quel clima neoromantico succeduto al movimento neoclassico di Valori Plastici, di Novecento italiano e del realismo magico, lo spinge a ricercare con perseveranza opere espresse della Scuola Romana, dei Sei di Torino, dai chiaristi e da Corrente. Articolata su una trama di tendenze e perciò esente dai limiti imposti dal concentrarsi su un unico movimento, la collezione di Iannaccone – un 'Alberto Della Ragione dei giorni nostri' – si dispiega su un orizzonte di largo respiro che induce a riflettere sui momenti di contatto con le varie esperienze espressive".

Nell'intuizione della studiosa hanno trovato una conferma le motivazioni originarie di questo progetto, che vuole essere dimostrativo, oltre che assertivo, nel senso che ha come obiettivo anche quello di procedere alla valorizzazione di un patrimonio pubblico creando cortocircuiti e connessioni con la realtà contemporanea sia degli artisti, sia del collezionismo.

A volte i destini si incrociano e le affinità elettive si saldano. L'incontro tra la Collezione Iannaccone, conservata a Milano, e la Raccolta Alberto Della Ragione, conservata al Museo Novecento di Firenze, sembra essere scritto negli astri. L'azione dell'ingegnere, la sua curiosità, e le sue scelte di campo, come quella di rinunciare a un capolavoro di Amedeo Modigliani per sostenere una galleria e un gruppo di artisti scomodi e irrequieti, costituisce ancora oggi un importante esempio nel portare avanti con coraggio e determinazione le proprie scelte e difenderne le emozioni. Così come esempio di coerenza e pertinacia è tuttora l'avvocato Iannaccone perché, come scrive ancora Pontiggia: "Se il primo (Della Ragione) ha avuto il merito di comprendere precocemente, in medias res, il valore di certi artisti, il secondo (Iannaccone) ha avuto la capacità di rintracciarli e raccogliarli mezzo secolo (anzi, ormai quasi un secolo) dopo. Raccogliarli, vogliamo dire, non genericamente – trovare sul mercato un Rosai o un Guttuso non è difficile – ma con alcuni dei loro esiti più convincenti, tutti rigorosamente di data giusta".

Attraverso un percorso dialettico la mostra intende costruire un dialogo tra opere di altissima qualità pittorica. La narrazione si sviluppa intorno a forti esplosioni cromatiche e potenti segni grafici, espressione delle ricerche condotte da un novero di artisti (Scipione, Mafai, Birolli, Guttuso, Vedova) che, dopo gli anni Venti e la grande diffusione del Futurismo e della Metafisica italiana in tutta Europa, hanno voluto affermare il loro linguaggio espressionistico in contrasto con le posizioni più autarchiche, nostalgiche o retoriche di un Novecento antimoderno, sostenute da Valori Plastici e dai rappresentanti del cosiddetto 'ritorno all'ordine'.

La scelta delle opere consente di arricchire la conoscenza di alcuni dei maestri presenti in entrambe le collezioni, rappresentati qui da nuclei più corposi, come nel caso dei membri della Scuola Romana e di altri artisti già molto vicini ad Alberto Della Ragione, quali Renato Birolli e Renato Guttuso. Ai loro dipinti si affiancano quelli di artefici presenti solo in una delle due raccolte, a testimonianza della loro complementarità. Questo è, ad esempio, il caso di Carlo Carrà e Giorgio Morandi, appartenenti alla Raccolta Alberto Della Ragione, ma anche quello di Arnaldo Badodi, Fausto Pirandello e Alberto Ziveri, conservati nella collezione Iannaccone e assenti nell'altra.

Accurati apparati didattici, unitamente al catalogo, offrono l'opportunità di comprendere le ragioni più profonde dei due collezionisti, di conoscere aneddoti e passaggi della loro vita, utili a decifrare la personalità di questi due grandi personaggi. I saggi critici si concentreranno inoltre sulle biografie degli artisti e sulle singole opere esposte, mettendo in luce affinità e divergenze di carattere stilistico, tematico e di ispirazione, sorte nell'alveo di questa grande stagione dell'arte italiana.

