

L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità

Rivista semestrale edita da CUEM, Milano

anno II, numero 3, settembre 2005
a cura di Paolo Rusconi

direttore scientifico:
Antonello Negri

comitato di redazione:
Silvia Bignami
Paolo Rusconi
Giorgio Zanchetti

segreteria di redazione:
Emiliana Biondi
Mariella Milan
Marta Sironi

redazione e impaginazione:
Massimiliano Galli

progetto grafico:
Anna Steiner, Studio Origoni-Steiner, Milano

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dipartimento di Storia delle arti
della musica e dello spettacolo
Sezione Arte

Cattedra di Storia dell'arte contemporanea
via Noto, 6
20141 Milano
tel. +39.02.503.22000; fax +39.02.503.22012
e-mail: uomonero@uni.mi.it

Distribuzione:
CUEM s.r.l.
via Festa del Perdono, 3
20122 Milano
fax +39.02.58307370
e-mail: cuem@galactica.it

Referenze fotografiche:
Università degli Studi di Milano, Centro AIPCE, Fondo Marcengo
Archivio Adriano Pallini, Milano
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi
Pigorini", Roma
Biblioteca Nazionale Centrale, Roma

© 2005, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner

In quarta di copertina:
Linea Mallarmi, *L'uomo nero nero*, fotomontaggio, 2005



Materiali per una storia delle arti della modernità

Anno II, n. 3, settembre 2005

5 Editoriale

Aspetti del sistema delle arti nell'Italia degli anni Trenta

Atti degli incontri di studio
Milano, dicembre 2003-maggio 2004

9 Flavio Fergonzi

Visitare gli studi d'artista,
in parola e in immagine

31 Silvia Bignami

"Ti prego di preparare i vestiti
perché sono nudo."

La collezione di Adriano Pallini
negli anni Trenta

51 Darka Giaccon
Cortina 1941.

La Mostra delle collezioni
d'arte contemporanea

69 Sileno Salvagnini

Birrolli, Marchiori e "Corrente"

83 Maria Cristina Maiocchi
"Anni di Torino, anni di Parigi"

97 Carlo Levi e Parigi (1929-1933)
Laura Iamurri

Lionello Venturi e le difficoltà
della pittura contemporanea

111 Raffaele De Berti
"Le vite dei più eccellenti [...] italiani."

Biografie d'artista nel cinema
degli anni Trenta

119 Roberto Mottadelli
Evoluzione e persistenza
dell'iconografia di Primo Carnera
nella cultura popolare italiana

136 Marco Beschi
Società artistiche
e sindacati fascisti a Milano

145 Marta Sironi
Il Novecento è rimasto a piedi

162 Marta Sironi
L'iconografia del "Novecento"
in "Guerin Meschino" e "Perseo"

1926-1935

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dipartimento di Storia delle arti
della musica e dello spettacolo
Cattedra di Storia dell'arte
contemporanea

Jeffrey T. Schnapp
Scavi della città corporativa

175

Fuoritema

Iconografie

Gian Piero Piretto

Colcosiani, santi o profeti?

Il mondo laccato degli artigiani
sovietici di Palech

205 Elena Chiarelli
Nicola Galante: l'attività
incisoria tra avanguardia
e tradizione popolare

Anna Buccinotti

Artisti per "Il Frontespizio"
(1931-1936)

223

Arte e produzione industriale

Antonello Negri
Elementi di un'iconografia
del piacere e dell'utopia nell'opera
di Georges Seurat, Paul Signac, René
Clair e Marija Lebedeva

285

Arte pubblica

Roberta Gagnetti

Roberto Crippa:
interventi pubblici e monumentali

293

Arte e scrittura

Zeno Birrolli

Fortuna e destino
di Gastone Novelli
nel racconto di Claude Simon

311

Emilio Villa: lettura fonetica
delle *Supplici* di Capogrossi

323

Lorena Giuranna
Parola e immagine
nell'arte di Vincenzo Ferrari

356

Gli autori dell'Uomo nero

371

Visitare gli studi d'artista, in parola e in immagine

Flavio Feronzi

Si infriscono, nel ventennio tra le due guerre e specialmente negli anni Trenta, i resoconti giornalistici di visite ad artisti nel loro studio. Lettori di quotidiani o di riviste di cultura né militante né specialistica sembravano gradire queste incursioni di occhi finalmente ingenui in spazi altri: piaceva che lo scrittore assumesse la posizione incuriosita e vagamente scettica del lettore, cui era riservato il privilegio di penetrare nelle officine di lavoro degli artisti più fortunati, e discussi, e premiati alle grandi mostre, Casorati o Martini o De Pisis.

La maggior parte di queste cronache nascevano da un presupposto ingannevole: gli scrittori (Orio Vergani, Paolo Monelli, Giovanni Titta Rosa, Lamberto Vitali, Raffaele Carrieri) erano assidui frequentatori degli studi d'artista (mai come negli anni Trenta esiste una effettiva osmosi tra spazi dei letterati e spazi di pittori e scultori) e conoscevano benissimo non solo le condizioni e le pratiche di lavoro (che raccontavano con particolare attenzione al *conté* artigianale, manifatturiero: gli strani attrezzi degli scultori, i modelli visivi dei pittori allineati negli strani antri degli studi) ma anche i processi intellettuali, che per lo più tacevano. Questa, l'indagine del sostrato di cultura, era materia per un mestiere diverso, quello della critica d'arte, che si misurava con le opere secondo i modelli estetici dominanti (per lo più una semplificata filiazione dalla pura visibilità), era orgogliosamente insensibile alle procedure tecniche dell'esecuzione, e non transitava in pezzi giornalistici di questo te-

nore. Esiste, a mia conoscenza, solo una rilevante eccezione a questa regola: tra 1933 e 1936 Roberto Melli visita, per il settimanale "Quadrivio", gli studi romani di Capogrossi, Cavalli, Pirandello, Mafai, Mirko, Cagli e si impegna in estesi, partecipi esercizi di lettura formale delle opere lì visibili¹.

Va anche ricordato che quello della visita del letterato allo studio d'artista era un genere di vecchia data, che in Italia non aveva avuto flessioni di fortuna almeno da Canova in avanti. Si erano visitati gli artisti al lavoro per un arco vasto di motivi: avere una anteprima delle loro opere da raccontare alla stampa²; dar conto della didattica, considerata lo specchio del progetto dell'artista sulla società e sulla cultura del suo tempo (Defendente Sacchi nello studio di Hayez a Brema³); dimostrare come non esistesse iato di sorta tra la personalità dell'artista (nel senso più profondo, di cultura, *humana*, carattere) e le opere prodotte, sottolineando come la tecnica fosse una naturale continuazione del sapere (in un arco esteso da Camillo Boito a Ugo Ojetti); spesso produrre pezzi di colore che miravano a sorprendere l'artista da un punto di vista più angolato, che spiazzasse luoghi comuni (un Segantini elegante *bon vivant*, nell'alta Brianza del 1884⁴). Molto spesso il giornalista cadeva nella tentazione di brani di colore un po' fine a se stesso: il *bric à brac* dello studio, la pittoresca confusione, il coesistere di livelli bassi e alti (gli strumenti e lo spirito; i modelli banali e la trasfigurazione poetica dell'opera) erano argomenti adatti per un bell'articolo di terza pagina.

L'avanguardia non aveva di fatto interrotto questa pratica. Le visite di Artiglio Teglio a Umberto Boccioni del 1911, di Filippo de Pisis a Carlo Carrà nel 1918, di Enrico Santamaria a Giacomo Balla nel 1920⁵ avevano



Fig. 1. Marino Marini nello studio, "La Lettura", febbraio 1936

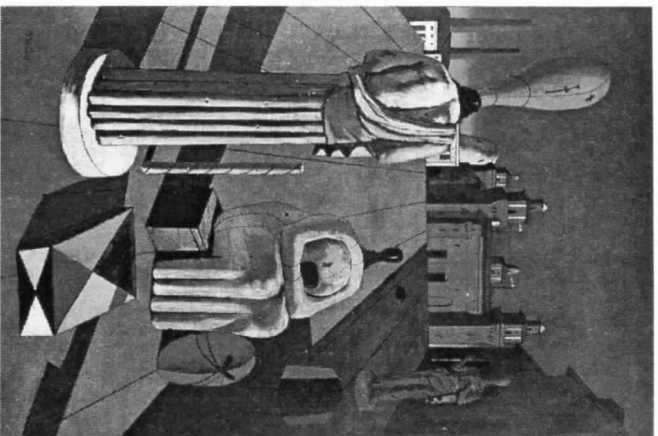


Fig. 2. G. de Chirico, *Le muse inquietanti*, 1918, collezione privata

introdotta un elemento nuovo, l'intervista (diretta o indiretta) in cui l'artista proponeva aspetti della sua poetica e affrontava temi anche spinosi come il conflitto con il pubblico o l'opposizione ai canoni estetici correnti. Ma quanto avvenisse a un livello più profondo nello studio, quanto quel particolare spazio fosse non solo un luogo di produzione ma anche di identità e di pensiero, poco trapela. Non esiste, nella critica del tempo, nulla di confrontabile con quelle potenti allegorie del lavoro pittorico che sono quadri come *Il gentiluomo briaco* di Carrà (un autoritratto d'artista alle prese con la rinnovata plasticità dei modelli, nel chiuso della luce artificiale del suo studio), nelle *Muse inquietanti* di De Chirico (fig. 2) (una messa in scena del ritorno in patria da Parigi rivissuta nella ribalta dello studio ferrarese), nella *Natura morta con il*

manichino Vitali 35 di Morandi (fig. 3) (una interpretazione di sé come Poussin, col volto inespressivo incorciato dai relai)⁶.

