# I segni nascosti

album di Melli, Scipione-Mafai-Raphaël, Fazzini 1905-1963





COMUNE DI UDINE SindacoFurio Honsell

Assessore alla Cultura Federico Pirone

CIVICI MUSEI Direttore Marco Biscione

### 1 segni nascosti.

#### Taccuini e album di Melli, Scipione - Mafai - Raphaël, Fazzini

Mostra e catalogo a cura di Ricerche fotografiche Giuseppe Appella e Vania Gransinigh Loris Milocco

Ricerche bibliografiche TestiBarbara Morandini Giuseppe Appella

Isabella Brezigar **Fotografie** Vania Gransinigh

Claudio Marcon per i Civici Musei di Udine Chiara Perin

 $Progetto\ grafico\ di\ allestimento\ e\ catalogo$  $Coordinamento\ amministrativo\ e\ di\ segreteria$ 

Jessica Etro

Giovanna Bonafè

Assicurazioni $Coordinamento\ organizzativo$ Willis Italia SpA Margherita Zandigiacomo

SegreteriaLithostampa, Pasian di Prato (Udine) Patrizia Goveto

Tutti i diritti SIAE assolti Gianna Piccolo

Assunta Serra Ufficio Promozione

Susanna Cardinali Coordinamento bookshop e biglietteria

Rita De Luca Ufficio Stampa e Comunicazione del Comune di Udine

Mario Giudici All estimento

Stefano Zucchini Mariangela Buligatto

Denis De Tina  $Servizio\ didattico$ Veniero De Venz Cooperativa Altreforme

Paolo Tosolini Marco Visintini ISBN 9788895752167

#### Ringraziamenti:

Si ringraziano tutti i prestatori che con la loro disponibilità hanno permesso di rendere questo progetto espositivo ancora più importante, ma che hanno preferito mantenere l'anonimato. Si ringraziano inoltre tutti coloro che hanno dato il loro contributo alla realizzazione ed in particolare:

Emanuele Buzzanca, Giuseppe Cirillo, Cristina Da Frè, Raffaella De Pasquale, Alessandro Del Puppo, Giulia Mafai, Vincenzo Montella, Sara Scalia, Ciro Schioppa, Cristina Riva e tutto il personale della Cooperativa Sistema Museo.



La piccola Grande Mostra: "I segni nascosti. Taccuini e album di Melli, Scipione - Mafai - Raphaël, Fazzini 1905-1963" è esemplare sotto numerosi profili. È esemplare nel coraggio di porsi un obiettivo culturalmente importante, ingiustamente poco frequentato in Italia per timore che il pubblico ami solo le grandi Mostre spot. I "segni" sono gli indizi di quel passaggio, nel primo Novecento italiano, nel quale il disegno acquista lo statuto di linguaggio artistico autonomo diventando grafica, caricatura, fumetto,... E sono "nascosti" perché molti sono relegati dagli stessi artisti nei loro album di schizzi. La mostra è esemplare nella sua originalità, perché molte opere esposte sono inedite e frutto di un autentico percorso di ricerca, della curatrice Vania Gransinigh. Infine la mostra è esemplare nei costi, dimostrando che anche gli allestimenti frugali, quando sono sostenuti da idee importanti, hanno grande valore.

Un plauso dunque a tutto il settore dei Civici Musei del Comune di Udine guidati dalla sensibilità e capacità innovativa dell'assessore Federico Pirone e diretti dal brillante Marco Biscione, che hanno in Vania Gransinigh, curatrice della sezione di Arte Moderna e Contemporanea, una personalità di spicco a livello italiano non solamente per il suo talento di conservatrice, ma anche per la sua capacità di produttrice di nuova cultura attraverso lo strumento "piranesiano" di Casa Cavazzini. E un plauso infine al sapiente contributo di Giuseppe Appella, massimo esperto della "scuola di via Cavour".

Un plauso ancora più grande però ai cittadini di Udine che numerosi hanno voluto partecipare, con la loro visita, a questo avvenimento autenticamente Culturale.

Il Sindaco di Udine Furio Honsell

Dopo l'esposizione dedicata alle avanguardie dell'arte americana degli anni Sessanta e Settanta, il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea della città di Udine propone questa mostra dedicata ad un segmento importante della grafica italiana della prima metà del Novecento, con attenzione particolare alla cosiddetta Scuola di Via Cavour e dei suoi interpreti più brillanti. Intendiamo proseguire nei prossimi anni, sempre con cura e costanza, una linea di presentazione al pubblico di progetti artistici originali che approfondiscano e scavino all'interno delle tendenze espressive ed interpretative del Novecento ancora non del tutto note, restituendo il cambiamento che nel corso degli anni ha modificato convenzioni e paradigmi del dibattito artistico.

Un obiettivo che si nutre della volontà di porre un'istituzione di questo tipo in un ruolo di rilievo, sicuramente oltre i confini del Friuli Venezia Giulia, partendo dalla consapevolezza di curare e di promuovere il patrimonio di cui essa dispone. Intendiamo però assumere questa sfida, assolutamente non banale, insieme al pubblico, cercando di ascoltare la sua voglia di conoscenza e di stimolare il suo desiderio di novità: un museo che non aspetta ma che incontra le cittadine e i cittadini, giocando le carte dell'autenticità e di un lavoro di prospettiva.

L'Assessore alla Cultura Federico Pirone

Con la mostra "I segni nascosti" Casa Cavazzini compie un ulteriore passo nel consolidamento di una politica culturale ed espositiva che privilegia originalità, qualità, novità e ampiezza dell'offerta nell'esplorazione del mondo complesso e ricco dell'arte moderna e contemporanea.

Con questa mostra abbiamo voluto approfondire un tema poco frequentato nelle politiche espositive (forse per la sua scarsa spettacolarità) come quello del disegno, comunque fondamentale – come ricordato nella citazione di De Chirico che la curatrice della mostra Vania Gransinigh ha voluto riportare in apertura del suo saggio – nella costruzione e nella comprensione dell'opera pittorica.

L'originalità e la novità vengono poi dalla presentazione al pubblico per la prima volta di un taccuino di disegni inediti di Gino Bonichi, in arte Scipione, che messo a confronto con le opere di Mario Mafai, Antonietta Raphaël, Roberto Melli, contribuisce a comprendere e a ricreare l'atmosfera della scuola romana di via Cavour che con i suoi grandi sviluppi darà un segno fondamentale all'arte italiana del XX secolo. Si stabilisce così anche un collegamento, un rimando genealogico e storico alla collezioni Astaldi, che costituisce il nucleo fondamentale e fondativo del percorso espositivo di Casa Cavazzini.

È anche in questo filo conduttore che si trova il senso delle scelte espositive di Casa Cavazzini, di ricerca e innovazione ma anche di valorizzazione del patrimonio culturale della città, che costituisce il primo dovere di un museo civico.

L'intensa attività espositiva di Casa Cavazzini e dei Civici Musei non sarebbe poi possibile senza l'appassionato sostegno e la disponibilità del personale dei Musei a cui va il mio ringraziamento.

Il Direttore dei Civici Musei Marco Biscione





# Vania Gransinigh

"I nostri maestri, prima di ogni altra cosa, c'insegnarono il disegno; il disegno, l'arte divina, base di ogni costruzione plastica, scheletro di ogni opera buona, legge estrema che ogni artefice deve seguire. Il disegno, ignorato, negletto, deformato da tutti i pittori moderni (dico tutti, compresi i decoratori delle aule parlamentari e i vari professori del regno), il disegno, dico, tornerà di *moda*, come oggi usan dire quelli che parlano di avvenimenti artistici, ma tornerà per necessità fatale, come una condizione *sine qua non* di creazione buona. *Un tableau bien dessiné est toujours assez bien peint*, diceva Giovanni Domenico Ingres, e credo che se ne intendesse un po' più di tutti i pittori moderni".

# I "SEGNI NASCOSTI" DEGLI ARTISTI: COORDINATE PER UNA MOSTRA

La citazione qui riportata spetta a Giorgio de Chirico, commentatore e teorico d'eccezione sulle pagine della rivista "Valori Plastici", pubblicata a Roma da Mario Broglio tra il 1918 e il 1922. Il testo da cui è tratta risale al 1919 ed è quello, assai noto, in cui l'artista proclama un ritorno al mestiere che diverrà il controcanto di tanta pittura e scultura italiane negli anni tra le due guerre e che proficui e diversificati frutti sarà destinato a offrire soprattutto all'interno dell'ambiente figurativo romano di quel periodo. Lo scritto, di per sé, ha un valore programmatico e rientra a pieno titolo nel clima internazionale di rappel à l'ordre che, in Europa, divenne un vero e proprio imperativo negli anni che seguirono la fine della prima guerra mondiale. Gli esiti che l'arte cosiddetta d'avanguardia aveva fatto registrare prima del conflitto apparivano del tutto inadeguati ad esprimere una realtà completamente mutata e che in questo mutamento richiedeva nuove certezze e solidità d'intenti. In particolare nell'articolo di de Chirico, il riferimento al disegno come struttura primaria da cui era impossibile prescindere per l'esecuzione di un buon dipinto costituì la base di quel rinnovamento dell'arte che coinvolse la cultura figurativa europea, ma che conobbe proprio a Roma, a partire dall'inizio del terzo decennio, una declinazione tutta particolare. Il disegno di cui parla il pictor optimus, però, non è quello utilizzato in ambito accademico quale esercizio della mano e studio

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> La citazione è tratta da G. de Chirico, Il ritorno al mestiere, in "Valori Plastici", anno I, 11-12 (novembre-dicembre 1919), pp. 15 e segg. ed è riportata in V. Fagone, Disegno in copertina. "Valori Plastici" e il disegno di Giorgio de Chirico e Carlo Carrà, in P. Fossati, P. Rossazza Ferraris, L. Velani (a cura di), Valori Plastici, catalogo della mostra di Roma, Skira, Ginevra-Milano 1998, p. 107.

di bella composizione, quanto piuttosto quello che meglio è in grado di restituire l'approccio più intimo ed immediato dell'artista con la realtà che lo circonda. Si tratta, in buona sostanza, di un segno capace di catturare e dare forma al vero nella sua prima essenza, di restituire visivamente il demone del reale. Esso costituisce il primo concepimento di un'immagine che troverà solo in seguito, nella realizzazione pittorica o scultorea, la sua definitiva attuazione. Accanto a questa funzione ancillare del disegno, finalizzata a sostenere l'impalcatura pittorica o scultorea dell'opera, ne esiste un'altra, ugualmente basilare che si sostanzia nella rappresentazione della realtà così come la vede e interpreta l'artista secondo la propria sensibilità. In quest'ultimo caso la testimonianza grafica diviene il terreno di sperimentazione di forme nuove, il luogo al quale circoscrivere i risultati di un'espressività libera da qualsiasi debito con generi comunicativi ritenuti tradizionalmente più importanti. In questa prospettiva il disegno assume uno statuto autonomo rispetto a quel processo di creazione artistica che lo vuole in posizione intermedia nei confronti di risultati collocati al termine di una successione ordinata di tappe evolutive il cui traguardo è l'unico degno di seria considerazione. A spingere, in questa direzione, era anche Carlo Carrà che in quello stesso 1919 così scriveva: "Noi vogliamo che nella pittura gli effetti particolari del disegno abbiano ad avere la medesima felicità che gli italiani dimostrano di solito nel colore. Non realtà plastiche allo stato iniziale, ma l'immagine della forma che ha lumi così fieri da arrestare la realtà stessa. Senza codesto imperativo costruttivo la libertà spirituale non si trova, la nostra indipendenza dal mondo fisico non è che parola vana e pretenziosa"<sup>2</sup>. In quest'ottica, dunque, il disegno valeva per quella sua potenzialità astraente, tutta intellettuale, che gli permetteva di essere un riflesso fedele del mondo pur superandone la fisicità, andando cioè al di là della materia per attingere, in senso neoplatonico, alla sfera assoluta dell'ideale.

Le scelte figurative perseguite da Carrà e de Chirico in quel breve volger d'anni tra il 1918 e il 1922, nonché l'influente posizione assunta da entrambi in ambito critico ebbero sull'ambiente figurativo romano un peso determinante nelle successive elaborazioni teoriche che riguardarono il dibattito, a cui si è fatto cenno, tra avanguardia e "ritorno all'ordine". Nella capitale la questione assunse abbastanza presto la coloritura di una contrapposizione che, in nome di un classicismo rivisto in chiave moderna e purista, poneva a confronto la tradizione artistica dei cosiddetti primitivi trecenteschi e del Rinascimento quattrocentesco di alcuni (Carrà, inizialmente de Chirico, Edita e Mario Broglio per fare alcuni nomi) con la fascinazione neosecentista e neo-barocca propugnata invece da altri pittori come Felice Carena, rientrato a Roma dopo la guerra nel 1919, e Armando Spadini almeno fino al 1925<sup>3</sup>. Al principio degli anni Venti Roma, come altre città italiane, era pronta a cogliere le novità che giungevano dal resto dell'Europa: la mobilità degli artisti, la capacità

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> C. Carrà, *Pittura metafisica*, Vallecchi, Firenze 1919, citato in P. Fossati, P. Rossazza Ferraris, L. Velani (a cura di), *Valori Plastici*, cit., p. 317.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> La situazione appare ben lumeggiata in F. Benzi, *Breve storia dell'arte a Roma tra le due guerre*, in F. Benzi, G. Mercurio, L. Prisco (a cura di), *Roma 1918-1943*, catalogo della mostra di Roma, Viviani Editore S. r. l., Roma 1998, pp. 17-38. Per l'importanza di Carena a Roma nei primi anni Venti il riferimento è sempre a F. Benzi, *Carena e Roma: i fondamenti dello stile e i temi della pittura*, in F. Benzi (a cura di), *Maestri del Novecento. Felice Carena*, catalogo della mostra di Torino, Fabbri Editore, Torino 1995, pp. 23-36.

teorica di alcuni di loro, l'attivismo culturale di riviste come la già citata "Valori Plastici" o "La Ronda", suo corrispettivo letterario, avevano assecondato lo stabilizzarsi di una situazione di fermento che alla volontà di superare l'eredità avanguardista associava gli aneliti di un ritorno all'ordine che significasse anche rispetto della tradizione, ripresa classicista, coerenza ed equilibrio nella costruzione di una identità artistica che potesse dirsi a tutti gli effetti italiana e nazionale<sup>5</sup>.

L'apertura di gallerie private attente a quanto di meglio si andava elaborando sul panorama artistico nazionale quali la Casa d'Arte Bragaglia, inaugurata già nell'ottobre del 1918<sup>7</sup> e il clima internazionale emerso all'interno delle Biennali romane nella prima metà degli anni Venti fecero il resto.

Accanto a Carrà e de Chirico, fu Carena a rivestire un ruolo di primo piano in quel contesto almeno fino alla partenza per Firenze nel 1924. Durante la sua permanenza a Roma, infatti, l'artista piemontese portò a maturazione il proprio personale stile pittorico che alle citazioni visive di opere del Cinque e Seicento associava una sintesi formale modernamente intesa e una plasticità di volumi filtrata dalla pennellata pastosa di Cézanne, con qualche ulteriore apertura in direzione di un luminismo di lontana ascendenza caravaggesca e qualche prestito da Manet e Courbet, ovvero dal realismo ottocentesco di matrice francese.

Questa molteplicità di riferimenti visivi alla tradizione pittorica venne presto definendosi sulle pagine di "Valori Plastici" attraverso due tendenze dominanti. Partendo dalla comune radice di ripresa classicista esse si svilupparono da un lato superando il portato della pittura metafisica per approdare ad un "primitivismo platonico depurato di forme e di linee" e dall'altro andando oltre l'eredità del post-impressionismo in nome di un'ispirazione eclettica al passato tale da comprendere suggestioni che dal Cinquecento scendessero ad abbracciare l'intero XIX secolo. Il ritorno all'antico propugnato e perseguito da entrambi gli schieramenti artistici, nelle corrispondenti linee interpretative, fu certamente il lascito più significativo e foriero di ulteriori elaborazioni anche dopo che la fucina teorica di "Valori Plastici" ebbe cessato le proprie pubblicazioni.

Intorno alla metà degli anni Venti e poco oltre, tali differenziati approcci al passato trovarono speciale declinazione nello studio attento e calibrato della composizione, in un senso di attesa e in quell' aria da museo che si rintracciano in tanta pittura romana dell'epoca e che, insieme, costituiscono il più importante retaggio dei dibattiti svoltisi negli anni immediatamente precedenti. Storia e museo divennero, quindi, i termini di paragone di stili e linguaggi che condussero in direzione sia del "Realismo magico" di Massimo Bontempelli sia di quell'eclettismo i cui campioni abbiamo già segnalato in Carena e Spadini. A controllare e, in qualche misura, a dirigere la situazione era Cipriano Efisio Oppo che in quel breve arco cronologico assunse una posizione di sempre maggiore rilievo nel contesto romano anche grazie

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Sull'importanza della rivista oltre al già citato catalogo della mostra del 1998 a Roma si veda anche P. Fossati, *"Valori Plastici"* 1918-1922, Einaudi, Torino 1981.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> V. Rivosecchi, La vita artistica a Roma negli anni di "Valori Plastici", in P. Fossati, P. Rossazza Ferraris, L. Velani (a cura di), Valori Plastici, cit., pp. 137-146. Tra il 1918 e il 1921 si stabilirono o soggiornarono a Roma Giorgio de Chirico (dal 1918 al 1924), Alberto Savinio (dal 1919 al 1926), Filippo de Pisis (dal 1920 al 1925), Arturo Martini (dal 1921). A livello internazionale si segnalano le presenze di Picasso nel 1917 e di André Derain nel 1921. Tra il 1920 e il 1922 furono nella capitale anche Christian Schad e Georg Schrimpf che consentiranno il legame con la Neue Sachlichkeit tedesca.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> F. Benzi, *Breve storia dell'arte a Roma*, cit., pp. 23-24.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Sull'attività della galleria si veda M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti (a cura di), *La Casa d'Arte Bragaglia 1918-1930*, Bulzoni, Roma 1992.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Cfr. F. Benzi, *Breve storia dell'arte a Roma tra le due guerre*, cit., p. 26.

alla sua vicinanza a Mussolini. Il suo ruolo emerse dapprima quale organizzatore delle Biennali romane tra il 1921 e il 1925 e successivamente come anima delle Sindacali e soprattutto delle esposizioni nazionali Quadriennali romane tra il 1931 e il 1943. A lui si dovette anche l'opposizione forte all'attecchire e sopravanzare delle poetiche legate al movimento novecentista di estrazione milanese pure intentato, in quello stesso periodo, da Margherita Sarfatti, sua fiera e preparata avversaria critica<sup>9</sup>.

Nel quadro che si è appena delineato, il 1927 rappresentò un anno di svolta che inaugurò un rinnovamento radicale nelle ricerche artistiche condotte fino a quel momento in ambito romano. A maggio presso l'albergo Dinesen si inaugurava una collettiva di alcuni giovani pittori che si erano formati al di fuori dei ranghi accademici preferendo piuttosto la frequentazione della scuola d'arte privata diretta da Felice Carena e Attilio Selva, attiva a Roma dal 1922. Si trattava di Francesco Di Cocco, Emanuele Cavalli e Giuseppe Capogrossi che di lì a qualche anno furono tra gli attori comprimari della rivoluzione legata alla pittura tonale. L'importanza dell'esposizione non fu soltanto quella dei successivi svolgimenti teorici e pratici che era destinata a conoscere attraverso i suoi stessi protagonisti, quanto piuttosto per l'influenza che essa fu in grado di esercitare su altri giovani pittori che a quell'altezza cronologica erano ancora in cerca di un proprio linguaggio espressivo autonomo. Stiamo parlando della triade Scipione – Mario Mafai – Antonietta Raphaël a cui si accostava proprio allora Renato Marino Mazzacurati. Affascinati dal primitivismo di Di Cocco e Gisberto Ceracchini, questi artisti si erano formati alla Scuola libera del Nudo allora posta sotto l'ala protettrice di Antonino Calcagnadoro, insegnante sicuramente chiuso alle novità ma sufficientemente tollerante nei confronti delle sperimentazioni tentate dai suoi allievi. A queste esperienze, Scipione e Mafai avevano associato, almeno dal 1925, le visite alla biblioteca di storia dell'arte di Palazzo Venezia dove, alla conoscenza di Raffaello, Masaccio e Piero della Francesca avevano affiancato quella di Goya, El Greco, Bosch sul versante storico, Chagall, Derain e Kokoschka su quello contemporaneo. Per questi giovani sperimentatori si aprì, nel confronto, una nuova maniera di intendere la pittura al di fuori dei richiami all'antico pur rimanendo entro la linea tracciata da Capogrossi e Cavalli, in procinto di compiere il loro viaggio a Parigi. L'impostazione delle loro opere, inizialmente rivolta ai modelli ceracchiniani, subì ben presto l'influsso fecondo di certe figurazioni visionarie e immaginifiche di matrice parigina ed espressionista che portarono a maturazione nella loro pittura, in un breve volgere di tempo, figurazioni sognanti e fantastiche. Tali suggestioni si tradussero presto per Scipione in visioni affocate e surriscaldate di rossi, di ocra, di marroni attraversati da bagliori luminosi, improvvisi e incandescenti che ne fecero immediatamente rilevare la statura di grande artista. La partecipazione di Scipione, Mafai e Raphaël

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Sull'importanza di Oppo nell'ambiente romano degli anni tra le due guerre si veda in particolare F.R. Morelli (a cura di), *Cipriano Efisio Oppo un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Edizioni De Luca, Roma 2000, con ampio regesto dei suoi scritti sulle maggiori riviste e sui quotidiani dell'epoca.

alla mostra del Sindacato laziale del 1929 (marzo) non sfuggì a Roberto Longhi che si affrettò a coniare l'etichetta di "Scuola di via Cavour" per quei giovani intraprendenti, identificando la loro capacità creativa nel sodalizio nato intorno alla dimora della coppia ormai ufficiale Mafai — Raphaël<sup>10</sup>. Di lì ad un anno, questi ultimi si trasferirono temporaneamente a Parigi a contatto con il gruppo degli "Italiens de Paris" e con il clima effervescente raccolto attorno a tante innovazioni artistiche affacciatesi sulla scena francese, prima fra tutte quella del Surrealismo patrocinato da Breton.

Al loro ritorno, i traguardi raggiunti separatamente da Mafai – Raphaël e da Scipione emersero con evidenza visiva: segnato dalla malattia mai accettata e da un temperamento forte e determinato, costretto a periodi di lungo isolamento in sanatorio, Gino Bonichi in arte Scipione aveva arricchito la sua vena narrativa di riferimenti biblici e letterari, affiancando la pittura al disegno ceduto alle riviste dell'epoca per ricavarne qualche magro guadagno. Mafai, dal canto suo, aveva schiarito la sua tavolozza e alleggerito la sua pennellata e si era allontanato dalla sua prima maniera. A segnare la divergenza di ricerca pittorica intervenne la mostra che i due inaugurarono nel novembre del 1930 alla Galleria di Roma, allora diretta da P. M. Bardi. La critica non mancò di sottolineare, in quell'occasione, le novità apportate sul panorama figurativo romano dai due amici, ma solo a Mafai fu concesso di andare oltre perseguendo la raffigurazione di una realtà trasfigurata in senso lirico ed entro il filtro di decantazione di una visionarietà di impronta fortemente psicologica. Da quel punto partì un adeguamento della tecnica che lo portò ad ispessire la materia cromatica e a trattarla seguendo piuttosto la lezione tonale che di lì a qualche anno avrebbe inaugurato il nuovo corso della pittura romana degli anni Trenta. Scomparso nel 1933 in un sanatorio ad Arco, presso Trento, durante l'ultimo ricovero, Scipione aveva da tempo abbandonato la pratica pittorica: il suo personale percorso creativo si era consumato nel giro di pochi, intensissimi anni raggiungendo l'apice in alcuni dipinti e in una gran messe di disegni che rimangono tutt'oggi le testimonianze più feconde della sua forza espressiva e della sua innovatrice capacità ideativa. La sua morte prematura ci impedisce di prevedere quale originale sviluppo avrebbe conosciuto il suo linguaggio se egli avesse avuto la possibilità di sopravvivere e di proseguire il proprio cammino, ma nelle opere che ci rimangono e soprattutto nei disegni si può individuare il suo lascito intellettuale, trasferitosi per osmosi a coloro che, come Mafai, gli rimasero vicini fino alla fine.