Nato dalla volontà di diffondere la conoscenza della Raccolta Alberto Della Ragione al di fuori del Museo Novecento e del territorio cittadino, il presente progetto amplia e rilancia la proposta museologica ideata all'insediamento della nuova Direzione artistica del Museo, tradottasi nel 2018 anche nell'organizzazione della mostra Italianissima presso il MuSa nella città di Salò e in situ, nel museo a Firenze, con i diversi progetti del ciclo Duel, dove artisti contemporanei sono stati invitati a cimentarsi con opere in collezione. In questo momento storico, di crisi senza precedenti e di cambiamento globale, ogni nostro gesto, ogni impegno,

ogni progettualità assume un valore esemplare. Oltre a sancire la vicinanza tra la Città di Livorno e la Città di Firenze, il presente progetto espositivo costituisce un esempio virtuoso di valorizzazione delle collezioni e di promozione della conoscenza, reso oggi ancor più necessario. In una fase delicata della nostra storia patria, è infatti quanto mai indispensabile dare un generoso e convinto sostegno all'arte italiana e ai suoi maggiori artefici, al fine di condividerne la bellezza e la rilevante originalità del linguaggio con tutta la cittadinanza. A questo scopo vale il sostegno pubblico alla vita dei musei, la cui missione e funzione consiste storicamente nel conservare un patrimonio, nel valorizzarlo,

così come nell'ampliare la conoscenza e sensibilità per l'arte tra i cittadini tutti, con generoso e aperto spirito di inclusione culturale.

Alberto Della Ragione, collezionista tra i collezionisti: lasciare un segno che anch'io sono stato [estratto]

Chiara Toti

È davvero da tanto tempo che la raccolta dell'ingegnere Alberto Della Ragione non trova un confronto con altre collezioni di pari tenore come appunto può essere la Collezione Iannaccone, per quanto di più recente formazione. Non è mai avvenuto infatti da quando, nel 1970, ha iniziato il suo travagliato percorso di musealizzazione che l'ha vista esposta fino al 2000 in Piazza della Signoria all'interno di Palazzo Bombicci affiancata dalla presenza ancillare della donazione degli eredi Rosai al Comune di Firenze e da un nucleo di tele di Filippo de Pisis lasciate da Aldo Palazzeschi all'Università degli Studi di Firenze. Né tantomeno è accaduto da quando si trova, dal 2014, presso il Museo Novecento dove è protagonista, pur nel variare delle selezioni, del salone centrale dell'ex complesso delle Leopoldine entro un calendario di proposte che l'hanno vista protagonista di riattualizzati dialoghi con la contemporaneità o di approfondimenti dedicati, fuori e dentro il museo.

Del confronto invece qui proposto con la collezione Iannaccone la raccolta si avvantaggia, in quanto esso permette una rilettura della vicenda dell'ingegnere Della Ragione meno sclerotizzata nel dettaglio degli accadimenti ma più sussuntiva del reale ruolo che l'ingegnere svolse nell'aggiornamento del collezionismo italiano del XX secolo, facendo altresì riapprezzare a pieno il portato esemplare della sua azione che giunge appunto fino a Iannaccone, la cui collezione, nella quota parte dedicata all'arte italiana tra le due guerre,

combacia perfettamente nelle presenze con quella dell'ingegnere. Un confronto che comprova anche la tenuta nel tempo delle scelte di Della Ragione rivolte tra gli anni Trenta e Quaranta al sostegno di due delle principali forme della controcultura italiana, la Scuola Romana e Corrente; e allo stesso tempo esalta il perpetuarsi dei valori perseguiti dall'ingegnere e compartecipati dallo stesso Iannaccone, come la predilezione per un'arte che pone l'uomo e la storia al centro d'interesse, ma anche il senso di responsabilità verso la collettività che portò l'ingegnere ad affrontare con tenacia un percorso di donazione pubblica a dir poco accidentato.