Negli anni Venti l'interesse dei visitatori appare soprattutto centrato sul rinnovato *status* intellettuale dell'artista; e, a rimorchio, sulla nuova manualità come chiave di recupero di una professione che non vuole più accontentarsi di vuoti proclami. Nello studio di Antonio Maraini Ugo Oietti ammira l'ordine (da studioso erudito, o da architetto, più che da rude scultore), l'atteggiamento riflessivo e la profondità di pensiero di uno scultore "borgnese, nato borgnese, di famiglia agiata, posata e laboriosa, laureato in legge addirittura, colto nella storia dell'arte sua, e più ancora nell'architettura, dell'arte più logica, pratica e calcolata"⁷; sono passati meno di cinquanta anni da quando Camillo Boito descriveva, con divertita degnazione, studi milanesi in cui il vino (come antidoto all'umidità esalata dai depositi di creta) e la ripetitività del mestiere abbrutivano lo scultore mestiere al rango di un operaio con pochi ideali d'arte, contento della paga quotidiana⁸.

Non sempre, però, l'analogia tra opera e luogo da cui essa proviene è percepibile. Il pittore più freddamente formalista, e perciò osannato e commercialmente fortunato del terzo decennio, Felice Casorati, poco lascia trapelare della sua poetica nello spazio in cui lavora: studio e quadri sembrano due entità incommunicabili. In una visita del 1926 nello studio torinese di via Mazzini Francesco Bertardinelli si stupiva dello stacco percepibile tra la razionale compostezza della lingua del pittore (perfettamente in linea con l'eleganza affettatamente borghese dell'uomo, "da avvocato", aveva insinuato Emilio Zanzi nel 1921⁹) e la voluta trascuratezza dell'ambiente (fig. 4):

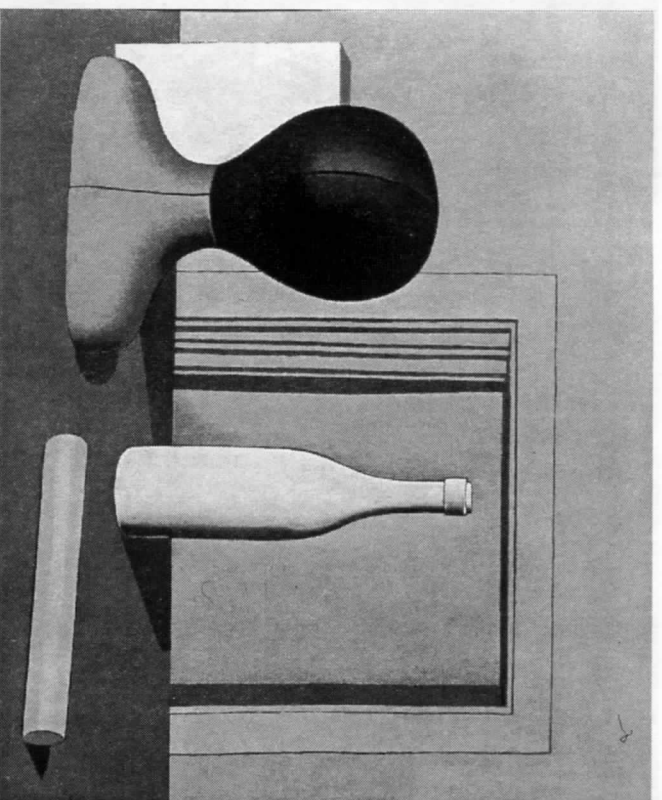


Fig. 3. G. Morandi, *Natura morta*, 1919, Milano, Pinacoteca di Brera, collezione Jesi

"Una stanzaccia, le pareti sono biancastre, il soffitto è decorato alla moda di 30 o 40 anni fa, invecchiato che fa pena. Non vi sono che cavalletti, qualche paravento rozzo, due o tre sedie, tele, tavole e disegni buttati qua e là, ed un innumerevole ciarpane che ingombra il pavimento"¹⁰.

Il segreto di una luce incombente e uguale dei quadri osservati da Bertardinelli non era messo in relazione con la "sola finestra altissima, stretta stretta, s'apre a illuminare l'ambiente". Tre anni più tardi Marziano Bernardi avrebbe ritrovato una precisa analogia tra l'atmosfera diffusa nei quadri e la luce, ma ciò a causa dell'illuminazione artificiale dello studio:

"Questa luce leggermente spettrale che piove dalle due lampade violacee

appese al soffitto bianco da un filo sottilissimo, in questo ambiente impeccabile come un teorema, è davvero la chiave che apre il segreto della sua pittura"¹¹.

Il clima a un tempo aristocratico e familiare, solenne e dimesso, dello studio casoratiiano sarebbe stato restituito da Giuseppe Pagano in una straordinaria serie di scatti fotografici nella primavera del 1940 (fig. 5), dove il disordine degli ambienti, la casualità degli accostamenti sembrano una sorta di cortina di riserbo messa in atto da chi volesse depistare l'occhio dell'intruso, allontanandolo dai meccanismi più personali della creazione pittorica¹².

Contro questa immagine di studio impermeabile, autoreferenziale, inizia a delinearsi, con il trascorrere degli anni, un'idea diversa, in relazione (e

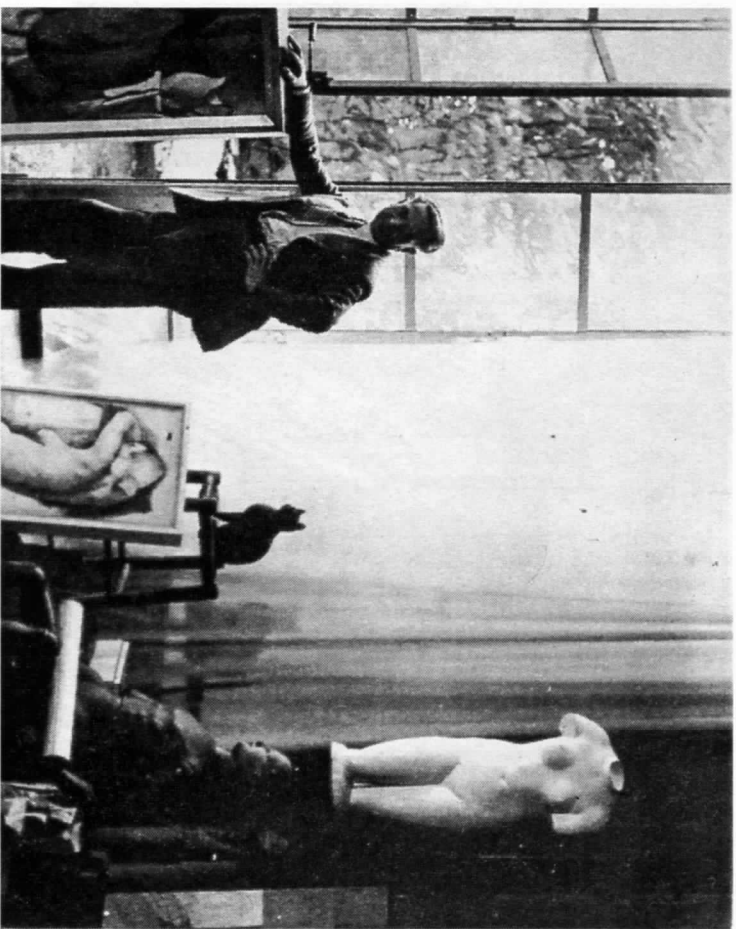


Fig. 4. Felice Casorati nello studio in via Mazzini a Torino, circa 1929

Fig. 5. Giuseppe Pagano. Interno dello studio di Felice Casorati in via Mazzini a Torino, 1940