Rientrati da Parigi a Roma, tra il 1931 e il 1932, Cavalli e Capogrossi continuarono a lavorare insieme sull'elaborazione di una pittura che, tenendo fermo il legame con la realtà, si distillasse in puri piani di colore, un colore che per servirsi di una loro indicazione superasse la propria "espressione naturale"<sup>11</sup>. A loro si accostò presto Roberto Melli che riprese a dipingere proprio sulla scorta di questi contatti dopo

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> R. Longhi, in "L'Italia Letteraria", 7 e 14 aprile 1929.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> La citazione spetta a F. Benzi, *Breve storia dell'arte a Roma*, cit., p. 33 ed è estrapolata dal *Manifesto del Primordialismo Plastico*, firmato da Capogrossi, Cavalli e Roberto Melli nell'ottobre del 1933.

che, negli anni Venti, aveva quasi abbandonato la pittura in favore del cinema<sup>12</sup>. La presenza di Melli in quel contesto era tanto più significativa perché come cofondatore con Mario Broglio della già citata rivista "Valori Plastici", vi aveva svolto un ruolo non secondario come critico d'arte e teorico. Le sue posizioni che in principio avevano preso le distanze e avevano messo fortemente in discussione la corrente neo-seicentista imboccata da alcuni pittori romani all'inizio del terzo decennio, erano poi approdate a sperimentazioni coloristiche affini agli esponenti di quella che verrà presto definita la "Scuola Romana"<sup>13</sup>. Dalla sintesi pierfrancescana della forma e del colore propugnata di fatto sulle pagine di "Valori Plastici", erano infine passate ad una revisione cromatica virata in direzione di un luminismo che saturava i piani di luce, annullando di fatto, ogni ricorso al chiaroscuro di derivazione accademica. Il suo ascendente critico, esercitato attraverso riviste quali "Quadrivio" e "Quadrante", gli permise di mantenere intatta la propria forza di persuasione almeno fino al 1938 quando, a causa della promulgazione delle leggi razziali, fu costretto a ritirarsi dalla vita pubblica e a sospendere la propria attività espositiva. Insieme agli amici Cavalli e Capogrossi firmò, nel 1933, il Manifesto del primordialismo plastico che, elaborato in differenti versioni, venne pubblicato solo nel 1965 in seguito ai dissidi insorti con Corrado Cagli che avrebbe dovuto essere tra i firmatari, ma che si ritirò in bell'ordine dopo le incomprensioni manifestatesi all'interno del gruppo<sup>14</sup>. A quella data, i tre pittori, con Cagli in solitaria sortita, avevano ormai tracciato il nuovo corso artistico della capitale e assieme a Mafai e a Raphaël, che stava abbandonando la pittura per la scultura, erano ampiamente riconosciuti, anche a livello internazionale, come gli artisti più moderni in quel contesto. Nel 1935 la II Quadriennale nazionale d'Arte li aveva accolti con grande rilievo; a notarlo era stato il milanese Sironi che recensendo l'esposizione ebbe a scrivere: "al gruppo che diremo romano, di Cagli, Capogrossi, Cavalli, il compianto Scipione. Mafai e tra gli scultori, Fazzini e Crocetti, è stato questa volta affidato l'onore di sostenere le ragioni più vive e brillanti dell'arte italiana [...] il gruppo romano raccoglie in questa quadriennale una messe più viva di attenzioni e tiene viva con buona energia la fiamma della fede in un'arte moderna che non sia un piatto riscaldato, o una pietosa finzione. Roma è qui il baluardo dell'arte d'oggi<sup>15</sup>.

Ai nomi che già conosciamo, Sironi accostava nel testo quello dello scultore Pericle Fazzini che andava affermandosi sul palcoscenico romano proprio in quel periodo. Giunto a Roma nel 1929, Fazzini aveva alle spalle un apprendistato artigianale di scultore in legno, completato presso la romana Scuola libera del Nudo. La sua impostazione apparve inizialmente legata ad uno stile di tipo verista con riferimenti a Rodin, ma fu presto aggiornata nei contatti e negli scambi amicali con i giovani artisti raccolti attorno alla Scuola Romana, Katy Castellucci e Alberto Ziveri in particolare. A consacrare il suo successo furono la mostra allestita con Ziveri e

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> G. Appella, *Vita/opere/fortuna critica*, in G. Appella, M. Calvesi (a cura di), *Roberto Melli 1885 – 1958*, catalogo della mostra di Macerata, Leonardo-De Luca Editore, Roma 1992, pp. 183-242. Melli aveva lavorato fino alla metà degli anni Venti per la S. Marco Film di cui fu direttore artistico e di produzione, con ruoli di regista e scenografo.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> L'espressione fu usata per la prima volta dal critico francese Waldemar George, sostenitore degli "Italiens de Paris", in occasione della presentazione dell'esposizione allestita alla Galleria Jaques Bonjean di Parigi nel dicembre del 1933 da Cavalli, Cagli e Capogrossi. Oltre al già citato F. Benzi, *Breve storia dell'arte a Roma*, cit., p. 34 si vedano anche le osservazioni di V. Rivosecchi, *Il tonalismo*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Scuola Romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra di Milano, Mazzotta, Milano 1988, pp. 87-88.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> G. Appella, *Vita/opere/fortuna critica*, cit. p. 216.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> M. Sironi, *II Quadriennale d'arte nazio-nale*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", febbraio 1935.

Giuseppe Grassi alla Galleria d'Arte Sabatello nel gennaio del 1933 e la successiva frequentazione del circolo riunito intorno alla Galleria della Cometa, legami che si deteriorano alla fine degli anni Trenta, ma che nel corso del decennio lo videro in contatto con tutto il *côté* romano più aggiornato<sup>16</sup>. Passando oltre le influenze classiciste che permeavano buona parte della scultura romana di quegli anni, Fazzini predilesse invece la plastica barocca, ricca di effetti a sorpresa, di virtuosismi tecnici e di inaspettate metamorfosi<sup>17</sup>. Seguendo il suo istinto creativo, seppe attingere a risultati del tutto originali, così da indicare, alle più giovani generazioni, strade ancora non battute. A suo modo fu anch'egli un protagonista del rinnovamento artistico romano tra le due guerre e in questa veste la sua personalità merita di essere ricordata accanto a quella dei pittori che abbiamo già menzionato.

Il quadro che si è venuto componendo conferma la centralità di quegli artisti di residenza romana che negli anni tra il 1919 e il 1945 furono gli attori comprimari del rinnovamento in senso moderno dell'arte nazionale. Se questo avvenne anzitutto in ambito pittorico e scultoreo, la ventata di novità non mancò di coinvolgere il disegno, mezzo tecnico espressivo che nel Novecento acquisì un ruolo sempre più determinante all'interno dei percorsi creativi individuali delle personalità poco sopra menzionate. Ciò riguarda tanto il saggio grafico destinato all'esposizione, all'illustrazione di un testo o al collezionismo, quanto il disegno da taccuino, ovvero quello che corrisponde al primo e più spontaneo approccio dell'artista alla realtà circostante, semplice appunto visivo sortito sì da una sollecitazione esterna, ma rielaborato senza schemi concettuali pregressi, al limite della consapevolezza creativa. Rispetto al passato, il disegno del XX secolo si contraddistingue proprio per un maggiore grado di ricerca e sperimentazione che non appare immediatamente legato alla necessità progettuale, quanto piuttosto alle intenzioni dell'artista che se ne serve per trovare le soluzioni formali adeguate ad esprimere al meglio il proprio messaggio visivo<sup>18</sup>.

Nel periodo tra le due guerre, il dibattito su tecnica e funzione del disegno conquistò nuovo interesse e andò a occupare le pagine di riviste specializzate e periodici. La voce più influente in quest'ambito è senza dubbio la già citata "Valori Plastici" da cui abbiamo riportato ampie citazioni. Riassumendo la posizione di artisti e teorici che vi intervennero proponendo il proprio punto di vista, il saggio grafico doveva essere verosimigliante andando a determinare quella porzione di spazio che gli oggetti occupano nella realtà, restituendone forma, massa, volume e profondità, ben prima di ogni sedimentazione del colore. Misure e proporzioni, la stessa prospettiva degli oggetti dovevano essere rispettate fedelmente traducendosi così in un disegno chiuso, organico e strutturato: fondamento perfetto al neoclassicismo in corso di recupero concettuale. A opporsi a questa concezione era l'idea di un segno grafico

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Per la storia della Galleria di Dario Sabatello, aperta per soli due anni a Roma in via del Babuino 61, si veda almeno B. Marconi, "Il marciapiede del pittore". Gallerie romane, in F. Benzi, G. Mercurio, L. Prisco (a cura di), Roma 1918-1943, cit., pp. 59-72, in particolare alla p. 65.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> M.G. Tolomeo, *La scultura a Roma tra le due guerre*, in F. Benzi, G. Mercurio, L. Prisco (a cura di), *Roma 1918-1943*, cit., pp. 53-58.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> E. Crispolti, M. Pratesi, Arte del disegno nel Novecento italiano, Laterza, Bari 1990, pp. 2-3.

che si scomponeva in mille rivoli diversi, in una serie di vibrazioni che suggerivano il contrasto del colore ma anche la deformazione del soggetto o dell'oggetto, con forzature che rimandavano all'esperienza espressionista<sup>19</sup>. Tali forzature, che spesso viravano in direzione caricaturale, spingevano la rappresentazione ad una sintesi formale del tutto nuova e inedita, aperta all'ironia e alla satira mordace che ben si prestava a commentare i testi di contenuto politico, sociale o culturale di tante riviste dell'epoca<sup>20</sup>.

Tra i due differenti modi di intendere il disegno, fu il secondo a prestarsi ai migliori sviluppi e a essere considerato più libero e moderno. A sostenerne criticamente la validità estetica e soprattutto l'autonomia funzionale concorrevano molteplici interventi comparsi sulla stampa nazionale<sup>21</sup>. A praticarlo era invece quel gruppo di artisti riuniti a Roma attorno a Scipione, Mafai e Raphaël che per formazione e ispirazione guardavano piuttosto in direzione delle avanguardie espressioniste e ai quali questa versione alternativa del disegno appariva più famigliare. Ciò vale tanto per il disegno "da esposizione", ovvero per i saggi grafici di maggiori dimensioni, accurati nella resa e nel ductus, attentamente compiuti e calibrati, quanto per il disegno da taccuino, strettamente legato al lavoro di ricerca quotidiano dell'artista, volto a raccogliere e a registrare immediatamente – quasi si trattasse di un diario grafico – intuizioni e suggestioni visive in maniera abbreviata, bozzettistica e volutamente incompiuta. Così configurato il disegno cosiddetto "di ricerca" o progettuale "è molto spesso povero nei modi del suo manifestarsi, breve, persino occasionale, di piccolo formato, non rifinito, maltrattato si potrebbe dire. Ed è come un disegno privato, tutto sostanzialmente funzionale al proprio lavoro, non perciò così preoccupato di come potrà ad altri apparire. A volte è risolto utilizzando fogli di recupero, pagine di giornale"<sup>22</sup>.

Proprio su questo tipo di testimonianze grafiche si focalizza la mostra allestita a Casa Cavazzini.

Il ritrovamento di un cospicuo nucleo di cinquantuno disegni di Scipione appartenenti ad un taccuino risalente al 1921 costituisce il cuore dell'esposizione e l'elemento centrale attorno al quale si orchestra tutto il progetto scientifico che la sostiene. Totalmente inediti fino a questo momento, i saggi grafici si presentavano rilegati in un album dal quale, in tempi passati, erano stati estrapolati alcuni fogli<sup>23</sup>. Nel loro complesso essi rappresentano un'addenda significativa al percorso creativo dell'artista, all'epoca appena diciassettenne, e permettono di gettare un raggio di luce sulle tenebre che circondano tutt'oggi la sua attività giovanile. Di fatto i disegni consentono di visualizzare le prime prove e gli esordi creativi di un giovanissimo Gino Bonichi, prima ancora che cominciasse a firmarsi con lo pseudonimo quirite di "Scipione". Si tratta di fogli che propongono soprattutto ritratti e caricature, ispirati a personaggi del cinema, del mondo politico e culturale della capitale di allora, trat-

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> La distinzione tra i due modi di intendere il disegno è fissata da P. Fossati, *Paragrafi per il disegno fra due guerre*, in P.G. Castagnoli, P. Fossati (a cura di), *Disegno italiano fra le due guerre*, catalogo della mostra di Modena, Panini, Modena 1983, p. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> P. Fossati, I segni dell'immagine. Il disegno del primo Novecento, in C. Pirovano (a cura di), La pittura in Italia. Il Novecento /1. 1900-1945, voll. II, Electa, Milano 1992, pp. 701-712.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Sulla fortuna critica del disegno tra le due guerre si veda il già citato E. Crispolti, M. Pratesi, *Arte del disegno nel Novecento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 135-141.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Cfr. E. Crispolti, M. Pratesi, *Arte del disegno nel Novecento italiano*, cit., p. 3.

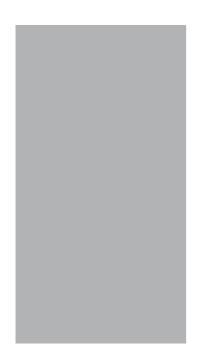
<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Per la storia pregressa di questo taccuino si veda G. Appella, *Disegni inediti di Scipione*, in *Scipione 1904-1933*, catalogo della mostra di Macerata, con testi di G. Appella, C. Mazzenga, A. Trombadori, De Luca Editore, Roma 1985, pp. 27-42, in particolare a p. 27. In generale sul lavoro grafico dell'artista si veda anche Id., *Scipione 306 disegni*, Edizioni della Cometa, Roma 1984.

ti verosimilmente da giornali e riviste, ma non mancano nemmeno i volti di amici e familiari riletti attraverso la lente della conoscenza personale e della contiguità affettiva. È quasi certamente a prove grafiche come queste quelle a cui si riferiva il commilitone di Mario Mafai rivolgendosi a lui per parlargli di Gino Bonichi che diceva di aver conosciuto durante una vacanza estiva a Roccaraso<sup>24</sup>. "Un tipo gioviale. simpatico; fa le caricature a tutti i villeggianti, se tu vedessi come le fa bene; poi organizza gite, tiene allegre le comitive divertendole un mondo": questo è il primo ricordo di Scipione così come compare nelle memorie di Mafai<sup>25</sup>. A scorrere oggi con lo sguardo questi fogli riemersi dall'oblio pare proprio di vederli, i villeggianti, raccogliersi attorno a quel ragazzo allegro, ridere insieme a lui dei propri e degli altrui difetti. Non si può escludere che, recandosi a conoscerlo al termine del suo servizio di leva, Mafai vedesse anche questi disegni e, sorpreso dalla qualità del tratto e dalla facilità espressiva di Scipione, gli suggerisse l'iscrizione alla Scuola libera del Nudo, cosa che avvenne puntualmente nel corso del 1924. Fu questa prima tappa a dare inizio al percorso professionale di Gino Bonichi segnando il passaggio dal disegno tracciato per passatempo ad un impegno costante e consapevole, indirizzato ad un fine preciso. I risultati di quello che avverrà in seguito sono a tutti noti: il segno dell'artista si libera da ogni impaccio formale, scorre libero e sicuro sulla superficie di carta, traducendo in bianco e nero l'immaginifica e surreale visione del suo mondo visionario.

Intorno a questo importante nucleo di inediti sono stati riuniti disegni provenienti dai taccuini degli altri artisti già menzionati e che, al pari di Scipione, hanno contribuito al rinnovamento della grafica italiana tra le due guerre. Per Mafai e Raphaël si tratta di opere che testimoniano la loro produzione dalla fine degli anni Trenta fino agli anni Cinquanta. Del primo si espongono studi che costituiscono in parte un antefatto alla serie dei dipinti delle *Fantasie*, dell'altra si presentano molti dei disegni eseguiti nel periodo di permanenza a Genova, città nella quale l'artista si era rifugiata con le figlie in seguito alla promulgazione delle leggi razziali e dove aveva trovato l'appoggio degli amici collezionisti Alberto Della Ragione ed Emilio Jesi. Il percorso si conclude, infine, con i fogli provenienti da taccuini di Roberto Melli e Pericle Fazzini che mostrano invece, in maniera coerente, le riflessioni formali e il percorso mentale che hanno condotto alla realizzazione di alcuni dei capolavori dei due artisti. Si tratta di fogli che, nel loro insieme, rivelano i tragitti del pensiero, le coordinate di una ricerca, le sperimentazioni della visione conservando intatto il fascino misterioso della creatività umana.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> A ricordarlo è Mario Mafai nelle sue memorie riportate da M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, *Scipione vita e opere*, Allemandi Editore, Torino 1988, p. 43. Mafai conobbe Scipione nella primavera del 1924.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ibidem.



### Giuseppe Appella

Ognuno spaventosamente nudo nella propria passione
Oskar Kokoschka

# I SEGNI NASCOSTI

## Taccuini inediti di Scipione, Melli, Mafai, Raphaël e Fazzini

L'improvvisa ricomparsa di un taccuino inedito di Scipione, con 60 fogli, due dei quali (*Ritratto giovanile*, firmato e datato "GBonichi 1921", e *Papà Serafino*) pubblicati nel volume *Scipione. 306 disegni* (Roma 1984), seguiti nel 1985 dai dieci emersi nella mostra di Macerata, ripropone il lavoro di ricognizione, ancora tutto da fare, tra le carte degli artisti del secolo appena trascorso.

Scipione, nel 1921, ha diciassette anni. Vive con il padre, la madre, una sorella e quattro fratelli, tutti nati prima di lui. È a Roma dal 1909 e dopo aver abitato con la famiglia in via Caio Mario 8 si è spostato in via Cola di Rienzo 190, tra piazza del Popolo e il Vaticano. Frequenta lo Stadio Nazionale Romano ed è appassionato di atletica leggera. L'altezza e la corporatura sana e massiccia, l'esibita potenza muscolare, il collo taurino, i capelli folti e biondicci, il naso piccolo su un gran faccione, una buona dose di spavalderia, gli permettono di scaricare la sua energia nel lancio del disco, nel lancio del giavellotto, nel salto in lungo e in alto, nel nuoto, nel sollevamento pesi. E nel disegno che, come si vede in uno dei fogli del taccuino, forse il suo primo, strettamente connesso con l'ultimo, il breviario latino del 1933 arricchito di otto pastelli che segnano la sua fine, trasmette subito il TIMORE di quella malattia originata da una polmonite con cui dovrà lottare per tutta la sua breve vita.

Gli amici hanno saputo perfettamente descrivere Gino Bonichi, dal 1927 Scipione,

dall'appellativo quirite che si era scelto e imposto da sé per meglio dichiarare la fondatezza della propria ispirazione romana tra il sacro e il profano, tra il Barocco e il Novecento. Scrive Mario Mafai: "Egli viveva di tutto, godeva delle più piccole cose; sapeva dirti, in un ambiente in un caffè in un tram, chi poteva essere quello, che faceva l'altro, se era malato e di che malattia, con sicurezza, come se gli venisse da un potere strano. In ognuno cercava un pensiero e in ogni oggetto il significato, la giustificazione di quel pensiero che tutti determina o lega e che in lui trovava l'elemento più misterioso: esuberante di vitalità, ricco di sangue, muscolatura di atleta, fecondo di intelligenza, o di immaginazione: era la personificazione della forza e della salute". E Alfredo Mezio: "Era riuscito in un certo senso a realizzare in se stesso, attraverso la propria figura fisica, l'immagine più precisa di questa sua duplice passione che confondeva in una specie di elevazione orgiastica il gusto per gli aspetti più vili e decadenti della vita, e l'ansia delle forme caricaturali e appariscenti: un corpo pieno, atletico, acceso dalla supernutrizione a cui aveva dovuto assoggettarsi per far fronte al male, e sotto queste spoglie felici, simbolo del più esaltante benessere fisico, la fragilità del sistema vitale tutto sospeso a un filo". Sempre Mezio, ci introduce nella casa di via Cola di Rienzo ("Tutto l'appartamento della famiglia Bonichi, in Prati, rigurgita di testimonianze attestanti la metodica, graduale ascesa del ramo maschile dei Bonichi nella carriera militare, prima col capo di famiglia, e successivamente coi figli che si presentavano in tre per colmare il vuoto lasciato dal genitore nei quadri della Benemerita, e sul comò, dove sfilano in parata i cimeli militari della casata. Ricordi, armi, medaglie, nastri e gingilli adornano la casa, e nel salotto, religiosamente appoggiati contro una campana di cristallo, spicca, orgoglio supremo, l'ingrandimento di una fotografia presa in occasione di una rivista militare, in cui si vede il Re che appunta, in una gloria di pennacchi al vento e di sciabole sguainate, una decorazione sul petto di uno dei membri della famiglia") e nella piccola stanzetta interna che Scipione occupa e le cui pareti ha riempito di scritte, fotografie, riproduzioni di opere d'arte, l'immagine sacra attaccata dalla madre sopra il guanciale, un ramoscello benedetto di palma, il piccolo scaffale da scolaro infisso al muro: "La cameretta non aveva nulla dell'abitazione, tolta la forma e l'uso chiaro di albergo a cui la designavano specialmente la presenza dei due o tre oggetti d'uso ben definito, come il letto, il tavolo, eccetera. Per il resto era diventata una specie di grotta magica, di presepio metafisico, di scenografia surrealista per balletto".

Ecco, il taccuino, per Scipione, è una sorta di grotta magica che mette al sicuro le persone e le cose fantasticate o irraggiungibili, viste o incontrate, su una panchina di Villa Borghese, lungo la scalinata di Piazza di Spagna, e per strada conduce quelle riparate in casa, senza mai rinunciare all'ironia e allo sberleffo, al giudizio morale, a quella sorta di giovinezza perenne tesa alla creazione di un mondo fantastico.

Il cane lupo e la macchina da corsa, la madre e il fratello, l'attricetta adocchiata sulla rivista esposta in edicola o sul manifesto del film in programmazione al cinema

di piazza Cola di Rienzo, Mussolini e i personaggi in costume ciociaro, l'odalisca e i politici di turno, il chirurgo del Forlanini e il dandy di piazza del Popolo, i compagni d'osteria e se stesso visto al centro del foglio, col cappello a larghe tese o circondato da pensieri fatti immagine, sono fermati sulla carta per uscirne subito dopo, fotogrammi di una realtà in costante movimento e di continuo riproposta tra le vie della città che Scipione percorre quotidianamente.

Persistente, già maniacale, è l'esercizio sulle teste, sui tratti densi che dalla fronte al mento definiscono un profilo, aprono o chiudono un volto, sottolineano un carattere, mettono in luce o nascondono la tempesta di propositi e di affetti che lo travagliano. Turbamenti passionali compresi. Proprio come accadrà, in seguito, per l'*Autoritratto* (1928 e 1930), il *Ritratto della domestica* (1928), il *Ritratto di Gino Parenti* (1930), il *Ritratto della madre* (1930), il *Ritratto del Cardinale Decano* (1930), il *Ritratto di Ungaretti* (1931).

In fondo, quasi un'uscita fuoriporta, la veduta marina di Nettuno e la memoria del paesaggio marchigiano. Tutti i disegni che lo soddisfano recano una firma che è un esercizio di calligrafia, "GBonichi", e una data, "1921". Sono ancora gli anni dell'ottimismo, proprio di chi gode delle piccole cose e ne sa anche sorridere. Il segno, ora, documenta la speranza. Il segno sogna, materializzandosi sul foglio di carta.

Roberto Melli arriva a Roma nel settembre del 1910 e va ad abitare a pochi passi da Scipione, in viale delle Milizie. Prima di trasferirsi al Testaccio, cuore della sua ispirazione, ha modo di seguire l'intero percorso dei due dioscuri della "Scuola Romana". I 29 fogli del suo taccuino, una sorta di concentrato degli anni genovesi (arriva a Genova nel 1902, da Ferrara, con la madre, le sorelle Rina e Anna Maria, il fratello Elio) e degli anni romani, fino al 1956, quando nello Studio d'Arte La Medusa di Claudio Bruni, a seguito dell'antologica realizzata nell'ambito della VII Quadriennale Nazionale d'Arte, fa il punto della sua posizione artistica, tracciano mezzo secolo di incontri, di esperienze, di difficoltà non solo economiche, di impegno morale, trasferiti nel disegno. Genova, negli anni di Melli, insieme a Milano e a Firenze, è uno dei punti di riferimento del mondo artistico se non il centro culturale più all'avanguardia d'Italia.

Il filo diretto della città, al contrario di Milano che guarda a Parigi e di Firenze vivacizzata dalle colonie di Preraffaelliti, è l'Inghilterra. La riviera, frequentata dal fior fiore della società inglese, fa il resto. Questo clima si riversa nelle problematiche che gli artisti (Turina, Porcella, Nomellini, Cominetti, Geranzani, Olivari, Castello, Canegallo) e i letterati (Roccatagliata Ceccardi, Novaro, Sbarbaro, L. R. Sanguineti) tengono accese attraverso riviste come "La Riviera ligure" e nelle tensioni a portare verso le più estreme conseguenze la lezione divisionista, già rappresentata dai soli liguri nell'Esposizione Nazionale di Torino del 1898.

Melli partecipa, nel 1905, alla nascita di "Ebe", dove la poesia e l'arte vengono intese come personificazione di giovinezza, e sul n. 12 pubblica la sua prima xilografia, messa a confronto con le opere di Edoardo De Albertis e Adolfo De Carolis che riempiono lo stesso numero. Il n. 1-2, del 1907, sarà lui stesso ad impaginarlo. Inizia così la coltivata curiosità verso la grafica, l'illustrazione, il cartellonismo pubblicitario, il cinema (regia, sceneggiatura e scenografia), mestieri diversi che gli permetteranno di sopravvivere negli anni bui del primo e del secondo dopoguerra, delle leggi razziali, dell'isolamento nella casa di via G. Ferraris.

I disegni del taccuino, compresi fra il 1905-1909, restituiscono in pieno questo gusto per l'impaginazione, così evidente nella xilografia per "I Cavalieri dell'Arte" (1907) che affianca il testo: un manifesto del "vincolo delle intelligenze sacre alla bellezza", della "grande volontà alata che trasporta e guida i sognatori crociati nell'infinito verso la loro irraggiungibile mèta".

I disegni che seguono, sottolineano, in una progressione senza soste, con ordine ed equilibrio, i suoi passaggi verso la scultura, lo sbalzo, la ceramica, senza mai rinnegare la vita e l'uomo "nuovo" che la pittura, "espressione del nostro tempo particolare", tende immediatamente a confermare, soffermandosi con la matita sulle figure tra gli alberi (chi ricorda Scipione negli *Uomini che si voltano*?), sul volto dei bimbi, la casa rossa, la dormiente, il Tevere, la veduta urbana, il ragazzo del Testaccio.

