

UNLIRISMO, PRIMITIVISMO, ESPRESSIONISMO. NOTE SUL PERCORSO ESPOSITIVO

Elena Pontiggia

Elenco minimali

1. L. Kirchner, *Scene di una strada a Berlino*, 1913
2. E. Nolde, *Mare III*, 1913.
3. H. Matisse, *Gioia di vivere*, 1905, Barnes Foundation, Philadelphia
4. A. Derain, *Ritratto di Vlainck*, 1905
5. A. Wildt, *Autoritratto. Maschera del dolore*, 1908-9
6. U. Boccioni, *Il lutto*, 1910
7. L. Viani, *La parigina*, 1911
8. M. Sironi, *Figure*, 1916.
9. M. Mafai, *Fantasia n.1*, 1941

LIRISMO, PRIMITIVISMO, ESPRESSIONISMO. NOTE SUL PERCORSO ESPOSITIVO

Elena Pontiggia

Questa mostra riunisce opere della Galleria d'Arte Moderna di Roma, dei Musei di Villa Torlonia e della collezione Iannaccone, oggi la maggior raccolta privata che esiste in Europa sull'arte italiana degli anni trenta o, per dir meglio, postnovecentista. La "collaborazione tra pubblico e privato", per usare una formula burocratica, si rivela qui tra le più efficaci. L'antologia delle tre collezioni, selezionata dai curatori Arianna Angelelli, Daniele Fenaroli e Daniela Vasta, offre un ritratto non solo dell'espressionismo di quel decennio, ma anche delle sue declinazioni più liriche e del primitivismo (inteso come un'arte volutamente incolta, lontana dalle regole accademiche, che ha il suo modello principale nel Doganiere Rousseau). Accosta così varie figure ed esperienze: la Scuola di via Cavour con Scipione, Mafai, Antonietta Raphaël, Mazzacurati e, più in generale, la Scuola Romana con Melli, Pirandello, Guttuso, Ziveri, il primo Afro e il primo Mirko; i più importanti esponenti dei Sei di Torino (Levi, Menzio, Chessa, Galante), cui si aggiunge Spazzapan; gli artisti della cerchia milanese che gravitano intorno a Edoardo Persico, come Birolli, Sassu, Tomea, Manzù, Fontana, Broggin, e che poi, con Badodi, Cassinari, Valenti, Morlotti, Treccani, Vedova e altri, confluiranno in "Corrente"; e altri protagonisti dell'epoca come Rosai e de Pisis. Nel nostro scritto seguiremo in estrema sintesi, e secondo un ideale ordine cronologico, il percorso espositivo.

Prima però di entrare in medias res diciamo qualche parola sulla collezione Iannaccone, che oltre al suo nucleo storico, presentato qui a Roma per la prima volta, comprende anche una nutrita sezione di arte contemporanea, che invece esula da questa mostra. Rimandando ai numerosi volumi che hanno già analizzato la raccolta, ¹ ricordiamo appena che l'avvocato Giuseppe Iannaccone, nato in Campania ma ormai milanese di adozione, ha iniziato a crearla più di trent'anni fa, con quella passione che è la qualità indispensabile per raggiungere uno scopo. (E non sembri, questa, una notazione troppo idealistica: senza passione e idee la sola disponibilità di mezzi economici, che nel caso dell'avvocato nasce da una professione svolta cento ore al giorno senza risparmio di energie, non basta a formare una raccolta d'arte d'eccezione).

La collezione Iannaccone, che ho avuto il piacere di seguire quasi dall'inizio, ha avuto fin dai suoi esordi l'appoggio della famiglia di Renato Birolli, vale a dire della moglie Ro' e dei figli Zeno e Marco; poi di collezionisti storici, tra cui Peppino Prisco, e di galleristi come Netta Vespignani, Fabrizio Russo, Alfredo Paglione, Claudia Gian Ferrari e altri ancora. Diciamo "agli esordi" perché l'avvocato ama ripetere: "All'inizio cercavo i quadri, poi i quadri hanno cominciato a cercare me".