apertura) con inedite pulsioni e passioni. Intanto qualcuno comincia a convincersi che dallo spazio dello studio, dalle sue sottili meccaniche visive e concettuali, non ci si deve lasciar sovrappaffare: la pittura deve nascere da un allargamento degli orizzonti che possa sottrarla alle strane magie che avvengono a porte chiuse. Per il romano Mario Mafai la spinta per la rivoluzione del 1929 fu proprio (così lo racconta in un ricordo), il superamento dello spazio dello studio (e della biblioteca, dove si andava a rifornirsi di soluzioni visive mediate dai maestri antichi): "la mia esperienza si prolungava nel vagabondare fra strade e straducce, tra piazze e piazzette, cortili e palazzi cinquecenteschi, interni di chiese"¹³. E qualcuno iniziava ad avvertire il pericolo che nel chiuso metafisico dello studio si continuassero ba-

nal procedure analogiche che ricordavano troppo da vicino il *Kitsch* della recente stagione eclettica: in un bel testo del 1938 apparso su "Il Selvaggio", Albino Galvano vedeva "con una certa stizza", che "in fondo le fotografie del Vittoriale pubblicare dopo la morte di D'Annunzio non sono dissimili alle approssimazioni allusive delle muse inquietanti di De Chirico"¹⁴. Qualcosa trapela in una delle più belle visite a uno studio del decennio, un omaggio (non privo di perfidia) da artista ad artista, quando Bartolini va a trovare Morandi nel 1932 e ne scrive per "L'Ambrosiano". Non c'è l'arto arte e vita, ed esiste una evidente continuità nel passaggio tra

"la stanza grande dove mangia, e che così comoda, patriarcale, pacifica, silenziosa, odorosa di mele rosa,

sembra quella d'un arciprete di campagna"

e lo studio:

"a destra un lettino bianco, infantile; coperta bianca e ferri neri; a sinistra il torchio per la stampa delle acquaforti; nell'altra parte dello studio, sotto alla finestra, un po' sparsi a terra, stanno i soggetti della pittura di Morandi"¹⁵.

Fino a quella data i pochi che si erano spinti nell'appartamento bolognese di via Fondazza, avevano fatto di questa cesura un punto fermo dei loro resoconti. Due anni prima, su "L'Italia Letteraria", Sandro Volta aveva percepito uno stracco vistoso tra tutte le stanze della casa (il cui ordine quasi maniacale era affidato alla diligenza

domestica delle sorelle) e la camera-studio dell'artista, disordinata e polverosa¹⁶. Era una cesura che Morandi in pratica legittimava nell'iconografia stessa delle nature morte: dove erano presenti strumenti da lavoro e oggetti di studio (come in una incisione del 1928, la *Vitali 43* con il bocchetto d'inchostro e il pettolino per la cera, oltre a due conchiglie e a una chitarra) non entravano i consueti, amati utensili da cucina. Ci volle l'intelligenza lucida di Lamberto Vitali per capire (come ha messo in rilievo Paolo Fossati) che la stanza morandiana era un luogo infernale, dove le tensioni visive più estreme trovavano una pace solo nella sublime regia della pittura. Ecco come Fossati rilegge la pagina di Vitali

"La sua camera, una stanza chiusa, — dice Vitali — non solo ai profani, ma

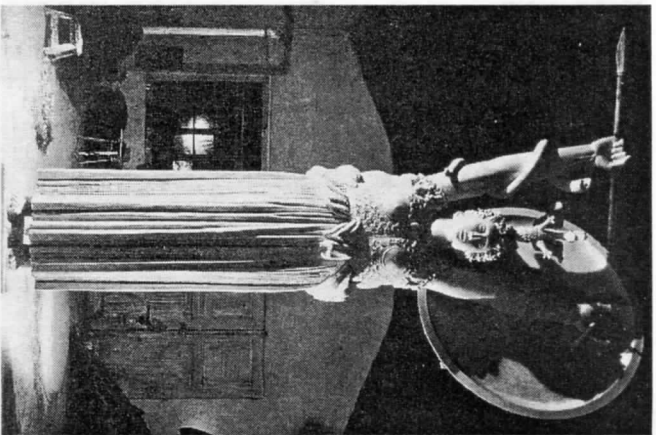


Fig. 6. A. Martini,

Minerva, modello

finale in gesso, 1935

Fig. 7. M. Vellani

Marchi. Interno

dello studio di

Arturo Martini in via

Imbonati a Milano,

"Corriere della Sera",

4 novembre 1934

Fig. 8.

M. Castagneri,

Fotografia delle mani

di Arturo Martini,

"Casabella", febbraio

1933

Fig. 9. A. Martini,

Vittoria fascista,

1932, "Casabella",

febbraio 1933



a quelli stessi della sua famiglia' è ormai famosa in tutta Italia, almeno quanto un'altra stanza, quella che fa da palcoscenico alle azioni temerarie e scandalose degli Enfants terribles di Jean Cocteau. [...] La saga di un superiore narcisismo risulta essere una parabola: trattenere il tempo entro una arcadica infanzia diventa una scommessa ambigua, trattenere in un luogo il sogno della creazione di sé e della propria realtà: 'qui, — continua Vitali — le nature morte dell'artista vivono una prima e lunga vita avanti di rinascere sulla tela e sulla lastra; qui nascono i sogni'".¹⁷

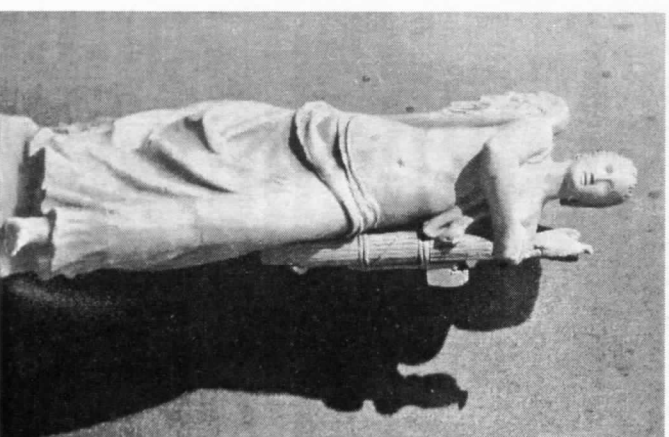
C'è un altro piano che non sembra sfuggire alle indagini dei visitatori, ed è quello delle relazioni che intercorrono tra le nuove istanze creative degli artisti anni Trenta, istanze specialmente monumentali, e i nuovi spazi entro cui ci si deve muovere. Un arti-

sta di successo, Arturo Martini, si trasferisce definitivamente a Milano nel 1933 e sceglie uno studio in periferia, in via Imbonati: ha bisogno di spazio per le nuove commissioni (il modello della *Minerva* voluta da Piacentini per l'Università di Roma si staglia come un drammatico totem senza tempo, in tutto quel silenzio [fig. 6]), e sente il bisogno di vuoto, di anonimità industriale. Orio Vergani, nel 1934, lo visita per il "Corriere", e porta con sé un disegnatore, Mario Vellani Marchi, che appunta qualche brano dello studio (fig. 7). Sentiamo il giornalista:

"Lo studio di Martini è in un capannone, in mezzo a quest'aria di cantiere. Prima c'era una tintoria. Martini ha fatto sbiancare i muri e tirar su un tramezzo di tavole dietro cui dormire. Gli piace di vivere sul lavoro, senza impacci di installazione. Attorno non ci sono statue perché,

dice, non vuol vivere come tanti altri, in un 'treno hagenbeck di gessi, atleti, cavalli, leoni, donne alate, chimere'. Al piano di sotto, in un seminterrato, le due o tre opere incominciate. Su di un lungo tavolo stanno gli strumenti da lavoro, stecche di bosso e di ferro, spazzoloni e strani aggeggi di gomma, morbide palette di caucciù senza manico che, prese fra i polpastrelli, scendon giù sulle membra d'argilla a modulare più che a modellare una statua. 'Con un colpo, dice, faccio un ginocchio' e piega la lamina di gomma fra le dita come un prestigiatore"¹⁸.