La "Secessione Romana", "Valori Plastici", il "Primordialismo plastico", "L'Eroica", la "Prima rinnegazione della scultura", l'idea della "Casa d'Arte", la Galleria della Cometa di Libero De Libero, nella quale espone ("Oggi più che mai, nel ricomporsi pieno di tutti i fattori, politici e spirituali, l'arte italiana è chiamata nuovamente a misura dell'uomo nel suo universo"), l'I.S.A. (Istituto di Solidarietà Artistica), appaiono a sprazzi nei fogli del taccuino, quasi a voler sottolineare la ricerca assolutamente moderna che li sostiene, del tutto lontana dalla retorica, dal sentimentalismo, dalla modesta poetica paesana, dalla moda arcaizzante di quegli anni lontani, per Melli costantemente rivolti al futuro.

Il registro dei "Verbali delle Assemblee" che Mafai, nel 1938, subito dopo la chiusura della Galleria della Cometa e la partecipazione alla XXI Biennale Internazionale di Venezia, acquisisce e utilizza per un ventennio, dal momento della collaborazione a "Scenario" alla partenza per Poveromo, vicino Forte dei Marmi, dalla modella genovese Cornelia, presente in alcuni di questi fogli rigati, alle *Fantasie*, alle scelte che lo porteranno a chiudere "un'epoca", ad affondare in se stesso, è il compagno fedele delle passeggiate sul Lungotevere, spesso con l'amico Sacripanti, a Trastevere, in Borgo, con in tasca il libro delle poesie di Eliot regalatogli da Toti Scialoja . "Nella scelta — scrive il 22 marzo 1957 — c'è la rinuncia: è il principio delle rinunce. Perché così soltanto si riesce a realizzare se stessi, diventare quello che si è, noi siamo quello che vogliamo ma nell'essere. Non possiamo uscire da quello che siamo entro il cerchio delle nostre capacità o andiamo verso la perdita. È sempre una forza centripeta ma non egocentrica".

Non ci sono scoperte o improvvisazioni in questi fogli, spesso strappati dal registro e regalati o distrutti, ma l'ansia di fermare l'attimo fuggente, il momento irripetibile di un gesto o di un riflesso luminoso, l'esercizio dell'intuito e della necessità, perché nel disegno "nulla ci deve essere di giocato e di gratuito" e la sua storia "è la storia intima del proprio tempo".

Nudi di schiena o coricati, vedute del disfacimento urbano provocato da demolizioni o bombardamenti, schizzi architettonici, scene di genere popolari ed evocative, paesaggi di Roma spiata nei suoi aspetti più segreti e caldi dal Gianicolo o dalla finestra dello studio di via del Babuino 38, fiori e foglie, figure in conversazione dalla linea sottile e insieme marcata, l'improvviso ritorno del tema del bue squartato affrontato nel 1930, tra ripetizioni formali e veloci abbozzi preparano o riesumano tonalismo, realismo e astrattismo che proprio in questi anni si susseguono e vengono messi a fuoco dal disegno che esalta nella solitudine la necessità di sentirsi vivo inseguendo il flusso dei pensieri, la bellezza della durata, il gesto lacerante, la necessità di uno spettacolo. Infatti, il più piccolo disegno, a volte toccato dal colore, è lì a testimoniarlo, teso com'è a consentire quella progressiva elaborazione del lavoro che prende coscienza come opera d'arte, organizza la scena, muove i personaggi e le cose, costruisce la composizione in un costante "rapporto di emozione visiva", di trasfigurazione.

Se ci soffermiamo sulla serie di nudi che si inseguono di pagina in pagina, tra il 1938 e il 1957, evidente appare la progressiva "assimilazione della realtà" che Mafai compie attraverso la conquista della forma e degli elementi necessari a svilupparla nella contemporaneità, abbandonandosi al ritmo delle proprie reazioni passionali, esercitandosi nello studio con modelli reinventati, frequentando gli interni delle caserme, le case chiuse, i cantieri, i mercati della periferia romana. Una sorta di nuova accademia da contrapporre all'impressionismo di maniera, che sembra far capolino in qualche paesaggio, per raggiungere quella rappresentazione che si definisca, susciti meraviglia ed emozione. La pittura, scriveva Mafai nel 1942, non vive di sola immagine. Nel 1954 aggiunge: "Un quadro si disegna, si costruisce, si dipinge e se è possibile dovrebbe far pensare".

Il taccuino di Antonietta Raphaël, un insieme di fogli piegati in due e cuciti a mano, è un diario visivo genovese, spesso disegnato buttando lunghi sguardi dalla finestra di Villa Foroni, quasi di fronte allo scoglio di Quarto, dove l'artista è riparata per motivi razziali dal novembre del 1939 al dicembre 1951, tranne la lunga pausa romana tra l'agosto del 1943 e l'autunno del 1945.

Giulia Mafai, ne *La ragazza con il violino* (2012), ricostruendo i ricordi della sua prima adolescenza e quelli della madre negli anni trascorsi a Genova, ha descritto con precisione lo sfondo di queste visioni che, per Raphaël, dovevano costituire un'oasi di pace se non di straniamento nel travaglio di un lavoro pieno di ansie e di una vita difficile e colma di amari abbandoni: "La nostra casa era verso l'interno, nascosta

dalla via Aurelia da una fitta cortina di alberi, e ci si arrivava per un viale fiancheggiato da pitosfori e oleandri inselvatichiti, al quale si saliva con vecchi gradini lungo terrazzamenti di pietra grigia, coperta di muschio.

Faceva parte di una proprietà considerata elegante all'inizio del secolo ma che era allora in completo abbandono e quindi a buon mercato. La casa, con la facciata di un rosso antico slavato e ammorbidito dal vento, dal tempo e dal mare, aveva un'aria affascinante e romantica. Era costruita su terrazze di altezza diversa, sfruttando il declivio della collina: dalla facciata principale, sul giardino, sembrava un solo piano, che dalla parte posteriore risultava invece essere l'ultimo di un altro edificio.

Da tempo non era stata abitata e non aveva una finestra che chiudesse bene; le pesanti persiane di legno sbattevano a ogni colpo di vento, ma il rumore delle onde arrivava amplificato fin dentro le mura di casa e fra i rami degli alberi si poteva intravedere l'azzurro vivido del mare e dell'orizzonte. Il giardino era incolto, ma le mimose e i lillà erano in fiore già in febbraio, e le giunchiglie e gli iris inselvatichiti spuntavano dagli angoli più umidi e segreti quando ancora non era arrivata la primavera".

I 22 fogli disegnati, in massima parte studi del paesaggio che si intravedeva dalla finestra centrale della grande stanza trasformata in atelier, di pescatori e bagnanti, di barche e marine, di figure sedute o in conversazione, inseguono, anche nelle pause riempite dalla scultura e dalla pittura, il precetto interiore impostosi negli anni del suo apprendistato con Epstein a Colla, "studiare-copiare-sognare-lavorare", il solo capace di portare a ciò che Carlo Ludovico Ragghianti individuò simile a un "mondo di libere fughe e di spazi gelosamente riservati all'intrepida fantasia".

Raphaël, come si rivelerà in seguito anche nel viaggio in Cina, Spagna e Sicilia, si accosta alla natura con fiducia, vede con occhio innocente, carpisce l'essenza dell'ambiente cui si accosta, in questo caso il lungomare ligure, allena con caparbietà l'attitudine visionaria che trasforma quanto si offre al suo occhio e lo fa reale. Non ha ripetuto, la testa china sul taccuino, anche quando al centro di tutto non c'era la famiglia (Mario, Miriam, Simona, Giulia, le nipotine, se stessa), la poesia degli affetti umani, un mondo da conservare tenacemente, che disegnare è filosofare?

Il piccolo block notes di Pericle Fazzini è un autentico incunabolo, interamente dedicato, tra qualche autoritratto riflesso nei volti di Ziveri e di Sabbatello, a due opere in gesso del 1932, *Uscita dall'Arca*, di cm 120x230x50 (Roma, Accademia di Belle Arti), e *Donna nella tempesta*, di cm 150x50x169 (Roma, Accademia di Belle Arti), realizzate per il Pensionato artistico nazionale, ovvero una borsa di studio di 762,50 lire al mese e la disponibilità per due anni di uno studio a Villa Caffarelli sul Campidoglio. Un disegno in funzione plastica, dunque.

Le testimonianze più antiche, contemporanee all'esecuzione dei due gessi, sono quelle dell'artista. Non ultimi i foglietti che accompagnano il taccuino, a riprova di una messa a punto della forma legata all'elaborazione del pensiero che dovrà veicolarla: "Ho cer-

cato di realizzare su un piano tormentato di volumi, con un movimento generale delle figure da sinistra verso destra, una composizione che esprimesse l'ansia degli uomini e degli animali nel momento dell'uscita dall'Arca. La massa delle figure (a sinistra), uomini e donne, sta, estatica e sognante la grazia di Dio, di fronte alla terra deserta (a destra) purgata dai peccati. A questa terra ho voluto dare l'atmosfera vergine del momento stesso in cui fu creata da Dio. I superstiti del diluvio ringraziano il Creatore con i volti sorridenti e le braccia alzate. In essi ho voluto esprimere lo spirito umano allorché sente di poter tornare sulla Terra.

Ho voluto realizzare un'atmosfera leggendaria. Dalla casa che ha galleggiato per tanti giorni e che è giunta ad arenarsi sulla terra rinnovata, gli animali escono con impeto irresistibile, mentre gli uomini si muovono, colmi di gioia, ma solenni e pacati: è un'umanità rinnovata in un'atmosfera purificata dal diluvio. Gli uomini e gli animali ritornano sulla terra, a contatto con la natura, a vivere per Dio.

Ho concepito un bassorilievo ben misurato e composto e di effetto chiaroscurale, pur mantenendogli un'aria mistica, in modo che l'espressione fosse data dalla forma lineare e armonica dei volumi. L'uomo tutto coperto dal panneggio e che alza le braccia al cielo mi è servito per dare il senso dell'infinito, mentre il cammello che si muove in lontananza verso il nuovo orizzonte dà profondità e spazio a tutto il bassorilievo".

E ancora: "Con il bassorilievo l'*Uscita dall'Arca* avevo trascurato il problema scultoreo; il modo di scolpire che avevo scelto era stata la causa della mia trascuratezza, dato che volevo raggiungere in esso una spiritualità trasparente, di cosa divina. Ora invece mi sono scelto un soggetto molto carnale. È una donna che si dibatte nel diluvio universale e corre spaventata nell'acqua. Con la forma plastica di essa ho cercato di significare il crollo dell'umanità di fronte a Dio. Per questo il soggetto stesso mi ha portato a realizzare al massimo la materia mortale nel porla in contrasto con l'atmosfera tempestosa del castigo divino.

In questa scultura ho tentato di esprimere lo stato della vita mortale dei sensi di fronte agli elementi, che gli uomini non potranno mai del tutto dominare; cioè la fragilità del corpo umano di fronte alle forze del mistero".

Inedite, le note che accompagnano il taccuino: "Mi ha portato a pensare a una donna nell'acqua e ho voluto paragonare l'elemento carnale con Dio, per questo che ho scelto una femmina veramente che non avesse tutta un'atmosfera tragica intorno, questa donna fuggente che cerca di abbracciarsi invano.

Ho scelto un soggetto normale per poterlo risolvere in materia, appunto ho scelto una puttana che fugge, con l'acqua l'ho fatta più tormentata possibile. Nessun contenuto spirituale, per contrastarla con l'uragano, per dare il senso della pioggia ho cercato di fare i capelli grondanti anche davanti la faccia.

Ho voluto risolverlo con un'atmosfera intorno e così ho pensato ad un soggetto che contenesse la continuità pur restando nella mezza figura. Questa su un essere nullo

che si dibatte nell'acqua che domina la situazione in modo da realizzare un'atmosfera tragica. I capelli bagnati danno il senso della pioggia.

Ho voluto fare una femmina che si dibatte nel diluvio. Ho voluto fare una donna molto sensuale per metterla a confronto con gli elementi immortali che si scatenano.

Questa volta ho voluto cercare il gusto della materia approfondendo sempre più nella forma sostanziale e costruttiva".

Disegni, spesso ripetuti sul verso delle buste di lettere appena aperte, e parole di questo esordio folgorante di Fazzini, ostinato nel tormentare su qualsiasi foglio, prima ancora che nei tronchi di fico e di ciliegio, la sua immagine giovanile, sono tutti votati all'analisi dei sentimenti. A questi affida l'unicità inventiva e l'intensità meditativa che lo portano quasi per mano (ripete, come una salmodia: ho scelto, ho voluto, ho tentato, ho cercato...) alla selezione dei materiali e dei temi da trattare, degli scalpelli e dei mazzuoli da utilizzare per *costruire* la forma nella quale far entrare le proprie sensazioni, rinnovando ogni volta dall'interno sia la tecnica che l'espressione poetica, due elementi di fondo proposti sempre come soluzioni di linguaggio che caratterizzino la sua presenza.

Lo sguardo intimo, in Fazzini, è una sorta di choc che provoca un immediato insorgere dell'esigenza grafica e, successivamente, della scelta della materia da assalire, da carezzare, da torcere, con tutta la sua passione, per vedere l'invisibile nel visibile. Perciò, il taccuino, poggiato sul tavolo da lavoro, accanto al piatto, sul davanzale della finestra di Grottammare o sulle gambe di Anita, "a cavalcioni sul muro del lungo Tevere", accoglie la linea che insegue l'evolversi dell'emozione e il suo approfondimento, passo dopo passo, cadenzata dalla parola detta ad alta voce, l'una e l'altra necessari per innalzare quella struttura sulla quale si ergerà l'immagine evocata con fulminea determinazione.

I 68 foglietti, disposti in sequenza, mostrano con perfetta lucidità le diverse fasi del parto, sottraendosi all'idea del disegno preparatorio, tanto evidente è il movimento che anima le figure, il volume che accoglie il risalto di un gesto atto ad innestare la forma nello spazio (soprattutto in *Donna nella tempesta*), la realtà degli atteggiamenti nella grande scena dell'*Uscita dall'Arca*. Basta un'ombreggiatura per eliminare o portare in primo piano i contrasti pieno-vuoto, per precisare le ragioni che impongono una partenza dal fronte della statua e poi dagli altri lati, per riaffermare l'intenzione di "voler seguire un cammino preciso, simile a quello della scultura greca: dalle prime espressioni arcaiche a Fidia". E quanto ciò sia vero, sono proprio i due gessi per il Pensionato, dove la concezione unitaria dell'immagine, libera da ogni schema, tenuta insieme dal ritmo della composizione, riesce a significare l'assoluta novità portata avanti, nell'arte degli anni compresi tra il primo taccuino e l'ultimo, dal lavoro di Fazzini e dei suoi compagni di strada: Melli, Scipione, Mafai e Raphaël.

# Scipione (Gino Bonichi)

Macerata, 1904 - Arco / Trento, 1933

Taccuino di disegni 1921 matita su carta - mm. 242 x 164 Collezione privata

### Politica e società: i primi lavori di Scipione caricaturista

Nel 1921 il diciassettenne Gino Bonichi (che sei anni dopo inizierà a firmarsi "Scipione") riempie a matita le pagine di un taccuino con gli interessi e le passioni di un artista ai suoi esordi. Si tratta di paesaggi marini e campestri, ritratti di amici e familiari, personaggi famosi o anonimi che, come all'improvviso, suscitano la sua curiosità.

Nei fogli più interessanti si vedono le caricature di personalità che dominano la scena politica e culturale, anticipando un nucleo importante della sua successiva produzione. Dal 1930, infatti, Scipione pubblicherà sulle pagine de "L'Italia letteraria" dissacranti vignette dedicate all'ambiente artistico romano. Tra queste, anche la celebre Sensazioni olfattive alla Quadriennale (febbraio 1931) dove i più blasonati pittori italiani del tempo vengono provocatoriamente associati a odori pungenti. Vittime dell'artista non saranno gli uomini politici più in vista: piuttosto gli artisti e i critici ufficiali lontani dalle posizioni dei giovani che nel 1929 Roberto Longhi aveva riunito col nome di "Scuola di via Cavour" (Scipione, Mario Mafai, Antonietta Raphaël e Renato Marino Mazzacurati).

Molti volti affollano la prima di queste pagine (fig. 16): oggi però riconosciamo con sicurezza solo le fisionomie di Benito Mussolini, papa Benedetto XV e forse, nell'uomo paffuto con gli occhiali, Francesco Saverio Nitti. Dopo la fondazione dei Fasci italiani di combattimento e un primo insuccesso alle elezioni del 1919, Mussolini raccoglie un rapido consenso tra reduci e nazionalisti che gli permette, proprio nel 1921, l'ingresso in Parlamento al fianco di Giovanni Giolitti. Di lì a poco si dissocerà dalla maggioranza provocando la caduta del Governo: un primo passo verso l'acquisizione del potere. Papa Benedetto XV, eletto al soglio pontificio nel 1914, fu tra i promotori della pace durante il conflitto e nel primo dopoguerra consolidò la posizione internazionale della Chiesa. Assume rilievo anche in ambito politico, incoraggiando la nascita del Partito Popolare Italiano guidato da Don Luigi Sturzo.

Nei due fogli seguenti (figg. 19-20), l'identità dei protagonisti è svelata dai nomi al loro fianco. Incontriamo Cesare Annibale Musacchio, celebre caricaturista del "Giornale d'Italia", Alexandre Millerand, dal 1920 Presidente della Repubblica francese e assestato su posizioni nazionaliste, e Lenin, guida morale e politica della Russia rivoluzionaria. Altri soggetti presentano poi la sfaccettata realtà ideologica del Paese. Scipione accosta la figura del diplomatico e ministro degli Esteri Carlo Sforza a re Vittorio Emanuele III, sovrano critico verso il Parlamento al punto da assegnare a Mussolini, dopo la Marcia su Roma, l'incarico di formare il Governo. Osserviamo inoltre Gabriele D'Annunzio: è in uniforme ma la sua aria appare provata. Il vate d'altra parte nel 1921, reduce dall'impresa fiumana, si è appena ritirato nella villa di Cargnacco, più conosciuta come Vittoriale degli italiani. Si distingue poi il profilo



esorbitante del naso di Don Sturzo, colui che nel 1919 crea un'alternativa cattolica e sociale alle forze di sinistra. A due diverse correnti di questo schieramento appartengono le ultime due figure: il barbuto Giuseppe Emanuele Modigliani (fratello del celebre artista) e il segaligno Nicola Bombacci. Le tensioni interne al Partito Socialista portano ben presto alla sua scissione. Convinto riformista, nel 1922 Modigliani è tra i fondatori del Partito Socialista Unitario che da subito si posiziona nel fronte antifascista. Al contrario Bombacci, esponente di idee radicali, nel 1921 contribuisce a fondare il Partito Comunista Italiano, dal quale sarà espulso per la sua adesione al fascismo.

Isabella Brezigar e Chiara Perin

**02.** Figurino di moda





#### Dive e intellettuali nel taccuino di Scipione

In quattro fogli del taccuino Scipione ritrae personaggi del mondo della cultura e dello spettacolo. Accanto al direttore della banda musicale di Roma, Alessandro Vessella, troviamo tre delle più famose attrici del cinema muto italiano: Francesca Bertini, Linda Pini e Italia Almirante. Sebbene autodidatta, Scipione restituisce fedelmente la fisionomia degli effigiati, ne coglie l'espressività e traduce sulla carta gli effetti chiaroscurali che caratterizzano i loro ritratti fotografici. Proprio queste immagini aiutano forse l'artista nelle sue composizioni: si tratta infatti di cartoline autografe, foto di scena e manifesti pubblicitari che diffondono su scala nazionale i lineamenti di dive e intellettuali.

Scipione raffigura Vessella di tre quarti, evidenziandone i tratti peculiari del volto (le marcate sopracciglia, i folti baffi, la rotondità del viso), gli accessori indossati abitualmente (gli occhiali a *pince-nez* e l'elegante papillon) e l'aspetto austero di chi guida la banda della Capitale dal 1885 al 1924, tenendo al contempo la cattedra di composizione all'Accademia di Santa Cecilia.

L'aderenza al modello suggerisce il confronto con documenti visivi dell'epoca, su cui si basano, con ogni probabilità, anche i ritratti delle dive. Il formato ridotto del disegno di Francesca Bertini e la firma dal carattere femminile presente su quello di Linda Pini rimandano alle cartoline autografe che circolano tra pubblico e ammiratori. Nel 1921 le due attrici sono all'apice del successo: nell'agosto Bertini interpreta la sua ultima parte di rilievo in La ragazza di Amalfi, per poi allontanarsi dalle scene preferendo il matrimonio con un ricco banchiere svizzero. Pini invece aveva iniziato a recitare qualche anno prima e ora sta consolidando la sua posizione nell'ambiente cinematografico.

Scipione esalta la sensualità dei volti modulando i profili con un sapiente gioco chiaroscurale e facendo risaltare gli occhi bistrati e le labbra socchiuse. Simili dettagli lasciano riconoscere la fisionomia di Italia Almirante in un disegno che, a differenza dei precedenti, si presenta semplificato al limite del caricaturale. Particolari alla moda come il cappello e la pettinatura permettono all'artista di trasmettere la femminilità di un'icona dalla bellezza mediterranea, affermatasi con il film *Cabiria* (1915) e ancora protagonista delle scene.

Isabella Brezigar e Chiara Perin



**05.** Studio e ritratto maschile



**06.** Studio e ritratto femminile



13. Ritratto di Alessandro Vessella



14. Ritratto di Francesca Bertini (?)









10. Testa di cane



#### 11. Automobili in corsa



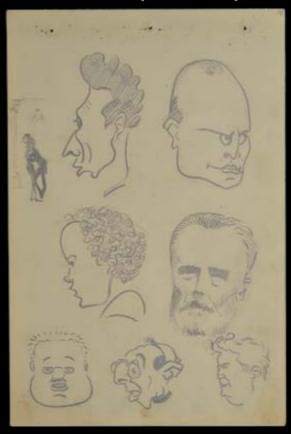
12. Figura maschile



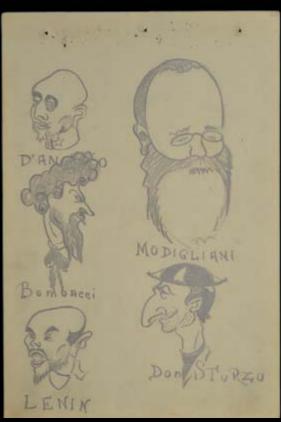
**15.** *Marina* 



#### 16. Ritratti caricaturali di esponenti della scena politica



**20.** Caricature di Gabriele d'Annunzio, Giuseppe Emanuele  $Modigliani, Nicola\ Bombacci,\ Lenin,\ Don\ Luigi\ Sturzo$ 

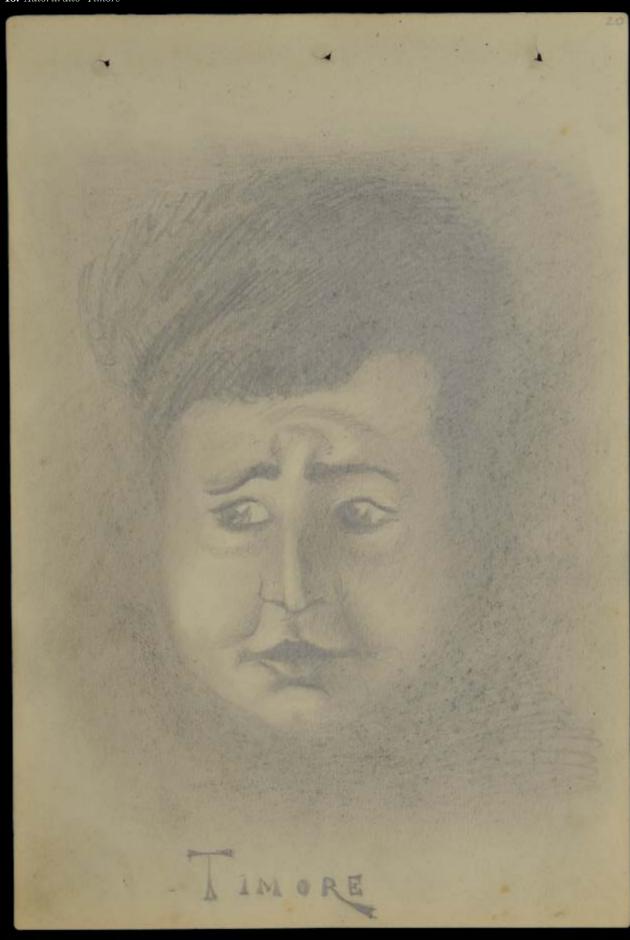


17. Studi di figure



19. Caricature di Cesare Annibale Musacchio, Carlo Sforza, Alexandre Millerand, S.M. Vittorio Emanuele III





#### **24.** Ritratto di Baroni Romano



**21.** Ritratto di Carlo de Lelli(s)



**22.** Ritratto di Linda Pini



23. Caricatura di Italia Almirante Manzini



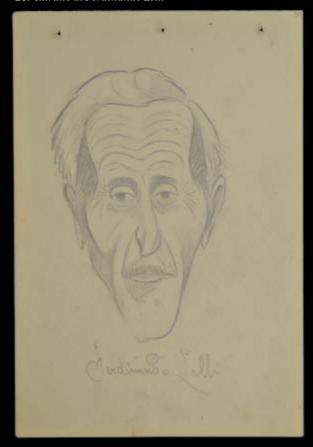
#### **25.** Caricature di Kato (Takaaki Kato ?) e Odalisca