L'accostamento con Iannaccone fa anche riemergere, per analogia, la validità dell'approccio collezionistico di Della Ragione che stemperava l'entusiasmo tipico di un'indole appassionata con un'osservazione e uno studio attento del sistema artistico contemporaneo, tra tendenze, artisti, mercato, gallerie, critici. Una conoscenza profonda stratificatasi da quando, nel 1931, visitando la Quadriennale romana, si era squarciato il velo davanti agli occhi che gli impediva di capire (e anche di vedere) le forme della coeva creatività, devoto com'era stato fino ad allora al culto dell'Ottocento propagandato in via esclusiva (e non senza frodi) dal mercato italiano. Il registro degli acquisti della Quadriennale romana mostra d'altra parte come la situazione di Della Ragione fosse allora generalizzata e come al di là delle acquisizioni pubbliche fosse ancora del tutto assente quella generazione di collezionisti facenti capo alla borghesia imprenditoriale che negli anni a seguire contribuiranno a riallineare il mercato italiano sull'attualità. Della Ragione lascerà invece le sale del Palazzo delle Esposizioni con una nuova certezza, ovvero la necessità di accordare il proprio sostegno agli artisti viventi. Ciò comportò l'alienazione completa di un primo nucleo di dipinti dell'Ottocento, messo insieme alla fine degli anni

Venti con finalità d'arredamento, e l'inizio di un nuovo percorso di conoscenza che passò dalla frequentazione diretta degli artisti (a partire da quelli legati al territorio ligure come i futuristi del gruppo Sintesi o Arturo Martini) delle gallerie in Italia e all'estero, nonché da un costante aggiornamento sulle novità attraverso le riviste. La dedizione con cui si immerse in questa avventura collezionistica fino a maturare "una fede che splende oggi nel sole come un monolito di cristallo" fu d'altro canto proporzionale al sollievo che ne derivava dalle fatiche legate alla sua attività professionale. Ed è forse proprio per questo che Della Ragione fece tutto da solo, senza cioè il sussidio di un critico di riferimento che molti altri suoi colleghi scelsero di avere accanto come guida.

[...] Un succedersi di esperienze [...] portarono a definizione il volto della raccolta, con il passaggio, ben testimoniato in questa mostra, dai maestri conclamati dell'arte italiana come Carlo Carrà, Massimo Campigli, Felice Casorati, Filippo de Pisis, ai protagonisti della creatività controcorrente, eccentrica, intimista o militante che fosse, come Renato Birolli, Renato Guttuso, Aligi Sassu, Mario Mafai, Scipione, Giuseppe Viviani, Emilio Vedova. Con questi ultimi l'ingegnere intrecciò un rapporto che andava ben oltre i termini di un accordo commerciale, mettendo in gioco i sentimenti entro un bacino di ideali antifascisti condivisi. Ciò fece sì che la vicenda della Spiga, se da un lato si rivelò fondamentale per gli esiti dell'arte italiana del dopoguerra, dall'altro, con il suo esito fallimentare, determinò il ritiro solitario di Della Ragione il quale, a parte alcune eccezioni come Virgilio Guidi scoperto negli anni Cinquanta, mantenne la raccolta ancorata alle linee portanti del tempo della Spiga.

L'ultimo grande sforzo l'ingegnere lo dedicò invece a garantire il futuro di quella che fu per lui la "sola oasi dove il mio spirito sappia rifugiarsi e quietare". Un disegno perseguito con caparbia che trovò sponda in Carlo Ludovico Ragghianti e in una situazione emergenziale, l'alluvione di Firenze, che li vide combattere a fianco fino al perfezionarsi nel 1970 della donazione modale con cui lasciò in dono alla città un nucleo di 241 opere emblematiche dell'arte italiana tra le due guerre. Il giorno della cerimonia ufficiale che si svolse in Palazzo della Signoria, Della Ragione suggellò la fine di un percorso, augurandosi che il suo gesto potesse essere presto emulato: "Vi do la mia vita. Speriamo che altri abbiano la mia stessa decisione", disse in un accorato appello che ancora oggi mantiene intatta la sua forza antesignana.