E poco più in là Vergani appunta, con rinnovata sorpresa, che "lo studio è bianco, e non vedi attorno un libro o un foglio di carta". Il vuoto pneumatico non isola le sculture, le rende, se mai, più prossime, per una loro straniata umanità, all'osservatore. Due



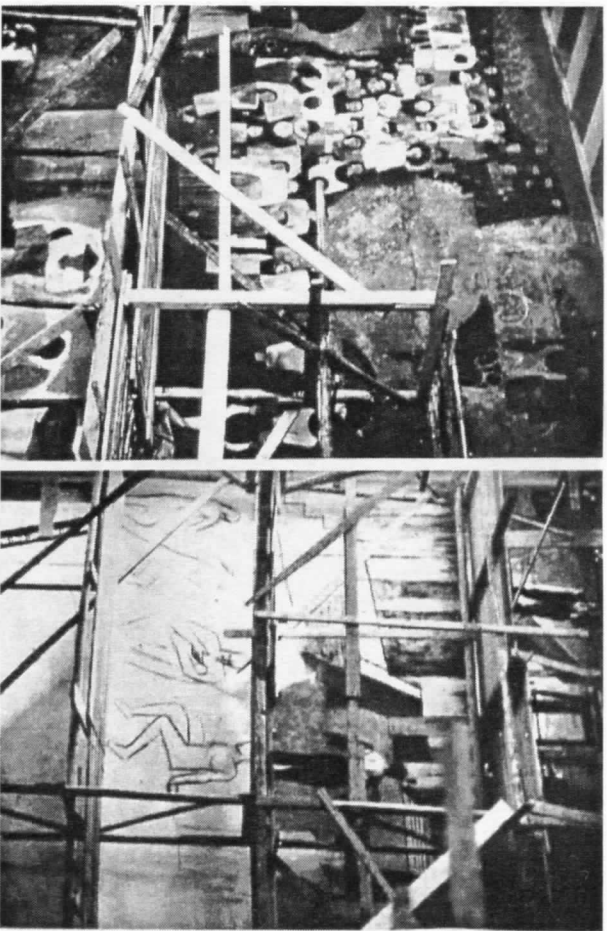


Fig. 10. Massimo Campigli e Gianfilippo Usellini al lavoro per la decorazione del Salone delle cerimonie della V Triennale di Milano, 1933, "Domus", aprile 1933

anni più tardi Raffele Carrieri restituì per il popolare mensile "La Lettera" la stessa contiguità tra uomo e ambiente:

"Martini s'è esiliato nella periferia metallurgica in un capannone di cemento; prima di lui qui dentro dormivano tram e dirigibili: dalle montagnole di creta si vedono spuntare i funghi come stelline anche se la stufa è una locomotiva. Martini s'alza alle sei e va a letto alle otto. S'è costruito col legno compensato una tenda da pioniere, vi ha messo una branda, un catino, un pezzo di specchio per la barba e una caffettiera napoletana"¹⁹.

Martini rappresenta, per l'opinione corrente, una eccezione alle leggi di creazione perché nega lo statuto di scultore come "operato dell'Italia fascista". Nei mesi della visita di Verga- ni, un altro scrittore ben noto ai letto-

ri dei periodici del tempo, Francesco Saporì, descrive su "Emporium" come lavora Corrado Vigni nel suo studio di Firenze, in un articolo che ambisce a fare il punto sulla "scultura nuova in Italia". Il contrasto con le atmosfere e il lavoro martiniano è stridente:

"Mobili e libri stanno altrove. Qui, come in una ben attrezzata officina, non si vedono che trespoli e arnesi, affini al suo fare; armature e calchi; forme perse e forme tassellate a buono. Tiene a portata di mano la morsa, l'incudine, la forgia. Conosce bene i ferri a cesello"²⁰.

Saporì, a inizio articolo, aveva ricordato come il padre di Mussolini fosse un fabbro, per sottolineare la contiguità tra il forgiatore dell'Italia nuova e gli artisti chiamati a celebrarne i valori. Per Martini il percorso è contrario, si parte da un affollato disordine

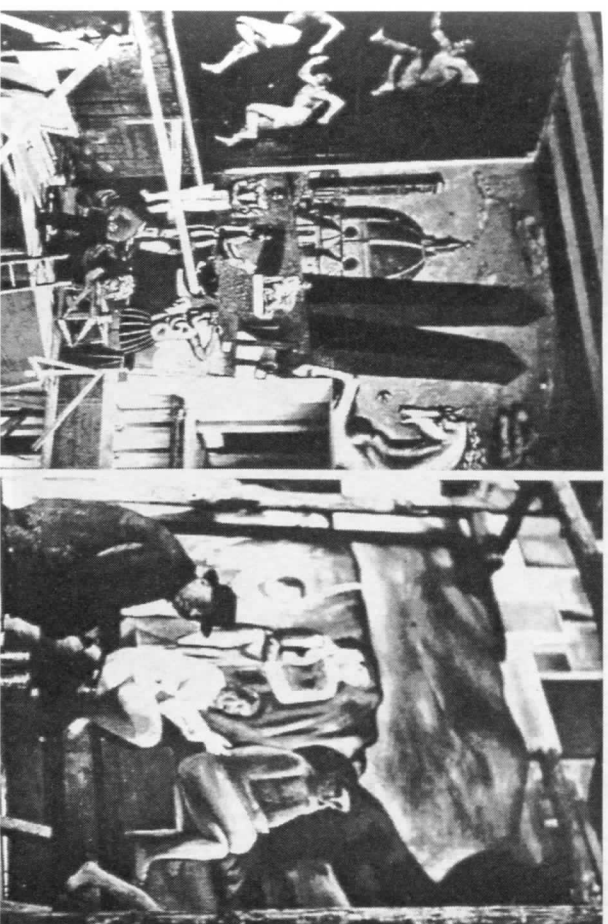


Fig. 11. Giorgio de Chirico e Carlo Carrà al lavoro per la decorazione del Salone delle cerimonie della V Triennale di Milano, 1933, "Domus", aprile 1933

di invenzioni tematiche che diventano opere plasticamente coerenti senza perdere nulla della mano che le ha realizzate. È impressionante, in questo

(fig. 9) già inviata, con poco successo, al concorso della Biennale del 1932 dove era stata penalizzata dall'affollamento della sala.

sensò, il servizio dedicato a Martini da "Casabella", per la penna di Piero Torriano, nel 1933: sono isolati episodi della sua grazia creativa che si crederrebbero più adatti a un De Pisis (le "belle mani, grassottelle e affusolate, con sul dorso, tra le giunture delle dita, certe fossette delicate come di mano femminile" [fig. 8], mani che sanno modellare "pieghe molli, e come gonfie di vento"), e vengono riportate dichiarazioni provocatorie ("vado verso il Barocco, verso il Bernini: arrivare a fare le pieghe come Fidia, e saltare poi alla libertà, più lirica e musicale, di Bernini"²¹). Le opere stesse, rappresentate in una metafisica solitudine, con un carismatico gioco di ombre, sembrano invitare a una visione solitaria, ravvicinata, come risulta da una ripresa fotografica della *Vittoria fascista*

Nell'articolo di Torriano, e nell'apparato fotografico che lo accompagna, ciò che impressiona è il contrasto con la più divulgata iconografia dell'artista al lavoro. Proprio nella primavera del 1933 vengono diffuse e pubblicate nelle stesse riviste di architetti, le fotografie dei frescanti impegnati non in uno studio ma in un vero e proprio cantiere, quello allestito per le decorazioni del Salone delle cerimonie della V Triennale (figg. 10-11). Qui si delineava la vera, e virtuosa, alternativa allo studio d'artista con i suoi solipsismi: a farla da protagonisti sono il coordinamento gerarchico dei ruoli, la programmazione collettiva del lavoro. L'artista deve riuscire a guardare la sua opera da lontano, ponendo fine a quella pericolosa, insana intimità che si sta invece riscoprendo, in alternati-



Fig. 12. Modelle in riposo, "La Lettura", aprile 1937

va, negli studi dei più giovani.

Il ciclo di visite ad artisti di Orio Vergani pubblicato nel 1934 sul "Corriere della Sera" fu un episodio sicuramente importante per la divulgazione presso un largo pubblico dello *status*, sociale e professionale, dell'artista anni Trenta sia per la fama giornalistica dello scrivente sia per il rilievo dei nomi presentati. Ma il tema di questa nuova condizione, una ritrovata intimità con le opere e le cose del proprio spazio di lavoro, è appena sfiorato. Così lavora in uno studio simile a una "baracca" in campagna, circondato da mele che "avvizziscono e prendono il colore del legno", e comunica l'aria di "un uomo solitario che, come tutti i solitari, ha l'anima ancora di un ragazzo"²². Lo studio di Soffici sembra quello "di un parroco o di un medico di campagna", dove libri, dizionari, oggetti di affezione, opere di amici artisti, mettono in scena una rete di relazioni culturali (e ideologiche) prima ancora che umane²³. Quello di Oppo parla di una ossessiva fuga dall'intel-



Fig. 13. Modelle in riposo, "La Lettura", aprile 1937

lettualismo, con passioni pittoriche e affetti privati che si intrecciano di continuo (i giochi domenicali dei ragazzi che trapassano dalla realtà ai quadri)²⁴. Attilio Selva è un bonario orchestratore di una operosa e lieta officina affollata di formatori e assistenti di studio, che sembra vivere come a casa tra "giganti color di neve, membra come tronchi di quercia, volti ancora nebulosi"²⁵.