27. Studi di profilo (Signor Ciccio Brasciola) e Autoritratto

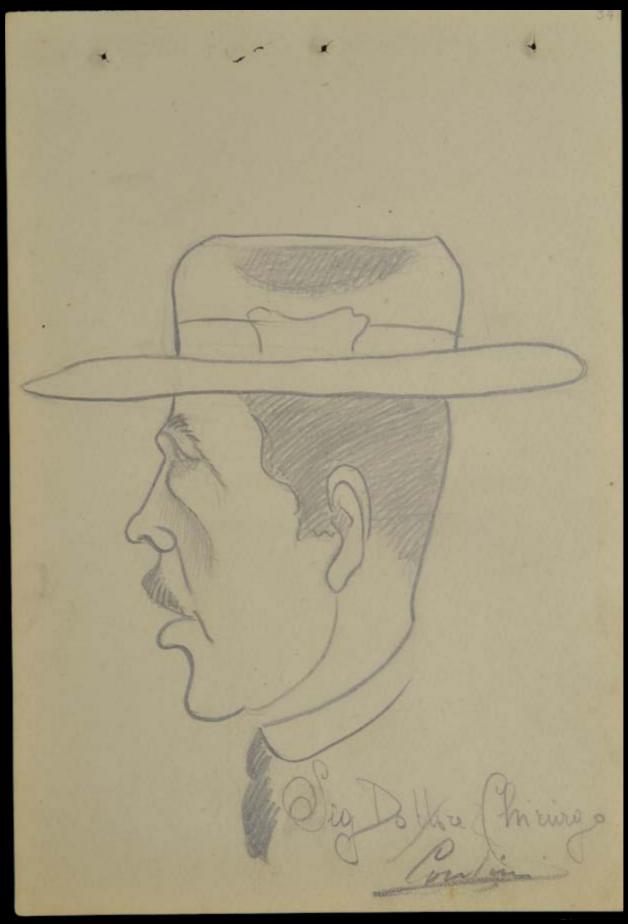


**26.** Ritratto di Ferdinando Lelli



 ${\bf 28.}\ Studi\ di\ profilo\ maschile$ 





30. Ritratto femminile / Ritratto della madre\*







**33.** Figura di uomo in piedi con pipa e bastone



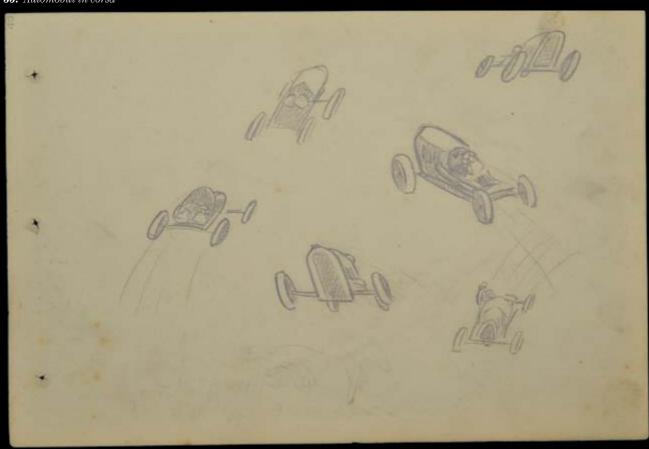
### **34.** Studi di fattore e donna con vaso



**36.** Ritratti maschili di profilo



**35.** Automobili in corsa



**37.** Studi di profili maschili



**38.** Studi di profili maschili



**39.** Profilo maschile



41. Studi di profili maschili



## **43.** Profilo maschile



**40.** Profilo maschile



**50.** Ritratto del Signor Sauvage



**44.** Profilo maschile (Luca)



## **42.** Profilo maschile



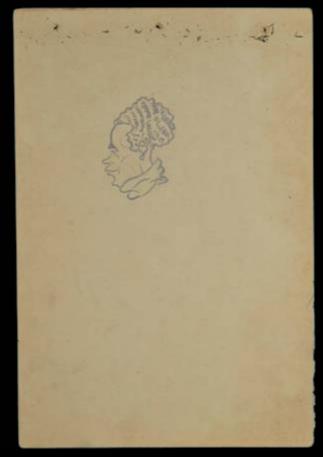
**46.** Studi di testa femminile e profilo maschile



**45.** Studi di teste



**47.** Ritratto maschile di profilo



### 48. Angolo di Netturno



49. Ritratto maschile



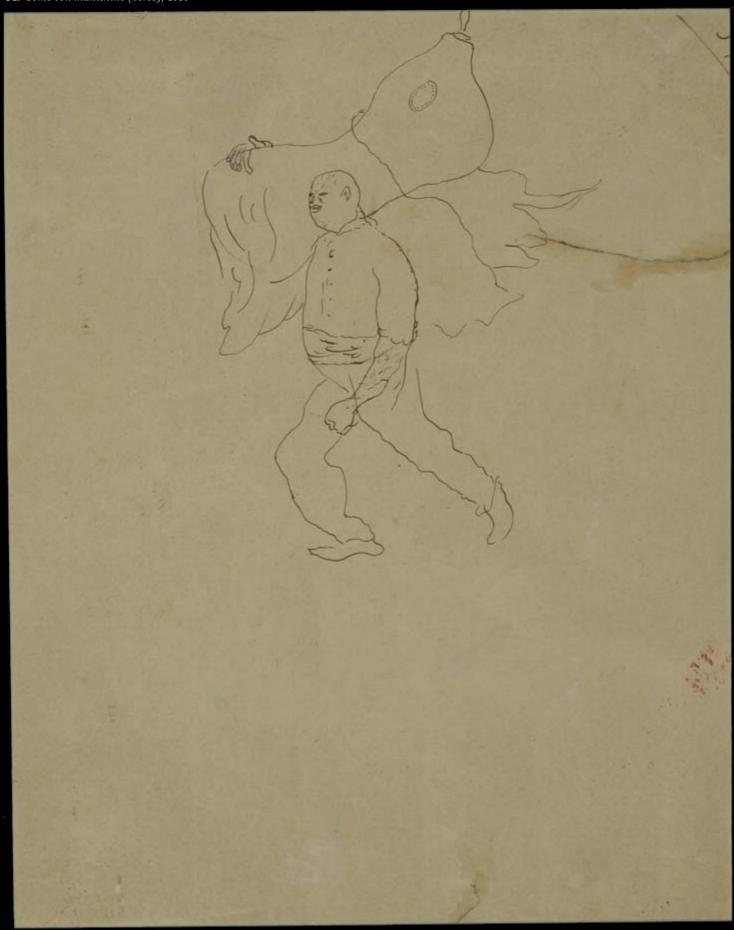
**51.** Studi di figure e abbozzo di autoritratto

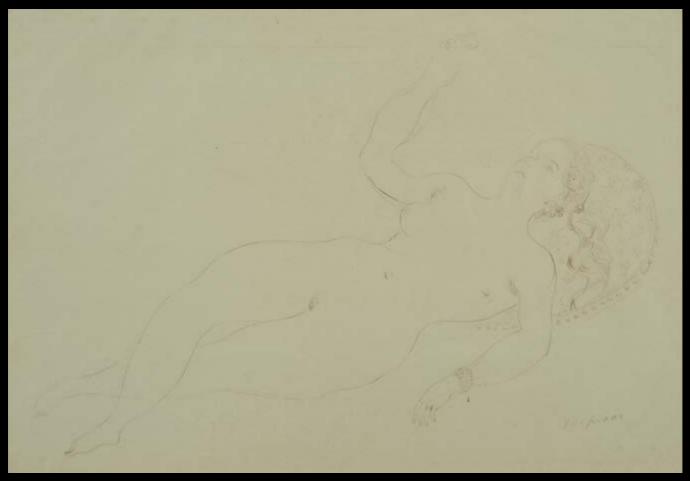


**52.** Paesaggio marchigiano (?)

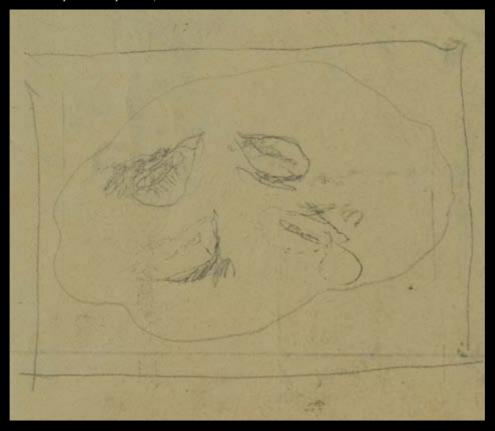








**55.** Studio per "Fichi spaccati", 1929



# Mario Mafai

Roma, 1902 – Roma, 1965

Album di studi 1938 – 1957 mm. 338 x 242

composto da 29 fogli cuciti a filo refe, Registro Buffetti Verbali delle Assemblee Collezione privata

Per quasi un ventennio, Mario Mafai ha fatto di un quaderno Buffetti di ampie dimensioni il luogo delle sue esercitazioni grafiche. Il timbro del XVII anno fascista (1939) apposto su svariate pagine di questo registro dai fogli a righe – in origine un verbale per assemblee – è il solo riferimento cronologico presente. Lo stile di alcuni disegni induce tuttavia a credere che l'artista l'abbia iniziato qualche tempo prima, nel 1938, per concluderlo, come suggerisce lo stile di alcuni nudi femminili, a fine anni Cinquanta. Vediamo disegni di studio, prime idee per composizioni pittoriche, abbozzi dal segno spesso veloce e incerto: tutto dichiara la natura privata e intima di questo strumento di lavoro.

Mafai insiste sui temi indagati fin dai suoi esordi, la veduta urbana e il nudo dalle posture articolate. Tra le prove più antiche incontriamo un disegno a piena pagina condotto con un sottile tratto a penna blu: colonne spezzate,

rovine, archi ed edifici classici alludono ai fori romani (fig. 64). Si tratta di uno studio preparatorio per una Demolizione, serie iniziata nel 1936 con la quale Mafai documenta lo sventramento dei quartieri storici voluto dal regime. Un riassetto che lo colpisce di persona, e pertanto deve risultargli ancora più incomprensibile: a finire in macerie è infatti la casa di via Cavour, nei pressi del Colosseo, dove l'artista abita con Antonietta Raphaël dal 1927 alla loro partenza per Parigi nel 1930. Mafai restituisce la geografia romana dell'epoca, coglie scorci che di lì a poco sarebbero scomparsi e ferma l'immagine di una muratura sul punto di crollare. Il senso di instabilità è ottenuto alternando pieni e vuoti: i ricercati effetti tonali dei dipinti sono qui indicati dal risparmio della pagina bianca e dalla campitura a inchiostro. Accanto ai paesaggi cittadini sono presenti nudi maschili e femminili di cui Mafai esalta i volumi grazie a

brusche inserzioni cromatiche a penna rossa o viola: colori dissonanti che negli anni Quaranta irrompono nella tavolozza delle sue Fantasie. A questo ciclo vanno ricondotti gli uomini inginocchiati disegnati nel taccuino (figg. 59; 66): la posizione raccolta e pronta all'azione, così come l'espressione di sfida, ricordano infatti le figure di combattenti che popolano Cortei (così Mafai titola i primi esempi della serie) e Fantasie. Sono, queste ultime, immagini drammatiche, capaci di aggiornare la lezione di Goya: testimoniano l'inquietudine dinnanzi alla guerra ed esprimono un severo giudizio sull'orrore delle stragi. Nei tre Studi per "Fantasie" riuniti in mostra (figg. 81-83) i corpi dalle anatomie disarticolate e le fisionomie stravolte raggiungono esiti di inusitata violenza espressiva e ritraggono un'umanità al limite del demoniaco.

Chiara Perin



#### **57.** *Paesaggio*, 1938



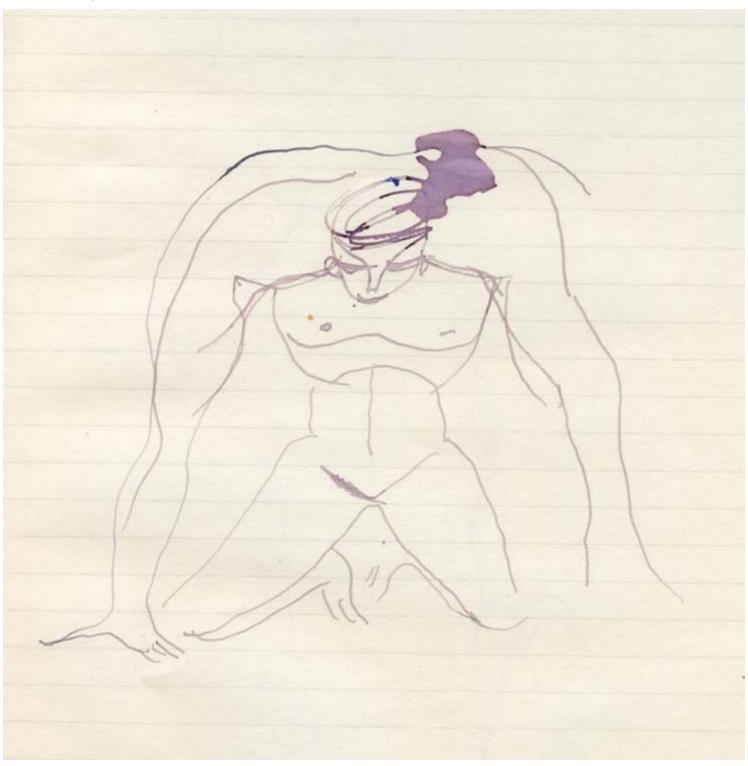
**58.** Nudo di schiena 1938



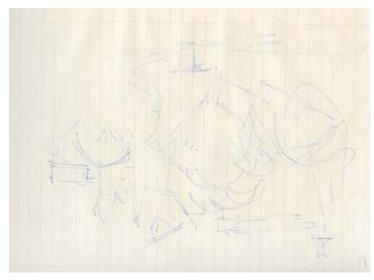
**66.** Nudo maschile, 1941



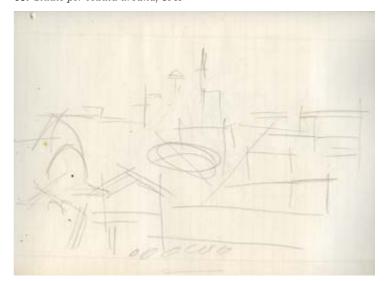
**59.** *Nudo maschile*, 1939



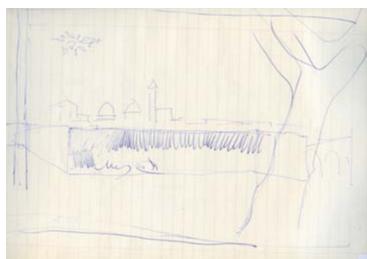
#### **61.** Studio per composizione, 1949



**65.** Studio per veduta urbana, 1949



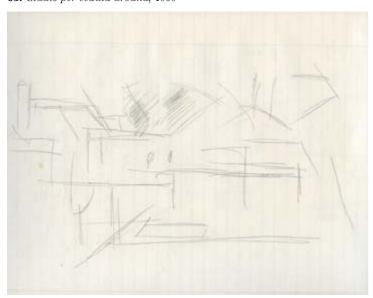
**62.** Studio per paesaggio, 1950



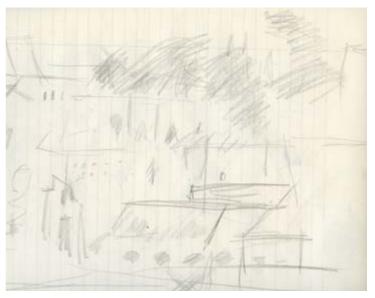
**67.** Schizzi architettonici, 1950



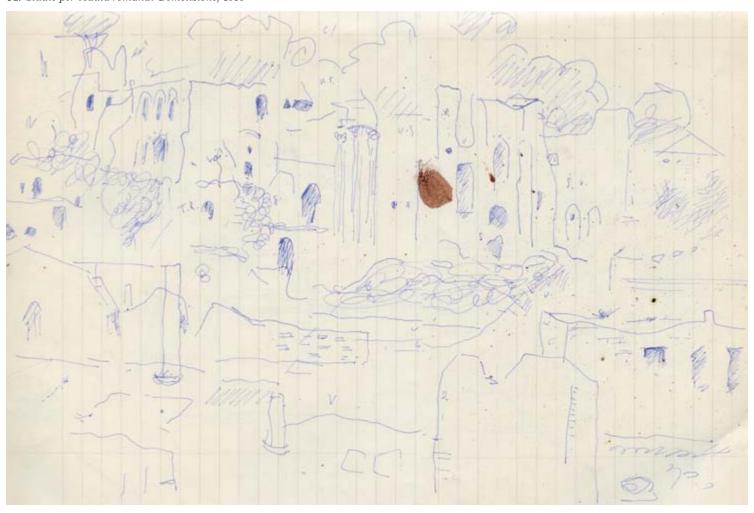
**63.** Studio per veduta urbana, 1950



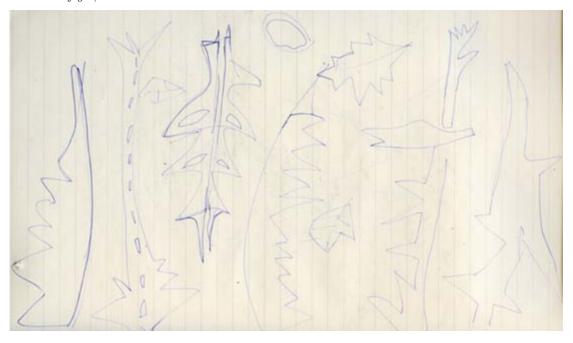
**68.** Studio per veduta urbana, 1949



**64.** Studio per veduta romana/Demolizione, 1938



**70.** Studi di foglie, 1949



**69.** Nudo femminile, 1957



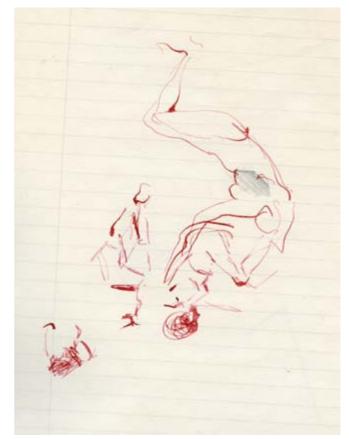
**73.** Studio di nudo femminile, 1952



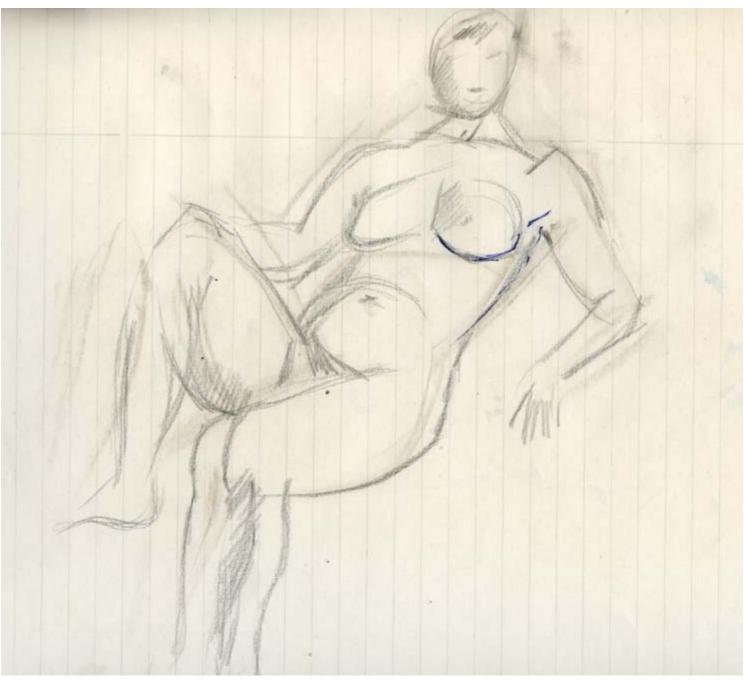
**72.** Studio di nudo femminile, 1953



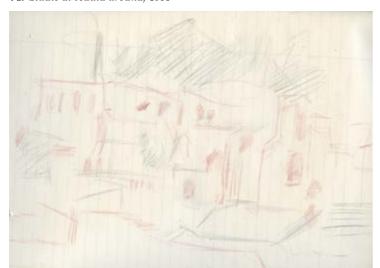
**75.** *Studi di figure*, 1952



### **71.** Nudo femminile coricato, 1957



**74.** Studio di veduta urbana, 1953



**79.** Studio di figure in conversazione, 1949



**77.** Veduta, 1953



**78.** Fiori e nudo femminile, 1957



**76.** Figura di schiena, 1957



**80.** Studio per "Bue squartato", 1938

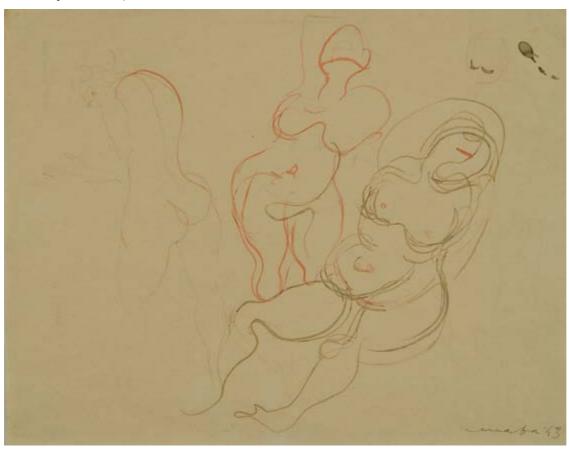




### 81. Studio per "Fantasie", 1941



83. Studio per "Fantasie", 1943



## Antonietta Raphaël

Kovno (Lituania), 1895 – Roma, 1975

 $Taccuino\ di\ disegni$  1941-1949  $\text{mm. } 220 \ge 182$  composto da 44 fogli, cuciti a filo refe, di cui 22 con disegni Collezione privata

Quaderno di appunti

1962 - 1963

mm. 205 x 150

composto da 50 fogli di cui 43 scritti e disegnati

Collezione privata

La lunga carriera di Antonietta Raphaël è segnata da mutamenti stilistici rapidi e incisivi. Giunta a Roma nel 1924, inizia a dipingere ritratti a mezzo busto, nature morte e vedute urbane dalla cromia violenta e dall'accentuato carattere espressionista. Nel 1933, dopo un soggiorno di tre anni a Parigi e Londra, si dedica interamente alla scultura. Fasi così diverse sono comunque legate tra loro da una costante attenzione verso l'attività grafica, una pratica che diventa centrale dal 1939, quando Raphaël è costretta a rifugiarsi a Genova con la famiglia a causa della politica antisemita inaugurata dalle leggi razziali (1938). Nella casa di Quarto dei Mille. dove può contare sull'aiuto degli amici e collezionisti Alberto Della Ragione ed Emilio Jesi, si dedica con libertà al disegno e alla scultura. Qui, tra 1941 e 1949, riempie con matita, inchiostro e pastelli ventidue pagine del piccolo taccuino presentato in mostra.

Sono anni intensi quelli trascorsi da Raphaël nella località ligure: le tensioni della guerra, la lontananza da Mafai (richiamato alle armi nel settembre 1939) e l'esclusione da qualsiasi circuito espositivo portano l'artista a trasferire sul foglio i propri stati d'animo. Tra i soggetti che Raphaël affronta con insistenza vi sono i ritratti delle figlie, del marito e degli amici più intimi, ma anche paesaggi e studi per sculture (Toro morente, Ritratto di Emilio Jesi). Il taccuino in mostra registra invece l'interesse per la popolazione locale, in particolare, per i gesti quotidiani dei pescatori: le soste al largo su barche a vela, lo stendere delle reti e il trasporto del pesce su carretti trainati a mano. Come il volto acquerellato del Giovane pescatore (fig. 116), questi disegni testimoniano la vitalità espressiva e lo sperimentalismo tecnico dell'artista: l'inchiostro è spesso unito a campiture a pastello rosso che accentuano il valore pittorico della composizione. A prevalere è però un uso spregiudicato della linea, la sua essenzialità e l'improvviso ritorcersi nervosamente su se stessa. Tali prove si accompagnano a paesaggi contaminati dalla recente industrializzazione, scene di abbandono a piacevoli conversazioni, interni spogli con un uomo meditabondo al pari del cavallo che spunta alle sue spalle e ritratti in cui pochi segni a matita trasmettono le emozioni dell'effigiato.

Raphaël testimonia così il suo interesse verso gli aspetti più semplici della società contemporanea, peraltro condividendolo con molti esponenti della generazione più giovane (Renato Guttuso, Renato Birolli, Bruno Cassinari, Giacomo Manzù) che, come lei, cercavano un'alternativa all'estetica di regime trovando sostegno e protezione in un mecenate anticonformista come Della Ragione.

