



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI,
MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
CICLO: XXIV

***IL GENERE DELLA VANITAS
NEL PERIODO DEL VENTENNIO FASCISTA***

Direttore della Scuola: Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisor: Prof.ssa Giuseppina Dal Canton

Dott. Guido Bartorelli

Dottoranda: Dott.ssa CHIARA COSTA

ABSTRACT

Il genere della vanitas nel periodo del ventennio fascista

La ricerca ha preso avvio da un'indagine sul ciclico prosperare del genere *vanitas* in età contemporanea e precisamente nel XX secolo, senza trascurare l'eredità che in merito giungeva dagli ultimi anni dell'Ottocento né escludere l'influenza esercitata dal Novecento sul primo decennio del XXI secolo. Identificate alcune fasi cruciali in cui lo sviluppo della *vanitas* assunse particolare rilevanza, lo studio si è poi concentrato sul periodo del ventennio fascista, delimitando l'area d'interesse a quella italiana, in un momento che vede l'Europa intera, e non solo, avviarsi verso le esperienze tragiche della guerra e del genocidio. La tesi si apre con una riflessione sulle diverse tipologie della *vanitas*, valutando la pertinenza delle opere scelte al confronto con la classificazione consolidata del genere e rilevando gli elementi di continuità e discontinuità rispetto alla tradizione.

Si sviluppa, quindi, esaminando il contesto in cui si trovano a operare gli artisti, che nei loro scritti sottolineano il condizionamento esercitato dagli eventi bellici e politici sulla loro esperienza artistica.

E, infine, nel tratteggiare l'intensa rete di rapporti tra i protagonisti di questo momento storico, evidenzia come la *vanitas* prosperi manifestandosi in numerosi esempi, sorti dapprima per la volontà di recuperare un genere nel segno del ritorno all'ordine o di esprimere un'intima angoscia esistenziale; dettati poi dall'urgenza di ribellarsi alla dittatura con uno

strumento che, sulla scorta dell'esperienza di Picasso e di *Guernica*, si servisse di un linguaggio criptato, formato da "equivalenti pittorici" in grado di veicolare all'interno delle *vanitates* messaggi di opposizione al regime.

Dunque, da un iniziale repertorio di immagini esteso a un più ampio ambito cronologico e geografico, ma accomunate dalla rispondenza alle tipologie tradizionali della *vanitas*, si è provveduto a selezionare le opere appartenenti al periodo del ventennio fascista. Dall'analisi dei casi scelti, nel testo e negli apparati, è di conseguenza emerso non solo un forte legame tra il prosperare delle *vanitates* e il clima in cui esse nascono, ma anche un utilizzo inconsueto del genere, i cui aspetti iconografici innovativi esaltano una *vis polemica* inusuale, che supera i confini del monito spirituale per aprirsi alla protesta sociale e politica. Il repertorio emblematico e la natura morale della *vanitas* vengono, infatti, utilizzati come strumenti di contestazione: mezzi sicuri nella misura in cui tale genere fosse ritenuto secondario e "innocuo" dalla propaganda e potente, invece, per chi comprendeva il messaggio sovversivo celato nella sua simbologia.

ABSTRACT

The vanitas genre in the twenty-year period of Italian Fascism

The study began with an investigation of the cyclical flourish of the *vanitas* genre in contemporary times, addressing, more specifically, the twentieth century, without overlooking the legacy of late 1800s or excluding the influence of the 1900s on the first decade of the twenty-first century. After identifying certain crucial phases in the development of particularly relevant *vanitas*, the study focused on the twenty-year Fascist period. The scope was limited to Italian Fascism, at a moment in which all of Europe – and not only Europe – was heading toward tragic experiences of war and genocide.

The thesis opens with a consideration on the different types of *vanitas*, assessing the pertinence of selected works against the accepted genre classification and noting elements of continuity and discontinuity with respect to tradition. It then examines the context in which the artists worked, as it was portrayed in their writings, which emphasize how their artistic experiences were conditioned by politics and war.

Lastly, the work traces the tight network of relationships between the major figures of this time, evidencing the flourish of *vanitas* through several examples. Those that came first sought to revive the genre under the banner of a return to order or to express a profound existential anguish. Those that followed were dictated by the urgent need to rebel against the dictatorship with a tool that, in the wake of Picasso and *Guernica*, employed a cryptic

language of “pictorial equivalents” capable of transmitting a message of opposition within the *vanitates*.

The initial repertoire of images was expanded to include a broader chronological and geographical field of study that nonetheless responded to traditional typologies of *vanitas* and made it possible to select works from the twenty-year Fascist period. What emerged in the analyses of these works, conducted in the text and in the apparatus, is the strong link between the flourish of *vanitates* and the climate in which they are created, as well as an unusual use of the genre, the innovative iconographic aspects of which extol an uncanny *vis polemica*, which goes beyond the limits of spiritual admonition to embrace social and political protest. The emblematic repertoire and the moral nature of the *vanitas* are actually used as instruments of protest. The genre, which was held to be minor and “innocuous” by propaganda, was a sure and powerful means in reaching those who understood the subversive message concealed within its symbolism.

INDICE

I	Vanitas: un genere ibrido, tra passato e presente.....	7
I.1	Vanitas di oggetti.....	13
I.1.1	Simboli della vanità del piacere, del potere, del possesso.....	16
I.1.2	Simboli della natura effimera della vita.....	26
I.1.3	Simboli della rinascita e della Risurrezione.....	39
I.2	Il teschio.....	53
I.3	Vanitas con figura.....	64
II	Arte: terreno di scontro e di conquista. La complessità del quadro culturale nel ventennio fascista.....	81
II.1	Vanitas: tra ripiegamento melanconico e attacco al regime.....	93
II.1.1	Vanitas: proiezione di inquietudini esistenziali....	99
II.1.2	Vanitas: espressione del fronte dissidente.....	123
III	CATALOGO DELLE OPERE.....	145
III.1	Tavole con scheda tecnica e critica.....	147
III.2	Illustrazioni.....	171
IV	APPARATI.....	431
IV.1	Esposizioni per artista.....	433
IV.2	Bibliografia per artista.....	473
IV.3	Bibliografia generale.....	539

I Vanitas: un genere ibrido, tra passato e presente

La *vanitas* si manifesta, in ambito europeo, come categoria d'inventario appartenente al genere della natura morta, sin dal Cinquecento, per affermarsi nel corso del XVII secolo¹: la natura morta, infatti, dopo un esordio segnato da una sovrabbondante concentrazione di temi ed elementi iconografici, in base a cui avviene una prima ed embrionale classificazione, si differenzia progressivamente in molteplici filoni, che solo il sottogenere della *vanitas* riesce a toccare trasversalmente, attribuendo il

¹ Si vedano: I. BERGSTRÖM, *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*, translated by C. Hedström and G. Taylor, Hacker Art Books, New York 1983 (First edition: T. Yoseloff, New York 1956; Faber & Faber, London 1956); C. STERLING, *Still-life Painting from Antiquity to the Present Time*, trans. J. Emmons, Tisné, Paris-Universe Books, New York 1959 (première édition: *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Tisné, Paris 1952); «Il momento d'oro della natura morta olandese si realizza, come si accennava, nel Seicento avanzato. Al grande rigoglio di questa fioritura contribuirono non poco due aspetti culturali del secolo, da un lato lo scientismo, dall'altro il moralismo. Entrambe queste tendenze datano i loro inizi almeno alla metà del Cinquecento, con l'avvento della speculazione naturalistica e i dettami della Controriforma, ma il loro influsso sulle arti figurative è più sensibile dall'inizio del secolo di cui ci occupiamo» (C. LIMENTANI VIRDIS, *Introduzione alla pittura neerlandese (1400-1675)*, Liviana Editrice, Padova 1978, p. 335)

valore emblematico proprio del *memento mori* a oggetti tratti dal repertorio dell'inanimato².

La diffusione in tutta Europa di movimenti di rinnovamento spirituale³ d'ispirazione francescana, della *devotio moderna* e della Riforma provoca, in effetti, «une invasion de la tête de mort, une imagerie générale en Occident»⁴, in composizioni che

²Si vedano: A. VECA, *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, 18 settembre – 8 novembre 1981, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1981), p. 102; I. BERGSTRÖM, *La natura in posa, aspetti dell'antica natura morta straniera nelle collezioni private Bergamasche*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, s.d.), Galleria Lorenzelli, Bergamo, Alfieri & Lacroix, Milano 1971; I. BERGSTRÖM, C. GRIMM, M. ROSCI, M. e F. FARÉ, J.A. GAYA NUNO (a cura di), *Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea*, Rizzoli, Milano 1977.

³ «Il cardinale Borromeo, come si è visto, fu committente di Jan Bruegel e di molti altri pittori di natura morta fiamminghi e olandesi; il suo gusto, che si collegava al predicato controriformistico della verità invisibile attraverso l'esaltazione del visibile, ebbe un peso notevole su taluni sviluppi della pittura italiana e il suo mecenatismo contribuì alla grande produzione nordica e alla sua diffusione in Italia. Con queste osservazioni non si vuole dimenticare l'enorme importanza di alcune esperienze propriamente italiane in questo campo e prima di tutto del Caravaggio, ma si vuole riportare a una comune matrice, che è quella del risveglio moralistico determinato dalle vicende religiose dell'Europa, il significato della diffusione di questo genere» (C. LIMENTANI VIRDIS, *Introduzione alla pittura neerlandese ... cit.*, pp. 335-336).

⁴ A. CHASTEL, *Glorieuses «vanités»*, in A. TAPIÉ (a cura di), *Les Vanités dans la peinture au XVII siècle. Meditations sur la richesse, Le dénuement et la redemption*, catalogo della mostra (Ville de Caen, Musée de Beaux-

coinvolgono diversi elementi propri delle *tables servies*, sovente accostandoli all'iconografia di santi ed eremiti. La natura ibrida del genere della *vanitas*, intrecciata sin dall'origine con la natura morta, si palesava e arricchiva, dunque, dei significati dell'allegoria sacra, complicando ulteriormente la definizione dei propri confini.

Infatti, la trasformazione «du contenu quasi mystique d'un *memento mori*»⁵ in «une maxime commune, banale, propre à la sagesse bourgeoise du type: tout passe»⁶, operata all'interno della società calvinista⁷, rappresenta solo una delle declinazioni e derive conosciute dal genere, la cui suggestione emblematica⁸,

Arts, 25 juillet – 15 octobre 1990; Ville de Paris, Musée du Petit Palais, 15 novembre – 20 janvier 1991), Musée de Beaux-Arts de Caen, 1991, p. 13.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ «Sebbene di tutt'altra origine rispetto alla Controriforma, la sensibilità di artisti olandesi come il Claesz o il Kalf, infatti, corrisponde, come più volte è stato detto, al rigorismo, appunto moralistico, del calvinismo, con la continua allusione alla brevità della vita e alla vanità delle apparenze. Osservazione scientifica e sottintesi moraleggianti, però, non spiegano interamente il grande miracolo della produzione neerlandese, che scopre spesso nell'artista una volontà rappresentativa concepita nella gioia del visibile, in una concezione del mondo che, seppure conscia della transitorietà dei beni terreni, ne esalta con profonda partecipazione le incantate parvenze» (C. LIMENTANI VIRDIS, *Introduzione alla pittura neerlandese...* cit., p. 336).

⁸ «La suggestion emblématique y circule-t-elle encore? Un papillon flotte parfois sur les grappes, et l'épluchure du citron nous interroge de sa spirale. Le sens? Quand Matisse vers 1895 copie le tableau de David de Heem au Louvre, il ne s'en soucie pas. Mais Braque ou Picasso retrouvent la vieille

tuttavia, non sembra essersi perduta nei secoli a seguire, giungendo intatta alle soglie del Novecento⁹. La si avverte negli

implication, quand ils s'interessent aux "natures mortes au crâne"» (A. CHASTEL, *Glorieuses «vanités»*, in A. TAPIÉ (a cura di), *Les Vanités dans la peinture au XVII siècle...* cit., p. 13). A tal proposito, appaiono interessanti le opere di Georges Braque *L'Atelier au crâne* del 1938 (fig. 19) e *Vanitas* del 1939 (fig. 20) o ancora *Poireau, crâne et pichet* (fig. 86) di Picasso, dipinto risalente al periodo in cui cominciano a diffondersi i documenti sui campi di concentramento. Picasso, che incarna l'artista sottrattosi a ogni compromesso con il nemico, realizza questi omaggi postumi agli amici scomparsi, accostando a un teschio geometricamente esasperato alcuni porri che l'artista considera metafore delle ossa: «On ne peut continuer à peindre un crâne avec des os en croix, de même qu'on ne peut continuer à faire rimer "amour" avec "toujours". Alors on remplace les os par des poireaux, et ils disent ce que vous avez à dire» (P. PICASSO, s.t., s.d., notice de J. Schub, L. Bordeaux-Groult, in P. NITTI (a cura di), *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*, catalogo della mostra (Paris, Musée Maillol, 3 février – 28 juin 2010), Skira-Flammarion, Paris 2010, p. 111). Il motivo iconografico dei porri ricorre anche in alcuni dipinti di Filippo De Pisis, come *La cena del cappuccino* del 1923 (fig. 44) e *Porri sulla spiaggia* del 1928.

⁹ Si pensi a Jean-Baptiste-Siméon Chardin e al ruolo fondamentale che svolge nell'interpretazione del genere tradizionale della natura morta e della *vanitas* anche per gli artisti del XX secolo. In Italia, è particolarmente amato da Felice Casorati che considera *Le panier de fraises des bois* un esempio sommo di pittura (L. ROMANO, *Una giovinezza inventata*, Einaudi, Torino, 1979, p. 192) e si rivela una figura chiave per Morandi, per il quale Chardin rappresenta «un rifugio visivo, consolatorio e aristocratico a un tempo» (F. FERGONZI, *Per una fortuna novecentesca di Chardin in Italia*, in P. ROSENBERG, *Chardin. Il pittore del silenzio*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011; poi: Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 febrero – 29 mayo 2011), Ferrara

Intermezzi incisi da Max Klinger nel 1881, nei due cicli *Opus XI. Vom Tode. Erster Teil* e *Opus XIII. Vom Tode. Zweiter Teil*, realizzati rispettivamente nel 1889 e tra 1898 e 1910, e nell'acquaforte *Tod* che l'artista di Lipsia dedica, nel 1903, ad Arnold Böcklin, da lui conosciuto nel 1887 e la cui *Isola dei morti* è citata esplicitamente nello sfondo di *Accord*, primo foglio della serie di incisioni *Opus XII. Brahms-Phantasie* del 1894. La si percepisce, inoltre, nelle opere¹⁰ di de Chirico, che profondamente ammira l'opera di Max Klinger e così si esprime nel 1920, anno della sua morte: «Klinger è stato l'artista moderno per eccellenza. Moderno non nel senso che oggi si dà a questa parola, ma nel senso di un uomo cosciente che sente l'eredità di secoli e secoli d'arte e di pensiero, che vede chiaramente nel passato, nel presente e in se stesso»¹¹. E, per l'appunto, tale suggestione si impone nuovamente con il proprio repertorio iconografico e con rinnovata potenza negli anni del ventennio fascista.

Arte, Ferrara 2010, p. 63), un maestro nell'utilizzo del chiaroscuro, una risorsa per le scelte compositive, come appare dal confronto tra *La tabagie* del 1737 e *Natura morta* del 1929 (fig. 68). Inoltre, grazie alla lezione di Cézanne e alla mediazione di Picasso, la sua influenza, si estende a pittori quali Birolli e Santomaso, per venire, infine, «in soccorso» (Ivi, p. 69) anche a chi contribuisce al «diluvio di nature morte» (*Ibidem*) degli anni Quaranta, perché già «durante la guerra è un tema comune la concentrazione sugli oggetti dello studio [...] come simboli della solitudine e dell'autointrospezione degli artisti nel chiuso del loro mondo» (*Ibidem*).

¹⁰ Cfr. cap. I.3.

¹¹ G. DE CHIRICO, *Max Klinger*, in "Il Convegno", a. I, n. 10, Milano-Roma, novembre 1920, p. 10.

Nel sottogenere della *vanitas* si possono distinguere, inoltre, diverse tipologie, riassumibili all'interno di due più ampie categorie¹²: le *vanitates* in cui gli oggetti rivestono un ruolo centrale nella composizione e quelle in cui dominante è la figura umana. Il concetto di *vanitas* si potrebbe in aggiunta estendere alle opere d'arte occidentale che, pur sfuggendo allo schematismo tipologico del genere rappresentano, tuttavia, gli effetti e gli esiti devastanti del tempo quali elementi figurali costitutivi e preminenti¹³.

¹² A. TAPIÉ, *Vanité: Mort, que me veux-tu?*, catalogo della mostra (Paris, Fondation Pierre-Bergé Yves Saint Laurent, 23 juin – 23 septembre 2010), Éditions de La Martinière, Paris 2010.

¹³ Si veda: A. VECA, *Vanitas ... cit.*, p. 115.

I.1 Vanitas di oggetti

Ingvar Begström, nel 1956, distingue all'interno della natura morta olandese del XVII secolo un gruppo di pitture di *vanitas*, che a loro volta classifica in base alla presenza di tre tipologie di oggetti¹⁴.

La prima raggruppa libri e altri strumenti del sapere, che rinviano alle discipline letterarie, scientifiche e artistiche; i manufatti di valore, quali gioielli e pezzi da collezione, in quanto simboli del potere e della fama; gli oggetti legati agli organi di senso, come il pane al tatto e il vino al gusto o le pipe, i bicchieri di vetro e le carte da gioco, per evocare il piacere.

¹⁴ «The objects depicted in *Vanitas*-compositions can conveniently be divided into three groups. The first group contains symbols of earthly existence which are mainly derived from three spheres: (i) Books, scientific instruments, and the materials and tools used in the various arts, symbolizing literature, science, painting, sculpture, music, etc. (ii) Purses, deeds, settlements, jewellery, and other valuable objects of precious metals, collector's pieces - such as shells – banners, crowns, scepters, weapons, and suits or pieces of armour; all these generally denote wealth and power. (iii) Goblets, pipes and other smoking requisites, musical instruments, playing cards and dice, which symbolize the various tastes and pleasures. [...] The second main group consist of the many different symbols representing the transience of human life [...]. The third main group contains symbols of resurrection to eternal life [...]»: I. BERGSTRÖM, *Dutch Still-life painting* ... cit., p. 154.

La seconda accoglie gli emblemi che ammoniscono sulla brevità della vita e la sua fugacità: il teschio, la clessidra e l'orologio, la candela e la lampada, la bolla di sapone¹⁵, i fiori.

La terza presenta elementi iconografici che simboleggiano la rinascita e la resurrezione: le spighe di grano e le piante sempreverdi come l'edera, i simboli eucaristici, il melograno, la conchiglia.

Analizzando il rifiorire del genere della *vanitas* nel XX secolo è lecito, se non doveroso, interrogarsi sulla validità di questa classificazione applicata alle espressioni artistiche di età contemporanea, senza dimenticare che Begström pubblica il suo studio negli anni Cinquanta, decennio caratterizzato da un ampio movimento intellettuale per una lettura del passato recente.

¹⁵ A tale proposito si veda *La bolla di sapone* (tav. 31), che Cagnaccio di San Pietro dipinge nel 1927. L'opera, infatti, è un efficace esempio di come la scelta dell'elemento simbolico della bolla, per l'inevitabile rimando all'iconografia dell'*homo bulla*, possa trasformare questo ritratto infantile in una *vanitas*, anche in virtù di uno stile rigoroso, riscontrabile nelle nature morte di Cagnaccio successive al 1923. Nella sua sfida espressiva al "vero fotografico" (G. DAL CANTON, *La cultura figurativa di Cagnaccio*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO, *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano 1991, p. 21) si avverte la lezione del maestro Ettore Tito, trasfigurata tuttavia dallo studio dei dipinti seicenteschi e da un raggelante senso dell'effimero: uno sguardo clinico che lo differenzia dai modelli di riferimento, quali emergono dai noti confronti tra la sua *Natura morta con tre granzipori* (fig. 55) del 1942 e il *Granchio di mare* di Dürer del 1495 o, ancora, tra le *Bottiglie* di Edita Broglio del 1927 e l'algido *Gioco di colori*, datato al 1940-1941 (Ivi, pp. 36-37).

Si analizzano, pertanto, alcuni esempi¹⁶ tratti dall'arte del Novecento, operando un confronto con il modello tradizionale per valutare, ove possibile, gli elementi di continuità e differenziazione.

¹⁶ «Tutti gli artisti in genere [...] dicono la metà della loro verità, e l'altra metà tocca ai posteri completarla, in un gioco antico quanto l'arte: completarla all'infinito, in quanto "aperta" a tutti coloro che in futuro ne fruiranno. Così come le loro opere: che talvolta conviene, per ragioni di chiarezza, esaminare separatamente dalle teorie, onde ricongiungerle alle teorie stesse, ma solo dopo averle "interpretate": J. NIGRO COVRE, *La "sintesi delle arti"*. *Fonti per la cultura tedesca del primo '900*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 3-4.

I.1.1 Simboli della vanità del piacere, del potere, del possesso

- I piaceri dei sensi. Il mangiare, il bere, il fumo, il gioco:

I sensi come strumenti e i piaceri come finalità. Nel dipinto *Dopo l'orgia* (tav. 33) di Cagnaccio di San Pietro, del 1928, l'attacco al moralismo di matrice borghese è aperto. L'azione è interrotta: il tempo è sospeso e l'immagine si reitera, intrappolata in un circolare ed eterno ritorno. Tre nudi femminili dalle forme spigolose, forse riproducenti la medesima donna, giacciono inerti sul pavimento. Di fianco a essi si trovano ancora alcune carte da gioco¹⁷, una sigaretta fumante¹⁸ prossima a spegnersi e due coppe di champagne abbandonate accanto alle bottiglie vuote. Un'altra presenza, infatti, testimoniata da un polsino bianco sbottonato e una bombetta poggiata su candidi guanti maschili, si nasconde alla vista. Del piacere consumato sino alla nausea rimangono le inutili spoglie, celate dal velario di un'ipocrita convenienza. Il repertorio è quello della *vanitas* e persino l'intento provocatorio affonda le radici in un atteggiamento morale proprio del genere, per quanto di matrice diversa.

¹⁷ All'interno del genere della *vanitas* le carte simboleggiano il piacere effimero del gioco a cui l'uomo si abbandona vanamente.

¹⁸ Il fumo, nei rituali ricorrente come metafora del collegamento con la dimensione ultraterrena, è anche immagine dell'anima che sotto forma di vapore fugge dal corpo morente.

Il fumo è, dunque, anche simbolo del piacere e perciò pipe e, appunto, sigarette appartengono all'iconografia della *vanitas*. La pipa è presente, a esempio, in *Natura morta con bicchiere* del 1942 (fig. 10) di Afro, in cui si riconosce la stessa intensità espressiva caratterizzante le *vanitates* da questi realizzate negli anni più difficili della guerra (cfr. cap. I.1.2).

Le sigarette compaiono, inoltre, nel dipinto di Cesare Sofianopulo¹⁹ *La cicchina di Dorothy (La cicca – Autoritratto in cenere)* del 1952 (fig. 101). Dalla loro cenere, simbolo di penitenza e morte – *Pulvis es et in pulverem reverteris* – emerge il volto dell'artista, il quale ama indulgiare sui temi della *vanitas*, sperimentando le sue diverse declinazioni iconografiche. Infatti, nell'opera *La morte della farfalla*²⁰ del 1924 (fig. 97) uno scheletro è intento a studiare²¹ con uno stilo pungente il corpo

¹⁹ Un ringraziamento ad Alessia Castellani per lo spunto offerto dalla conferenza *Considerazioni sul ritratto in area triveneta: il caso di Cesare Sofianopulos*, tenutasi presso la Fondazione Querini Stampalia in occasione della Giornata di Studio Eugenio Da Venezia, il giorno 25 novembre 2011.

²⁰ L'opera è tratta da un disegno dell'artista eseguito a penna nel 1921, avente lo stesso titolo, oltre che il medesimo soggetto.

²¹ Un analogo atteggiamento di indagine nei confronti dei misteri della vita e della morte sembra avere lo stesso artista che, nel 1927, scrive di suo pugno su un foglio in cui ha disegnato un teschio a matita nera: «Questo, per quanto mi ricordo, è il primo disegno in cui mi compiacqui di contemplare la morte. Così, vent'anni or sono, la vedevo superbamente ribelle alla volontà della Vita superiore, o forse m'illudevo che anch'essa volesse con me scrutarne i profondi misteri? CÉSAR · CH · SOPHIANÓPYLOS 17· IV· 1927 Pasqua». Si veda: M. MASAU DAN, P. FASOLATO, A. TIDDIA (a cura di), *Cesare Sofianopulo. Ars Mors Amor*, catalogo della mostra

inerte del lepidottero, la cui anima vola distante oltre la finestra; nel disegno la *Morte in frac*, invece, lo scheletro è un galantuomo che potrebbe essere in attesa dell'altrettanto elegante e scheletrica *Baiadera snasata* del 1909, anno anche dell'opera *Vite*, in cui figura un teschio posto sopra il trattato di Vasari *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*. Inoltre, in *Erat-Erit (Pinturicchio oltraggiato dal tempo)* del 1924 (fig. 98) l'artista si ritrae nell'atto di restaurare un quadro, ispirato all'autoritratto di Pinturicchio affrescato nella Cappella Baglioni, appoggiato a un teschio irridente; mentre nel dipinto *Maschere* del 1930 (fig. 99) si rappresenta nei panni di un diavolo, di un clown, di un frate, di un poeta ellenico e di un borghese che si accompagna alla Morte, mascherata da fanciulla avvenente. Infine, nell'olio *Ora triste* del 1931 (fig. 100) una processione funebre si muove al cospetto di una folla di scheletri: tra di essi uno solo, in primo piano, si volta quasi sorridendo a fissare l'osservatore sfregandosi le mani.

Il genere della *vanitas* attribuisce valore simbolico anche alle carte da gioco, strumenti di un piacere effimero a cui l'uomo vanamente si abbandona. Esse sono presenti nella *Pittrice* del 1928, in cui Carlo Levi, autore nel 1930 di una *Natura morta coi melograni*, rappresenta una donna nell'atto di dipingere una natura morta con carte, molto simile a quella dell'opera *Tavolo da gioco*, realizzata nello stesso anno da Gigi Chessa appartenente, a sua volta, al Gruppo dei Sei di Torino. Tradizionalmente le carte da gioco appaiono nelle *vanitates* per

(Trieste, Civico Museo Revoltella, 30 ottobre 1993 – 31 gennaio 1994), Arti Grafiche Friulane, Udine 1993.

alludere alla natura fugace del diletto e talvolta si accompagnano ai simboli della ricchezza e del potere, per ribadire la transitorietà dei beni materiali.

Tale sovrabbondanza di riferimenti si riscontra anche nelle opere contemporanee, in cui vengono comunque introdotte delle varianti legate all'aggiornamento dell'iconografia, alle mutate esigenze espressive, a un'interpretazione della *vanitas* che sfrutta e potenzia alcuni aspetti del genere come accade, per esempio, nell'opera di Cagnaccio di San Pietro *Dopo l'orgia* (tav. 33) descritta poc'anzi.

- Oggetti d'arte, strumenti musicali e del sapere, armi:

Le statue, assieme alle rovine, sono le vestigia per eccellenza di civiltà ormai passate, delle cui glorie rimangono solo le poche tracce strappate all'oblio. Sculture sono presenti in numerosi dipinti di artisti molto diversi, da Tosi, in *Natura morta con il busto di gesso* del 1939 e *Natura morta con la statuetta* del 1940, a Morlotti in *Natura morta* del 1941 (tav. 49), in *Composizione (Statue)* del 1942 (fig. 79) e nella serie dei *Gessi* (fig. 78); ma è soprattutto in Filippo De Pisis che il tema delle rovine ritorna coi significati propri della tradizione, come a esempio nell'opera *L'Archeologo* del 1928 (fig. 48). In essa colossali frammenti di statue giacciono tra la vegetazione incolta e l'archeologo con cappello a tesa e bastone le osserva, mentre sullo sfondo una figura ammantata di bianco guarda verso l'orizzonte²². «L'artista

²² La figura bianca rinvia all'immagine di Socrate in riva al mare dipinta in *Les oignons de Socrates* (fig. 47) e quella presente nell'opera *I Pani*

ferrarese riprenderà più volte il soggetto della colossale e frammentata statua antica invasa dalla vegetazione, affermando incisivamente [...] un'idea romantica sulla caducità delle cose»²³ e sovente arricchirà il tema con altri elementi, come accade in *Les oignons de Socrates* del 1927 (fig. 47), ove accosta alla candida figura di Socrate presso il mare²⁴ una statua acefala, ai cui piedi si trovano due cipolle, l'una completa di ciuffo e buccia, l'altra ridotta agli strati essenziali; o ancora in *Natura morta con scultura*, sempre del 1927, che presenta il motivo della statua congiuntamente a quello del quadro nel quadro: le opere d'arte, più di ogni altro prezioso manufatto, sono infatti melanconiche

gloriosi, in cui «compare di già una linea di mare e, sul lido deserto, una figurina bianca di filosofo» (F. DE PISIS, *La cosiddetta "Arte metafisica"*, in "Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura", a. XLIV, n. 11, vol. LXXXVIII, n. 527, novembre 1938, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1938, p. 262). A tal proposito l'artista confessa: «l'idea del filosofo greco in toga candida aggirantesi sulla riva del *risonante mare* la devo proprio a de Chirico, ma nelle mie composizioni (si veda la lunga serie delle *Nature morte marine* venute poi) questo filosofo è dipinto con fare largo (impressionista, per intenderci, sibbene facilmente dimostrerei che la mia pittura in realtà non ha che contatti ben superficiali con l'impressionismo), quasi una macchia che si confonde con le nubi» (Ivi, pp. 262-264).

²³ D. DE ANGELIS, Scheda di *L'Archeologo*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1991, p. 191, fig. n.1928 61.

²⁴ L'immagine del filosofo presso il mare è ricorrente in numerosi dipinti di De Pisis. Si vedano, appunto, *L'archeologo* del 1928 (fig. 48) o, ancora, le due versioni di *Pane sacro* (figg. 51-52) e *Natura morta marina con grande conchiglia* (fig. 50), tutte opere risalenti al 1930, solo per citare alcuni esempi.

testimonianze della natura vana ed effimera di ogni creazione umana.

«Se la musica è la *scienza delle modulazioni*, della misura, si capisce che essa governi l'ordine del cosmo, l'ordine umano, l'ordine strumentale. Essa è l'arte di raggiungere la perfezione»²⁵. Perciò risulta interessante considerare come nella *Natura morta* dipinta da Afro nel 1937 (tav. 2) tutti gli strumenti musicali paiano danneggiati, senza corde o comunque incapaci di liberare il suono e di realizzare lo scopo della loro arte, a cui allude il quadro sullo sfondo. Lo stato di abbandono in cui versano viene amplificato dal vaso con foglie secche posto sul tavolo e da un volume che, seppur aperto, mostra solo pagine illeggibili. Il libro, a sua volta, è tradizionalmente rappresentato nelle *vanitates* in qualità di strumento del sapere e quest'iconografia sopravvive anche grazie al “contagio visivo” che si verifica tra diversi artisti come accade, a esempio, nel passaggio degli stessi motivi da Van Gogh²⁶, che nel 1885

²⁵ Voce *Musica*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. II, Bur Rizzoli, Milano 2010, p. 115 (première edition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

²⁶ Van Gogh ricorre più volte al repertorio simbolico della *vanitas*. Nell'opera *La chaise de Gauguin* del novembre 1888, il posto è occupata solo da una candela accesa e alcuni libri chiusi. La sedia vuota – ripresa anche da Afro ne *Il seggiolone* del 1942 – viene utilizzata in diverse occasioni da Van Gogh per indicare la persona che la occupava, creando una sorta di iconografia dell'assenza che ne esprime il timore dell'abbandono. Il dipinto, realizzato dall'artista in contemporanea a *La chaise de Vincent*,

dipinge *Nature morte avec Bible* (fig. 139) e nel 1888 *La chaise de Gauguin*, ad Afro, autore tra gli anni Trenta e i Quaranta di numerose *vanitates* e, nel 1942, di un *Seggiolone* palesemente ispirato all'opera del maestro di Zundert. Proprio il *Seggiolone* viene presentato al IV Premio Bergamo, dove ottiene un riconoscimento dalla giuria, mentre Virgilio Guzzi dalle pagine di "Primato" dichiara: «al Basaldella consiglieremmo di non guardare troppo al Guttuso (Natura morta col fiasco) che è così distante per gusto e disposizione psicologica dal suo temperamento»²⁷. Quanto, invece, stia effettivamente mutando l'atteggiamento di Afro lo si avverte in *Natura morta rossa lunga* dello stesso anno (tav. 7), in cui l'artista ripropone il motivo degli

conservata alla National Gallery di Londra, si potrebbe considerare, dunque, un ritratto *in absentia* dell'amico. L'angoscia del distacco non sembra, invece, abitare *Nature morte avec Bible* del 1885 (fig. 113), in cui pure compare il candeliere, anche se spento, accanto alla Bibbia appartenente al padre dell'artista (aperta al capitolo annunciante la venuta del Redentore) e al romanzo di Émile Zola, *La joie de vivre*. Lo confermano le parole, esclusivamente interessate alla resa pittorica della composizione, che Van Gogh dirige al fratello Théo in una lettera redatta per l'occasione, nell'ottobre 1895: «Pour répondre à ta description de l'étude de Manet, je t'envoie une nature morte: une Bible ouverte (donc un blanc rompu) reliée en cuir, sur fond noir, avec un avant-plan brun jaune, et encore une note jaune citron. Je l'ai peinte en une fois, le même jour» (in P. BONAFOUX (a cura di), *Van Gogh. Le soleil en face*, Gallimard, Paris 1987, p. 40): ulteriore conferma al fatto che «La fascination du sens survivait à l'indifférence pour le symbole» (A. CHASTEL, *Glorieuses «vanités»*, in *Les Vanités ...*, p. 13) .

²⁷ V. GUZZI, *Il IV Premio Bergamo*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. III, n. 18, XX, 15 settembre 1942, p. 338.

strumenti musicali con un esito molto distante da *Natura morta* del 1937 (tav. 2). Diverse sono la cromia, giocata su contrasti più violenti, e la pennellata, meno calibrata, a testimoniare un impeto crescente, accresciuto dall'inserimento di un utensile in basso a sinistra che, con le sue punte acute, rinvia ai coltelli²⁸ raffigurati nelle opere di "Corrente", affini a questo dipinto anche per le scelte cromatiche e compositive. Afro manifesta, dunque, un'inquietudine che, soprattutto nelle *vanitates* realizzate durante gli anni della guerra, abbandona i toni melanconici per farsi dramma, come annota Neri Pozza, apprezzando le opere esposte in occasione della XXIII Biennale di Venezia: «pittura sviluppata in un clima di tristezza coloristica cosciente e di una umanità inquieta al massimo grado»²⁹.

Il tema dello strumento musicale ritorna, inoltre, nella *Natura morta* che Leone Minassian dipinge nel 1945 (fig. 66). Il dipinto presenta in basso a destra i simboli della melagrana³⁰ e della

²⁸ Un coltello appare anche nell'opera di Afro *Natura morta con macinacaffè* del 1944 (fig. 11), caratterizzata dallo stesso impeto espressivo delle *vanitates* da lui dipinte in questo periodo.

²⁹ N. POZZA, *La pittura italiana*, in "Vedetta fascista", Vicenza, 21 giugno 1942, s.p..

³⁰ La melagrana ricorre, inoltre, in *Natura morta con cuccuma, fungo, melagrana, vasetto, fiasco e "friulane"* che Minassian dipinge nel 1945: «dalla vivacità e limpidezza cromatica osservabili fino alla metà degli anni Trenta, si assiste al progressivo disfacimento della forma, fino a giungere, nella prima metà degli anni Quaranta, in corrispondenza con difficili passaggi nella vita dell'artista, ad una svolta di cui il dipinto delle Gallerie dell'Accademia [...] è importante testimonianza» (D. FERRARA, Scheda di *Natura morta con cuccuma, fungo, melagrana, vasetto, fiasco e "friulane"*,

conchiglia, «“presenze” privilegiate nelle nature morte di Giuseppe Santomaso»³¹. «È questo del 1945-1946 un momento nel quale i rapporti con Santomaso sono ancora molto stretti e di reciproca stima, anche se le strade che i due avevano condiviso, almeno in parte, fino ad allora si divaricano per separarsi definitivamente. Minassian, che sta portando a maturità una sua versione personale del realismo magico»³², si concentra sul genere della natura morta, mentre Giuseppe Santomaso infine opta per l'astrazione, dopo aver comunque dipinto un'interessante serie di *vanitates*, come a esempio la *Natura morta* del 1939 (fig. 88). Proprio Santomaso esplora tale genere e le sue diverse tipologie nell'ingresso all'atrio del Senato accademico del Palazzo del Bo a Padova, accostando alle «composizioni i cui elementi per lo più si riferiscono alle diverse facoltà universitarie»³³, affollate dagli strumenti propri di ciascuna disciplina, «vanitas di armi e trofei»³⁴ (cfr. cap. I.2).

in G. NEPI SCIRÈ, S. ROSSI (a cura di), *La natura morta alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 6 settembre 2005 – 8 gennaio 2006), Marsilio, Venezia 2005, p. 103, fig. n. 35).

³¹ L. POLETTO, Scheda di *Natura morta*, in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 12 aprile – 13 luglio 2008), Marsilio, Venezia 2008, p. 270, fig. n. 15.

³² Ivi, p. 272, fig. n. 25.

³³ G. DAL CANTON, *Santomaso all'Università di Padova*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 33, Istituto di Storia dell'Arte Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2009, p. 531.

³⁴ Ivi, pp. 531-532.

Armi e corazze ricorrono ripetutamente e con assiduità nell'opera di Giorgio de Chirico³⁵. Tuttavia, in *Cocomeri con corazze e paesaggio* del 1924 (fig. 43), nonostante lo sfondo sia dominato da un paesaggio di rovine³⁶ e statue classiche e benché parti dell'armatura vengano avvicinate a un cocomero aperto, che potrebbe assumere, per la ricchezza di semi nel frutto³⁷, le caratteristiche proprie della melagrana (cfr. cap. I.1.3), l'artista sembra maggiormente interessato alla realizzazione di accostamenti stranianti, piuttosto che al valore simbolico degli elementi utilizzati.

Le armi e le corazze riccamente decorate sono, invece, per tradizione simboli del potere temporale, destinati a soccombere all'assalto del tempo. Perciò la rappresentazione dei raffinati emblemi della forza terrena allude alla loro fatale disfatta: infatti, col sopraggiungere della morte, a potenti e ricchi verranno strappati ambizioni e averi.

³⁵ Nel 1939, infatti, dipinge una *Natura morta con corazza* e nel 1953 esegue ancora una *Natura morta con corazze*, solo per citare alcuni esempi.

³⁶ Si veda: J. CLAIR, *Machinisme et mélancolie*, in J. CLAIR (a cura di), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 2005 – 16 janvier 2006; Berlin, Neue Nationalgalerie, 17 februar – 7 mai 2006), Gallimard, Paris 2005, pp. 445-446.

³⁷ Voce *Melagrana*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. II, p. 84: «Il simbolismo della melagrana si collega a quello più generale dei frutti con molti semi (V. CEDRO, ARANCIA, ZUCCA)».

I.1.2 Simboli della natura effimera della vita

- La candela, il lume, il candelabro:

«Il simbolo della candela è legato a quello della fiamma. [...] La cera, lo stoppino, il fuoco e l'aria che si uniscono nella fiamma ardente, mobile e colorata sono una sintesi di tutti gli elementi della natura, che permangono individualizzati nella fiamma singola. [...] le candele che ardono accanto al defunto – i ceri accesi – sono il simbolo della luce dell'anima nella sua forza ascensionale, della purezza della fiamma spirituale che sale verso il cielo»³⁸. Quando la fiamma, «immagine dello spirito e della trascendenza»³⁹, è spenta, sottolinea l'assenza dell'anima, la sua avvenuta dipartita e, per traslato, la morte.

In *Pesci sacri* (tav. 21) Giorgio de Chirico accosta a una natura morta con pesci⁴⁰ – arricchita dal consueto apparato straniante di

³⁸ Voce *Candela*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. I, p. 183.

³⁹ Ivi, p. 444.

⁴⁰ I due pesci, «due aringhe affumicate, stecchite in mezzo a un paesaggio di solidi geometrici colorati, di quinte e squadre disposte in prospettiva, si offrono, presentate su uno sbieco ostensorio geometrizzato, come memento di una funzione salvifica già troppe volte ormai evocata per non doversi riscattare con quest'ultima ironica metamorfosi da norcineria romana o ferrarese» (P. BALDACCI, G. ROOS, Scheda di *Pesci Sacri*, in IDEM (a cura di), *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio – 27 maggio 2007), Marsilio, Venezia 2007, p. 136, fig. n. 36) ed

oggetti propri delle sue composizioni metafisiche – un candeliere, «simbolo della luce spirituale, del seme della vita e della salvezza»⁴¹, decorato da motivi vegetali e floreali. In esso è infilata una candela, che non termina in una fiamma o in uno stoppino spento, ma quasi sboccia in un fiore, «simbolo del principio passivo»⁴², oltrech  archetipo dell’anima.

Il candeliere   presente, inoltre, in Casorati⁴³ *L’astrolabio o Eclissi di luna* (fig. 31) e, con la medesima forma a spirale, anche nell’opera di Ennio Morlotti *Omaggio a Morandi* del 1942 circa (fig. 75). Solo due anni prima, Filippo De Pisis aveva gi  riservato all’artista un analogo atto di ossequio con il suo dipinto *Omaggio a Morandi*, in cui una farfalla vola poco distante dal lume a gas che solitamente popola le nature morte del maestro bolognese.

«Il simbolismo della lampada   legato a quello dell’emanazione della luce»⁴⁴ e, in tal senso, soprattutto nell’uso rituale in Occidente,   manifestazione della presenza divina; per giunta, «la lampada   una rappresentazione dell’uomo: come lui essa ha un corpo d’argilla, un’anima vegetativa o principio di vita che  

evocano il loro antico valore sacrale, quando, ancora nel II secolo d.C, lungo le coste del mare Egeo e dello Ionio si allevavano pesci a scopo di culto per utilizzarlo in sacrifici o in banchetti rituali.

⁴¹ Ivi, p. 183.

⁴² Ivi, p. 449.

⁴³ Il motivo del lume ritorna, in Casorati, anche nel dipinto *Cane di gesso o Canino* del 1927 (fig. 26), ove accanto alla statua di un cane, psicopompo per eccellenza in moltissime civilt , si trova anche una lampada spenta.

⁴⁴ P. GRISON, Voce *Lampada*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. II, p. 5.

l'olio, uno spirito che è la fiamma. Offrirla in un santuario equivale a offrire se stessi, mettersi sotto la protezione degli Invisibili e dei geni guardiani»⁴⁵, motivo per cui è tuttora consuetudine accendere candele e lumi nei luoghi sacri, quale segno tangibile dell'avvenuta preghiera.

Il "tempio" di Morandi può essere individuato nello studio in cui lavora, sicché i "custodi" che lo abitano possono essere indicati negli oggetti da lui dipinti con assiduità. Tra di essi, la lampada a gas (tav. 43) ritorna con insistente frequenza e, specialmente negli anni della seconda guerra mondiale, si assiste a una crescente e, infine quasi ossessiva, rappresentazione del lume (figg. 69-70) accanto agli eterni ritorni di vasi e di stoviglie. Anche questo mondo chiuso e rassicurante è assediato, dunque, – a mio parere – da un'inquietudine che non solo condiziona le scelte stilistiche, ma anche i soggetti⁴⁶ dell'artista, il quale in una lettera del 1943 si augura «che finalmente torni un po' di sereno per questa povera Italia che ne avrebbe bisogno»⁴⁷.

Afro, a sua volta, realizza alcune nature morte in cui riesce a fondere l'iconografia tradizionale della *vanitas* con una personale interpretazione dello spirito proprio del genere. Nel 1937 dipinge un'affollatissima *Natura morta* (tav. 3), in cui accosta a un

⁴⁵ J. SERVIER, *L'uomo e l'invisibile*, Rusconi, Milano 1973, pp. 71-72, (première édition: *L'homme et l'invisible*, Robert Laffont, Paris 1964).

⁴⁶ Proprio nel 1943 Morandi rappresenta con insistente frequenza piccoli gruppi di conchiglie, elementi fortemente simbolici e appartenenti al repertorio iconografico della *vanitas* (cfr. cap. I.1.3)

⁴⁷ G. MORANDI, Lettera di Morandi a Cesare Brandi, Grizzana, 4 agosto 1943, in L. GIUDICI (a cura di), *Giorgio Morandi. Lettere*, Abscondita, Milano 2004, p. 75.

candelieri e ad alcune maschere due pezzi di candela spenti, decorati da un motivo a fiori e foglie; il candelieri vuoto ritorna, inoltre, in *Natura morta* del 1942 (fig. 9) e in *Natura morta con conchiglia* (tav. 5), sul cui sfondo si vedono i dorsi consunti e le pagine impolverate di alcuni libri. Ma è soprattutto in *Natura morta con candela* del 1942 (fig. 8) che i simboli della *vanitas* sembrano assumere pregnanza: la fiamma della candela, questa volta, è accesa e i colori vibrano di una drammaticità che distorce le forme, accentua i contrasti, rompe i profili.

Un *páthos* crescente, infatti, caratterizza le nature morte che egli esegue nei momenti più difficili della guerra: «Poche ma significative, sono le opere dipinte nei mesi cruciali del conflitto, tra queste *Vaso con girasoli*, datata 1943, che rivela accenti vangoghiani⁴⁸, e alcune nature morte del 1944-1945 che mostrano un addensarsi delle forme al centro della composizione, e, per la linea che marca con insistenza i contorni, possono essere messe in rapporto con il tardo cubismo di Braque»⁴⁹. Pertanto, in questa complessa fase storica, Afro matura una «definizione formale più aspra e angolosa»⁵⁰ e una «nuova pastosità del colore e accensione tonale»⁵¹, che avvicinano un'opera quale *Natura*

⁴⁸ Afro, nel suo *Seggiolone* del 1942, mutua dall'artista olandese anche il motivo della sedia vuota, che Van Gogh sviluppa nei due dipinti *La chaise de Gauguin* e *La chaise de Vincent*, entrambi del 1888.

⁴⁹ A. GUBBIOTTI, B. DRUDI, *Gli anni Quaranta*, in M. GRAZIANI, T. SCIALOJA, A. GUBBIOTTI, B. DRUDI, F. TEDESCHI, *Afro. Catalogo generale ragionato dai documenti dell'archivio Afro. Dipinti su tela dal 1928 al 1976*, Dataars, Roma 1997, p. 375.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

morta col cestino del 1942 (tav. 6) a *Fiasco, candela e bollitore* del 1940 (tav. 35) di Renato Guttuso.

- La clessidra, l'orologio:

L'orologio a sabbia – o clessidra – rappresenta simbolicamente il tempo che eternamente fugge, generando infiniti cicli di esistenza e distruzione. «Il compimento del suo flusso inesorabile corrisponde, nel ciclo umano, alla morte, ma esprime anche una possibilità di rovesciamento del tempo, un ritorno alle origini. [...] La sua forma [...] mostra l'analogia e l'interscambiabilità fra l'alto e il basso [...]; vi è un passaggio continuo dal superiore all'inferiore, cioè dal celeste al terreno e, viceversa, dal terreno al celeste, corrispondente all'immagine della scelta, mistica e alchimistica»⁵².

Nel 1867-1869 circa, Cézanne dipinge *La pendule noire* (fig. 34): il punto di attrazione dell'opera è la pendola, o meglio il nero profondo che la distingue, e non il tavolo al centro della composizione. Infatti, la candida e pesante tovaglia su cui poggiano una tazza, una conchiglia tritone, un vaso di cristallo e un limone compensa solo in parte la zona oscura creata dall'orologio che manca, inoltre, delle lancette per segnare l'ora. Lo stesso motivo viene ripreso da Filippo De Pisis in *Natura morta con l'orologio* del 1925⁵³ (fig. 46): vi è il tavolo su cui

⁵² P. GRISON, Voce *Clessidra*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. I, p. 289.

⁵³ Il motivo ritorna, inoltre, in *Natura morta con orologio e fiori* che De Pisis dipinge nel 1925: «un motivo presente nella tela di Cézanne del 1869-

poggiano un vaso di vetro, una tazza e della frutta, ma l'orologio, che qui segna le cinque e trentacinque, è solo parzialmente visibile e, di fronte a esso, l'artista dipinge due uccellini morti, soggetti a lui particolarmente cari e caratterizzanti la sua produzione pittorica.