Ma il superamento dei rituali ottocenteschi, orgogliosamente rivendicato da tanta critica degli anni Venti, è più lento di quanto si creda, e negli anni Trenta la questione assume una drammatica evidenza. Basta fare un passo in qua, fermare l'attenzione su artisti meno di carrello, e magari sondare quella zona grigia che si estende dagli artisti di minor successo fino agli artisti di mestiere, che si palesa una continuità con riti e pratiche del secolo passato che non devono sorprendere. Nella Milano del 1937 Raffaele Carrieri, che segue la giornata delle modelle (figg. 12-13), ci accom-

pagna in un mondo di pittori specializzati nei generi, di studi-soffitta, di camere da letto attrezzate a provvisori *ateliers*, dove si indovinano stilissimi ben lontani dal ritorno alla gravitas tre e quattrocentista da tutti invocato:

"Ogni giorno cento scale, dieci soste, delle porte che si aprono e si chiudono. Il pittore X preferisce le modelle carnose, bianche, rotonde. Fa una pittura grassa, sciroppata. Graziella è per i quadri sacri. Le madonne degli studi di Milano, la maggior parte, sono suoi ritratti. Graziella è sui letti di mogano delle aste pubbliche, appare nelle vetrine dei mobili, si contempla nelle chiese della periferia in una gloria d'angeli. Bello, non è vero? Rosina risulta bene nei disegni, il suo corpo è un San Sebastiano di scuola spagnola, un gioco di chiaroscuri, da dipingersi a luce artificiale. Magda sembra uscita da un pastello di Rosalba Carriera: è contesa dagli

specialisti, non ha un'ora libera. Le sue pose sono misurate col cronometro. La chiamano la modella tassametro"²⁶.

Qualche volta (ma sono letterati intelligenti con una singolare passione per le arti visive) si prova a cercare nella particolarità dello studio, approfittando delle condizioni speciali in cui l'opera può essere fruita, il segreto più riposto del lavoro d'artista. Nel 1937 (se ci si fida della data attribuita al brano dallo scrivente) un giovane Emilio Villa visita lo studio di Lucio Fontana (come quello di Martini, bianco e vuoto, dominato dal corpo a corpo tra l'artista e i pezzi che le fotografie da qualche tempo ci documentano (figg. 14)) senza rimanere troppo calamitato da quel binomio tra spazi razionali e magia astratta delle statue che è ben visibile negli scarti del tempo (fig. 15) e negli allestimenti della Galleria del Milione:

"E' uno studio scantinato, allucinato,

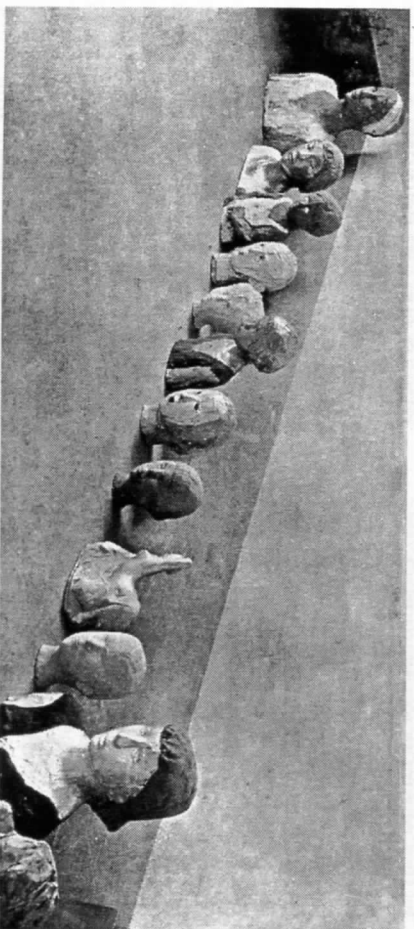


Fig. 14. Lucio Fontana nello studio di via De Amicis a Milano, 1932
Fig. 15. Lucio Fontana, Teste allineate nello studio, maggio 1933
Alla pagina seguente: Fig. 16. Arturo Tosi nello studio, "La Lettura", febbraio 1936

da insolazione, affogato dal bianco altissimo: studio igienico, in via Farini, tutto calcinato, forse è una mastaba che investe per una fittizia eternità quella bella statua, pesante e cupa, che Fontana chiama "l'uomo nero". Dal finestrone vengono giù a fascio radiazioni di luce pulviscolosa, latiginosa, e polvere di nuvole²⁷.

In questa polvere luminosa, in questo

vuoto che non appare straniante ma carico di tensioni, la scultura astratta con la piatta forma rosa (34 SC 16, nel catalogo generale di Crispolti) viene sottratta al piano della polemica formale, e letta con inaspettate implicazioni umane, addirittura corporali: "breve sensazione, odore di corpo annihilito, concentrazione anatomica fragilissima come una metafora appena accesa quasi spenta, traccia di pen-



samenti sulla pelle, sulla cornea"; gli "angoli effeminati, o femminei" sembrano "suturezioni ricondite"²⁸. E si scopre, via via che ci si inoltra in questo campione, che gli studi dove avvengono le scelte pittoriche più rivoluzionarie, dove la lingua della pittura nega più risolutamente *aplombs* neoquattrocentisti o manierismi neo-cinquecenteschi, sono quelli che assomigliano di più a case di abitazione ("oggi i pittori hanno il termosifone e salgono in cielo in ascensore"²⁹), dove la continuità tra arte e vita è più naturale e percepibile (figg. 1 e 16). Biondi, che appunta nei *Taccuini* di voler abolire ogni razionalità nella costruzione plastica³⁰, che scrive a Bini di "procedere per allucinazioni"³¹ (vivera nel 1933-1934), in una camera-studio a piazzale Susa dominata da un ordine e da una logica di disposizione delle cose (i libri, la lettura della rivista, gli oggetti collezionati dagli amici) che sembra più lo spazio di un intellettuale militante³². Negli studi di De Pisis (suoi, o prestati da amici), l'os-

sessivo accumulato degli oggetti di affezione progressivamente si stempera, in nome di conforti borghesi. Carrà, visitato nella citata rassegna di Carreri, "lavora a casa, in una camera qualsiasi"; il vero studio è a Forte dei Marmi, dove la luce è più piena, e si possono tentare formati più ambiziosi. Italo Cremona, nel 1932, vi ritrova una consolante aria borghese: "nulla nella casa d'accordo con quanto avevo potuto immaginarmene", né "l'odore di zolfo delle antiche invettive futuriste" né i congegni emotivi della metafisica, ma

"mobili molto sobri, una moglie vivace, un ragazzino pieno di salute. Dove lavorava, nemmeno l'odore delle vernici, poca luce da comuni finestre, e sul cavalletto un ritratto da morto in guerra contro cielo e montagne cupi"³³.

L'eccezione diventa semmai lo studio di Leonor Fini a Parigi, il cui *bric à brac* ("sivalletti di velluto con strin-

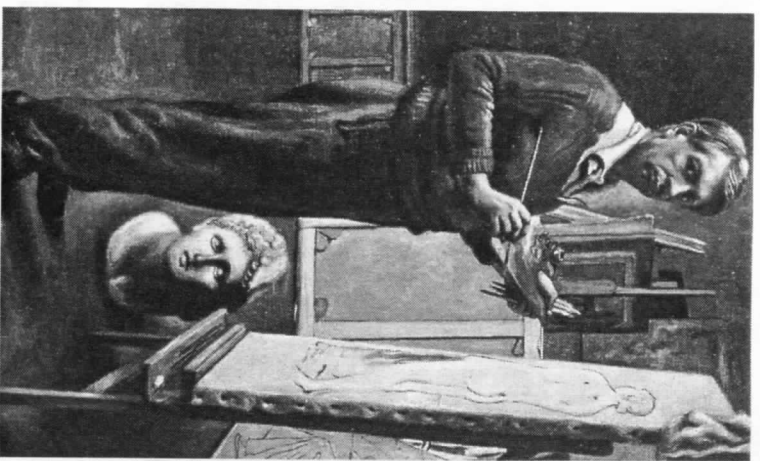
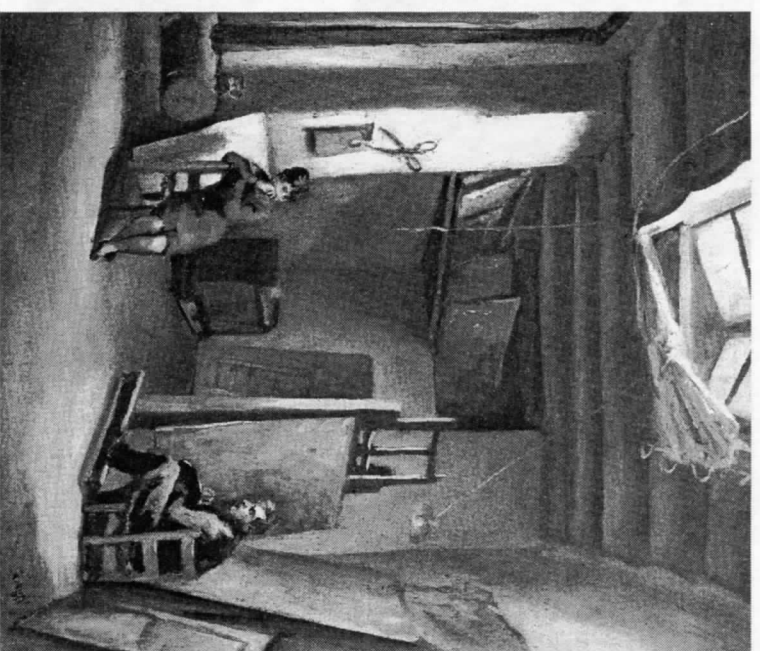