Chiara Perin



#### **84.** Studi di pescatori e bagnanti, 1941



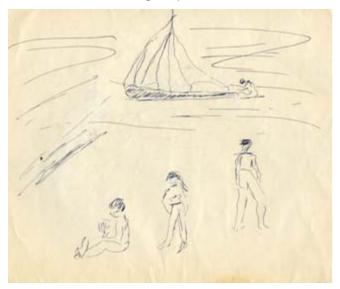
**85.** Studio di pescatori che tirano le reti, 1941



**86.** Studi di barca a vela e figure con carro, 1942



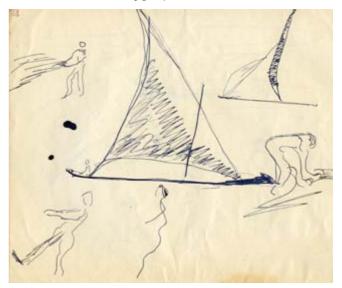
**88.** Studi di barca a vela e bagnanti, 1942



**91.** Veduta con barche a vela e uomo con carretto, 1944



**87.** Studi di barca a vela e figure, 1942



**90.** *Marina*, 1943



**92.** Figure sedute, 1944



#### **93.** Figure sedute su una panca, 1944



**96.** Figure in conversazione, 1948



97. Profilo maschile, 1949



98. Profilo di ragazzo, 1949



**94.** *Figure sedute*, 1944



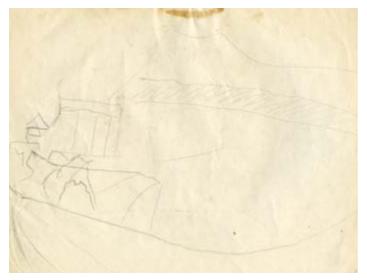
**100.** Interno con figura e cavallo, 1946



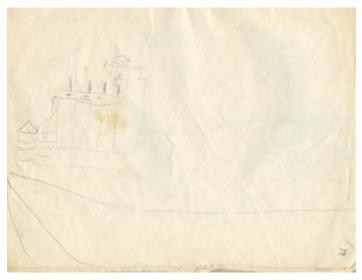
**99.** Figura seduta, 1946



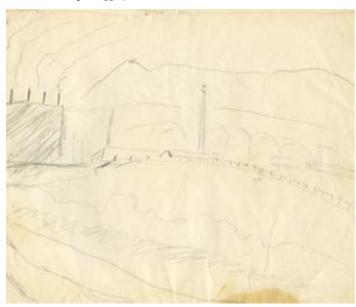
**101.** Studio di paesaggio, 1947



103. Studio di paesaggio, 1947



105. Studio di paesaggio, 1947



102. Studio di paesaggio, 1947

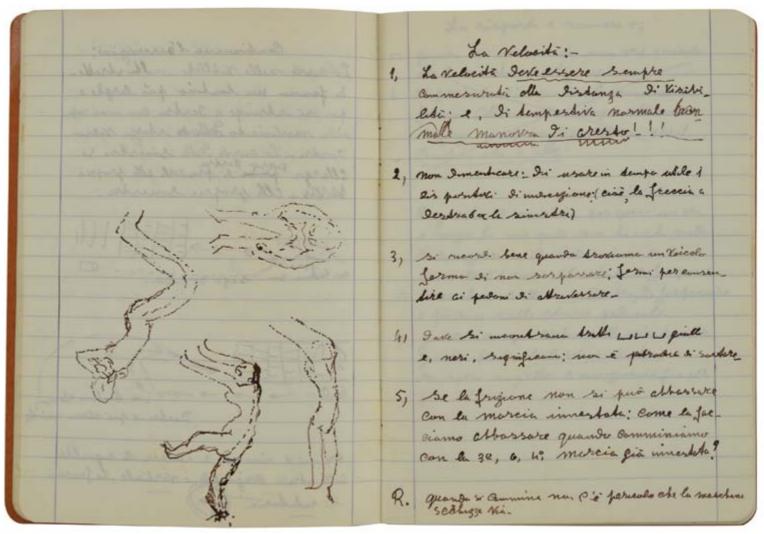


**104.** Studio di paesaggio, 1947

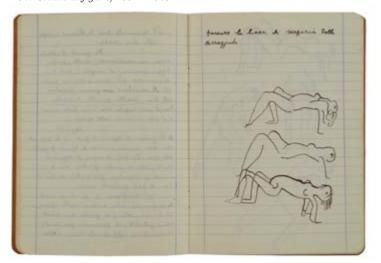


 $\textbf{89. } \textit{Studio di uomo con carretto}, \, 1943$ 

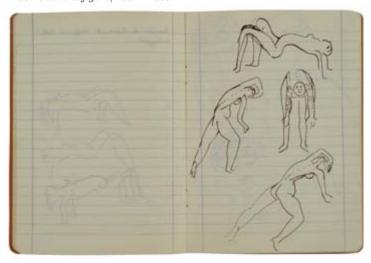




**107.** Studio di figure, 1962 – 1963



**108.** Studio di figure, 1962 – 1963



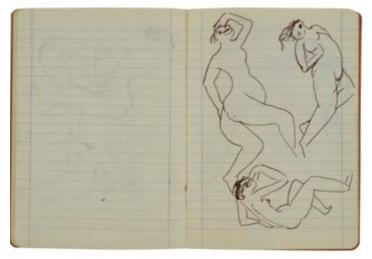
**109.** *Studi di figure*, 1962 – 1963



**110.** Studio di figure, 1962 – 1963



**111.** Studio di figure, 1962 – 1963



**112.** Studio di figure, 1962 – 1963



**113.** Studi di figure, 1962 – 1963



**114.** Studi di figure, 1962 – 1963



**115.** *Montemario*, 1928



**117.** Ballerina, 1945





## Roberto Melli

Ferrara, 1885 – Roma, 1958

Album di studi e appunti 1905 – 1956 mm. 150 x 208 / 282 x 209 composto da 29 fogli sciolti Collezione privata

Volti, figure, nature morte e paesaggi si delineano sui 29 fogli dell'artista Roberto Melli: i disegni a matita ed inchiostro gli permettono una veloce traduzione dei dati reali, riversati sulla carta in un turbine di segni. I fogli accolgono numerose idee compositive realizzate con tratti sintetici a definire una donna scorta dietro un vaso di fiori, una coppia abbracciata sulla panchina di un parco, le figure di un uomo in giacca. Sono schizzi veloci su cui compaiono note, appunti e macchie di caffè, segni che testimoniano la funzione dell'attività grafica quale strumento di lavoro quotidiano nel mestiere dell'artista, momento di riflessione ed elaborazione delle visioni creative. In questi fogli il disegno si mostra esercizio creativo e al contempo espressione artistica avente una propria autonoma dimensione.

Accanto agli schizzi, numerosi studi preparatori svelano l'ideazione di opere scultoree e pittoriche. Alla scultura Figure tra gli alberi (legno, 1906) si riferiscono due disegni che ritraggono una coppia tra la vegetazione. Nel primo disegno di dimensioni maggiori (fig. 119) le due figure sono vicine, con le mani intrecciate, immobili tra alti e affusolati tronchi. Nel secondo (fig. 120) la loro disposizione rispecchia l'opera scultorea: l'uomo allunga un braccio verso la volta arborea mentre la donna, con un movimento curvilineo. si cela dietro il suo corpo. Due studi di volti – uno realizzato a matita (fig. 135), l'altro condotto ad inchiostro (fig. 136) – potrebbero riferirsi al dipinto Studio di testa (1919), in cui l'attenzione di Melli è concentrata sulla resa dei contrasti chiaroscurali e luministici dei

volumi del viso (forse della moglie). In *Studio per "La casa rossa"* (fig. 137) si riconosce immediatamente il soggetto del dipinto del 1923. La villa romana, scorta dal basso e protetta da una recinzione metallica, è la protagonista del disegno: l'artista ne definisce i profili, ne pondera le altezze, ne studia le dimensioni, la raffigura frontalmente, non enfatizza ancora lo scorcio obliquo che animerà l'opera finale.

L'album, composto da materiale grafico eterogeneo, copre quasi per intero la carriera di Melli: con studi e disegni dal 1905 al 1956 possiamo ripercorrere le influenze, le ricerche e gli interessi di un artista eclettico che si è dedicato con pari intensità alla scultura e alla pittura, all'incisione e alla regia cinematografica.

Isabella Brezigar



**119.** Studio per "Figure tra gli alberi, 1906



121. Studio di figure maschili, 1906



**120.** Studio per "Figure tra gli alberi", 1906



122. Studi di ritratti, 1906



**123.** *Veduta urbana*, 1906



125. Studio di composizione, 1906



**124.** *Studi di figure*, 1906



**126.** Studi di interno e figure, 1906



### **127.** *Studi di figure*, 1906



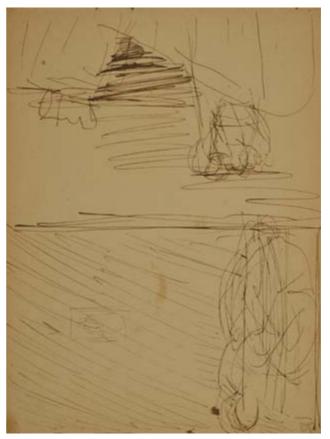
129. Studio per "Mascherina", 1912



128. Studio di figura, 1906



**130.** Studi di piedi e interno, 1913



**131.** Suore ai cerchi, 1913



**136.** Studio per "Testa", 1919



140. Studio di paesaggio con nuvole, 1934



**132.** Studi per "Ritratto", 1917



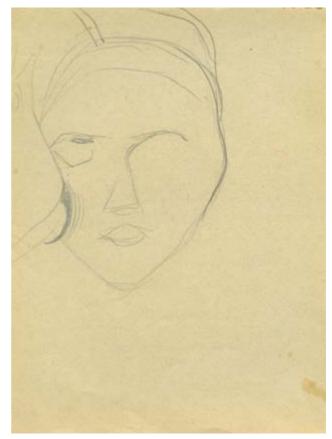
**134.** Studio per "Interno", 1919



133. Studio per "Controluce", 1917

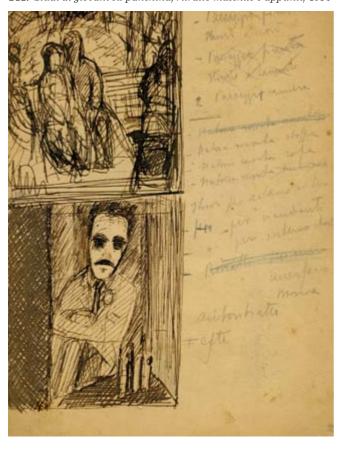


**135.** Studio per "Testa", 1919





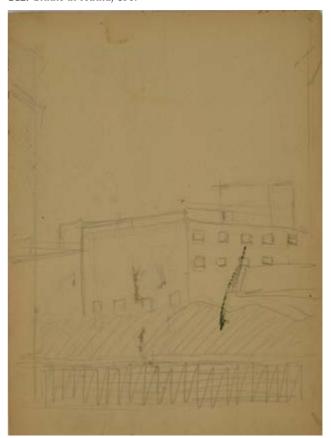
141. Studi di giovani su panchina, ritratto maschile e appunti, 1934



143. Studi di veduta e vaso alla finestra, 1934



142. Studio di veduta, 1947



**144.** Studi di giovani sulla panchina, 1934



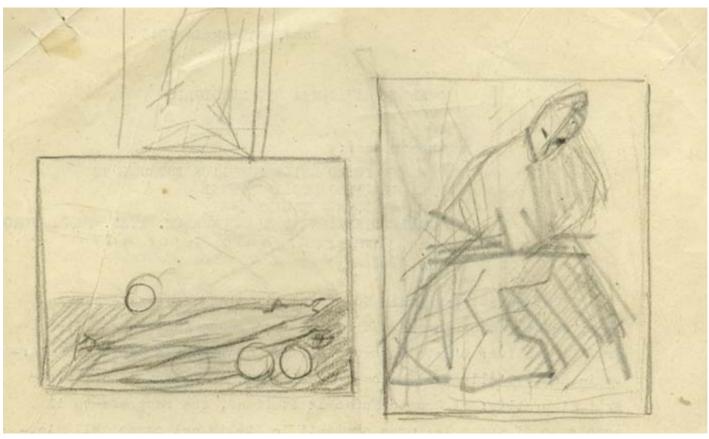
## 145. Studio per "L'attesa", 1943



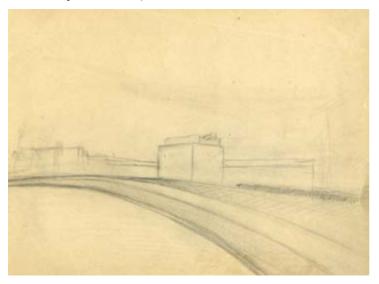
**146.** Studi di figure e composizioni, 1943 – 1956



147. Studi per "Natura morta" e "La dormiente", 1947



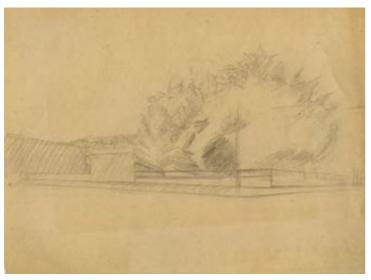
148. Studio per "Sul Tevere", 1947



**149.** Studio per "Inverno a Roma", 1948



**150.** Studio per "Il giardino delle monache", 1956

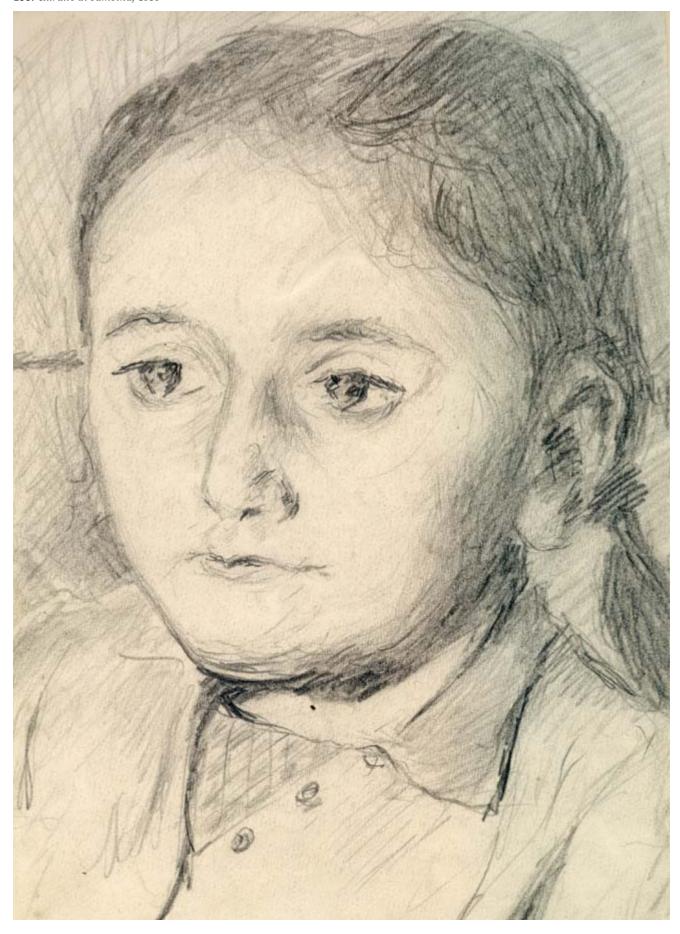


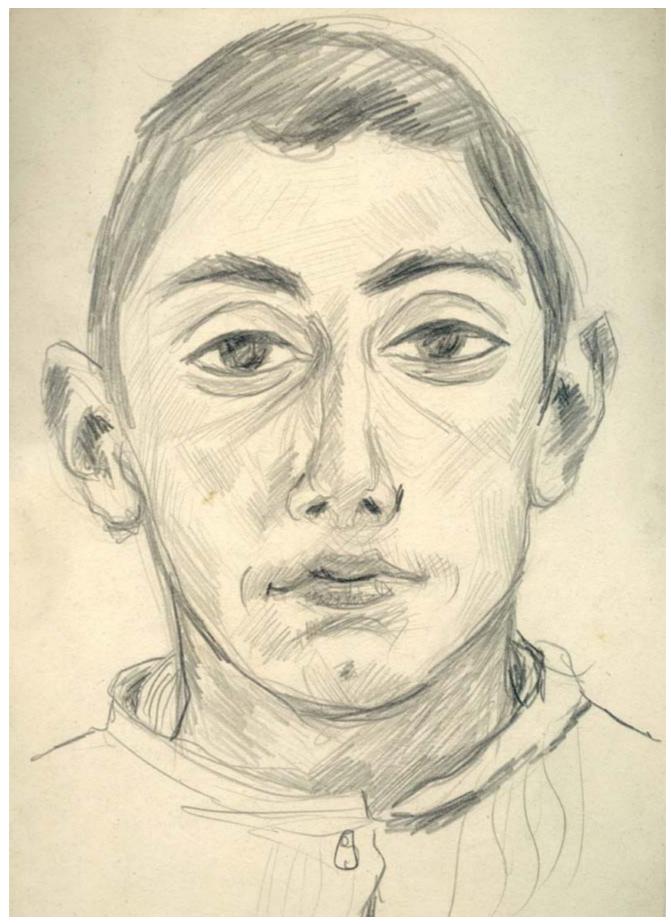
**151.** Studi di figure - "viandanti", 1956



**152.** Studio "Luce e ombra. Il vento", 1956







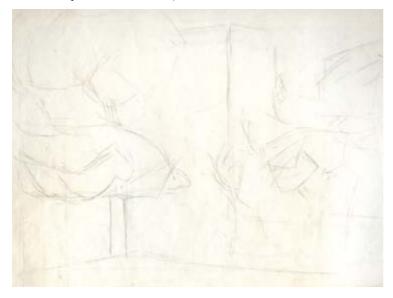
**155.** Studio per "Inverno a Roma", 1948



**156.** Studio per "Inverno a Roma", 1948



**157.** Studio per "Inverno a Roma", 1948



**138.** *Volto di bimbo*, 1924



137. Studio per "La casa rossa", 1923



# Pericle Fazzini

Grottammare, 1913 – Roma, 1987

*Taccuino* 1930 – 1932

matita su carta - mm. 168 x 112 composto da 68 fogli con disegni e 9 fogli con appunti manoscritti Collezione privata

Disegni, schizzi e studi compositivi costituiscono i 68 fogli del taccuino di Pericle Fazzini. L'artista appunta in velocità, su 9 fogli sciolti, note, nomi e recapiti telefonici. I suoi disegni testimoniano la spontaneità e la perizia del gesto e il ruolo fondamentale della linea nella produzione delle idee artistiche. Nel taccuino, datato 1930-1932, si raccolgono autoritratti e profili di amici, riflessioni e studi per composizioni plastiche che si riveleranno determinanti per la carriera dello scultore.

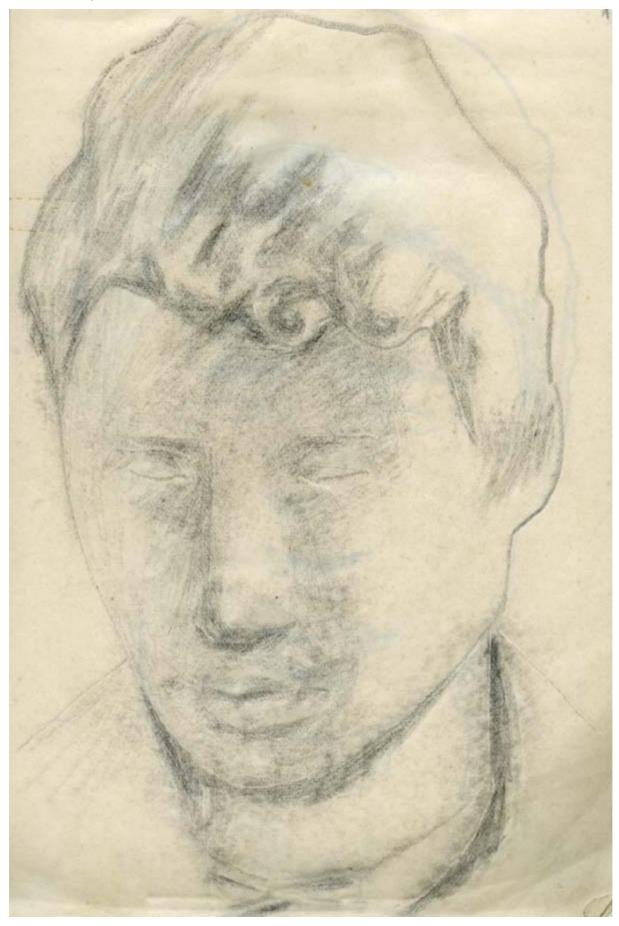
Linee morbide e pulite definiscono i lineamenti nella serie di autoritratti (figg. 158-160, 199-200), arricchiti da una massa di capelli viva di onde e riccioli, nel profilo di Alberto Ziveri (fig. 171), pittore e intimo amico di Fazzini fin dal suo arrivo a Roma, e nell'abbozzo del ritratto di Dario Sabatello (fig. 198), nella cui galleria i due giovani artisti

esporranno per la prima volta nel 1933. Gruppi di figure ora ieratiche ora dinamiche, disposte in composizioni ora paratattiche ora plastiche, vengono tradotte con un segno marcato e tagliente: con pressione l'artista delimita il perimetro delle figure e con un tratteggio denso ne movimenta la superficie. Tratti netti e incisi che rimandano allo sbozzo del legno, tecnica di cui Fazzini era esperto grazie agli insegnamenti appresi dal padre intagliatore. Questi disegni si riferiscono al bassorilievo Uscita dall'arca, realizzato per il concorso indetto dal Pensionato Artistico Nazionale nel 1932. L'artista ricerca nel taccuino gli atteggiamenti e le emozioni con cui poter compiutamente esprimere lo stato d'animo dei sopravvissuti al Diluvio Universale: immobili ed increduli. stretti e timorosi, genuflessi e grati, energici e vitali.

Accanto ad essi compare un nudo di donna, raffigurato da varie angolature, mentre avanza pesantemente con le braccia al cielo. Le fattezze del nudo e le note manoscritte riportanti le parole "diluvio", "acqua" e "fuga" rammentano la scultura Donna nella tempesta, anch'essa realizzata per il concorso del 1932, in cui l'artista riprende il tema dell'episodio biblico. La donna corre disperata nella tempesta: a fatica, in precario equilibrio, flagellata dall'acqua che la travolge e l'acceca, annaspa tra le onde in cerca di salvezza.

L'aspetto tecnico non viene tralasciato: accanto alle riflessioni creative le pagine accolgono studi per l'armatura interna delle sculture e per la definizione dei piedistalli.