La Collezione Iannaccone [estratto]

Elena Pontiggia

La fisionomia della raccolta

La Collezione Giuseppe Iannaccone, che seguo da più di vent'anni, è oggi la più importante raccolta privata sull'espressionismo lirico italiano fra le due guerre. Chi vuole documentare, in una mostra o in un libro, le tendenze che vanno dalla Scuola Romana e dal "Selvaggio" ai Sei di Torino, dal primitivismo e dalla cerchia di Persico al chiarismo e a Corrente, oltre a due Italiens de Paris sui generis come Pirandello e de Pisis, non può non passare dalla raccolta dell'avvocato milanese: milanese d'adozione, s'intende, cioè per scelta, anche se le sue radici sono nella terra che Plinio il Vecchio ha chiamato Campania felix.

In questo senso è più che valido il parallelo, individuato da Sergio Risaliti e documentato in questa mostra (e che, per quel che conta, io stessa avevo indicato in tempi – come si usa dire – non sospetti), fra la sua collezione e quella, leggendaria, di Alberto Della Ragione. C'è fra le raccolte dell'ingegnere e dell'avvocato, o almeno tra una gran parte delle loro opere, una singolare affinità elettiva. E se il primo ha avuto il merito di comprendere precocemente, in medias res, il valore di certi artisti, il secondo ha avuto la capacità di rintracciarli e raccogliarli mezzo secolo (anzi, ormai quasi un secolo) dopo. Raccogliarli, vogliamo dire, non genericamente – trovare sul mercato un Rosai o un Guttuso non è difficile – ma con alcuni dei loro esiti più convincenti, tutti rigorosamente di data giusta.

La coerenza e l'organicità della raccolta – non c'è un artista fuori posto, un autore che non c'entra – sono sorprendenti. Come è stato possibile metterla insieme con tanta precisione, iniziando negli anni novanta, quando ormai i protagonisti di quell'epoca erano quasi tutti scomparsi; quando musei e collezionisti si erano già accaparrati tanti pezzi significativi; quando, soprattutto a cavallo del millennio, le quotazioni dei quadri fra le due guerre erano sovranamente lievitate (o, per meglio dire, non erano deprezzate come accade oggi, in attesa del prossimo rimbalzo)?

La prima risposta sta in una di quelle ragioni del cuore che la ragione non conosce. Potrei testimoniare sotto giuramento la passione con cui l'avvocato ha inseguito, corteggiato e, alla fine, conquistato i suoi dipinti. La prospettiva di una speculazione o il miraggio di un affare non vi hanno mai giocato la minima parte, e nemmeno la griffe, il nome dell'artista di grido. L'unico calcolo che ha sempre fatto è quanto lavoro doveva svolgere in più per possedere il suo oggetto del desiderio: calcolo peraltro non immediato, perché è difficile anche per lui lavorare più di ventiquattro ore al giorno.

Iannaccone non ha mai cercato l'autore famoso, ma l'opera riuscita, anche di piccoli maestri non di rado sconosciuti, come, per esempio, Badodi. Del resto ogni sua acquisizione esce (o è uscita) vincitrice da un lungo, è il caso di dire, processo legale. Deve (o ha dovuto) sopravvivere prima alle ricerche capillari di un giudice per le indagini preliminari del valore di Rischa Paterlini, braccio destro e spesso anche sinistro dell'avvocato; poi sottoporsi a una sentenza di primo e secondo grado di qualche amico di lunga data, come Zeno Birolli e Claudia Gian Ferrari, oggi purtroppo scomparsi, e come chi scrive. Infine deve (o ha dovuto) affrontare il giudizio di una Corte di Cassazione, ovviamente formata solo da Giuseppe Iannaccone. L'esame a cui la principessa Turandot sottoponeva i suoi pretendenti, in confronto, era uno scherzo. Il dato che fa premio su tutto è qualcosa che oggi usiamo definire "qualità", ma che risponde anche al nome più semplice e più vero di "bellezza". Si spiega così, almeno in parte, perché alcune delle opere più intense di certi artisti siano finite nella rete (gettata sempre in alto mare, mai usata per una pesca a strascico) dell'avvocato. So di quadri che vedove, figli, amici o collezionisti storici di un pittore consideravano inamovibili e si sono risolti a cedere solo a