Anche la clessidra – presente altresì in una *Natura morta* di Afro del 1945 (tav. 8), che qui conserva lo stile duro e scabro sviluppato nel corso della guerra - ritorna spesso nell'opera di De Pisis. Essa si confonde tra i porri e la brocca della *Cena del cappuccino* del 1923 (fig. 44), per alludere allo spirito con cui i frati si apprestano a consumare il loro frugale pasto; spicca, invece, nella *Natura morta con cipolle, mele e clessidra* del 1924 (fig. 45) e posa, infine, su due libri in *Natura morta* del 1923, infilandosi tra una maschera e un'immagine ispirata ai *Caprichos* di Goya, che ritroviamo anche in *Natura morta con il Capriccio di Goya (Natura morta col piumino)* del 1925 (tav. 24), ove appare nuovamente accanto a oggetti casalinghi, libri, piume e a un fiore reciso.

1870 *La pendola nera* [...]. Il quadro del grande maestro francese può aver interessato iconograficamente de Pisis: una grande conchiglia [...] l'orologio, fanno parte del mondo di immagini che popolano i quadri depisisiani di questo periodo» (D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta con orologio e fiori*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale ... cit.*, p. 81, fig. n. 1925 51).

Lo sguardo struggente⁵⁴ di Filippo De Pisis, infatti, trasfigura la quotidianità: racconta il destino degli uccelli caduti in riva al mare e delle lepri immote, in cui riconosce il fato dolente degli uomini, contempla la bellezza dell'arte non sentendosi mai pienamente all'altezza del proprio ideale e accarezza con melanconica delicatezza i petali dei fiori recisi, cogliendo la sofisticatezza della rosa o la gioia semplice ed esuberante dei fiori di campo prima che il tempo li consumi.

- I fiori:

«Come le farfalle, a cui sono associati analogicamente, i fiori rappresentavano spesso le anime dei morti. [...] Il fiore si presenta infatti come un archetipo dell'anima»⁵⁵.

Il sapore melanconico dell'opera di Nicola Galante *Natura morta con la rosa* (fig. 69) è racchiuso nella delicata presenza di due rose raccolte in un bicchiere d'acqua: di una rimane, infatti, solo

⁵⁴ «Dove mettete questa mia amarezza, nobilissima, questa specie di strazio sottile che mi purifica e mi nobilita? ... Ecco nella luce magica, nell'aria incolore sotto questo cielo appena lilla, appena verde (gli alberi neri stecchiti, gli aspetti abituali delle cose, le librerie, le gallerie dai quadri in vetrina, le figure nere, il campanile puntuto, paesano, della vecchia casa martoriata), ecco io vengo qui ad una specie di comunione lirica e malinconica (amore e morte, aria d'oltretomba e trombe di cherubini)»: F. DE PISIS, *Il marchesino pittore, romanzo autobiografico di De Pisis*, prefazione di S. Zanotto, Longanesi, Milano 1969, p. 118.

⁵⁵ Voce *Fiore*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. II, p. 451.

lo stelo, perché il fiore è stato reciso al di sotto del calice, senza che neppure i petali si sparpagliassero sul ripiano.

Il dipinto ricorda *Fiori* del 1918 (fig. 67) di Giorgio Morandi, il quale affronta più volte il motivo del fiore reciso, al punto che, osservando le variazioni sul soggetto, si può notare il crescendo di inquietudine che caratterizza i suoi *Fiori* negli anni del secondo conflitto: dagli steli rinsecchiti e vibranti del 1942 (fig. 71) ai ramoscelli ischeletriti e poveri del 1943 (fig. 72).

Anche nei *Fiori appassiti* (tav. 38) di Mario Mafai la melanconia del tema sembra contagiare la cromia e la composizione dell'intero dipinto. La preferenza accordata alle tinte fredde ribadisce il valore iconografico del fiore appassito, simbolo del tempo ormai trascorso e della bellezza sfiorita. La composizione è spoglia: i fiori poggiano in precario equilibrio sul ripiano bruno di un mobiletto e si stagliano contro uno sfondo in cui si distingue un rettangolo bianco, forse un foglio interposto tra gli steli e l'azzurro del muro per esaltare le ombre e i profili, mentre un rivolo di colore rosso si accende in basso a sinistra. Mafai ritorna ancora su questo motivo nell'opera *Fiori* del 1935 (fig. 64), in cui un fascio di fiori secchi giace abbandonato su un tavolo, coperto unicamente da una tovaglia chiara e immerso in un ambiente indistinto e buio che esalta i colori oca e gialli del mazzo.

Lo stesso soggetto è interpretato, inoltre, da Renato Guttuso in *Fiori sul tavolo* (fig. 61) del 1942: carnose corolle arancioni, sparse confusamente sopra un fazzoletto bianco o un foglio di carta, si mescolano a foglie brune e pungenti, che esaltano i contrasti cromatici e la cruda spigolosità delle forme, secondo

scelte stilistiche riconoscibili nelle *vanitates* realizzate dall'artista in quel momento, quali *Fiasco, candela, bollitore* del 1940 (tav. 35) o *Natura morta con drappo rosso (Sedia, bucranio e drappo rosso)* del 1942 (fig. 62).

Anche Afro realizza, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta, numerosi dipinti di fiori in un crescendo «distruttivo»⁵⁶, che si concretizza nella rappresentazione di una natura sempre più ischeletrita, malata, putrescente. È quanto si può notare osservando la *Natura morta* del 1938 (tav. 4), la *Natura morta con vasi* del 1939 (fig. 6) e la *Natura morta con fiori* del 1940 (fig. 7), in cui il tema tradizionale del fiore che appassisce, simbolo della vita che fugge e della bellezza destinata a sfiorire, diviene occasione per meditare sul disfacimento fisico come proiezione di un'intima angoscia.

Allo stesso modo Filippo De Pisis indugia sui segni di putrefazione⁵⁷ della frutta, delle prede uccise, delle foglie rinsecchite e dei fiori, che particolarmente ama. Passa interi pomeriggi a raccogliarli nei prati del Cadore, si diletta a pronunciarne il nome, a coglierne le sfumature di colore e, persino, di “carattere”, come accade nella *Rosa che sogna* del 1940.

In essi assapora la gioiosa bellezza della vita e, nel contempo, di essi constata la fragilità di fronte al rapido scorrere del tempo: per questo riconosce nei fiori recisi il tragico destino dell'uomo e forse perciò li descrive quasi fossero compagni nella sventura,

⁵⁶ V. GUZZI, *Il IV Premio Bergamo ... cit.*

⁵⁷ Si pensi all'opera *Pesci marci* (tav. 26), che Filippo De Pisis dipinge nel 1928.

giungendo a identificarsi in essi sino alla commozione, come talvolta gli accadeva leggendo alcuni versi di Baudelaire.

De Pisis, pertanto, eleva i fiori a simboli del legame inscindibile tra vita e morte, gioia e tristezza e in *Rose per terra* del 1938 (fig. 53) dipinge una coppia di infuocate rose rosse, poveramente appoggiate a terra sopra un foglio di carta sdrucita.

Le sue opere, in conclusione, sono permeate da una sensibilità lacerata, che lo porta a esaltare l'esuberanza di mazzi di fiori di campo o di rose e, nel contempo, a trasfigurarli in emblemi melanconici della fugacità della vita: «l'operazione di trasfigurazione alchemica che con tutta evidenza De Pisis metteva in atto, funzionava anche quando il soggetto del dipinto era apparentemente inoffensivo come un mazzo di fiori⁵⁸, spesso trasformato anch'esso in una visione drammatica e minacciosa, densa di lugubri presagi e di inquietanti interrogativi [...] è infine evidente che in De Pisis era forse preminente una personalità dolorosa e drammatica o, per dirla con Testori, che possedeva

⁵⁸ Così scrive, infatti, lo stesso artista nella sua poesia *Mazzo di fiori*: «Lo so, è alla tua grazia / che vibra nei teneri petali, / ciglia occhi-ciechi / anima vegetale / che s'offre abbacinata a la luce / fronte, bocca, mento, cuore, / vicina e lontana / dolce irraggiungibile. / Io sono l'ape immota / a suggerire questo nettare / dolorosamente»: F. DE PISIS, *Mazzo di fiori*, in D. DE ANGELIS, Scheda de *I grandi fiori di casa Massimo*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925-1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano 1987, p. 144.

“quella consapevolezza che oggi fa di lui uno dei pittori che più ci sembrano aver compreso il dolore che è in ogni transito”»⁵⁹.

- La farfalla:

«Una credenza popolare greco-romana attribuiva l’aspetto di una farfalla all’anima che abbandona il corpo»⁶⁰, ma il suo aspetto metamorfico ne fa un emblema della Risurrezione, «ovvero, se si preferisce, dell’uscita dalla tomba»⁶¹. Inoltre la falena è «simbolo costante dell’anima alla ricerca del divino e consumata dall’amore mistico, simile alla farfalla che si brucia le ali alla fiamma attorno cui vola»⁶². Filippo De Pisis – che, al pari delle conchiglie, ama collezionare e dipingere farfalle, come si intuisce in *Natura morta con le farfalle* del 1926 – ne fa il soggetto principale dell’opera *La falena* (tav. 29). In questo olio su cartoncino, il lepidottero poggia sul davanzale di una finestra aperta sul cielo notturno. Il colore, mai puro e che ha «perso la

⁵⁹ E. DI MARTINO, *Filippo De Pisis: pittore tragico e poetico*, in R. BALSAMO, G. BARBERIS (a cura di), *Filippo De Pisis nella collezione del Museo d’Arte Moderna Mario Rimoldi Regole d’Ampezzo*, catalogo della mostra (Cherasco, Palazzo Salmatoris, ottobre – dicembre 1997), Bianca&Volta, Savigliano 1997, p. 27.

⁶⁰ Voce *Farfalla*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. I, p. 437.

⁶¹ P. GRISON, Voce *Farfalla*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. I, p. 435.

⁶² E. MEYEROVICH, Voce *Falena*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. I, p. 434.

sua sfacciata verità per divenire un riflesso del pensiero»⁶³, viene steso con una sicurezza⁶⁴ quasi gestuale, desiderando l'artista «mettere un po' della nostra pena»⁶⁵ in ogni pennellata. Ciò rende ancor più efficace il rinvio alle caratteristiche metamorfiche e notturne della falena, in particolare, ai significati funesti attribuiti alla specie “Sfinge testa di morto”, così chiamata per la macchia chiara a forma di teschio sul lato superiore del corpo. Di fatto, lo sguardo tormentato che De Pisis getta su una realtà trasfigurata da un lirismo nero inserisce la sua opera tra gli esempi più calzanti di una natura morta calata nell'inquietudine del proprio tempo.

Proprio *La falena* (tav. 29), dedicata all'editore e collezionista milanese Giovanni Scheiwiller, sembra nascere dal medesimo clima che ispira nel 1939 *Natura morta notturna* di Gabriele Mucchi. Quest'ultimo, infatti, condivide i momenti drammatici – tradotti a esempio nel dipinto *Bombardamento di notte* del 1943 – e le tensioni degli artisti che ha modo di conoscere al III Premio Bergamo o di frequentare presso la libreria Hoepli, dove appunto «si trovava seduto su di un alto scranno un uomo magrissimo, dallo sguardo dietro gli occhiali spessi vivo e

⁶³ N. NALDINI, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Einaudi, Torino 1991, p. 110.

⁶⁴ Cesare Zavattini nel 1943 affermava: «ho visto ben da vicino la varietà delle tele e dei legni [...] cioè come la prima pennellata sia già parte del quadro», in S. ZANOTTO, S. ZANOTTO, *Filippo De Pisis ogni giorno*, Neri Pozza, Vicenza 1996, p. 401.

⁶⁵ N. NALDINI, *De Pisis ... cit.*, p. 110.

cordiale, dall'accento ticinese, Giovanni Scheiwiller»⁶⁶, come egli stesso ricorda.

⁶⁶ G. MUCCHI, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, L'Archivoltò, Milano 1994, in D. DE ANGELIS, E. MANZATO (a cura di), *Filippo De Pisis. La collezione Malabotta*, catalogo della mostra (Treviso, Museo Civico Luigi Bailò, 1° ottobre – 10 dicembre 1995), Comune di Treviso, Electa, Milano 1995, p. 94.

I.1.3 Simboli della rinascita e della Risurrezione

- L'edera, le spighe di grano:

L'edera è una pianta sempreverde, «simbolo della permanenza della forza vegetativa e della persistenza del desiderio»⁶⁷, ragione per cui cinge le tempie di Dioniso. È inoltre consacrata ad Attis, amato da Cibele dea della terra, e rappresenta «il ciclo eterno della morte e delle rinascite»⁶⁸.

In *Natura morta con vaso blu* del 1937 (tav. 39) Mario Mafai dipinge un ramoscello d'edera a sfiorare le labbra di una testa di bambola. Un drappo color carminio⁶⁹ esaspera la cromia violenta del dipinto, in cui molti sono i motivi ricorrenti nell'opera dell'artista: la brocca di vino e il vaso blu, il letto di foglie e fiori secchi, presenti anche in *Fiori e foglie secche* e *Fiori secchi* del 1931, in *Vaso celeste* del 1937 e in *Fiori secchi (Omaggio a Vermeer)* del 1940, nonché la testa di cera, riproposta in *Testa di bambola (Natura morta con maschera)* del 1938 (tav. 40). «Accanto alla serie dei fiori, anche la natura morta è un tema

⁶⁷ Voce *Edera*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. I, p. 402.

⁶⁸ Ivi, p. 403.

⁶⁹ Il drappo rosso ricorre, inoltre, in *Natura morta con drappo rosso (sedia, bucranio e drappo rosso)* (fig. 62) di Guttuso, *Natura morta con drappo rosso* (tav. 47) di Morlotti e ancora nella *Natura morta* (tav. 49) di Armando Pizzinato, oltre che in *Testa con drappo cremisi* di Felice Casorati, per citare solo alcuni tra gli esempi più significativi.

ricorrente nella pittura di Mafai degli anni trenta: sono nature morte in cui Mafai inserisce fiori, candelabri^[70], manichini, maschere, teste in cera o teste di bambola (come in questo caso), oggetti della vita quotidiana presenti nel suo studio e legati alle persone della sua famiglia (le figlie, la moglie Antonietta). Nello stesso tempo tali oggetti, come i fiori secchi o le case sventrate delle *Demolizioni*, vengono presentati nel loro isolamento di cose mutili, nel loro puro valore esistenziale»⁷¹.

Il motivo della testa appoggiata a un fascio di foglie ritorna, inoltre, in un dipinto di Felice Casorati, *Testa bianca o testa di gesso con natura morta*, risalente al 1940. L'artista ricorre anche ad altri emblemi della *vanitas*, a esempio, in *Libro e spighe*⁷² del

⁷⁰ In *Natura morta con lucerna* del 1935, a esempio, Mafai dipinge una lucerna tra un tralcio di edera e un *Hanukkiah*, candelabro a nove bracci utilizzato durante la festa ebraica di *Hanukkah* – Antonietta Raphaël Mafai è, infatti, figlia di un rabbino. Sul tavolo poggiano, inoltre, un drappo e alcuni fiori recisi, come accade in *Natura morta di fiori* del 1942, ove compare anche una falena.

⁷¹ S. F., Scheda di *Testa di bambola (Natura morta con maschera)*, in V. FAGONE (a cura di), *Attraverso gli anni Trenta. Dal Novecento a Corrente, 120 opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 gennaio – 26 aprile 1999), Lubrina, Bergamo 1999, p. 156, fig. n. 77.

⁷² Il connubio dei motivi del libro e delle spighe ritorna, inoltre, nell'opera dell'artista tedesco Anselm Kiefer. Nel 2009, infatti, presenta a Roma *Hortus philosophorum*, una biblioteca di libri in piombo, metallo associato in alchimia al pianeta Saturno. Gli studi alchemici in Occidente, tra il XV e il XVII secolo, svolgono un ruolo fondamentale nello sviluppo di un linguaggio emblematico, particolarmente per il tema iconografico della

1933 (tav. 19). La spiga, infatti, è simbolo – come l’edera – di rinascita dopo la morte, perché «contiene il grano che muore, sia per nutrire, sia per germinare»⁷³. Il motivo appare ancora in *Composizione con le spighe* di Piero Gaudi (fig. 57), che visse gli orrori della guerra e li superò grazie all’arte e agli amici di “Corrente”⁷⁴. Nell’opera del 1942 egli rappresenta un vaso di

Malinconia. Lo stesso artista afferma in un’intervista del 2009: «L’ideologia alchemica si fondava sull’accelerazione del tempo, come quello del ciclo piombo-argento-oro, che ha una sua lentezza per trasformare il piombo in oro. L’alchimista accelerava questo processo con filtri magici. Io, come artista, faccio la stessa cosa, accelero la trasformazione già insita negli oggetti» (L. COLONNELLI, *Anselm Kiefer, l'alchimista. Alla galleria Gagosian di via Francesco Crispi, le sculture in piombo dell'artista tedesco che si ispira al mito*, in “Corriere della sera.it”, 5 aprile 2009: http://roma.corriere.it/roma/notizie/arte_e_cultura/09_aprile_5kiefer_alchimista_0stra-1501154712147.shtml). Il metallo utilizzato per realizzare i suoi libri è stato recuperato dalla copertura del Duomo di Colonia: «Ho comprato le vecchie lastre quando il Duomo è stato restaurato. È assurdo richiudere con un’ermetica copertura di piombo una cattedrale gotica con quei tetti che tendono verso l’alto: significa impedire ai raggi del sole di penetrare all’interno» (*Ibidem*). Tra le loro pagine, Kiefer dichiara di aver «sepolto il futuro» (*Ibidem*), felci e spighe di grano che, secche o ricoperte di polvere d’oro, spuntano tra le lastre piegate di piombo. La tradizione, infatti, vuole che le prime, in quanto piante sempreverdi, siano simboli del superamento della morte nella ciclicità naturale dell’esistenza e le seconde siano un riferimento diretto all’eucaristia e alla Risurrezione.

⁷³ Voce *Spiga*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. II, p. 419.

⁷⁴ Afferma, infatti, lo stesso Gaudi in un’intervista rilasciata nell’agosto 2008: «Durante la campagna di Russia da combattente e nei cinque campi di prigionia, come sopravvisse l’arte nel soldato Gaudi?: “*Ero ufficiale di*

spighe, che emergono brillanti dallo sfondo buio grazie al colore dorato di cui risplendono. Sul tavolo una brocca, un piattino col limone tagliato, un'oca e due ciotole, forse, di condimenti: una mensa imbandita, dunque, a esprimere un desiderio di abbondanza e di vita che si oppone ai momenti più oscuri del conflitto.

- Il pane e il vino eucaristici:

Rientrano nella simbologia del sacro anche il pane e il vino, spesso utilizzati nelle *vanitates* in riferimento all'Eucaristia,

artiglieria alpina. Quando andavo a fare una ricerca di postazione per collocare la batteria era prassi disegnare il paesaggio. Una batteria deve essere disposta in un certo modo, mimetizzata nell'ambiente ma efficiente nella sua operatività". [...] E durante la prigionia?: "Disegnavo con le matite copiative che gli amici riuscivano a procurarmi nel campo di concentramento. Bagnavo con la saliva le punte del lapis e così nacquero i disegni verdi di Cholm. In cambio diedi delle sigarette ma ebbi la felicità di poter finalmente disegnare. Ebbi anche della carta, era quella distribuita per le lettere. Fu un conforto indicibile per me che giorno dopo giorno, mi andavo incupendo nell'impossibilità di esprimere la mia fantasia. Quando insalivavo la punta della matita, sentivo l'acido in bocca. La umettavo preso com'ero nella foga del disegnare. Salvai con la spedizione del pacco militare tante opere che mi raccontano e mi rispecchiano in una delle epoche più tragiche della mia vita". Tra i tanti amici e colleghi chi ricorda di più?: "Due in particolare Aligi Sassu e Renato Birolli, due angeli custodi che mi hanno sempre sostenuto anche durante tutto il periodo bellico"» (in F. AITA, Piero Gauli: «L'arte mi ha salvato la vita», in "La Provincia. Il quotidiano di Como online", 12 agosto 2008: <http://www.laprovinciadicomo.it/stories/Cultura%20e%20Spettacoli/22290/>).

sacramento con cui si rinnova il sacrificio di Cristo per la Redenzione e la vittoria sulla morte. Cagnaccio di San Pietro, nel 1938, dipinge una *Natura morta eucaristica*, in cui esalta il potere evocativo proprio delle sue nature morte con un attento, quasi drammatico uso del chiaroscuro e ricorrendo a un taglio dell'immagine molto ravvicinato. I simboli dell'Eucaristia e della Passione si mescolano: un pane, un bicchiere di vino e, tra di essi, un gambo pieno di spine. La fiamma accesa di un lume a olio allunga innaturalmente le ombre degli oggetti, poggianti su tovaglette senza macchia, più simili a sudari. Pane e vino sono i protagonisti anche nella *Natura morta con pane e vino* (tav. 15) di Antonio Bueno⁷⁵, in cui però non domina più il silenzio carico di mistero e sacralità di Cagnaccio, ma la quieta dimensione del quotidiano. L'artista dimostra un'abilità prossima al virtuosismo in questo piccolo dipinto: oggetti solitamente utilizzati nell'intimità di una casa vengono rapiti in un tempo immoto in grado di conservarne la fragranza sensibile, lasciando intuire la viscosità del vino rosso lungo le pareti del bicchiere e la croccante rugosità del pane. La caraffa, che ha versato il vino e tuttavia non perso una sola goccia sul candido tovagliolo dal bordo in parte lacero, sembra rammentare il destino artistico di

⁷⁵ Antonio Bueno dipinge, inoltre, *Natura morta con mele* del 1949 (fig. 21), in cui indugia sulle imperfezioni delle mele, sulle punte rinsecchite e rotte delle foglie raccolte in un variopinto mazzo di fiori di campo e sulla sbeccatura alla base del bicchiere d'acqua. Questa natura morta, infatti, nonostante la vivezza delle tinte, sembra voler sottolineare i sintomi di una decadenza progressiva, a cui ogni aspetto della realtà inesorabilmente si piega.

questa “vita silente” in attesa di essere immortalata nella tela appoggiata al muro sullo sfondo.

Filippo De Pisis realizza, a sua volta, due opere dal medesimo titolo, *Pane sacro*. Nella prima (fig. 51), un filone appoggiato verticalmente a uno sgabello, si staglia, enorme, contro un’ampia porzione di cielo. In basso sta una «figuretta bianca»⁷⁶ di spalle: De Pisis, che ben conosce de Chirico⁷⁷, ammette di essersi ispirato alle misteriose figure ammantate dell’artista di Volos – tratte a loro volta dall’opera di Arnold Böcklin – nel concepire l’immagine del filosofo greco avvolto in una candida toga⁷⁸. Le proporzioni, dunque, appaiono invertite, come nelle raffigurazioni medievali in cui i committenti sono rappresentati in scala ridotta accanto ai protagonisti della scena sacra. Anche il titolo consiglia un’interpretazione allegorica del soggetto, che ritorna con alcune importanti varianti nel secondo *Pane sacro* (fig. 52).

Qui, infatti, il pane si erge verticalmente mantenendo un equilibrio irreali, mentre sotto la piccola figura si trova ora una

⁷⁶ F. DE PISIS, *La cosiddetta “Arte metafisica” ... cit.*, p. 262.

⁷⁷ Filippo De Pisis, infatti, nutre un grande interesse per l’artista conosciuto a Ferrara nel 1916, con il quale rimane in contatto anche negli anni parigini, giungendo a riprodurre il quadro di de Chirico *Paysage dans une chambre* del 1927 nella propria *Natura morta con conchiglia*, risalente al 1928 (fig. 49).

⁷⁸ Pur riconoscendo l’apporto fondamentale di de Chirico, De Pisis sottolinea, tuttavia, come intenda dipingere il pensatore greco con fare più largo rispetto all’amico, riducendo l’immagine a una macchia in grado di confondersi con le nuvole (F. DE PISIS, *La cosiddetta “Arte metafisica” ... cit.*, pp. 262-264).

conchiglia (cfr. cap. I.1.3), posta accanto a un frutto, forse un melograno⁷⁹, presente inoltre in *Natura morta coi melograni* sempre del 1930 (tav. 27). Il nicchio potrebbe suggerire la presenza del mare, ma l'indefinitezza spaziale di entrambe le opere, la posizione innaturale del pane, i mancati rapporti prospettici sembrano indicare che l'attenzione dell'artista non si concentri sulla resa mimetica e miri, invece, a rafforzare i valori simbolici degli elementi iconografici presenti, come appunto la conchiglia, assai ricorrente nelle *vanitates* cinquecentesche e seicentesche, o il pane «nutrimento essenziale»⁸⁰ che «sotto le specie eucaristiche, si ricollega tradizionalmente alla vita attiva e il vino alla vita contemplativa; il pane ai *piccoli misteri* e il vino ai *grandi misteri*»⁸¹.

Lo sfondo, pur non identificando un luogo preciso, invita tuttavia ad alcune considerazioni. Infatti, in un cielo percorso da nubi, paiono muoversi delle ombre che non sembrano uccelli, ma velivoli, soprattutto se si operano dei confronti con *Natura morta marina con grande conchiglia* (fig. 50) o *Natura morta (Settembre a Venezia)*, opere avvicinabili a *Pane sacro* per cronologia – entrambe risalgono al 1930 – e per la presenza della conchiglia, dei frutti, della figura in bianco e, nel secondo caso, anche della melagrana.

⁷⁹ I pittori del XV e XVI secolo, spesso raffiguravano la melagrana in mano a Gesù bambino, come segno del dono della vita eterna, ma la simbologia affonda le radici nella mitologia greca, essendo frutto caro a Era, Afrodite e fatalmente legato a Persefone, dea dell'Ade (cfr. cap. I.1.3).

⁸⁰ P. GRISON, Voce *Pane*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. II, p. 182.

⁸¹ *Ivi*, p. 183.

- La melagrana:

«Il simbolismo della melagrana si collega a quello più generale dei frutti con molti semi (v. cedro, arancia, zucca); è un simbolo di fecondità, di discendenza numerosa; [...] La mistica cristiana traspone il simbolo della fecondità sul piano spirituale e per questo San Giovanni della Croce considera i semi di melagrana simbolo delle perfezioni divine nei loro innumerevoli effetti; a cui si aggiunge la rotondità del frutto – espressione dell’eternità divina – e la soavità del succo – il godimento dell’anima che ama e conosce»⁸².

Tuttavia, nell’antica Grecia, il seme di melagrana è cibo degli Inferi, motivo per cui Persefone, avendone mangiato, è votata all’Ade e costretta a vivere divisa tra due mondi, quello dei morti e quello dei vivi, ove ritorna aprendo la primavera. La melagrana, pertanto, è simbolo sia di fecondità, sia di rinascita – non solo spirituale, ma anche materiale – dopo la morte.

In effetti, quando Pietro Annigoni⁸³, nel 1938, dipinge *Le melagrane* (tav. 1), utilizza il frutto come emblema di fertilità⁸⁴;

⁸² Voce *Melagrana*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. I, p. 84.

⁸³ Un sentito ringraziamento a Emanuele Barletti per la gentile disponibilità, all’Ente Cassa di Risparmio di Firenze e al Museo Pietro Annigoni.

⁸⁴ Pietro Annigoni nel 1938 dipinge *Le melagrane* (tav. 1), usando il frutto come emblema di fertilità: infatti «la sigla “a.m.c.a.” significa “alla mia cara Anna”, ossia Anna Giuseppa Maggini, il primo vero amore di Annigoni, la donna che aveva sposato appena l’anno prima, nel 1937» (E. BARLETTI, Scheda di *Le melagrane*, in A. MAZZANTI, L. MANNINI, V. GENSINI (a cura di), *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*,

lo stesso artista, tuttavia, ricorre assiduamente ai temi e all'iconografia della *vanitas*, cogliendone lo spirito nel contempo melanconico e tremendo. Nel *Sogno del filosofo* del 1935, infatti, una mano scheletrica tocca delicatamente la spalla del filosofo assopito su un tavolo, ove si trovano i suoi libri ancora aperti. Nella sua *Morente* del 1931 il centro della composizione è dominato da una grande specchiera, appartenente alla donna che giace sul letto di morte, e persino i suoi dipinti con manichini e bucrani, come *La soffitta del torero* del 1950, sembrano ispirarsi al genere della *vanitas*: il motivo del manichino, in particolare, è «sperimentato da Annigoni più volte a partire dagli anni '40 [...]

catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1 maggio 2011), Polistampa, Firenze 2010, p. 186) e il dipinto allude «alla speranza dell'aspettativa di un figlio che, in effetti, arrivò l'anno seguente. L'idea di un frutto che perviene all'ultimo stadio di maturazione, unita alla dedica, è sin troppo esibita per non lasciare adito ad un'interpretazione di tipo autobiografico, concetto esteso dal melograno all'arachide in primo piano parzialmente sgusciata [...] ad enfatizzare l'essenzialità del seme posto in bella mostra nella sua nuda individualità» (*Ibidem*). Il valore simbolico di tale dipinto potrebbe, altresì, trovare conferma nell'atteggiamento con cui Annigoni affronta *Natura morta* del 1935-1936 (fig. 1), realizzata due anni prima, quando ancora non aveva sposato Anna. In essa è presente la melagrana, ma qui è integra e si confonde nella composizione affollata da «grappoli d'uva, noci chiuse e aperte, una pigna in parte squamata, un peperone, un pomodoro» (*Ibidem*), dando l'impressione che l'artista avvicini lo sguardo agli elementi che popolano le nature morte seicentesche con l'intento di “scoprire” il modello e creare, a partire da esso un «accostamento, abbastanza singolare, di frutti e ortaggi assai diversi tra loro» (*Ibidem*).

in un'accezione che va al di là delle categorie metafisiche e surrealiste per collocarsi in una dimensione esistenzialista»⁸⁵.

Infine, anche Filippo De Pisis dipinge, nel 1930, una *Natura morta coi melograni* (tav. 27). L'opera, esposta alla prima Quadriennale d'arte, è un esempio di come «la natura morta, genere particolarmente caro all'arte del nostro secolo, non rappresenta già per de Pisis [...] un tema per esperimenti e variazioni formali [...]. In queste accolte di eterogenei oggetti, fiori e frutta, libri e statuette, conchiglie e animali marini, non è riconoscibile soltanto un'armonia esterna e decorativa»⁸⁶. Infatti, «un alone d'infantile e magica nostalgia imbeve e ammorbidisce le tinte»⁸⁷, trasformando questa natura morta in un dipinto in grado di aprirsi «su misteriosi spazi»⁸⁸.

⁸⁵ E. BARLETTI, Scheda di *C'era una volta Palladio*, in *Annigoni-Segreto. Momenti d'arte e vita privata di Pietro Annigoni*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 7 giugno – 15 ottobre 2010), Polistampa, Firenze 2010, p. 9. L'artista, inoltre, continuerà a dedicarsi al genere della *vanitas* anche successivamente, a esempio in *Natura morta (Libro)* del 1985, in cui «la Bibbia, il libro sacro, parrebbe un utile viatico per riflettere su altre dimensioni che non siano quella propriamente umana» (E. BARLETTI, Scheda di *Natura morta (Libro)*, in *Annigoni-Segreto ... cit.*, p. 7). In effetti, nella dedica scritta alla moglie Rossella Segreto sul retro del dipinto, egli stesso considera l'opera «emblema della mia attuale stagione» (*Ibidem*), alludendo all'«incalzare dell'età e l'insorgere della malattia che lo condurrà di lì a qualche anno alla morte» (*Ibidem*).

⁸⁶ S. SOLMI, *Filippo de Pisis*, Hoepli, Milano, 1931, p. 8.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

- La conchiglia:

«La conchiglia [...] partecipa al simbolismo della fecondità proprio dell'acqua; il suo disegno e la sua forma concava ricordano l'organo sessuale femminile»⁸⁹, ma anche la falce lunare, di cui assume la duplice valenza di potenza generatrice e ctonia. «La conchiglia si collega perciò anche all'idea della morte e, in questo senso, la prosperità che essa auspica a una persona o a una generazione deriva dalla morte dell'occupante primitivo della conchiglia, ossia della morte della generazione precedente»⁹⁰. Essa ricorre frequentemente nell'opera di Giorgio Morandi (tav. 42), ma è soprattutto nel corso della guerra e, in particolare, nel 1943, che le sue nature morte presentano con maggior assiduità dei piccoli gruppi di conchiglie come soggetto centrale del dipinto (figg. 73-74). Tale procedimento di ripetizione, consueto per l'artista, sembra tradire qui la stessa inquietudine che permea i suoi *Fiori* negli anni Quaranta (figg. 71-72). Infatti, mentre in questi ultimi egli registra il progressivo corrompersi sino alla rottura di un fragile equilibrio, nel significato simbolico della conchiglia potrebbe aver trovato la risposta iconografica all'urgenza interiore di una rinascita dell'uomo e della storia.

Negli stessi anni anche Severini appare ossessionato dal medesimo tema che ritorna, ad esempio, in *Natura morta con conchiglia* e *Natura morta con conchiglia e rose* del 1942, in

⁸⁹ Voce *Conchiglia*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli ... cit.*, vol. I, p. 309.

⁹⁰ Ivi, p. 310.

Natura morta con biscotti e conchiglia del 1943 (fig. 94) e in *Natura morta, frutta e conchiglia* dello stesso anno (fig. 95), dove compare la medesima conchiglia di *Natura morta con maschera teatrale* (*Nature morte au potiron et masque*) del 1930-1932 (tav. 52), soggetto affrontato già nel 1930 in *Natura morta con maschera e conchiglia* (fig. 93). In questa fase, una stesura vibrante del colore, che muove i profili degli oggetti, sfruttando i contrasti chiaroscurali e rifuggendo dalla stesura a campiture, esalta la scelta di un'iconografia meno rassicurante, che si nutre di elementi propri del repertorio della *vanitas* (cfr. cap. II.1.1).

Anche in Afro la conchiglia è un motivo ricorrente e mentre in *Natura morta* del 1938 essa si accompagna a oggetti che paiono accostati casualmente, invece in *Natura morta con conchiglia* del 1939 (tav. 5) spicca di fronte ad alcuni libri e a un candeliere, caratterizzando di fatto un dipinto, in cui la pennellata comincia a sfaldarsi, quasi subisse la spinta di una cromia sovraccaricata. Il nicchio di *Natura morta con conchiglia* ritorna, inoltre, nel *Ritratto* che Afro realizza sempre nel 1939 (fig. 5): qui compare in tutto il suo candore sulla tela accanto all'artista, che viene colto, col capo chino e ancora il pennello in mano, in un momento di sospensione dalla pittura. L'opera è dipinta sul verso della tela *Demolizioni* dello stesso anno, che testimonia un evento osteggiato, tanto fortemente quanto invano: in entrambe si avverte un ulteriore mutamento nello stile di Basaldella, il quale accentua la violenza dei contrasti cromatici e abbandona la definizione netta dell'immagine a vantaggio di una stesura più drammatica del colore.

Tra gli innumerevoli oggetti con cui Filippo De Pisis ama riempire i propri atelier, le conchiglie occupano un posto privilegiato. Creazioni barocche modellate dalla natura e abbandonate sulla spiaggia dai loro primi ospiti dopo la mareggiata, riassumono caratteristiche particolarmente interessanti agli occhi dell'artista. Dotate di una bellezza che è il ricordo di un passato trascorso tra le onde del mare, giacciono dimenticate e alla portata di chiunque desideri raccoglierle: così «la conchiglia, perfetto simbolo della visione metafisica del pittore ferrarese, oggetto catalizzatore di atmosfere sommerse e addomesticato feticcio di chincaglieria borghese, soprammobile curioso, un po' grottesco»⁹¹ contribuisce a creare nelle opere di De Pisis «una sorta di “religione delle cose” [...] accanto al più arrendevole e consapevole sentimento del “male di vivere”»⁹².

Essa ricorre, a esempio, in *Natura morta con conchiglia* del 1928 (fig. 49), in cui l'artista riproduce parte del *Paysage dans une chambre* di Giorgio de Chirico, verso il quale dimostra sempre una grande ammirazione. In questo dipinto «la metafisica degli accostamenti inusuali si coniuga [...] al gusto tipicamente depisisiano per l'aspetto più tenero delle cose abbandonate»⁹³, aspetto rilevato anche da Giovanni Cavicchioli nel 1942⁹⁴. Nel 1933, infatti, De Pisis afferma: «Forse solo io so qual martirio,

⁹¹ D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta con conchiglia*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi ... cit.*, p. 102.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta marina con grande conchiglia*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi ... cit.*, p. 122.

⁹⁴ Si veda: G. CAVICCHIOLI, *Filippo De Pisis*, Vallecchi, Firenze 1942.

qual passione, qual lavoro diuturno della mente e del cuore [...], forse io solo so attraverso quali ricerche e quale lavoro mi è toccato passare per raggiungere quella che, ad occhi superficiali, può sembrare facilità, la condanna di alcuni critici alla mia pittura. Ma è pur tuttavia assai facile accorgersi che le mie cipolle, le mie raccolte di oggetti vari e, talora, umilissimi, i miei fiori, vivono di una lor vita che non è estranea alla poesia»⁹⁵.

E ciò si avverte in *Natura morta marina con grande conchiglia* del 1930 (fig. 50), in cui ritorna la «figurina dalla lunga ombra»⁹⁶ - presente anche in *Pane sacro* (figg. 51-52) - «che fa risaltare ancora di più il reperto marino, simile a un elemento di paesaggio, a una collina, a un monte, a un albero gigantesco»⁹⁷, come accade nell'opera *La grande conchiglia* del 1927 (tav. 25).

⁹⁵ F. DE PISIS, *Un pittore allo specchio*, in "La Rivista di Ferrara", Ferrara, 5 dicembre 1933, s.p..

⁹⁶ D. DE ANGELIS, Scheda di *La grande conchiglia*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi ... cit.*, p. 96.

⁹⁷ *Ibidem*.

I.2 Il teschio

Presente sia nelle *vanitates* di oggetti sia in quelle di figura per l'universale e potente valore simbolico, che gli consente di modificare in chiave macabra il significato delle composizioni in cui viene incluso, il teschio è sovente l'unico protagonista di tali peculiari nature morte.

Armando Pizzinato dipinge nel 1941, anno in cui interrompe l'attività artistica sino alla liberazione di Venezia⁹⁸, una *Natura*

⁹⁸ Allo scoppio della guerra torna a Venezia dove conosce, tra gli altri, Afro, Vedova e Viani: quest'ultimo è considerato un maestro da Rosai, il cui «sentimento della vita e della realtà non era davvero adatto per seguire le pesanti fantasie estetiche celebrative del “regime”» (M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte*, Agorà-Marietti, Genova 1987, pp. 139-140). Infatti, in una conferenza del 1936 Ottone Rosai afferma: «Se traggo su dall'inferno dell'ombra gli 'omini' per redimerli nel turchino di un mio dipinto [...] è che in loro io vedo una maggiore somma di crocifissione, di realtà perpetua, di contenuto vivente e vitale: infine una maggior potenza di simbolo e di rappresentazione» (*Ivi*, p. 143).

Nella città lagunare, dunque, frequenta l'ambiente culturale di opposizione al fascismo e alla guerra. Dopo un'interruzione dell'attività artistica dal 1941 al 1945 torna, infine, a dipingere e nel 1946 presenta, assieme a Vedova, tempere di soggetto partigiano alla Galleria de L'Arco di Venezia. In quest'occasione viene notato da Renato Birolli, che giunge in città nell'aprile di quell'anno e che vedrà presto muovere i primi passi della “Nuova Secessione Artistica Italiana”. Nata in opposizione a “Novecento”, in autunno prenderà il nome di “Fronte Nuovo delle Arti”, di cui Pizzinato sarà parte attiva sino al suo scioglimento. Si veda: M. GOLDIN (a cura di),

morta (tav. 49) esposta al III Premio Bergamo. L'«opera di altissima qualità espressiva in cui la tradizione sontuosa del colore veneto si sposa all'espressionismo europeo del Novecento sul tema della natura morta come *vanitas*»⁹⁹ è dominata da un'inquietante quanto eloquente cranio. Il teschio, posto accanto a un vaso di fiori recisi, poggia su un drappo rosso, elemento che ritorna spesso nelle *vanitates* degli esponenti di Corrente: a esempio nell'opera di Guttuso *Natura morta con drappo rosso (sedia, bucranio e drappo rosso)* (fig. 62) o, ancora, in *Natura morta con drappo rosso* (tav. 47) di Ennio Morlotti, entrambe risalenti al 1942, di cui si avrà modo di parlare. Le scelte cromatiche avvicinano questa *Natura morta* ai dipinti di Mario Mafai *Natura morta con vaso blu* (tav. 39) del 1937 e *Testa di bambola (Natura morta con maschera)* del 1938 (tav. 40), al punto che venne «erroneamente attribuito a Mafai nel 1967^[100], 1974 e ancora nel 1980»¹⁰¹. Pertanto, più dell'influenza di Guttuso, che Pizzinato ha peraltro modo di incontrare alla Galleria del Milione o di conoscere a Roma, essendo stato suo ospite, emerge qui l'influenza della Scuola romana, con cui ha

Pizzinato. Opere 1925-1994, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 1 giugno – 28 luglio 1996), Electa, Milano 1996.

⁹⁹ Scheda di *Natura morta*, in M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993, p. 230, fig. n. 105.

¹⁰⁰ Si veda: V. MARTINELLI (a cura di), *Mario Mafai*, Editalia, Roma, 1967, p. 139, fig. n. 79.

¹⁰¹ *Ibidem*.

contatti senza mai aderirvi ufficialmente. Allo scoppio della guerra, infatti, Armando Pizzinato lascia Roma e si trasferisce a Venezia dove conosce, tra gli altri, Giuseppe Santomaso.

Santomaso – che espone alla Galleria della Spiga – riprende più volte il tema del bucranio, a esempio in *Natura morta con bucranio* del 1941 (tav. 51). «Presentata al III Premio Bergamo del 1941, emblematica e, al contempo, inconsueta, per il taglio stretto e orizzontale, rivela la fase “barocca” e preziosa negli elementi costitutivi delle nature morte di Santomaso»¹⁰²: tra di essi spiccano, anche cromaticamente, il bucranio che Santomaso dipinge pure in *Natura morta con bucranio* del 1940 (tav. 50)¹⁰³, e il piccolo contenitore bianco in posizione centrale che rinvia al vaso presente in alcune opere di Giorgio Morandi, come *Natura morta* del 1929 (fig. 69). Esso ricorre, inoltre, sia in

¹⁰² L. POLETTI, Scheda di *Natura morta con bucranio*, in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso ... cit.*, p. 271, fig. n. 19.

¹⁰³ «*Natura morta con bucranio*, porta con sé una citazione picassiana (il bucranio) condivisa e interpretata da una generazione che vedeva nel Picasso dopo-Guernica la possibilità e la necessità di un ruolo etico dell'artista nella vita e nella società. In questi anni molti artisti, da Guttuso a Morlotti, introducono il bucranio nelle loro composizioni spesso secondo declinazioni formali cubiste e picassiane. Tuttavia, dal punto di vista linguistico, Santomaso non sembra aver mai guardato strettamente a Picasso, che non ha mai sentito come un riferimento determinante nella propria evoluzione artistica come invece è stato per Braque e Matisse [...]. Nella presente, come in altre composizioni, la luce è “spugnosa e riverberata, come se gli oggetti l'avessero assorbita ed ora la rilasciassero carica di polvere, di peso e per così dire di esperienza” (Cortenova, 1990, p. 17)»: L. POLETTI, Scheda di *Natura morta con bucranio*, in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso ... cit.*, p. 270, fig. n. 17.

Composizione con cordone nero del 1941, sia in *Natura morta* del 1939 (fig. 88), in cui ritorna l'iconografia della melagrana: «gli oggetti, realizzati attraverso assonanze e contrappunti cromatici, si appoggiano e si dispongono tra loro quasi spinti da una “vita interna” che sembra alludere a un'esistenza altra»¹⁰⁴, giungendo a creare una «strana bottega di rigattiere, dove gli oggetti più miseri si trasformano»¹⁰⁵.

Questa realtà “altra” deve parte del suo fascino anche all'iconografia della *vanitas*, la cui rilevanza, in questo momento, è confermata dalla notevole ricorrenza dei suoi emblemi, quali il cranio di animale o umano, presenti nell'opera di diversi artisti, da Ennio Morlotti in *Natura morta con bucranio* del 1942 (tav. 46) e *Natura morta con bucranio* del 1943 (tav. 48), a Renato Guttuso in *Natura morta con lampada* del 1940-1941 (tav. 36), *Donna alla finestra* (tav. 37) e *Natura morta con drappo rosso (Sedia, bucranio e drappo rosso)* (fig. 62), entrambe del 1942. In quest'ultima al bucranio, ai libri e al bicchiere di vetro, elementi

¹⁰⁴ L. POLETTI, Scheda di *Natura morta con bucranio*, in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso ... cit.*, p. 271, fig. n. 19. «*Natura morta* del 1939 è costruito su un equilibrio compositivo che trova il punto focale nel mezzo, nei bianchi brillanti del vaso e del piatto al centro del quadro» (L. POLETTI, Scheda di *Natura morta*, in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso ... cit.*, p. 270, fig. n. 15) in cui Santomaso dipinge, appunto, un melograno. Il frutto di Persefone, è da annoverare tra gli elementi iconografici privilegiati dall'artista, quali «il bucranio, [...] le pipe, i vasi ansati, le conchiglie, i rametti di mimose, il mandolino e il fanale» (*Ibidem*).

¹⁰⁵ G. MARCHIORI, *Arabesco di Santomaso*, in “Primato. Lettere e arti d'Italia”, a. III, n. 21, I novembre 1942, p. 403.

simbolici appartenenti al tradizionale repertorio del genere, si aggiunge il drappo rosso, motivo che allude a una posizione politica di sinistra e ricorre in questo giro d'anni nelle *vanitates* di artisti dissidenti, come a esempio Ciri Agostoni, il quale morì a Milano nel 1944, a soli ventidue anni, durante un'azione partigiana. Delle sue introvabili opere si conservano i titoli: tra tutti spiccano *Bucranio* e *Natura morta col coltello e il drappo rosso* e non è casuale che il coltello ritorni anche nel dipinto *Natura morta con coltello e tenaglia* (fig. 80) di Ennio Morlotti, che dedica al giovane pittore un ricordo commosso (cfr. cap. II.1.2), dimostrando di dividerne non solo gli ideali, ma anche alcuni motivi iconografici.

Morlotti, infatti, dipinge a sua volta una *Natura morta con drappo rosso* (tav. 47), ribadendo il ricorso a una simbologia codificata da parte degli artisti che alle *vanitates* affidano la loro protesta, per quanto celata¹⁰⁶.

Nel corso del III Premio Bergamo, che premia proprio un'opera di Morlotti, *Natura morta* del 1941 (tav. 44), viene, dunque, esposta *Natura morta con bucranio* di Santomaso (tav. 51). Dal momento che è «verisimile che l'artista abbia realizzato quest'ultimo dipinto^[107] a brevissima distanza di tempo dal lavoro

¹⁰⁶ Lo spirito che animava gli artisti dissidenti, tuttavia, non dovette essere così nascosto, se Vedova ricorda il giorno dell'inaugurazione del IV Premio Bergamo come «uno strano convegno delle forze intellettuali antifasciste in un Premio che, fatto da certi fascisti, doveva diventare una partenza quasi ufficiale antifascista» (M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte*, Agorà-Marietti, Genova 1987, p. 232).

¹⁰⁷ *Natura morta con bucranio* del 1941.

per il Bo»¹⁰⁸, si rivela maggiormente necessario considerare le nature morte realizzate da Santomaso nel palazzo patavino, soprattutto tenendo conto di quanto «la breve, ma intensa esperienza al cantiere del Bo, debba indubbiamente esser stata di una qualche utilità formativa»¹⁰⁹. *Natura morta con bucranio* del 1941 (tav. 51), infatti, è ricollegabile «a tutti gli effetti, per l'iconografia e per il formato»¹¹⁰ alla *Natura morta* del 1940 (fig. 89) affrescata nell'Anticamera del Senato accademico: «sopra l'ingresso dell'atrio [...] un'interessante *Natura morta* [...] compendia quasi tutti gli oggetti disseminati sullo sfondo dei vari ritratti dei rettori a caratterizzarne, come si è detto, le attitudini e gli specifici campi in cui eccelsero: dal teschio che appare nel Ritratto di Achille De Giovanni, “clinico medico”, agli strumenti che abbiamo visto contraddistinguere il ritratto dell'elettrologo Ferdinando Lori fino alla conchiglia che Anti, nell'elenco allegato alla lettera a Santomaso del 31 maggio 1940, aveva raccomandato al pittore di inserire nel Ritratto dell'abate Giacomo Zanella, rettore dal 1871 al 1872 e autore della ben nota poesia *Sopra una conchiglia fossile nel mio studio*, e infine alla testa marmorea di una statua classica, con riferimento all'archeologia e alla storia dell'arte classica insegnate dal rettore in carica. Un insieme che, per la clessidra al centro della composizione e, ovviamente, per la presenza inevitabilmente

¹⁰⁸ G. DAL CANTON, *Santomaso ... cit.*, pp. 530-531.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 532.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 530.

allusiva del teschio, sembra quasi una vanitas delle scienze e di ogni umano sapere»¹¹¹.