Isabella Brezigar



**159.** *Autoritratto*, 1930



**161.** Studio per ritratto maschile, 1930



**160.** *Autoritratto*, 1930



**162.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



163. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**165.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**164.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**166.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



167. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**169.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



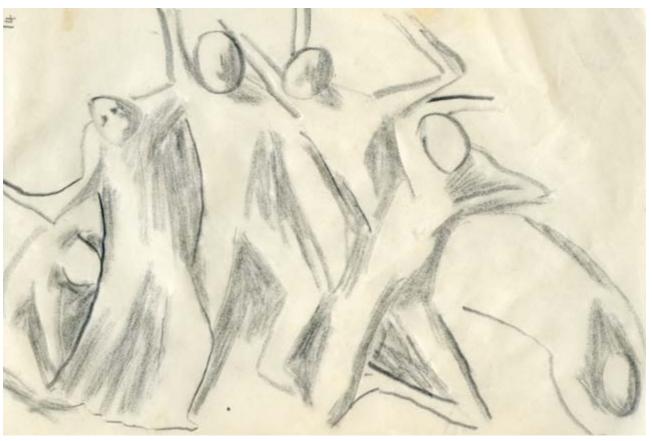
168. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



173. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



170. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



171. Ritratto di Alberto Ziveri, 1932



172. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



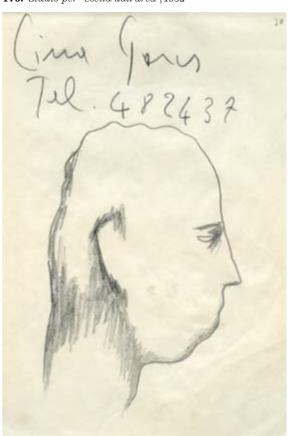
174. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



175. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



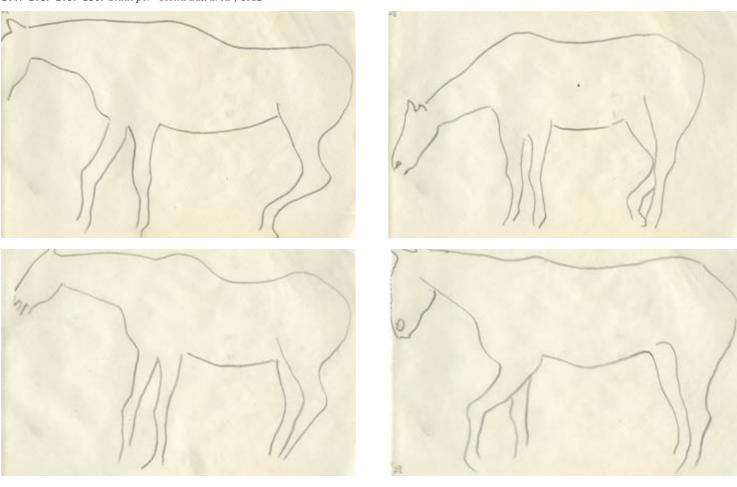
176. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



198. Ritratto di Dario Sabatello, 1932



**177. 178. 179. 180.** *Studi per "Uscita dall'arca"*, 1932



**181.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



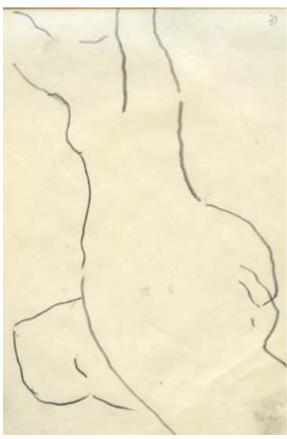
**182.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**183.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



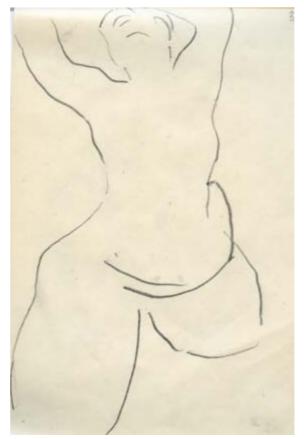
**187.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



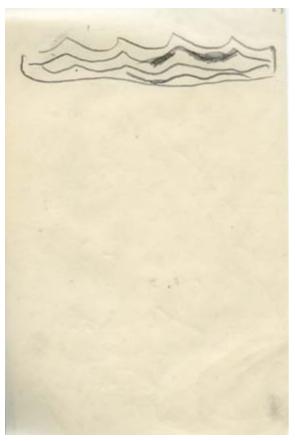
**184.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**188.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



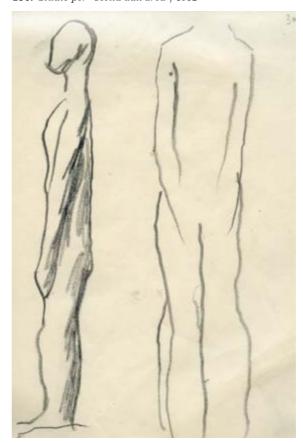
**185.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



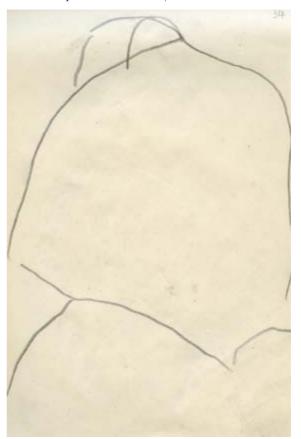
**189.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**186.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



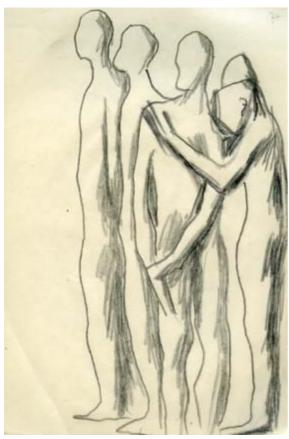
**190.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



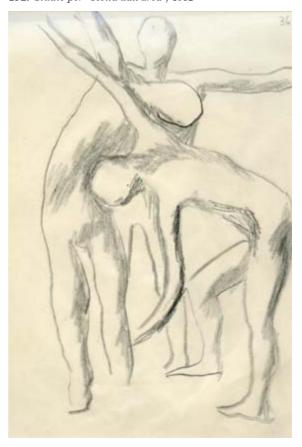
**191.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



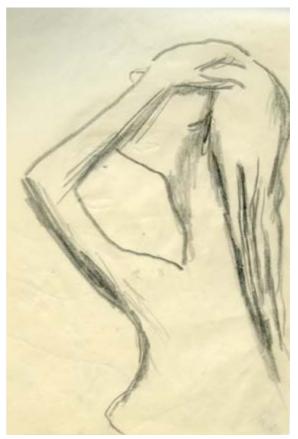
**193.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**192.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**196.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



197. Studio per "Donna nella tempesta", 1932



195. Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**194.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**206.** Autoritratto con berretto, 1932



**201.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**203.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**202.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**204.** Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**199.** *Autoritratto*, 1932



**200.** *Autoritratto*, 1932



205. Studio per "Donna nella tempesta", 1932



208. Studio per "Donna nella tempesta", 1932



207. Studio per "Uscita dall'arca", 1932



**209.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



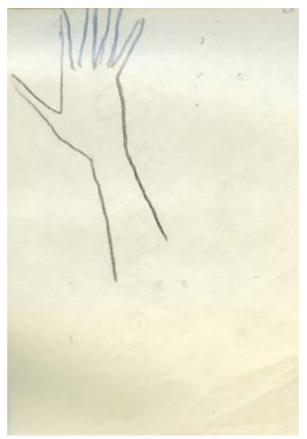
217. Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**211.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



218. Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**210.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



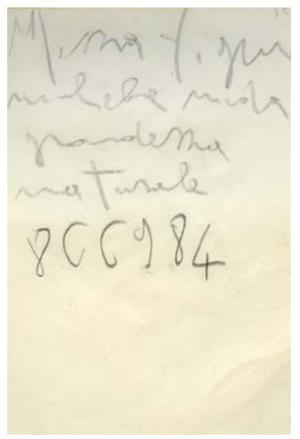
213. Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**212.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



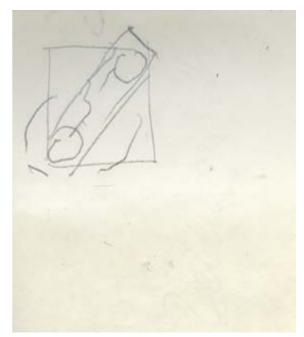
**214.** Studio per "Donna nella tempesta", 1932



**215. 216. 217.** Studi per "Donna nella tempesta", 1932

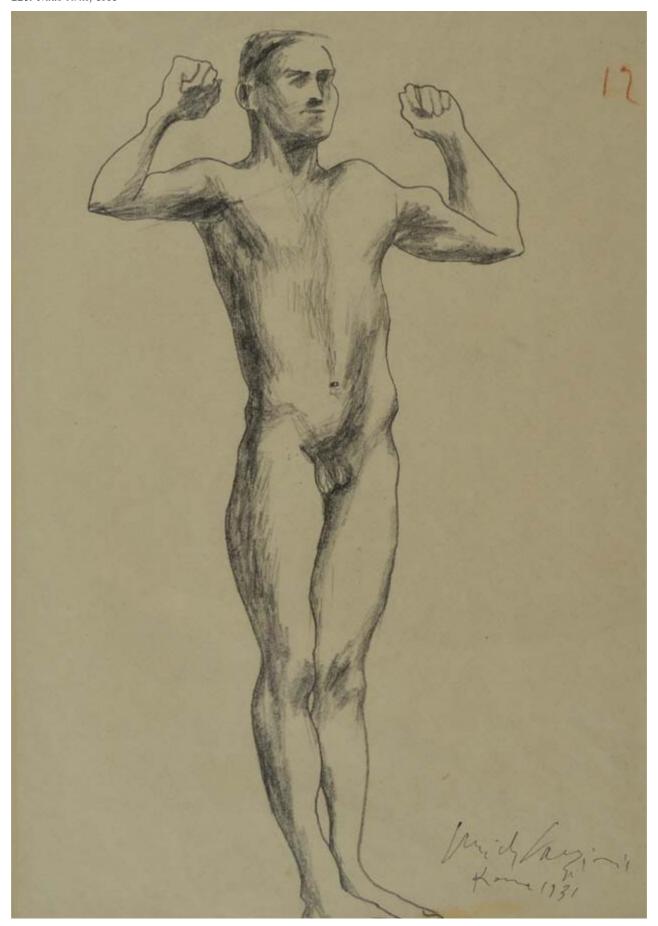


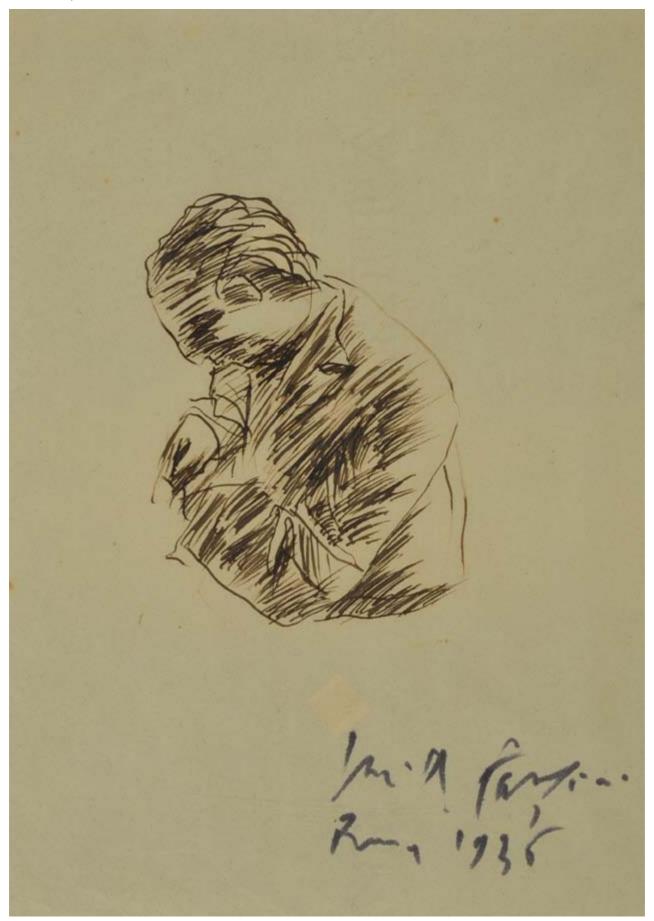




**222.** Frontespizio, 1936







# Catalogo

## Scipione (Gino Bonichi)

Macerata, 1904 - Arco / Trento, 1933

- 01 Ritratto di uomo con cappello / Autoritratto\* 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 02 Figurino di moda 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 03 Ritratto della madre 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso a destra: "G. Bonichi" Collezione privata
- 04 Ritratto femminile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 05 Studio e ritratto maschile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 06 Studio e ritratto femminile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 07 Ritratto del fratello 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 08 Ritratto maschile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 09 Ritratto / Autoritratto\* 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 10 Testa di cane 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso al centro: "Bonichi / 1921" Collezione privata
- 11 Automobili in corsa 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 12 Figura maschile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 13 Ritratto di Alessandro Vessella 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso al centro: "A. Vessella" Collezione privata

- 14 Ritratto di Francesca Bertini (?) 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 15 Marina 1921 inchiostro su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 16 Ritratti caricaturali di esponenti della scena politica (Benito Mussolini, Papa Benedetto XV) 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 17 Studi di figure 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 18 Autoritratto "Timore" 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso al centro: "TIMORE" Collezione privata
- 19 Caricature di Cesare Annibale Musacchio, Carlo Sforza, Alexandre Millerand, S.M. Vittorio Emanuele III 1921 matita su carta mm. 242 x 164 al di sotto di ogni caricatura: "MUSACCHIO", "SPORZA", "MILLERAND", "S.M. VITT. EMA" Collezione privata
- Caricature di Gabriele
  d'Annunzio, Giuseppe
  Emanuele Modigliani, Nicola
  Bombacci, Lenin, Don Luigi
  Sturzo
  1921
  matita su carta
  mm. 242 x 164
  al di sotto di ogni caricatura:
  "D'AN", "MODIGLIANI", "Bombacci",
  "LENIN", "Don STURZO"
  Collezione privata
- 21 Ritratto di Carlo de Lelli(s) 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso a sinistra: "Carlo de Lelli(s)" Collezione privata
- 22 Ritratto di Linda Pini 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso a destra: "Linda Pini" Collezione privata
- 23 Caricatura di Italia Almirante Manzini 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso: "Italia Almirante Manzini" Collezione privata

- 24 Ritratto di Baroni Romano 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso al centro: "Baroni Romano" Collezione privata
  - 25 Caricature di Kato (Takaaki Kato?) e Odalisca 1921 matita su carta mm. 242 x 164 al di sotto di ogni caricatura: "KATO", "ODALISCA" Collezione privata
- 26 Ritratto di Ferdinando Lelli 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso al centro: "Ferdinando Lelli" Collezione privata
- 27 Studi di profilo (Signor Ciccio Brasciola) e Autoritratto 1921 matita e pastello marrone su carta mm. 242 x 164 in basso: "Sig. Ciccio Brasciola" Collezione privata
- 28 Studi di profilo maschile 1921 matita e pastello blu su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 29 Ritratto del Signor Dottore Chirurgo Contini (?) 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso a destra: "Sig. Dottore Chirurgo Contini (?)" Collezione privata
- 30 Ritratto femminile / Ritratto della madre\*
  1921 matita e pastello blu su carta mm. 242 x 164
  Collezione privata
- $\begin{array}{ll} \textbf{31} & \textit{Studi di teste} \\ & 1921 \\ & \text{matita e pastello marrone su} \\ & \text{carta} \\ & \text{mm. } 242 \times 164 \\ & \text{Collezione privata} \end{array}$
- 32 Coppia di giovani (Colombi) 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso a sinistra: "Colombi" Collezione privata
- 33 Figura di uomo in piedi con pipa e bastone 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 34 Studi di fattore e donna con vaso 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata

- Automobili in corsa 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 36 Ritratti maschili di profilo 1921 matita su carta mm. 242 x 164 sul verso Studi di profili maschili Collezione privata
- 37 Studi di profili maschili 1921 matita su carta mm. 242 x 164 verso di Ritratti maschili di profilo Collezione privata
- 38 Studi di profili maschili 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 39 Profilo maschile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 40 Profilo maschile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 41 Studi di profili maschili 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 42 Profilo maschile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 43 Profilo maschile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 44 Profilo maschile (Luca)
  1921
  matita su carta
  mm. 242 x 164
  in basso a destra: "Luca"
  Collezione privata
- 45 Studi di teste 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 46 Studi di testa femminile e profilo maschile 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 47 Ritratto maschile di profilo 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata

- 48 Angolo di Nettuno 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 49 Ritratto maschile
  1921
  matita su carta
  mm. 242 x 164
  in basso a destra: "G. Bonichi"
  Collezione privata
- 50 Ritratto del Signor Sauvage 1921 matita su carta mm. 242 x 164 in basso a sinistra: "Sig. Sauvage" in basso a destra: "Gino Bonichi / Nettuno" Collezione privata
- 51 Studi di figure e abbozzo di autoritratto 1921 matita e inchiostro su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 52 Paesaggio marchigiano (?) 1921 matita su carta mm. 242 x 164 Collezione privata
- 53 Nudo con manichino 1930 inchiostro acquerellato su carta mm. 260 x 200 Collezione privata
- 54 Uomo con manichino 1930 inchiostro su carta mm. 260 x 200 verso di *Nudo con manichino* Collezione privata
- 55 Studio per "Fichi spaccati" 1929 matita su carta mm. 130 x 140 Collezione privata
- 3 Nuda sdraiata 1930 inchiostro su carta mm. 320 x 440 in basso a destra: "Scipione" Collezione privata

<sup>\*</sup> Titoli indicati da Giuseppe Appella

## Mario Mafai

Roma, 1902 - Roma, 1965

- 57 Paesaggio 1938 matita su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 558 Nudo di schiena 1938 inchiostro rosso su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 59 Nudo maschile 1939 inchiostro su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 60 Nudo femminile coricato 1949 inchiostro rosso su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 61 Studio per composizione 1949 penna blu su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 62 Studio per paesaggio 1950 penna blu su carta mm. 338 x 242 Collezione privata

- 63 Studio per veduta urbana 1950 matita su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 64 Studio per veduta romana/ Demolizione 1938 penna blu su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 65 Studio per veduta urbana 1949 matita su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 66 Nudo maschile 1941 inchiostro su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 67 Schizzi architettonici 1950 matita su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 68 Studio per veduta urbana 1949 matita su carta mm. 338 x 242 Collezione privata

- 69 Nudo femminile 1957 inchiostro rosso su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 70 Studi di foglie 1949 penna blu su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 71 Nudo femminile coricato 1957 matita e penna blu su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 72 Studio di nudo femminile 1953 penna rossa su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 73 Studio di nudo femminile 1957 penna rossa su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 74 Studio di veduta urbana 1953 matita e pastello rosso su carta mm. 338 x 242 Collezione privata

- 75 Studi di figure 1952 inchiostro rosso su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 76 Figura di schiena
  1957
  inchiostro rosso e inchiostro blu
  su carta
  mm. 338 x 242
  Collezione privata
- 77 Veduta 1953 penna blu su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 78 Fiori e nudo femminile
  1957
  penna blu e inchiostro rosso su
  carta
  mm. 338 x 242
  Collezione privata
- 79 Studio di figure in conversazione 1949 penna blu su carta mm. 338 x 242 Collezione privata

- 80 Studio per "Bue squartato" 1938 penna blu su carta mm. 338 x 242 Collezione privata
- 81 Studio per "Fantasie" 1941 inchiostro colorato su carta mm. 238 x 333 in basso a destra: "Mafai" Collezione privata
- 82 Studio per "Fantasie" 1942 pastelli colorati su carta mm. 292 x 210 in basso a destra: "Mafai 42" Collezione privata
- 83 Studio per "Fantasie" 1943 inchiostro colorato su carta mm. 222 x 283 in basso a destra: "Mafai 43" Collezione privata

## Antonietta Raphaël

Kovno (Lituania), 1895 – Roma, 1975

- 84 Studi di pescatori e bagnanti 1941 inchiostro su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 85 Studio di pescatori che tirano le reti 1941 inchiostro, pastello rosso e pastello marrone su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 86 Studi di barca a vela e figure con carro 1942 inchiostro su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 87 Studi di barca a vela e figure 1942 inchiostro su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 88 Studi di barca a vela e bagnanti 1942 inchiostro su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 89 Studio di uomo con carretto 1943 inchiostro su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 90 Marina 1943 inchiostro e pastello rosso su carta mm. 220 x 182 Collezione privata

- 91 Veduta con barche a vela e uomo con carretto 1944 inchiostro e pastello rosso su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 92 Figure sedute 1944 inchiostro su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 93 Figure sedute su una panca 1944 inchiostro su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 94 Figure sedute 1944 inchiostro su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 95 Profilo di ragazzo 1949 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 96 Figure in conversazione 1948 matita e inchiostro su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 97 Profilo maschile 1949 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata

- 98 Profilo di ragazzo 1949 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 99 Figura seduta 1946 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 100 Interno con figura e cavallo 1946 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 101 Studio di paesaggio 1947 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 102 Studio di paesaggio 1947 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 103 Studio di paesaggio 1947 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 104 Studio di paesaggio 1947 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata
- 105 Studio di paesaggio 1947 matita su carta mm. 220 x 182 Collezione privata

- 106 Figure 1962 – 1963 ventesima pagina del quaderno inchiostro su carta mm. 205 x 150 Collezione privata
- 107 Studio di figure 1962 – 1963 trentunesima pagina del quaderno inchiostro su carta mm. 205 x 150 Collezione privata
- 108 Studio di figure 1962 – 1963 trentatreesima pagina del quaderno inchiostro su carta mm. 205 x 150 Collezione privata
- 109 Studi di figure 1962 – 1963 trentacinquesima pagina del quaderno inchiostro su carta mm. 205 x 150 Collezione privata
- 110 Studio di figure 1962 – 1963 trentasettesima pagina del quaderno inchiostro su carta mm. 205 x 150 Collezione privata
- 111 Studio di figure 1962 – 1963 trentanovesima pagina del quaderno inchiostro su carta mm. 205 x 150 Collezione privata

- 112 Studio di figure 1962 – 1963 quarantunesima pagina del quaderno inchiostro su carta mm. 205 x 150 Collezione privata
- 113 Studi di figure 1962 – 1963 quarantatreesima pagina del quaderno inchiostro su carta mm. 205 x 150 Collezione privata
- 114 Studi di figure
  1962 1963
  quarantacinquesima pagina del
  quaderno
  inchiostro su carta
  mm. 205 x 150
  Collezione privata
- 115 Montemario 1928 matita su carta mm. 220 x 133 a sinistra. "Raphaël / montemario / 28" Collezione privata
- 116 Giovane pescatore 1942 inchiostro acquerellato su carta mm. 283 x 220 in basso a destra: "Raphaël / Genova / 1942." Collezione privata
- 117 Ballerina 1945 inchiostro acquerellato su carta mm. 283 x 220 in basso a destra: "Raphaël" Collezione privata

## Roberto Melli

Ferrara, 1885 - Roma, 1958

- 118 Studi 1905 - 1906 inchiostro su carta mm. 245 x 185 Collezione privata
- $\begin{array}{c} \textbf{119} \ \textit{Studio per "Figure tra gli} \\ \textit{alberi"} \\ \textit{1906} \\ \textit{inchiostro su carta} \\ \textit{mm. 282} \times 209 \\ \textit{Collezione privata} \end{array}$
- 120 Studio per "Figure tra gli alberi" 1906 inchiostro su carta mm. 246 x 183 Collezione privata
- 121 Studio di figure maschili 1906 matita e inchiostro su carta mm. 202 x 149 in basso a destra: "14 x 14 x 14/ perno 4 ½ x 10" sul verso Studi di ritratti Collezione privata
- 122 Studi di ritratti 1906 inchiostro su carta mm. 202 x 149 verso di Studio di figure maschili Collezione privata
- 123 Veduta urbana 1906 matita e inchiostro su carta mm. 202 x 149 sul verso Studi di figure Collezione privata
- 124 Studi di figure 1906 matita e inchiostro su carta mm. 202 x 149 verso di Veduta urbana Collezione privata
- 125 Studio di composizione 1906 matita e inchiostro su carta mm. 202 x 149 sul verso Studi di interno e figure Collezione privata

- 126 Studi di interno e figure 1906 inchiostro su carta mm. 202 x 149 verso di Studio di composizione Collezione privata
- 127 Studi di figure 1906 inchiostro su carta mm. 202 x 149 sul verso Studio di figura Collezione privata
- 128 Studio di figura 1906 inchiostro su carta mm. 202 x 149 verso di Studi di figure Collezione privata
- 129 Studio per "Mascherina" 1912 matita su carta mm. 230 x 145 Collezione privata
- 130 Studi di piedi e interno 1913 matita e inchiostro su carta mm. 202 x 149 Collezione privata
- 131 Suore ai cerchi 1913 inchiostro su carta mm. 202 x 149 Collezione privata
- 132 Studi per "Ritratto" 1917 matita e inchiostro su carta mm. 218 x 178 Collezione privata
- 133 Studio per "Controluce" 1917 matita, pastello rosso e pastello blu su carta mm. 240 x 167 Collezione privata
- 134 Studio per "Interno" 1919 matita, pastello blu e pastello rosso su carta mm. 229 x 148 Collezione privata

- 135 Studio per "Testa" 1919 matita e inchiostro su carta mm. 219 x 179 Collezione privata
- 136 Studio per "Testa" 1919 inchiostro su carta mm. 246 x 184 Collezione privata
- 137 Studio per "La casa rossa" 1923 matita su carta mm. 179 x 218 Collezione privata
- 138 Volto di bimbo 1924 matita su carta mm. 217 x 165 Collezione privata
- 139 Studio per "La ragazza" 1924 matita su carta mm. 180 x 133 Collezione privata
- 140 Studio di paesaggio con nuvole 1934 matita su carta mm. 109 x 237 sul verso in alto a sinistra iscrizione a matita"1934" Collezione privata
- 141 Studi di giovani su panchina, ritratto maschile e appunti 1934 matita, inchiostro e pastello blu su carta mm. 202 x 149 sul verso Studio di veduta Collezione privata
- 142 Studio di veduta 1947 matita su carta mm. 202 x 149 verso di Studi di giovani su panchina, ritratto maschile e appunti Collezione privata

- 143 Studi di veduta e vaso alla finestra 1934 matita su carta mm. 202 x 149 sul verso Studi di giovani sulla panchina Collezione privata
- 144 Studi di giovani sulla panchina 1934 matita e inchiostro su carta mm. 202 x 149 verso di Studi di veduta e vaso alla finestra Collezione privata
- 145 Studio per "L'attesa"
  1943
  matita su carta
  mm. 202 x 149
  in alto al centro: "[...] viale
  [...] 16"; in basso al centro:
  "Paolo [...] 366809"
  sul verso Studi di figure e
  composizioni
  Collezione privata
- 146 Studi di figure e composizioni 1943 - 1956 matita e inchiostro su carta mm. 202 x 149 verso di Studio per "L'attesa" Collezione privata
- 147 Studi per "Natura morta" e
  "La dormiente"
  1947
  matita su carta
  mm. 150 x 208
  il disegno è realizzato sul verso
  di una lettera dattiloscritta
  indirizzata al Presidente del
  consiglio e datata 23 maggio
  1945
  Collezione privata
- 148 Studio per "Sul Tevere" 1947 matita su carta mm. 184 x 248 Collezione privata
- 149 Studio per "Inverno a Roma" 1948 matita su carta mm. 184 x 240 Collezione privata

- 150 Studio per "Il giardino delle monache" 1956 matita su carta mm. 184 x 248 Collezione privata
- 151 Studi di figure "viandanti" 1956 matita e pastello blu su carta mm. 202 x 149 in basso a destra: "viandanti" Collezione privata
- 152 Studio "Luce e ombra. Il vento" 1956 matita e inchiostro su carta mm. 202 x 149 in basso a sinistra: "Luce e ombra. Il vento" Collezione privata
- 153 Ritratto di bambina 1936 matita su carta mm. 275 x 198 Collezione privata
- 154 Il ragazzo del Testaccio 1936 matita su carta mm. 310 x 217 Collezione privata
- 155 Studio per "Inverno a Roma" 1948 matita su carta mm. 240 x 341 Collezione privata
- 156 Studio per "Inverno a Roma" 1948 matita su carta mm. 240 x 341 Collezione privata
- 157 Studio per "Inverno a Roma" 1948 matita su carta mm. 240 x 341 Collezione privata