Fig. 17.
G. de Chirico,
*Autoritratto nello
studio di Parigi*,
1934, Roma,
Galleria Nazionale
d'Arte Moderna
Fig. 18. A. Ziveri,
Lo studio, 1938,
collezione privata



manizzazione, e rioggettivazione delle cose³⁴. De Chirico, abituato da lungo tempo ad autorappresentarsi mettendo in scena complicate allegorie, ci presenta un brano di lavoro quotidiano con disarmante semplicità: davanti a noi c'è un pittore in maglione, camicia, pantaloni di fustagno; sullo sfondo sono visibili tele rovesciate, e un calco che prende quasi la sostanza cromatica e chiaroscurale delle altre cose, di fatto umanizzandosi (calato com'è in una atmosfera di "un livido re transumanante, un dispetto severo, sofferto", aveva annotato Francesco Callari, recensendo l'opera alla Quadriennale del 1935³⁵).

Quanto pesino nell'Italia degli anni Trenta, anche col tramite di questa fase di De Chirico, i recuperi della pittura romantica francese dell'Ottocento, lo si vede in un quadro di Alberto Ziveri che si ritrae nello studio romano di via dell'Anima intento a dipingere una modella un po' volgare, vestita alla moda del tempo (fig. 18)³⁶. Riaccostarsi a fonti culturalmente inspettate come gli interni di studio di Géricault e Corot (due pittori che stavano ritornando di moda) significa, per chi era stato, fino a poco prima, uno dei più implacabili fautori del ritorno a Piero della Francesca, riaffermare una nuova dimensione esistenziale nell'esercizio della pittura. Lo

spazio, da silente e angoscioso contenitore di forme, si satura di oggetti d'uso; la prosaicità della situazione è enfatizzata dai dettagli minuti (la lampada, i fili che manovrano il velario); il clima emotivo è dominato da quella "malinconia che gioca nella nostra vita" raccontata da Ziveri in un taccuino coevo³⁷.

Da questo atteggiamento, discende (come in un disegno di Scialoja del 1941 pubblicato su "Il Selvaggio")³⁸ un genere di rappresentazione dello studio molto amato negli anni Tren-

ta, quello della modella in posa accanito ai quadri accatastati. La modella di Scialoja (non "nude" ma "naked" secondo la cruciale divisione di Kenneth Clark) sembra esprimere fragilità e disagio, la transitorietà del momento, la condivisione di luogo con l'artista: viene evidentemente ribaltato lo status del nudo, per lo più inteso, nel decennio precedente, come esercizio grammaticale e cimento di massima difficoltà per il pittore.

Un percorso parallelo a quello dei tre esempi qui considerati è quello di depotenziare il significato simbolico, il portato intellettuale degli oggetti dello studio: essi vengono così sottratti al loro status di modelli e diventano una sorta di proiezione esistenziale dell'artista.

In una celebre rassegna fotografica di

ghe di madreperla, merletti di capelli, bottiglie che rappresentano pellegrini e rivoltelle, dagherotipi e cicogne di Grandville") è descritto da Carriero con un tollerante sorriso.

Avviene così che quando lo studio diventa vero e proprio oggetto di rappresentazione (diretta o allegorica) non può prescindere da questa singolare implicazione di esistenza, di comunanza quasi vitale che si istaura tra il corpo dell'artista, l'ambiente che lo contiene e l'opera in corso di lavorazione, sul cavalletto o sul trespolo.

In un *Autoritratto* di De Chirico nello studio (fig. 17), nel 1934, a Parigi, l'*atelier* delle meraviglie degli anni Dieci, o il teatro ironico delle metamorfosi degli anni Venti, si trasforma in qualcosa di profondamente diverso, caratterizzato da una singolare riu-

studi di artisti romani posta a corredo di un articolo di Dario Sabatello apparso su "Il Tevere" nel 1933 (fig. 19) si vede Mario Mafai nell'atto di allestire i fiori incollandoli, come si fa per un erbario, contro un foglio tirato sul muro³⁹. I fiori secchi di Mafai, risultato di questa messa in posa del modello, interrompono una lunga serie di fiori novecenteschi. Contro una tradizione anche recente, renouiriana o maissiana, che vedeva nell'accensione cromatica, nell'esplosione vegetale del vaso di fiori un culmine ottico nello studio del pittore (che è per lo più altrimenti ricco di cose morte), i fiori di Mafai, seccati, irrigiditi, manipolati fino a sottolinearne l'innaturale verticalità e bidimensionalità testimoniano di un atteggiamento opposto, la precisa volontà di trasferire nel mo-