lui. E in questo caso l'opera entra nella collezione dopo un assedio, paziente e ostinato, che può durare anni. Costi quello che costi, in tutti i sensi.

Ma non solo. Mai come nel caso dell'avvocato la collezione è un autoritratto. Ed è questa la seconda ragione dell'estrema coerenza della raccolta, dove si cercherebbero invano tutti quei maestri, anche assoluti (come de Chirico o Sironi) in cui Giuseppe non si rispecchia, che non sente "suoi", e che alla fine non ama, anche se razionalmente e culturalmente ne comprende bene il valore. Questo, sia chiaro, non significa che abbia trovato tutto quello che desiderava e che consideri terminata la sua ricerca. La collezione è un work in progress, una cosa viva, non uno di quei musei che Marinetti chiamava "dormitori" o "cimiteri" di opere. Ci darà ancora delle sorprese.

Ideali neoromantici negli artisti della collezione

Ma, ci si potrebbe chiedere, quali sono le caratteristiche degli artisti della collezione? Proviamo a delinearle, pur con qualche inevitabile semplificazione.

Il primo comun denominatore tra loro è l'importanza che assegnano al colore. L'affermazione di Van Gogh: "Ho cercato di esprimere col rosso e col verde le terribili passioni umane" potrebbe essere una didascalia ideale della collezione, se a quel "terribili" si aggiungessero anche altri aggettivi meno drammatici, come "tenere, delicate, intense". Per questo il filo rosso della raccolta è l'espressionismo lirico: non l'espressionismo violento della Brücke o della Nuova Oggettività tedesca, che del resto in Italia hanno avuto poca diffusione, ma quello più commosso e mite che nell'esprimere (etimologicamente da "ex-premere": premere fuori, sprigionare dal cuore) non cercava la deformazione o il negativo, ma prima di tutto la poeticità del cromatismo.

Un altro comun denominatore di gran parte degli artisti della collezione è il disinteresse per il mestiere. La tecnica c'è, ma viene sapientemente dimenticata, perché si privilegia l'istintività, la vitalità, l'espressività o, nel caso di Garbari e della cerchia di Persico, la maladresse, la voluta imperizia teorizzata da Maritain. C'è inoltre in tutti il superamento del canone classico della figura, che si rimpicciolisce o si appesantisce, diventa un profilo bidimensionale o addirittura una breve grafia, perché vuole esprimere una condizione di fragilità. Molti di loro amano l'impressionismo e la Scuola di Parigi o, se guardano al passato, scelgono maestri come El Greco o Goya, venati di pathos e di accenti visionari (è il caso di Scipione), oppure un Giorgione tutto colore (è il caso di un certo Birolli), o, ancora, opere cariche di tensione (è il caso di Brogginì, che nelle Ballerine si ispira al Laocoonte ellenistico; o di Vedova, che medita sul Tintoretto). Per loro, infine, il rapporto con l'esistenza e col presente si sostituisce alla volontà di fermare il tempo, espressa dal "ritorno all'ordine". E se de Chirico amava i grandi maestri perché nelle loro figure avevano spento "ogni barlume di vita", per loro è il contrario. Il realismo magico lascia posto al realismo.