Anche se si incentra sugli anni trenta, la raccolta muove, in senso cronologico, dal decennio precedente, cioè dal Rosai postfuturista e dai primi esiti della Scuola Romana e, oltre agli artisti esposti in questa mostra, ne comprende molti altri, tra cui citiamo almeno Garbari e i chiaristi. La collezione ha sempre avuto un comun denominatore preciso: ha seguito e inseguito quell'arte che, dopo la grande stagione delle avanguardie, non ha coltivato gli ideali classici del Ritorno all'ordine, teorizzati da "Valori Plastici" e dal Novecento Italiano (ricostruzione della forma e della figura; preminenza del disegno nella composizione; dialogo con i grandi maestri del Quattrocento e del Cinquecento), ma ideali diversi, incentrati sull'intensità del colore; sulla fantasia, la visionarietà e la soggettività dell'io; sull'espressione dei sentimenti e delle emozioni. È una pittura che si è ispirata variamente al primitivismo del Doganiere Rousseau, a Van Gogh, ai fauves, a Ensor e alla Scuola di Parigi, ma anche a una linea della storia dell'arte che va da Tintoretto al Greco a Goya. Ed è una pittura che all'epoca molti suoi interpreti e sostenitori, da Birolli a Sassu, da Persico a Raffaele De Grada, hanno definito "neoromantica" o semplicemente "romantica", contrapponendola alla "moderna classicità" che aveva dominato il dopoguerra europeo. La contrapposizione però non va intesa in senso dogmatico, tantomeno in senso manicheo come un conflitto tra buoni e cattivi, alla maniera di certe ricostruzioni storiografiche del passato. Per citare un solo dato emblematico, alla fine degli anni venti Sironi, il più importante esponente del Novecento Italiano, attraversa una "crisi espressionista" che si traduce in una famiglia di figure dipinte con pennellate sconvolte, influenzate da Kokoschka (invitato alla Biennale di Venezia nel 1922 e nel 1926, ma anche amico personale di Margherita Sarfatti, di cui aveva eseguito un ritratto) e da Rouault (presente alla Biennale veneziana nel 1928). Intorno al 1929-30, insomma, Sironi, pur rimanendo l'emblema del movimento sarfattiano, è in realtà uno dei nostri maggiori "postnovecentisti".

La collezione Iannaccone inizia idealmente dalla pittura di Rosai che, nei primi anni venti, è uno dei maggiori seguaci del Doganiere. Le opere di Rousseau, che trovava riprodotte nella monografia pubblicata nel 1914 dalla "Voce" e vedeva dal vivo a Poggio a Caiano nella casa di Soffici, il primo divulgatore del primitivismo in Italia, gli ispirano i suoi "omini", le sue figure quasi in miniatura (*Giocatori di toppa*, 1920; *L'attesa*, 1920; *Conversazione*, 1922). All'immagine dei lavoratori sfruttati e oppressi oppure eroici e titanici del realismo sociale; alle figure teatrali del simbolismo e a quelle salottiere dell'impressionismo nostrano, come alle scomposizioni delle avanguardie, Rosai sostituisce un popolo minuto insieme plebeo e pieno di dignità, che vive per le strade e nei caffè dei quartieri d'Oltrarno, i più poveri di Firenze, immerso in un tempo sospeso. A volte le sue figure diventano monumentali (*L'intagliatore*, 1922; *Uomo seduto*, 1930-35), ma mantengono sempre quel tratto popolare che le allontana dai canoni del Ritorno all'ordine. Nella seconda metà del decennio, poi, Rosai fa parte del gruppo del "Selvaggio", animato da Mino Maccari, che nella sua pittura muove dal realismo per aprirsi negli anni trenta a un espressionismo spiritato, ben conscio di Ensor e Kokoschka.

Il resto della collezione la vedremo (almeno in alcuni dei suoi esiti più significativi) seguendo il percorso della mostra.

I VOLTI DELL'ESPRESSIONISMO

Prima però di entrare in medias res non sarà inutile accennare, in estrema sintesi, al concetto di espressionismo. Non è questa la sede per una ricostruzione delle vicende europee della tendenza. Diciamo solo che una delle principali caratteristiche dell'arte dell'*ex-premere* - "gettar fuori", secondo il significato etimologico della parola - è il superamento del concetto classico di bellezza e di forma, in nome di un "grido" capace di dar conto dei sentimenti più tragici della vita ("Ho cercato di esprimere col rosso e col verde le terribili passioni umane" aveva scritto Van

Gogh)², ma capace anche di denunciare le ingiustizie della società, di vagheggiare un mondo del possibile rispetto al mondo del reale. La lettura di Nietzsche e il suo concetto di un'arte tragica e dionisiaca; l'attenzione ai valori sapienziali dei sensi e dell'istinto, contrapposti alla miopia della ragione e del positivismo; la critica alla civiltà europea, in nome del ritorno a un'esistenza primigenia e libera; la lezione soprattutto di Munch e Van Gogh sono alcuni degli elementi che concorrono a creare in tutta Europa, e in particolare in Germania, Francia e Austria, il clima di un'arte così carica di tensione. "Un solo grido d'angoscia sale dal nostro tempo. Anche l'arte urla nelle tenebre, chiama aiuto, invoca lo spirito: è l'espressionismo" scriveva Bahr nel suo *Expressionismus* del 1916, intendendo dire che l'artista voleva rappresentare i drammi dell'io e del mondo, anzi urlarli.³

L'espressionismo però non è solo un grido tragico, ma racchiude anche una dimensione lirica, vitalistica, panica. Non per niente il gruppo della "Brücke", che si forma a Dresda nel 1905, dunque in piena Belle Époque, si appella alla fede nel progresso e alla libertà di ispirarsi direttamente alla vita. I suoi protagonisti (Bleyl, Heckel, Kirchner, Schmitt-Rottluff, cui si aggiungono Nolde, Pechstein e Müller) vogliono creare una forma antiaccademica, attingendo ai duri segni della scultura africana, dei legni intagliati del Pacifico, dell'antica xilografia, ma anche al colore puro, effusivo, che dilaga sulla tela senza disegno. Così se Kirchner, che dal 1911 vive a Berlino, dipinge persone dai volti angolosi e taglienti, emblema della disumanità della metropoli moderna (*Scene di una strada a Berlino*, 1913), Nolde lo stesso anno dipinge lirici paesaggi marini creati solo col colore (*Mare III*, 1913).