Si noti, inoltre, che per la realizzazione delle nature morte viene lasciata a Santomaso «carta bianca da parte del committente e dell'architetto»¹¹² e che, «forse perché non condizionato da esigenze iconografiche imposte, l'artista si muove in maniera indubbiamente più interessante che nei ritratti»¹¹³, fornendo un'ulteriore conferma dei vantaggi goduti da chi sceglie tale genere: all'interno dei suoi confini tradizionalmente definiti, infatti, offre maggiore libertà di movimento, permettendo agli artisti di interpretarlo in base non solo alle esigenze ambientali e dei committenti, ma anche alle personali necessità espressive.

Completano, infine, l'ingresso all'atrio del Senato accademico «due affreschi dipinti in basso, a livello del pavimento»¹¹⁴ (fig. 90) e gli otto riquadri della porta stessa, che alle «composizioni i cui elementi per lo più si riferiscono alle diverse facoltà universitarie» accostano «vanitas di armi e trofei [...] fino ad arrivare alle composizioni più misteriose perché di intonazione decisamente metafisica: quelle dei due riquadri più bassi, il primo con manichini, uno dei quali col petto tagliato e ricucito, il secondo con reperti archeologici, cioè un busto marmoreo e una statua»¹¹⁵.

¹¹¹ Ivi, pp. 529-530.

¹¹² Ivi, p. 528.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Ivi, p. 531.

¹¹⁵ Ivi, pp. 531-532.

Santomaso, dunque, dimostra in questa serie di nature morte e soprattutto nelle sue *vanitates* di aver interpretato con spirito attuale un genere tradizionale e, contestualmente, di aver sviluppato un proprio stile guardando anche all'esperienza dei maestri a lui contemporanei¹¹⁶.

L'iconografia del teschio viene, inoltre, utilizzata da Corrado Cagli che, oltre a declinare il motivo del pensatore melanconico, caratteristico della *vanitas*, nell'opera *Il cranio e la candela* del 1940 (tav. 17)¹¹⁷, introduce un modo tragicamente nuovo di rappresentare la Morte nei disegni realizzati a Buchenwald nel 1944. L'artista, infatti, già bersaglio di una campagna

¹¹⁶ «Delle nature morte di questo momento del percorso artistico di Santomaso Pallucchini aveva sottolineato la “magnifica sensualità del colore”, [...] ma aveva proseguito accostando tali nature morte a quelle di Morandi, chiamando in causa l'intonazione poetica delle composizioni di oggetti che li accumulava» (Ivi, p. 532). In effetti, dal confronto tra le opere dei due artisti emergono anche delle corrispondenze iconografiche precise, come la presenza dello stesso vaso dai peculiari bordi irregolari prima in *Natura morta* del 1929 (fig. 69) di Giorgio Morandi, poi in *Natura morta* del 1939 (fig. 88) e *Natura morta con bucranio* del 1941 (tav. 51) di Giuseppe Santomaso. «L'artista, che a quell'altezza temporale [...] era anche già passato attraverso l'esperienza picassiana e soprattutto braquiana, senza però farsene travolgere, sembrava finalmente approdare ad una cifra stilistica personale, sganciata tanto da velleità descrittive quanto da tentazioni decorative. Era insomma già pronto per proseguire il suo iter coerente con un linguaggio capace di mediare, “con viva intelligenza, il rapporto tra istinto e cultura”» (*Ibidem*), tra l'esperienza personale, sensibile agli eventi del proprio tempo, e le indicazioni offerte dal modello tradizionale.

¹¹⁷ Cfr. cap. I.3.

diffamatoria, di fronte alla minaccia della persecuzione razziale nel 1938 fugge a Parigi e poi negli Stati Uniti, dove decide di arruolarsi. Nel 1944 sbarca in Normandia con la I Armata, quindi giunge in Germania ed è tra i primi a entrare nel campo di concentramento di Buchenwald. Di quel momento ricorda: «da anni lontano dalla pratica del disegno [...] mi sono trovato per la prima volta di fronte, anzi dentro, la realtà agghiacciante di un lager. Il pittore non sarebbe stato immemore degli *Orrori della Guerra* di un Goya, ma il soldato di ventura non può che tramandare l'immensa pietà per i suoi fratelli e la loro infinita dignità nella fine più orrenda, nelle spire di un vortice che parve ingoiare negli abissi del genocidio trenta e più secoli di civiltà»¹¹⁸. E, infatti, il suo inchiostro nero nel disegno *Buchenwald* del 1944 ritrae i cadaveri riversi accanto al recinto di filo spinato, indugia senza compiacimento sui crani e sulle orbite scavati, sulla magrezza dei corpi, offrendo così alla morte un aspetto cupamente inedito, tinto di folle e vergognoso scempio¹¹⁹.

¹¹⁸ M. DE MICHELI (a cura di), *Corrado Cagli: ordine e fantasia*, in M. DE MICHELI (a cura di), *Corrado Cagli. Disegni per la libertà 1940-1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 25 aprile – 20 maggio 1995), Charta, Milano 1995, p. 11.

¹¹⁹ «Precisamente nella fase storica in cui la vita diviene oggetto di un vasto e minuzioso sapere [...] in cui di conseguenza massima diventa l'espansione della vita e la sua tutela, anzi il suo incremento e la sua illimitata promozione [...] essa viene sottoposta a una devastazione e a una minaccia senza precedenti, di cui lo sterminio ebraico per un verso e per un altro l'ingresso della bomba atomica sulla scena della storia [...] sono gli esiti estremi» (E. LISCIANI PETRINI, *Introduzione. «Perché noi siamo solo la*

Anche Renato Birolli, in *Italia 1944*, affida al bianco e nero del segno il racconto di una realtà tragica, per quanto profondamente diversa. Nel volumetto, difatti, scrive: «Il 1944 è stato l'anno di guerra durante il quale le nuove virtù civili e patriottiche del popolo italiano hanno avuto il maggiore rilievo, ma anche la rovina, la morte, lo scatenamento delle azioni più inumane. Innumerevoli schiere d'innocenti, intere popolazioni vennero distrutte; l'Italia del nord fu un solo urlo di dolore e di disperazione. [...] È da questa parte popolare, con questa concezione, che gli 86 disegni della Resistenza sono stati eseguiti; entro quella storia, non dopo di essa. Pertanto lo spirito a cui sono improntati, il fare diretto, la satira talvolta, non hanno prospettiva diversa dalla realtà stessa e per essa agiscono. Una parte di questi disegni trae origine dagli episodi accaduti nella pianura lombarda e nei bombardamenti di Milano e Vicenza. Ho disegnato il 1944 perché non tramuti in generica leggenda quanto fu dramma vero e perché la memoria degli uomini non cada più nell'inganno delle frasi simboliche o nelle terribili astrazioni numeriche che deviano ogni legittimo orgoglio dalle ragioni fondamentali di una lotta, travisandone il fine umano e progressista»¹²⁰. Nel disegno i *Tre chiodi* Birolli traduce il dramma dei prigionieri con mano rapida e decisa, ma, nel

buccia e la foglia...», in V. JANKÉLÉVITCH, La morte, a cura di E. Lisciani Petrini, trad. it. V. Zini, Einaudi, Torino 2009, p. XII (première édition: V. JANKÉLÉVITCH, La mort, Éditions Flammarion, Paris 1977).

¹²⁰ R. BIROLLI, *Prefazione*, in *Italia 1944: disegni*, Edizioni della Conchiglia, s.l. 1952, in *Birolli: i disegni della Resistenza, "Italia 1944"*, catalogo della mostra (Milano, Festa provinciale dell'Unità, 2 – 11 settembre 1977), s.e., Milano 1977, pp. 3-4.

rappresentare la loro condizione, ha nei suoi occhi l'iconografia più nota del riscatto attraverso il sacrificio: quella della crocifissione, a cui piedi giace il cranio di Adamo. Qui, tuttavia, Cristo non appare né dolente né trionfante e la morte, che ha il profilo del teschio posto in primo piano, è quanto resta ai prigionieri accucciati dietro la croce. Lo sguardo inquietante di un cranio occhieggia, inoltre, da sotto il cappello di paglia di uno spaventapasseri nel disegno *Le messi*, su cui il sole risplende inutilmente, essendovi solo la triste mietitrice a custodirle.

Gli orti incolti e le vigne abbandonate sono motivi ricorrenti nell'opera di Birolli, in quanto efficaci emblemi dei disastri provocati dal conflitto. Infatti, come nella *Vigna morta* del 1942 (tav. 10) l'artista identifica lo stravolgimento della pacifica e produttiva vita nei campi, così nel dipinto *Falce sull'aia* del 1943 (fig. 18) egli concentra nell'attributo tradizionale della Morte¹²¹ la tensione che l'aggravarsi della situazione bellica aveva accresciuto ulteriormente. Invero, proprio in *Falce sull'aia* (fig. 18) Birolli potenzia tale, eloquente simbolo, inserendolo in un cortile, quotidiano ricovero degli attrezzi del contadino e punto d'incontro per le famiglie: la falce proviene, di fatto, da questa realtà, che la guerra ha però negato, trasformando il paese in un deserto.

¹²¹ La falce ritorna, inoltre, in un'inquietante opera di Cagli, *La morte*, risalente al 1948. In essa uno scheletro, parzialmente ricoperto da fasci muscolari, impugna una falce con cui letteralmente taglia pezzi di corpi umani: teste, mani, gambe.

I.3 Vanitas con figura

- La Malinconia:

Dall'immagine emblematica che Cesare Ripa¹²² offre di una donna mesta, dolente e di brutto aspetto, seduta fra i sassi con i gomiti sulle ginocchia e le mani al mento, sino alle

¹²² «Malinconia: Donna vecchia, mesta, & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun'ornamento, starà à sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi, & ambe le mani sotto il mento, & vi sarà à canto un'albero senza fronde, & fra i sassi. Fà la malinconia nell'huomo quegli effetti istessi che fà la forza del verno ne gl'alberi, & nelle piante, li quali agitati da diversi venti, tormentati dal freddo, & ricoperti dalle nevi, appariscono secchi, sterili, nudi, & di vilissimo prezzo, però non è alcuno che non fugga, come cosa dispiacevole la conversazione de gl'huomini malinconici, vanno essi sempre col pensiero nelle cose difficili li quali se gli fingono presenti, & reali, il che mostrano i segni della mestitia, e del dolore. Vecchia si dipinge, percioche gl'è ordinario de' giovani stare allegri, & i vecchi malinconici, però ben disse Virgilio nel 6. *Pallentes habitant morbi, tristisque senectus*. È mal vestita senza ornamento, per conformità degl'alberi senza foglie, & senza frutti, non alzando mai tanto l'animo il malinconico che pensi à procurarsi le commodità per stare in continua cura di sfuggire, ò proveder à mali che s'imagini esser vicini»: C. RIPA, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, with an introduction by E. Mandowsky, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1984 (ristampa anastatica dell'edizione del 1603, pubblicata da Lepido Facij a Roma; prima edizione: Roma 1593), p. 303.

interpretazioni più recenti e discusse¹²³, la Malinconia subisce una progressiva trasformazione. Le espressioni artistiche del Novecento, infatti, manifestano una conoscenza del repertorio della *vanitas* eguale alla libertà con cui fondono riferimenti e influenze, ottenendo inusuali declinazioni del tema.

In *Melanconia-Solitudine* (fig. 41), de Chirico compendia nella figura di Arianna il motivo statuario e l'atteggiamento melanconico, entrambi propri del genere della *vanitas*, creando un ibrido fortemente evocativo. Infatti «sia la posizione della statua, col capo reclinato sul braccio, sia la scritta, indicano che l'artista vuole collegarsi all'iconografia canonica della melanconia, rinviando alla tradizione che associa l'umore melanconico all'esercizio della poesia, della filosofia e delle arti. Ma attraverso l'iconografia delle finestre chiuse, sempre evocate negli scritti suoi e del fratello come segno di lutto perché legate al ricordo della morte del padre, si istituisce un legame autobiografico con la sua condizione di melanconico e con la malattia che in seguito a quell'evento lo prostrava ormai da anni. Tutto ciò, affinando la sua già acuta sensibilità in modo quasi morboso, creava quella condizione di depressione melanconica in cui aveva avuto le prime "rivelazioni". La morte del padre e la conseguente "malattia" erano strettamente legate alla nascita della sua arte, e questo quadro, con la statua di Arianna (anima intuitiva che ama i misteri e il labirinto) in posa melanconica, è

¹²³Si vedano: J. CLAIR, «*Sous le signe de Saturne*». *Note sur l'allégorie de la Mélancolie*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art moderne", 7-8, 1981, pp. 177-207; IDEM, *Melanconia, Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Gallimard, Paris 1996.

una profonda meditazione sull'umor nero, che può sublimarsi in forme simboliche e divenire fonte di creazione artistica»¹²⁴. E in effetti Fossati, cercando risposte sulla radice melanconica delle opere di de Chirico nella sua autobiografia¹²⁵, sottolinea «come in un pomeriggio d'autunno a Firenze un giovanotto prostrato da una malattia che ha resa la sua attenzione se possibile ancora più sensibile, se ne stia a meditare sul proprio destino d'artista seduto di fronte alla chiesa di Santa Croce. De Chirico non può non riflettere sul fatto che la sua meditazione è propiziata dalla presenza della statua di Dante come dalla vicinanza del tempio che accoglie e celebra le più significative figure della cultura italiana. C'è un legame, ci tiene a farci sapere De Chirico, tra questa constatazione e la particolare sensibilità che gli schiude l'occhio dello spirito e gli fa scoprire e sentire come un languore figure, persone, architetture. [...] Il tono del ricordo sarà quello della "melanconia", dice De Chirico; e si affretta a spiegare come si deva intendere per malinconia [...] una intensa voglia che sia rivendicazione pensosa di operatività»¹²⁶. Il giovane de Chirico,

¹²⁴ P. BALDACCI, G. ROOS, Scheda di *Malinconia/Solitudine*, in IDEM (a cura di), *De Chirico ... cit.*, p. 78, fig. n. 8.

¹²⁵ «Clair cerca conferme in De Chirico. Ne ha indicate tre opere, "sintomatiche" sia nei titoli (questi in effetti originali e controllati da De Chirico) come nei contenuti visibili: *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, *Melanconia*, *Ricordo d'Italia* [...]. Noi non possiamo fare a meno di riaprire la più tarda biografia del pittore» (P. FOSSATI, *Autoritratti, specchi, palestre. Figure nella pittura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 166).

¹²⁶ Ivi, pp. 166-167. Si veda, inoltre: G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962.

dunque, affetto da un male silente e oscuro, acuitosi a seguito della morte del padre, mentre medita sul proprio destino e su quello dell'arte, riscopre "come un languore figure, persone, architetture" e col "tono del ricordo" decide di rappresentarle; uno stato malinconico nutre, pertanto, il desiderio di "rivendicazione" del potere di creazione dell'artista, il quale agisce proprio grazie a tale "pensosa" spinta. In ultima istanza, l'attività di de Chirico sembra alimentarsi di questa condizione melanconica, che si concretizza in forme rinnovate rispetto all'iconografia tradizionale, ma ancora ispirate ai significati fondamentali dell'emblema originale.

Il motivo statuario ritorna, quindi, in *Malinconia ermetica* del 1918-1919 (fig. 42), «certamente da mettere in rapporto, anche iconografico, con l'"antica malinconia" codificata da Albrecht Dürer nella famosa incisione *Melencolia I* come si capisce anche dalla ripresa modificata del poliedro in primo piano che alludeva in Dürer al rapporto tra geometria e melanconia già teorizzato nel Rinascimento»¹²⁷. Secondo Paolo Baldacci e Gerd Roos, infatti, «quella dell'Hermes Baccoforo di Prassitele, visto per la prima

¹²⁷ P. BALDACCIO, G. ROOS, Scheda di *Malinconia ermetica*, in IDEM (a cura di), *De Chirico ... cit.*, p. 134, fig. n. 35. Il rapporto tra geometria e melanconia, infatti, si può apprezzare anche nell'opera *Melencolia (Restelo di Vincenzo Catena)* di Giovanni Bellini, che proprio Dürer considerava un pittore eccellente e un grande uomo: «Giovanni Bellini [...] mi ha lodato davanti a molti nobili, e voleva avere qualche cosa di mio. [...] Tutti mi avevano detto che era un grand'uomo, e infatti lo è, e io mi sento veramente amico suo. È molto vecchio, ma certo è ancora il miglior pittore di tutti» (A. DÜRER, Lettera a W. Pirckheimer, s.l., 7 febbraio 1506, in F. ARMIRAGLIO, *Bellini*, Skira, Milano 2010, p. 92).

volta da ragazzo in una notte di luna a Olimpia attraverso le finestre del museo, è un'immagine che esercitò sempre una grande influenza su de Chirico. [...] qui la testa reclinata del dio, come assorta in profondi pensieri, diventa un'immagine malinconica che contempla gli oggetti disposti senza alcuna logica sul palcoscenico sdrucchiolevole dell'esistenza [...], un *alter ego* dell'artista ispirato da una "nuova malinconia"¹²⁸.

La figura scultorea ricorre, inoltre, nella sua *Lucrezia* (tav. 22) che, «rappresentata come statua classica e rinascimentale, si anima per esprimere il dolore e l'angoscia»¹²⁹ universali. Tradizionalmente piccole sculture o frammenti di rovine colossali ricorrono nelle *vanitates* per trasmettere il messaggio melanconico dell'Ecclesiaste e la *Lucrezia* (tav. 22) non si limita a quest'unico motivo iconografico, ma combina diversi elementi, quali le rose bianche recise e sfiorite giacenti ai suoi piedi e il lume acceso alle sue spalle: tutti simboli appartenenti all'iconografia della *vanitas*, al pari della clessidra¹³⁰ che l'artista pone in braccio alla sua *Vergine del tempo* del 1919¹³¹.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ M. URSINO, Scheda di *Lucrezia*, in M. CALVESI (a cura di), *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori, Milano-De Luca, Roma 1988, p. 205, fig. n. 34.

¹³⁰ La clessidra è, inoltre, presente nella già citata *Melencolia I* di Dürer.

¹³¹ A proposito dell'opera *La vergine del tempo* del 1919, Elena Pontiggia scrive: «una donna dalla figura giunonica, che nel rigoglio compatto delle forme manifesta l'incorruttibilità e l'immortalità di una dea [...] tiene in braccio una clessidra. L'attributo che nelle *vanitates* secentesche era il simbolo della brevità della vita, qui ha un diverso significato. A differenza

Mario Sironi, a sua volta, sembra ricorrere al tema della Malinconia, benché la lettura iconologica della sua opera *Malinconia (Donna seduta e paesaggio)* del 1927 sia terreno di confronto tra gli studiosi, persino in relazione al titolo e alla datazione¹³². In essa, infatti, Jean Clair riconosce l'iconografia descritta da Cesare Ripa¹³³, Emily Braun invece l'abbandono dell'«incertezza dell'allegoria per abbracciare l'oscurantismo del mito»¹³⁴, mentre Paolo Fossati pone in discussione la stessa possibilità di un'interpretazione del soggetto che faccia appello al

di altri strumenti di misura (orologi, cronometri, calendari) la clessidra testimonia quasi fisicamente la possibilità di un rovesciamento del tempo, di un ritorno del poi al prima»: E. PONTIGGIA, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Mondadori, Milano 2008, p. 74.

¹³² Scrive, infatti, Paolo Fossati: «Per molti anni quel titolo non è parso diminutivo ai critici e ai giornalisti che come *Donna seduta e paesaggio* citano fino ad anni recenti la tela; e si tratta di critici e giornalisti cui si può almeno riconoscere il ruolo di testimoni diretti degli interessi del pittore come delle reazioni del pubblico. Poi agli interpreti successivi sembra non essere bastato. [...] Così *Donna seduta e paesaggio* è divenuto *Malinconia*. E la data tradizionale che pone l'opera attorno al 1925 è scivolata, di conseguenza, verso i secondi anni Venti» (P. FOSSATI, *Autoritratti, specchi, palestre ... cit.*, p. 164). Emily Braun, invece, retrodata il dipinto al 1919-1920 (E. BRAUN, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, 2000; trad. it. di A. Bertolino, *Mario Sironi: arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003).

¹³³ J. CLAIR, «*Sous le signe de Saturne*» ... cit., pp. 177-207. J. CLAIR, *Machinisme et mélancolie*, in J. CLAIR (a cura di), *Mélancolie ... cit.*, pp. 446-447.

¹³⁴ E. BRAUN, *Mario Sironi ... cit.*, pp. 110 e 114.

«repertorio classico»¹³⁵. Tuttavia, essendo consapevoli che «le manifestazioni più propriamente neoclassiche [...] comprendono ritorni di tipo assolutamente accademico, spesso difficilmente districabili [...] dalle interpretazioni critiche del classico»¹³⁶, non sembra una forzatura ammettere che «la riflessione della figura di Sironi, con gli occhi fissi sul simbolo della perfezione geometrica [...] è ambientata in un paesaggio in rovina, dove le arcate dechirichiane sullo sfondo reggono un ponte che si erge tra rupi minacciose e la stessa figura ha in sé un senso di decadenza e abbandono»¹³⁷. Quanto all'immagine tradizionale della vecchia dolente e trascuratamente vestita, in questo momento si afferma un'iconografia della Malinconia sensibile a un ideale "classico" di bellezza¹³⁸, con la raffigurazione di una giovane donna che,

¹³⁵ «Il critico che ha ribattezzato in *Malinconia la Donna seduta e paesaggio* è convinto che Sironi riprenda spunti che sono tipici del repertorio classico per raffigurare un tema di ripiegamento umorale. [...] A Clair sembra essere irrilevante il fatto che la donna seduta nel quadro dell'italiano non sia una veneranda mal vestita ma una giovane ignuda, e che il paese attorno non sia una landa malamente deserta ma un energico trionfo minerale e un ingegneresco elogio delle virtù ingegneresche e dell'architettura. E neppure sembra troppo preoccupato del fatto, del tutto evidente, che il pittore abbia puntato sull'avvenenza e sulla pienezza matura di una donna frescamente aitante»: P. FOSSATI, *Autoritratti, specchi, palestre ... cit.*, p. 167).

¹³⁶ J. NIGRO COVRE, *Il classico come purezza e come nostalgia*, in J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo 1918-1956*, Carocci, Roma 2011, p. 51.

¹³⁷ Ivi, p. 62.

¹³⁸ Anche nella *Melencolia (Restelo di Vincenzo Catena)* di Giovanni Bellini, risalente al 1490, la donna seduta su di una barca fluttuante in acque agitate e scure, appare come una fanciulla pensosa e triste, ma graziosa per

pur sedendo pensosa e senza ornamenti, appare comunque rivestita della grazia del nudo statuario.

A tal proposito si legga quanto scrive Guzzi nel suo articolo *Pittori alla IV Quadriennale* del 1943: «in un Funi, che viene dal formalismo novecentesco, si veda che cosa divenga la nostalgia del classico. Diviene una vera proposta di lezioni accademiche su temi di primo ottocento. Funi ci propone il bello statuario, i Greci e i Romani»¹³⁹. Non è forse casuale, dunque, che anche Achille Funi abbia affrontato il tema della Malinconia e che, nell'opera *Malinconia* del 1930 (fig. 56), l'abbia rappresentata come una fiorente fanciulla solo parzialmente coperta da un drappo e seduta col capo chino di lato e lo sguardo basso, assorta in pensieri che sembrano quasi estendere allo sfondo la loro sobria, melanconica ombra.

- La Maddalena addolorata e penitente, la donna con lo specchio, la maschera e il teschio:

L'iconografia della penitente impronta in ogni aspetto l'acquarello *Pentimento* (fig. 54)¹⁴⁰ di Filippo De Pisis, ove persino le tinte in scala di grigio, stese con un gesto compendiario nel contempo delicato e sicuro, contribuiscono ad

il gesto elegante della mano, appoggiata sull'imponente sfera azzurra al centro del dipinto, e per le ciocche della chioma bionda mosse solo in parte dal vento, che gonfia in ampie volute il candido peplo da cui è avvolta.

¹³⁹ V. GUZZI, *Pittori alla IV Quadriennale*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. IV, n. 11, XXI, 1 giugno 1943, p. 206.

¹⁴⁰ Ringrazio Giovanni Bianchi per lo spunto e l'aiuto nel reperire l'immagine e i dati a essa relativi.

amplificare lo stato di contrizione della donna colta nell'atto di pregare. In ginocchio, quasi prostrata dinnanzi al crocifisso che sembra impugnare senza avere il coraggio di alzare gli occhi per guardarlo, si è fermata nei pressi di un albero ai cui piedi giace un teschio, emblema per eccellenza della Morte e del Peccato.

Se l'iconografia tradizionale della Maddalena conosce, dunque, nuove declinazioni¹⁴¹, non stupisce che anche il tema della fanciulla allo specchio, simbolo della vanità della bellezza che fugge assieme alla giovinezza, presenti numerose varianti nel corso del periodo preso in considerazione.

Oscar Ghiglia, nella *Modella* del 1929 (fig. 58), indugia sull'avvenenza della donna che, a capo chino, con gli occhi chiusi e il volto in parte coperto da un grazioso cappellino, siede tenendo in grembo uno specchio, su cui si riflette un seno; in primo piano una conchiglia rosea, appoggiata su un ampio drappo rosso, completa il messaggio del dipinto, alludendo alla natura transitoria della vita terrena.

Cagnaccio di San Pietro affronta a più riprese lo stesso motivo, ma con esiti assai differenti. In *Fortunata e lo specchio* del 1925, una candela spenta compare a lato della fanciulla che volge le spalle allo specchio per fissarci «intensamente, vestita di un abito

¹⁴¹ Infatti, *La Douleur (La Madeleine)* di Cézanne del 1868-1869 (fig. 35) giunge a ispirare un soggetto quale il *Filosofo felice* di Sandro Chia nel 1984, motivo, quest'ultimo, ricorrente inoltre in Pietro Annigoni, a esempio, nel suo *Sogno del filosofo* del 1935.

sobrio»¹⁴² e con i capelli raccolti in un velo scuro. Nell'«inquietante *Allo specchio*»¹⁴³ (tav. 32), invece, la donna è ritratta mentre “vanitosamente”¹⁴⁴ si trucca e viene esibita in tutta la sua provocante bellezza, anche se «l'artista sembra attratto qui, più che dall'evidente ‘deshabillé’ della donna, dal tema dell'eterno riflettersi nella doppiezza del cristallo, dove la totalità non è mai data»¹⁴⁵. Lo sdoppiamento della figura interessa, inoltre, *La ragazza e lo specchio* del 1932 (tav. 34), in cui la ragazza siede immobile in una posizione di distratto abbandono, perdendosi in pensieri che sembrano ispirare il colore funebre della veste, mentre lo specchio «diventa eco della rappresentazione del soggetto, perfetta, quasi irreale, indagata minuziosamente da una linea analitica che contorna gli oggetti, definisce le forme e le confina in un'atmosfera gelida e chiusa»¹⁴⁶.

¹⁴² G. DAL CANTON, *La cultura figurativa di Cagnaccio*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO ... cit., p. 24.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ «VANITÀ: [...] il vestire pomposamente, & il lisciarsi la faccia, si fà per fine di piacer ad altrui con intentione di cosa vile, & poco durabile, però questi si pongono ragionevolmente per segno di vanità»: C. RIPA, *Iconologia*, ... cit., p. 493.

¹⁴⁵ E. CASTELLAN, Scheda di *Allo specchio*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO, *Cagnaccio di San Pietro* ... cit., p. 148, fig. n. 37.

¹⁴⁶ G. BRAMBILLA RANISE, Scheda di *La ragazza e lo specchio*, in V. FAGONE (a cura di), *Attraverso gli anni Trenta* ... cit., p. 136, fig. n. 7.

Tuttavia è soprattutto a partire dagli anni Venti che il motivo della moltiplicazione dell'immagine femminile, oltre a divenire quasi un «*tópos* nella estetica»¹⁴⁷ dell'epoca, assume una valenza simbolica pregnante, specialmente nelle opere di Felice Casorati¹⁴⁸. In *Natura morta o Manichini* del 1924 (tav. 18) due teste muliebri di fantoccio, inquietantemente simili nella loro espressività ai modelli viventi, poggiano su un tavolo ricoperto da una tovaglia a motivi floreali accanto a una chitarra e di fronte a un ampio specchio, ove si riflettono l'immagine lontana di una donna che allatta e dell'artista intento a dipingere. L'opera, memore dei giochi di specchi fiamminghi, anche per il modo in cui lo sguardo scivola nell'intimità di un interno, è una raccolta di elementi propri del genere della *vanitas*, grazie a cui Casorati restituisce un'atmosfera sospesa, che svilupperà nel corso degli anni Trenta giungendo alla creazione, nei primi anni Quaranta, di quella che Guzzi definisce una «realtà: malinconica, squallida se si vuole, ma intanto originale»¹⁴⁹.

In *Nudo con la maschera* del 1929 (fig. 27), inoltre, l'artista avvicina alla figura femminile un altro motivo appartenente all'iconografia della *vanitas*: la maschera. Egli la dipinge, a esempio, in *Maschere* del 1929 (fig. 28), in *Natura morta con la maschera rossa* del 1943 e ancora in *Natura morta con teschio* del 1947 (fig. 30), dove si trova appoggiata ad alcuni libri,

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Felice Casorati, infatti, dedica diversi dipinti al tema della donna allo specchio come, a esempio, *Donna con lo specchio o Trasfigurazione (frammento)* del 1914 e *Bambina seduta con lo specchio* del 1915.

¹⁴⁹ V. GUZZI, *Pittori alla IV Quadriennale ... cit.*, p. 208.

proprio accanto a un teschio energicamente scolpito dai contrasti chiaroscurali, emblema già presente, seppur bendato, in *Testa (e cranio bendato)* del 1940 (tav. 20) e *Teste* (fig. 29) dello stesso anno.

Funeraria, rituale, votiva o teatrale, la maschera è simbolo di fallacia, inganno, frode e offre un'immagine che si discosta dalla realtà dell'individuo, perché ricorda l'effigie di chi è ormai trapassato, oppure rappresenta entità superiori o i personaggi fittizi del dramma; e, in un momento storico in cui "indossare una maschera" sembra una necessità più che una scelta, essa appare frequentemente nelle *vanitates*, svolgendo all'interno della composizione un ruolo fondamentale.

Anche Renato Birolli vi ricorre con assiduità, a esempio, nel 1934 con *Nudo dalla maschera* (fig. 12) e la *Maschera nera*. Ma è soprattutto a partire dal 1938, con le *Maschere vaganti (Maschere)* (fig. 13), che si avverte il loro valore simbolico, dal momento che assumono le sembianze di volti sfigurati e tumefatti galleggianti a pelo d'acqua. L'artista, quindi, ritorna continuamente sul tema e nel 1940 esegue *Maschera verde e Maschera gialla* (fig. 14), in cui compare un altro motivo caratteristico del genere della *vanitas*: la lanterna. Quest'ultima, per di più, viene spesso accostata al nudo muliebre, come accade in *Nudo col velo nero*¹⁵⁰ del 1941 (fig. 17) e in *Figura e lanterna* del 1940 (fig. 16), ove una fanciulla nuda, seduta di fronte a un

¹⁵⁰ Al motivo del velo nero l'artista dedica nello stesso anno il dipinto *Il velo nero*, quasi a voler sottolineare la valenza simbolica del soggetto rappresentato in primo piano.

lume acceso, con il capo appoggiato alla mano e gli occhi socchiusi, sembra assorta in melanconici pensieri.

La maschera, inoltre, popola i dipinti di Afro, che negli anni Trenta e soprattutto durante le fasi cruciali del conflitto realizza un'eloquente serie di nature morte, in cui domina il tormentato *páthos* della *vanitas*. Nel 1937, infatti, dipinge *Maschere* (fig. 2), *Natura morta* (fig. 4), *Natura morta con maschere* (fig. 3) e un'affollata *Natura morta* (tav. 3), in cui avvicina due maschere – una tragica e l'altra rovesciata – a un candeliere e a una candela spezzata.

Sempre nel 1937, Mario Mafai ne disegna un esemplare in *Maschera e cilindro* – studio preparatorio per la *Natura morta con maschera e cilindro* dello stesso anno – inserendola tra una bottiglietta da passeggio, un nastro, una pianta appena visibile e un cilindro, dietro cui si intravede lo spartito di una “MAZURKA”. Gli oggetti qui raccontano di una lieta serata di danze e svago: piaceri in cui l'artista trova forse rifugio da una realtà di cui coglie comunque gli aspetti più melanconici, come si avverte, a esempio, nei suoi *Fiori appassiti* del 1934 (tav. 38). Egli stesso si ritrae, infine, in un frammento di specchio¹⁵¹

¹⁵¹ In aggiunta al riflesso del pittore, lo specchio si accompagna, inoltre, anche alla rappresentazione di strumenti musicali, come avviene nello *Specchio* del 1936 di Corrado Cagli (fig. 22) e in *Violino allo specchio* di Carlo Socrate (fig. 96), risalente all'incirca al 1929. In quest'ultimo Socrate presenta alcuni simboli propri del genere della *vanitas*, quali la superficie riflettente in cui si intravedono l'artista mentre dipinge e parte del violino posto in primo piano, secondo un modello riconoscibile, ad esempio, nel dipinto *Vanitas-Stilleben mit Selbstbildnis* (1630) di Pieter Claesz, conservato al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga. La

nell'opera *Natura morta con frammento di specchio* del 1940, in cui disegna, inoltre, alcune rose sparse, un vaso con fiori recisi e un candelabro: tutti elementi riconducibili al repertorio iconografico della *vanitas*.

- Il San Girolamo, il pensatore:

Alle soglie del Novecento Paul Cézanne¹⁵² dipinge *Jeune homme à la tête de mort* (fig. 38), in cui il dualismo tra Vita e Morte emerge con prepotente limpidezza. L'artista affronta più volte

compresenza di questi elementi, il violino e l'autoritratto appunto, rinvia al celebre *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* di Arnold Böcklin del 1872 a cui guarda anche *L'Anatomico* (1951) di Alberto Savinio. L'attenzione all'equilibrio cromatico e compositivo dell'opera, costruita secondo un chiasmo che segue le due diagonali dell'archetto e del violino, nonché la cura dedicata alla decorazione a motivi floreali della carta da parati sullo sfondo stemperano, tuttavia, i richiami simbolici al *memento mori*.

¹⁵² Proprio Cézanne, tra il 1866 e il 1867, dipinge *Nature morte, crâne et chandelier*, conservata al Merzbacher Kunststiftung (fig. 33). Tra il 1885 e il 1900 realizza *Crâne* (fig. 36) e *Nature morte au crâne* (fig. 37) e nel 1896-1898 *Jeune Homme à la tête de mort* (fig. 38); tra il 1898 e 1900, inoltre, esegue *Pyramide de crânes* (fig. 40) e, negli stessi anni, l'opera *Trois crânes* di Detroit (fig. 39), soggetto affrontato anche da Théodore Géricault ne *Les trois crânes* del 1812-1814. «Marion died in 1900 following a period of illness and seclusion. Cézanne does not mention his friend's end in his letters, but I would be inclined to see his homage (and his grief) reflected in the still lifes with skulls, which, nearly forty years after *Crâne et chandelier* suddenly reappear in his oeuvre at the close of the century» (N. M. ATHANASSOGLU-KALLMYER, *The return of the skull*, in EADEM, *Cézanne and Provence. The Painter in His Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 2003, p. 183).

questo tema (fig. 36, fig. 37, fig. 39, fig. 40), creando alcune imprescindibili *vanitates* contemporanee, come *Nature morte, crâne et chandelier* del 1866-1867 (fig. 33), in cui una luce dorata accarezza il teschio al centro della composizione, riscalda le rose in boccio e sfiorite che lo lambiscono ed esalta il candore perlaceo del libro, aperto accanto alla candela spenta.

Nell'opera del 1896-1898 (fig. 38), tuttavia, il pensiero della morte si percepisce con maggiore intensità per lo sguardo lontano del giovane che, con una mano appoggiata alla tempia, medita sul destino prefigurato dal cranio posto sui libri dello scrittoio.

Anche nel dipinto di Corrado Cagli *Il cranio e la candela*¹⁵³ del 1940 (tav. 17) si ritrovano gli stessi occhi persi nel vuoto e la medesima postura¹⁵⁴. In questo caso, però, l'uomo non indossa abiti comuni, ma una veste che per i colori e il peculiare copricapo, simile a una corona o a un cappello da giullare, ricorda il costume variopinto del Bagatto. Egli siede

¹⁵³ Cagli utilizza il simbolo della candela anche in *Natura morta* del 1937 (tav. 16), in cui compare in primo piano accanto a un pesce morto.

¹⁵⁴ Il motivo del giovane o della fanciulla melanconici di fronte al teschio gode di notevole fortuna anche nel XXI secolo. Spring Hurlbut e Mike Robinson, infatti, attribuiscono il titolo *Melancholy* a un dagherrotipo del 2003, raffigurante una bambola che, spogliata dei pizzi delle *poupées*, tende la mano verso un tavolino, su cui poggiano un cranio e una candela accesa. La bambola dà le spalle all'osservatore, ma intuiamo che il suo sguardo si dirige al teschio grazie al riflesso di uno specchio, in un macabro gioco di rimandi. Le espressioni artistiche più recenti, in effetti, dimostrano una conoscenza del repertorio della *vanitas* pari alla disinvoltura con cui gli artisti piegano il genere a un atteggiamento metalinguistico e a una libertà nel fondere riferimenti, influenze e tecniche senza precedenti.

melanconico, dunque, a un tavolo su cui arde una candela, appoggiando il capo sulla mano destra e tenendo un teschio nella sinistra; il suo sguardo tradisce pensieri a cui alludono gli emblemi più evocativi della *vanitas*, che l'artista, in fuga dall'Italia per le sue origini ebraiche (cfr. cap. I.2), non esita a sfoggiare.

Giannino Marchig nell'*Eremita* del 1922 (tav. 41) offre, a sua volta, un'ulteriore interpretazione della figura del pensatore, "aggiornando" il tema del San Girolamo nello studio. L'eremita, che indossa degli spessi occhiali scuri, è immerso profondamente nella lettura, quasi in bilico sulla sedia. La penna per scrivere è riposta nel calamaio alle sue spalle e poco distante un crocifisso emerge dal buio della stanza, mentre sul tavolo, coperto da una pesante tovaglia a quadri, si trova quanto serve a un pasto frugale, un piatto e del pane, accanto a una clessidra e ai libri che sta leggendo.

Anche Cagnaccio di San Pietro inizia a dipingere, nel 1925, un *San Gerolamo*, che non forza i modelli tradizionali del San Girolamo penitente tra le rocce del deserto, ma, pur facendone tesoro, li innova radicalmente in virtù del suo «iperrealismo allucinato»¹⁵⁵. «Del vecchio santo penitente l'artista descrive con minuziosità il volto solcato dalle rughe e scavato dai lunghi digiuni, i peli della barba e del torace, le vene palpitanti del braccio sollevato al cielo. Se da un lato questa figura sembra memore delle tavole dei Bellini e soprattutto delle incisioni di Dürer con lo stesso soggetto (si veda ad esempio *San Gerolamo presso il salice*, una puntasecca del Rijksprentenkabinet di

¹⁵⁵ G. DAL CANTON, *La cultura figurativa di Cagnaccio ... cit.*, p. 33.

Amsterdam), dall'altro, per il modo in cui i particolari anatomici vi sono descritti, sembra aver fatto un bagno nella Neue Sachlichkeit»¹⁵⁶.

Così un altro motivo, ispirato all'*incipit* dell'Ecclesiaste *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*¹⁵⁷, rifiorisce, nutrendosi sia della tradizione allegorica e iconografica dei generi, sia della storia e dell'arte che contraddistinguono il ventennio fascista.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ «Parole di Qohélet / Figlio di David / Re di Ierusalèm / Fumo di fumi / dice Qohélet / Polvere di polveri / tutto fumo / polvere»: *Qohélet o L'Ecclesiaste*, a cura di G. Ceronetti, Einaudi, Torino 1997 (prima edizione: Einaudi, Torino 1970), p. 3.

II Arte: terreno di scontro e di conquista. La complessità del quadro culturale nel ventennio fascista

Le posizioni e le scelte delle personalità che possedevano i mezzi più potenti per condizionare e, talvolta, determinare gli sviluppi del quadro culturale dell'epoca dipingono, in tutta la sua complessità, il difficile momento storico in cui dovettero muoversi i nostri autori di *vanitates*.

Infatti, se da un lato il Ministro dell'Educazione Nazionale Bottai, a tre anni dall'adesione all'Ordine del giorno Grandi¹⁵⁸,

¹⁵⁸ Già nel luglio 1943 scriveva: «ci chiediamo perché il Fascismo si sia ad un certo punto fermato, e non abbia sviluppato tutti i suoi fermenti ideali, con spregiudicatezza e libertà: perché quell'autentica primavera spirituale e culturale che fu il suo sorgere – e che diede frutti duraturi anche sul piano delle idee, come la revisione di Versaglia e il corporativismo – si sia improvvisamente rinsecchita: e a noi sia data la melanconica consolazione di vedere talvolta altri raccogliere i frutti delle nostre dolore e sanguinose esperienze» ([G. BOTTAI], [G. VECCHIETTI], *Studi sull'ordine nuovo*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. IV, n. 13, XXI, 1 luglio 1943, p. 229).

Sembrano lontane le parole pronunciate da Galeazzo Ciano in un'intervista rilasciata a "Primato" nel 1940: «Ad uno stato in decadenza, ad un paese che non ha niente da dire, non si interessa nessuno. È la vitalità, l'energia, la capacità di realizzazione di un paese quello che suscita l'interesse degli stranieri i quali, nell'indagare il segreto del suo slancio vitale, sono attratti fatalmente a studiare le condizioni e le forze della sua civiltà e quindi le sue attività intellettuali. Questo è il fascino che nel campo della cultura esercita la potenza politica, potenza che del resto è inseparabile da un alto livello intellettuale: quel binomio "libro e moschetto" che è una delle prime leggi

chiede all'artista «di rimanere coerente con se stesso ben sapendo che questo è il solo modo per lui di esprimersi come italiano e come uomo del suo tempo»¹⁵⁹, dall'altra il gerarca Telesio Interlandi e Ogetti attaccano l'operato del Ministero affermando: «Adesso d'arte nuova da noi se ne compra, ma sull'esempio e sulla malleveria dello Stato il quale bandisce concorsi persino tra i raccoglitori di quest'arte che in Germania sarebbe indigesta se non indigeribile»¹⁶⁰, con indiretta allusione, a esempio, al Premio Bergamo¹⁶¹.

Il Ministro nota sin dal 1940 come «certe discussioni e polemiche, ricche d'interesse e vitalità, condotte su riviste diffuse tra un pubblico ristretto di intenditori (pubblicazioni più o meno clandestine, come amano definirle con gratuita ironia certi imprenditori di carta stampata) [...] ben raramente [...] allarghino il loro respiro sulle pagine dei grandi giornali. [...] Vogliamo alludere, per esempio, alle polemiche sull'arte moderna, sui compiti e sulle funzioni dell'artista in seno ad una

del costume fascista dettate dal Duce» (G. CIANO, *La cultura italiana nel mondo*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. I, n. 1, XVIII, 1 marzo 1940, p. 2).

¹⁵⁹ G. BOTTAI, *Interventismo della cultura*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. 1, n. 7, XVIII, 1° giugno 1940, in M. LAZZARI, *L'azione per l'arte*, Le Monnier, Firenze 1940, p. 165.

¹⁶⁰ U. OJETTI, *Hitler e l'arte*, in U. OJETTI, *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, Mondadori, Milano 1942, pp. 235-243.

¹⁶¹ M. LORANDI, *Il Premio Bergamo (1939-1942): le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di "Novecento"*, in M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo ...* cit., p. 59.

società organicamente costituita com'è la nostra»¹⁶². Egli desidera, infatti, che la stampa, «fattasi sempre più vigile e “interessata”»¹⁶³, sappia dar respiro alle discussioni che interessano i giovani e ai temi che le riviste minori sanno cogliere prontamente. Difatti proprio Bottai, il quale nel maggio del 1943 ricorda ancora come «gli scrittori di *Critica fascista*»¹⁶⁴ siano più volte passati «dalla polemica al “pólemos”, dalla battaglia delle parole alla battaglia delle armi»¹⁶⁵, si attesta in ambito artistico «su posizioni assai meno prudenti ed antiavanguardistiche di

¹⁶² [G. BOTTAI], [G. VECCHIETTI], *Parlano i giovani*, in “Primato. Lettere e arti d'Italia”, a. I, n. 3, XVIII, 1 aprile 1940, p. 1. Il testo si chiude con le seguenti parole: «Una più stretta collaborazione fra stampa minore, provinciale, letteraria, artistica, etc. e grande stampa politica, un più assiduo ed attivo scambio di idee e d'interessi, consentirebbe tra l'altro non soltanto di mantenere quei “contatti” con la gioventù studiosa – i quali sono in definitiva i soli che contino; ma di impedire altresì la cristallizzazione delle idee, e il formarsi di un gergo letterario e artistico, ad uso di pochi, col risultato di rendere sempre meno accessibile l'arte al popolo. Con conseguenze anche questa volta – ma negativamente – “politiche”»: *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ La citazione continua così: «Ciò accadde perché da lui [Mussolini] appresero che non solo figurativamente la parola è un'arma; e che, comunque, vi sono periodi della storia che le parole della propria fede non si difendono se non con l'arma alla mano, in una volontà di morire che purifica la stessa necessità di uccidere. Ma non dimentichiamo mai, né mai dimenticheremo, neppure il contrario anche da lui appreso: che altri periodi vi sono, nei quali l'eroico impeto deve, per l'assiduo travaglio critico del pensiero, farsi verbo. E che il verbo è azione»: G. BOTTAI, *Vent'anni di Critica fascista*, in “Primato. Lettere e arti d'Italia”, a. IV, n. 8, XXI, 15 aprile 1943, p. 162.

¹⁶⁵ *Ibidem*

quelle del segretario generale della Biennale, lo scultore Antonio Maraini»¹⁶⁶. Quest'ultimo, svolge il proprio ruolo in costante rivalità con «il responsabile della Quadriennale Cipriano Efisio Oppo, tanto più che l'esposizione romana aveva acquisito sempre più importanza nel corso degli anni Trenta, anche grazie ai ricchi premi che offriva agli artisti»¹⁶⁷.

Questa situazione già ricca di tensioni viene acuita dalla guerra e dalle difficoltà, non solo di ordine economico, che essa comporta¹⁶⁸. Nel febbraio del 1943, sulle pagine di "Primato", si

¹⁶⁶ J. NIGRO COVRE, *Premessa*, in G. TOMASELLA, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova, 2001, p. 12.

¹⁶⁷ G. TOMASELLA, *Biennali di guerra ... cit.*, p. 29. La ricchezza dei premi proposti dall'esposizione romana, unita alla maggiore «larghezza di vedute» (*Ibidem*) di Oppo rispetto a Maraini, che non muoveva «un passo senza essersi prima garantito i necessari appoggi» (*Ibidem*), spinsero gli artisti a "disertare" la Biennale di Venezia del 1934 a vantaggio della Quadriennale del 1935, dove esposero, tra gli altri, Cagli, Levi, Cagnaccio di San Pietro, Casorati, Carrà, De Chirico, Severini e Morandi (E. PONTIGGIA, C.F. CARLI, *La grande Quadriennale. 1935, la nuova arte italiana*, La Quadriennale di Roma-Mondadori Electa, Milano 2007 (ristampa della prima edizione: 2006).

¹⁶⁸ «Nel giugno scorso, quando ci riunimmo a Berlino per la prima adunanza della Commissione culturale italo-germanica, l'atmosfera politica in Europa era già pesante di oscuri presagi: ma ancora eragnava la pace e si credeva nella pace. [...] Lo scoppio della guerra, tre mesi dopo, poneva [...] di fronte a una situazione interamente nuova. Le Università in Germania furono dapprima chiuse in gran parte, poi riaperte a corsi accelerati [...]; gli studenti accorsero in massa al fronte; le stesse scuole medie restarono prive di molti insegnanti giovani chiamati alle armi»: G. GABETTI, *Italia e*

prende atto di come il «rapporto fra gli intellettuali e la guerra»¹⁶⁹ sia destinato a farsi sempre più «scottante [...] in proporzione esatta dell'acutizzarsi morale e materiale del conflitto»¹⁷⁰ e nel marzo dello stesso anno si giunge alla consapevolezza che «la guerra stringe i suoi tempi: alcuni nodi – e i più grossi – si stanno per sciogliere»¹⁷¹.