## Pericle Fazzini

 $Grottammare,\,1913-Roma,\,1987$ 

- 158 Autoritratto 1930 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 159 Autoritratto 1930 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 160 Autoritratto 1930 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 161 Studio per ritratto maschile 1930 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata

- 162 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 163 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 164 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 165 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata

- 166 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 167 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 168 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 169 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata

- 170 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 171 Ritratto di Alberto Ziveri 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 172 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 173 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata

- 174 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 175 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 176 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 in alto: "Lina Ga[?] Tel. 482437" Collezione privata
- 177 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata

- 178 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 179 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 180 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 181 Studio per "Donna nella tempesta", visione da tergo 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 182 Studio per "Donna nella tempesta", visione da tergo 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 183 Studio per "Donna nella tempesta", visione da tergo 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 184 Studio per "Donna nella tempesta", visione da tergo 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 185 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 186 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 187 Studio per "Donna nella tempesta", visione di profilo 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata

- 188 Studio per "Donna nella tempesta", visione frontale 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 189 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 190 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 191 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 192 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 193 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 194 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 195 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 196 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 197 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata

- 198 Ritratto di Dario Sabatello 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 199 Autoritratto
  1932
  matita su carta
  mm. 168 x 112
  Collezione privata
- 200 Autoritratto
  1932
  matita su carta
  mm. 168 x 112
  Collezione privata
- 201 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 202 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 203 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 204 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 205 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 206 Autoritratto con berretto 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 207 Studio per "Uscita dall'arca" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata

- 208 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 209 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 210 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 211 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 212 Studio per "Donna nella tempesta" 1932matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 213 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 214 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 215 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 216 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata

- 217 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 218 Studio per "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 219 Studio per basamento di "Donna nella tempesta" 1932 matita su carta mm. 168 x 112 Collezione privata
- 220 Nudo virile 1931 matita su carta mm. 720 x 570 in basso a destra: "Pericle Fazzini / Roma 1931" Collezione privata
- 221 Ritratto 1936 inchiostro su carta mm. 278 x 220 in basso a destra. "Pericle Fazzini / Roma 1936" Collezione privata
- 222 Frontespizio
  1936
  inchiostro e matita su carta
  mm. 205 x 285
  in alto a sinistra: "Pericle
  Fazzini / Roma 1936 /
  Frontespizio"
  Collezione privata

# Biografie

## Pericle Fazzini

Nasce nel 1913 a Grottammare (Ascoli Piceno) da Vittorio e da Maria Alessandrini; inizia giovanissimo a lavorare nella bottega del padre, falegname e mobiliere, imparando a intagliare il legno e avvicinandosi alla scultura. Grazie all'interessamento e al sostegno dello zio paterno e del poeta Mario Rivosecchi – compaesano e amico di famiglia – il giovane Fazzini si trasferisce nel 1930 a Roma per perfezionare la sua formazione da autodidatta. Nel 1932 vince il concorso per il Pensionato Artistico Nazionale – istituzione che serve ad aiutare economicamente i giovani artisti più promettenti garantendo una borsa di studio di due anni e l'utilizzo di un atelier a Villa Caffarelli, sul Campidoglio – presentando il bassorilievo L'Uscita dall'Arca e la scultura Donna nella tempesta, entrambi ispirati al Diluvio Universale, tema scelto dall'artista per affrontare il soggetto selezionato dalla giuria. Il biennio 1933-34 vede la nascita di opere fondamentali e l'inserimento dell'artista nel circuito sociale e artistico capitolino: inizia la scultura Figura che cammina (1933) e i due grandi altorilievi *La Danza* e *La Tempesta* in cui esprime il vorticoso ritmo della musica e la furia inarrestabile del vento; espone, nel gennaio 1933 insieme al pittore ed amico Alberto Ziveri, alcune opere e disegni a corredo della mostra su Giuseppe Grassi organizzata alla Galleria di Dario Sabatello (di cui eseguirà nel 1934 un ritratto in terracotta) ricevendo un buon riscontro di critica. Il suo studio è frequentato da artisti e poeti, Giuseppe Ungaretti lo presenta alla nobildonna Marguerite Caetani principessa di Bassiano che nel 1934 lo invita a partecipare alla collettiva Les oeuvres de Vuillard, Bonnard, Dunoyer de Segonzac, André Masson, Cagli, Sculptures et dessins de Despiau et Fazzini, Livres edités par Vollard organizzata alla galerie Les Amis de l'Art Contemporain di Parigi (a termine della mostra il Musée Jeu de Paume acquisterà il Ritratto di Anita del 1933). Alla II Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma 1935, presenta i due altorilievi  $\it La \, Danza - {\rm acquistato}$  nel 1941 da Curzio Malaparte per la sua villa a Capri – e  $\it La \, Tem$ pesta con cui ottiene il III premio di 10.000 lire. Durante questo periodo di successi e riconoscimenti giunge inaspettata la notizia della mancata riconferma dell'assegnazione del Pensionato Artistico. I problemi finanziari che ne derivano non impediscono a Fazzini di esprimere la sua poetica scultorea in opere importanti e apprezzate come Ritratto di Ungaretti (1936), ritenuto dalla critica il vertice della sua produzione ritrattistica che tra le prime realizzazioni comprende il Ritratto di Orazio Costa e il Ritratto di Renato Birolli (1932). Degli stessi anni sono le tre sculture in legno Ragazzo che declama (1937-38), Ragazzo che ascolta e Danzatrice (1937), originariamente pensate per un grande Coro, non completato, comprendente un musico, un giovane declamante, un ragazzo in ascolto e una danzatrice. Ritratto di Ungaretti, Ragazzo che declama e Ragazzo che ascolta (presentate con il titolo di Momenti di solitudine I e Momenti di solitudine II) vengono esposte alla XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1938. Nel giugno 1940 sposa la scrittrice Anita Buy alla quale è legato da tempo. Chiamato a prestare servizio militare a Padova, a Zara e a Viterbo continua a praticare la scultura eseguendo ritratti (Ritratto di Vittoria Bastianini, Ritratto del colonnello Parizzi), a realizzare disegni (pubblicati sulle copertine delle riviste "Primato", "Domus", "Documento") e a modellare piccole sculture in cera di danzatrici ed acrobati dando avvio ad una produzione - quella dei bronzetti - in cui libererà il suo temperamento fantastico e sperimenterà nuove soluzioni di spazio. Dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, congedato, torna a Roma e porta a termine le opere interrotte, come la scultura in legno Ragazzo con gabbiani raffigurante un giovane intento a raccogliere conchiglie sulla spiaggia attorniato dal volo degli uccelli marini. L'esperienza del conflitto lo porta ad aggiungere un nuovo sentimento alle sue creazioni che denunciano una ferma condanna della guerra (Il fucilato, 1945-46). Al contempo nuove forme attinte dal linguaggio moderno si palesano in opere come il Profeta (1947) e la Sibilla (1947). Nel secondo dopoguerra si moltiplicano per Fazzini le partecipazioni a mostre in Italia e all'estero: nel dicembre 1946 espone *Ritratto di Birolli* e *Donna che cammina* alla Galleria del Secolo di Roma insieme a Corpora, Guttuso, Monachesi e Turcato in una mostra che accosta in modo non casuale esperienze d'avanguardia. Nel febbraio 1947 partecipa alla I Mostra del "Fronte Nuovo delle Arti" a Milano alla Galleria della Spiga insieme a Viani, Leoncillo, Franchina, Corpora, Vedova, Pizzinato, Morlotti, Santomaso, Guttuso. Il Fronte Nuovo delle Arti è il

primo raggruppamento solidale di artisti dell'Italia riunificata formatosi sulla spinta ad un rinnovamento artistico in senso moderno europeo: nell'introduzione al catalogo — a cura di Giuseppe Marchiori — si testimonia la volontà di riavvicinarsi alla cultura europea e di «riprendere un discorso interrotto con la parentesi metafisica e con la reazione neoclassicista». È invitato, con tre sculture e alcuni disegni, alla *Mostra di arte italiana del XX secolo* del 1949 organizzata da James Thrall Soby al Museum of Modern Art di New York. Nell'aprile del 1951 si inaugura a Palazzo Barberini l'antologica intitolata *Pericle Fazzini*, comprendente sculture e disegni con scritti introduttivi di Giuseppe Ungaretti e Romeo Lucchese (curatore della prima monografia dedicata all'artista del 1952). L'anno successivo la personale alla Alexander Jolas Gallery di New York *Recent Sculptures by Pericle Fazzini*, che annovera numerosi bronzetti e alcune sculture, dà avvio a un periodo di attività in campo internazionale. Nel 1953 presenta la prima personale a Tokyo e nel 1955 vincerà il premio del Ministero degli esteri giapponese all'Esposizione internazionale della capitale nipponica.

La Biennale di Venezia del 1954 gli dedica una personale con le opere più significative (Ritratto di Orazio Costa, Figura che cammina, La Danza, La Tempesta, Ritratto di Ungaretti, Anita in piedi, Sibilla, Profeta) e gli conferisce il primo premio per la scultura. A partire dagli anni Sessanta hanno sempre più spazio le realizzazioni di opere a carattere monumentale: la Porta in bronzo raffigurante il Passaggio del Mar Rosso e L'Arrivo dei Re Magi (1959-60) per la chiesa di San Giovanni Battista sull'Autostrada del Sole a Firenze progettata dall'architetto Michelucci, la Fontana (1961-65) per il Palazzo dell'ENI all'EUR, I Campi (1965-66) lungo fregio per la facciata del Palazzo della Federconsorzi a Roma, La Resurrezione (1972-75) grande scultura ideata per la Sala Paolo VI (Sala delle Udienze o Sala Nervi) in Vaticano in cui il corpo di Cristo, avvolto nella veste mossa da un vento invisibile e turbinoso, si innalza in un crescendo di elementi naturali, rocce, rami, nubi e saette.

Dopo la lunga fatica dell'impresa della *Resurrezione* (inaugurata il 28 settembre 1977), che lo ha minato nel fisico, Fazzini riprende lentamente a lavorare tra lo studio in via Margutta a Roma e la casa costruita a Grottammare, dedicandosi al disegno, alle piccole sculture plasmate in cera, alla raccolta e al riordino di pensieri e appunti scritti durante la ricca vita artistica.

Muore a Roma il 4 dicembre 1987.

Isabella Brezigar

### Bibliografia essenziale:

R. Lucchese, *Pericle Fazzini*, De Luca Editore, Roma 1952; *Pericle Fazzini*, con presentazione di R. Pallucchini, De Luca Editore, Roma 1965; M. Bologna, *Pericle Fazzini*, Carte Segrete, Roma 1970 D. Durbé (a cura di), *Fazzini e Ziveri*, catalogo della mostra di Roma, Electa, Milano 1984; G. Appella (a cura di), *Pericle Fazzini*, Libreria dello Stato, Roma 1994; P. Macchi, *Pericle Fazzini: scritti 1930-1980*, Edimond, Città di Castello 1998; G. Appella (a cura di), *Pericle Fazzini: piccole sculture 1948-1986*, catalogo della mostra di Assisi, De Luca Editori d'Arte, Roma 2006.

## Mario Mafai

Nasce il 12 febbraio 1902 a Roma, dove la madre, Eleonora de Blasis, gestisce la pensione Salus in Piazza Indipendenza.

Si iscrive prima al liceo scientifico e poi all'istituto tecnico, che interrompe nel 1922. La sua formazione artistica inizia nel 1917, quando frequenta la scuola serale di Arti industriali con il maestro Antonino Calcagnadoro. In seguito viene ammesso all'Accademia britannica in via Margutta dove si esercita nel disegno del nudo dal vero e, al contempo, frequenta l'Accademia di Francia a Villa Medici. Nel 1922 si iscrive alla Scuola libera del nudo presso l'Accademia di Belle Arti ma la chiamata al servizio militare lo costringe a rinunciare agli insegnamenti. Vi ritorna solo nel 1924, stavolta in compagnia di Gino Bonichi, in arte Scipione, con il quale stringe una sincera amicizia. Qui conosce anche Antonietta Raphaël: da subito l'artista lituana diventa sua compagna e poi madre di tre

figlie (Miriam, Simona e Giulia). Espulso dalla Scuola libera del nudo a causa di una lite con il direttore, assieme a Scipione continua i suoi studi alla Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Palazzo Venezia ed entra in rapporto con Renato Marino Mazzacurati. El Greco, Goya, Velázquez, ma anche Bosch, Brueghel, Parmigianino, e poi Chagall e Kokoschka, diventano i modelli di riferimento che, spaziando dal Seicento all'espressionismo, costituiscono un'alternativa all'imperante classicismo novecentista. Nel 1927 Mafai e Raphaël si trasferiscono nell'abitazione-studio di via Cavour e il loro sodalizio con Scipione diventa sempre più intenso. Roberto Longhi, a riguardo, parlerà di "Scuola di via Cavour" (1929). In questi primi anni di attività, l'artista dipinge soprattutto ritratti e vedute romane dal cromatismo acceso. Risale al 1929 la sua prima mostra importante, quella al Circolo degli Artisti di Palazzo Doria, assieme a Scipione e Francesco di Cocco. I consensi provengono anche da critici affermati, in particolare da Cipriano Efisio Oppo e Corrado Pavolini. Nello stesso anno Mafai è presente alla Prima Mostra del sindacato Laziale Fascista degli Artisti, alla Casa d'Arte Bragaglia e alla III Mostra Marinara d'Arte.

Anche in ambito grafico è interessato a tradurre il tonalismo cercato sulla tela: una linea sottile circonda volti e paesaggi e si accompagna a sfumature che definiscono le ombre. Sono fogli di studio per composizioni pittoriche, esposti solo dal 1939 con la personale presso la galleria dell'Arcobaleno a Venezia.

Il 1930 è un anno di svolta. Da febbraio a novembre Mafai si trasferisce a Parigi con Raphaël, tornando in Italia in occasione della mostra con Scipione alla Galleria di Roma. Le opere lì presentate testimoniano un'evoluzione verso colori più chiari e un sapiente uso della luce, qualità che diventeranno tipiche del suo lavoro. Allo stesso modo, i disegni accentuano il loro valore pittorico: spesso il tratto a inchiostro si accompagna all'acquerello per creare delicati passaggi chiaroscurali. Nel medesimo anno inizia anche l'attività di illustratore: realizza la copertina per *l'Almanacco degli artisti—il vero Giotto* e pubblica disegni, satire e caricature su svariate riviste d'arte.

La serie dei *Fiori secchi* (1931-1938) esprime al meglio l'evoluzione stilistica di Mafai: rose, garofani e mammole sono rappresentati contro pareti o su tavoli dello studio con calibrati passaggi tonali. Nello stesso tempo l'artista continua a studiare la figura umana e all'espressionismo dei primi ritratti sostituisce una maggiore attenzione alle proporzioni corporee, un interesse per scene quotidiane e una più spiccata aderenza al dato reale. Nel 1932 esordisce alla XVIII Biennale di Venezia con una *Natura morta* (*Bue squartato*) e tre anni dopo gli è riservata una sala alla II Quadriennale di Roma dove espone alcune opere tra le più rappresentative del momento (*Ritratto nello studio di scultura, La lezione di piano, Donne che stendono al sole*).

Alle personali alla Galleria della Cometa di Roma (gennaio 1937) e all'Arcobaleno di Venezia (agosto 1939) presenta invece alcune *Demolizioni*, serie cui lavorava dal 1936 ispirata allo sventramento dei borghi romani avviato dal regime fascista.

Nel novembre 1939 si trasferisce a Genova con la famiglia per proteggere Raphaël dalle conseguenze delle leggi razziali. Nella Villa di Quarto, dove poteva contare sull'aiuto degli amici collezionisti Alberto Della Ragione ed Emilio Jesi, porta a termine il ciclo delle Fantasie, esposto nel 1944 alla mostra L'arte contro la barbarie alla Galleria di Roma. Sono immagini drammatiche che risentono del clima di terrore e disperazione della guerra. Accanto alle opere di denuncia dipinge composizioni dal carattere intimista: soprattutto nature morte dove i protagonisti sono gli oggetti dell'atelier (vasi, spartiti, fiori, cilindri, manichini e maschere appena scolpite da Raphaël). Continua inoltre a rappresentare figure nello studio vestite con abiti da scena: tra queste Modelli nello studio vince il II Premio Bergamo nel 1940.

Nel dopoguerra torna a Roma e incrementa l'attività espositiva: sarà presente, tra l'altro, alla XXIV Biennale di Venezia del 1948 con una sala antologica. Aderisce al realismo rappresentando scene quotidiane ambientate in osterie, mercati e strade romane. La forte impostazione ideologica assunta ben presto dal movimento lo porta tuttavia a prenderne le distanze e, dal 1957 fino alla morte avvenuta il 31 marzo 1965, si dedica a una ricerca dai risvolti astratti con soluzioni al limite dell'informale.

Chiara Perin

### Bibliografia essenziale:

V. Martinelli, *Mario Mafai*, Editalia, Roma 1967; R. De Grada, *La pittura di Mafai*, Editrice Tevere, Roma 1969; M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi (a cura di), *Mafai*, De Luca Editore, Roma 1986; G. Appella, F. D'Amico, F. Gualdoni (a cura di), *Mafai 1902-1965*, catalogo della mostra di Macerata, De Luca Editore-Arnoldo Mondadori Editore, Roma-Milano 1986; G. Appella, F. D'Amico, C. Terenzi, N. Vespignani (a cura di), *Mario Mafai (1902-1965). Una calma febbre di colori*, catalogo della mostra di Roma, Skira, Milano 2004.

## Roberto Melli

Nasce a Ferrara nel 1885 da una famiglia di commercianti di origine ebraica. Riceve la sua formazione artistica nella città natale presso il pittore Nicola Laurenti e lo scultore Arrigo Minerbi e la completa a Genova, dove si trasferisce con la madre nel 1902. A contatto con l'ambiente culturale genovese sperimenta varie tecniche (scultura, pittura, xilografia, ceramica) e collabora, con scritti e illustrazioni, all'attività della rivista "Ebe", affiancando all'esperienza artistica una produzione critico-letteraria che svilupperà in modo parallelo lungo tutta la sua carriera. Nel 1912 partecipa alla Prima Esposizione Italiana di Xilografia organizzata dal Comune di Levanto e dalla rivista "L'Eroica" esponendo sculture e disegni per cartelloni teatrali.

Trasferitosi a Roma, partecipa alla Prima Esposizione Internazionale della Secessione romana (1913) — nuova associazione nata dalla scissione di un gruppo di artisti dalla Società degli Amatori e Cultori, ritenuta inadatta a rappresentare le forze artistiche romane rivolte all'Europa — esponendo le sculture L'ometto, Maschera di Garavaglia e Ritratto di Giulietta De Riso. Eletto nel 1914 membro della giuria per la seconda mostra della Secessione vi presenta le sculture Ritratto di mia moglie (sia nella versione in gesso che nella versione in bronzo), Signora col cappello, Ritratto del pittore Vincenzo Costantini e tre disegni.

Le opere di questi anni rivelano varie fonti ed influenze: ne *Ritratto di Giulietta De Riso* del 1910 sono percepibili suggestioni derivate dallo stile Liberty, in *Mascherina* del 1913 sono presenti echi della lezione dello scultore Medardo Rosso, in *Ritratto del pittore Vincenzo Costantini* del medesimo anno sono riconoscibili caratterizzazioni cubo-futuriste. Nel 1918 fonda, insieme a Mario Broglio, la rivista d'arte "Valori Plastici", organo di cultura per le arti figurative di risonanza europea, a cui contribuisce con scritti ed interventi critici. Nel primo numero della rivista pubblica l'articolo *Prima rinnegazione della scultura* che segna il suo passaggio alla pittura, arte capace di rappresentare l'inquieto spirito del tempo. La ricerca artistica di Melli verte sulla resa di un dinamismo plastico, creato attraverso contrasti di luce e d'ombra sull'oggetto raffigurato. La natura eminentemente pittorica della sua ricerca, basata sugli effetti della luce e del colore, lo porta ad accantonare la produzione scultorea, un distacco non definitivo vista la presenza, alla personale dell'artista nella Prima Esposizione d'arte ferrarese del 1920, di opere scultoree e considerata l'influenza fondamentale che la scultura riveste nella definizione del suo stile, creato dalla fusione tra struttura plastica e puro colore.

Nel 1921 espone, insieme a De Chirico, Carrà, Martini, Morandi, Walterowna zue Muehlen, Zadkine e Francalancia, alla mostra itinerante Das Junge Italien, organizzata della rivista "Valori Plastici", ospitata nelle città tedesche di Berlino, Hannover, Amburgo e Dresda. Tra 1922 e 1928, abbandonate momentaneamente pittura e scultura, tenta vari mestieri come illustratore, cartellonista, cesellatore e sperimenta ruoli come regista e sceneggiatore (esperienza già intrapresa nel 1919 con la direzione della casa di produzione "San Marco Film"). All'inizio degli anni Trenta ritorna alle arti figurative e, nel clima delle nuove ricerche tonali, ricopre un ruolo di guida per giovani artisti quali Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli e Corrado Cagli con i quali elabora e firma nel 1933 il Manifesto del Primordialismo Plastico. A partire dal 1933, per la rivista "Quadrivio", cura la rubrica "Visite ad artisti" attraverso cui fa conoscere al pubblico dei lettori i luoghi di creazione, le ricerche e le poetiche degli artisti attivi a Roma tra cui Cagli, Capogrossi, Cavalli, Fazzini, Mafai, Janni e Pirandello. Anche la carriera espositiva si arricchisce con la partecipazione alle esposizioni artistiche nazionali (mostre Sindacali del 1932 e del 1938) e con la personale alla Galleria della Cometa del 1936 dove riscuote significativi apprezzamenti per opere quali La scenografa (1936) e Terrazze a sera (1936). Negli stessi anni si riavvicina alla scultura estendendo alla plastica le sue ricerche pittoriche condotte sulla massa e sulla sintesi volumetrica.

Nel 1938 a causa della promulgazione delle leggi razziali viene privato dei diritti civili e, estromesso dalla vita pubblica, si trova nell'impossibilità di esporre. Alla fine della guerra può ritornare sulla scena artistica presentando importanti personali: pitture e sculture sono esposte alla Galleria del Secolo di Roma (1947), mostre antologiche sono ospitate alla Strozzina di Firenze e alla Gian Ferrari di Milano (1950). Alla XXV (1950) e alla XXVII (1954) Biennale d'arte internazionale di Venezia ottiene sale personali, alla VII Quadriennale di Roma (1955-56) vince la medaglia d'oro per la scultura. Negli anni Cinquanta continua ad occuparsi di critica d'arte, collaborando con la rivista "La Fiera Letteraria" (1951-53) e con il quotidiano "Il Paese" (1957), e ad impegnarsi in campo sociale e politico, divenendo nel 1952 presidente della Federazione Nazionale degli Artisti e candidandosi alle elezioni del 1953 per il movimento di centro "Alleanza democratica nazionale", creato in difesa della cultura e delle arti.

Ampie rassegne riassuntive della sua attività di pittore e scultore sono allestite al Centro Culturale Olivetti di Ivrea nel 1956 (*Dipinti e Sculture di Roberto Melli*) e a Palazzo Barberini a cura dell'Ente Premi Roma nel 1957 (*Cinquant'anni di pittura di Roberto Melli*). Muore a Roma nel gennaio del 1958. Nello stesso anno la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma inaugura una mostra commemorativa curata da Nello Ponente e Palma Bucarelli.

Isabella Brezigar

#### Bibliografia essenziale:

M. Calvesi, *Melli*, De Luca Editore, Roma 1954; G. Sangiorgi, *Roberto Melli*, catalogo della mostra di Roma, Edizioni dall'Ente Premi Roma, Roma 1957; P. Bucarelli, N. Ponente, *Roberto Melli*, catalogo della mostra di Roma, Editalia, Roma 1958; G. Appella, M. Calvesi (a cura di), *Roberto Melli* (1885-1958), catalogo della mostra di Macerata, Leonardo-De Luca Editore, Roma 1992.

# Antonietta Raphaël

Nasce nel 1895 a Kovno (Lituania) e a dieci anni, poco dopo la morte del padre, il rabbino Simon, si trasferisce a Londra con la madre. Conseguito nel 1915 il diploma in pianoforte presso la Royal Accademy of Music, apre una scuola di solfeggio nell'East End. Instaura i primi contatti con il mondo artistico attraverso lunghe visite al British Museum e probabilmente grazie alla conoscenza di Ossip Zadkine e Jacob Epstein. Dopo la morte della madre nel 1919 trascorre un breve periodo a Parigi e nel 1924 giunge a Roma.

Dall'anno seguente frequenta i corsi di disegno all'Accademia di Belle Arti: stringe un solido legame con Scipione e Mario Mafai che da subito diventa suo compagno di vita e poi padre delle tre figlie, Miriam, Simona e Giulia. Nel 1927 la coppia si trasferisce in via Cavour, trasformando la propria abitazione in luogo di incontro per giovani artisti e intellettuali (tra gli altri, Scipione, Renato Marino Mazzacurati, Libero De Libero, Giuseppe Ungaretti e Leonardo Sinisgalli). Di lì a due anni, recensendo la Prima Mostra del Sindacato Fascista degli Artisti, Roberto Longhi definirà quel cenacolo culturale "Scuola di via Cavour". Grazie ai suoi trascorsi europei, Raphaël si rivela un tramite fondamentale per l'aggiornamento dei colleghi sulle ultime esperienze di un'avanguardia parigina boicottata dai protagonisti dell'ufficialità artistica. In questo clima prende avvio la sua attività pittorica, in un primo momento incentrata sulla produzione di ritratti a mezzo busto, vedute romane e nature morte dall'esplicito richiamo musicale. Sono tutte opere di piccole dimensioni, dipinte su tavola o tela grezza, dominate da un cromatismo violento e da una forte carica espressiva accentuata dal disegno volutamente sgrammaticato. Emerge anche un carattere arcaico e naïf, combinato ai temi della cultura ebraica delle sue origini: aspetti che permarranno in tutta la sua lunga carriera.