Nello stesso 1905 in cui nasceva la Brücke, a Parigi i fauves creavano scandalo al Salon d'Automne, dove Matisse, Derain, Vlaminck, Manguin, Marquet e Camoin esponevano nella stessa sala 7 e Rouault e Friesz poco lontano. Alla volontà di far esplodere i colori come se fossero tubetti di dinamite, secondo la famosa affermazione di Derain, accostavano la ricerca di una forma volutamente sgrammaticata, che non a caso i critici, in mancanza di categorie più precise, giudicavano infantile, anzi puerile. Louis Vauxcelles, che aveva definito gli artisti della sala 7 appunto "fauves" ("belve", come spesso si traduce in italiano, in realtà "selvaggi"), ripeteva che i quadri di Derain andavano relegati nelle stanze dei bambini; Marcel Nicolle aggiungeva che sembravano gli scarabocchi di un ragazzo che sta imparando a usare la scatola dei colori.⁴ Per i fauves, insomma,

che oltre agli artisti prima citati comprendevano anche Van Dongen, Braque, Dufy e altri, l'espressionismo non si traduceva in deformazioni caricaturali o in cadenze tragiche, ma in figure bidimensionali dagli accentuati valori ritmici, dipinte con colori squillanti e antinaturalistici e segni febbrili e pulsanti.

È soprattutto questa linea francese a influenzare l'espressionismo italiano, con poche eccezioni (spesso di artisti vicini per formazione alla sensibilità tedesca o austriaca, come, in questa mostra, il goriziano Spazzapan). All'inizio del Novecento, del resto, l'Italia non ha avuto gruppi e movimenti espressionisti, come invece è accaduto in Francia appunto con i fauves, in Germania appunto con la Brücke ma anche con l'ala non astratta del Cavaliere Azzurro, in Austria con la Secessione Viennese di Kokoschka, Schiele, Gerstl e dell'ultimo Klimt. Non ha avuto nemmeno un manifesto, come si possono considerare gli scritti di Kirchner o di Hermann Bahr. Ancora nel 1929 Roberto Longhi, definendo "espressionisti" Scipione, Mafai, Antonietta Raphaël, scriveva che quell'arte "eccentrica ed anarcoide... difficilmente potrebbe attecchire tra noi".⁵

Questo non significa però che non sia esistito un espressionismo italiano, perché già dai primi anni del secolo alcuni artisti hanno perseguito, almeno in certi momenti, quell'*ex-premere* che ne è il cuore. Pensiamo, per fare solo qualche esempio, ⁶ a Wildt, che nell' *Autoritratto. Maschera del dolore*, 1908-9, fissa nel marmo tutta la sua angoscia. Pensiamo a Boccioni, che nel *Lutto*, 1910, riacciandosi a Previati e a Munch, dipinge lo strazio di una madre, il suo volto ridotto a una maschera orrenda. Pensiamo a Lorenzo Viani, col suo mondo di emarginati, di scheletri, oppure di figure dai volti cerchiati di nero in cui si annida l'ombra della morte (*La parigina*, 1911). Pensiamo nuovamente a Sironi, quando in tempo di guerra mette alla berlina i "pescecani" che conducevano una vita dissipata, mentre i soldati morivano al fronte (*Figure*, 1916). Solo a partire dai tardi anni venti, però, ci sono stati da noi movimenti, o momenti, che si possono definire espressionisti, caratterizzati prevalentemente da un accento poetico, non grottesco e aggressivo, ma semmai immediato, rousseauiano, a volte visionario, tanto che in alcuni casi, come per Birolli, si è parlato di espressionismo lirico.