Sono tutti ideali, questi, che si potrebbero definire, e che all'epoca furono infatti definiti, romantici o neoromantici. Certo, se per romanticismo si intende quel miscuglio di sentimentalismo e ingenua banalità che il nome indica oggi nel parlare comune, la definizione può risultare grottesca. Bisogna invece ripensare, per esempio, alle parole di Birolli che nel 1936 dichiarava: "Credo al Romanticismo senza prefisso, valendomi del colore [...]. Non alludo a nessun ritorno al Romanticismo nella sua accezione storica".

Per romanticismo o neoromanticismo, insomma, non si deve intendere un ritorno a Delacroix (che peraltro molti artisti, come Sassu, amavano profondamente), ma una scelta di linguaggio e di poetica che, al di là dei temperamenti individuali, esprime quell'epoca in corsa verso la tragedia che è stata anche definita "l'età dell'ansia". Il vecchio concetto di antinovecentismo si può usare per comodità, ma non risponde pienamente alla realtà dei fatti, anche perché il "Novecento" alla fine degli anni Venti è stato il movimento più antinovecentista di tutti, a cominciare dal Sironi espressionista, coi suoi "personaggi

deformati e dolorosi che sembrano dipinti col sangue”, come li descriveva Costantini. Bisogna allora muovere da un concetto diverso, per dar conto di un’arte più fondata sul sentimento e sul pathos, sulla dimensione fantastica, sulla psicologia dell’io. In fondo, che una stagione romantica sorgesse dopo quella classica era già successo negli anni Trenta dell’Ottocento. Un secolo dopo le cose sono diverse, ma non troppo. Come ha scritto Raffaele De Grada, che quel periodo l’ha vissuto: “Dal 1934 il Romanticismo ricominciò a tentare la gioventù italiana. [...] Non si spiegherebbe Renato Birolli [...] senza una rivalutazione, non provinciale, degli ideali del Romanticismo”.

Nel mondo di Giorgio Morandi (Bologna 1890 – 1964) i soggetti si riducono all'essenziale. Ovunque regna il colore come silenzio. I toni caldi, di una corposità gessosa, sembrano vivere di vita propria e costruire oggetti, piuttosto che riprodurli. Per raggiungere questa intensità di visione, l'artista si impone un regime di vita e di operatività 'monacale', che gli consente di conquistare una dimensione poetica composta di umiltà e forza. Morandi lavora in una casa studio modesta, dove abita con le sorelle. Sistema sul tavolo oggetti comuni: scatole di latta, bottiglie di vetro, vasi di ceramica, recipienti derivati da cose trovate per strada, giocattoli, e forme sintetiche costruite per stare assieme alle altre cose e dare ordine, creare ritmo, un senso di profondità ed equilibrio essenziale alla composizione. Ogni volta ricomincia da zero, disponendo tutto diversamente sul piano alla ricerca di risposte per la sua instancabile osservazione del vero. Con le sue costruzioni così essenziali e così quotidiane, il pittore ci porta oltre il visibile, senza tuttavia mai abbandonarlo. Morandi cerca di rallentare la visione fino al suo impossibile arresto sulla cosa, in modo da contrastare, da una parte, la perdita di aura dell'immagine e, dall'altra, il consumo del mondo e della visione.

“Non ci saranno altri, nuovi dipinti di Morandi: questo è, per me, il pensiero più straziante”, dichiara Roberto Longhi all'indomani della morte del maestro. Morandi, con le sue nature morte e i suoi paesaggi, rimane un punto di riferimento imprescindibile sia per la critica, che per gli artisti. Anche Renato Guttuso è colpito dall'onesta caparbia e dal rigore morale con cui Morandi interpreta la realtà per poi restituirla sulla tela con una propria concretezza e un'intensa forza emotiva. Nasce così il ciclo di nature morte ispirate alle opere del maestro scomparso nel 1964, che rileggono in chiave postcubista e neoespressionista il delicato lirismo del pittore bolognese. Guttuso esalta il senso plastico e architettonico delle sue composizioni e recupera la loro capacità di 'concentrazione visionaria'. Gli Omaggi a Morandi degli anni Sessanta non sono, tuttavia, gli unici tributi di Guttuso alla sua opera, come rivela ad esempio *La finestra blu* (1940-1941), con cui l'artista ci introduce nell'apparente disordine di una tavola con fiaschi di vino e altri oggetti appoggiati su un drappo rosso sgualcito, tra cui compare anche una leziosa bottiglia a spirale di opalina, evidente citazione morandiana.