Persino la posizione di Ojetti – che prima propone Maraini per la Segreteria della Biennale di Venezia¹⁷² e poi presiede la commissione voluta da Bottai per risolvere il dissesto economico in cui versa l'Ente veneziano – non è sempre allineata: i suoi rapporti con il regime sono «positivi, ma discontinui, [...] quasi contraddittori e non soltanto per il noto e funesto narcisismo del

Germania. Gli accordi culturali, in “Primato. Lettere e arti d'Italia”, a. I, n. 2, XVIII, 15 marzo 1940, p. 6.

¹⁶⁹ [G. BOTTAI], [G. VECCHIETTI], *Gli intellettuali e la guerra*, in “Primato. Lettere e arti d'Italia”, a. IV, n. 4, XXI, 15 febbraio 1943, pp. 61-62.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ [G. BOTTAI], [G. VECCHIETTI], *Questi giorni*, in “Primato. Lettere e arti d'Italia”, a. IV, n. 5, XXI, 1 marzo 1943, p.81.

¹⁷² Scrive Maraini a Ojetti nel febbraio 1931: «so benissimo che quando passata la XV Biennale del 1926, venni chiamato dal Conte Orsi subentrato come Podestà al Fornaciari, a segretario della Biennale, ciò fu per la tua parola e proposta efficacissime e carissime. Ricordo volentieri questi fatti per poter ancora e con il medesimo calore d'allora quando fui eletto, ripetere quanto te ne fui e te ne sono grato e obbligato»: A. MARAINI, Lettera di Maraini a Ojetti, s.l., 7 febbraio 1931, GNAM, Fondo Ojetti, Cartella 45, inserto 23 (II), in G. TOMMASELLA, *Biennali di guerra ... cit.*, p. 15.

duce»¹⁷³, ma anche per le sue «sia pur pavid»¹⁷⁴ resistenze. Infatti «mentre le edizioni di “Quadrivio” pubblicano un suo scritto dedicato al tema “arte e razza” – su cui Interlandi aveva indetto un *referendum* nel 1938 – egli, in qualità di presidente del Consiglio Nazionale dell’Educazione delle Scienze e delle Arti, esprime parere negativo riguardo l’esportazione del *Ritratto equestre di un principe Doria* di Rubens, proveniente da Casa Doria D’Angri di Napoli, venduto a Maria Termini e destinato a Hitler»¹⁷⁵. L’episodio, per cui probabilmente perde la presidenza della Sezione Quinta del Consiglio Nazionale dell’Educazione, non lo sottrae comunque alle conseguenze del crollo del «regime, che ha prima tollerato e poi appoggiato»¹⁷⁶ e «nell’ottobre del ’44, in una Firenze libera, sarà cancellato dall’albo dei giornalisti»¹⁷⁷. Questo è il prezzo che dovette pagare per l’opportunità con cui si servì «del veleno antisemita, sia pur rimanendo sulle generali, senza mai colpire individui precisi, ma aggettivando qua e là senza parere»¹⁷⁸, ma anche per la tiepidezza delle sue posizioni in merito alle leggi razziali – che pure segnarono una rottura profonda, nonostante i fragili tentativi di

¹⁷³ M. NEZZO (a cura di), *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, in “Bollettino d’Informazioni, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali”, XI, n. 1, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 2001, p. 53.

¹⁷⁴ *Ibidem.*

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 37-38.

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 36.

minimizzare la portata del provvedimento¹⁷⁹ –, come quando a Venezia assistette «allibito all'epurazione di Margherita Sarfatti per diretto intervento del Duce»¹⁸⁰.

Proprio Mussolini, infatti, l'8 febbraio 1926 inaugura la prima mostra del Novecento italiano con un discorso, in cui sottolinea come guerra e fascismo abbiano lasciato un segno inconfondibile nelle opere esposte, che si distinguono dalla produzione pittorica e scultorea italiana del periodo immediatamente precedente, in quanto frutto di una disciplina severa e di uno sforzo angoscioso, distanti dalla pratica distratta e mercenaria del mestiere¹⁸¹.

Tuttavia, già in occasione della seconda mostra del Novecento italiano Mussolini non si presenta e, anzi, si dimostra sempre più

¹⁷⁹ Scrive, infatti, Mino Somenzi sulla rivista "Artecrazia": «Cosa vi sia di nuovo neppure si sa. Si sa solamente, alla fine dei conti, che pochi ebrei, buoni o cattivi che siano, non devono avere più nulla da spartire con noi. Dei "perché" ne basta uno: perché sono ebrei. Semplicissimo: quindi nulla di complicato. Eppure quante complicazioni! Voler dire per esempio perché noi qui, perché noi là, comporterebbe la riesumazione di tanti secoli di cultura con quel corollario di balle che la storia propina per verità. Poi vi sarebbe ancora da dire e da discutere per molti secoli futuri. Possibile che per una cosetta da nulla vogliamo passare per pazzi? E pazzi e finti pazzi ve ne sono che si sbracciano come ciarlatani dannati dal mattino alla sera, sulle piazze d'Italia come se si trattasse di scongiurare la fine del mondo» (M. SOMENZI, *Italianità dell'arte moderna. Razzismo*, in "Artecrazia", a. VII, n. 117, Roma, 3 dicembre 1938, p. 1).

¹⁸⁰ M. NEZZO (a cura di), *Ritratto bibliografico ... cit.*, p. 33.

¹⁸¹ B. MUSSOLINI, *Discorso per l'inaugurazione della prima mostra del Novecento italiano*, in "Il Popolo d'Italia", 16 febbraio 1926.

infastidito dalla situazione, come molti altri accanto a lui¹⁸². Sono significative, in tal senso, le parole che Mussolini avrebbe pronunciato davanti a Maraini nel giugno del 1933, poi riportate da Ojetti nei propri *Taccuini*: «“Novecento, Novecento. Queste orribili figure con questi manoni, questi piedoni, questi occhi fuori posto, sono ridicole, fuori del buon senso, fuori della tradizione, fuori dell’arte italiana. È ora di finirla, dico, di finirla. E Mario Sironi è un imbecille. Il suo articolo sul ‘Popolo d’Italia’ intitolato ‘E basta’ è idiota. ‘E basta’. Non basta affatto. A ragionare in quel modo si fa la figura di imbecilli. Finirla, finirla ... insomma, lei ha capito”»¹⁸³.

Sironi non viene invitato alla Biennale di Venezia e la variabilità delle posizioni di Mussolini emerge ulteriormente operando un confronto con il discorso che egli tiene, nel 1923, all’inaugurazione della mostra di Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi e Sironi, presso la Galleria Pesaro di Milano, attorno a cui si raccoglie il primo nucleo di Novecento italiano: «Dichiaro che è lungi da me l’idea d’incoraggiare qualcosa che possa assomigliare all’arte di stato. Lo stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli

¹⁸² Sommi Picenardi, infatti, nell’ottobre 1933 accusa i novecentisti di produrre un’arte cerebrale, assolutamente non costruttiva e, anzi, deprimente (S. PICENARDI, *Ojetti, Maraini et coetera: i ladri di Pisa*, in “Regione fascista”, 25 ottobre 1933).

¹⁸³ U. OJETTI, *I Taccuini. 1914-1943*, a cura di P. Ojetti, Sansoni, Firenze 1954, p. 413.

artisti»¹⁸⁴. Tale prospettiva è peraltro condivisa da Ugo Ojetti, il quale ritiene che «l'arte fascista, della quale tanto più si parla quanto meno se ne tenta una definizione, [...] sorgerà solo quando coscienza e civiltà italiane saranno state dal Fascismo così rinnovate e forgiate che quello stile esca non da un fatto della volontà ma dal costume, dal sentimento e dallo stesso istinto»¹⁸⁵. Nel 1928 Margherita Sarfatti scrive invece: «semplicità, concisione e chiarezza di pensiero e di espressione sono grandi parole d'ordine per lo stile artistico di un nuovo regime, di una nazione rinnovellata [...] Lo stile del novecento classico, che è stile fascista, di qui partirà per imporsi al mondo»¹⁸⁶.

Contro questa visione dell'arte agiscono «gli artisti dell'espressionismo romano, con Scipione e Mafai in testa, gli artisti del “Gruppo dei sei” di Torino, con Carlo Levi in prima fila, e più tardi i giovani artisti di “Corrente”, da Guttuso a Birolli, da Manzù a Sassu e Migneco, e quindi da Morlotti a Cassinari»¹⁸⁷. Essi pensano «a una pittura d'opposizione, dunque, proprio il contrario di ciò che intendeva Margherita Sarfatti, cioè

¹⁸⁴ *Alla mostra del Novecento italiano—Parole di Mussolini sull'arte e sul governo*, in “Il Popolo d'Italia”, 27 marzo 1923, in R. BOSSAGLIA, *Il “Novecento” italiano*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 83-84.

¹⁸⁵ U. OJETTI, *A Sua Eccellenza Benito Mussolini*, in “Pegaso”, I, I gennaio 1929, p. 89.

¹⁸⁶ M.G. SARFATTI, *L'arte e il fascismo*, in G.L. POMBA (a cura di), *La civiltà fascista illustrata nella dottrina e nelle opere*, Utet, Torino 1928, pp. 211-219.

¹⁸⁷ M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte ... cit.*, p. 155.

il contrario di una vagheggiata pittura o scultura di regime»¹⁸⁸ e in tale contesto «gli artisti più autentici, gradatamente, recupereranno così la loro libertà, da Morandi a Rosai, a De Pisis, da Casorati a Campigli, a tanti altri»¹⁸⁹. L'istituzione del Premio Bergamo è, a sua volta, un tentativo di recuperare «l'area artistica dell'opposizione più giovane, da Guttuso a Birolli»¹⁹⁰ da parte di Bottai: anche perciò la scelta di Ojetti di aprire con un discorso la prima mostra del Premio Cremona appare una chiara presa di posizione¹⁹¹.

Da un lato, infatti, Francesco Saporì annota nel 1932 che «fare il ritratto a Mussolini è da dieci anni il sogno costante degli artisti di tutto il mondo. [...] I ritratti del Duce sono migliaia. Raggiungeranno cifre fiabesche; non si conteranno più [...]. Ne sono nate opere di scultura, pittura, bianco e nero, le quali riflettono gli interiori movimenti di un'anima che non si adagia [...]. Teste erette e fisse; curve e pensose; sprofondate in un gorgo o intente a un miraggio; evocatrici di profili cesarei»¹⁹²; in

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 161.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ M. NEZZO (a cura di), *Ritratto bibliografico ... cit.*, nota 237, p. 37.

¹⁹² F. SAPORÌ, *Nel primo decennale dell'era fascista. Ritratti del duce*, in "Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura", a. XXXVIII, n. 11, vol. LXXVI, n. 455, novembre 1932, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1932, p. 259-272. Saporì scrive, inoltre, nello stesso articolo: «Vedere da vicino quest'uomo dotato di straordinario potere, cogliere nel suo volto i segni dell'individualità più alta ed universale che esista, è un miraggio e una promessa per chi intende affidare al marmo o al bronzo le

effetti, il busto marmoreo che Adolfo Wildt dedica a Benito Mussolini nel 1923 viene «insistentemente riprodotto, preferibilmente di profilo, tanto da divenire il perno del culto della persona»¹⁹³, parallelamente ai numerosi ritratti che propongono «il Capo del Fascismo di profilo per un sottinteso richiamo alla monetazione della Roma imperiale»¹⁹⁴.

Dall'altro, invece, non mancano «sui giornali satirici italiani [...] caricature di Mussolini, almeno sino al gennaio del '25, mese in cui furono proclamate le leggi speciali [...]. Tra le varie pubblicazioni, quella che maggiormente si distinse fu "L'Asino", il settimanale socialista [...] che [...] dopo le leggi speciali fu tra i primi a farne le spese con la soppressione»¹⁹⁵. Anche per questa ragione «la storia di chi, in tale situazione, riuscì a salvare se stesso e il proprio lavoro, sia pure in più casi con ambiguità e astuzia, è [...] una storia diversa, che è necessario fare»¹⁹⁶, perché proprio in questa realtà sfuggente, che il Fascismo non

sembianze umane toccate dalla scintilla divina»: Ivi, p. 259. Si veda anche: F. SAPORI, *L'arte e il duce*, Mondadori, Milano 1932.

¹⁹³ G. DI GENOVA, *Iconografia del Duce (1923-1945)*, in G. DI GENOVA (a cura di), *"L'uomo della Provvidenza". Iconografia del Duce 1923-1945*, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 19 agosto – 21 settembre 1997), Bora, Bologna 1997, p. 15.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Ivi, p. 17.

¹⁹⁶ M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte ... cit.*, p. 161.

riesce a dominare, comincia «già nel '35 [...] ad operare quella che poi sarà chiamata la generazione antifascista»¹⁹⁷.

¹⁹⁷ M. DE MICHELI, *I mistici dell'azione*, in E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI (a cura di), *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 85.

II.1 Vanitas: tra ripiegamento melanconico e attacco al regime

Il genere della *vanitas* sembra godere da parte degli artisti, soprattutto nel Novecento, di un rinnovato interesse, confermato non solo dalla diffusione quantitativa degli esempi, ma soprattutto dalla pregnanza degli stessi, a cui i pittori si dedicano con attenzione e costanza, in alcuni casi persino lungo l'intero corso della loro attività.

Dinnanzi all'inesorabile imporsi di «une inquiétante réalité»¹⁹⁸, progressivamente condizionata in ogni aspetto dall'ascesa del Fascismo, nonché alle drammatiche conseguenze di una «concezione totalitaria della politica e dello Stato con un'ideologia [...] sacralizzata come religione laica, che afferma il primato assoluto della nazione, intesa come comunità organica etnicamente omogenea, [...] con una vocazione bellicosa alla politica di grandezza, di potenza e di conquista»¹⁹⁹, gli artisti reagiscono distintamente. Nella generale proliferazione di «visions de la mort [...], prémonitions de la catastrophe [...], reprise du thème des vanités [...], théâtralité macabre [...],

¹⁹⁸ S. PAGÉ, A. VIDAL, *Années Trente en Europe. Le temps menaçant, 1929-1939*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20 février – 25 mai 1997), Paris Musées-Flammarion, Paris 1997, p. 153.

¹⁹⁹ E. GENTILE, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari, 2002, p. 72.

mélancolie»²⁰⁰, il genere della *vanitas* consente di cogliere più agevolmente le peculiari attitudini con cui gli artisti affrontano la tragicità del momento.

Le loro posizioni sono inevitabilmente diversificate²⁰¹ e, spesso, ricche di sfumature dettate dalla convenienza²⁰² o dalla necessità²⁰³; numerose sono, inoltre, le loro opere, testimoni

²⁰⁰ S. PAGÉ, A. VIDAL, *Années Trente en Europe...* cit., p. 153.

²⁰¹ In effetti, «per gli anni tra le due guerre il problema preminente è [...] entrare nella dialettica di movimenti contrastanti e al tempo stesso interagenti» dal momento che, in questo periodo, «si rintracciano interessanti convergenze tra i fenomeni artistici»: J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Introduzione*, in J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea ...* cit., p. 12.

²⁰² «L'intellettuale italiano si è trovato già nel 1922 di fronte a un problema che il tedesco ha avuto nel 1933. [...] De Micheli ha accennato giustamente al fatto che esiste una generazione antifascista, ma esiste anche nella generazione *precedente* un antifascismo che era naturalmente legato e condizionato alle particolari situazioni in cui versava il paese, un paese in cui esisteva una dittatura violenta della classe capitalistica e in cui le forme di antifascismo hanno preso diversissimo aspetto. [...] il fascismo [...] in Italia [...] ha portato a una dura lotta tra l'intellettuale che doveva procurarsi il pane, vivere, non essere arrestato, non andare al confino eccetera eccetera e invece quello che si faceva corrompere, che faceva finta di credere a quello che era l'ideologia del regime eccetera eccetera»: R. DE GRADA, *L'antifascismo degli intellettuali*, in E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI (a cura di), *Arte e fascismo ...* cit., pp. 163-164.

²⁰³ Alla domanda di Carlo Bertelli «esisteva anche da noi un'arte fascista, c'era anche da noi il pericolo di un'imposizione intollerante?» Giulio Carlo Argan risponde: «Sai, credo che in certo modo anche in Italia si possa parlare di 'arte degenerata'»: C. BERTELLI, *L'arte degenerata e la buona*

dell'evoluzione espressiva maturata da ciascuno. In un quadro così articolato è comunque possibile riconoscere alcune tendenze più ampie e coerenti, in cui iscrivere le singole personalità, pur conservandone la complessità problematica. Infatti, le caratteristiche di “genere” della *vanitas* permettono di notare se vi siano variazioni, anche minime, rispetto all'apparato iconografico tradizionale oppure di rilevare un'esclusiva attenzione concessa alla resa stilistica, suggerendo domande sulle intenzioni degli artisti, che invitano alla lettura di quanto scritto all'epoca dagli stessi e da critici, mecenati, amici loro vicini, per scoprire come, nell'intimo intreccio tra opera e storia individuale, agissero anche le voci di chi viveva i medesimi, drammatici eventi.

Dapprima, dunque, vi sono artisti che esprimono «l'angoisse existentielle d'un temps incertain, voire menaçant»²⁰⁴ reiterando ossessivamente i medesimi soggetti e persino le stesse forme, nel tentativo di creare un equilibrio in una dimensione “altra” dalla società o di liberarsi da questo disagio, «malaise de l'individu»²⁰⁵, che esaspera la loro sensibilità dolente. La *vanitas* offre loro i confini rassicuranti di un genere al cui interno possono declinare all'infinito le loro inquietanti visioni, la melanconica nostalgia, le segrete speranze riposte in una dimensione spirituale, misteriosa e distante, che li spingono ad

pittura, in M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo ... cit.*, p. 19.

²⁰⁴ S. PAGÉ, A. VIDAL, *Années Trente en Europe... cit.*, p. 153. *Le temps menaçant* è un dipinto di René Magritte risalente al 1929.

²⁰⁵ *Ibidem.*

allontanarsi da una realtà minacciosa e, conseguentemente, anche da una concezione dell'arte politicamente schierata²⁰⁶. Questa produzione artistica, infatti, «è caratterizzata da un'atmosfera di sospensione del tempo, di immobilità, di stupore, fino a toccare il vertice dell'assenza della vita pur nelle più precise scene realistiche. [...] Dall'immobilità, dall'assenza, dall'attesa, dalla solitudine alla malinconia il passo è breve; e ogni tentativo, credo, di spiegare questi atteggiamenti solo in chiave ideologica è irto d'insidie, poiché essi appaiono in opere di artisti incomparabili sotto il profilo ideologico. Si dovrà piuttosto pensare a una sorta di disagio diffuso, certo riferibile a un periodo di delusioni e incertezze, ma non semplicisticamente decifrabile in una situazione determinata»²⁰⁷. Così da Carena a De Pisis e de Chirico «l'inquiétante étrangeté diffuse un trouble poétique dans l'allégorie moderne en recourant à l'expression décalée»²⁰⁸.

Poi vi sono artisti che cercano un confronto, talvolta duro, con la realtà. Tra di loro, da Levi²⁰⁹ a Guttuso e Morlotti, alcuni più di

²⁰⁶ «Si può dire che gli anni Venti nascono e crescono nell'utopia [...] uscendo infine dall'utopia per approdare a una sorta di malinconia (la rinuncia alla realtà e l'autoaffermazione nell'arte stessa [...]). Si potrebbe interpretare come utopia, nel senso [...] di "utopia della fuga", anche l'allontanamento dall'avanguardia di "Valori plastici": J. NIGRO COVRE, *Parte prima. 1918-1942*, in J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea ... cit.*, p. 19.

²⁰⁷ J. NIGRO COVRE, *Il classico come purezza ... cit.*, p. 60.

²⁰⁸ S. PAGÉ, A. VIDAL, *Années Trente en Europe... cit.*, p. 153.

²⁰⁹ «All'orientamento di Novecento si oppongono altri gruppi aperti alle esperienze europee [...] nei quali alcuni protagonisti si impegnano anche

altri considerano l'esperienza artistica un vero e proprio strumento di lotta al potere costituito, ma tutti condividono il medesimo spirito dissidente, che in ambito espressivo si esprime anche nella realizzazione di alcune *vanitates* dalla peculiare iconografia. Infatti, ai simboli tradizionali propri del genere, a cui si attribuiscono ulteriori valenze, legate alla natura laica di una denuncia che colpisce un bersaglio politico attuale, vengono accostati alcuni elementi iconografici, portatori di un implicito messaggio di protesta: gli «equivalenti pittorici»²¹⁰. Spesso di derivazione picassiana - ma non solo - il drappo rosso, il bucranio o il coltello conficcato vanno a costituire un linguaggio “criptato” in un momento storico che lo richiede. Questi artisti, dunque, sfruttano consapevolmente la *vanitas*, erroneamente considerata scevra da implicazioni politico-sociali e, nel contempo, recuperano l'identità “morale” che è propria di tale genere.

Pertanto artisti dalla formazione e dallo stile diversi si avvicinano per aver condiviso eventi ed esperienze analoghi, generando talvolta legami di stima e amicizia così profondi, da resistere alla censura, all'esilio, alla guerra. Gli incontri nelle occasioni ufficiali e informali, le epistole, ma soprattutto le opere

nella contestazione politica: a Torino si forma nel 1929 il Gruppo dei Sei [...] in cui spicca la personalità di Carlo Levi»: J. NIGRO COVRE, *Parte prima. 1918-1942*, in J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea ... cit.*, p. 18.

²¹⁰ M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte*, Agorà-Marietti, Genova 1987, p. 233.

conservano la traccia delle lacerazioni vissute e delle relazioni da loro coltivate.

II.1.1 Vanitas: proiezione di inquietudini esistenziali

Filippo De Pisis è figura inserita in un sistema di relazioni esteso, nei suoi numerosi soggiorni nazionali ed esteri, a personalità fra le più vitali del panorama italiano dell'epoca. Tale posizione privilegiata trova conferma nelle lettere di raccomandazione che riceve a Parigi per sostenere i giovani in arrivo dall'Italia – da Fiorenzo Tomea ad Aligi Sassu – e negli incontri a Venezia con artisti come Felice Carena e Juti Ravenna, al quale si affida per «trovare uno studio. Ravenna gli offerse il suo che era all'ultimo piano del palazzo Carminati a San Stae e in questo studio poté fare meravigliosi disegni e anche quadri di nature morte composte con oggetti che erano di Ravenna»²¹¹, visibili, a esempio, nell'opera del pittore veneto *Natura morta con sciarpa pois*.

È, inoltre, fondamentale il rapporto di stima e amicizia che lo lega a Mario Rimoldi, premiato – al pari di Della Ragione, Cardazzo e Suppo – dal ministero per la sua attività collezionistica, sviluppatasi anche in base alle indicazioni fornite dallo stesso De Pisis al proprio estimatore e acquirente²¹².

²¹¹ N. NALDINI (a cura di), *Giovanni Comisso. Mio sodalizio con De Pisis*, Neri Pozza, Vicenza 1993, p. 56.

²¹² «Mario Rimoldi mancava di una informazione critica specifica e non curava alcun aggiornamento culturale; ma era amico di artisti e li ascoltava parlare, e certo si lasciava influenzare dai loro giudizi. La sua cultura quindi ebbe fonti accidentali: letterarie come quella di Giovanni Comisso o Filippo

Filippo De Pisis, infine, si rivela figura interessante non solo per la rilevanza e la capillarità dei rapporti che lo misero in comunicazione con gli artisti, gli intellettuali e i mecenati dell'epoca, ma soprattutto per la frequentazione quasi ossessiva dell'iconografia della morte, contrappunto inscindibile dalla vita, dalla gioia e dalla bellezza. Egli dissemina le sue innumerevoli nature morte di elementi appartenenti al repertorio della *vanitas*, in un crescendo di farfalle, conchiglie, orologi, clessidre, candele, libri, pani, frutta marcescente e melograni, negli anni tra le due guerre e in particolare dagli anni Trenta in poi, evitando il ricorso esplicito all'iconografia dello scheletro, ma pennellando direttamente sulla tela il nome "Mors", come accade in *Lepre* del 1932 (tav. 28): «De Pisis, in fondo, parlava come scriveva; e la sua pittura è ancora un modo di scrivere e di parlare. [...] La sua pena, lo sconvolgimento dell'umiliazione, in cui si immergeva come in una pozzanghera di pianto, sono stati veramente grandi in lui. [...] È stato [...] tra i pochi pittori, fra i poeti-pittori, cui l'Italia e il mondo possano ancora ritornare, e chiedere un

de Pisis, grande parlatore di poesie e pitture. Altra fonte di aggiornamento, informazione per eventuali acquisti dal dopoguerra, diventerà la Biennale di Venezia, unita al continuo contatto con gli artisti che si recavano in Cadore e a Cortina. Decisivo in questo senso è l'incontro con Filippo de Pisis, che dal 1924 villeggia in Cadore [...]. Rimoldi conosce de Pisis nel 1929 e immediatamente l'artista diventa l'autore principe della sua raccolta. Tutte le estati che de Pisis risiederà nell'albergo di Rimoldi manterrà per lui i contatti con un certo ambiente artistico parigino»: S. ZANOTTO, *La Galleria d'Arte Rimoldi*, in R. BALSAMO, G. BARBERIS (a cura di), *Filippo De Pisis nella collezione del Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi* ... cit., pp. 10-18.

momento, un'ora di quello che la poesia riserva ai viventi. Che è sola gioia, ineffabile, impalpabile gioia, dentro i contorni, invincibili, del dolore, in cui tutti dobbiamo mordere»²¹³.

La protagonista *in absentia* della sua opera si rivela, dunque, anche attraverso la rappresentazione dei suoi trofei: conigli, pesci appesi, albatry caduti sulla spiaggia, ma anche foglie contorte e rinsecchite, frutta ormai marcita, a cui l'evocazione in lingua latina della morte sembra voler attribuire un valore rituale e sacrale. Egli indugia, infine, sulla rappresentazione non solamente delle prede cacciate o pescate, ma sui segni di putrefazione delle prede uccise, quasi a voler cogliere l'olezzo stesso della carne marcia che, una volta servita da modello, non esita a consumare a tavola, come annota il suo amico Giovanni Comisso, il quale scrive «in una occasione: “Ho veduto la bellezza lacerante della tua natura morta ... Oh, la tragicità di certi quadri ora la comprendo!”»²¹⁴.

²¹³ G. RAIMONDI, *Ricordo di De Pisis*, in D. VALERI, G. RAIMONDI, S. ZANOTTO, [P. RIZZI], *Dipinti, disegni, litografie, manoscritti inediti di Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Padova, Galleria La Chiocciola, 24 ottobre – 8 novembre 1964), Neri Pozza, Vicenza 1965, p. 8.

²¹⁴ E. DI MARTINO, *Filippo De Pisis: pittore tragico e poetico*, in R. BALSAMO, G. BARBERIS (a cura di), *Filippo De Pisis nella collezione del Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi ... cit.*, p. 27. Comisso, inoltre, ricorda come una volta Filippo De Pisis si fosse firmato «Fra' Pippo dei pesci, con allusione alle sue nature morte di pesci», riconoscendo dunque manifestamente la predilezione per tale soggetto: N. NALDINI (a cura di), *Giovanni Comisso... cit.*, p. 121.

La trama dei rapporti tra artisti, scrittori e critici si arricchisce ulteriormente se, una volta rilevato il legame fortemente confidenziale con De Pisis, si

Dopo il bombardamento di Milano del 1943²¹⁵ si trasferisce stabilmente a Venezia, dove lo va a trovare Felice Carena, che così descrive Filippo De Pisis: «La sua malinconia si rivelava talvolta nei suoi silenzi tra gli amici: conversando con acuta intelligenza passava rapido da un'osservazione all'altra con un certo senso di distacco come preso da qualcosa di lontano che era soltanto suo»²¹⁶. Infatti, De Pisis, benché adottato con simpatia dalla città lagunare, è tormentato da «ansie segrete»²¹⁷: «Talora di notte sento un piccolo fischio un po' lugubre e penso che sia l'upupa che si sia destata dal sonno della morte»²¹⁸. I suoi dipinti del 1945, *La falena* (tav. 29) o *Gli albatry* (tav. 30), rivelano, infatti, una forza evocativa e oscura sconosciuta al quadro parigino *Natura morta con cappello messicano, conchiglie e libri (omaggio a Delacroix)* del 1925, che pure ricorre a elementi propri dell'iconografia della *vanitas*, quali il libro e la conchiglia. Nell'opera *Gli albatry* (tav. 30) una coppia degli uccelli di mare giace a terra accanto a un ciuffo d'erba franta, possibile variante simbolica della canna spezzata e del fiore che appassisce. La scelta del soggetto non appare casuale se si considera che, nel

ricorda che Ojetti fu mentore di Comisso, il quale collaborò alla sua rivista "Pan", sorta dalle ceneri di "Pegaso" e "Dedalo": in quest'ultima, lo stesso Ojetti scrive di Pietro Annigoni²¹⁴, autore di *Le melagrane* nel 1938 (tav. 1) e, più tardi, anche di un'interessante *Natura morta* (fig. 1).

²¹⁵ Così De Pisis ricorda il bombardamento di Milano: «L'ò passata brutta per tre grandi pericoli (bomba, fuoco e persiana di tre metri cadutami in testa) scongiurati però»: S. ZANOTTO, *Filippo De Pisis ... cit.*, p. 401.

²¹⁶ N. NALDINI, *De Pisis ... cit.*, p. 250.

²¹⁷ Ivi, p. 234.

²¹⁸ Ivi, p. 240.

1923, De Pisis conosce ad Assisi Louis Le Cardonnel, amico di Rimbaud e di Mallarmé. Con lui scopre la poesia di Baudelaire, che sembra averlo colpito particolarmente. Infatti, Giovanni Comisso annota come, nel gennaio 1931, ricordando l'aggressione subita nell'appartamento che dava su rue Bonaparte, «prese *Les Fleurs du mal* e lesse la finale di *Le cygne: Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile/ un vieux Souvenir sonne à plein soufflé du cor!/ Je pense aux matelots oubliés dans une île,/ aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encore!* Da quell'*ainsi*, mettendosi una mano sulla fronte, egli entrava in quel mondo, che fino alla sua giovinezza chiamava 'ineffabile', reso con parole umane. E finiva nel pianto inserendo in quegli *autres encore* se stesso, come presagito da Baudelaire»²¹⁹. Inoltre, nel 1939, appena giunto a Venezia, amava aggirarsi per le calli con un maglioncino dalla scritta *Fleur du mal*: ulteriore conferma di un amore mai nascosto e durevole per il poeta francese. Non sembra azzardato, dunque, affermare che De Pisis avesse letto i versi «Le Poète est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit de l'archer/ Exilé sur le sol au milieu des huées,/ Ses ailes de géant l'empêchent de marcher»²²⁰, a ispirazione dei suoi albatros che non trascinano goffamente le loro ali come remi ai fianchi, ma appartengono ormai alla morte, simboleggiata dal

²¹⁹ G. COMISSO, in N. NALDINI (a cura di), *Giovanni Comisso ... cit.*, pp. 65-66.

²²⁰ CH. BAUDELAIRE, *I Fiori del Male*, trad. it. dal testo a fronte A. Cerinotti, Demetra, Verona 1999, p. 22, (prima edizione: CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, 1857).

solitario uccello nero che si libra nel «cielo inclemente»²²¹ sopra di loro. Di essi, nel 1953, quando dipinge le sue “tele di ragno” tra le mura della casa di cura Villa Fiorita, rimangono solo le piume della *Natura morta con la penna*, firmata con le iniziali “V. F.” accanto al nome “Pisis”, del quale Guido Piovene, dopo una visita in clinica nel febbraio 1954, riporta le parole: «‘Non sono pazzo, – mi diceva De Pisis –. Vedo chiaro ... Anzi, troppo chiaro ... In me v’è solo il dolore, un grande dolore ... Ma la mia testa è chiara ... Non mi importa più di nulla ... Leggo, questo sì, leggo molto ... [...] Io vedo tutto ... Vedo come una volta ... Quel rosa per esempio ... – e indicava col dito –. Quel grigio così fine ... Il verde della casa ... Vedo che è bello ... Ma non posso gustarlo ... C’è troppo dolore ... È pauroso ... Solo gli esseri rozzi e stupidi non si accorgono che la vita è dolore ... Solamente dolore’»²²².

Tra gli artisti, dunque, che frequentarono Filippo De Pisis figura anche Felice Carena, che si trasferisce a Venezia nel 1946 e realizza proprio in questo periodo alcune *vanitates*. In *Natura morta con camelia* del 1925 (fig. 24), esposta nel 1926 alla Biennale di Venezia, «la ricerca analitica appassionata, che rende questa natura morta una delle introspezioni “oggettive” più intense di questo periodo pittorico di Carena, è direttamente connessa con lo spirito ormai latamente europeo del “ritorno

²²¹ N. NALDINI, *De Pisis ... cit.*, p. 110.

²²² Ivi, p. 288.

all'ordine»²²³. Il fiore reciso e la conchiglia – simboli appartenenti al repertorio classico della *vanitas* - sono elementi «immobili e senza atmosfera»²²⁴ di una «“realtà” assoluta, atemporale»²²⁵, che si arricchirà di accenti più ruvidi ed espressivi nelle opere degli anni successivi, come *Natura morta con arancia sbucciata* del 1933 circa²²⁶, in cui «pur nella solidità strutturale, i contorni cedono alla forza espressiva del colore e della pennellata [...], iniziando quel progressivo scavo della materia che nel dopoguerra lo condurrà alle sue tipiche rappresentazioni ascetiche e disfatte»²²⁷. L'arancia sbucciata in primo piano, frutto ricco di semi a cui la tradizione attribuisce proprio perciò un valore simbolico prossimo a quello della melagrana (cfr. cap. I.1.3), ricorda inoltre da vicino le noci aperte delle *vanitates* seicentesche.

In *Natura morta* del 1938 la pennellata sfalda ulteriormente i contorni degli oggetti, mentre una luce perlacea prima sconosciuta si introduce nel dipinto, bagnando il tavolo con i frutti, la brocca, l'uva e il pane spezzato (cfr. cap. I.1.3). Tale processo di dissolvimento cromatico e meditazione iconografica

²²³ F. BENZI (a cura di), *Felice Carena*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 14 – 29 aprile 1984), Galleria Arco Farnese-De Luca, Roma 1984, p. 20.

²²⁴ *Ibidem.*

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ Il dipinto porta sul telaio la targhetta della Biennale di Venezia del 1934, ove fu esposta pur non venendo riprodotta in catalogo, forse per la consuetudine dell'artista di cambiare la scelta dei quadri, come accadde nella Biennale del 1912.

²²⁷ F. BENZI (a cura di), *Felice Carena ... cit.*, p. 22, fig. n. 8.

sul genere della natura morta giunge, infine, a maturazione in *Natura morta con teschio (Vanitas)* del 1949 (fig. 25), in cui si riflettono tutti i timori e le angosce di un artista che non superò i traumi della seconda guerra, dopo aver partecipato anche al primo conflitto. «La guerra, infatti, colpì duramente Carena, il cui studio a villa Malafrasca, vicino Fiesole, fu distrutto da un bombardamento [...]. Il processo di disgregazione pittorica iniziato già prima della guerra, accentuandosi con la crisi provocata da questa esperienza, trovò lo sbocco stilistico nel 1948; nella primavera di quell'anno Kokoschka venne in Italia [...] e nacque una profonda amicizia con Carena [...]: Kokoschka fu una spinta, una molla a sciogliere dagli intellettualismi formali l'espressione dolorosa della sua arte»²²⁸. In quest'opera un mortaio con un pestello e, forse, un'immagine sacra sullo sfondo, si accompagnano a un teschio poggiante la mascella su un libro chiuso, accanto alle tipiche conchiglie di Carena che ora esplicitano interamente il loro significato cinque-seicentesco. Il repertorio della *vanitas* è protagonista di una composizione orizzontale, la cui cromia è intrisa di una luce spirituale in grado di sfaldare i profili di oggetti, divenuti pienamente simboli della caducità. «La meditazione sulla morte, sulla vanità della vita, che pure in senso lato aveva sempre segnato il carattere delle sue opere, si fa ora più costante, più precisa nei riferimenti e nell'espressione. Nacquero così, nell'appartato e solitario soggiorno veneziano, le bellissime nature morte dalle forme disfatte [...], meditate rappresentazioni del disfacimento e del dolore universali, intimi e vertiginosi

²²⁸Ivi, p. 9.

scenari, come le “vanitates” del Seicento, della caducità sensuale della materia»²²⁹.

Anche Fiorenzo Tomea è ospite del salotto veneziano di De Pisis, al quale il pittore cadorino è raccomandato da Giuseppe Marchiori²³⁰, che dell'artista ferrarese coglie pienamente il «profondo disagio spirituale»²³¹ nascosto nella «vitalità spesso esasperata»²³². Edoardo Persico, a sua volta, nota Tomea e nel 1931 organizza una sua personale alla Galleria del Milione²³³, dove espone «una raccolta di disegni, di figure e di montagne

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ Marchiori in una lettera del 9 novembre 1934 incoraggia Tomea e Sassu, prima che partano per Parigi: «Ho già scritto a De Pisis, raccomandandovi vivamente. Ma voi non ne avete bisogno. Siete giovani e coraggiosi e avete del talento. Questo è il migliore dei passaporti» (in A. ALBAN, *Fiorenzo Tomea, un solitario della pittura*, in A. ALBAN, R. BOSSAGLIA, *Fiorenzo Tomea. Opere 1934–1959*, catalogo della mostra (Mel, Palazzo delle Contesse, 14 dicembre 2002 – 9 febbraio 2003), Pro Loco Zumellese, Belluno 2002, p. 17).

²³¹ G. MARCHIORI, *Alcune note su De Pisis*, in G. MARCHIORI, S. ZANOTTO, G. COMISSO, R. PALLUCCHINI, A. PAIS, F. DE PISIS, *Omaggio a De Pisis, pittore e scrittore*, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Galleria Falsetti, 29 agosto – 14 settembre 1976), Circolo Stampa Cortina d'Ampezzo, Società Industrie Tipolitografiche Dosson, Treviso 1976.

p. 8.

²³² *Ibidem.*

²³³ «Uno dei momenti maggiormente interessanti risale al '30-'37, al tempo di Persico, al tempo in cui, a Milano, ci si ponevano nuovi problemi e nuove aspirazioni in opposizione ai motivi celebrativi della poetica ufficiale cara al “Novecento”»: G.L. GIOVANOLA, *Fiorenzo Tomea*, Epi, Milano 1953, p. [5].

ancora impastoiate di accademismo tradizionale e di mestiere, ma accanto v'erano già motivi sofferti di ricerca originale, personale: fiori esili e appassiti²³⁴ aderenti al bianco del muro e poi gli scheletri e le candele in voga»²³⁵. Tomea, inoltre, fu presentato da Carrà alla Galleria La Cometa²³⁶, proprio in corrispondenza degli anni in cui riempie i suoi più tragici cieli di nuvole gonfie e severe, sospese su un mare ignoto e su una terra popolata da maschere e candele consumate e spente, in un crescendo di inquietudine e di angoscia, che si avverte con chiarezza anche solo osservando in sequenza *Candele* del 1937 (tav. 54), *Candele* (tav. 55) e *Maschere (Maschere e candelieri)* del 1938 (tav. 56), *Candele* del 1939-1940, *Candele sulla spiaggia* (fig. 104) e *Candele e maschere sulla spiaggia* del 1941, *Candele nel temporale* del 1942 (fig. 105), *Candele e maschere* dello stesso anno (tav. 57), *Candele* del 1943 (fig. 106) e infine *Candele invernali* del 1944 (fig. 107).

La matrice che ispira queste *vanitates* trova eco nell'intera produzione di Tomea, che in effetti fa dell'esistenza

²³⁴ Si vedano, a esempio, i suoi *Fiori* del 1940.

²³⁵ B. MASTEL, *Tomea Uomo Artista*, Panfilo Castaldi, Feltre 1961, p. 23.

²³⁶ Infatti, nel 1937, il quadro di Tomea (fig. 103) «“Candele e maschere” esposto alla “Sindacale Lombarda” di Milano è premiato con la Medaglia d'oro del Ministero dell'Educazione, Carrà lo segnala sull'“Ambrosiano” e – nel dicembre dello stesso anno – scrive per Tomea la presentazione nel catalogo della mostra alla “Cometa” di Roma»: *Nota biografica*, in *Tomea. Mostra retrospettiva di Fiorenzo Tomea*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo della Comunità, 2 – 30 agosto 1981; Belluno, Palazzo dell'Auditorium, 6 – 27 settembre 1981), Panfilo Castaldi, Feltre 1981, p. 129.

rappresentata «nel suo significato più profondo»²³⁷, ovvero quale sintesi di vita e di morte, il motivo centrale della propria ricerca artistica. Egli perciò «dipinge e disegna con insistenza ossessiva, attratto da misteriosi segreti, pochi oggetti dimessi: candele, maschere di cartapesta, scheletri disseminati su lontanissime spiagge da fata Morgana, in stridente controra a cieli di rosso-sangue, di nero-cupo, di bianco-calce»²³⁸. Certamente tra i suoi più importanti «incontri [...] il primo è con il tema della Morte, sempre presente nella sua mente, come sosteneva Valeri [...]. I fantasmi e gli scheletri [...] così come gli elementi funebri, dalle candele ai guanti neri^[239], sono una prova di quanto sia sentito il tema della morte»²⁴⁰. La morte, infatti, permea, nella forma e nel contenuto, i dipinti del pittore cadorino: dal fantasma scheletrico che si aggira in un interno cosparso di teschi e candele spente in *Solitudine* (fig. 102)²⁴¹ ai crani gettati dalla mareggiata su una spiaggia rosso sangue nell'opera *La Tempesta* del 1937 (tav. 53), dalla mostruosa scena familiare del *Basilisco* (tav. 58) alla macabra *Danza di scheletri* del 1944 (fig. 109), quasi sovrapponibile per soggetto, composizione e cromia al dipinto

²³⁷ A. ALBAN, R. BOSSAGLIA, *Fiorenzo Tomea ... cit.*, p. 21.

²³⁸ B. MASTEL, *Tomea ... cit.*, p. 22.

²³⁹ Si veda, a esempio, l'opera di Tomea *Candele e maschere* del 1937 (fig. 106).

²⁴⁰ B. SALERNO, *Tomea*, in *F. Tomea. 1920 Zoppè di Cadore, Milano 1960, 2010. Esposizione per il centenario della nascita*, catalogo della mostra (Zoppè di Cadore, 24 luglio – 3 ottobre 2010), Piave, Belluno 2010, p. 16.

²⁴¹ Il soggetto viene riproposto da Tomea nel dipinto *Solitudine (Attesa)* del 1949 (1948) (fig. 111).

Fantasia di ciechi dello stesso anno²⁴², sino al groviglio di scheletri e teschi sbattuti sull'arenile dopo il naufragio in *Dies Irae* del 1945 (fig. 110).

Allo stesso modo i fiori, soprattutto i fiori di campo «che egli amava [...] portano tutti nella levità dei petali, nella delicatezza degli steli, nel loro profumo di prato e di cielo, il senso dell'attimo che li ha recisi, della mano che li ha colti [...] è proprio questo struggente senso del tempo a rendere più penetrante e inconfondibile il loro profumo e a rendere, se si può dire, splendidamente eterna, la loro effimera ed anonima bellezza»²⁴³. Così le maschere, i ceri, gli scheletri, «quella merce che imputridiva negli armadi di Ensor [...] in Tomea [...] rimane misteriosa, allusiva, triste, ma di una tristezza senza quel terrore sottile che in Ensor nasceva dalla sfiducia»²⁴⁴. A frenare l'exasperazione emotiva e a mantenere solide le forme, vi sono non solo il «forte carattere»²⁴⁵ di Tomea, ma anche «l'intensa religiosità che promana dai suoi Cristi [...] che ha illuminato tutto il suo percorso artistico»²⁴⁶, come si avverte nel suo *Cristo e fiori* del 1940.

²⁴² Il motivo della riunione, quasi amichevole e divertita, di scheletri ritorna, inoltre, in *Conversazione* del 1944 (fig. 108), *Fantasia* del 1945 e *Incontro sulla montagna* dello stesso anno.

²⁴³ C. SEMENZATO, *Un "ricordo" di Fiorenzo Tomea*, in *Tomea ... cit.*, pp. 20-21.

²⁴⁴ Ivi, p. 19.

²⁴⁵ B. MASTEL, *Tomea ... cit.*, p. 22.

²⁴⁶ B. SALERNO, *Tomea ... cit.*, p. 16.

Nella capitale francese Tomea conosce anche Severini, che, ricorre ampiamente, soprattutto a partire dagli anni Trenta²⁴⁷, a elementi propri dell'iconografia della *vanitas*, quali la maschera e la conchiglia. Quest'ultima è presente, a esempio, in *Natura morta con conchiglia* del 1942, *Natura morta con conchiglia e rose* del 1942, in *Natura morta con biscotti e conchiglia* del 1943 (fig. 94) e in *Natura morta, frutta e conchiglia* del 1943 (fig. 95), dove compare la medesima di *Natura morta con maschera teatrale (Nature morte au potiron et masque)* del 1930-1932 (tav. 52), soggetto affrontato già nel 1930 in *Natura morta con maschera e conchiglia* (fig. 93).

La maschera ritorna, inoltre, in *Nature morte (Masque) (Natura morta con ananas)* sempre del 1930 (fig. 92), in cui sono inoltre presenti un tralcio d'edera e un carapace, simboli a loro volta appartenenti al repertorio della *vanitas*. Nelle sue opere, infatti, «spesso ricompare il tema della maschera, questa volta come metafisico mascherone tragico, e anche colombe e grappoli d'uva, che sono stati interpretati come simboli cristologici (nel 1923 si era convertito al cattolicesimo)»²⁴⁸. Scrive lo stesso artista «in due passaggi dalle presentazioni delle Quadriennali 1935 e 1939: “Tutta la vita non è forse piena di misteri? L'uomo non conosce lo spirituale che negativamente o relativamente

²⁴⁷ Proprio in questi anni, infatti, si accentua in Severini la concezione di un «artista appartenente a un mondo “altro”, carico di una missione superiore, dotato di un'aura quasi sacrale, e per questo malinconicamente distaccato dal mondo»: J. NIGRO COVRE, *Depero e l'ironia, Severini e la malinconia*, in J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea ...* cit., p. 72.

²⁴⁸ Ivi, p. 74.

nello specchio delle cose sensibili. [...] Se fra l'artista e l'oggetto che dipinge c'è consonanza affettiva, quest'oggetto, anche se è il più umile (e magari se è guardato con un certo bonario e involontario umorismo) si metterà a vivere in un piano surreale e diventerà un autentico poema. Per questo io penso che veramente il pittore, più che di una grande cultura umana, ha bisogno di avere un cuore puro e di vedere sulle cose il riflesso delle perfezioni divine”»²⁴⁹.

Specialmente in questa fase, dunque, la componente spirituale che l'artista considera essenziale perché «non si diviene classici attraverso la sensazione ma attraverso lo spirito»²⁵⁰, si lega all'agire artistico e si concretizza nel ritorno al “classico” e ai modelli tradizionali: «nel progressivo recupero della forma - favorito dalla diffusione di quel “retour à l'ordre” che si oppone alla saturazione e alle degenerazioni delle avanguardie figurative - Severini è sempre più proteso a creare un “ponte” tra la modernità e lo spirito classico [...]: pertanto talora l'artista [...] elabora nature morte liberamente ispirate ai mosaici e alle pitture pompeiane [...] e dipinge composizioni nelle quali convivono felicemente “cose vicine e lontane”, le forme dell'esperienza quotidiana recuperate nella loro vita silente e le forme più im-

²⁴⁹ M. FAGIOLO DELL'ARCO, «*Appels d'Italie*». *Gino Severini 1928-1938, un francese a Roma*, in D. FONTI (a cura di), *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Arnoldo Mondadori, Philippe Daverio, Milano, p. 397.

²⁵⁰ G. SEVERINI, *Dal Cubismo al Classicismo e altri Saggi sulla Divina Proporzione e sul Numero d'Oro*, ed. it. a cura di P. Pacini, Marchi&Bertolli, Firenze 1972, p. 57 (première édition: G. SEVERINI, *Du cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*, Jacques Povolozky, Paris 1921).

prevedibili, allusive e sottilmente evocative»²⁵¹. In effetti, proprio il genere della *vanitas* presenta le caratteristiche che appaiono fondamentali agli occhi dell'artista: una tradizione iconografica le cui radici affondano sino ai mosaici di Pompei²⁵² e una matrice morale e religiosa che la natura morta non possiede.