IL PERCORSO DELLA MOSTRA

La mostra che qui presentiamo si apre idealmente con la sezione dedicata alla Scuola di via Cavour. Il nome, come è noto, è coniato nel 1929 da Longhi⁷ e deriva dalla via dove abitavano Mafai e la sua compagna, la lituana (giunta a Roma nel 1924) Antonietta Raphaël, ai quali si univano frequentemente Scipione e l'emiliano Marino Mazzacurati. Scipione e Mafai, che avevano studiato entrambi alla Libera Scuola del Nudo, avevano trovato la loro vera accademia nella biblioteca di storia dell'arte in piazza Venezia: "Chi sapeva di Goya, Velazquez, Brueghel e Piero se non attraverso qualche sparuta riproduzione? [...] È qui che trovammo Chagall, Kokoschka, è qui che ci mettemmo a contatto con la pittura di Parigi. [...] Gustavamo molto certi particolari del Parmigianino o di Bosch, dei trecentisti minori".⁸

La mostra documenta accuratamente le precoci accensioni di colore di Antonietta (*Natura morta con chitarra*, 1928) e i suoi primi paesaggi trasognati (*Arco di Settimio Severo*, 1929), a cui si affiancano quelli di Scipione (*Villa Corsini, Paesaggio a Colleparado*, 1929) e di Mafai (*Strada con casa rossa*, 1928; *Tramonto sul Lungotevere*, 1929). Nello stesso 1929 esplose però la tensione espressiva scipioniana. Nella *Natura morta con piuma* lo spazio letteralmente impazzisce e il tavolino perde ogni equilibrio, ogni stabilità, in un sussulto di vitalismo sofferente. Nella *Toeletta*, appartenuta a Riccardo Gualino e di cui in mostra vediamo un disegno preparatorio, il tema, che nella pittura impressionista e postimpressionista era impostato su una donna allo specchio intenta a vestirsi e pettinarsi, assume una fisionomia ansiosa. La donna non si vede, non c'è. Rimangono solo i segni neri e brulicanti dei suoi oggetti e dei suoi ornamenti, venati di allarmanti presagi.

Anche nella *Flagellazione*, sempre del 1929, Cristo quasi non si vede, confuso fra gli aguzzini e gli astanti. Nessuno aveva mai dipinto una scena di tortura così affollata, dove compaiono perfino un cavallo, un cane e forse un angelo in primo piano, tra un'umanità crudele o disperata. Il supplizio del flagellum diventa l'emblema del male connaturato all'esistenza, per cui, manzonianamente, "non resta che far torto o patirlo". Quasi allo stesso modo nei *Cavalli davanti al mattatoio* gli animali

condotti al macello sono la metafora della nostra condizione mortale, un *memento mori* che si nasconde nell'apparente quiete di architetture immobili, dorate dalla luce del tramonto.

Nel 1930 Scipione si esprime in una vena allucinata che lo porta a diventare il pittore più visionario dell'Italia dell'epoca. *La via che porta a San Pietro*, che vediamo in mostra insieme a uno studio preparatorio, è una delle immagini di Roma più fantasmatiche che si conoscano. Nel paesaggio urbano, immerso in una luce febbricitante, gli storti palazzi sembrano apparizioni. A rafforzare l'accento onirico della visione compare nel cielo una sedia gestatoria con le chiavi intrecciate dello stemma pontificio. Su quel maldestro sedile è incuneata la sagoma di un papa, di cui si riconosce a fatica la mitra. È la rappresentazione di una chiesa millenaria, di una eterna Controriforma, di una Roma dei papi che scavalca i secoli, la stessa adombrata nella figura, anch'essa millenaria, del *Cardinal decano* della Galleria d'Arte Moderna. Al contrario, *Il profeta in vista di Gerusalemme*, una apparizione scimmiesca che si muove tra teschi e rettili in un paesaggio di un rosso sordo, germinante, malato, ci parla di profezie apocalittiche senza il crisma dell'ufficialità, divise tra miraggio, eresia e ossessione. Come negli altri dipinti, il colore affocato, rovente, dove il fasto barocco cede a toni di porpora e cenere, concorre a esprimere il senso del dramma.

Negli *Uomini che si voltano*, 1930, infine, di cui vediamo in mostra uno studio preparatorio, le due figure esprimono un'idea escatologica dell'umanità. Il titolo dell'opera si ispira a un verso degli *Ossi di seppia* di Montale (Scipione nel 1931 ne illustrerà un'edizione), dove il poeta parla di un suo andare disperato, "il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro/ di me, con un terrore di ubriaco". In Montale però gli uomini "non si voltano", indifferenti alle tragedie, mentre qui mostrano la loro smorfia grottesca, mentre camminano senza una meta.

Anche Mafai rivela una vocazione visionaria, influenzata da Scipione ma coniugata con una vena più intimista. Le *Donne che si spogliano*, 1934, della Galleria d'Arte Moderna, di cui vediamo in mostra anche uno studio preparatorio, sembrano Menadi dionisiache, inquisite dalle loro vesti che prendono la forma di spettri. Nella seconda metà del decennio nascono invece i *Fiori* quietamente sofferenti e le malinconiche *Demolizioni*, 1936, composizioni di forme-colore vicine all'astrattismo, mentre a cavallo del decennio compariranno le torturanti e torturate *Fantasie* goyesche.