Al 1929 risale l'esordio espositivo. In marzo presenta un paesaggio al Palazzo delle Esposizioni mentre in giugno un autoritratto alla mostra presso la galleria Bragaglia. È però alla collettiva organizzata alla Camerata degli Artisti, *Otto pittrici e scultrici romane*, che le molte opere esposte (*La tromba d'argento* e *Arco di Settimio Severo all'alba*, per esempio) suscitano l'interesse della critica, specie quella non ufficiale. Corrado Pavolini, Alberto Francini e Gerardo Dottori, in particolare, si soffermano sulla carica cromatica e sull'eccentricità delle forme.

Anche nella produzione grafica troviamo analoga libertà di stile e, soprattutto, l'uso di svariate tecniche. Con un sottile e nervoso tratto a inchiostro, Raphaël raffigura paesaggi romani privi delle consuete norme prospettiche mentre con rapide pennellate ad acquerello e sfumate di carboncino medita sul senso plastico della figura umana, anticipando per molti versi quella che a breve sarebbe diventata la sua vocazione scultorea.

Dal febbraio 1930 si trasferisce a Parigi con Mafai. A differenza del compagno, vi soggiornerà con brevi intervalli nei seguenti quattro anni, iscrivendosi a una scuola serale di scultura ed entrando in contatto con Giorgio de Chirico, Savinio e Marc Chagall. A Londra invece, dove si reca tra 1931 e 1932, incontra l'amico e scultore Epstein, il quale cerca invano di organizzarle una mostra di pittura presso la galleria Radfern (pare che proprio in questa occasione, forse a causa di un incendio, molte sue opere giovanili vadano perse). Tornata a Roma a fine 1933, si dedica completamente all'attività plastica e frequenta lo studio di Ettore Colla a Castro Pretorio. Solo nel 1936 ricompare nella scena espositiva, stavolta in veste di scultrice. Alla VI Mostra del Sindacato del Lazio presenta i ritratti in gesso di Giulia e Simona e anche alle edizioni successive è il più recente lavoro plastico a essere in mostra (il cemento *Le tre sorelle* nel 1937, *Bambina dormiente* e *Adolescente* nel 1938). Dopo l'emanazione delle leggi razziali, nel 1939 si rifugia a Genova con la

famiglia, dove può contare sull'aiuto dei collezionisti Emilio Jesi e Alberto Della Ragione. Anche in scultura Raphaël affronta soggetti familiari (le figlie, il marito e gli amici più intimi), ai quali si affiancano temi biblici e mitologici che, specie nel periodo genovese, riflettono le angosce dinnanzi alla guerra. Nel corso della sua carriera torna più volte sugli stessi brani, ne isola frammenti e, a seconda dell'espressività ricercata, si affida a materiali diversi: gesso, terracotta, pietra di Fiesole, onice del Brasile, porfido, bronzo, alluminio, cemento.

Nell'immediato secondo dopoguerra si moltiplicano le occasioni espositive: nel 1946 è alla galleria La Spiga, nel 1947 da Barbaroux con una mostra di scultura, nel 1948 partecipa alla Quadriennale di Roma e invia per la prima volta un'opera alla Biennale di Venezia. Ciononostante la sua personalità continua a restare ai margini: solo nel 1952, con l'ampia antologica organizzata da Virgilio Guzzi alla galleria dello Zodiaco, Raphaël riceverà una prima adeguata valutazione critica.

Negli anni Cinquanta compie una serie di viaggi in Sicilia (1952 e 1954), dove rimane scossa dalle condizioni di vita dei più poveri, in Cina, con una delegazione di artisti che espone a Pechino (1956), infine in Spagna (1960). La popolazione di questi luoghi diviene il soggetto di importanti cicli di tele e sculture poi esposte in Italia. Dopo la scomparsa di Mafai (1965) torna alla pittura con opere di ispirazione esotica e biblica: come quelle giovanili, appaiono dominate da colori saturi e da stesure materiche. Prima della morte, a Roma il 5 settembre 1975, si impegna nella fusione in bronzo di tutte le sue sculture più significative.

Chiara Perin

## Bibliografia essenziale:

V. Guzzi (a cura di), *Raphaël Mafai*, catalogo della mostra di Roma, s.e., Roma 1952; A. Mezio (a cura di), *Raphaël*, catalogo della mostra di Ivrea, Edizioni del Centro Culturale Olivetti, Ivrea 1960; M. Fagiolo dell'Arco, E. Coen (a cura di), *Raphaël: scultura lingua viva*, con un testo di L. De Libero, catalogo della mostra di Roma, Bulzoni, Roma 1978; G. Appella, F. D'amico, N. Vespignani (a cura di), *Antonietta Raphaël, opere dal 1933 al 1974*, catalogo della mostra di Matera, Edizioni della Cometa, Roma 2003.

# Scipione (Gino Bonichi)

Gino Bonichi – meglio noto come Scipione lo pseudonimo con il quale scelse di firmarsi dal 1927 – nacque a Macerata il 25 febbraio 1904 da Serafino, capitano contabile presso il Distretto Militare, e Emma Wülderk, di nazionalità polacca. All'epoca la famiglia viveva nella casa di viale Umberto I, n. 6 (oggi viale don Bosco) che abbandonò per trasferirsi, nel 1909, a Roma. L'adolescenza dell'artista fu irrimediabilmente segnata, nel 1919, dalla malattia polmonare che degenerata presto in tubercolosi, lo costrinse ad un'esistenza difficile tra effimeri miglioramenti e improvvise ricadute e a una morte precoce sopraggiunta, nel sanatorio di Arco in Trentino, nel 1933 a soli 29 anni.

Nel 1924 conobbe Mario Mafai che, colpito favorevolmente dai suoi primi disegni, lo convinse a seguire insieme a lui le lezioni della Scuola Libera del Nudo collegata all'Accademia di Belle Arti di via Ripetta e allora diretta da Antonino Calcagnadoro. Lì entrambi incontrarono Antonietta Raphaël, di origini lituane, che divenne più tardi la compagna di Mafai: fra i tre si stabilì un'amicizia profonda destinata a interrompersi solo con la morte di Scipione. Con l'intento di provvedere al proprio mantenimento, nel 1925, Scipione e Mafai tentarono di avviare un'impresa commerciale vendendo quadri di natura morta e marine alla drogheria Senepa, attività presto abbandonata perché poco remunerativa, in favore della produzione di figurini di moda e avvisi pubblicitari per sarti e negozi di tessuti alla periferia di Roma (con la firma congiunta di Bomaf). Lo scarso successo ottenuto convinse presto i due amici a lasciare anche questa strada e a dedicarsi nuovamente alla pittura.

Se i ricordi di Francesco Di Cocco corrispondono a verità (Fagiolo Dell'Arco – Rivosecchi 1985, p. 133), gli esordi pittorici di Scipione risalirebbero al 1925 quando Cipriano Efisio Oppo riuscì a far ammettere nel contesto della *III Biennale romana* al Palazzo delle Esposizioni due dipinti uno di sua mano e l'altro eseguito da Mafai. Dopo aver trascorso l'estate di quell'anno a Grottafferrata e a Norcia, Scipione rientrò a Roma e nell'autunno riprese a frequentare le lezioni a via Ripetta dove, nel 1926 approdò, provenendo da Padova, Renato Marino Mazzacurati. Con lui Mafai e Scipione rimasero in contatto anche dopo il suo rientro al nord e fino alla fondazione della rivista "Fronte" nel 1931. Nello stesso periodo

i due pittori presero l'abitudine di frequentare le sale della Biblioteca di storia dell'arte a Palazzo Venezia dove poterono approfondire le proprie conoscenze sulla tradizione pittorica del passato tra Goya, Velasquez, El Greco a cui si sovrapponevano le notizie desunte dalle riviste di arte contemporanea attraverso le quali giunsero ad ammirare le opere di Chagall, Picasso e Kokoschka. Nel 1927, una ricaduta nella malattia che aveva già minato il suo fisico, costrinse Scipione ad un ricovero forzato nel sanatorio romano "Cesare Battisti". Obbligato a rallentare di molto la sua attività fino a quel momento incentrata sulla produzione grafica, Scipione cominciò a progettare l'esecuzione di un suo Autoritratto, dipinto realizzato nel 1928 e dedicato all'amico Mario Mimì Lazzaro (collezione privata) al quale l'opera fu dedicata. Il quadro, che avrebbe dovuto raffigurarlo a figura intera, fu invece limitato al mezzo busto a causa delle precarie condizioni di salute dell'artista in quel momento. Agli inizi del 1929 la sua carriera professionale ricevette i primi riconoscimenti e lui poté farsi apprezzare in una serie di esposizioni che gli procurarono non pochi riconoscimenti. La Contemplazione (1928 ca., collezione privata) fu presentata al pubblico dapprima nella collettiva organizzata dal "Convegno di Roma" a Palazzo Doria inauguratasi il 22 gennaio di quell'anno e successivamente nell'ambito della Prima mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti tenutasi al Palazzo delle Esposizioni. In quella circostanza il sodalizio artistico tra Scipione, Mafai e Raphaël fu identificato da Roberto Longhi con la nota espressione di "Scuola di via Cavour", dalla residenza che pochi anni prima Mafai e Raphaël avevano fissato nei pressi del Colosseo, in quella zona di Roma che più tardi sarebbe stata oggetto delle demolizioni mussoliniane. Nella recensione pubblicata su "L'Italia Letteraria" il 7 e il 14 aprile, Longhi ebbe modo di sottolineare le note espressioniste che caratterizzavano il linguaggio pittorico dei tre amici impegnati a trovare una via alternativa sia al "Realismo magico" sostenuto da Massimo Bontempelli, sia al tardo impressionismo di marca francese. altrettanto dilaganti, a quell'altezza cronologica, nell'ambiente artistico romano.

Nel 1929 Scipione partecipò anche alla 159^ mostra allestita presso la Casa d'arte Bragaglia a cui fece seguito la partenza, in luglio, per Collepardo, paese della Ciociaria dove il giovane pittore si trattenne nei mesi estivi contribuendo al miglioramento temporaneo della sua salute e lavorando con grande accanimento a nuovi progetti pittorici. A quel soggiorno estivo risalgono i dipinti dedicati all'Abbazia di Trisulti dove egli trovava spesso rifugio e alla quale egli dedicò anche numerosi disegni (uno di essi si trova oggi nelle raccolte di Casa Cavazzini, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Udine, collezione Astaldi). Rientrato a Roma in settembre, cominciò a progettare la sua futura attività espositiva, mentre iniziava la

sua collaborazione con la rivista "L'Italia Letteraria" di cui erano direttori Giovan Battista Angioletti e Curzio Malaparte, con Enrico Falqui segretario di redazione. Numerosi furono i disegni di Scipione pubblicati in quel periodo ad illustrare gli articoli di vario argomento che ne componevano le pagine; anche in seguito quello fu un canale di piccoli guadagni per l'artista che continuò ad inviare alla rivista i suoi saggi grafici fino alla fine della sua esistenza. Dopo la III Mostra Marinara d'Arte (1929), il 1930 fece registrare la sua presenza in altre importanti occasioni espositive (Prima Mostra nazionale dell'Animale nell'Arte, II Mostra del Sindacato laziale) culminando nella partecipazione alla XVII Biennale di Venezia dove presentò, nella sala dei pittori romani, il Ritratto del Cardinale Decano (1930; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna in deposito alla Galleria Comunale). L'opera evidenzia l'evoluzione neobarocca, espressionista e visionaria occorsa in quel torno di tempo nella pittura di Scipione che, dopo un nuovo soggiorno a Collepardo, alla fine dell'anno espose assieme a Mafai appena rientrato da Parigi, nella Galleria di Roma, diversi dipinti tra cui si annoverano *La piazza del Laterano*, acquistata in quella circostanza da Oppo e *La* meticcia, passata in proprietà a Roberto Longhi. Nel gennaio del 1931 le sale della Prima Quadriennale d'Arte Nazionale accolsero tre dipinti di Scipione tra cui la prima versione del Ritratto di Ungaretti (1931; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Di lì a qualche mese sarebbe iniziata anche la sua collaborazione come illustratore alla rivista "Fronte" diretta dall'amico Mazzacurati; alla stessa altezza cronologica risale la realizzazione della copertina del volume in versi dell'amico Ungaretti dal titolo Ossi di seppia. Nel corso del 1931 il riacutizzarsi della malattia, però, lo costrinse a ritirarsi in sanatorio, dapprima a Roma e poi ad Arco. Da lì fece rientro a Roma per un lunghi periodi, alternando i soggiorni in famiglia a sempre nuovi ricoveri. Nel settembre del 1933 la camera del sanatorio di Arco lo accolse nuovamente: lì morì il 9 novembre successivo.

Vania Gransinigh

## Bibliografia essenziale:

G. Appella, *Scipione 306 disegni*, Edizioni della Cometa, Roma 1984; *Scipione 1904-1933*, catalogo della mostra di Macerata, De Luca Editore, Roma 1985; M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, *Scipione vita e opere*, Allemandi Editore, Torino 1988; G. Appella, F. D'Amico, *Un pittore come Scipione. Iconografia, nota biografica e bibliografia essenziale di Scipione*, Edizioni della Cometa, Roma 2004.

# Bibliografia

#### 1936

L. De Libero, *Pitture di Roberto Melli*, catalogo della mostra di Roma, Edizioni della Cometa, Roma.

#### 1941

Scipione. Mostra postuma a cura del Centro di Azione per le Arti Regia Pinacoteca di Brera, con prefazione di A. Santangelo, catalogo della mostra di Milano, Tipocromo, Milano.

#### 1942

Disegni di Scipione, prefazione di L. Sinisgalli, Edizioni del Cavallino, Venezia.

#### 1944

G. Marchiori, Disegni di Scipione, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo.

#### 1945

U. Apollonio, Scipione, Edizioni del Cavallino, Venezia.

#### 1946

F. Bellonzi, Cammini dell'Arte, Danesi, Roma.

#### 1949

L. De Libero, Mario Mafai, De Luca Editore, Roma.

#### 1950

C.L. Ragghianti, *L'opera di Roberto Melli*, catalogo della mostra di Firenze, s.e., Firenze.

#### 1951

*Pericle Fazzini*, con presentazione di G. Ungaretti, nota informativa di R. Lucchese, catalogo della mostra di Roma, Edizioni dell'Ente Premi Roma, Roma.

### 1952

V. Guzzi (a cura di), *Raphaël Mafai*, catalogo della mostra di Roma, s.e., Roma. R. Lucchese, *Pericle Fazzini*, De Luca Editore, Roma.

V. Martinelli, *Raphaël Mafai*, estratto dalla rivista "Commentari", anno III, fascicolo IV, ottobre-dicembre.

### 1954

M. Calvesi (a cura di), Melli, De Luca Editore, Roma.

### 1956

C.L. Ragghianti, *Dipinti e sculture di Roberto Melli*, catalogo mostra di Ivrea, Arti Grafiche fratelli Pozzo, Torino.

### 1957

D. Micacchi (a cura di), *Omaggio a Mafai*, catalogo della mostra di Roma, Edizioni della Galleria La Nuova Pesa, Roma.

G. Sangiorgi, *Roberto Melli*, catalogo della mostra di Roma, Edizioni dell'Ente Premi Roma, Roma.

## 1958

P. Bucarelli, N. Ponente, *Roberto Melli*, catalogo della mostra di Roma, Editalia, Roma.

## 1960

V. Martinelli, Antonietta Raphaël Mafai, De Luca Editore, Roma.

A. Mezio (a cura di), *Raphaël*, catalogo della mostra di Ivrea, Edizioni del Centro Culturale Olivetti, Ivrea.

### 1965

Pericle Fazzini, con presentazione di R. Pallucchini, De Luca Editore, Roma.

#### 1967

V. Martinelli, Mario Mafai, Editalia, Roma.

D. Micacchi (a cura di), *Omaggio a Mafai*, catalogo della mostra di Roma, Edizioni della Galleria La Nuova Pesa, Roma.

C.L. Ragghianti (a cura di),  $Arte\ moderna\ in\ Italia\ 1915-1935$ , catalogo della mostra di Firenze, Marchi e Bertolli Editore, Firenze.

#### 1969

R. De Grada, La pittura di Mafai, Editrice Tevere, Roma.

L. Velani (a cura di), *Mafai*, con testi di G. Sangiorgi, J. Ricupero, catalogo della mostra di Roma, Edizioni dell'Ente Premi Roma, Roma.

#### 1970

M. Bologna, Pericle Fazzini, Carte Segrete, Roma.

#### 1971

*Mario Mafai, disegni 1926 – 1957*, catalogo della mostra di Torino, s.e., Torino. M. Pinottini (a cura di), *Scultura di Raphaël*, con testi di R. Longhi, C. Brandi, C.L. Ragghianti, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano.

#### 1975

AA.VV., Roberto Melli, catalogo della mostra di Ferrara, SIACA arti grafiche, Cento. Mafai satirico: 27 disegni da due taccuini inediti, 1930-1932, con un testo di G. Appella, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano.

#### 1976

G. Appella (a cura di), Raphaël. Disegni 1928 – 1974. Catalogo completo dell'opera grafica 1956 – 1974, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano.

#### 1978

M. Fagiolo dell'Arco, E. Coen (a cura di), *Raphaël: scultura lingua viva*, con un testo di L. De Libero, catalogo della mostra di Roma, Bulzoni, Roma.

### 1982

L. Cavallo, Disegno italiano tra impressionismo e ironia critica, Edizioni della Galleria Il Mappamondo, Milano.

### 1983

P.G. Castagnoli, P. Fossati (a cura di), *Disegno italiano fra le due guerre*, catalogo della mostra di Modena, Panini, Modena.

### 1984

G. Appella, Scipione 306 disegni, Edizioni della Cometa, Roma.

P. Daverio, M. Fagiolo dell'Arco, N. Vespignani (a cura di), *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale 1929 - 1943*, catalogo della mostra di Roma, Arnoldo Mondatori Editore-Edizioni Philippe Daverio, Milano.

Mario Mafai, *Diario 1926-1965*, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma. D. Durbé (a cura di), *Fazzini e Ziveri*, catalogo della mostra di Roma, Electa, Milano.

### 1985

F. D'Amico (a cura di), *Antonietta Raphaël. Sculture*, catalogo della mostra di Milano, Mazzotta, Milano.

Scipione 1904-1933, catalogo della mostra di Macerata, con testi di G. Appella, C. Mazzenga, A. Trombadori, De Luca Editore, Roma.

### 1986

G. Appella, F. D'Amico, F. Gualdoni (a cura di), *Mafai 1902-1965*, catalogo della mostra di Macerata, De Luca Editore-Arnoldo Mondadori Editore, Roma-Milano. M. Fagiolo dell'Arco, *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca Editore, Roma.

M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi (a cura di), Mafai, De Luca Editore, Roma.

#### 1988

G. Appella (a cura di), *Scipione e il Garda*, catalogo della mostra di Riva del Garda e Calliano, Manfrini R. Arti Grafiche, Vallagarina.

M. Fagiolo Dell'Arco (a cura di), *Scuola romana: artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra di Milano, Mazzotta, Milano.

M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, *Scipione vita e opere*, Allemandi Editore, Torino. M. Quesada (a cura di), *Nella scia della Cometa. Antologia del disegno a Roma*, Edizioni della Galleria Carlo Virgilio, Roma.

#### 1989

F. D'Amico (a cura di), *Antonietta Raphaël (1895 - 1975). Sculture e disegni*, catalogo della mostra di Roma, Tipografia Centenari, Roma.

M. Fagiolo dell'Arco, *I fiori di Mafai*, catalogo della mostra di Roma, Allemandi Editore. Torino.

Galleria della Cometa: i cataloghi dal 1935 al 1938, con una lettera di L. de Libero e una introduzione di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma.

#### 1990

E. Crispolti, M. Pratesi, *Arte del disegno nel Novecento italiano*, Laterza, Roma-Bari. F. Gallo (a cura di), *Disegno Italiano del Novecento*, catalogo della mostra di Lugano, Electa, Milano.

#### 1001

Da Modigliani a Fontana. Disegno italiano del XX secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, catalogo della mostra di Milano, Mazzotta, Milano.

F. D'Amico (a cura di), *Antonietta Raphaël*, catalogo della mostra di Modena, Nuova Alfa, Bologna.

## 1992

G. Appella, M. Calvesi (a cura di), *Roberto Melli (1885-1958)*, catalogo della mostra di Macerata, Leonardo-De Luca Editore, Roma.

A. Masi, *Pericle Fazzini. Lo spirito della materia e percorsi della scrittura*, catalogo della mostra di Napoli, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.

C. Pirovano (a cura di), La pittura in Italia. Il Novecento /1. 1900-1945, voll. II, Electa, Milano.

M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti (a cura di), *La Casa d'Arte Bragaglia 1918 –1930*, Bulzoni, Roma.

## 1993

C.A. Bucci, Espressionismo, primordio, realismo negli anni Trenta a Roma, in Disegno italiano del Novecento, contributi di G. Anzani et al., Electa, Milano, pp. 206-227.

## 1994

G. Appella (a cura di), Pericle Fazzini, Libreria dello Stato, Roma.

M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *I Mafai. Vite parallele*, catalogo della mostra di Roma, Edizioni Netta Vespignani, Roma.

### 1995

F. Benzi (a cura di), *Maestri del Novecento. Felice Carena*, catalogo della mostra di Torino, Fabbri Editore, Torino.

E. Braun, Antonietta Raphaël sculptures and paintings 1933-1968, catalogo della mostra di New York, Paolo Baldacci Gallery, New York.

### 1996

V. Rivosecchi,  $Fazzini\ e\ Grottammare$ , catalogo della mostra di Grottammare, De Luca Editore, Roma.

### 1998

F. Benzi, G. Mercurio, L. Prisco (a cura di), *Roma 1918 – 1943*, catalogo della mostra di Roma, Viviani Arte Edizioni, Roma.

P. Fossati, P. Rossazza Ferraris, L. Velani (a cura di), *Valori Plastici*, catalogo della mostra di Roma, Skira, Ginevra-Milano.

P. Macchi, Pericle Fazzini: scritti 1930-1980, Edimond, Città di Castello.

#### 2000

A. Bonito Oliva, V. Rivosecchi (a cura di), *Antonietta Raphaël. Materia e colore del sogno*, catalogo della mostra di Roma, Istituto Grafico Editoriale Romano, Roma. F.R. Morelli (a cura di), *Cipriano Efisio Oppo un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Edizioni De Luca, Roma.

#### 2003

Antonietta Raphaël. Sculture dipinti disegni, con un testo di F. Marcoaldi, Lubrina Editore, Bergamo.

G. Appella, F. D'amico, N. Vespignani (a cura di), *Antonietta Raphaël, opere dal 1933 al 1974*, catalogo della mostra di Matera, Edizioni della Cometa, Roma.

#### 2004

G. Appella, F. D'Amico, *Un pittore come Scipione. Iconografia, nota biografica e bibliografia essenziale di Scipione*, Edizioni della Cometa, Roma.

G. Appella, F. D'Amico, C. Terenzi, N. Vespignani (a cura di), *Mario Mafai (1902-1965). Una calma febbre di colori*, catalogo della mostra di Roma, Skira, Milano.

F. D'Amico, M. Goldin (a cura di), *Casa Mafai. Da via Cavour a Parigi (1925-1933)*, catalogo della mostra di Brescia, Linea d'ombra libri, Conegliano.

C. Martini, Roberto Melli (1885 - 1958): l'artista moderno dei valori tonali, il critico scomodo della coerenza artistica, MMC Edizioni, Roma .

I. Ratti (a cura di), *Mostre dossier tra anniversari e donazioni. Scipione nel centenario dalla nascita*, catalogo della mostra di Milano, Edizioni Et, Milano.

V. Rivosecchi, I. Falconi (a cura di), *Pericle Fazzini: opere della Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno*, Skira, Milano.

#### 2006

G. Appella (a cura di), *Pericle Fazzini: piccole sculture 1948-1986*, catalogo della mostra di Assisi, De Luca Editori d'Arte, Roma.

S. De Dominicis, Antonietta Raphaël Mafai. Un'artista non conforme, Yoni, Milano.

## 2007

R. Bertoli, Il profeta di via Cavour (Scipione), Giardini Editori, Pisa.

F. D'Amico (a cura di), *Antonietta Raphaël. Sculture in villa*, catalogo della mostra di Roma, Palombi Editore, Roma.

L. Mattarella (a cura di), Roberto Melli: opere dal 1905 al 1956, De Luca Editori d'Arte, Roma.

N. Vespignani, C. Terenzi (a cura di), *Scipione 1904-1933*, catalogo della mostra di Roma, Palombi Editore, Roma.

## 2013

F. Benzi, Arte in Italia tra le due guerre, Bollati Boringhieri, Torino

### 2014

M. Catalano, F. Pirani, A. Porciani (a cura di), *Libero De Libero e gli artisti della Cometa*, catalogo della mostra di Roma, Palombi, Roma

### s.a.

*Immagini di arte italiana. Scipione*, presentazione di L. Budigna, Riunione Adriatica di Sicurtà, Milano.