Nel 1943, Severini²⁵³ partecipa a Firenze a una mostra collettiva assieme a de Chirico, De Pisis, Antonio Gajoni, Osvaldo Medici del Vascello, Mario Tozzi e Alberto Savinio, autore nel 1941 dell'opera *Anima e corpo*, in cui «una teoria di forme eteree»²⁵⁴ si allontana da un'armatura abbandonata lungo una via di cui non si vedono né l'inizio né la fine²⁵⁵. La definizione che egli offre di

²⁵¹ P. PACINI, Scheda di *Natura morta con maschera teatrale*, in O. CASAZZA, R. GENNAIOLI (a cura di), *Memorie dell'Antico nell'arte del Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 14 marzo – 12 luglio 2009), Giunti, Firenze 2009, p. 154, fig. n. 38.

²⁵² Si pensi al mosaico policromo *Memento mori*, risalente alla metà del I d.C. e conservato a Napoli dalla Soprintendenza speciale per i Beni archeologici di Napoli e Pompei (Inv. 109982).

²⁵³ Severini, si ricordi, «è chiamato a far parte del gruppo *Appels d'Italie*, attivo tra il 1928 e il 1933 [...]. Del gruppo fanno parte Savinio [...], Tozzi [...], Paresce, De Pisis, Campigli» (J. NIGRO COVRE, *Depero e l'ironia ... cit.*, p. 72).

²⁵⁴ N. CARDANO, *La "schermaglia con l'invisibile" di Alberto Savinio*, in P. BALDACCI, G. MAGNAGUAGNO, G. ROOS (a cura di), *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio – 18 luglio 2010), Fondazione Palazzo Strozzi, Mandragora, Firenze 2010, p. 129.

²⁵⁵ Sempre Savinio, nel 1949, disegna un *Ritratto coniugale*, in cui i volti di marito e moglie sono sostituiti da quadranti di orologi che scandiscono la medesima ora, per indicarne il rapporto simbiotico e, ancora, nel 1951

Malinconia è particolarmente illuminante: «Afflizione dell'anima affine alla tristezza, ma questa affligge più vivamente (più *materialisticamente*). Anche se cupa e profonda, la malinconia trova ancora sorgenti di tenerezza. Si direbbe che essa ha per carattere la dolcezza. La tristezza è disperata, la malinconia viene nelle “soste” della speranza. Se tanta malinconia è negli antichi, è perché l'immortalità, quell'immortalità “terrestre” cui essi erano destinati (o “condannati”) esclude la speranza. Arte vera è spesso malinconica, ma triste mai. In fondo la differenza fra tristezza e malinconia è questa, che la tristezza esclude il pensiero, la malinconia se ne alimenta. Guardate come “pensa” la *Malinconia* di Dürer. Socrate, nel *Fedone*, dice che una divinità avendo tentato un giorno di confondere il dolore e la voluttà, e non essendo riuscita, fece in modo che almeno in un punto aderissero assieme»²⁵⁶.

Savinio, infatti, essendo un prolifico e famoso critico, accompagna alla pratica pittorica l'esercizio della parola e, proprio in occasione della collettiva fiorentina del 1943, presenta

reinterpreta il motivo del *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* di Böcklin, dipingendo *L'Anatomico*, «mostro che giace assopito nel fondo della coscienza umana e che ogni persona dabbene riesce a fatica a tenere a freno, che talvolta si risveglia presso singoli individui o interi popoli per dispiegare intera la sua luciferina potenza e consumare attentati contro la vita» (L. CAMMARELLA FALSITTA (a cura di), *Alberto Savinio, dipinti e disegni 1929-1951*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Spazio Immagine, 22 aprile – 15 giugno 1988), Electa, Milano 1988, p. 60).

²⁵⁶ A. SAVINIO, Voce *Malinconia*, in A. SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 246.

l'opera di Filippo De Pisis, sottolineando il senso di felice commozione, di piacere e disperazione che la pervade²⁵⁷. De Pisis, da parte sua, intitola a Savinio un omaggio pittorico²⁵⁸: onore dedicato parimenti a Gino Rossi e Tosi²⁵⁹, rispettivamente nel 1943 e nel 1944.

Con Savinio, inoltre, De Pisis ha anche un amichevole scontro fisico a un ballo in maschera²⁶⁰ organizzato nello studio di

²⁵⁷ *Mostra collettiva dei pittori: Giorgio de Chirico, Filippo De Pisis, Antonio Gajoni, Osvaldo Medici del Vascello, Alberto Savinio, Gino Severini, Mario Tozzi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Donatello, s.d.), Firenze [1943].

²⁵⁸ La prassi di dedicare un omaggio agli amici artisti svela il peculiare rapporto di De Pisis con i suoi colleghi, un atteggiamento descritto da Giovanni Comisso in questi termini: «talvolta diceva di se stesso di essere solo un dilettante, mentre giudicava Tosi, Carrà, de Chirico e altri, veri pittori. Spesso Pure convinto di avere fatto un bel quadro, si piegava con riverenza verso qualcuno di costoro e per qualche lieve somiglianza nel soggetto o nella tonalità dei colori, accanto alla sua firma vi metteva: omaggio a Tosi o ad altri»²⁵⁸.

²⁵⁹ Tosi si pone «il problema dell'espressione come un problema di vita» (G.C. ARGAN, *Tosi*, Le Monnier, Firenze, 1942, p. 32) ed è autore di un'interessante serie di nature morte, tra cui *Natura morta con il busto di gesso* del 1939 e *Natura morta con la statuetta* del 1940, composizioni in cui «l'oggetto – il frutto, il fiore, il piatto, materializza, oggettiva, se si vuole, un momento del sentimento, un tempo dell'esistenza umana» (Ivi, p. 27).

²⁶⁰ «Una sera di carnevale il pittore Gregorio Sciltian ci invitò nel suo studio a un ballo mascherato. [...] Vi erano molti invitati allegrissimi in maschera. I soli non mascherati erano Giorgio De Chirico, Alberto Savinio e lo scrittore bolscevico Isacco Babel. [...] De Pisis correva saltellando sulle scarpe leggere di stoffa come un satiro. Infine Savinio volle sfidarlo alla

Gregorio Sciltian, autore di una *Natura morta* risalente al 1925 e, nel 1926, di una *Natura morta* (fig. 91) di particolare interesse per la presenza di numerosi elementi riconducibili all'iconografia della *vanitas*: il fiore reciso, un garofano rosso adagiato sulla lama luccicante di un coltello, e i simboli dell'Eucaristia, il pane e il vino. Gregorio Sciltian viene attaccato aspramente da Massimo Bontempelli, nonostante l'appoggio di de Chirico, che lo scrittore²⁶¹ considera una delle persone da ammirare di più in Italia²⁶². Motivo della sua ostilità è proprio la «immoralità della somiglianza»²⁶³: «Quanto agli “inganni” (*trompe-l'oeil*) di

lotta. De Pisis lo preavvertì che aveva muscoli saldissimi e che aveva ottenuto diplomi ginnastici a Ferrara, ma alla prima stretta di Savinio scivolò dando un grido»: N. NALDINI (a cura di), *Giovanni Comisso ... cit.*, p. 44.

²⁶¹ Anche se lo scrittore e il Pictor Optimus si erano conosciuti a Milano nel 1919, de Chirico ritrae Amelia, moglie di Bontempelli, nel 1922. Nello stesso anno realizza dodici illustrazioni e il frontespizio per il libro di Bontempelli *Siepe a nord-ovest*, uscito per le Edizioni Valori Plastici: una collaborazione che si ripropone nel 1940 con il racconto *La via di Colombo* e nel 1941 con *Le ali dell'Ippogrifo* e *Introduzione all'Apocalisse*. E, sempre nel 1922, lo scrittore ribadisce il rapporto quasi simbiotico con l'artista, esponendo la propria posizione in merito al dibattito sul Seicento, avviato da de Chirico (G. DE CHIRICO, *La mania del Seicento*, in “Valori plastici”, n. 3, 1921) proprio sulla rivista “Valori Plastici” (M. BONTEMPELLI, *Il Seicento*, in “Valori Plastici”, a. III, n. 4, 1921 [1922]).

²⁶² M. BONTEMPELLI, *Nota severa a De Chirico*, in “Stile”, II, n. 15, marzo 1942.

²⁶³ M. BONTEMPELLI, *Immoralità della somiglianza*, in E. PONTIGGIA (a cura di), *Massimo Bontempelli. Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano 2006, p. 107.

Sciltian, ti confesso che mi danno un vero disagio fisico. [...] Verità non è l'oggetto, è la sua vita; [...] il mondo di Sciltian è quello degli oggetti che il Demiurgo aveva lasciati da parte perché erano inadatti; perché era fallita in essi non la perfezione ma la vita»²⁶⁴. Il giudizio severo di Bontempelli potrebbe tuttavia assumere una valenza diversa, qualora si considerasse la possibilità che l'artista intendesse raffigurare non la presenza vibrante della vita, ma il suo opposto, l'inquietante immanenza della morte.

Forse de Chirico sostiene l'amico perché ne intuisce le intenzioni e riconosce nei suoi quadri le medesime tensioni che ispirano i propri. Di certo anche l'artista di Volo si dedica alla realizzazione di alcune vite silenziose²⁶⁵, come *Natura morta con conca di rame* del 1943 (tav. 23). In essa appare, tra a un bacile, un vaso, una griglia e due uova, una candela spenta infilata in un candeliere la cui sommità sembra quasi sbocciare in un fiore, motivo già presente in *Pesci sacri* del 1918-1919 (tav. 21).

Nel 1941²⁶⁶ Giorgio de Chirico espone presso la galleria del Milione²⁶⁷ assieme a Carlo Carrà, Pio Semeghini, Ottone Rosai,

²⁶⁴ Ivi, p. 108.

²⁶⁵ G. DE CHIRICO, *Le nature morte*, in "L'Illustrazione Italiana", Milano, 24 maggio 1942, p. 500. Si veda inoltre: M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Vita silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*, catalogo della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 19 luglio – 14 settembre), Skira, Milano 1997, p. 38.

²⁶⁶ Filippo De Pisis, in quest'occasione, stilerà una presentazione, pubblicata nel Bollettino della Galleria del Milione: F. DE PISIS, *Presentazione alla mostra collettiva di Semeghini, De Pisis, Morelli, De Chirico, Carrà, Rosai e Tosi dall'8 al 25-1-1941*, pubblicata nel "Bollettino della Galleria del

Arturo Tosi e Filippo De Pisis²⁶⁸, confermando la sua presenza nei centri più dinamici dell'epoca. Ciò venne diversamente interpretato dai suoi colleghi, che talora lo consideravano un atteggiamento ispirato dall'interesse²⁶⁹, e dalla critica

Milione”, in G. MARCHIORI, S. ZANOTTO, G. COMISSO, R. PALLUCCHINI, A. PAIS, F. DE PISIS, *Omaggio a De Pisis ... cit.*, pp. 41-42.

²⁶⁷ Carlo Belli, vicino ai Ghiringhelli e a Edoardo Persico, scriveva: «proprio in quel 1933 vedemmo con gioia accostarsi a noi Massimo Bontempelli [...]. Fummo suoi amici, ed egli divenne uno del “Milione”. [...] Tuttavia Bontempelli a Roma aveva altre amicizie. [...] Cagli, Mirko, Afro, Capogrossi, Cavalli e altri, appartenenti alla cosiddetta “scuola figurativa tonale romana”» (C. BELLI, in P. FOSSATI, *L'immagine sospesa*, Einaudi, Torino 1971, pp. 102-103).

²⁶⁸ Bontempelli ha diversi incontri con Filippo De Pisis: prima a Roma, tramite de Chirico e Savinio; poi a Parigi, dove vede il suo studio in rue Servandoni, presso Saint-Sulpice, invaso dai dipinti; infine a Venezia, dove Bontempelli è confinato in seguito all'espulsione dal PNF, per le sue posizioni antitetiche alla politica del regime. Nella città lagunare hanno modo di frequentarsi assiduamente: nel 1942, infatti, Bontempelli scherza sulle «settanta pipe di Filippo de Pisis, cui guardavamo con tanta ammirazione» (M. BONTEMPELLI, *Colloqui con Bontempelli*, in “Tempo”, n.183, 26 novembre 1942, p. 37) e nel 1946 il pittore, che considera «Bontempelli, una specie di Bettinelli moderno» (B. DE PISIS, S. ZANOTTO (a cura di), *Filippo De Pisis. Ore veneziane*, Longanesi, Milano 1974, p. 188), scrive a Comisso di aver cenato proprio in compagnia di «Massimo Bontempelli e Pinelli» (N. NALDINI (a cura di), *Giovanni Comisso ... cit.*, p. 118).

²⁶⁹ Morlotti così si pronuncia: «Il pittore Giorgio De Chirico è solo un bravo artigiano con un cervello e un cuore da professore di disegno di scuole medie e con una furbizia da levantino. Ma per questa furbizia da

giornalistica, che leggevano nella sua opera caratteri di internazionalità e apertura da condannare pubblicamente²⁷⁰.

Tra i migliori artisti italianiⁱ contemporanei, assieme a de Chirico e Carrà²⁷¹, Bontempelli annoverò anche Giorgio Morandi, che

levantino ha saputo sfruttare tutte le circostanze [...] L'uomo comune è camuffato in un crepuscolare splenetico, in un vagabondo senza dignità e senza patria, in narcisista, in niciano megalomane e monomaco, in giullare istrionico e s'è messo in commercio con le varie etichette di "dolce pazzia", metafisica, mistero, spazi e silenzi sottaciuti, ineffabile, magistero tecnico, infinito, veggenza ecc. ecc.» (E. MORLOTTI, *No a Giorgio De Chirico*, 1946, in *Questa mia dolcissima terra. Scritti 1943-1992. Con una testimonianza di Roberto Tassi*, Postfazione di Stefano Crespi, Le Lettere, Firenze 1997, p. 29).

²⁷⁰ *Tutto nulla e qualche cosa. Straniera, bolscevizzante e giudaica*, in "Il Tevere", n. 23, 24-25 novembre 1938, p. 3: nell'articolo sono riprodotte un'opera di de Chirico e una di Carrà. «Sotto il titolo di *Straniera, bolscevizzante e giudaica*, un articolo in "Il Tevere" del 24-25 novembre 1938 pubblica riproduzioni di opere di de Chirico e Carrà, appunto, insieme a esempi astratti di Rho, Reggiani, Ghiringhelli e Fontana, a dipinti di Cagli e Birolli e ad architetture razionaliste di Lingeri e Terragni. Come nel caso della metafisica, altrettanto singolare è la presenza in alcune delle importanti collezioni formatesi negli anni Trenta di autori che la critica ufficiale del periodo tralascia o apertamente attacca per ragioni culturali o, insieme, per precise ragioni politiche» (P. VIVARELLI, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, in M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo ... cit.*, pp. 29-30).

²⁷¹ Bontempelli inserisce, infatti, nell'elenco dei migliori artisti italiani anche Carrà, con il quale costruisce un'amicizia stretta: entrambi, nel 1916, vivono a Milano in via Vivaio. Sorge un'amicizia fraterna al punto che l'artista, di ritorno dal fronte, ricorda: «Vincenzo Cardarelli, Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti si erano stabiliti nella metropoli lombarda

non conobbe mai di persona²⁷², ma stimò profondamente²⁷³, considerando la sua opera «un canzoniere lirico, vario, misterioso e suasivo da ricordare il *Canzoniere* di Petrarca»²⁷⁴ (cfr. cap. I.3). L'8 aprile del 1922 l'esposizione di "Valori Plastici" alla "Fiorentina primaverile", ospita una selezione di artisti che comprende appunto, tra gli altri, Giorgio Morandi²⁷⁵, Giorgio de

e non passava giorno che non ci si trovasse nella mia piccola casa. Si trascorrevano ore deliziose in discussioni d'arte, di poesia, di filosofia» (M. CARRÀ (a cura di), *Carlo Carrà. La mia vita*, Abscondita, Milano 2002, p. 153, (prima edizione: Rizzoli, Milano 1945)). Alla base di questo duraturo sodalizio vi sono anche gli interessi comuni tra lo scrittore e l'artista, che condividono l'amore per i maestri del Quattrocento, da Piero della Francesca a Paolo Uccello, nonché l'interesse per la dimensione magica della pittura.

²⁷² «Non conosco Morandi neppure di vista»: in M. BONTEMPELLI, *Colloqui con Bontempelli*, in "Tempo", n. 145, 5 marzo 1942, p. 39.

²⁷³ Si veda: M. BONTEMPELLI, *Colloqui con Bontempelli*, in "Tempo", n. 92, 27 febbraio 1941.

²⁷⁴ M. BONTEMPELLI, *Natura morta*, in "Corriere della Sera", 20 agosto 1941, p. 3. Nello stesso articolo aggiunge: «la natura morta, accidentale ed episodica nella pittura antica, agli ultimi decenni dell'Ottocento fu una avventura coraggiosa con la quale il pittore dichiarò le proprie decise volontà. [...] Per questa via poté ritrovare il senso metafisico che aveva fatto grande la pittura del più lontano passato».

²⁷⁵ In quest'occasione, infatti, Morandi espone «dodici tele, alcuni acquerelli e disegni» (M. C. BANDERA, *Giorgio Morandi: "la metafisica degli oggetti più comuni"*, in P. BALDACCI, G. MAGNAGUAGNO, G. ROOS (a cura di), *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus ... cit.*, p. 77) e De Chirico scrive di lui in catalogo «è con somma simpatia e dolcissimo senso di conforto che noi vediamo da qualche anno sorgere [...] degli artisti come Giorgio Morandi. [...] È povero, ché la generosità degli uomini amanti delle

Chirico, Carlo Carrà²⁷⁶ e Riccardo Francalancia²⁷⁷, il quale nel suo *Interno melanconico (La stanza dei giochi)* offre un'ulteriore

arti plastiche l'ha finora dimenticato. E per poter proseguire nel suo lavoro con purezza, di sera, nelle squallide aule d'una scuola governativa, egli insegna ai giovanetti le eterne leggi del disegno geometrico, base d'ogni grande bellezza e d'ogni profonda malinconia» (G. DE CHIRICO, *Giorgio Morandi*, in *La Fiorentina Primavera. Prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo del Parco di San Gallo, 8 aprile-31 luglio 1922, Società delle Belle Arti di Firenze, Casa Editrice Valori Plastici, Roma 1922, pp. 153-154). Si ricordi, inoltre, che il «primo luogo ufficiale a illustrare il lavoro di Morandi» (M. C. BANDERA, *Giorgio Morandi ... cit.*) fu la rivista "Valori plastici", fondata da Mario Broglio, autore di *Conchiglie variopinte* nel 1937-1938 (tav. 14). In questo dipinto il soggetto, tradizionalmente simbolo dell'iconografia della *vanitas*, diviene pretesto per creare una sospensione temporale priva di tensione drammatica e fornire un saggio dei criteri estetici propri di "Valori Plastici", che si nutrono del ritorno ai primitivi italiani. Le sue conchiglie levitano sull'anonimo sfondo marino, senza gettare ombra sulle rocce di ascendenza giottesca e sfuggendo a ogni rapporto prospettico. Uno schermo invisibile sembra separarle dal mare, trasformandole in atemporali sintesi visive, che nulla hanno della *vis polemica* delle *vanitates* di Guttuso o Morlotti, né la perseguono.

²⁷⁶ A Carlo Carrà, Giorgio Morandi riconosce un importante ruolo nella propria formazione: «Fra i pittori del nostro tempo che hanno giovato alla mia formazione ricordo Carlo Carrà e Ardengo Soffici; la loro opera e i loro scritti hanno, a mio parere, esercitata una benefica influenza sull'indirizzo dell'arte italiana d'oggi» (G. MORANDI, *Autobiografia*, in "L'Assalto", Bologna, 18 febbraio 1928, p. 3).

²⁷⁷ Francalancia, inoltre, frequenta abitualmente la Casa d'Arte Bragaglia, dove espongono, tra gli altri, anche de Chirico, Carlo Socrate, Campigli, De Pisis, Rosai, Sciltian, Mafai, Raphael e Scipione e vengono presentate opere di Böcklin, Klimt, Schiele, Zadkine, solo per citare alcuni esempi.

interpretazione del tema, estendendo quest'atteggiamento dell'anima a un ambiente, una stanza vuota con alcuni giochi abbandonati a terra, quasi a sottolineare l'assenza di bambini. Una luce "metafisica" illumina il bimbo-burattino per antonomasia e si avverte con forza l'influenza di de Chirico che, con le sue opere permeate dal sentimento melanconico, fu determinante per il ritorno di questo tipico tema della *vanitas*.

II.1.2 Vanitas: espressione del fronte dissidente

Alla Galleria La Cometa di Roma, essenziale per la sua azione promotrice in un momento storico così complesso, Cagli inaugura, il 15 aprile 1935, la mostra – presentata da Massimo Bontempelli²⁷⁸, suo zio – *Corrado Cagli 50 disegni*, attaccata congiuntamente dal “Tevere”²⁷⁹ e dal “Quadrivio”. Proprio Cagli, che nel 1937 esegue *Fiori* (fig. 23) e *Natura morta* (tav. 16), opera in cui spicca una candela presente, poi, anche nel dipinto *Il*

²⁷⁸ Bontempelli fa inoltre parte della giuria nella collettiva *Dieci pittori* (*Birolli, Bogliardi, Cagli, Capogrossi, Cavalli, Ghiringhelli, Paladini, Pirandello, Sassu, Soldati*) tenutasi nel maggio 1932 alla Galleria Roma e, nel novembre dello stesso anno, presenta la mostra inaugurale della Galleria Sabatello, a cui fa riferimento anche Cagli. Nell’aprile del 1933, l’artista invia al Kunstverein di Vienna il *Ritratto di Bontempelli*. Nel maggio dello stesso anno Bontempelli ospita il testo *Muri ai pittori* di Cagli sulla rivista “Quadrante”, di cui è direttore con Bardi.

²⁷⁹ Lo stesso Interlandi sfiderà pubblicamente Bontempelli che lo aveva accusato di antisemitismo, rinfacciandogli: «Non è forse Bontempelli che mi raccomandò per iscritto Cagli, proponendomelo come critico d’arte al “Tevere”? Egli forse mi proponeva un ebreo? No mi proponeva un italiano» (T. INTERLANDI, *C’è a Roma un focolaio ebraico?*, in “Quadrivio”, n. 18, I marzo 1936, in E. PONTIGGIA (a cura di), *Massimo Bontempelli. ... cit.*, p. 155). Contro il razzismo di Telesio Interlandi Mino Maccari scrive alcune rime sarcastiche: «A Telesio Interlandi / or ciascun si raccomandi / presentando, com’è logico, / l’albero genealogico» (M. DE MICHELI, *Carte d’artisti. le avanguardie. Lettere, confessioni, interviste*, Bruno Mondadori, Milano 1995, p. 176).

cranio e la candela del 1940 (tav. 17), è costretto ad abbandonare l'Italia l'anno successivo, in quanto ebreo.

A sua volta Libero De Libero, nell'autunno del 1938, si vede costretto a chiudere «dinanzi agli insulti, alle vendette, alle accuse del “Tevere”, che ha segnalato i collaboratori della Cometa come servi di ideologie e di losche congiure»²⁸⁰. Infatti tutti gli artisti che vi espongono vengono attaccati come fautori di un'arte degenerata e decadente, in quanto internazionalista: da Manzù – amico di Tomea con il quale esiste un documentato rapporto epistolare²⁸¹ – a Tosi, che pure si concentra, nelle sue nature morte, sul problema espressivo e non sul messaggio politico-sociale.

Carlo Levi, che espone alla Galleria di Roma, viene arrestato due volte per attività sovversive e condannato al confino nel 1935: graziato, espatrierà in Francia, da cui ritornerà solo nel 1943.

²⁸⁰ Lettera del settembre 1938 di Libero De Libero alla contessa Anna Laetitia Pecci-Blunt, proprietaria della galleria La Cometa, che nel 1940 abbandona Roma per New York (in P. VIVARELLI, *La politica delle arti figurative ... cit.*, p. 30).

²⁸¹ In una lettera del 5 aprile 1932, conservata dalla famiglia Tomea, Manzù scrive: «Carissimo Tomea [...] In merito ai disegni Ghiringhelli ti ha inviato quelli che lui aveva e ora io penserò a mandarti quelli che hai chiesti a Sassu essendo lui in campagna con Grosso» (in A. ALBAN, *Fiorenzo Tomea, un solitario della pittura ... cit.*, p. 15). Anche con Luigino Grosso sembra esistere un legame di stima se nel periodo in cui Tomea era soldato a Udine, Manzù e Grosso gli scrivono: «Fatti coraggio che passerà anche questa, dopo sarai fra noi che ti vogliamo bene e tu allora farai della pittura come un leone, sai che ho idea che in Italia, gli unici pittori sul serio sarete tu e Sassu, vedrai! [...] perché siete gli unici che abbiano da dire la verità» (*Ibidem*).

Autore di una *Natura morta con teschio* nel 1924²⁸² e di una *Natura morta con melograni* nel 1930, Levi appartiene al Gruppo dei Sei di Torino, promosso da Edoardo Persico²⁸³, che nella mostra del 1932 presso la Galleria del Milione, di cui ha assunto la direzione due anni prima, propone, tra gli altri, Renato Birolli, Giacomo Manzù, Fiorenzo Tomea e Aligi Sassu: quest'ultimo scontrerà un anno e mezzo di carcere per attività antifascista e diffusione di stampa clandestina.

Alcuni artisti, infatti, affiancano al pennello²⁸⁴ anche la penna per lanciare i loro strali avvelenati. E così Mino Maccari, che fa di Ugo Ojetti un bersaglio per i propri versi²⁸⁵, dipinge nel 1929 *Spagna* (fig. 63), in cui le personificazioni della nazione spagnola e della morte si stringono in una travolgente danza macabra²⁸⁶.

²⁸² *Natura morta con teschio*, 1924, olio su cartone, cm 60x40.

²⁸³ Persico, scrivendo a Melotti, elogia un disegno di Tomea: «una cosa bellissima ed assai significativa [...] C'è dentro tutto il problema dei giovani e la rivoluzione davvero impressionante di questa 'forma nuova' alla quale tanti aspirano» (in A. ALBAN, *Fiorenzo Tomea, un solitario della pittura ... cit.*, p. 16).

²⁸⁴ La mostra che nel 1937 Mafai dedica alle *Demolizioni* operate dall'amministrazione fascista è considerata, a sua volta, una provocazione. Su questo punto anche Ojetti manifestò il proprio dissenso: «un argomento per lui fondamentale e fortemente condiviso con lo stesso D'Annunzio, cioè la battaglia contro sventramenti, demolizioni e deturpazioni a Roma, Lucca, Firenze, Bologna e Perugia»: M. NEZZO (a cura di), *Ritratto bibliografico ... cit.*, p. 49.

²⁸⁵ «Quando le belve si fan pigre/ Ugo Ojetti diventa una tigre»: M. MACCARI, in M. DE MICHELI, *Carte d'artisti ... cit.*, p. 175.

²⁸⁶ Un'inquietante interpretazione contemporanea del motivo della danza macabra è offerta, inoltre, dai venti disegni con cui Yan-Bernard Dyl illustra

Il motivo dello scheletro danzante è affrontato, inoltre, da Carlo Carrà, che nel 1944 realizza dodici litografie su zinco per il volume *Versi e prose di Arthur Rimbaud*, edito dalla Conchiglia nel 1945²⁸⁷. Tra le illustrazioni, infatti, si trovano *Gli scheletri* e «uno *Scheletro danzante* che si incurva nel balletto e flette le ossa in modo innaturale, con movenze talmente eleganti e aggraziate da sembrare femminee. La figura ossuta regge la scena da sola, pare addirittura divertirsi, sorridendo e salutando con la

La danse macabre, testo di Pierre Mac Orlan pubblicato nel 1927. Infatti, nelle illustrazioni di Yan-Bernard Dyl, caratterizzate da un linearismo graffiante e da una cromia essenziale giocata sui contrasti, la Morte, che assume le fattezze di uno scheletro, segue i protagonisti nelle loro folli corse in automobile, presenza alle loro sconfitte presso il tavolo da gioco e accompagna le donne in un ballo travolgente, al ritmo di una musica eseguita da lei stessa. Il ghigno malvagio del suo teschio esalta, infine, il significato funesto di un'immagine che già dichiaratamente si ispira all'iconografia tradizionale della danza macabra. Il motivo della donna con lo scheletro conosce grande fortuna anche nel XXI secolo. Marina Abramović, a esempio, autrice della performance *Balkan Baroque* alla Biennale di Venezia del 1997 e nel 2005 di *Balkan Erotik Epic: Banging the Skull (Marina)*, esegue nel 2008 *Carrying the skeleton I*. In quest'opera l'artista indossa abiti neri, come l'ambiente in cui si trova, e cammina a testa china e a piedi scalzi portando sulle spalle uno scheletro femminile. L'immagine non tradisce la presenza di alcun elemento contingente o accidentale e il messaggio è trasmesso con un linguaggio emblematico per essenzialità e pregnanza.

²⁸⁷ Si veda: E. PONTIGGIA (a cura di), *Carlo Carrà. I miei ricordi. L'opera grafica 1922-1964*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline, 25 marzo – 29 maggio 2004), Medusa, Milano 2004.

mano»²⁸⁸: «un bello scatto visionario e una perfetta fusione tra testo e immagine (le poesie di riferimento sono *I corvi* e *Il ballo degli impiccati*) consentono di “sentire” – con le grafiche in bianco e nero [...] – le profonde lacerazioni di un’anima sconquassata»²⁸⁹.

Mino Maccari non si limita, tuttavia, a qualche freddura diretta a critici e giornalisti affermati. L’autore della serie *Dux* del 1943²⁹⁰ scrive su “Critica fascista”, rivista del Ministro dell’Educazione Nazionale, per rispondere al dibattito sul tema dell’arte fascista²⁹¹. Interviene, inoltre, sulle pagine di “Primato”, diretta

²⁸⁸ A. ZANCHETTA, *Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive*, Johan&Levi, Milano 2011, p. 56. Scheletri che possiedono un’analogia naturalezza si incontrano, inoltre, nell’opera di Paul Delvaux *Les Squelettes*, sempre del 1944.

²⁸⁹ A. GASBARRINI, *Rimbaud nelle arti figurative: dall’Impressionismo all’Inismo*, in “Bérénice”, a. XIV, nn. 36-37, novembre 2006, p. 69. Tra le illustrazioni che Carrà realizza per il volume *Versi e prose di Arthur Rimbaud* si trova, inoltre, un *Demone* ai cui piedi giace un cranio umano.

²⁹⁰ A proposito della rappresentazione affascinata, servile o sarcastica di Mussolini si veda: G. DI GENOVA (a cura di), “*L’uomo della Provvidenza*” ... cit.. In relazione all’iconografia del Duce in Mino Maccari si veda: A. PARRONCHI (prefazione), G. NICOLETTI (presentazione), N. AJELLO e altri (testi), *Omaggio a Mino Maccari nel centenario della nascita. Il lungo dialogo di Maccari con il suo tempo. Mostra antologica 1921-1989*, catalogo della mostra (Grosseto, Città di Grosseto, s.d.), Pananti, Firenze 1998.

²⁹¹ Il dibattito muove dal discorso che Mussolini tiene il 5 ottobre 1926 all’Accademia di Belle Arti di Perugia. Sin dall’ottobre dello stesso anno, Bottai trasferisce il confronto sulla propria rivista “Critica fascista”, a cui si rivolgono, tra gli altri, Maccari, Soffici, Malaparte, Cecchi, Bragaglia,

ancora una volta da Bottai – oltre che da Vecchietti –, in cui pubblica alcuni disegni, acquerelli, illustrazioni ed esprime le proprie scomode opinioni: «Se fossimo amici delle lapidi, proporremmo che ne venisse collocata una nella Galleria di Roma, a ricordo della mostra tenuta dai pittori Guttuso, Guzzi, Montanarini, Tamburi e Ziveri in compagnia dello scultore Fazzini; i quali tutti, giovani al di sotto o vicini ai trent'anni, hanno saputo opporre, sul terreno concreto dei fatti, una indubbiamente seria e nobile smentita al recente fastidiosissimo vaniloquio sulle presunte colpe e degenerazioni della nostra produzione artistica contemporanea»²⁹².

Non si risparmia neppure Fausto Pirandello, che nei suoi scritti sferza Ogetti più volte, persino dalle pagine di “Quadrivio”²⁹³,

Oppo, Pavolini e Massimo Bontempelli che inevitabilmente sostiene il programma di “Novecento” (M. BONTEMPELLI, *Arte fascista*, in “Critica fascista”, n. 22, 15 novembre 1926).

²⁹² M. MACCARI, *Sei giovani*, in “Primato. Lettere e arti d'Italia”, a. I, n. 1, XVIII, 1 marzo 1940, p. 21.

²⁹³ «Quale nostro modesto contributo alla fattiva opera del Sindacato B. A. rivolgiamo una prima lista di desiderata della categoria alla benevola attenzione delle preposte Gerarchie: [...] Obbligo ai giornalisti, cronisti e critici d'arte perché finalmente si decidano a fare qualche intelligibile distinzione, e il primo passo per un accordo di giudizio, di stampare nei loro scritti, i nomi degli artisti da loro citati, secondo una speciale tabella di differenti caratteri tipografici da stabilirsi. Esempio: Accademici ... grassetto/ Consiglieri ... neretto/ Primi premi ... corpo x/ Invitati ... corpo Y/ Articolati da Ogetti ... corpo z/ Disarticolati ... corpo di bacco e via via fino agli scartati alla Sindacale di Cerignola»: F. PRANDELLO, *Quaderno. Desiderata*, in “Quadrivio”, Roma, 6 settembre 1942, p. 3. L'artista scrive

diretto da Telesio Interlandi, suo collezionista, ma anche fondatore della rivista “Difesa della Razza”. Le ragioni di tale atteggiamento si possono intuire dall’autopresentazione che Pirandello pubblica nel catalogo della II Quadriennale di Roma nel 1935: «Il momento artistico attuale ha una storia così complessa che sarebbe assai saggio partito non arrischiarsi a parlarne. [...] Pare sia colpa di un’eccessiva critica: e forse non dipende che dalla personalità degli artisti: ma è anche più vero che non siano che pure e semplici ragioni politiche ad aver influito così stranamente a sovvertire le naturali funzioni dell’arte»²⁹⁴. Secondo Fausto Pirandello, l’arte deve sfuggire a ogni forma di *revival*: «Ho pensato agli antichi: essi sempre hanno riprodotto la vita attuale e la favola eterna. Mettere questa favola eterna sotto le vesti moderne, nella vita moderna. Così può nascere il quadro»²⁹⁵; una posizione che senz’altro dimostra di saper rispettare in quell’originale interpretazione del repertorio tradizionale della *vanitas* che è *Metafisica di un santo* del 1934 (fig. 87). In essa raccoglie ed esibisce gli oggetti “sacerdotali” che accompagnavano la vita di un “santo” che ormai non c’è più: un rosario, un paio di scarponcini consunti, una rosa rinsecchita, una pisside, due candele usate e alcuni santini. Il titolo potrebbe

per il settimanale letterario più di trenta articoli con illustrazioni, nella rubrica *Quaderno*, tra il 5 aprile 1942 e il 31 gennaio 1943.

²⁹⁴ *Seconda Quadriennale d’Arte Nazionale. Catalogo generale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio – 31 luglio 1935), Tumminelli & C., Roma 1935, p. 45.

²⁹⁵ M.L. AGUIRRE D’AMICO, *Fausto Pirandello. Piccole impertinenze. Frammenti di autobiografia e altri scritti*, Sellerio, Palermo 1927, n. 24, pp. 37-38.

giocare sulla polivalenza della parola “metafisica”, con la *verve* che lo contraddistingue: ora alludendo alla pratica di creare accostamenti inusuali e stranianti propri dell’arte metafisica, senza tuttavia dividerne lo spirito melanconico; ora recuperando il significato originario della parola greca, lasciando intendere che proprio l’assenza del protagonista di questo improvvisato altare è l’elemento “meta-fisico” dell’opera.

Legami trasversali si ripropongono, ancora, tra artisti di diversa ispirazione, se si considera come nell’ambito di “Corrente” «trovano spazio sia la versione di impegno sociale di un clima antinovecentista (Guttuso, Manzù, Birolli, etc), sia la versione meno esposta politicamente e più orientata verso un ripiegamento sulle proprie origini, più consona al sentire di Tomea»²⁹⁶. E proprio Guttuso, tra 1940 e 1942, realizza una serie di eloquenti *vanitates*.

Natura morta con lampada del 1940-1941 (tav. 36), che appartiene al gruppo di nature morte dipinte nello studio di Pompeo Magno, presenta alcuni elementi propri del genere della *vanitas*. Infatti, accanto a un portacandele vuoto, è posto un cranio di bue, la cui orbita oculare crea assonanza con la lampadina fredda e spenta sopra di essa. Gli oggetti sul tavolo sono disposti disordinatamente: una gabbietta priva di uccelli, il coperchio di una teiera e una tazza bianca che, al centro di un candido panno, vengono colti nell’attimo in cui si sbilanciano. Posto oltre un cesto di vimini vuoto, anche il drappo rosso sullo sfondo pare risentire di questa tensione per le pieghe che lo muovono, giungendo a creare un’ombra profonda in alto a destra.

²⁹⁶ B. SALERNO, *Tomea ... cit.*, p. 14.

Va ricordato che il 10 giugno 1940, mentre l'Italia entra in guerra, la rivista "Corrente" viene soppressa dalla polizia. Il colpo è duro, ma i giovani d'opposizione e apertamente antifascisti, operanti attorno a essa, non si perdonano d'animo. In questa *vanitas* si percepiscono con forza gli spettri della guerra (il drappo rosso sangue) e della fame (il cesto vuoto), della morte e del sacrificio di innocenti (il bucranio, animale sacrificale, il panno e il calice bianchi), della prigionia politica (la gabbia²⁹⁷), della violenza che tocca anche i salotti borghesi (la teiera scoperchiata), elementi angosciosamente ribaditi dalla negazione delle due uniche fonti di luce visibili nel quadro, il candeliere vuoto e la lampada blu, che per forma e cromia ricorda quella in *Guernica* di Picasso, artista da lui molto amato: «Mi piaceva il senso dolorosamente terrestre di Van Gogh e perciò lo avvicinavo nel mio amore a Picasso»²⁹⁸. Forse proprio per l'influenza di *Guernica*, in cui subito sotto la lampada si spalanca la bocca di un cavallo atterrito, Guttuso predilige, nella propria *Natura morta con lampada*, il cranio di un animale al teschio umano.

Sempre nel 1940 l'artista realizza anche *Fiasco, candela, bollitore* (tav. 35), in cui dipinge un pacchetto chiuso di sigarette, una candela spenta, un fiasco, un bollitore, una piccola

²⁹⁷ Tema affrontato da Renato Guttuso anche in *Gabbia bianca e foglie* del 1940-1941 (fig. 60), da Italo Valenti in *Natura morta con gabbia* del 1943 e da Afro Basaldella nel dipinto *Autunno* del 1935.

²⁹⁸ *Dialogo con Guttuso sulla pittura*, in "Quaderni milanesi", n. 4-5, estate-autunno 1962, ripubblicato in R. GUTTUSO, *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, De Donato, Bari 1972, p. 210.

pentola pulita sul tavolo coperto da un drappo color senape e da un panno bianco. È una natura morta che si apre, tuttavia, a una diversa interpretazione se si considera la candela spenta in primo piano, simbolo appartenente al repertorio iconografico della *vanitas*, e la violenza dei contrasti cromatici ricercati dall'artista. Tali caratteristiche si ravvisano, infatti, anche nella *Donna alla finestra* del 1942 (tav. 37), che Raffaele De Grada considera un'opera fondamentale sia per l'influenza esercitata sugli artisti del periodo, sia per la capacità di superare il formalismo di una natura morta incapace di vedere oltre la raffigurazione mimetica dell'oggetto²⁹⁹. In effetti sono molti gli elementi che vanno al di là della descrizione puramente formale della realtà e che rimandano, in particolare, all'iconografia della *vanitas*. Sul tavolo, infatti, una foglia secca poggia su uno dei libri ammassati e un'incudine giace accanto al bucranio, presente anche in *Natura morta con lampada* del 1940-1941 (tav. 36) e in *Natura morta con drappo rosso (Sedia, bucranio e drappo rosso)* del 1942 (fig. 62). D'altro canto in un'intervista del 1964 Guttuso, alla domanda «“Che senso aveva, in quegli anni, dipingere bottiglie?”»³⁰⁰ risponde: «“Dipingere gli oggetti ha sempre senso. Ma lei forse si riferisce a una mia frase di qualche tempo dopo:

²⁹⁹ Si veda: R. DE GRADA, *I Guttuso della collezione De Ponti*, in *Guttuso*, catalogo della mostra (San Gimignano, s.l., s.d.), Città di San Gimignano, Arti Grafiche Ubezzi & Dones, Milano [1970].

³⁰⁰ M. NOZZA, *Un'intervista con Renato Guttuso: Trent'anni di pittura*, in "L'Europeo", Milano, 2 febbraio 1964, s.p..

‘dipingere bottiglie^[301] o scrivere poesie ermetiche era di per sé una protesta’. Solo che per noi quella protesta non era soddisfacente”»³⁰². Il dissenso trova, pertanto, nuove forme per esprimersi, come accade nella *Crocifissione* del 1941, discusso secondo posto al Premio Bergamo: «allora nei quadri “pubblici”, si era costretti a fare uso di un linguaggio a simboli e indiretto per esprimere la propria opposizione. In questa allusività rientrava anche il tema della Crocifissione: un tema trattato ugualmente, oltre che da Sassu, proprio in quegli anni anche da Manzù e da Guttuso»³⁰³. A tal proposito Guttuso afferma: «La Crocifissione la pensai subito come un supplizio. [...] Della prima idea del supplizio poi, nel quadro definitivo rimase solo il pezzo di natura morta, un tavolo in primo piano sul quale ci sono degli oggetti, oggetti crudeli, oggetti di tortura, come acidi, chiodi, una ciotola di sangue. Io avevo inteso presentare il supplizio di un uomo giusto, dando stile e sentimento moderni a quella rappresentazione»³⁰⁴.

Le stesse nature morte sono, dunque, portatrici di significati simbolici e di messaggi ideologici e testimoniano, nella composizione progressivamente più complessa e nel ricorso a elementi inquietanti, sovente derivanti dal repertorio iconografico della *vanitas*, l’aumento della tensione sociale e politica del momento.

³⁰¹ Si pensi, a esempio, al dipinto *Lume, piatto e bottiglia* che Guttuso dipinge nel 1931 (fig. 59).

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ M. DE MICHELI, *Le circostanze dell’arte ... cit.*, p. 225.

³⁰⁴ M. NOZZA, *Un’intervista ... cit.*

Nel primo numero della rivista “Il ‘45”, diretta da Cassinari³⁰⁵, de Grada, De Micheli, Gatto, Guttuso, Morlotti, Treccani e Stefano Terra, viene pubblicato nel 1946 il testo seguente: «Nei termini rigorosi del discorso ogni oggetto può essere illuminato dalla luce della nuova concezione, anche i più semplici oggetti di una natura morta. È il volto che la realtà, qualsiasi realtà, assume, quello che importa. Niente è vietato al poeta e al pittore, ma qualunque cosa egli faccia, questa porterà il sigillo della sua concezione del mondo. Ma è anche certo che l’esigenza più urgente che è in noi ci spingerà sempre verso quelle opere dove si compie e si decide direttamente il destino dell’uomo»³⁰⁶.

Molti artisti, ormai, agiscono ispirati da questi principi, come a esempio Ciri Agostoni³⁰⁷, che affronta temi quali il *Bucranio* e la *Natura morta col coltello e il drappo rosso*, (cfr. cap. I.2). I medesimi soggetti ricorrono anche nell’opera di Renato Guttuso, come abbiamo poco sopra evidenziato, di Giuseppe Santomaso, che espone alla Galleria della Spiga, (cfr. cap. I.2) e di Ennio Morlotti. Quest’ultimo presenta, nel 1941, *Natura morta* al III Premio Bergamo, vincendo «quale tema libero, uno dei premi di

³⁰⁵ Bruno Cassinari dipinge, nel 1942, *Panno viola* (fig. 32), in cui compare un lume spento, immerso in un’atmosfera notturna; nello stesso anno realizza, inoltre, *Vitello squartato*, che per violenza cromatica e crudezza ricorda la forza espressiva di Chaim Soutine e, in particolare, le sue opere di soggetto analogo.

³⁰⁶ S.t., in “Il ‘45”, n° 1, 1946, pp. 37-38. La rivista ebbe solo tre numeri in italiano, inglese e francese.

³⁰⁷ Ciri Agostoni muore a Milano il 28 settembre 1944, nel corso di un’azione partigiana.

secondo grado di L. 5.000»³⁰⁸, a riprova dell'importanza riconosciuta al genere. Il dipinto sovrappone due motivi ampiamente utilizzati. Il primo è l'inserimento del pezzo scultoreo all'interno di una natura morta, qui demistificato dalla scelta di un soggetto umile, una testa di vitello o bue priva di corna, molto distante dalle statuette di divinità classiche spesso citate nelle *vanitates* ricolme di opere d'arte. Su questa tipologia indugia lo stesso Morlotti, che nel 1942 dipinge *Composizione (Statue)* (fig. 79), nonché la ricca serie dei *Gessi* (fig. 78).

Il secondo è quello del bucranio, protagonista in questi anni di alcune *vanitates* dell'artista, come *Natura morta con bucranio* del 1942 (tav. 46), che rinvia ad alcune opere di Guttuso, quali *Natura morta con lampada* del 1940-1941 (tav. 36) e *Donna alla finestra* del 1942 (tav. 37). Morlotti riprende lo stesso soggetto anche in *Natura morta con bucranio* del 1943 circa (tav. 48), in cui ritornano i motivi del bucranio e della statua, già ampiamente affrontati in precedenza, ma che continuerà a riproporre nella serie dei *Bucrani* del 1945 – *Bucranio sulla seggiola* (fig. 82), *Secondo bucranio (Primo bucranio)* (fig. 84), *Bucranio (Secondo bucranio)* (fig. 83) – coronata da *Natura morta due teste (Due teste)* dello stesso anno (fig. 85).

La potenza iconografica di questi simboli, presenti nelle *vanitates* dell'epoca, si comprende ulteriormente indagando sull'origine di un altro motivo legato alla figura di Ciri Agostoni: il drappo rosso. È proprio Morlotti a fornire, nello scritto *Commosso*

³⁰⁸ Scheda di *Natura morta*, in M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo ... cit.*, p. 230, fig. n. 103.

richiamo di vita: un ricordo per Ciri Agostoni, la chiave di lettura di questo elemento ricorrente in nature morte caratterizzate da un cromatismo drammatico e da scelte compositive miranti al coinvolgimento emotivo dello spettatore: «Ecco la corta biografia della grande vita di Ciri Agostoni. Vent'anni, ancora iscritto a legge, tre paesaggi nella scia De Chirico metafisico. Subito dopo, un intero inverno chiuso con Kodra nello studio di via Solferino a disperarsi su tre tele. Disperarsi perché il rosso non fosse più rosso ma amore e odio; perché il bianco non fosse più bianco ma verginità e tenerezza; il colore e gli oggetti non fossero più colore e oggetti ma fossero luce, abbraccio, vendetta. Poi, nell'estate successiva, tutta una vita. Azioni coi Gap milanesi che stupiscono i compagni anziani, sei quadri che rimangono nella storia della pittura. Una mattina del settembre scorso fu trovato ucciso in una strada di periferia. Unico documento addosso, un drappo rosso»³⁰⁹.

Morlotti, infatti, dipinge nel 1942 una *Natura morta con drappo rosso* (tav. 47), la cui violenza cromatica accentua i valori simbolici di elementi, quali le conchiglie e il candelabro qui presenti, che tradizionalmente appartengono all'iconografia della *vanitas* e di soggetti che all'interno di questo genere sviluppano una valenza emblematica, come il drappo rosso. Al medesimo motivo³¹⁰ ricorre inoltre, sempre nel 1942, Renato Guttuso in

³⁰⁹ E. MORLOTTI, *Commosso richiamo di vita: un ricordo per Ciri Agostoni*, 1945, in *Questa mia dolcissima terra ... cit.*, p.17.

³¹⁰ Anche Filippo De Pisis, che, al pari di Morlotti (fig. 75), dedica un omaggio a Giorgio Morandi, dipinge nel 1941 una *Natura morta col panno rosso*.