Torniamo però a Raphaël che - è forse il caso di ricordare - fino a non molti anni fa era citata solo in fondo al breve registro della "Scuola di via Cavour": dopo non solo Scipione, com'è giusto, e Mafai, ma anche dopo Mazzacurati, interessante figura anfibia di pittore e scultore (in mostra vediamo i suoi *Girasoli*, 1931-32, e la cera *Ritratto d'uomo*, 1941-43), ma lontano dalla forza e dall'originalità dell'artista lituana. Nel presente percorso espositivo invece la presenza di Antonietta si impone, spaziando dalle vedute di Roma degli anni trenta ai quadri del decennio successivo. Raphaël dipinge la festa di *Yom Kippur nella sinagoga*, 1931, come se fosse un incantesimo senza tempo; *una Strada al mare*, 1939, che sembra una via di fuga dalle tragedie del presente; *Due sorelle*, 1942, trasformate in due maghe; un *Autoritratto con lettera*, 1942, che è come una pagina di diario in cui confessa la crisi del suo rapporto con Mafai. Dipinge insomma un mondo insieme realistico e fiabesco, vitale e malinconico, che fa pensare all'universo yiddish dei romanzi di Singer, oltre che ai quadri di Chagall. La Scuola Romana, anzi le Scuole Romane, come sono state definite, non si limitano a quella di via Cavour. In mostra vediamo anche opere di Roberto Melli che, dopo esordi nell'ambito di "Valori Plastici", nel 1933 stila con Cavalli, Capogrossi e inizialmente Cagli, il "Manifesto del Primordialismo Plastico", incentrato sulla "aspirazione al primordiale" e ai "moderni miti",⁹ ma non dimentica lo studio del colore, che lo porta a diventare un protagonista della pittura tonale (*La lettura*, 1942). Vediamo esiti giovanili ma già maturi di Afro e Mirko (*Furore*, 1944), nuclei di opere di Pirandello e Ziveri, oltre che di Guttuso, del quale parleremo a proposito di "Corrente".

La pittura di Pirandello suggerisce il senso di una fisicità disagiata, come si vede soprattutto nei *Bagnanti*, figure appesantite che sembrano sobbarcarsi tutto il peso della vita. Se agli inizi del Novecento, quando le donne andavano in spiaggia con velo e cappellino, i *Bagnanti* senza vesti dei fauves e della Brücke esprimevano il sogno di un paradiso terrestre privo di tabù, alla metà del secolo i *Bagnanti* di Pirandello testimoniano la fine di quel sogno. La grandezza dell'artista consiste però nella capacità di non eccedere nel negativo, di non fare teatro con la sua angoscia, e di mantenere in ogni opera, insieme ai colori più infuocati (*Siesta rustica*, 1924-26), la mite bellezza di certe ocre calde, di certi blu sacerdotali, di certe gamme di rosa e argilla che sembrano prese non da una tavolozza, ma dal tornio di un vasaio antico.

Ziveri ci mostra invece una cerchia di figure che, per dirla con Saba, "sbanda a povere mete" Le sue meretrici si muovono fra realismo magico e realismo, perché la crudezza degli ambienti, dove la

donna è una merce che si può comprare, è mitigata da un senso di straniatazza. Così il *Postribolo*, 1945 (in cui per la figura femminile posa una sola modella, la moglie dell'artista) ha in primo piano un inverosimile elmo romano, come se tutto in quella stanza fosse un piccolo, sordido teatro.

Un posto a sé è riservato a de Pisis, di cui vediamo in mostra *Suonatore di flauto*, 1940, e *Il Foro Bonaparte a Milano*, 194, eseguiti nel periodo in cui vive nel capoluogo lombardo, dopo aver trascorso una quindicina d'anni a Parigi, dove aveva fatto parte appunto degli Italiens de Paris. Come tutti i suoi dipinti, anche questi sono una riflessione su quel "paradiso provvisorio", come lui lo chiamava, che ogni forma di bellezza costituisce. In questo senso nei suoi quadri un giovane, una strada, un fiore, un frutto hanno lo stesso significato: sono attimi fuggenti, a cui l'artista intima goethianamente il suo "Fermati!", sapendo in anticipo che non sarà esaudito. Oggetti e figure esprimono la stessa metafora: sono luci momentanee, destinate a spegnersi, di cui de Pisis esprime il fascino e la fragilità attraverso una stenografia frantumata, talmente lieve e intrisa di vuoto da rivelare la sua illusorietà.