Sovrintendenza delle Belle Arti

Violazioni di domicilio

Notiziario artistico

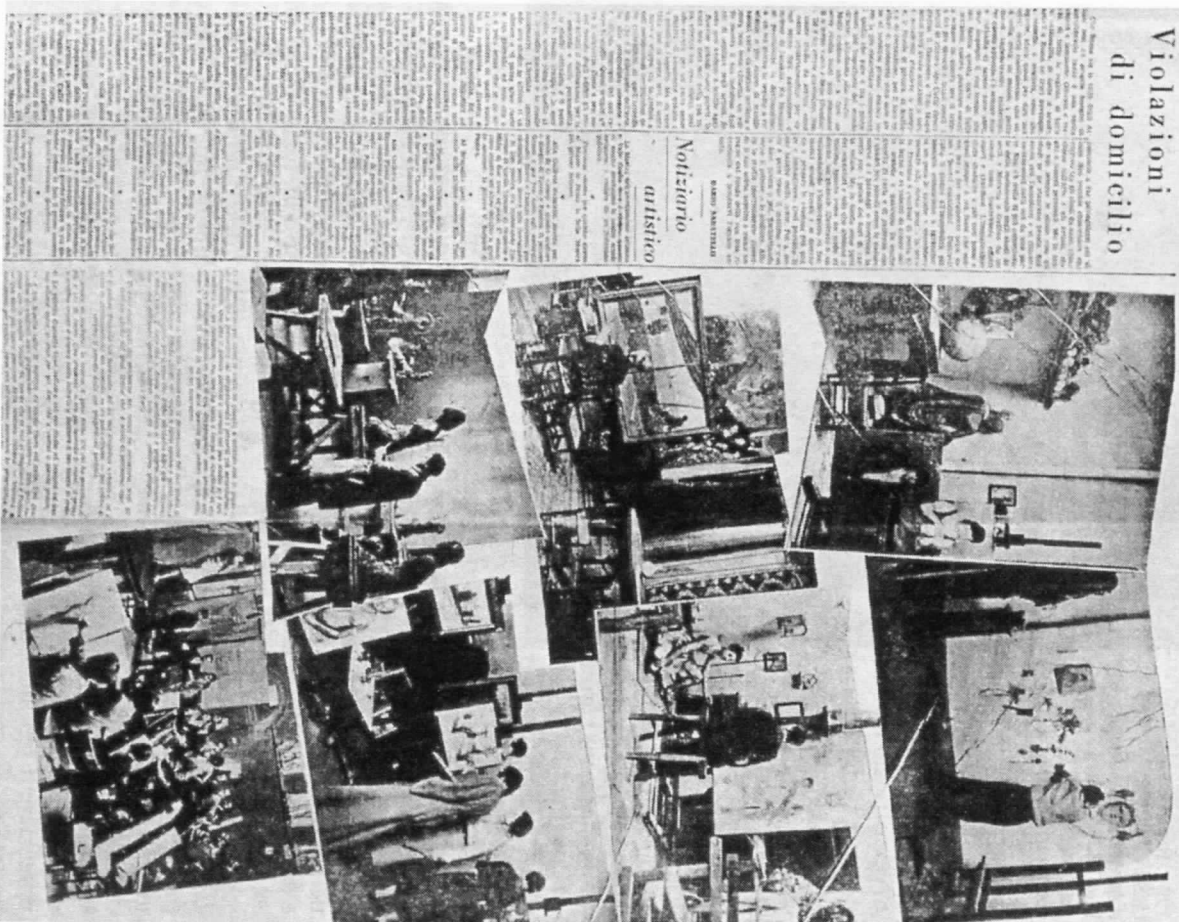
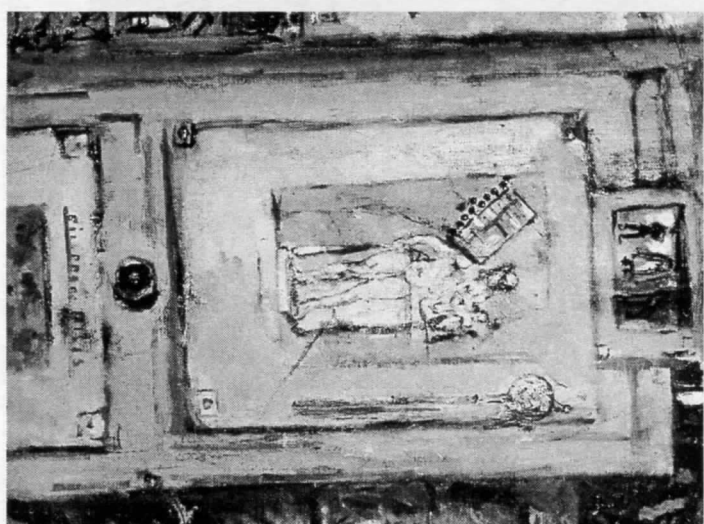
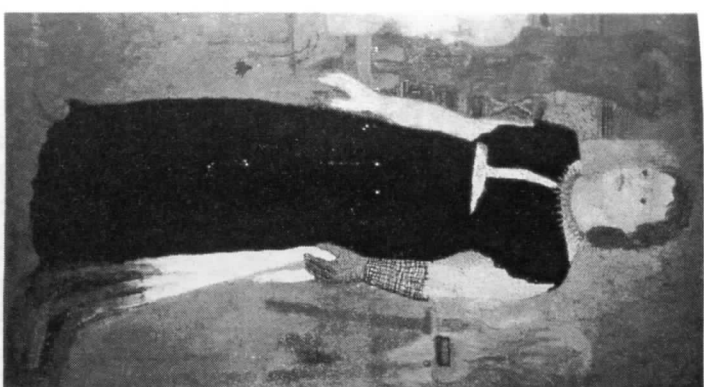


Fig. 19. Riconoscione fotografica negli studi dei pittori romani, "Il Tevere", gennaio 1933

Fig. 20. M. Mafai, *Ritratto di Antonietta nello studio*, 1934, collezione privata

dello la temperie umana di chi li ha allestiti. Quando lo stesso Mafai, nel 1934, rappresenta la moglie scultrice nel suo studio (fig. 20) vuole depotenziare il significato plastico dei gessi e delle terracotte: dopo due decenni in cui gli umani erano stati rappresentati come se fossero statue, qui un alito di umano percorre le sculture (teste e corpi, gessi e crete) sui trespolti, le rende fragili e vulnerabili, e l'atmosfera, dorata e di colore quasi incarnato, sottolinea la contiguità quasi epidermica con la carne della ritrattata. Gli stessi modelli per eccellenza, i calchi in gesso che erano considerati l'alfabeto, il canone grammaticale del pittore "rappel à l'ordre", subiscono, verso la fine degli anni Trenta, un processo di umanizzazione da cui non è escluso un portatore di angoscia: i calchi protagonisti dei quadri di Ennio Morfotti sono il-



luminati da una crudele luce elettrica che ne evidenzia lo stato frammentario e l'usura, e ne svela la tragica inutilità. Oppure, spogliati del loro valore normativo, questi calchi/modelli diventano tutt'uno con il vissuto dell'artista ridotti come sono a personissimi appunti grafici. *La porta magica* del 1935, con un Ercole appeso alla porta dello studio parigino di rue Servandoni di Filippo de Pisis (fig. 21), o *Le peonie* dello stesso De Pisis (con la presenza dell'*Arianna* dei Musei Vaticani, un gesso gravido di morte dichiariane, in uno scorcio di anni in cui si cominciano a rifare i conti con la metafisica⁴⁰ indicano ancora una volta come sia vincente, attraverso l'autografia dell'artista (che spiega in una pagina di diario del 1933 di volere "far più virtuoso il segno, per dar più volto all'anima"⁴¹), un atteggiamento di forte contamina-

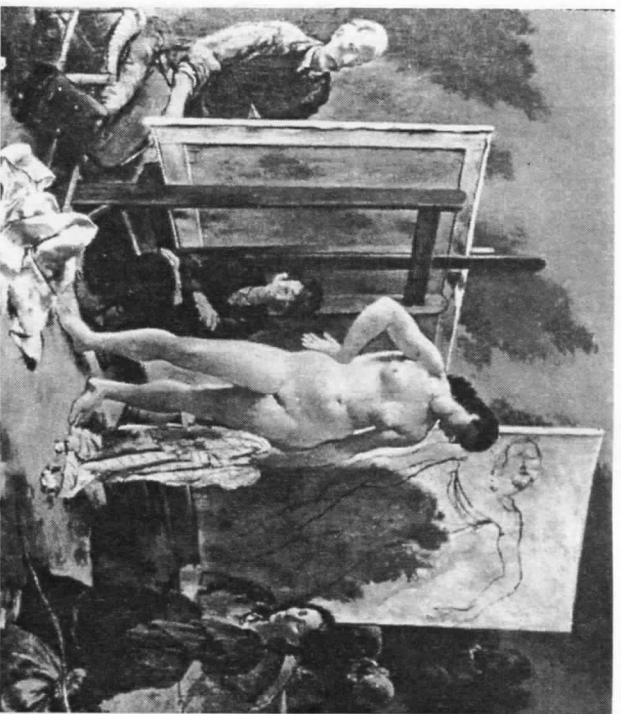


Fig. 22. F. Carena, *Lo studio*, 1933-1934, Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.
Fig. 23. M. Mafai, *Modelli nello studio*, 1940, Milano, Pinacoteca di Brera.
Fig. 24. R. Guttuso, *Studio per Crocifissione*, 1940, collezione privata



zione esistenziale. Il modello antico è piegato a urgenze di vissuto contemporaneo (Ercole è un bel giovanotto di cui si spera il ritorno, nello studio, Arianna è il simbolo dell'abbandono e dell'attesa vana) anche attraverso sottolineature esecutive (il pannello di Arianna è dipinto come la corolla sfiorita con cui è messo in palese rapporto).

Un terzo processo, ideologicamente più rilevante, è quello di allegorizzare la condizione dell'artista attraverso la rappresentazione di eventi all'interno dello spazio dello studio. Sono opere che si addensano verso la fine del decennio, come se il traguardo verso un sospirato, a lungo inseguito quadro di composizione pagasse pegno di una inevitabile implicazione esistenziale.

C'è un primo livello, ed è quello dell'autobiografia pittorica riassunta e collocata nello spazio dell'*atelier*, addirittura con riferimento al quadrone di Courbet. Nel 1933 Felice Carena, nel suo *Autoritratto nello studio* oggi

alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (fig. 22) aveva collocato nello spazio del lavoro, e neanche troppo velatamente, un sofferto episodio autobiografico: il ritorno in famiglia della giovane moglie fedifraga che sostituisce la sostituzione della carnosa e nuda modella, nella posa di una verità svelata, ritratta sulla tela dal severo e impassibile artista. Ma l'allegoria poteva spingersi più a fondo, e toccare la natura stessa della operazione pittorica. Nei *Modelli nello studio* (fig. 23) che vincono il II premio Bergamo nel 1940⁴² Mafai fa svestire due giovani di studio: sono due nudi assolutamente non esemplari, con un realismo fine anni Trenta che contrasta con l'incongrua bardatura da scena (un cilindro, vestiti frusti). All'interno dello spazio di lavoro artistico si rappresenta un disvelamento di verità, e si celebra la sottile malinconia che unisce il destino dell'artista e quello degli uomini rappresentati nella sua pittura. Fa, infine, una certa

co autoreferenziale dell'intelligenza ma invece una tragedia umana, dalle scoperte allusioni politiche.