Natura morta con drappo rosso (Sedia, bucranio e drappo rosso) (fig. 62), in cui, accanto al cranio di bue, frequentemente rappresentato dall'artista (tav. 36, tav. 37), si trovano anche alcuni libri e un bicchiere di vetro, simboli a loro volta appartenenti al repertorio della *vanitas*. In essa «una eccezionale tensione di energia si coglie negli accartocciati panni, come nelle righe del cuscino e della coperta o nello sbadiglio del teschio animalesco, nelle prospettive sghembe dei libri [...]. Il taglio medesimo del dipinto accresce la concentrazione e l'inedito di questa rivelazione espressionista di cose usuali; si assiste, per così dire, alla loro organizzazione fuori dal caos in cui oggettivamente si trovavano, e ne risulta una interpretazione assolutamente nuova, aguzza, violenta»³¹¹.

Questa tensione diviene effettivamente tangibile nel 1942 e, in particolare, nel corso del Premio Bergamo di quell'anno, che «fu in qualche modo il Premio di Corrente. I pittori di Corrente vi parteciparono tutti, insieme con Guttuso, Birolli, Migneco, Valenti^[312], e i nuovi artisti che a Corrente erano arrivati solo nel '40: Morlotti e Cassinari. [...] Ma al Premio Bergamo di

³¹¹ F. BELLONZI, *Pittura italiana del Novecento*, Aldo Martello, Milano 1963, p. 106.

³¹² Italo Valenti dipinge, nel 1942, *Composizione* (fig. 112). L'opera, esposta al IV Premio Bergamo accanto, tra le altre, alle opere di Birolli *Composizione (Elegia per un paese felice)* e *Gallo morto* (tav. 11), presenta simboli propri del genere della *vanitas*, quali la conchiglia in primo piano, i due vasi con fiori recisi posti uno a destra e l'altro a sinistra della lampada nera che, contraddicendo la propria funzione luminosa, rafforza il proprio valore semantico e ribadisce la propria centralità nell'organizzazione cromatica e compositiva.

quell'anno partecipava anche Emilio Vedova, che immediatamente, per coincidenza di pensieri e di umori politici si sentì vicino al gruppo»³¹³. Quest'ultimo, infatti, invia al Premio Bergamo le opere *Caffeuccio n. 1*, *Caffeuccio n. 2* e, soprattutto, una *Natura morta*, dimostrandosi in piena sintonia con gli artisti di Corrente. Vedova, inoltre, è testimone diretto del clima teso che caratterizza l'inaugurazione del Premio: «Ricordo l'aria veramente allarmistica di quella giornata, l'aria veramente anarchica, con i piatti che volavano nell'alto della Bergamo alta. Con la esplosione di bicchieri contro altri bicchieri, con quel fascista in camicia nera che nel colmo dell'exasperazione tirò fuori anche il pugnale per darmelo sulla schiena, con quell'aria di congiura che serpeggiava nella tavolata, i Migneco^[314], i Guttuso, i Birolli, Treccani, Apollonio, etc., con Elio Vittorini ... [...] sintomi precisi di un rovesciamento più o meno cosciente»³¹⁵.

Quale spirito muova questi pittori lo descrive efficacemente Ennio Morlotti: «A Milano e altrove in Italia, i giovani pittori non parlavano più che di vita. Soffocati, umiliati, senza maestri da seguire, senza quadri da adorare, s'erano rassegnati a sopravvivere alla tragedia di tutti [...]. Ciri invece aveva voluto salvarsi con l'offesa, rifarsi nella lotta. A Milano, e altrove in Italia [...] non si poteva leggere che della pittura di De Pisis, di

³¹³ M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte ... cit.*, p. 232.

³¹⁴ Migneco, proprio nel 1941, dipinge *Natura morta con maschere* (fig. 65), in cui avvicina al motivo iconografico tradizionale delle maschere, il filo elettrico presente in *Fiasco, candela, bollitore* di Guttuso (tav. 35), di cui condivide anche i decisi contrasti cromatici.

³¹⁵ M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte ... cit.*, p. 232.

Morandi, di De Chirico e di Carrà. Ciri diceva che [...] la polvere di Morandi, non ha aggiunto niente e che il suo equilibrio è paura. Diceva che De Pisis era un impressionista degenerare [...]. Diceva che la poesia di Carrà [...] era poesia di rinuncia, un raggomitolarsi in tristi nostalgie [...]; diceva che De Chirico era un giullare imbrogliatore. Diceva di tutti che non servivano alla nostra vita di sangue e di morte. [...] Ciri [...] aveva sentito anche lui [...] che solo Picasso gli era vicino, che la vita non era velluto, mistero, allusione, subcosciente, simbolo, la vita era la realtà del sangue che voleva vivere. E ha mantenuto fede con la sua vita e coi suoi quadri. Così, [...] io [...] domando agli uomini se dietro le forme e i colori non sentono il teso, chiaro, commosso richiamo di vita di questo giovane ucciso dal suo troppo amore»³¹⁶. In effetti, «vi sono quadri di quest'epoca [...] che si impongono per una tensione espressiva di irripetibile drasticità. [...] In queste opere la lezione di Picasso è evidente: un Picasso letto ancora in maniera diversa da Guttuso, con più furore mentale e morale»³¹⁷.

«Allora si parlava molto di “equivalenti pittorici”. I quadri si popolavano così di emblemi e di simboli che dovevano riassumere in sé, drammaticamente, un significato di denuncia, di lotta, di rivolta. [...] Tale emblematismo era dovuto in parte ai residui di ermetismo, soprattutto però all'impossibilità di esprimersi chiaramente nella situazione politica di quegli anni. Questa poetica degli “equivalenti figurativi” appariva risolta efficacemente in Picasso. Quali formidabili “equivalenti” il

³¹⁶ E. MORLOTTI, *Commosso richiamo di vita ... cit.*, pp. 18-19.

³¹⁷ M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte ... cit.*, p. 233.

pugno chiuso sul coltello, la fiaccola, la lampada, il toro, nel quadro e nei disegni di *Guernica*. Questo è il motivo per cui, particolarmente gli artisti appartenenti a quest'ala sinistra [...] andavano sostituendo adesso i drappi rossi, i bucrani, i coltelli conficcati sul tavolo»³¹⁸. Ancora una volta sono gli scritti di Morlotti a fornire la riprova dei valori simbolici attribuiti a tali elementi iconografici: «Si parlava anche di Picasso in quei tempi a Milano e altrove in Italia e di realtà, di pittura nella vita, e di vita nella pittura, di pittura come lotta, di pittura come barricata, come pugnale, di pittura nelle piazze, di pittura con gli uomini per gli uomini negli uomini»³¹⁹. E il pugnale è presente proprio in un'opera di Morlotti, *Natura morta con coltello e tenaglia* del 1942 circa (fig. 80), in cui appare conficcato, appunto, su un tavolo, accanto a una lampada³²⁰ e al consueto candeliere a spirale³²¹.

Così, mentre sul Premio Bergamo pesano i tagli da «regime di guerra con spese ridottissime e controllo severissimo»³²² e «su tutto c'è una paura barbina della polemica e delle solite accuse di

³¹⁸ Ivi, p. 235.

³¹⁹ E. MORLOTTI, *Commosso richiamo di vita ... cit.*, p. 18.

³²⁰ Il lume è un soggetto ricorrente nell'opera di Ennio Morlotti – si veda, a esempio, anche *Natura morta* del 1942 (fig. 76) – e in numerosi dipinti di altri esponenti di Corrente, come Renato Birolli (tavv. 9-10-13; figg. 14-15-16-17).

³²¹ Infatti, il candeliere a spirale è presente, a esempio, in *Natura morta con candeliere* (tav. 45), *Omaggio a Morandi* (fig. 75) e in *Natura morta* (fig. 77), tutte opere di Morlotti risalenti al 1942.

³²² A. ALBAN, *Fiorenzo Tomea, un solitario della pittura... cit.*, p. 23.

degenerazione giudaismo ecc.»³²³, un artista come Birolli³²⁴, che considera l'arte «identità fra espressione e vita morale»³²⁵, prosegue la propria ricerca artistica. Anche quando il gruppo di Corrente viene disperso³²⁶, Birolli e Guttuso sanno dare un contributo fondamentale: il primo con la serie di disegni sull'occupazione nazista, il secondo con il ciclo *Gott mit uns* sulle Fosse Ardeatine. Proprio Guttuso nel 1951, alla presentazione della mostra di Cagli alla Galleria S. Marco di Roma, ricorderà come non ci siano stati «giovani di qualche talento che in qualche modo non si unissero a lui: da Capogrossi a Afro [...] a Birolli, a Tomea³²⁷, a me stesso»³²⁸.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ P. VIVARELLI, *La politica delle arti figurative ... cit.*, p. 29-30.

³²⁵ M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte...* cit., p. 222. «“L'espressione – egli scriveva – deve sempre coincidere con le ragioni dell'essere, subire le cadenze del tempo presente, trasformarsi in coscienza morale”» (*Ibidem*).

³²⁶ Nel 1943 Treccani, Vedova, Morlotti, Morosini, De Grada, De Micheli, Guttuso e Cassinari scrivono il loro manifesto per pubblicarlo nei “Quaderni rossi”, ma Vedova, a causa dell'irruzione della polizia durante la sua personale presso la Galleria della Spiga – dopo che il veto fascista aveva bloccato nel 1940 l'uscita della rivista “Corrente” –, distrugge il manifesto, anche se Treccani ne salva una copia (in E. TRECCANI, *Arte per amore*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 33-35). L'intervento della polizia porta all'arresto di De Grada, direttore della galleria - economicamente sostenuta da Alberto Della Ragione - e il gruppo si disperde.

³²⁷ Tomea, infatti, si lega a Renato Birolli sin dagli anni trascorsi a Verona. Quest'ultimo, infatti, «che fu molto vicino a Tomea» ne rammenta una «visione [...]: dove l'uomo ha guardato gli uomini e il proprio destino; dove ti sei appena reclinato sul tuo passato, considerando il tuo stato attuale di

Renato Birolli, prima di trasferirsi a Parigi nel 1947 e di maturare la svolta espressiva verso una forma di lirismo astratto, realizza numerose nature morte punteggiate dalla comparsa costante di simboli caratterizzanti il genere della *vanitas*, quali il lume in *Natura morta-Lanterne* del 1938, *Lume e fiori* del 1939, *I lumi* del 1940 (tav. 9), *Cilindro e lanterne* del 1940 (fig. 15), *Una finestra (Palloncini cinesi) (I palloni cinesi)* del 1944 (tav. 13) e *Ora di notte* del 1943 (tav. 12), in cui sembra comparire, accanto alla lampada, anche la forma tipica della clessidra.

«Birolli, nel '38, aveva già superato la fluidità lirica [...]. A quest'epoca il suo linguaggio aveva trovato una misura più ferma e definita [...] dove l'eco sensoriale delle emozioni si placava attraverso il filtro intellettuale della memoria, proponendosi come momento contemplativo alto e silente. Un quadro come *Natura morta-Lanterne* del '38, appunto, o il *Ritratto di Rosa*, la moglie, riassumono benissimo questa maturazione»³²⁹.

pena. L'uomo moderno che si trova su una pietra a guardare l'esodo della sua gente come un profeta, ricordi?» (G. PEROCCO, *Tomea a vent'anni dalla morte*, in *Tomea ... cit.*, p. 11.

³²⁸ A. ALBAN, *Fiorenzo Tomea, un solitario della pittura ... cit.*, p. 17.

³²⁹ «Leggendo qualche passo dei *Taccuini*, riferiti a questo periodo, ci si rende subito conto di come Birolli avesse precisa coscienza di quanto andava facendo: «Per anni – egli scrive – fin dall'inizio della mia carriera ho ignorato l'accordo di bruno e marrone [...]. Non che io non conoscessi questa gamma di colori, anzi la amavo nelle opere altrui [...] Soltanto che, dipingendo [...] mi trovavo sempre mal corrisposto [...]. Poi abbassando un giallo mi accorsi improvvisamente della presenza del bruno e ora io lo penso in similitudine di giallo. L'occhio ha subito una sensibile modifica. So che a poco a poco il bruno e il marrone acquisteranno il loro peso, la loro

Afferma De Micheli: «In un periodo di scarsa e difficile informazione e di patriottismi pseudo-culturali, questa ricerca dell'Europa [...] era la ricerca per rompere un duro accerchiamento ideologico, quindi una ricerca attiva e creativa, un tentativo per assimilare non dei modi o delle maniere, ma i segni di una vicenda artistica profondamente legata alla storia [...] Tutto ciò avveniva dunque [...] come esigenza di risolvere i nostri problemi, che non erano puramente estetici, ma che diventavano casomai estetici solo attraverso le inquietudini, le preoccupazioni e la rivolta contro il conformismo e la violazione della coscienza. Separare gli artisti di Corrente da questi temi e da queste convinzioni non è possibile, equivarrebbe a deformarne la storia e i significati»³³⁰.

durata”. [...] Sono, come si vede, indicazioni preziose per capire la progressione del processo espressivo di Birolli in quegli anni: un processo che si compie con pienezza nella *Sicilia* del '40, ne *Il velo nero* del '41»: M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte ... cit.*, p. 224.

³³⁰ M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte ... cit.*, p. 221.

III

CATALOGO DELLE OPERE

III.1

Tavole con scheda tecnica e critica

Tav. 1

Pietro Annigoni

Le melagrane, 1938

Tempera grassa su tela, cm 18x18,3

Firmato e datato in basso a sinistra: “30.1.38 Cttt a.m.c.a.” Firenze, Collezione Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Esposizioni: Firenze, 2010-2011 p. 187 ill. c.

Bibliografia: Hoopes, 1969, fig. n. 18; Caroli, Erlindo, Meneghetti, 1989, p. 64; De Grada, Paloscia, Sgarbi, Ulivi, Valentini, 2000, p. 62, p. 66; Clemente, Annigoni, Gerd, Paloscia, 2001, pp. 54-55; Campana 2009, p. 31; Barletti, in Mazzanti, Mannini, Gensini, 2010, p. 186.

Pietro Annigoni nel 1938 dipinge *Le melagrane*, usando il frutto come emblema di fertilità: infatti «la sigla “a.m.c.a.” significa “alla mia cara Anna”, ossia Anna Giuseppa Maggini, il primo vero amore di Annigoni, la donna che aveva sposato appena l'anno prima, nel 1937» (Barletti, in Mazzanti, Mannini, Gensini, 2010, p. 186) e il dipinto allude «alla speranza dell'aspettativa di un figlio che, in effetti,

arrivò l'anno seguente. L'idea di un frutto che perviene all'ultimo stadio di maturazione, unita alla dedica, è sin troppo esibita per non lasciare adito ad un'interpretazione di tipo autobiografico, concetto esteso dal melograno all'arachide in primo piano parzialmente sgusciata [...] ad enfatizzare l'essenzialità del seme posto in bella mostra nella sua nuda individualità» (*Ibidem*). Il valore simbolico di tale dipinto potrebbe, altresì, trovare conferma nell'atteggiamento con cui Annigoni affronta *Natura morta* del 1935-1936 (fig. 1), realizzata due anni prima, quando ancora non aveva sposato Anna. In essa è presente la melagrana, ma qui è integra e si confonde nella composizione affollata da «grappoli d'uva, noci chiuse e aperte, una pigna in parte squamata, un peperone, un pomodoro» (*Ibidem*), dando l'impressione che l'artista avvicini lo sguardo agli elementi che popolano le nature morte seicentesche con l'intento di “scoprire” il modello e creare, a partire da esso un «accostamento, abbastanza singolare, di frutti e ortaggi assai diversi tra loro» (*Ibidem*).



Tav. 2

Afro Basaldella

Natura morta, 1937

Olio su compensato, cm 70x95,5

Firmato e datato in basso a destra: "Afro 1937"

Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna

Esposizioni: Roma, 1937; Roma, 1938; Spoleto, 1987, ill.; Milano, 1988, ill.

Bibliografia: Fagiolo Dell'Arco, Rivosecchi, 1988, p. 180, fig. n. 146; Servello, 1988, ill. b/n; Drudi, 1992, pp. 29-30, ill. b/n; Graziani, Scialoja, Gubbiotti, Drudi, Tedeschi, 1997, p. 25, fig. n. 29.

Il dipinto, acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna alla Sindacale del 1938, appare a un primo sguardo una natura morta senza ulteriori implicazioni. Gli strumenti musicali sono, tuttavia, spesso presenti nelle *vanitates* e, in questo caso particolare, colpisce che tutti gli strumenti paiano danneggiati, senza corde o comunque incapaci di liberare il suono e di realizzare lo scopo della loro arte, a cui allude il quadro sullo sfondo. Lo stato di abbandono in cui versano viene amplificato dal vaso con foglie secche posto sul tavolo

e da un volume che, seppur aperto, mostra solo pagine illeggibili. Il libro e fiori recisi, a loro volta motivi appartenenti al repertorio tradizionale della Vanitas, completano la composizione dominata da un intimo senso di melanconia.



Tav. 3

Afro Basaldella

Natura morta, 1937

Tempera su tavola, cm 28x40

Firmato in basso a destra: “Afro”

Collezione privata

Esposizioni: Roma, 1937.

Bibliografia: Mantura, Rosazza Ferraris, 1987, ill. b/n;
Graziani, Scialoja, Gubbiotti, Drudi, Tedeschi, 1997,
p. 26, fig. n. 32, ill. b/n.

Afro realizza alcune nature morte in cui riesce a fondere l'iconografia tradizionale della *vanitas* con una personale interpretazione dello spirito proprio del genere. In questa affollatissima *Natura morta* accosta ad alcune maschere e a un candeliere due pezzi di candela spenti, decorati da un motivo a fiori e foglie. Il motivo del candeliere ritorna più volte nell'opera di Afro, a esempio, in *Natura morta con conchiglia del 1939* (tav. 5), sul cui sfondo si vedono i dorsi consunti e le pagine impolverate di alcuni libri., in *Natura morta* del 1942 (fig. 9) e in *Natura morta con candela*

dello stesso anno (fig. 8). In quest'ultima compare, inoltre, una candela accesa, la cui luce esaspera i contrasti cromatici e la deformazione dei profili degli oggetti. I colori, infatti, vibrano di una drammaticità che distorce le forme, accentua i contrasti, rompe i profili e attribuisce potenza espressiva e pregnanza ai simboli della *Vanitas* utilizzati dall'artista.



Tav. 4

Afro Basaldella

Natura morta, 1938

Olio su tela, cm 50x30

Firmato in basso a destra: "Afro"

Collezione privata

Esposizioni: *III Quadriennale*, 1939, ill. b/n.

Bibliografia: Brandi, 1939, pp. 287-293, ill. b/n;
Aversano, 1939, pp. 95-98; Graziani, Scialoja,
Gubbiotti, Drudi, Tedeschi, 1997, p. 30, fig. n. 44, ill.
b/n.

Afro realizza, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta, numerosi dipinti di fiori in un crescendo «distruttivo» (Guzzi, 1942: cfr. Bibliografia generale), che si concretizza nella rappresentazione di una natura sempre più ischeletrita, malata, putrescente. È quanto si può notare osservando questa *Natura morta*, *Natura morta con vasi* del 1939 (fig. 6) e *Natura morta con fiori* del 1940 (fig. 7), in cui il tema tradizionale del fiore che appassisce, simbolo della vita che fugge e della bellezza destinata a sfiorire, diviene motivo per.

indugiare sul disfacimento fisico, proiezione di un'intima angoscia.



Tav. 5

Afro Basaldella

Natura morta con conchiglia, 1939

Olio su tavola, cm 39x73,5

Firmato in basso a destra: "Afro"

Roma, collezione privata

Esposizioni: Milano, 1982, ill. b/n.; Bologna, 1985-1986, ill. b/n.; Milano, 1986, ill. c; Spoleto, 1987, ill. c.; Milano, 1992, ill. c.; Forte dei Marmi, 1996, ill. c. (poi: Cortina d'Ampezzo, 1996, ill. c.).

Bibliografia: *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, 1982, p. 634; Graziani, Scialoja, Gubbiotti, Drudi, Tedeschi, 1997, p. 42, fig. n. 72, ill. c..



Tav. 6

Afro Basaldella

Natura morta con cestino, 1942

Olio su tela, cm 40x60

Firmato e datato in alto a sinistra: "Afro. 42"

Venezia, collezione privata

Esposizioni: *IV Quadriennale*, 1943, ill. b/n.

Bibliografia: Mantura, 1987, ill. b/n; Graziani,

Scialoja, Gubbiotti, Drudi, Tedeschi, 1997, p. 59, fig.

n. 117, ill. c..

Un *páthos* crescente caratterizza le nature morte che Afro esegue nei momenti più difficili della guerra: «Poche ma significative, sono le opere dipinte nei mesi cruciali del conflitto, tra queste *Vaso con girasoli*, datata 1943, che rivela accenti vangoghiani, e alcune nature morte del 1944-1945 che mostrano un addensarsi delle forme al centro della composizione, e, per la linea che marca con insistenza i contorni, possono essere messe in rapporto con il tardo cubismo di Braque» (Drudi, Gubbiotti, in Graziani, Scialoja, Gubbiotti, Drudi, Tedeschi, 1997, p. 375: cfr.

Bibliografia generale) Pertanto, in questa complessa fase storica, Afro matura una «definizione formale più aspra e angolosa» e una «nuova pastosità del colore e accensione tonale», che avvicinano *Natura morta col cestino* del 1942 a *Fiasco, candela e bollitore* del 1940 (tav. 35) di Renato Guttuso.



Tav. 7

Afro Basaldella

Natura morta rossa lunga, 1944

Olio su tela, cm 30x60

Firmato, datato e dedicato in alto a destra: “A Maria Afro 44”

Collezione privata

Esposizioni: Roma, 1946; Trieste, 1947; Milano, 1947.

Bibliografia: Brandi, 1977, ill. b/n.; Graziani, Scialoja, Gubbiotti, Drudi, Tedeschi, 1997, p. 60, fig. n. 122, ill. b/n..

Nonostante Afro qui riproponga il motivo degli strumenti musicali, affrontato in *Natura morta* del 1937 (tav. 2), appare mutato l’atteggiamento con cui dipinge *Natura morta rossa lunga*. Diverse sono la cromia, giocata su contrasti più violenti e la pennellata, meno calibrata, a testimoniare un impeto crescente, amplificato dall’inserimento di un utensile in basso a sinistra che, con le sue punte acute, rinvia ai coltelli raffigurati nelle opere di “Corrente”, affini a questo dipinto anche per le scelte cromatiche e compositive. Afro manifesta, dunque, un’inquietudine

che, soprattutto nelle *vanitates* realizzate durante gli anni della guerra, abbandona i toni melanconici per farsi dramma, come annota Neri Pozza, apprezzando le opere esposte in occasione della XXIII Biennale di Venezia: «pittura sviluppata in un clima di tristezza coloristica cosciente e di una umanità inquieta al massimo grado» (Pozza, 1942: cfr. Bibliografia generale).



Tav. 8

Afro Basaldella

Natura morta, 1945

Olio su tela, cm 29,5x90

Firmato e datato in alto a destra: “Afro. 45”

Roma, collezione privata

Esposizioni: Roma, 1978 (poi: Passariano, 1978, ill. b/n); Milano, 1985, ill. c.; Udine, 1987, ill. b/n..

Bibliografia: Graziani, Scialoja, Gubbiotti, Drudi, Tedeschi, 1997, p. 66, fig. n. 142, ill. c..

Questa natura morta dal formato orizzontale, che riprende *Natura morta rossa lunga* del 1944 (tav. 7) e ricorda inoltre l'opera di Santomaso *Natura morta con bucranio* (tav. 51), conserva lo stile duro e scabro sviluppato da Afro nel corso della guerra. L'artista, infatti, ripropone elementi iconografici frequentemente presenti nei dipinti di “Corrente”, quali il coltello e il fiasco, a cui accosta anche una clessidra, simbolo del tempo che eternamente fugge, generando infiniti cicli di esistenza e distruzione.



Tav. 9

Renato Birolli

I lumi, 1940

Olio su tela, cm 40x35

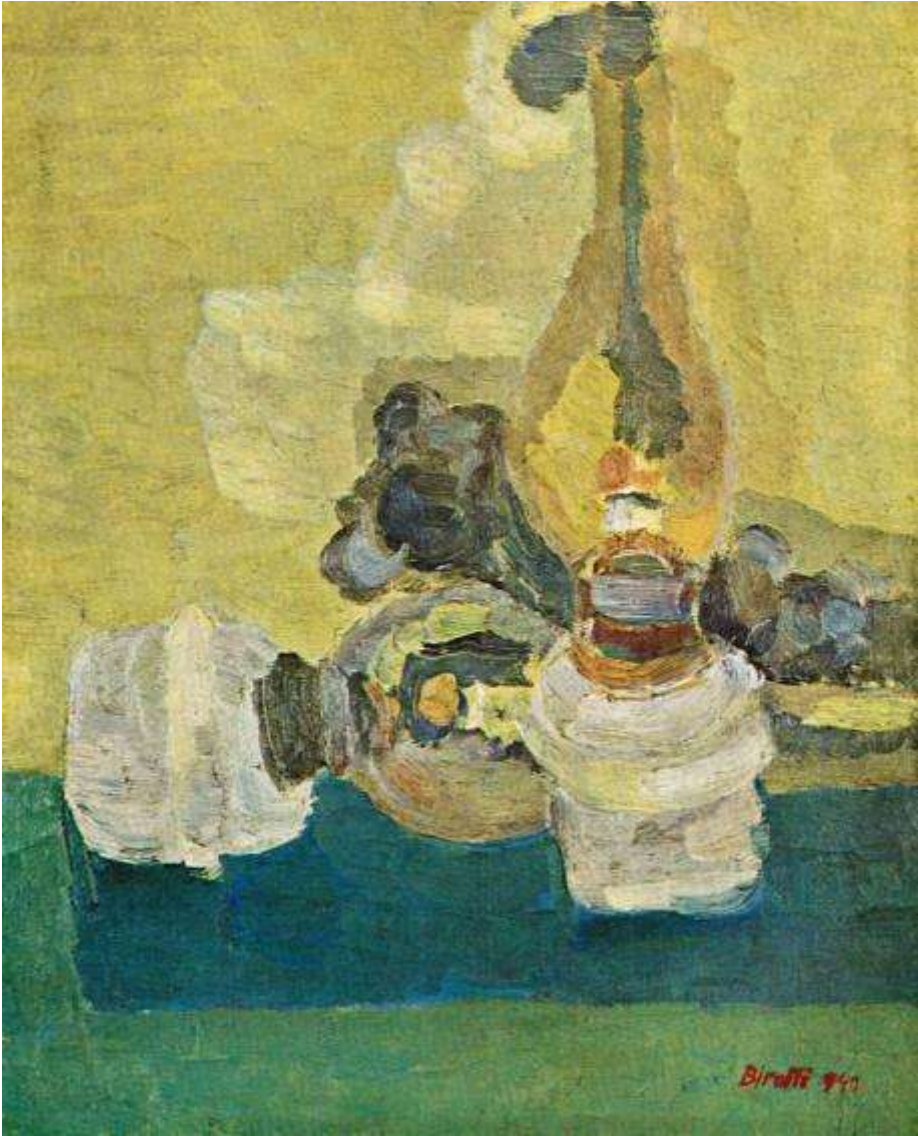
Firmato e datato in basso a destra: “Birolli 940”

Milano, collezione privata

Esposizioni: Ferrara, 1970, ill. c..

Bibliografia: Maltese, Dalai Emiliani, Rosci, Bruno, 1970, fig. 24, ill.c.; Birolli, 1978, p. 213, fig. 189, ill. b/n..

Renato Birolli, prima di trasferirsi a Parigi nel 1947 e di maturare la svolta espressiva verso una forma di lirismo astratto, realizza numerose nature morte punteggiate dalla comparsa costante di simboli caratterizzanti il genere della *Vanitas*. Il lume, a esempio, compare nel dipinto *I lumi* del 1940, ma anche in *Natura morta-Lanterne* del 1938, *Lume e fiori* del 1939, *Cilindro e lanterne* del 1940 (fig. 15), *Una finestra (Palloncini cinesi) (I palloni cinesi)* del 1944 (tav. 13) e in *Ora di notte* del 1943 (tav. 12),.



Tav. 10

Renato Birolli

Vigna morta, 1942

Olio su tela, cm 50x60

Firmato e datato in basso a destra: “Birolli 42”

Milano, collezione privata

Esposizioni: Milano, 1945; Ferrara, 1960.

Bibliografia: Tullier, 1951, p. 10, fig. n. XII, ill. b/n;
Venturi, 1954, p. 331; Sauvage, 1957, p. 34; Venturi,
1958, p. 46; Marchiori, 1963, p. 65, fig. n. 24, ill. b/n;
Birolli, 1978, p. 223, fig. n. 235, ill. b/n.; Fagone,
2001, p. 269, ill. b/n..

Gli orti incolti sono motivi ricorrenti nell’opera di Birolli, in quanto efficaci emblemi dei disastri provocati dal conflitto. Infatti, se in *Vigna morta* del 1942 l’artista identifica lo stravolgimento della pacifica e produttiva vita nei campi con lo stato di abbandono in cui versa il vigneto, così nel dipinto *Falce sull’aia* (fig. 18) del 1943 egli concentra nell’attributo tradizionale della Morte la tensione accresciuta dall’aggravarsi della situazione bellica.



Tav. 11

Renato Birolli

Gallo morto, 1942

Olio su tela, cm 58x83

Firmato e datato in basso a destra: “Birolli 42”

Milano, Museo Civico d'Arte Moderna A. Boschi

Esposizioni: Bergamo, 1942, parete 8, n. 87.

Bibliografia: Guzzi, 1942, p. 338; Apollonio, 1942, s.p.; Valsecchi, 1942, s.p.; Marchiori, 1963, fig. n. 23, ill. b/n; Birolli, 1978, p. 225, fig. n. 251, ill. b/n.; Lorandi, Rea, Tellini Perina, 1993, pp. 141-142, ill. b/n. p. 141.

Opera esposta al IV Premio Bergamo, il gallo morto, al pari di *Vigna morta* (tav. 10) e di *Falce sull'aia* (fig. 18), rinvia emblematicamente alla morte e alla violenza che caratterizzano la realtà di guerra. Nell'innocenza dell'animale ucciso, infatti, l'artista sembra voler riconoscere il destino dei giovani caduti e ammonire sull'insensatezza di una situazione politica senza via d'uscita.



Tav. 12

Renato Birolli

Ora di notte, 1943

Olio su tela, cm 69x49

Pisa, Museo Civico d'Arte Moderna

Esposizioni: Pisa, 1947.

Bibliografia: Birolli, 1960, p. 150; Marchiori, 1963, p. 69, fig. n. 31, ill. b/n; Birolli, 1978, p. 228, fig. n. 235, ill. b/n.

Nei suoi dipinti Renato Birolli inserisce con assiduità elementi che appartengono all'iconografia della *Vanitas*. In *Ora di notte*, infatti, compare, accanto alla lampada, anche la forma tipica della clessidra, simbolo del tempo e dei suoi infiniti cicli di nascita e distruzione.



Tav. 13

Renato Birolli

Una finestra (Palloncini cinesi) (I palloni cinesi), 1944

Olio su tela, cm 41x51

Firmato e datato a destra: "Birolli 944"

Collezione privata

Bibliografia: Marchiori, 1963, p. 70, fig. n. 34, ill. b/n;

Birolli, 1978, p. 234, fig. n. 298, ill. b/n..

L'opera del 1944 declina ulteriormente il motivo del lume, molto caro a Birolli. L'anno è quello in cui l'artista, «interrotta la pittura nel mese di marzo» (Birolli, 1960, p. 241: cfr. Bibliografia generale), inizia «la serie di disegni sul "1944"» (*Ibidem*). Egli stesso confessa di non aver potuto «frenare né il disgusto, né la rivolta per quanto [...] veduto in quella orribile annata, che parve l'ultima della nostra possibilità a vivere. La popolazione tutta, noi tutti eravamo alla mercé dell'arbitrio più osceno e selvaggio e di bande di forsennati neri e grigioverdi e cachi. E anche la vita appariva come un continuo atto di demenza» (*Ibidem*).



Tav. 14

Mario Broglio

Conchiglie variopinte, 1937-1938

Olio su tavola, cm 42,5x70,7

Firmata in basso a sinistra: "M. B."

Roma, collezione Assitalia (già Milano, collezione Emilio Bertoni; Galleria Philippe Daverio)

Esposizioni: Roma, 1939; Milano, 1983; Roma, 1987.

Bibliografia: Baldini, 1979, p. 59; Fagiolo Dell'Arco, 1986, p. 26; Fagiolo Dell'Arco, 1987, pp. 47-49; Fagiolo Dell'Arco, Rivosecchi, 1988, p. 58, fig. n. 31.

La conchiglia, appartenente al repertorio simbolico della *vanitas*, conosce molteplici declinazioni. Il dipinto di Mario esprime la volontà dell'artista di ridefinire i valori estetici, ritornando alla tradizione dei primitivi italiani e sostenendo l'arte metafisica. Le sue conchiglie, infatti, nonostante l'attenzione dedicata alla cromia e al disegno, levitano sull'anonimo sfondo marino, sfuggendo a ogni rapporto prospettico e senza gettare ombra sulle rocce di ascendenza giottesca. Uno

schermo invisibile separa il mare dalle conchiglie, trasformandoli in atemporali sintesi visive, che nulla hanno della *vis* polemica delle *vanitates* di Guttuso o Morlotti, né la ricercano.



Tav. 15

Antonio Bueno

Natura morta con pane e vino, 1947

Olio su tavola, 36x27 cm

Firmato e datato al centro a destra: "A. Bueno 1947"

Milano, collezione Alberto Pederzani

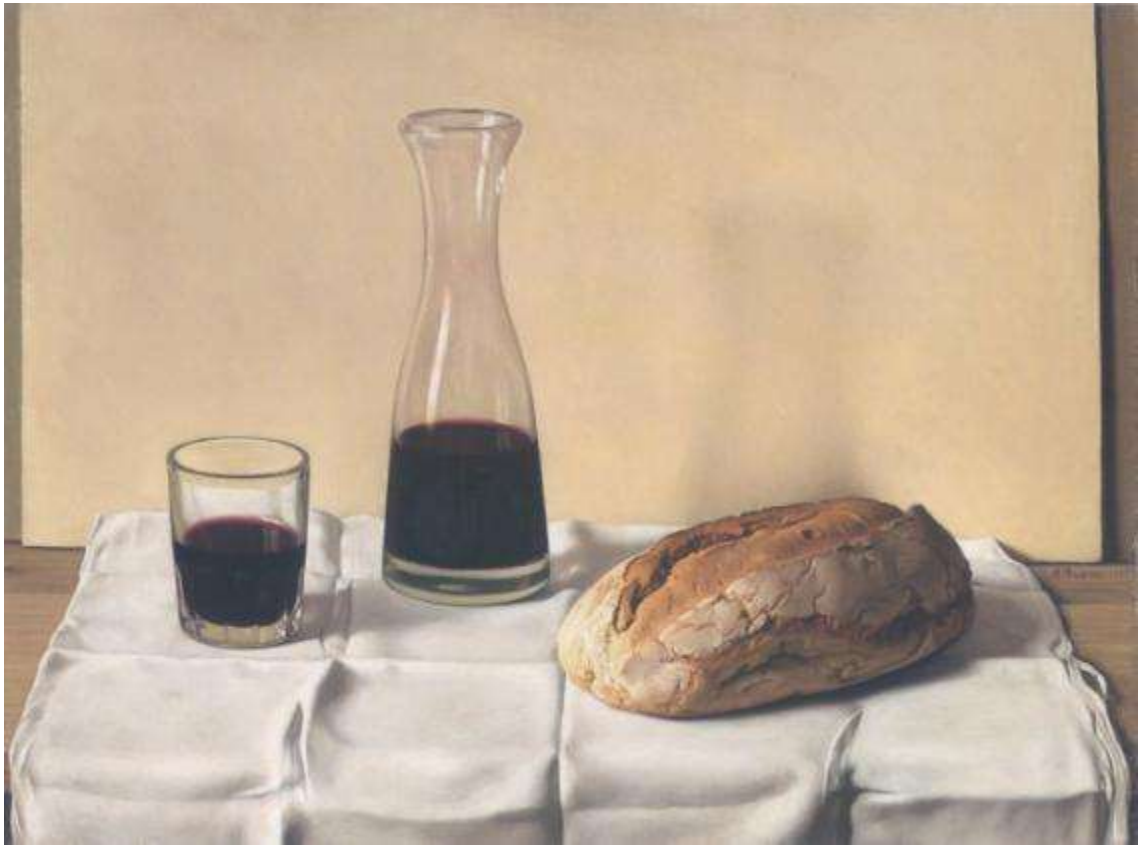
Esposizioni: Firenze, 1971; Firenze, 1981; Firenze, 1984; Macerata, 1986; Massa Marittima; Roma, 1987; Montepulciano (Siena), 1988; Cortona, 1988; Fiesole, 1989; Firenze, 1992; Aosta, 1994; Busto Arsizio, 1994; Monsummano Terme, 1996; Firenze, 2001; Pietrasanta, 2002; Nocera Inferiore (Salerno), 2007; Padova, 2008; Firenze, 2010-2011.

Bibliografia: Santi, 1981; Dalla Noce, 1987; Levi, 1988; Dalla Noce¹, 1988; Dalla Noce², 1988; AA. VV, 1992; AA. VV, 1996; Casazza, Paolucci, 2001; Casazza, Paolucci, 2002; Daverio, 2006; Daverio, 2008, p. 49, fig. n. 13, ill. c. p. 110; Sborgi, in Mazzanti, Mannini, Gensini, 2010, p. 234, ill. c. p. 235.

In questa *Natura morta con pane e vino* domina la quieta dimensione del quotidiano, benché il pane e il

vino rientrano nella simbologia del sacro, e vengono spesso utilizzati nelle *vanitates* in riferimento all'Eucaristia, sacramento con cui si rinnova il sacrificio di Cristo per la Redenzione e la vittoria sulla morte. In questo piccolo dipinto l'artista dimostra un'abilità prossima al virtuosismo: oggetti solitamente utilizzati nell'intimità di una casa vengono rapiti in un tempo immoto in grado di conservarne la fragranza sensibile, lasciando intuire la viscosità del vino rosso lungo le pareti del bicchiere e la croccante rugosità del pane. La caraffa, che ha versato il vino e tuttavia non perso una sola goccia sul candido tovagliolo dal bordo in parte lacero, sembra rammentare il destino artistico di questa "vita silente" in attesa di essere immortalata nella tela appoggiata al muro sullo sfondo.

Antonio Bueno dipinge, inoltre, una *Natura morta con mele* del 1949 (fig. 21), in cui indugia sulle imperfezioni delle mele, sulle punte rinsecchite e rotte delle foglie raccolte in un variopinto mazzo di fiori di campo e sulla sbeccatura alla base del bicchiere d'acqua. Quest'opera, infatti, nonostante la vivezza delle tinte, sembra voler sottolineare i sintomi di una decadenza progressiva, a cui ogni aspetto della realtà inesorabilmente si piega.



Tav. 16

Corrado Cagli

Natura morta, 1937

Olio e tempera su cartone, cm 35x45

Firmato in basso a sinistra: "Cagli"

Roma, collezione privata

Esposizioni: Firenze, 1979; Verona, 1989.

Bibliografia: *La Fondazione Cagli per Firenze*, 1979, fig. n. 9; *Corrado Cagli. Mostra antologica*, 1989, p. 67, fig. n. 62, ill. b/n..

La cui fiamma vibrante di una candela accesa muove i profili degli oggetti, illumina la rete sullo sfondo e il pesce ai piedi del candeliere: un'inquietudine silenziosa, una tensione inespresa sembra animare questo dipinto, che Cagli esegue nel 1937, un anno prima di lasciare l'Italia a causa delle leggi razziali.



Tav. 17

Corrado Cagli

Il cranio e la candela, 1940

Tecnica mista su carta intelata, cm 32x23

Firmato e datato in basso a destra: "Cagli 40"

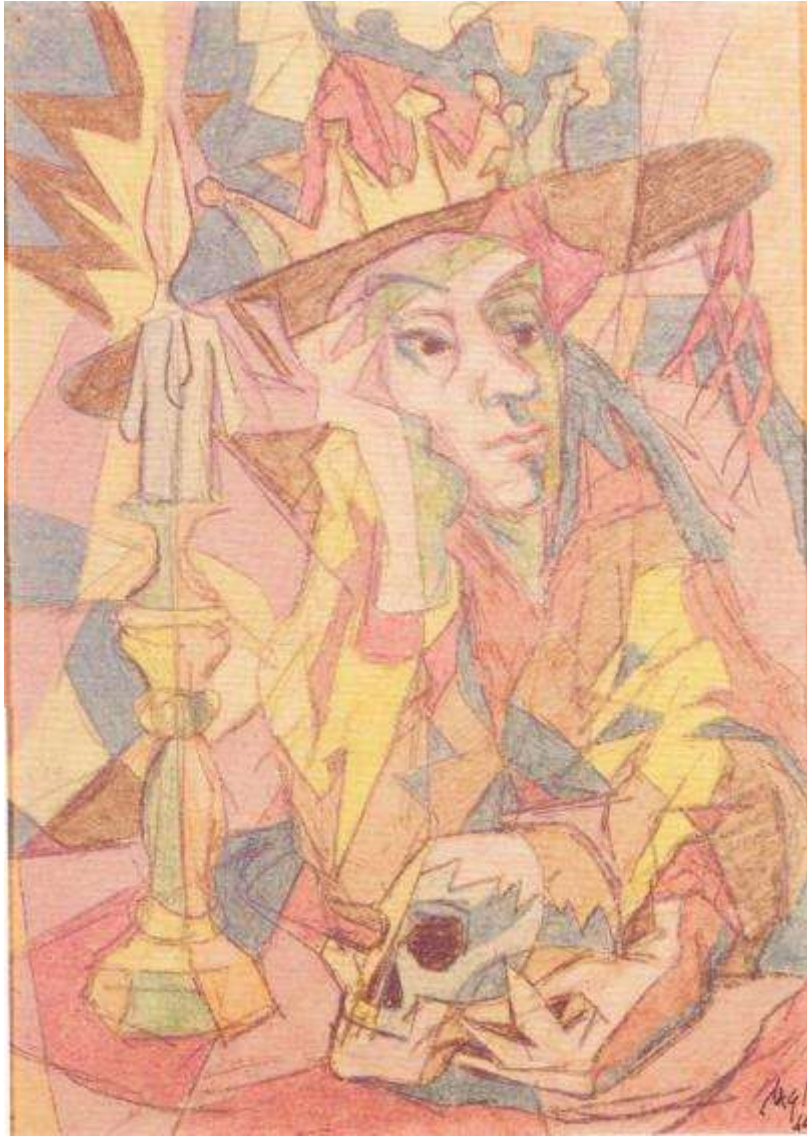
Roma, collezione privata

Esposizioni: Roma, 1964; Palermo, 1967; Palermo, 1968; Firenze, 1972; Ancona, 1980; Roma, 1984; Siena, 1985; Taormina, 1986; Verona, 1989.

Bibliografia: *Corrado Cagli*, 1964, fig. n. 7; *Mostra Antologica di Corrado Cagli*, 1967, fig. n. 124; Gatto, 1968, ill.; *L'Opera di Corrado Cagli*, 1972, fig. n. 301; Crispolti, Crescenti, 1980, fig. n. 25; Bignardi, 1984, p. 40; Crispolti, 1985, fig. n. 139; *Cagli. Miti a Taormina 1931-1976*, 1986, fig. n. 20; *Corrado Cagli. Mostra antologica*, 1989, p. 72, fig. n. 68, ill. c..

Il motivo tradizionale del giovane melanconico di fronte al teschio ricorre spesso nelle opere XX secolo. Nel dipinto *Il cranio e la candela* un uomo siede melanconico a un tavolo su cui arde una candela, appoggiando il capo sulla mano destra e tenendo un

cranio nella sinistra; non indossa abiti comuni, ma una veste che per i colori e il peculiare copricapo, simile a una corona o a un cappello da giullare, ricorda il costume variopinto del Bagatto. Il suo sguardo tradisce pensieri a cui alludono gli emblemi più evocativi della *Vanitas*, che l'artista, in fuga dall'Italia per le sue origini ebraiche, non esita a utilizzare.



Tav. 18

Felice Casorati

Natura morta o Manichini, [1924]

Olio su tavola, cm 87x68

Firmato in basso a destra: "F. CASORATI"

Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea Milano

Esposizioni: Venezia, 1924, sala XXVI, n. 13; Stockholm, 1931; Milano, [1931]; Berlin, 1937, sala VI, n. 18; Bruxelles, 1950; Berlino, 1977; Milano, 1979; Bologna, 1980; Milano, 1983, n. 28; Milano, 1984; Francoforte, 1985; Milano, 1990, n. 41; Düsseldorf, 1990; Londra, 1990, n. 26; Ferrara, 1995.

Bibliografia: Venturi, 1924, p. 90, n. 13 (come *Natura morta*); Nicodemi, Bezzolla, 1935, p. 113, n. 427; Caramel, Pirovano, 1973, n. 79, tav. 263, ill. b/n; Pasquali, 1980, pp. 293, 312, ill. b/n; Ginex, in *Mostra del Novecento italiano. 1923-1933*, 1983, p. 277, n. 28, ill. b/n; Lamberti, 1989, p. 84, n. 41, ill. c.; Cowling, Mudy, 1990, pp. 65-66, n. 26, ill. c.; Mistrangelo, 1990, ill. b/n.; Fagiolo dell'Arco, 1995, figg. 31-32 (dettaglio); Bertolino, 2004, p. 266, n. 229, ill. b/n.

Il dipinto, presentato alla Biennale del 1924 con il titolo di *Natura morta*, presenta due teste muliebri di fantoccio, inquietantemente simili nella loro espressività ai modelli viventi. Esse poggiano su un tavolo ricoperto da una tovaglia a motivi floreali accanto a una chitarra e di fronte a un ampio specchio, ove si riflettono l'immagine lontana di una donna che allatta e dell'artista intento a dipingere. L'opera, memore dei giochi di specchi fiamminghi, anche per il modo in cui lo sguardo scivola nell'intimità di un interno, è una raccolta di elementi propri del genere della *Vanitas*, grazie a cui Casorati restituisce un'atmosfera sospesa, che svilupperà nel corso degli anni Trenta giungendo alla creazione, nei primi anni Quaranta, di quella che Guzzi definisce una «realità: malinconica, squallida se si vuole, ma intanto originale» (Guzzi, 1943, p. 208: cfr. Bibliografia generale).



Tav. 19

Felice Casorati

Libro e spighe, [1933]

Tempera su tela, cm 76x120

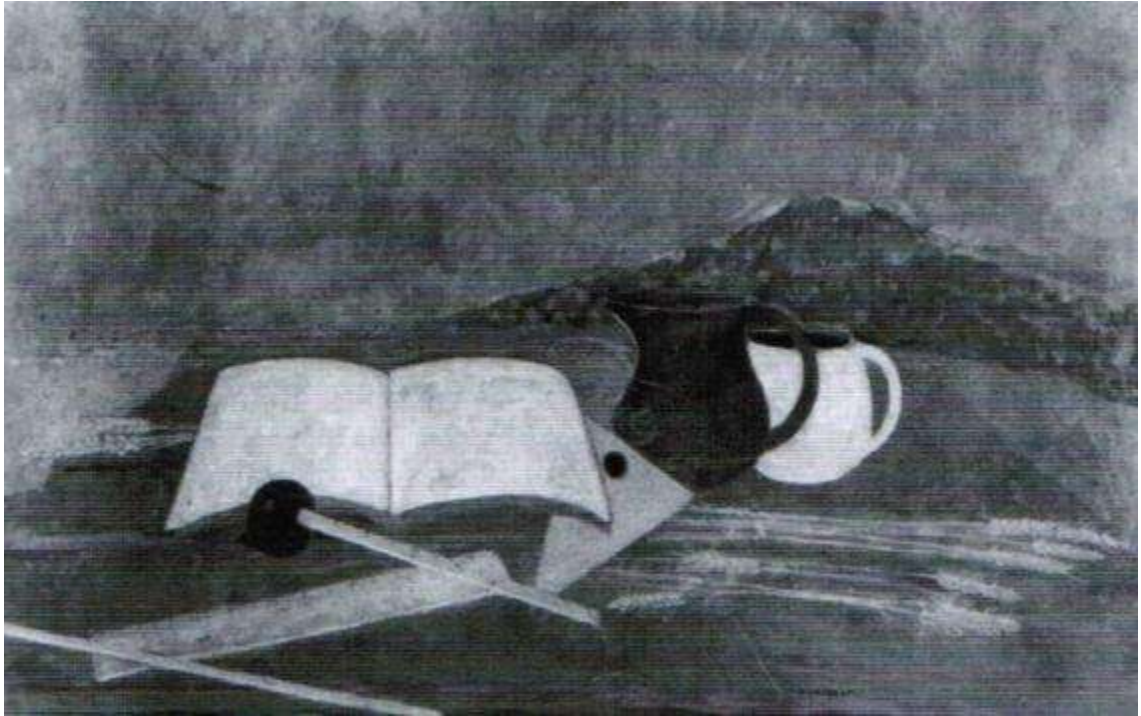
Firmato in basso a destra verso il centro: “F.
CASORATI”

Collezione privata

Esposizioni: Cortina d'Ampezzo, 1967, n. 5.