Un'altra sezione della mostra è dedicata ai principali esponenti dei Sei di Torino, cioè Chessa, Galante, Carlo Levi e Menzio. Il gruppo, che si forma nella città sabauda nel 1928-1929, sostenuto da Lionello Venturi e da Persico, inizialmente doveva coinvolgere anche Giulio da Milano e Spazzapan, poi sostituiti da Paulucci e dall'inglese Jessie Boswell. Per i "Sei", che inizialmente avevano guardato quasi tutti a Casorati, è determinante l'influsso di Modigliani, (visto dal vivo nella collezione dell'industriale torinese Riccardo Gualino) e della pittura francese da Manet all'impressionismo alla Scuola di Parigi. Chessa coltiva una vocazione intimista, impostata su un colore soffuso, come nel tenero *Nudo adolescenziale* del 1934. Primitivista è invece la vena espressiva di Menzio, che alterna opere volutamente ingenue a ritratti influenzati dai fauves (*Lo scialle verde*, 1929), spesso con sottili introspezioni psicologiche (*Ritratto di giovane*, 1929). Diverso dai suoi compagni di strada è poi il percorso del più anziano Galante, che negli anni dieci aveva avuto contatti con Soffici e negli anni venti aveva fatto parte del gruppo del "Selvaggio", prima di approdare negli anni trenta e quaranta a liriche immagini di paesaggi (*Collegno*, 1930; *Tramonto sulle colline di Cavoretto*).

La personalità più significativa dei Sei è però Carlo Levi, che dopo lo scioglimento del gruppo, avvenuta nel 1931, approda a un espressionismo ispirato soprattutto ai fauves e a Soutine, che stravolge volti e figure (*Ritratto di donna*, 1932-33; *Ritratto di Afro Basaldella*, 1936). Alla metà degli anni trenta la sua pittura è segnata da pennellate serpeggianti, scisse in rivoli di colore che infondono anche nei soggetti più statici una drammatica tensione.

Autonomo è infine il percorso del goriziano Spazzapan che giunge a Torino nel 1928, dopo aver fatto parte del futurismo giuliano e aver viaggiato a Vienna e Monaco. Nelle sue opere deforma spazio e anatomia con un vitalismo rabbioso, influenzato dai fauves, ma anche dall'espressionismo tedesco (*Kyralina*, 1930).

E veniamo alle vicende di Milano, a cui è dedicata una delle sezioni più nutrite della mostra. Fra il 1930 e il 1934 Persico, giunto nel capoluogo lombardo alla fine del 1929, raduna intorno a sé un gruppo di giovani, tra cui Birolli, Sassu, i futuri chiaristi, i futuri astrattisti, Tomea, Cantatore e altri ancora. Tutti questi artisti sono accomunati da un primitivismo filtrato attraverso la Scuola di Parigi, nel cui ambito prende vita, fra il 1930 e il 1932-33, anche un singolare movimento di arte sacra influenzato da Garbari. Accanto a loro, sempre nell'alveo di Persico, Fontana, Broggin, Manzù perseguono un'analoga sgrammaticatura primitivistica dell'anatomia e un'accentuazione dei valori di luce della materia, con una scultura pittoricista che si differenzia dalle forme levigate del purismo novecentista. È in quest'ambito che nascono i primi capolavori di Birolli, come il matissiano *Arlecchino*, e soprattutto la serie dei *Taxi rossi*, 1931-32, che sono la risposta luminosa, lieve, tutta impostata sul colore, ai drammatici e potenti paesaggi urbani di Sironi, tutti impostati sul disegno. Sempre in quest'ambito nascono gli *Uomini rossi* di Sassu (*Concerto*, 1930; *I Dioscuri*, 1931), che però Persico non amava e a cui anteponeva piuttosto la serie dei *Ciclisti*.

Intorno al 1934, mentre il critico napoletano si dedica sempre più all'architettura e trascura i giovani pittori milanesi, una sorta di espressionismo lirico, nato dall'influsso di Van Gogh, subentra al primitivismo. Il maestro olandese in Italia si era visto alle Biennali di Venezia del 1920, del 1926 e, appunto, del 1934. Tuttavia, già nel 1933 Birolli aveva acquistato, a metà con Sassu, la monografia vangoghiana di Coquirot, uscita a Parigi dieci anni prima, che gli aveva permesso una conoscenza più profonda del maestro dei *Girasoli*. Gli sono familiari anche le sue lettere, perché nel *Taccuino* dell'agosto 1936 annota: "Ho letto anni or sono *L'epistolario* di Van Gogh"¹⁰. Doveva aver visto

l'edizione olandese delle lettere a Theo, *Brieven aan zijn Broeder* (Amsterdam 1917-1924) che conteneva, nel terzo tomo, gli originali francesi. Lamberto Vitali, tra l'altro, ne aveva parlato in due articoli sull'"Ambrosiano", scrivendo nel secondo: "Queste [lettere] i miei amici pittori [...] invito a leggere". E tra i suoi amici c'era appunto Birolli. Un mese dopo, nel novembre 1934, Vitali aveva pubblicato su "Domus" un altro affondo sull'olandese: *Precursori: Vincent Van Gogh*.¹¹

È in questo clima che nascono nel 1935 i paesaggi di oro fuso dei *Poeti* e gli sfondi vangoghiani della *Nuova Ecumene* dell'artista veronese. Lo stesso anno nascono anche i prati trasognati degli *Argonauti in Colchide* di Sassu. Il mito greco, in realtà, racconta che gli Argonauti, giunti nel regno della Colchide, erano stati costretti dal re Eete a domare i terribili tori dalle froge infuocate, per poter conquistare il Vello d'oro. In Sassu invece non ci sono prove da sostenere, fatiche da compiere, eroismi da dimostrare: quella che dipinge è una giovinezza ideale senza vincoli e senza tempo, immersa nell'idillio della natura.