Autoritratti

Spesso Scipione traspone sulla tela la propria interiorità, ricorrendo ai mezzi del disegno e della pittura. I suoi sentimenti e la sua appassionata spiritualità sostanziano le nature morte, i paesaggi e i ritratti, tra cui spiccano quelli della serie dedicata al Cardinale Vannutelli. Anche l'Autoritratto del 1930 si caratterizza per una grande potenza espressiva. È un'immagine incandescente, fatta di rossi e di terre. Scipione scava dentro di sé. La sua immagine, stanca e appesantita, affiora da un'oscurità indistinta, delineata dai decisi colpi dati con il manico del pennello. La sua morte, sopraggiunta nel 1933, sconvolge l'esistenza di Mario Mafai, che affida alla pittura il compito di lenire il dolore provocato dal terribile lutto, come rivela la prima stesura dell'Autoritratto risalente al 1933 ca., che si caratterizzava per uno sguardo carico di mestizia. Il dipinto non è una semplice rappresentazione del sé, tipologia cara all'artista, che spesso si pone al centro delle proprie opere raffigurandosi con espressioni e travestimenti anche molto diversi tra loro. In questo caso siamo di fronte ad un ritratto doppio, in cui Mafai appare con gli occhi aperti e sognanti, come se fosse alla ricerca di se stesso e di quanto di sé si possa ritrovare nell'altro. Il dolore originario sembra

tuttavia lasciare spazio a una rinnovata, seppur ancora incerta, fiducia nel futuro e nella vita. Una figura femminile, appena abbozzata, appare al di sopra della spalla sinistra. È una giovane fanciulla con gli occhi chiusi, che sembra proteggere con il suo candore l'animo inquieto dell'artista, la cui immagine si sfalda in calde pennellate dai toni terrosi.

Maschere e Saltimbanchi

“Io metto una lente | dinanzi al mio core, | per farlo vedere alla gente. | Chi sono? | Il saltimbanco dell'anima mia”. Sono questi i versi di chiusura di una delle poesie più celebri di Aldo Palazzeschi. Nella prima metà del Novecento numerosi letterati e artisti si sono confrontati con soggetti legati alla tradizione figurativa della Commedia dell'Arte e al mondo del circo, declinando in diversi linguaggi e forme stilistiche la curiosità e l'interesse per maschere e saltimbanchi, danzatori e funamboli, clown e buffoni. Nascono così rappresentazioni ambigue e surreali, che mettono in scena autoritratti camuffati “la cui portata – come suggerisce Jean Starobinski – non si limita alla caricatura sarcastica o dolorosa”. Maschere e figure di Pierrot e Arlecchino ritornano, tra gli altri, nei dipinti di Renato Birolli, Giuseppe Migneco, Emilio Vedova e Arnaldo Badodi, che rileggono in chiave mediterranea soggetti e iconografie già sperimentate tra Otto e Novecento da grandi maestri

dell'avanguardia come Picasso, Ensor, Rouault. Come amava ripetere Gustave Flaubert: “Alle radici della mia natura, si può dire quel che si vuole, ma c'è il saltimbanco”. Le maschere e i personaggi del circo sono quindi un modo per mostrarsi al pubblico, sotto forma di allegoria e parodia, perché attraverso il riso e la meraviglia anche lo sgomento e il terrore possono giungere ad una catarsi o possono essere esorcizzati.