Bibliografia: Carluccio, 1967, s.p., n. 5, ill. b/n.;
Bertolino, 2004, p. 343, n. 511, ill. b/n.

In *Libro e spighe* l'artista ricorre a più elementi appartenenti all'iconografia della *Vanitas*: il primo è il libro, strumento del sapere che tuttavia non può consolare l'uomo né sottrarlo al suo destino; il secondo è la spiga. Essa, infatti, è simbolo – come l'edera – di rinascita dopo la morte, perché «contiene il grano che muore, sia per nutrire, sia per germinare» (Voce *Spiga*, in Chevalier, Gheerbrant, p. 419: cfr. Bibliografia generale).



Tav. 20

Felice Casorati

Testa (e cranio bendato), [1940]

Olio su tela, cm 75x60

Firmato in basso a sinistra: “F. CASORATI”

Collezione privata

Esposizioni: Bergamo, 1941.

Bibliografia: Carluccio, 1964, p. 157, n. 188, ill. b/n (datato 1941); Carluccio, 1980, p. 87, n. 81, ill. b/n.; Bertolino, 2004, p. 374, n. 680, ill. b/n.

Emblema per eccellenza della *Vanitas*, il teschio ricorre più volte nell’opera di Felice Casorati. In *Testa (e cranio bendato)* – oltre che in *Teste* del 1940 (fig. 29) – è coperto da un leggero tessuto che lascia intravedere le sue orbite vacue. Poggia su un tavolo accanto a una testa di gesso – motivo altrettanto frequente non solo nei dipinti di Casorati, ma anche di altri artisti, come Mario Mafai (tavv. 39-40) – che fa da modello ad alcuni disegni. Nonostante il cranio venga bendato e paia servire a necessità di studio, conserva comunque un forte valore emblematico,

avvertibile con maggior chiarezza in *Natura morta con teschio* del 1947 (fig. 30), dove compare inoltre una maschera appoggiata ad alcuni libri, proprio accanto a un teschio energicamente scolpito dai contrasti chiaroscurali.



Tav. 21

Giorgio de Chirico

Pesci sacri, 1918-1919

Olio su tela, cm 74,9x61,9

Firmata in basso a destra: "G. de Chirico"

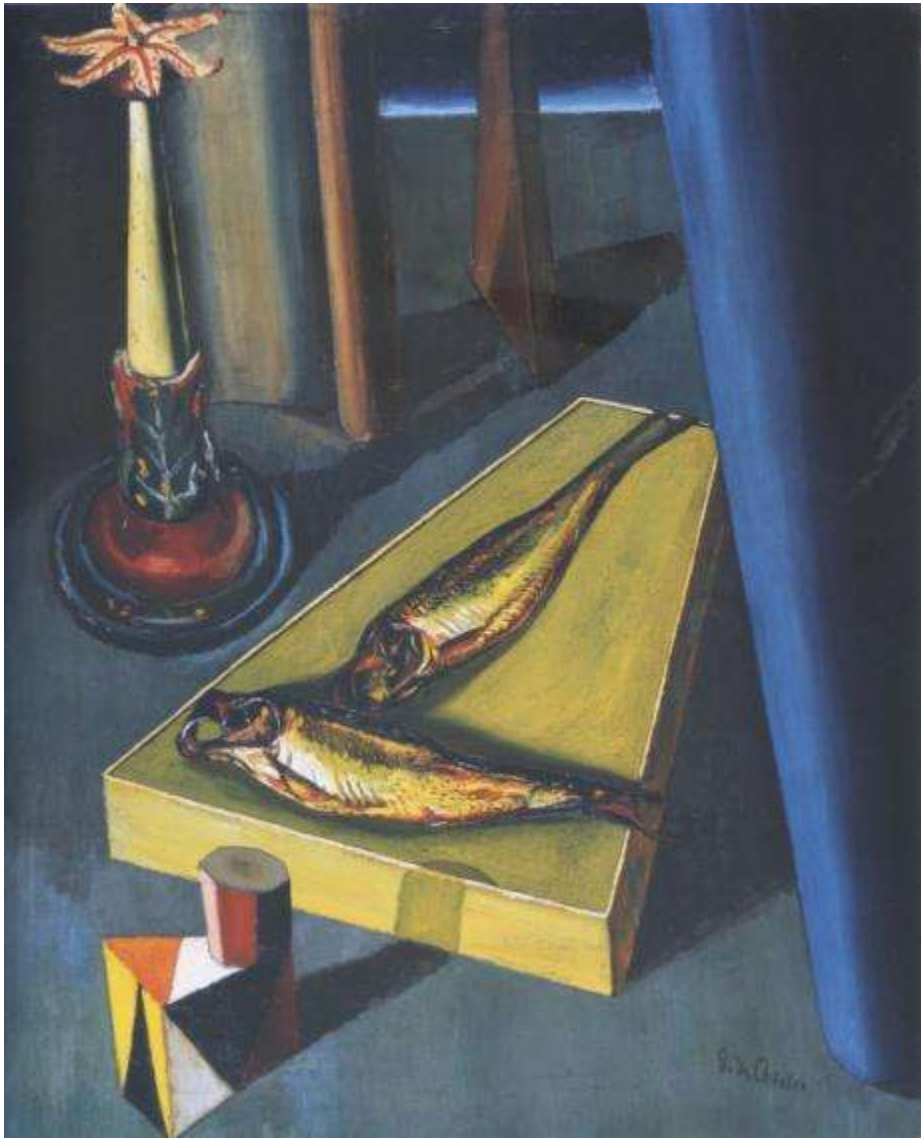
Collezione Gerolamo e Roberta Etro

Esposizioni: Berlino, 1921, n. 4; Firenze, 1922, n. 5;
Milano, 1939, n. 5; Padova, 2007.

Bibliografia: De Chirico, 1919, rip.; Barr, Soby, 1949,
n. 35.; Soby, 1955, n. 160; Castelfranco, Valsecchi,
1956, pag. 79, tav. XXVI; Sakraischik, 1971, I, n. 42;
Fagiolo dell'Arco, 1980, pag. 42-43, pag. 75, pag. 83;
Calvesi, Dalla Chiesa, Coen, R. Einaudi, 1981, n. 110;
Rubin, 1982, n. 77, rip.; Schmied, Clair, Rubin, 1983,
n. 56, pag. 188; Fagiolo dell'Arco, 1984, n. 160;
Calvesi, 1988, p. 201, tav. 20, cat. 20; Gualdoni, 2008,
fig. 43, p. 76; Baldacci, Roos, 2007, fig. 36, pp. 136-
137, (datata 1918-1919); Baldacci, Magnaguagno,
Roos, 2010, fig. 18 (datata 1918-1919).

In questo dipinto, de Chirico accosta a una natura morta con pesci, l'apparato straniante di oggetti usualmente presenti nelle composizioni metafisiche dell'artista: «*Pesci sacri*, appartiene, dunque, al periodo in cui l'artista non ha ancora esaurito del tutto le risorse del proprio repertorio ferrarese ma sta già sviluppando un nuovo metodo di lavoro, che consiste in una progressiva “scoperta” degli aspetti fantasmici della “realtà” e in un'appassionante, instancabile riappropriazione dei procedimenti tecnici e costruttivi degli antichi e di quegli autori “moderni” cui lo accomuna la coscienza di essere posseduti “dal demone dell'arte”» (Spadini, in Calvesi, 1988, p. 201). Quel che appare essere una candela infilata su una base decorata da motivi vegetali e floreali, non termina tuttavia in una fiamma o in uno stoppino spento, ma “sboccia” in un fiore, infilzato dal fusto proprio in corrispondenza del pistillo. I due pesci, «due aringhe affumicate, stecchite in mezzo a un paesaggio di solidi geometrici colorati, di quinte e squadre disposte in prospettiva, si offrono, presentate su uno sbieco ostensorio geometrizzato, come memento di una funzione salvifica già troppe volte ormai evocata per

non doversi riscattare con quest'ultima ironica metamorfosi da norcineria romana o ferrarese» (Baldacci, Roos, 2007, p. 136, fig. n. 36) ed evocano il loro antico valore sacrale, quando, ancora nel II secolo d.C, lungo le coste del mare Egeo e dello Ionio si allevavano pesci a scopo di culto per utilizzarlo in sacrifici o in banchetti rituali. «In questo caso due iperrealistiche aringhe secche affumicate, che il termine stesso di *sacer*, sinonimo, come de Chirico ben sapeva, di esclusione e separazione rituale dalla comunità civile, qualifica come offerte sacrificali in testimonianza (martirio) dell'universale non senso» (*Ibidem*) si fanno nuovamente portatrici del melanconico messaggio *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*.



Tav. 22

Giorgio de Chirico

Lucrezia, 1921 (1922)

Olio su tela, cm 174x76

Firmato e datato in alto a destra: "G. de Chirico pinxit
MCMXXII"

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, donazione
Isabella Pakszwer de Chirico (Isabella Far)

Esposizioni: VII Quadriennale, 1955-56; Torino 1967;
Milano, 1970; Ferrara, 1970; New York e Toronto,
1972; Parigi, 1975; Verona, 1986; Roma, 1987;
Padova, 2007.

Bibliografia: Carrieri, 1942, n. IX; VII Quadriennale,
1955-56, n. 76; Castelfranco, Valsecchi, 1956, ripr. n.
XXIX; Far, 1966, ripr. n. XI; Carluccio, 1967, n. 147;
Far, 1968, ripr. n. 104; Negri, Russoli, Schmied, 1970,
n. 53; Schmied 1970, n. 85; Sakraischik, 1971, I,1, n.
49; Karshan, 1972, n. 38; Schmied, 1975, n. 2; Far-
Porzio, Milano 1979, n. 99; Fagiolo dell'Arco, 1980,
p. 68; Fagiolo dell'Arco, 1984, n. 184; *De Chirico. Gli
Anni Venti*, 1986, p. 56; Monferini, 1987, n. 3; Ursino,
in Calvesi, 1988, p. 205, tav. 32, cat. 34; Baldacci,

Roos, 2007, pp. 152-153, fig. 41 (tempera su tela);
Ursino, 2008, p. 85, fig. n. 2, ill. c..

Il dipinto compare in «un elenco autografo di de Chirico, pubblicato da Fagiolo nel 1980 (*Il Tempo di Valori Plastici*, Roma 1980, pp. 67-69), con il quale de Chirico consegna a Mario Broglio, il 19 novembre 1921, 38 dipinti “più 49 disegni a lapis”» (Ursino, in Calvesi, 1988, p. 205, fig. n. 34) «e quindi fu probabilmente firmato e datato 1922 in un secondo momento» (Baldacci, Roos, 2007, p. 152, fig. n. 41). De Chirico dedica molta cura all’elaborazione dell’opera, in cui combina diverse citazioni: «La testa deriva dalla tipologia di Niobe, mentre i capelli, anch’essi di tipo statuario, sono uguali a quelli del quadro del 1919 *Diana cacciatrice (Vestale)*. Il corpo è costruito sul modello della cosiddetta Venere di Cirene [...]. La mano che regge il pugnale deriva da un disegno di Dürer, [...] l’intero quadro, sia per la composizione sia per il drappeggio alle spalle della figura, ricorda il famoso *Suicidio di Lucrezia* (1518) del pittore di Norimberga [...]. Un riferimento esplicito e tutt’altro che casuale, dato l’apprezzamento

espresso chiaramente nel 1920, parlando di un quadro di Hans Thoma, per “quella linea scheletrica e chiusa, densa di sentimento e di nostalgia, che gli viene direttamente da Alberto Dürer”» (Baldacci, Roos, 2007, p. 152, fig. n. 41). D'altronde de Chirico fa della Melanconia uno dei soggetti prediletti, accogliendo come fondamentale motivo di ispirazione l'atteggiamento che in Dürer trova uno dei suoi imprescindibili interpreti. La Malinconia è, inoltre, tema principe delle *vanitates* di figura, ma anche di oggetti nella misura in cui queste peculiari nature morte meditano sulla vanità di ogni cosa. Ai piedi di Lucrezia vi sono delle rose bianche recise e sfiorite, alle sue spalle un lume è acceso: le implicazioni prodotte dalle citazioni e allusioni di de Chirico si moltiplicano. Il motivo scultoreo, infatti, si intreccia strettamente al repertorio della *vanitas*, per cui anche le opere d'arte, siano esse simbolo di ricchezza o vestigia di quanto creato dall'uomo, sono portatrici del messaggio melanconico dell'Ecclesiaste:



Tav. 23

Giorgio de Chirico

Natura morta con conca di rame, 1943

Olio su tela, cm 51,5 x 76,5

Firmato in basso a destra: “G. de Chirico”

Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

Esposizioni: Potenza, 2002-2003; Roma, 2008-2009.

Bibliografia: Far, 1968, p. 19, n. 89; Sakraischik, 1971-1987, vol. I, tomo 2, *Opere dal 1931 al 1950*, tav. n. 61; *Giorgio de Chirico dalla Metafisica alla “Metafisica”: Opere 1909-1973*, 2002, p. 61, n. 17; Ursino, 2008, p. 125, fig. n. 22, ill. c..

Natura morta con conca di rame è «una delle numerose “vite silenziose” realizzate dall’artista ispirandosi alle nature morte di Jean-Siméon Chardin» (Rigamonti, in Ursino 2008, p. 125, fig. n. 22). Quest’opera, infatti, sembra corrispondere all’idea che de Chirico ha di “vita silenziosa”: «la natura morta ha nella lingua tedesca e nell’inglese un altro nome, molto più bello e molto più giusto. Questo nome è: *Still leben*, e: *Still life*: “vita silenziosa”. È un quadro,

infatti, che rappresenta la vita silenziosa degli oggetti e delle cose, una vita calma, senza rumori e senza movimenti [...]. Cambiamo il nome di natura morta che è stato dato in un momento di ispirazione profetica ai quadri raffiguranti cose e oggetti. Chiamiamo queste pitture: “vite silenti”» (De Chirico, 1942, p. 500: cfr. Bibliografia generale). Il modello a cui l’artista sembra ispirarsi, per cromia, luce e composizione, è *Menu de maigre* di Jean Siméon Chardin, olio su rame del 1731. In essa, infatti, si trovano i medesimi oggetti che ricorrono in *Natura morta con conca di rame*, due uova, un panno bianco, una griglia. De Chirico, tuttavia, aggiunge un elemento: una candela spenta in un candeliere la cui sommità sembra quasi sbocciare in un fiore, motivo già presente in *Pesci sacri* del 1918-1919 (tav. 21).



Tav. 24

Filippo De Pisis

Natura morta con il Capriccio di Goya (Natura morta col piumino), 1925

Olio su tela, cm 68,5x86,5

Firmato e datato in basso a destra: "DE PISIS '925"

Collezione privata

Esposizioni: Firenze, 1941, fig. n. 3, tav. II (*Natura morta con il "Capriccio" di Goya*); Ferrara, 1951, fig. n. 21; Roma, 1955-1956, p. 56, fig. n. 33 (*Stanza con piumino*); Monaco di Baviera, 1957, fig. n. 66; Firenze, 1967, fig. n. 986 (*Natura morta con capriccio di Goya*); Verona, 1969, fig. n. 48; Venezia, 1983, fig. n. 22 (*Natura morta con il piumino o Natura morta con il capriccio di Goya*); Comacchio, 1986, fig. n. 11; Verona, 1987-1988 (poi: Roma, 1988); Londra, 1989, fig. n. 83; Venezia, 1989, p. 417; Madrid, 1990-1991, p. 289.

Bibliografia: Cavicchioli, 1942, tav. 7 (*Natura morta con il "Capriccio" di Goya*); Raimondi, 1944, tav. V (*Natura morta*); Arcangeli, 1951; Ballo, 1956, tav. 11 (*Natura morta con piumino*); Castelfranco-Valsecchi,

1956, fig. n. LXXVI (*Natura morta con capriccio di Goya*); Ballo, 1968, n. 178 (*Natura morta con piumino*); De Grada, 1986, p. 48 (*Natura morta con capriccio di Goya*); De Angelis, in Briganti, 1987, fig. 2, pp. 74-75; Hulten, Celant, 1989, p. 417; De Angelis, in Briganti, 1991, p. 86, fig. n. 1925 76, ill. c.; Salvagnini, 2006, p. 31, ill. c.

Natura morta con il Capriccio di Goya, titolo derivante dall'immagine al centro della composizione, «è dipinto con tutta probabilità a Roma, nei primi mesi del 1925; l'avvocato Demetrio Bonuglia, intimo amico dell'artista negli anni romani, conservava ancora, poco prima della sua scomparsa avvenuta nel 1987, l'oggetto ritratto da de Pisis al centro della tela, appoggiato sui fogli e sul manico del piumino. E tipica delle nature morte "romane" la composizione irta di oggetti usuali, casalinghi, accostati a stampe o quadri di misterioso richiamo» (De Angelis, in Briganti, 1987, p. 74: cfr. Bibliografia generale). Filippo De Pisis, infatti, trasfigura la quotidianità con il suo sguardo struggente: raccoglie e avvicina tra loro i piccoli oggetti dimenticati, accarezza con malinconica

delicatezza i petali dei fiori recisi, cogliendo la sofisticatezza della rosa o la gioia semplice ed esuberante dei fiori di campo prima che il tempo li consumi. Egli stesso afferma: «dove mettete questa mia amarezza, nobilissima, questa specie di strazio sottile che mi purifica e mi nobilita? ... Ecco nella luce magica, nell'aria incolore sotto questo cielo appena lilla, appena verde (gli alberi neri stecchiti, gli aspetti abituali delle cose, le librerie, le gallerie dai quadri in vetrina, le figure nere, il campanile puntuto, paesano, della vecchia casa martoriata), ecco io vengo qui ad una specie di comunione lirica e malinconica (amore e morte, aria d'oltretomba e trombe di cherubini)» (De Pisis, 1969, p. 118: cfr. Bibliografia generale).



Tav. 25

Filippo De Pisis

La grande conchiglia, 1927

Olio su tela, cm 55x42

Firmato e datato a destra in basso: “DE PISIS 27”

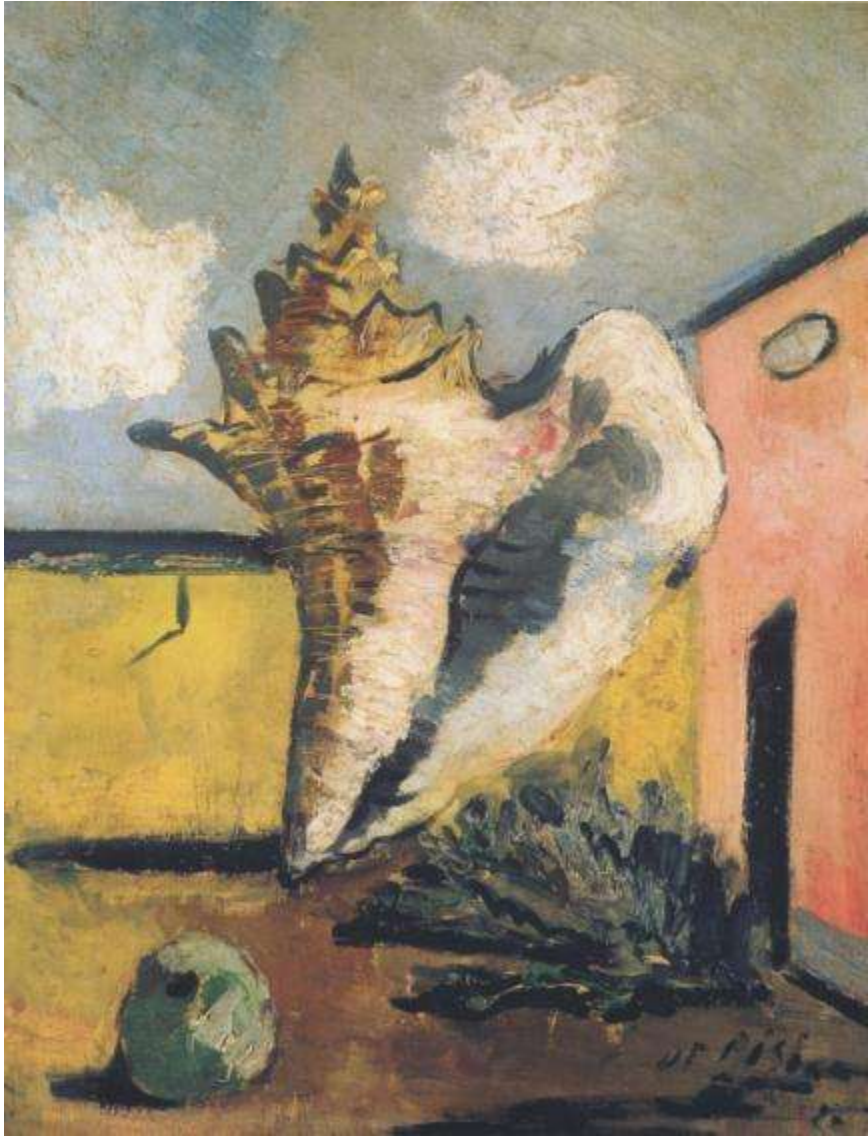
Collezione privata

Esposizioni: Ferrara, 1951, fig. n. 40; Torino, 1959, p. 54, fig. n. 16, tav. 84 (datata 1925); Ginevra, 1965, fig. n. 42 (*Coquillage*, datata 1925-1926); Milano, 1968-1969; Verona, 1969, fig. n. 44 (datata 1925); Venezia, 1983, fig. n. 27 (datata 1925); Verona, 1987-1988 (poi: Roma, 1988); Venezia, 1989, p. 418; Madrid, 1990-1991, p. 291.

Bibliografia: Ballo, 1968, fig. n. 46 (datata 1925); De Angelis, in Briganti, 1987, pp. 96-97, fig. n. 13; Corradini, 1988, p. 23; De Angelis, in Briganti, 1991, p. 137, fig. n. 1927 10, ill. b/n..

Tra gli innumerevoli oggetti con cui Filippo De Pisis ama riempire i propri atelier, le conchiglie occupano un posto privilegiato. Creazioni barocche modellate dalla natura e abbandonate sulla spiaggia dai loro

primi ospiti dopo la mareggiata, riassumono caratteristiche particolarmente interessanti agli occhi dell'artista. Dotate di una bellezza che è il ricordo di un passato trascorso tra le onde del mare, giacciono dimenticate e alla portata di chiunque desideri raccoglierle: così «la conchiglia, perfetto simbolo della visione metafisica del pittore ferrarese, oggetto catalizzatore di atmosfere sommerse e addomesticato feticcio di chincaglieria borghese, soprammobile curioso, un po' grottesco» (De Angelis, in Briganti, 1987, p. 102 : cfr. Bibliografia generale) contribuisce a creare nelle opere di De Pisis «una sorta di “religione delle cose” [...] accanto al più arrendevole e consapevole sentimento del “male di vivere”» (*Ibidem*).



Tav. 26

Filippo De Pisis

I pesci marci, 1928

olio su cartone, cm 54,5x64,5

firmato al centro in basso: "DE PISIS", iscrizione a
destra al centro: "PARIS"

Ferrara, Museo d'Arte moderna e contemporanea
Filippo De Pisis

Esposizioni: Cortina d'Ampezzo, 1941, fig. n. 49
(*Pesci*); *La XXVIII Biennale di Venezia* 1956; Padova,
1964, fig. n. 12 (*I merluzzi di rue de Verneuil*); Verona,
1969, fig. n. 96; Prato, 1973, fig. n. XXVI (*Pesci
marci*); Verona, 1978-1979, p. 31 (*Pesci marci-Parigi*);
Milano, 1979, p. 118 (*I merluzzi di rue de Venise; Tre
pesci marci*); Trieste, 1981; Venezia, 1983, fig. n. 44;
Genova, 1985, tav. III, fig. n. 6; Treviso, 1985;
Comacchio, 1986, fig. n. 28; Verona, 1987-1988, (poi:
Roma, 1988).

Bibliografia: Comisso, 1951, p. 90, fig. n. 4; Comisso,
1954, p. 32; Valeri, Raimondi, Zanotto, 1964, fig. n. 12
(*I merluzzi di rue de Verneuil*); Ballo, 1968, fig. n.
281; Magagnato, Malabotta, Zanotto, 1969, fig. n. 96;

Marchiori, Zanotto, 1973, fig. n. XXVI (*Pesci marci*); Magagnato, Perocco, Valsecchi, 1979, p. 31 (*I pesci marci-Parigi*); Birolli, 1979, p. 118 (*I merluzzi di rue de Venise*) (*Tre pesci marci*); Briganti, 1983, fig. n. 44; Marcenaro, Serrano, 1985, fig. n. 6, tav. III; Farina, Gian Ferrari, 1986, fig. n. 28; De Angelis, in Briganti, 1987, pp. 110-111, fig. n. 20; Goldin, 2006, p. 50, ill. b/n; Salvagnini, 2006, p. 37, ill. c..

Quanto Filippo De Pisis tenesse alle sue nature morte con pesci, lo dimostra non solo il notevole numero di opere dedicate al soggetto, ma anche quanto annotato dal suo amico Giovanni Comisso, che ricorda come una volta si fosse firmato «Fra' Pippo dei pesci, con allusione alle sue nature morte di pesci» (Naldini, 1993, p. 121: cfr. Bibliografia generale). Spesso, dopo aver dipinto i suoi pesci marci, li consumava, nonostante l'amico lo guardasse disapprovando; ma l'artista non si ritraeva da essi, così come non rinunciava a ricercare nella vivezza della realtà quotidiana i segni evidenti del passaggio del tempo e della morte.



Tav. 27

Filippo De Pisis

Natura morta coi melograni, 1930

Olio su cartone telato, cm 59,5x74

Firmato e datato in basso a destra: “de PISIS 30”

Collezione privata

Esposizioni: Roma, 1931, p. 44, fig. n. 15 (*Natura morta*); Prato, 1973, fig. n. XXXVI (*Melograni sulla spiaggia*); Cortina d'Ampezzo, 1976, fig. n. X (*Melograni sulla spiaggia*), ill. b/n.; Verona, 1987-1988, (poi: Roma, 1988).

Bibliografia: Neppi, 1931; Ballo, 1956, fig. n. 41 (*Natura morta con melagrane*); Ballo, 1968, fig. n. 240; Argan, 1970, fig. n. 473 (*Natura morta con melagrane*); De Angelis, in Briganti, 1987, pp. 126-127, fig. n. 28; De Angelis, in Briganti, 1991, p. 224, fig. n. 1930 17.

L'opera, esposta alla prima Quadriennale d'arte, è un esempio di come «la natura morta, genere particolarmente caro all'arte del nostro secolo, non

rappresenta già per de Pisis [...] un tema per esperimenti e variazioni formali [...]. In queste accolte di eterogenei oggetti, fiori e frutta, libri e statuette, conchiglie e animali marini, non è riconoscibile soltanto un'armonia esterna e decorativa» (Solmi, 1931, p. 8: cfr. Bibliografia generale). Infatti, «un alone d'infantile e magica nostalgia imbeve e ammorbidisce le tinte» (*Ibidem*), trasformando questa natura morta in un dipinto in grado di aprirsi «su misteriosi spazi» (*Ibidem*). A ciò contribuiscono l'ampia porzione di cielo, che la pennellata rapida e sapiente fa apparire sferzato da un forte vento, e la scelta di un soggetto emblematico quale la melagrana, frutto dell'Ade e simbolo, nel contempo, di fecondità e di rinascita dopo la morte.



Tav. 28

Filippo De Pisis

Lepre, 1932

olio su tela, cm 60x92

firmato e datato a destra in basso: “de Pisis 32”;

iscrizione a destra in basso: “mors”

Trieste, collezione privata (già Venezia, collezione Bifani; Venezia, collezione Romanelli)

Esposizioni: *La XXIV Biennale di Venezia* 1948, sala Vb; Ferrara, 1951; *La XXVIII Biennale di Venezia* 1956, sala XIII; Venezia, 1968-1969; Firenze, 1971; Prato, 1973; Ginevra, 1980-1981; Venezia, 1983; Genova, 1985; Comacchio, 1986; Verona, 1987-1988, (poi: Roma, 1988).

Bibliografia: *XXIV Esposizione biennale internazionale d'arte* 1948, p. 36, fig. n. 6 (datata 1933); Raimondi, 1951, fig. n. 77; *XXVIII Esposizione biennale internazionale d'arte* 1956, p. 73, fig. n. 27; Ballo, 1968, fig. n. 325 (datata 1933); Perocco, Rizzi, 1968, fig. n. 13 (datata 1933); Firenze, 1971, p. 87, fig. n. 5 (*Coniglio*, datata 1933); Marchiori, Zanotto, 1973, fig. n. LV (datata 1933); Briganti, 1983, p. 112, fig. n.

90, ill. c. (datata 1933); Marcenaro Serrano, 1985, fig. n. 36 (datata 1933); Farina, Gian, Ferrari, 1986, fig. n. 45 (datata 1933); De Angelis, in Briganti, 1987, pp. 156-157, fig. n. 43 (*Il coniglio*); De Angelis, in Briganti, 1991, p. 314, fig. n. 1932 74 (*La lepre*).

De Pisis, negli anni tra le due guerre e in particolare dagli anni Trenta in poi, dissemina le sue nature morte di elementi appartenenti al repertorio della *vanitas*. Tuttavia, anche quando l'artista evita il ricorso esplicito a tale iconografia, la protagonista *in absentia* della sua opera trova modo di rivelarsi, a esempio nel nome "Mors" - vocabolo latino in cui si cela il valore rituale e sacrale attribuitole da De Pisis - pennellato direttamente sulla tela del dipinto *Lepre*, risalente al 1932. La Morte, inoltre, viene evocata attraverso la rappresentazione dei suoi trofei: conigli, pesci appesi, alatri caduti sulla spiaggia, ma anche foglie contorte e rinsecchite e frutta ormai marcita, su cui l'artista indugia cogliendo i segni di putrefazione delle carni e delle polpe, simboli del suo trionfo.



Tav. 29

Filippo De Pisis

La falena, 1945

Olio su cartone, cm 24x34

Firmato e datato sul lato sinistro: "Pisis 45"

Ferrara, Palazzo Massari, dono di Manlio Malabotta

Esposizioni: Ferrara, 1951, fig. n. 148; Verona, 1969, fig. n. 218; Prato, 1973, fig. n. XCII; Ginevra, 1980-1981, fig. n. 11; Venezia, 1983, fig. n. 133; Genova, 1985, fig. n. 66; Comacchio, 1986, fig. n. 94; Bologna, 1993, p. 103, fig. n. 28.

Bibliografia: Solmi, 1946, p. 1; Briganti, 1983, p. 139, fig. n. 133, ill. b/n; De Angelis, Briganti, 1991, p. 668, n. 1945 35; De Angelis, in De Angelis, Manzato 1995, p. 94, fig. n. 20, ill. c. p. 95; Costa, in Dal Canton, Trevisan, 2010, p. 89, fig. n. 9, ill. b/n..

In questo olio su cartoncino, il lepidottero che poggia sul davanzale di una finestra aperta sul cielo notturno, rinvia alla simbologia della metamorfosi e, in particolare, ai significati funesti attribuiti alla Sfinge testa di morto, ritenuta portatrice di morte per la

macchia a forma di teschio sul lato superiore del corpo. Anche perciò la farfalla e, specialmente, la falena sono elementi iconografici ricorrenti nelle *vanitates* e, particolarmente, in quelle di Filippo De Pisis, che da giovanissimo amava collezionarle. Il colore, mai puro e che ha «perso la sua sfacciata verità per divenire un riflesso del pensiero» (Naldini, 1991, p. 110: cfr. Bibliografia generale), viene steso con una sicurezza quasi gestuale, desiderando l'artista «mettere un po' della nostra pena» (*Ibidem*) in ogni pennellata. L'opera è dedicata a Scheiwiller che «fu l'ideatore della collana Hoepli "Arte moderna in Italia" che comprendeva volumi sugli artisti italiani contemporanei (in questa serie apparve la prima monografia dedicata a De Pisis da un critico del suo paese, il *De Pisis* di Sergio Solmi del 1931) [...]». Scheiwiller era amico di pittori e poeti e nel 1937 a Milano ci fu una mostra a lui dedicata dai suoi compagni di vita e d'idealità [...] nell'ambito della quale De Pisis espose un disegno di fiori» (De Angelis, in De Angelis, Manzato 1995, p. 94, fig. n. 20).



Tav. 30

Filippo De Pisis

Gli albatrici, 1945

Olio, cm 77x98

Firmato e datato in basso a destra: : “Pisis 45”

Corte di Mamiano di Traversetolo, Fondazione
Magnani Rocca

Esposizioni: Ferrara, 1951, fig. n. 149.

Bibliografia: Arcangeli, 1951; Raimondi, 1952, fig. n.
125; Ballo, 1968, fig. n. 467; De Angelis, in Briganti,
1991, p. 669, fig. n. 1945 38.

Nell'opera *Gli albatrici* una coppia degli uccelli di mare giace a terra accanto a un ciuffo d'erba franta, possibile variante simbolica della canna spezzata e del fiore che appassisce. La scelta del soggetto non appare casuale se si considera che, nel 1923, De Pisis conosce ad Assisi Louis Le Cardonnel, amico di Rimbaud e di Mallarmé. Con lui scopre la poesia di Baudelaire, che sembra averlo colpito particolarmente. Infatti, Giovanni Comisso annota come, nel gennaio 1931, ricordando l'aggressione subita nell'appartamento che

dava su rue Bonaparte, «prese *Les Fleurs du mal* e lesse la finale di *Le cygne: Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile/ un vieux Souvenir sonne à plein soufflé du cor!/ Je pense aux matelots oubliés dans une île,/ aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encore!* Da quell'*ainsi*, mettendosi una mano sulla fronte, egli entrava in quel mondo, che fino alla sua giovinezza chiamava 'ineffabile', reso con parole umane. E finiva nel pianto inserendo in quegli *autres encore* se stesso, come presagito da Baudelaire» (Comisso, in Naldini, 1993, pp. 65-66: cfr. Bibliografia generale). Inoltre, nel 1939, appena giunto a Venezia, amava aggirarsi per le calli con un maglioncino dalla scritta *Fleur du mal*: ulteriore conferma di un amore mai nascosto e durevole per il poeta francese. Non sembra azzardato, dunque, affermare che De Pisis avesse letto i versi di Baudelaire a ispirazione dei suoi albatros che non trascinano goffamente le loro ali come remi ai fianchi, ma appartengono ormai alla morte, simboleggiata dal solitario uccello nero che si libra nel «cielo inclemente» (Naldini, 1991, p. 110: cfr. Bibliografia generale) sopra di loro.



Tav. 31

Cagnaccio di San Pietro

La bolla di sapone, 1927

Olio su tavola, cm 49,5x40

Firmato e datato in basso a destra: “1927 Cagnaccio
=di S. Pietro=”

Palermo, Collezione Galleria d'Arte Moderna
Empedocle Restivo

Esposizioni: Padova, 1927, sala 1; Venezia, 1929;
Milano, 1971; Venezia, 1991; Brescia, 1997.

Bibliografia: Padova, 1927, p. 12, n. 21; E. M., 1929,
p. 69; Testori¹, 1971, n. 15 (*Bambino che fa le bolle di
sapone*); Testori², 1971, n. 12 (disegno: *Bambino che
fa le bolle di sapone*); Collu, in Gian Ferrari 1989, p.
77; Castellan, in Alessandri, Dal Canton, Romanelli,
Toniato, 1991, p. 146, n. 24; Di Martino, 1991, p. 44;
E. Castellan, in Gian Ferrari, 1997, ill. c. p. 60, pp.
125-126, fig. n. 19 (*Bolla di sapone*); Costa, in Dal
Canton, Trevisan, 2010, p. 87, fig. n. 2, ill. b/n.

La bolla di sapone, «forse [...] esposta per la prima
volta già nel 1927 a Padova, nella *V Esposizione d'Arte*

delle Venezie» (Castellan, in Alessandri, Dal Canton, Romanelli, Toniato, 1991, p. 146, fig. n. 24) viene donata dall'allora Prefetto di Palermo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna Empedocle Restivo. L'opera è un efficace esempio di come la scelta dell'elemento simbolico della bolla, per l'inevitabile rimando all'iconografia dell'*homo bulla*, possa trasformare questo ritratto infantile in una *vanitas*, anche in virtù di uno stile rigoroso, riscontrabile nelle nature morte di Cagnaccio successive al 1923. Nella sua sfida espressiva al "vero fotografico" (Dal Canton, 1991, p. 21) si avverte la lezione del maestro Ettore Tito, trasfigurata tuttavia dallo studio dei dipinti seicenteschi e da un raggelante senso dell'effimero: uno sguardo clinico che lo differenzia dai modelli di riferimento, quali emergono dai noti confronti tra la sua *Natura morta con tre granzipori* (fig. 55) del 1942 e il *Granchio di mare* di Dürer del 1495 o, ancora, tra le *Bottiglie* di Edita Broglio del 1927 e l'algido *Gioco di colori*, datato al 1940-1941 (Ivi, pp. 36-37).



Tav. 32

Cagnaccio di San Pietro

Allo specchio, 1927

Olio su tavola, cm 80x59,5

Firmato e datato in basso a destra: “1927 Cagnaccio
=di S. Pietro=”

Verona, Collezione Fondazione Cariverona

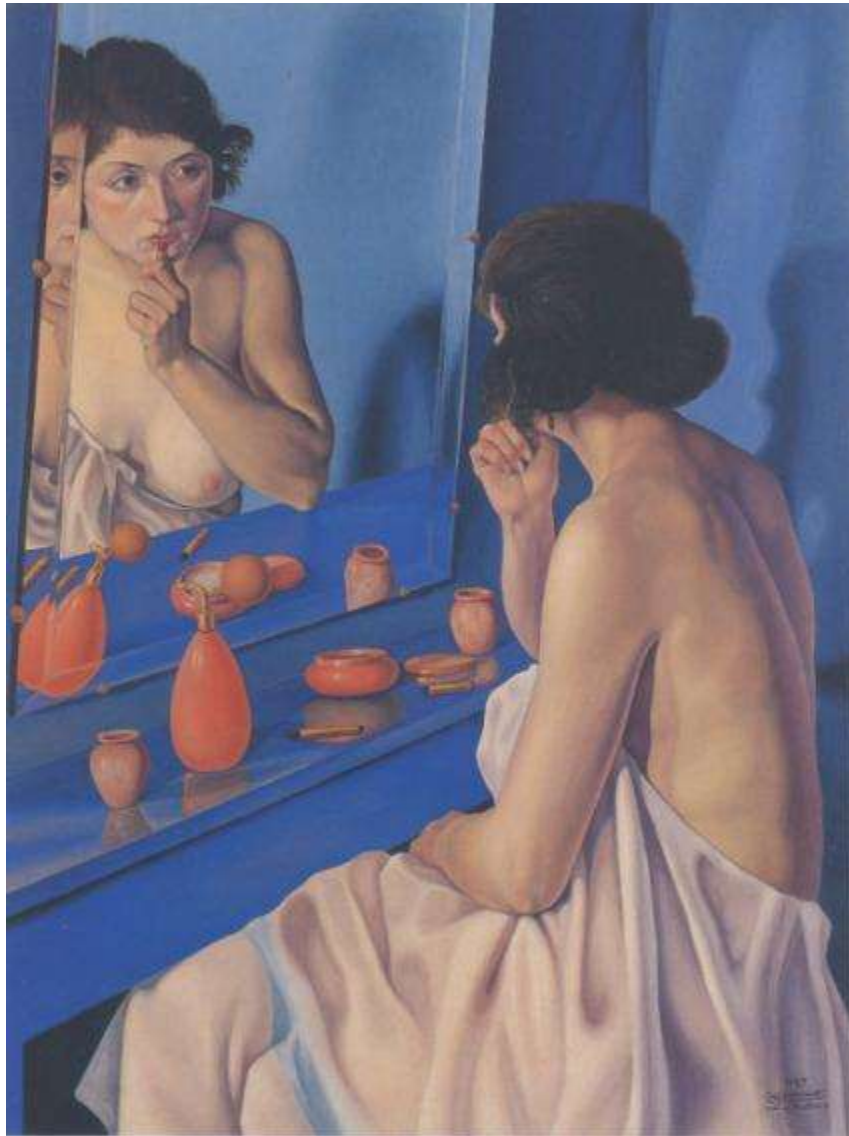
Esposizioni: Padova, 1929, sala II; Venezia, 1949;
Firenze, 1967; Marsala, 2005; Bassano del Grappa,
2006-2007; Ancona, 2008-2009; Verona, 2010;
Belluno, 2011.

Bibliografia: *Esposizione d'Arte Triveneta*, Padova,
1929, cat. n. 6, p. 34; *Mostra del pittore Cagnaccio di
San Pietro*, Venezia, 1949, cat. n. 19; S. B. (S. Branzi),
Venezia, 1° giugno 1949; Ragghianti, 1967, cat. n. 794
(*Donna allo specchio*), p. 166, fig. 794; Marinelli, in
Fagiolo dell'Arco, 1988, p. 95; Alessandri, *Dal
Canton*, Romanelli, Toniato, 1991, p. 148, fig. n. 37,
ill. c. p. 88; Castellan, in Gian Ferrari, 1997, ill. c. p.
58, pp. 125-126, fig. n. 16; *Interni italiani*, 2005;
Gava, in Marinelli, 2006, p. 51, fig. n. 36, ill. c. p. 53;
Guadagnini, 2010; Gava, in Marinelli, 2011, p. 95, ill.
c. p. 94.

Nell'«inquietante *Allo specchio*» (Dal Canton, in Alessandri, Dal Canton, Romanelli, Toniato, 1991, p. 24) la donna è ritratta mentre “vanitosamente” si trucca e viene esibita in tutta la sua provocante bellezza, anche se «l'artista sembra attratto qui, più che dall'evidente ‘deshabillé’ della donna, dal tema dell'eterno riflettersi nella doppiezza del cristallo, dove la totalità non è mai data» (Castellan, in Alessandri, Dal Canton, Romanelli, Toniato, 1991, p. 148, fig. n. 37).

Lo specchio, simbolo della natura ingannevole della realtà materiale e superficie che, mentre riflette la bellezza femminile, secondo un'iconografia codificata, ne svela la “vanità”, si lega strettamente al genere della *vanitas*, che per la sua impronta morale, declinabile in senso politico e sociale, e per la sua forza iconica sviluppata in secoli di tradizione pittorica, fu utilizzato da molti artisti per tradurre le inquietudini e le spinte polemiche di quegli anni. A maggior ragione anche perciò «lo stile di Cagnaccio si fa qui “doppiamente” freddo e oggettivo, con una astrazione cromatica gelidamente smaltata e un rigore

del segno che trova le sue più dirette parentele proprio nelle “assenze di atmosfera” dei ritratti di Schad» (Castellan, in Alessandri, Dal Canton, Romanelli, Toniato, 1991, p. 148, fig. n. 37) o, persino, delle composizioni allegoriche sulla vanità nelle sue più attraenti, ma ugualmente effimere vesti.



Tav. 33

Cagnaccio di San Pietro

Dopo l'orgia, 1928

olio su tela, cm 140,5x181

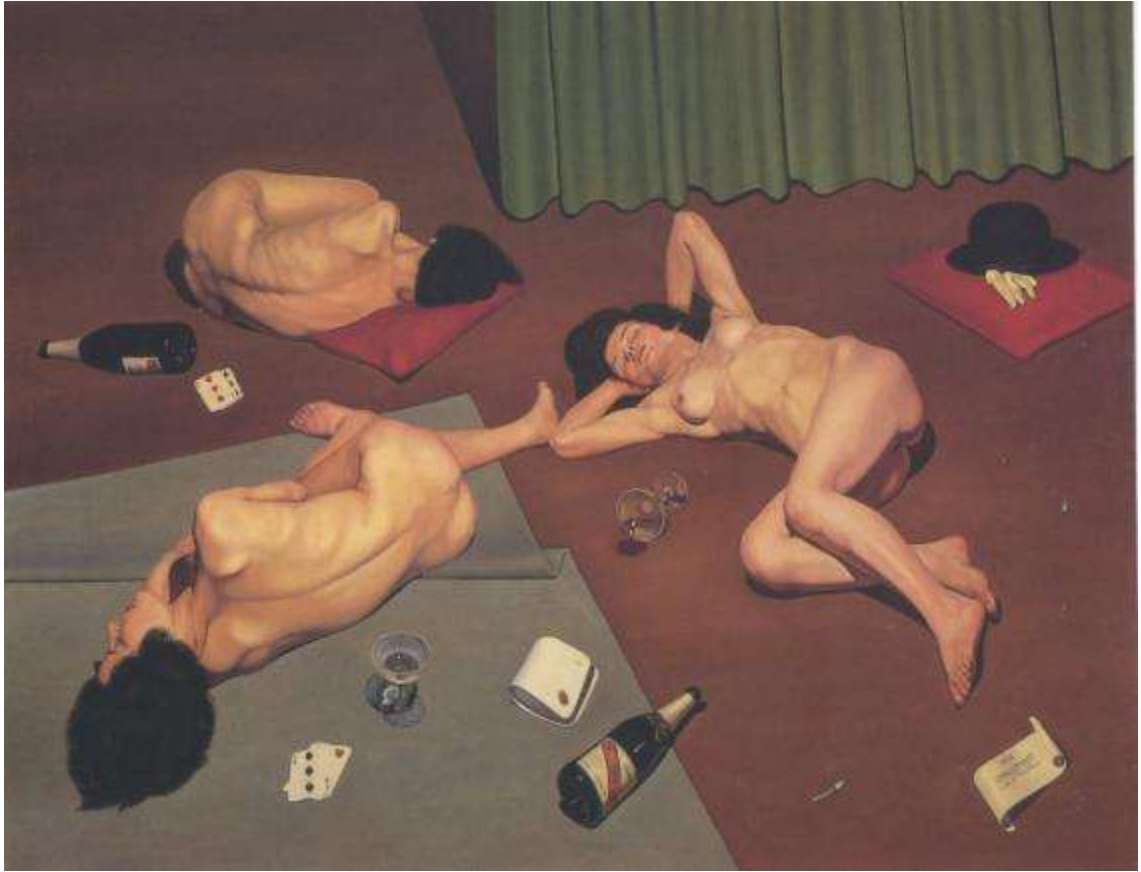
datato e firmato sul cartiglio in basso a destra: "1928
Cagnaccio = di S. Pietro=

Milano, collezione privata

Esposizioni: Venezia, 1929; Milano, 1971; Torino,
1971; Bologna, 1973; Roma, 1974; Parigi (poi Berlino,
1981), 1980-1981; Verona (poi Milano, 1989), 1988-
1989; Milano, 1989; Venezia, 1991.

Bibliografia: A. Z., 1929, p. 3; Buenos Aires, 1929; E.
M., 1929, p. 69; Bergamo, 1935; Gavagnin, 1947, p. 2;
Testori, Milano 1971, n. 18, tav. 18; Testori, Torino
1971, n. 16; Torino, 1971; Barilli, n. 8, tav. 4; Testori,
1974, n. 9, tav. 4; Benoist, 1981, pp. 32-33; Marinelli,
in Fagiolo dell'Arco, 1988, pp. 95-96; Rivosecchi, in
Fagiolo dell'Arco, 1988, pp. 230-233, 277, n. 39;
Collu, in Gian Ferrari, 1989, p. 34, fig. n. 10, ill. c. p.
35; Castellan, in Alessandri, Dal Canton, Romanelli,
Toniato, 1991, p. 148, fig. n. 38, ill. c. p. 89; Castellan,
in Gian Ferrari, 1997, p. 125, fig. n. 17, ill. c. p. 59.

I sensi come strumenti e i piaceri come finalità. Nel dipinto *Dopo l'orgia* di Cagnaccio di San Pietro, del 1928, l'attacco al moralismo di matrice borghese è aperto. L'azione è interrotta: il tempo è sospeso e l'immagine si reitera, intrappolata in un circolare ed eterno ritorno. Tre nudi femminili dalle forme spigolose, forse riproducenti la medesima donna, giacciono inerti sul pavimento. Di fianco a essi si trovano ancora alcune carte da gioco, una sigaretta fumante prossima a spegnersi e due coppe di champagne abbandonate accanto alle bottiglie vuote. Un'altra presenza, infatti, testimoniata da un polsino bianco sbottonato e una bombetta poggiata su candidi guanti maschili, si nasconde alla vista. Del piacere consumato sino alla nausea rimangono le inutili spoglie, celate dal velario di un'ipocrita convenienza. Il repertorio è quello della *vanitas* e persino l'intento provocatorio affonda le radici in un atteggiamento morale proprio del genere, per quanto di matrice diversa. «La stessa luce gelida sembra colpire luce e oggetti come se questi fossero sotto gli ipotetici riflettori di un “magico” teatro (forse quello della vita), a esibire tutte le passioni e le debolezze di un'umanità immorale» (Castellan, in Alessandri, *Dal Canton*, Romanelli, Toniato, 1991, p. 148, fig. n. 38).