La tensione espressionista si accentua nel 1936 con *Il caos* di Birolli, in cui il segno frantumato anticipa l'informale. Non è un esito isolato. Sempre alla metà degli anni trenta si diffonde a Milano una variegata tendenza all'agitazione del disegno, che coinvolge il Brogginì della *Crocifissione* (1936), il Fontana barocco, Manzù e altri artisti, tra cui Guttuso (a Milano, per il servizio militare, nel 1935-1936).

Il movimento espressionista si coagula nel 1938 intorno alla rivista "Vita Giovanile", poi "Corrente", fondata da Ernesto Treccani, e di cui fanno parte, oltre agli artisti appena citati, anche Migneco, Valenti, Morlotti, Cassinari, Vedova (a Milano nel 1942-43); critici come Morosini, De Grada, De Micheli e altri. L'espressionismo, anzi, in sintonia con la drammaticità dei momenti, diventa l'orientamento dominante della fine del decennio, come il primitivismo lo era stato dei suoi inizi.

Si intensificano in questo periodo anche i rapporti fra l'ambiente milanese e la Scuola Romana: nel 1938 le poesie *Le civette gridano* di Scipione escono da Hoepli, mentre l'anno successivo Marchiori gli dedica una monografia, sempre da Hoepli, e la Galleria Barbaroux allestisce la sua prima mostra nel capoluogo lombardo; nel gennaio 1940 si tiene, ancora alla Barbaroux, la prima personale di Mafai.¹²

Gli artisti che hanno fatto parte di "Corrente" sono ampiamente documentati nella presente rassegna. Tra loro spiccano, oltre a Birolli, per cui rimandiamo al saggio di Daniele Fenaroli in questo stesso catalogo, Badodi, con una folta antologia di opere che testimoniano il suo lirismo elegiaco;¹³ Cassinari con un *Ritratto di Treccani*, 1941, sullo sfondo di un paesaggio piacentino tradotto in forme-colore; Valenti, col suo disegno trasognato e apparentemente ingenuo (mentre era in realtà un pittore colto e di profonde letture: era stato lui, tra l'altro, a consigliare nel 1936 a Birolli di leggere gli *Scritti di poesia e di estetica* di Wackenroder, il filosofo berlinese protagonista del romanticismo); Tomea, con una dolorosa parata di oggetti a cui *Le lanterne*, 1942, non danno nessuna luce; Vedova col cubisteggiante *Caffeuccio veneziano*, 1943; Guttuso con due delle sue più belle nature morte e uno dei ritratti più intensi dell'epoca (*Ritratto di Antonino Santangelo*, 1942). Proprio Guttuso, con la sua mostra alla Galleria Barbaroux del dicembre 1941, segna una svolta nel movimento di Corrente. All'iniziale espressionismo lirico, influenzato soprattutto da Van Gogh e dominato dalla figura di Birolli, subentra un periodo influenzato soprattutto da Picasso, spesso filtrato attraverso l'esempio guttusiaco.¹⁴ Gradualmente le suggestioni di *Guernica*, richiamate anche da evocazioni letterarie come l'*Ode a Guernica* di De Micheli del 1941 o le poesie *A Pablo Picasso* di Eluard, tradotte sempre da De Micheli nel 1943, si coagulano in un nuovo linguaggio.

All'interno di Corrente nascono intanto i primi contrasti, che diventeranno sempre più profondi. Al valore autonomo della pittura sostenuto da Birolli si contrappone ora una "pittura allo scoperto", teorizzata da Guttuso, Morlotti, Cassinari, Treccani e appoggiata con forza da De Grada e De Micheli: un realismo aspro, diretto, dai significati espliciti. È un linguaggio che nei suoi esiti migliori ha una evidente forza espressiva, ma chiude per sempre la stagione di intensa liricità che aveva segnato la pittura a Milano dalla metà degli anni trenta agli esordi di Corrente. Non era più tempo di lirismi.

¹ *Una caccia amorosa. Arte italiana fra le due guerre nella collezione Iannaccone*, Milano 2011, con testi di G. Iannaccone, R. Paterlini, S. Somaschini, E. Pontiggia, C. Gian Ferrari, F. Carapezza Guttuso; *Italia 1920-1945. Una nuova figurazione e il racconto di sé* (Milano, Palazzo della Triennale, 1 febbraio-19 marzo 2017) Milano, 2017, con interventi di F. Fergonzi, L. Giudici, M. Patti, E. Pontiggia, G. Bertolino, C. Sisi, F. Benzi, P.