Della guerra e di altre Fantasie

Tra il 1939 e il 1944 Mario Mafai realizza una serie di circa trenta tavole note con il titolo di *Fantasie*. Nonostante l'artista rifiuti un accostamento tra queste opere e l'epoca tragica in cui sono state eseguite, è quasi impossibile dissociare queste immagini inquietanti dalla realtà del tempo. Le *Fantasie* sono cupe e minacciose visioni della barbarie e della violenza, e, per riflesso, sono dolorose rappresentazioni del destino sacrificale delle vittime. Vi si riconoscono grovigli di nudi che lottano, figure aggressive, corpi straziati. In uno spazio ristretto, orizzontale, quasi di fregio, si scontrano silhouettes distinte da colori chiari e materia scura. Quelle bianche, sagome di corpi senza testa, sono vittime della violenza perpetrata da sadici personaggi. Una è impalata, l'altra morta distesa. Una terza viene cavalcata dal suo aguzzino che porta un cappello a falde larghe. I violenti, gli omicidi, impugnano aste da cui pendono drappi scuri. Dietro la scena cruenta, si ergono le mura di una città turrita. L'eccidio si svolge fuori, lontano dalla vista della gente. In una giornata cupa. La materia pittorica è informe, un magma che inghiotte la realtà, in un disfacimento sia fisico che morale.

Alla violenza in forma di 'fantasia' di Mafai fa da contraltare l'urlo di dolore con cui Renato Guttuso denuncia uno dei tanti massacri che hanno contraddistinto gli anni bui della guerra. *Massacro* è, appunto, il titolo dell'opera realizzata nel luglio 1943, con cui l'artista narra le distruzioni e le morti provocate dai bombardamenti alleati nella città di Palermo. Quello su cui si sofferma Guttuso è un evento ben preciso, meno noto ma certo non meno doloroso, della lotta al nazi-fascismo. L'opera raffigura una scena affollata di corpi straziati e scomposti, come fossero rovine e macerie umane. Sembrano tessere di una vetrata andata in frantumi, pezzi di stoffa strappati dal vento della morte e non ricuciti con cura. Guttuso cerca di gestire l'orrore della violenza creando un'immagine convulsa, espressiva. La guerra, sembra asserire l'artista, è incomprensibile scempio, irrimediabile rovina, disumana catastrofe. In questa immagine di strage, come in *Guernica* di Picasso, si leva tuttavia un empito di ribellione, un segno di speranza e di pace. Sul fondo, in alto a destra, una donna si protende in avanti allungando la sua mano come una madre straziata dal dolore dei figli perduti. Una pietà civile, universale, che ha alle spalle le tante immagini religiose di Maria dolente ai piedi della croce.

Scipione e Pratolini

La tubercolosi consumò e uccise giovanissimo Scipione nel sanatorio di San Pancrazio ad Arco il 9 novembre del 1933. Ad Arco, tra il 1935 e il 1936, si troverà in cura anche Vasco Pratolini, ricoverato a Villa delle Rose e Villa Bellaria, che affida al suo *Diario sentimentale* il racconto di quei giorni trascorsi in sanatorio.

Un capitolo di quel *Diario* ha il titolo di un capolavoro di Scipione, *Gli uomini che si voltano*. Pratolini si sente affine al pittore e quel quadro, forse il più celebre dell'artista, di cui possiamo ammirare in mostra un pregevole *Studio ad inchiostro su carta* (1930), diventa la ragione per descrivere la crudeltà degli uomini e la mostruosità di certe azioni compiute più per ignoranza che per volontà. Durante la malattia, Scipione ha modo di scrivere nel proprio *Diario*: "Il male è il solo assoluto padrone e fa quello che vuole. È una bestiaccia che si sveglia affamata, poi si satolla della nostra carne, si riaddormenta, a volte cade in letargo, oppure in silenzio, senza che nulla venga turbato in apparenza, continua a distruggere e sempre e ancora c'è da distruggere".