1. R. Melli, *Visita ad artisti*, Giuseppe Capogrossi, in "Quadrivio", 12 ottobre 1933; id., *Emanuele Cavalli*, ivi, 10 dicembre 1933; id., *Fausto Pirandello*, ivi, 18 marzo 1934; id., *Mario Mafai*, ivi, 31 marzo 1935; id., *Marino Marini*, ivi, 7 aprile 1935; id., *Mitro scultore*, ivi, 19 gennaio 1936; id., *Corrado Cagli*, ivi, 23 febbraio 1936.

2. Come nell'eloquente esempio di C. Castone Rezzonico della Torre, *Lettera a Diodoro Delfico sul gruppo in marmo di Adone e Venere opera di Canova*, "Memorie per servire alla storia letteraria e civile", agosto 1795, su cui ha riportato l'attenzione P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 50-56.

3. D. Sacchi, *Un provinciale a Milano. Visita allo studio di Hayez*, in id., *Miscellanea di lettere ed arti*, Pavia, Bizzoni, 1830, pp. 146-175.

4. Il Critico, *Boemia avvenire*, "Cronaca Bizantina", IV (3), 1 febbraio 1884; sull'importanza del testo si è soffermata

M.M. Lanberti, 1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 7, Il Novecento, Torino, Einaudi, 1982, pp. 67-69.

5. Rispettivamente A. Teglio, *Ritratti a penna. Umberto Boccioni*, "Il Panaro", 19 marzo 1911; F. de Pisis, *Carlo Carrà, Giorgio de Chirico*, "Gazzetta Ferrarese", 12 febbraio 1918; E. Santamaría, *Conversando con Giacomo Balla*, "Griffa", 15 agosto 1920.

6. Per i quadri di Carrà e De Chirico si vedano le interpretazioni di P. Fossati, *Storie di figure e di immagini. Da Boccioni a Lirici*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 63-66 e 71-116; per il riferimento a Poussin della *Natura morta* Virali 35 di Morandi cfr. F. Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio: identificazioni delle opere, storia collezionistica e novità cronologiche del Morandi metafisico e postmetafisico*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", n. 26, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2002 [ma ottobre 2004], pp. 492-493.

7. U. Ojetti, *Lo scultore Antonio Maraini*, "Dedalo", 1, 1920-1921, pp. 751-752.

8. C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche di Camillo Boito*, Roma-Torino-Firenze, Bocca, 1877, pp. 83-87.

9. E. Zanzi, *L'arte di Felice Casorati*, "Il Momento", 6 luglio 1921.

10. F. Berardinelli, *Casorati*, "La Stampa", 13 marzo 1926.

11. M. Bernardi, *Conversazione platonica con Casorati*, "La Stampa", 20 novembre 1929.

12. Il servizio fotografico di Giuseppe Pagano è illustrato e commentato in M.M. Lanberti, *Casorati: ritratto in un interno*, in *Felice Casorati 1883-1963*, (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, febbraio-marzo 1985), a c. di M.M. Lanberti e P. Fossati, Milano, Fabbri, 1985, pp. 211-237.

13. M. Mafai, *La pittura del '29*, "Il Contemporaneo", 1 maggio 1954, citato in P. Fossati, *Autoritratti, specchi e palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 109.

14. A. Galvano, *Processo alla pittura*, "Il Selvaggio", XVI (5), 15 novembre 1938.

15. L. Bartolini, *Libelli. Visita a Morandi*, "L'Ambrosiano", 28 gennaio 1932.

16. S. Volta, *Il viaggiatore di pittura. Morandi*, "L'Italia Letteraria", 29 settembre 1929.

17. P. Fossati, *Storie di figure e di immagini*, cit., pp. 143-144. Il passo ritrascrive e amplia quello di apertura di L. Virali, *L'incisione italiana del Novecento. I Selvaggi*, Giorgio Morandi, "Donus", III (36), dicembre 1930, p. 64.

18. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti*

italiani. Arturo Martini o l'ordine nel disordine, "Corriere della Sera", 4 novembre 1934.

19. R. Carrieri, *Da Tranquillo Cremona ai manichini. Giro intorno agli studi dei pittori*, "La Lettera", febbraio 1936, pp. 156-157.

20. F. Saporiti, *Artisti d'oggi. Corrado Vivini e la giovane scultura italiana*, "Emporium", LXXIX (471), marzo 1934, p. 135.

21. P. Tortiano, *Arturo Martini*, "Casabella", VI (2), febbraio 1933, pp. 32-34.

22. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti italiani. Arturo Toscani, o la fedeltà alla terra*, "Corriere della Sera", 10 novembre 1934.

23. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti italiani. Ardengo Soffici o la giornata mistica*, "Corriere della Sera", 17 novembre 1934.

24. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti italiani. Ciriaco De Dominicis o l'anima in pittura*, "Corriere della Sera", 2 dicembre 1934.

25. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti italiani. Atilio Silva o l'artiere fra i giganti*, "Corriere della Sera", 11 dicembre 1934.

26. R. Carrieri, *Vita anonima delle modelle*, "La Lettera", aprile 1937, pp. 313-314.

27. E. Villa, *Fontana*, (1937), in id., *Attributi dell'arte odierna. 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 111. La datazione dello scritto al 1937 è correttamente messa in dubbio in A. Tagliarini, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi, 2004, p. 32.

28. E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, cit., pp. 112-113.

29. R. Carrieri, *Da Tranquillo Cremona ai manichini*, cit., p. 155.

30. R. Biondi, *Contro il Novecento* (marzo-aprile 1936), in *Tacchini 1936-1959*, a c. di E. Emanuelli, Torino, Einaudi, 1960, p. 22.

31. *Caricature Biondi-Biondi*, a c. di G.M. Etbesato, Vicenza, Neri Pozza, 1986, p. 24.

32. La fotografia è pubblicata e discussa in P. Rusconi, "Pensare coi colori": una scultura di Fontana, due fotografie, un articolo di Renato Biondi, "L'Uomo Nero", I (1), giugno 2003, pp. 14-15.

33. I. Cremona, *Visite. Carlo Carrà*, "Il Selvaggio", IX (4), 15 giugno 1932.

34. L. Autoritratto, oggi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, è stato oggetto di una analisi particolare in M. Fagiolo dell'Arco, *Autoritratto. Narciso, Edipo, Argonauta, Odisseo, Hebeomero, Diocoro*, in *De Chirico. Gli anni Trenta*, (Verona, Galleria dello Scudo e Museo di Castelvecchio, dicembre 1998-febbraio 1999), a c. di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Mazzotta, 1998, pp. 33 e 39-41.

35. F. Callari, *Il Quadrilatero d'Arte*

Nazionale. Studio critico, Roma, Edizioni di Conquiste, 1935, p. 130.

36. Il quadro, un olio su tavola di 92x80 cm di collezione privata, è riprodotto a colori, col titolo *Lo studio*, nel catalogo della mostra *Scuola Romana. Artisti tra le due guerre*, (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1988), a c. di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Mazzotta, 1988, p. 192.

37. A. Ziveri, *Pensieri sull'arte*, riportati in M. Fagiolo dell'Arco, *Lo spazio del travestimento*, in *Scuola romana*, cit., p. 190.

38. È il disegno senza titolo di Toti Scialoja riprodotto in "Il Selvaggio", XVIII (1-2), 30 marzo 1941.

39. D. Sabatello, *Sovrintendenza delle Belle Arti. Violazioni di domicilio*, "Il Tevere", 13 gennaio 1933.

40. Sono i due quadri catalogati in G. Biganti, *De Pisis. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1991 ai numeri 1935/31 (oggi collezione privata) e 1936/48 (oggi Pinacoteca di Brera. Raccolta Jesi): sulle relazioni tematiche tra Arianna (la malinconia

dell'attesa) e le peonie (la fioritura rosa fuggitiva come la bellezza giovanile) ha insistito D. De Angelis nella scheda sull'opera in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, coordinamento scientifico di F. Mazzocca, tomo II, Milano, Electa, 1994, p. 746.

41. È il brano, del febbraio 1933, riportato in S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 266.

42. È il quadro, oggi presso la Pinacoteca di Brera di Milano, la cui contrattata vittoria del premio di 25.000 lire è ricostruita in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, settembre 1993-gennaio 1994), Milano, Electa, 1993, p. 228.

43. È la tempera e olio su carta intalata, oggi di collezione privata, del 1940 catalogata in E. Crispolti, *Renato Guttuso. Catalogo ragionato*, vol. I, p. 108, n. 40-41/26.