Bonani, F. d'Amico, R. Parterlini, G. Iannaccone; *A New Figurative Art 1920-1945: Works from the Giuseppe Iannaccone Collection* (Londra, Estorick Collection, 26 Settembre - 23 dicembre 2018), Londra 2018; *Viaggio controcorrente*, a cura di A. Bava, R. Passoni, R. Paterlini (Torino, Galleria d'Arte Moderna, 5 maggio-12 settembre 2021), Milano 2021, testi dei curatori, F. Fergonzi, G. Iannaccone e E. Pontiggia; *Vissi d'arte. Cento capolavori dalle collezioni Della Ragione e Iannaccone*, a cura di E. Francioli, E. Pontiggia, S. Risaliti (Livorno, Museo della Città, 18 gennaio 2020- 29 gennaio 2021), Firenze 2020; *Viaggio controcorrente. Arte italiana 1920-1945* (Torino, GAM, 5 maggio- 12 settembre 2021), Cinisello Balsamo 2021, a cura di A. Bava, R. Passoni, R. Paterlini, con testi di F. Fergonzi, E. Pontiggia e dei curatori; *Il corpo del colore. La pittura neoromantica ed espressionista italiana degli anni trenta. Opere dalla collezione Giuseppe Iannaccone* (La Spezia, Carispezia, 3 dicembre 2022-30 marzo 2023), Torino 2022, con testi di D. Fenaroli, G. Iannaccone, E. Pontiggia.

² V. Van Gogh, in S. Martellucci, *L'idea paesaggio: caratteri interattivi del progetto architettonico e urbano*, Firenze 2007, p.109.

³ H. Bahr, *Expressionismus*, Monaco 1916, p.111

⁴ L. Vauxcelles, *Le Salon d'Automne*, "Gil Blas", 17 ottobre 1905; M. Nicolle, *Le Salon d'Automne*, "Journal de Rouen", 20 novembre 1905

⁵ R. Longhi, *La mostra romana degli artisti sindacati*, "L'Italia Letteraria", 7 aprile 1929

⁶ Per una panoramica complessiva degli esiti espressionisti in Italia, che qui non è possibile approfondire, si veda R. Barilli, A. Borgogelli, *L'espressionismo italiano*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, 12 aprile-17 giugno 1990), Milano 1990. Inoltre: M. Ratti, A. Belluomini Pucci, *L'urlo dell'immagine*, catalogo della mostra (La Spezia, Museo Lia, 15 marzo-13 luglio 2004), Torino 2004, con testi anche di R. Barilli, A. Borgogelli, N. Stringa, G. Virelli.

⁷ R. Longhi, *La mostra romana degli artisti sindacati*, cit.

⁸ M. Mafai, in P. Bonani, *Cronologia*, in *Casa Mafai. Da via Cavour a Parigi*, a cura di F. D'Amico e M. Goldin, catalogo della mostra (Brescia, Museo di S. Giulia, 14 gennaio-3 aprile 2005), Conegliano 2005, p.103.

⁹ *Manifesto del Primordialismo Plastico*, I stesura, ottobre 1933, ora in *Melli*, a cura di G. Appella e M. Calvesi, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 13 giugno-15 ottobre 1992), Roma 1992, p.216-7.

¹⁰ R. Birolli, *Taccuini*, a cura di E. Emanuelli, *Torino 1960*, V, 8

¹¹ L. Vitali, *L'epistolario di Van Gogh*, "L'Ambrosiano", 2 agosto e 16 ottobre 1934. Sulla questione: E. Pontiggia, *Una realtà visionaria. La pittura di Birolli dagli esordi all'amorfismo (1924-1937)*, in *Renato Birolli: figure e luoghi 1930-1959*, a cura di E. Pontiggia, V. Birolli (Torino, Museo Ettore Fico, 10 marzo-26 giugno 2016), Torino 2016, p.42.

¹² I contatti con l'ambiente romano però si erano già stretti da alcuni anni grazie in particolare alla Galleria La Cometa animata da Libero De Libero, che aveva organizzato nel 1936 una collettiva con Lilloni, Mucchi, Tomea, Sassu, Manzù; nel 1937 una personale di Manzù, nel 1938 una di Tomea e una di Tosi.

¹³ Sulla predilezione dell'avvocato Iannaccone per i due artisti rimando al mio: *Badodi e Birolli: le "ossessioni" di Giuseppe Iannaccone*, in Bava, Passoni, Paterlini 2021.

¹⁴ Ho ricostruito analiticamente le vicende di Corrente, su cui qui non è possibile soffermarsi in *Storia di un movimento espressionista. La vicenda artistica di Corrente (1938-1943)*, in *Sassu e Corrente 1930-1943. La rivoluzione del colore*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia e A. Paglione (Chieti, Palazzo de'Mayo, 25 luglio-7 ottobre 2012), Torino 2012