Tav. 34

Cagnaccio di San Pietro

La ragazza e lo specchio, 1932

olio su tavola, cm 80x59,5

firmato e datato in basso a destra: "1-1932
Cagnaccio=di S. Pietro="

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Esposizioni: *La XVIII Biennale di Venezia*, 1932, sala 48; Firenze, 1967; Bologna, 1978; Bologna, 1980; Parigi, 1980-1981 (poi: Berlino, 1981); Venezia, 1991; L'Aquila, 1998.

Bibliografia: *La XVIII Biennale di Venezia*, 1932, cat. n. 16, p. 165; Ragghianti, 1967, fig. n. 796 (*La ragazza e lo specchio*), p. 166, fig. 794; Bossaglia, 1978; Alinovi, 1980, pp. 355-356 (*Ragazza allo specchio*); AA.VV, Paris, 1980, pp. 59, 520; Fagiolo dell'Arco, 1988, p. 40, ill.; Alessandri, Dal Canton, Romanelli, Toniato, 1991, p. 148, fig. n. 41, ill. c. p. 92; Castellan, in Gian Ferrari, 1997, pp. 126-127, fig. n. 25, ill. c. p. 67; Margozi, 1998, p. 14; Brambilla Ranise, in Fagone, 1999, p. 45, p. 136, fig. n. 7.

In *La ragazza e lo specchio* ritorna il tema della donna allo specchio e dello sdoppiamento dell'immagine, già trattati da Cagnaccio nell'opera *Allo specchio* del 1927 (tav. 32). Nel dipinto del 1932, tuttavia, la cromia più sobria e il soggetto conferiscono al motivo uno spirito malinconico. Una ragazza, infatti, siede immobile in una posizione di distratto abbandono, perdendosi in pensieri che sembrano ispirare il colore funebre della veste, mentre lo specchio «diventa eco della rappresentazione del soggetto, perfetta, quasi irreale, indagata minuziosamente da una linea analitica che contorna gli oggetti, definisce le forme e le confina in un'atmosfera gelida e chiusa» (Brambilla Ranise, in Fagone, 1999, p. 136, fig. n. 7: cfr. Bibliografia generale).



Tav. 35

Renato Guttuso

Fiasco, candela, bollitore, 1940

Olio su tela, cm 53,5x73

Firmata in alto a destra: "Guttuso"

Milano, collezione privata (già collezione Milano, Mario De Ponti; collezione Lorenzelli; Civita Castellana, collezione Feroldi)

Esposizioni: Milano, 1941; Milano, 1960; Parma, 1963-1964; San Gimignano, 1970; Verona, 1977-1978.

Bibliografia: De Micheli, 1959; Moravia, Grasso, 1962; *Renato Guttuso*, 1963; De Grada, 1970; Venezia, 1982, p. 126, n. 17, tav. X.

In «*Oggetti sul tavolo*, 1940 [...] che Guttuso definisce la prima del gruppo di "nature morte" dipinte nello studio di Pompeo Magno dal 1940 al 1942» (De Grada, 1970, s.p.), l'artista dipinge un fiasco, un pacchetto chiuso di sigarette, un bollitore, una piccola pentola pulita sul tavolo coperto da un drappo color senape e da un panno bianco. È una natura morta che si apre, tuttavia, a una diversa interpretazione se si

considerano la candela spenta in primo piano, simbolo appartenente al repertorio iconografico della *vanitas*, e il cesto vuoto - presente anche in *Natura morta con lampada* (tav. 36) - qui accostato a una macchia, forse una tazza, di colore rosso vivo. Anche il cavo elettrico, così aggrovigliato e pungente, sembra acquisire nuove connotazioni, che lo allontanano dall'uso quotidiano ed evocano più inquietanti scenari.



Tav. 36

Renato Guttuso

Natura morta con lampada, 1940-1941

Olio su tela, cm 55x80

Collezione Merlini

Esposizioni: Milano, 1941; Milano, 1959; Parma, 1963-1964; Arezzo, 1967, (poi: Roma); Milano, 1971; Parigi, 1971; Berlino, 1972, fig. n. 3, p. 26, ill. c. (poi: Mosca, Leningrado, Praga, Budapest); Venezia, 1982; Venezia, 2011, Sala I.

Bibliografia: De Grada, 1946, pp. 7-14, ill. c.; De Grada, 1952, fig. n. 14; *Una mostra personale di Renato Guttuso*, 1959, fig. n. 1, (*Natura morta, lampada blu*); Morosini, 1959; Vittorini, 1960, tav. 1; *Renato Guttuso*, 1963, fig. n. 33, p. 68, tav. 21b; *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti*, 1967, fig. n. LXXXIV; De Micheli, 1970, pp. 48-49, tav. 10; *Milano 70/70*, 1971, fig. n. 713, p. 160; *Renato Guttuso*, 1971, fig. n. 3, ill. c.; "Paese Sera", 1971, p. 9, ill.; Morosini, 1971; *Guttuso*, 1972, p. 26, fig. n. 3; *Guttuso*, 1982, fig. n. VIII p. 44, tav. 15 p. 124, ill. c.; Crispolti, 1983, vol. I, tav. 40-41/2 p. 99; Costa, in Dal

Canton, Trevisan, 2010, p. 89, fig. n. 7, ill. b/n.;
Cecchetto, Gnani, 2011, fig. n. 10 p. 38, ill. c. p. 39.

«Mi è capitato di percorrere la stretta via della Spiga [...] Vi ho rivisto la minuscola facciata dipinta di nero, sulla quale spiccava, in giallo, vent'anni fa, la testata di “Corrente” [...] Ho rivisto un quadro del '40 (*Natura morta con lampada blu*)» (Morosini, 1959). L'opera, identificata per la presenza della lampada blu e appartenente al gruppo di nature morte dipinte dal 1940 al 1942 nello studio di Pompeo Magno, presenta alcuni elementi propri del genere della *vanitas*. Infatti, accanto a un candeliere vuoto, è posto un cranio. Gli oggetti sul tavolo sono disposti disordinatamente: una gabbietta priva di uccelli, il coperchio di una teiera e una tazza bianca che, al centro di un candido panno, vengono colti nell'attimo in cui si sbilanciano. Posto oltre un cesto di vimini vuoto, anche il drappo rosso sullo sfondo pare risentire di questa tensione per le pieghe che lo muovono, giungendo a creare un'ombra profonda in alto a destra. Il 10 giugno 1940, mentre l'Italia entra in guerra, la rivista “Corrente” viene soppressa dalla polizia. Il colpo è duro, ma i giovani d'opposizione apertamente antifascisti, che operano

attorno a essa, non si perdono d'animo. In questa *vanitas* si percepiscono con forza gli spettri della guerra (il drappo rosso sangue) e della fame (il cesto vuoto), della morte e del sacrificio di innocenti (il cranio dell'ariete, animale sacrificale, il panno e il calice bianchi), della prigionia politica (la gabbia), della violenza che tocca anche i salotti borghesi (la teiera scoperchiata), elementi angosciosamente ribaditi dalla negazione delle due uniche fonti di luce visibili nel quadro, il candeliere vuoto e la lampada blu, che per forma e cromia ricorda quella in *Guernica* di Picasso, artista da lui molto amato: «Mi piaceva Grünevald [sic], Van Gogh, Picasso [...] Mi piaceva il senso dolorosamente terrestre di Van Gogh e perciò lo avvicinavo nel mio amore a Picasso» (*Dialogo con Guttuso sulla pittura*, 1962, in Guttuso, 1972, p. 210). Forse anche per l'influenza di *Guernica*, in cui subito sotto la lampada si spalanca la bocca di un cavallo atterrito dal bombardamento, predilige il cranio di un animale al teschio.



Tav. 37

Renato Guttuso

Donna alla finestra, 1942

olio su tela, cm 100x120

firmato e datato in alto a sinistra: “42 Guttuso”

Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, collezione V.A.F. (già Milano, collezione privata; Milano, collezione Mario De Ponti; collezione Eichmann; collezione Reber; collezione Della Ragione)

Esposizioni: Roma, 1943; Ivrea, 1963; Parma, 1963-1964; Napoli (poi Zurigo, Rotterdam), 1964-1965; Ciudad de México, 1966; Darmstadt, 1967; Ferrara, 1968; Milano, 1970; Paris, 1971; Napoli, 1978; Venezia, 1982; Bologna, 2001–2002.

Bibliografia: Marchiori, 1952; Valsecchi, 1963; Russoli, 1964; Crispolti, 1970; Del Guercio, 1971; Lang, 1975; Venezia, 1982, p. 135, n. 28, tav. XVIII; Weiermair 2001, tav. 94; Salaris, 2004, p. 64, ill. b/n.

«Quasi volesse allargare lo spettacolo oltre le mura dello studio di via Pompeo Magno, Guttuso apre le

finestre donde il paesaggio protegge la visione intima della stanza. Considero questo gruppo di ‘composizioni’ (non le definirei più nature morte’) come una polemica implicita contro lo scetticismo della ‘natura morta’ formalista, che non vedeva oltre l’idealizzazione dell’oggetto forma. Composizioni come [...] *Donna alla finestra* (la ‘donna’ è la moglie Mimise) segnano una svolta di tendenza nell’arte italiana del periodo e la loro influenza si farà sentire anche presso altri artisti» (De Grada, 1970).

In effetti sono molti gli elementi che vanno “oltre” la descrizione puramente formale dell’oggetto e, in particolare, rimandano in modo esplicito all’iconografia della *vanitas*. Sul tavolo, infatti, ai piedi di una candela spenta, una foglia secca poggia su uno dei libri ammassati e un incudine giace accanto al cranio presente anche in *Natura morta con lampada* del 1940-1941 (tav. 36).



Tav. 38

Mario Mafai

Fiori appassiti, 1934

Olio su tela, cm 59x34

Firmato e datato nel retro: "Mafai 34"

Firenze, Museo Raccolta d'Arte Contemporanea

Alberto Della Ragione

Esposizioni: *La XXI Biennale*, 1938; Roma, 1969;

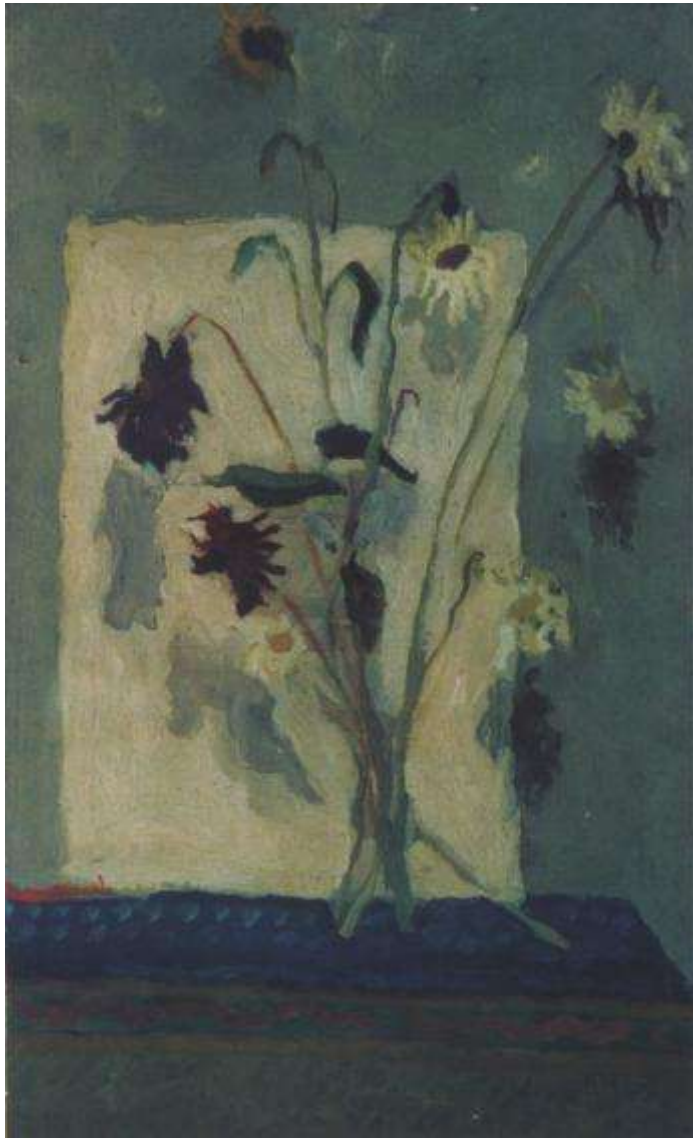
Todi, 1979; Macerata, 1986.

Bibliografia: Monti, Ragghianti, 1970, n. 64; Fagiolo

Dell'Arco, Rivosecchi 1988, p. 97, tav. 65.

Il tono melanconico del soggetto sembra contagiare la cromia e la composizione dell'intero dipinto. La preferenza accordata a tinte fredde ribadisce il valore iconografico del fiore reciso e appassito, simbolo del tempo trascorso e della bellezza sfiorita. La composizione è spoglia. I fiori poggiano in precario equilibrio sul ripiano bruno di un mobiletto: steli, foglie e corolle si stagliano contro uno sfondo in cui si distingue un rettangolo chiaro, forse un foglio bianco interposto tra i fiori e l'azzurro del muro, che esalta

le ombre e i profili, mentre un rivolo di colore rosso si accende in basso a sinistra. Scrive Mafai: «Ci sono giornate che portano malinconia e vogliamo nasconderci e sparire dalla terra. C'è questo istinto incosciente di rientrare nel nulla, di rimpicciolirsi, di fuggire la vita. Mi diverto a seguire questo mio essere [...]. È quasi tutto lì il mio gusto di vivere. E lo accompagno con leggerezza qualche volta ma è così svagato che lo perdo di vista spesso» (Mafai, in Appella, 1984: cfr. Bibliografia generale)



Tav. 39

Mario Mafai

Natura morta con vaso blu, 1937

olio su tela, cm 70x100

firmato e datato in basso a sinistra: "Mafai 32"

Roma, collezione privata

Esposizioni: *VIII Quadriennale*, 1959-1960; Roma, 1963; Torino, 1969; Todi, 1977; Milano, 1981-1982.

Bibliografia: De Grada, 1965, tav. VII; Daverio, Fagiolo Dell'Arco, Vespignani, 1984, p. 63, tav. 12.

Un ramoscello d'edera, pianta sempreverde simbolo di rinascita e resurrezione, sfiora le labbra di una testa mozzata, presente anche in un altro dipinto dell'artista *Testa di bambola (Natura morta con maschera)* del 1938 (tav. 40). La brocca di vino e il vaso blu, il letto di foglie e fiori secchi sono elementi ricorrenti nell'opera di Mafai: li ritroviamo, infatti, in *Testa di bambola*, ma anche in *Vaso celeste* del 1937 o *Fiori secchi (Omaggio a Vermeer)* del 1940. Il drappo color carminio, che qui esaspera la cromia violenta e mai pura, è motivo caratterizzante, inoltre, la *Natura*

morta di Armando Pizzinato (tav. 49), la *Natura morta con drappo rosso (sedia, bucranio e drappo rosso)* (fig. 62) di Guttuso e, ancora, la *Natura morta con drappo rosso* (tav. 47) di Morlotti.



Tav. 40

Mario Mafai

Testa di bambola (Natura morta con maschera), 1938

Olio su tela, cm 94,5x54

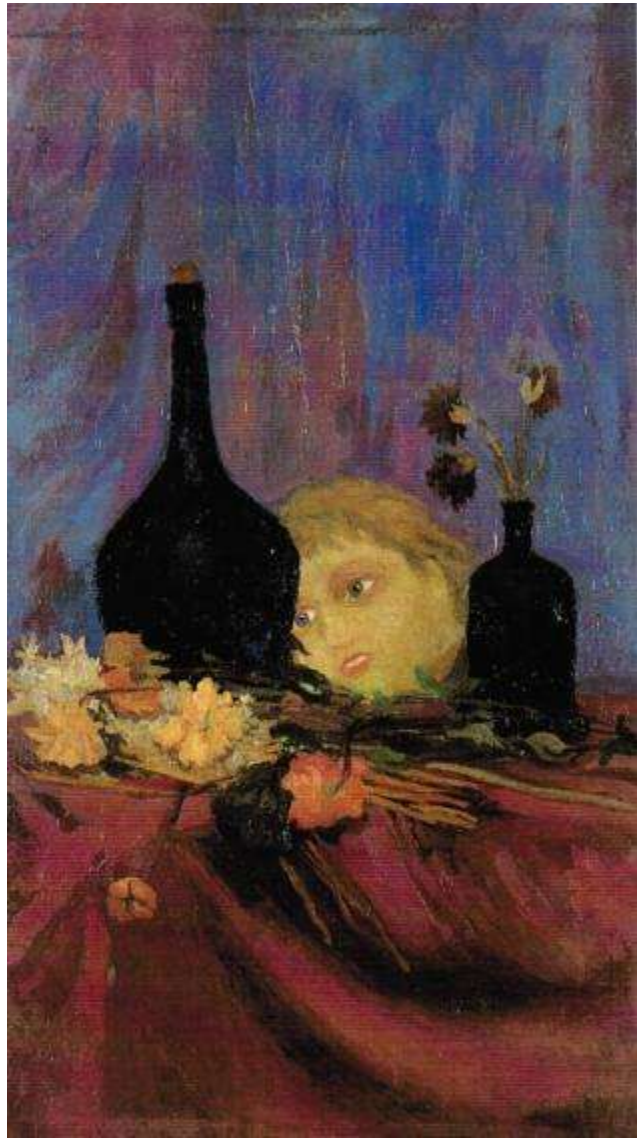
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Esposizioni: Roma, 1945; *La XXIV Biennale*, 1948;
Copenaghen, 1958; Roma, 1989; Bergamo, 1999.

Bibliografia: De Grada, 1969, tav. 36 (*Natura morta surreale*); Bucarelli, 1973, p. 80, p. 146; M. Fagiolo dell'Arco, 1989, p. 146, n. 35; Morelli, 1994, p. 100; Fagone, 1999, p. 98, p. 156, fig. 77.

«Accanto alla serie dei fiori, anche la natura morta è un tema ricorrente nella pittura di Mafai degli anni trenta: sono nature morte in cui Mafai inserisce fiori, candelabri, manichini, maschere, teste in cera o teste di bambola (come in questo caso), oggetti della vita quotidiana presenti nel suo studio e legati alle persone della sua famiglia (le figlie, la moglie Antonietta). Nello stesso tempo tali oggetti, come i fiori secchi o le case sventrate delle *Demolizioni*, vengono presentati nel loro isolamento di cose mutili, nel loro puro valore

esistenziale» (S. F., in Fagone, 1999, p. 156, fig. n. 77). Il dipinto, infatti, riassume in sé diversi motivi cari all'artista, citando i *Fiori* del 1935 (fig. 64) e ricorrendo a elementi iconografici presenti in *Natura morta con vaso blu* del 1937 (tav. 39), quali la testa di bambola, il drappo rosso e il vaso.



Tav. 41

Giannino Marchig

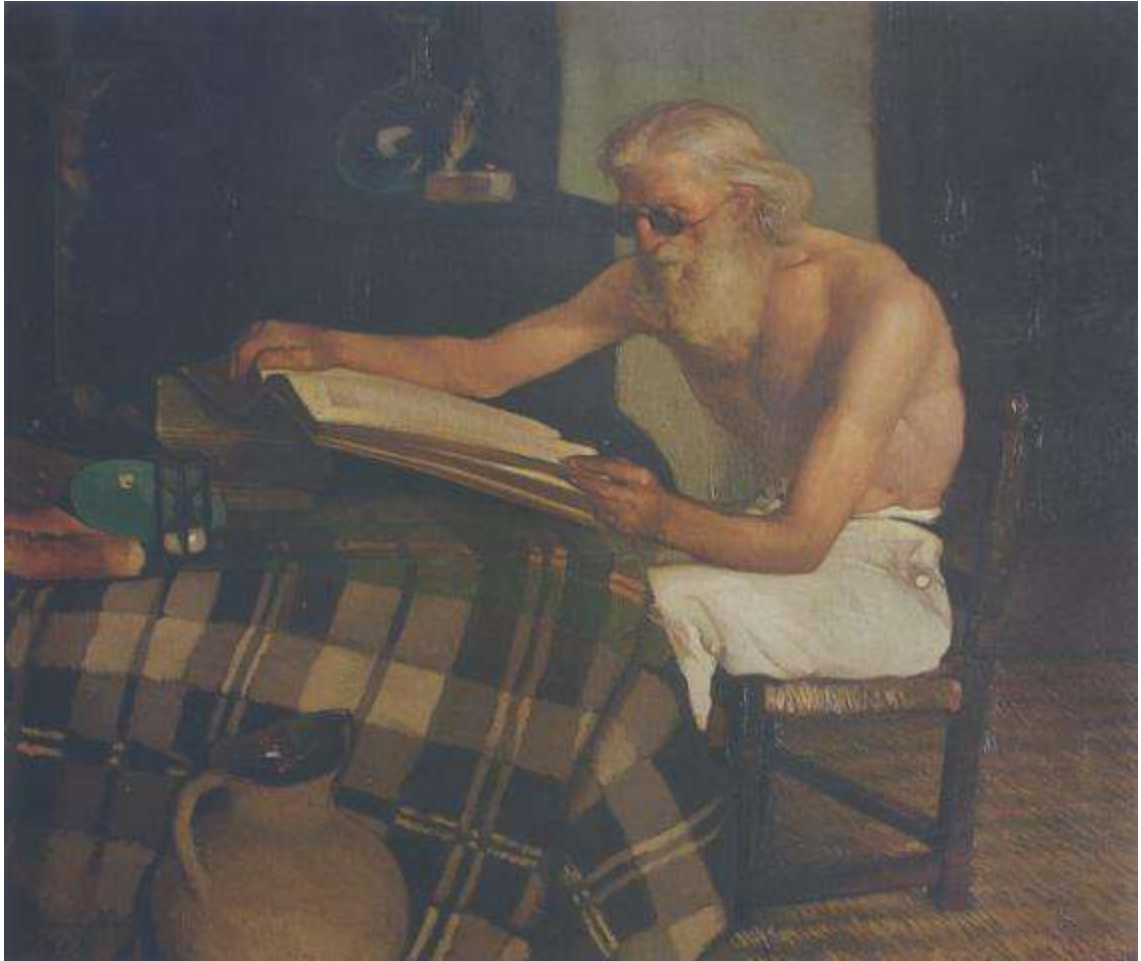
Eremita, 1922

Olio su tela, cm 40x25

Trieste, Assicurazioni Generali

Bibliografia: Mazzanti, Mannini, Gensini, 2010, p. 19, ill. c; Paolucci, 2011, pp. 22-23; Cescutti, 2011, p. 41.

L'*Eremita* di Giannino Marchig offre una interpretazione alternativa della figura del pensatore, “aggiornando” il tema del San Girolamo nello studio. L'eremita, che indossa degli spessi occhiali scuri, è immerso profondamente nella lettura, quasi in bilico sulla sedia. La penna per scrivere è riposta nel calamaio alle sue spalle e poco distante un crocifisso emerge dal buio della stanza, mentre sul tavolo, coperto da una pesante tovaglia a quadri, si trova quanto serve a un pasto frugale, un piatto e del pane, accanto a una clessidra e ai libri che sta leggendo.



Tav. 42

Giorgio Morandi

Natura morta, 1921 circa

Olio su tela, cm 24x32

Firmato in basso a destra: "Morandi"

Collezione privata

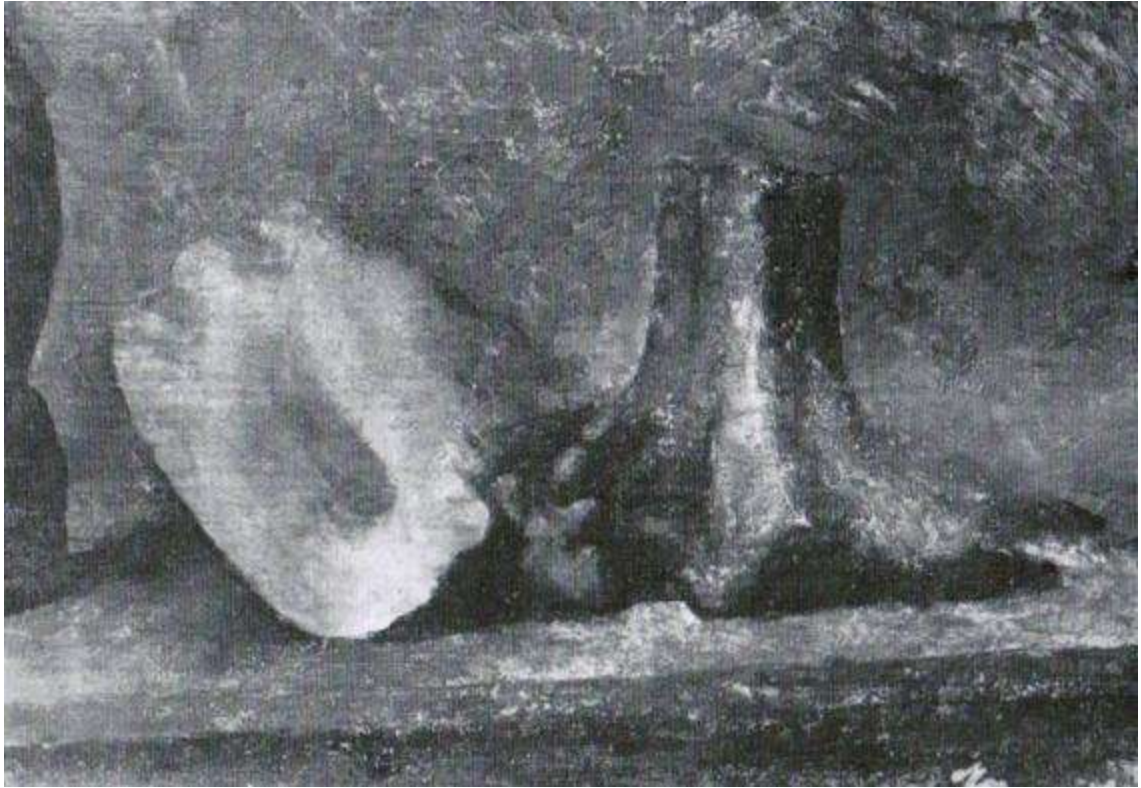
Provenienza: Milano, Collezione Carlo Carrà; Milano,
Collezione Massimo Carrà

Esposizioni: Roma, 1973, n. 30 bis, ill.

Bibliografia: Beccaria, 1939, tav. XX; Brandi, 1942 (I
ed.), tav. XXVI; Brandi, 1952 (II ed.), tav. XXVII;
Giorgio Morandi, 1973, n. 30 bis, ill.; Vitali, 1977, n.
62, ill. b/n; De Angelis, in Briganti, 1987, p. 122, ill.
b/n.

Il simbolo della conchiglia in Giorgio Morandi è una presenza costante, in particolare tra gli anni Venti e Quaranta, dove si assiste non solo a un incremento della sua frequenza, ma soprattutto a un cambiamento della sua funzione. Infatti, nelle opere degli anni Venti, la conchiglia si accompagna ad altri elementi, quali il peculiare vaso bianco della *Natura morta* del 1929

(fig. 69), ricorrente più volte in Morandi e rappresentato anche da Giuseppe Santomaso in *Natura morta con melograni* (fig. 88) o ancora nella *Natura morta con bucranio* del 1941 (tav. 51). Dalla fine degli anni Trenta, invece, la conchiglia diviene centrale nelle composizioni, giungendo a un vero protagonismo nel 1943, anno in cui sono numerose le nature morte che declinano il motivo in diverse forme, con attenzione diversa ora alla composizione, ora alla consistenza materica della pennellata (figg. 73-74).



Tav. 43

Giorgio Morandi

Natura morta, 1923

Olio su tela, 36x35 cm

Firmato in alto al centro: "Morandi"

Milano, collezione privata

Collezioni precedenti: Milano, Galleria Bergamini.

Esposizioni: Torino, 1959, n. 32; Washington, 1967-1968, n. 82, ill.; Dallas, 1968, n. 82, ill.; San Francisco, 1968, n. 82, ill.; Detroit, 1968, n. 2, ill.; Kansas City, 1968, n. 82, ill.; Boston, 1969, n. 82, ill.; New York, 1969, n. 82, ill.; Bruxelles, 1969, n. 82, ill.; Copenaghen, 1969, n. 82, ill.; Amburgo, 1970, n. 82, ill.; Madrid, 1970, n. 80, ill.; Barcellona, 1970-1971, n. 80, ill.; Siviglia, 1971, n. 80, ill.; Kyoto, 1972, n. 82, ill.; Tokyo, 1972, n. 82, ill.

Bibliografia: Soffici, 1950, ill. a tergo; Modesti, 1958, ill. p. 38; Valsecchi, 1964, ill. in copertina; Siblik, 1965, tav. 51; Vitali, 1977, n. 79, ill. b/n; Fergonzi, in Rosenberg, 2010, p. 62, fig. n. 23, ill. c. p. 61.

Il “tempio” di Morandi può essere individuato nello studio in cui lavora, sicché i “custodi” che lo abitano possono essere indicati negli oggetti da lui dipinti con assiduità. Tra di essi, la lampada a gas ritorna con insistente frequenza e, specialmente negli anni della seconda guerra mondiale, si assiste a una crescente e, infine quasi ossessiva, rappresentazione del lume (figg. 69-70) accanto agli eterni ritorni di vasi e di stoviglie. Anche questo mondo chiuso e rassicurante è assediato, dunque, – a mio parere – da un’inquietudine che non solo condiziona le scelte stilistiche, ma anche i soggetti dell’artista, il quale in una lettera del 1943 si augura «che finalmente torni un po’ di sereno per questa povera Italia che ne avrebbe bisogno» (Morandi, in Giudici, 2004, p. 75: cfr. Bibliografia generale).



Tav. 44

Ennio Morlotti

Natura morta, 1941

Olio su tela, cm 88x120

Firmato in basso a destra: "Morlotti"

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea

Esposizioni: Bergamo, 1941, piano inferiore, parete 1, n. 70; Bergamo, 1993-1994; Bologna, 2001-2002.

Bibliografia: Gallarini, *III Premio Bergamo*, 1941, p. 40, n. 70; Galmozzi, 1989, tav. p. 102; Lorandi, Rea, Tellini Perina, 1993, p. 187, p. 230, fig. 103; Tassi, Pirovano, 1993, p. 49, tav. 15; Bruno, Castagnoli, Biasin, 2000, p. 44, fig. 42; Weiermair, 2001, tav. 93.

«Il dipinto [...] vinse quale tema libero, uno dei premi di secondo grado di L. 5.000» (Lorandi, Rea, Tellini Perina, 1993, p. 230, fig. n. 103), a riprova dell'importanza riconosciuta al genere. In relazione a questa testa di vitello o bue, priva corna, si sovrappongono due motivi ampiamente utilizzati. Il primo è l'inserimento del pezzo scultoreo all'interno di

una natura morta, qui demistificato dalla scelta di un soggetto umile, molto distante dalle statuette di divinità classiche spesso citate nelle *vanitas* ricolme di opere d'arte. Su questa tipologia indugia lo stesso Morlotti, che nel 1942 dipinge l'opera *Composizione (Statue)* (fig. 79), nonché la ricca serie dei *Gessi* (fig. 78). Sempre del 1942 è *Natura morta con bucranio* (tav. 46), - soggetto ripetuto in *Natura morta (Bucranio)* dello stesso anno (fig. 81) - che richiama l'attenzione sul secondo motivo, quello del bucranio appunto, protagonista in quegli anni di alcune *vanitates*, tra gli altri, di Guttuso, come *Natura morta con lampada* del 1940-1941 (tav. 36) o quella esibita in primo piano sul tavolo di *Donna alla finestra* del 1942 (tav. 37).



Tav. 45

Ennio Morlotti,

Natura morta con candeliere, 1942

Olio su tela, cm 50x40

Firmato in alto a destra: "Morlotti"

Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Collezione Boschi-Di Stefano

Esposizioni: Milano 1982; Milano 1985; Zagabria 1989; Conegliano 1996-1997.

Bibliografia: Caramel, Fiorio, Pirovano, 1980, cat. 1354, tav. 1351, p. 640; Armellini, in *Gli Anni Trenta*, 1982, ill. p. 134, p. 635; Anzani, Caramel, 1983, tav. p. 271; Garberi, Minazzi, Pontiggia, Appella, Avon, Margonari, Borgogelli, Caramel, De Grada, De Micheli, 1989, tav. p. 155; Tassi, Pirovano, 1993, tav. 23, p. 57; AA.VV., 1994, p. 191, n. 196; Ghiazza, 1994, tav. 11; Goldin, 1996, tav. p. 87; Bruno, Castagnoli, Biasin, 2000, p. 65, fig. n. 79.

In quest'opera, al motivo della testa di gesso, si aggiunge il candeliere a spirale, a cui Ennio Morlotti ricorre frequentemente, a esempio, in *Omaggio a Morandi* (fig. 75) e in *Natura morta* (fig. 77), entrambe risalenti al 1942. Il medesimo elemento, inoltre, è presente nel dipinto *L'astrolabio o Eclissi di luna* (fig. 31) di Felice Casorati, il quale, a sua volta, rappresenta con assiduità teste di gesso, in *Testa (e cranio bendato)* (tav. 20) e *Teste* (fig. 29) del 1940, o di manichini, come *Natura morta o Manichini* del 1924 (tav. 18), solo per citare alcuni casi emblematici.



Tav. 46

Ennio Morlotti

Natura morta con bucranio, 1942

Olio su tela, cm 46x60

Firmato in alto a sinistra: "Morlotti"

Collezione privata

Esposizioni: Lecco, 1963; Arezzo, Roma 1967; Milano 1970-1971; Milano, Ravenna 1971; Milano, 1971; Parma, 1975; Milano, 1982; Ravenna, 1983; Ivano Fracena, 1983; Milano, 1985; Milano, 1987; Riva del Garda, 1988; Marina di Pietrasanta, 1990; Ferrara, 1994; Milano, 1995; Conegliano, 1996-1997; Milano, 2001; Pizziolo, 2008, p. 102, ill. c..

Bibliografia: Lecco 1963, non ripr.; Volpe, 1963, tav. 7 (1944); De Micheli, 1963, tav. p. 32; Crispolti, Del Guercio, 1967, tav. CXXXII; Tassi, 1970, tav. 1; De Grada, 1971, non ripr. (*Natura con bucranio*); Bruno, in Solmi, Gregotti, Birolli, Valsecchi, Pica, 1971, ill. 744, p. 164 (particolare); Tassi, 1972, tav. 3 p. 19 (1944); Biamonti, Modesti, tav. 5, p. 55; Tassi, 1975, tav. 2; *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, 1982, tav. 1, p. 144; Quintavalle, 1982, tav. 14 (*Bucranio*);

Castagnoli, 1983, tav. III, p. 51 (*Statue*); Sala, 1983, tav. 3; De Micheli, in AA.VV., 1985, tav. 2, p. 151 (*Natura morta*); Bertoni, 1985, ill. s.n.; Bruno, 1987, tav. 6, p. 42; Fossati, 1988, tav. 52, ill. p. 40; Garboli, 1990, tav. 4; Anzani, Pirovano, in Pirovano, 1991, ill. 299, p. 206; Anzani, Pirovano, in Pirovano, tomo I, 1992, tav. p. 234; Tassi, Pirovano, 1993, tav. 24, p. 58 (*Bucranio*); Buzzoni, 1994, tav. 2, p. 70; Agnellini, 1994, ill. p. 188; De Micheli, Pizziolo, De Michelis, Pogacnik, 1995, tav. p. 102; Goldin, 1996, tav. p. 85; Bortolotti, 1982, p. 635; Bruno, Castagnoli, Biasin, 2000, p. 55, p. 61, tav. 72.

Il soggetto di *Natura morta con bucranio* si ripete in *Natura morta (Bucranio)* dello stesso anno (fig. 81), con uno scarto minimo sia relativamente alle dimensioni dei due dipinti, sia in merito alle variazioni stilistiche e alle scelte iconografiche: nella seconda opera (fig. 81), infatti, viene aggiunto un vaso accanto al bucranio, motivo a cui Morlotti ricorre quasi ossessivamente in questi anni (figg. 82-83-84).



Tav. 47

Ennio Morlotti

Natura morta con drappo rosso, 1942

Olio su tela, cm 80x70

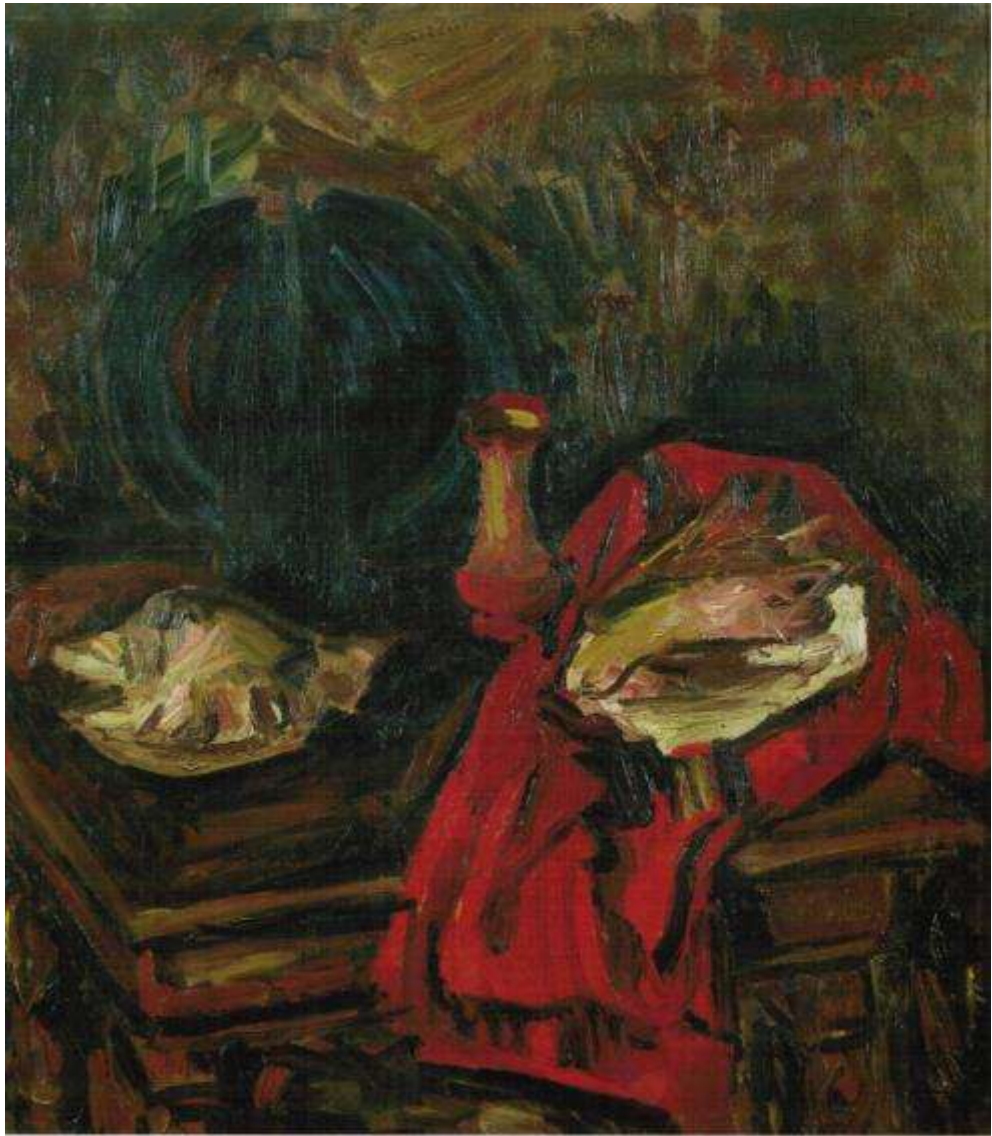
Rovereto, Mart, VAF–Stiftung

Firmato in alto a destra: “Morlotti”

Esposizioni: Milano, 1986.

Bibliografia: Brearaarte, Milano, 1986, cat. 72, p. 4, tav. 161; Bruno, Castagnoli, Biasin, 2000, p. 68, fig. 90.

La violenza cromatica del dipinto, accentua i valori intrinseci di simboli che tradizionalmente appartengono all'iconografia della *vanitas*, quali le conchiglie, ed elementi che all'interno di questo genere sviluppano una valenza emblematica, come il drappo rosso. Quest'ultimo, sopra cui posa la conchiglia, è elemento ricorrente in altre opere di quegli anni, quale *Natura morta con drappo rosso (Sedia, bucranio e drappo rosso)* di Renato Guttuso (fig. 62).



Tav. 48

Ennio Morlotti

Natura morta con bucranio, 1943 circa

Olio su tela, cm 80x60

Esposizioni: Genova, 1985.

Bibliografia: Caprile, 1985¹, p. 91, fig. 73; Caprile, 1985², ill. s. n.; Bruno, Castagnoli, Biasin, 2000, p. 74, p. 68, tav. 92; Pizziolo, 2008, p. 103, ill. c..

Il dipinto riprende i motivi del bucranio, del drappo rosso e della statua, che l'artista ha ampiamente affrontati in precedenza - a esempio in *Natura morta con bucranio* (tav. 46), in *Natura morta con drappo rosso* (tav. 47) o ancora nei *Gessi* (fig. 78) - e che continuerà a riproporre quasi ossessivamente anche in seguito, con la serie dei *Bucrani* nel 1945 (figg. 82-83-84), coronata da *Natura morta due teste (Due teste)* dello stesso anno (fig. 85)



Tav. 49

Armando Pizzinato

Natura morta, 1941

Olio su tela, cm 54x69

Galleria d'Arte Moderna, collezione Boschi, Milano,
inv. 892

Esposizioni: Bergamo, 1941, piano inferiore, parete 7,
n. 135; Milano, 1943; Bergamo, 1993-1994.

Bibliografia: Gallarini, *III Premio Bergamo*, 1941, p.
149, n. 135; Martinelli, 1967, p. 139, fig. n. 79, ill. b/n
(*Natura morta col teschio*; attribuzione a Mario
Mafai); Lorandi, Rea, Tellini Perina, 1993, p. 189, p.
230, fig. 105.

«Opera di altissima qualità espressiva in cui la
tradizione sontuosa del colore veneto si sposa
all'espressionismo europeo del Novecento sul tema
della natura morta come *vanitas*» (Lorandi, Rea,
Tellini Perina, 1993, p. 230, fig. n. 105). Il teschio,
posto accanto a un vaso di fiori recisi, poggia su un
drappo rosso, elemento che ritorna spesso nelle
vanitates degli esponenti di Corrente: a esempio

nell'opera di Guttuso *Natura morta con drappo rosso* (*sedia, bucranio e drappo rosso*) (tav.), o, ancora, in *Natura morta con drappo rosso* (tav. 47) di Ennio Morlotti, entrambe risalenti al 1942. Le scelte cromatiche avvicinano questa *Natura morta* ai dipinti di Mario Mafai *Natura morta con vaso blu* (tav. 39) del 1937 o *Testa di bambola (Natura morta con maschera)* del 1938 (tav. 40), al punto che venne «erroneamente attribuito a Mafai nel 1967, 1974 e ancora nel 1980» (*Ibidem*). Pur non aderendo formalmente alla Scuola romana, Pizzinato tradisce, dunque, i contatti avuti con essa durante il soggiorno trascorso a Roma grazie a una borsa di studio e all'ospitalità che Guttuso gli offrì nella capitale.



Tav. 50

Giuseppe Santomaso

Natura morta con bucranio, 1940

Olio su tela, cm 41 x 62

Firmato in alto a sinistra: "Santomaso"

Collezione privata

Esposizioni: Venezia, 1982, tav. 2 p. 17; Milano, 1986, tav. 2 p. 15; Ludwigshafen, 1986, tav. 2 p. 27.

Bibliografia: Alfieri, 1975, n. e fig. 64; Cortenova, 1990, p. 17, ill. p. 16; Firenze, 1992; Stringa, 2008, p. 270, fig. 17.

«*Natura morta con bucranio*, porta con sé una citazione picassiana (il bucranio) condivisa e interpretata da una generazione che vedeva nel Picasso dopo-Guernica la possibilità e la necessità di un ruolo etico dell'artista nella vita e nella società. In questi anni molti artisti, da Guttuso a Morlotti, introducono il bucranio nelle loro composizioni spesso secondo declinazioni formali cubiste e picassiane. Tuttavia, dal punto di vista linguistico, Santomaso non sembra aver mai guardato strettamente a Picasso» (Poletto, in

Stringa, 2008, p. 270, fig. n. 17). La luce di questo dipinto, tuttavia, sembra testimoniare della criticità degli anni in cui viene eseguita: è una luce «spugnosa e riverberata, come se gli oggetti l'avessero assorbita ed ora la rilasciassero carica di polvere, di peso e per così dire di esperienza» (Cortenova, 1990, p. 17). Per chi non era allineato al Regime, infatti, il peso di questa esperienza era maturato negli anni più contraddittori del ventennio, durante i quali rimanere fedeli alla propria identità e attività di artista era divenuto un impegno non più solo verso se stessi, ma verso la società, utilizzando mezzi espressivi in grado di trasmettere l'inquietudine di tale situazione storica ed esistenziale.



Tav. 51

Giuseppe Santomaso

Natura morta con bucranio, 1941

Olio su tela, cm 55x 141

Firmato e datato in alto a destra: "Santomaso 941"

Brescia, collezione privata

Esposizioni: Bergamo, 1941, p. 81, n. 156; Venezia, 1982, tav. 3, p. 18; Milano, 1986, tav. 3 p. 16; Ludwigshafen, 1986, tav. 3 p. 28; Venezia, 1989, ill. p. 566; Locarno, 1990, tav. p. 37; Bergamo, 1993-1994, fig.107, p. 191.

Bibliografia: Podestà, 1941, p. 34, ill. p. 31; Pallucchini, 1942, ill. p. 200; Giani, 1950, p. 47; Ballo, 1964, tav. 361; Venturi, 1958, p. 61; Cortenova, 1990, tav. p. 37; Alfieri, 1975, fig. 68; Venezia, 1982, p. 10, tav. 3 p. 18; Steingraber¹, 1992, p. 226; Steingraber², 1992, tav. p. 33; Lorandi, Rea, Tellini Perina, 1993, p. 230, p. 322; Stringa, 2006, p. 76; Stringa, 2008, fig. 19, p. 271;; Costa, in Dal Canton, Trevisan, 2010, p. 88, fig. n. 6, ill. b/n p. 89 .

«Presentata al III Premio Bergamo del 1941, emblematica e, al contempo, inconsueta, per il taglio stretto e orizzontale, rivela la fase “barocca” e preziosa negli elementi costitutivi delle nature morte di Santomaso» (Poletto in Stringa, 2008, p. 201, fig. n. 19). Tra di essi spiccano, anche cromaticamente, il bucranio, che Santomaso dipinge anche in *Natura morta con bucranio* del 1940 (tav. 50), e il piccolo vaso bianco, più simile a una candela consumata, posta al centro del quadro e presente, inoltre, sempre in posizione centrale, sia in *Composizione con cordone nero* del 1941, sia in *Natura morta* del 1939 (fig. 88), dove ritorna anche il simbolo del melograno: elementi iconografici propri del genere della *vanitas*. «Gli oggetti, realizzati attraverso assonanze e contrappunti cromatici, si appoggiano e si dispongono tra loro quasi spinti da una “vita interna” che sembra alludere a un’esistenza altra» (*Ibidem*). Questa realtà “altra”, composta dalle «categorie di oggetti e di forme predilette e reiterate dall’artista nelle numerose nature morte di questi anni» (*Ibidem*), deve parte del suo fascino anche all’iconografia della *vanitas*, la cui rilevanza, in questo momento, è confermata dalla notevole ricorrenza dei suoi emblemi, come il cranio

di animale o umano, presenti anche nell'opera di altri artisti, quali Renato Guttuso, autore di *Donna alla finestra* (tav. 37) e *Natura morta con lampada* (tav. 36), Ennio Morlotti, che nel 1942 esegue *Natura morta con bucranio* (tav. 46) e nel 1943 dipinge ancora una *Natura morta con bucranio* (tav. 48), e Armando Pizzinato con la sua *Natura morta* del 1941 (tav. 49).



Tav. 52

Gino Severini

Natura morta con maschera teatrale (Nature morte au potiron et masque), 1930-1932

Olio su tela, cm 59x49

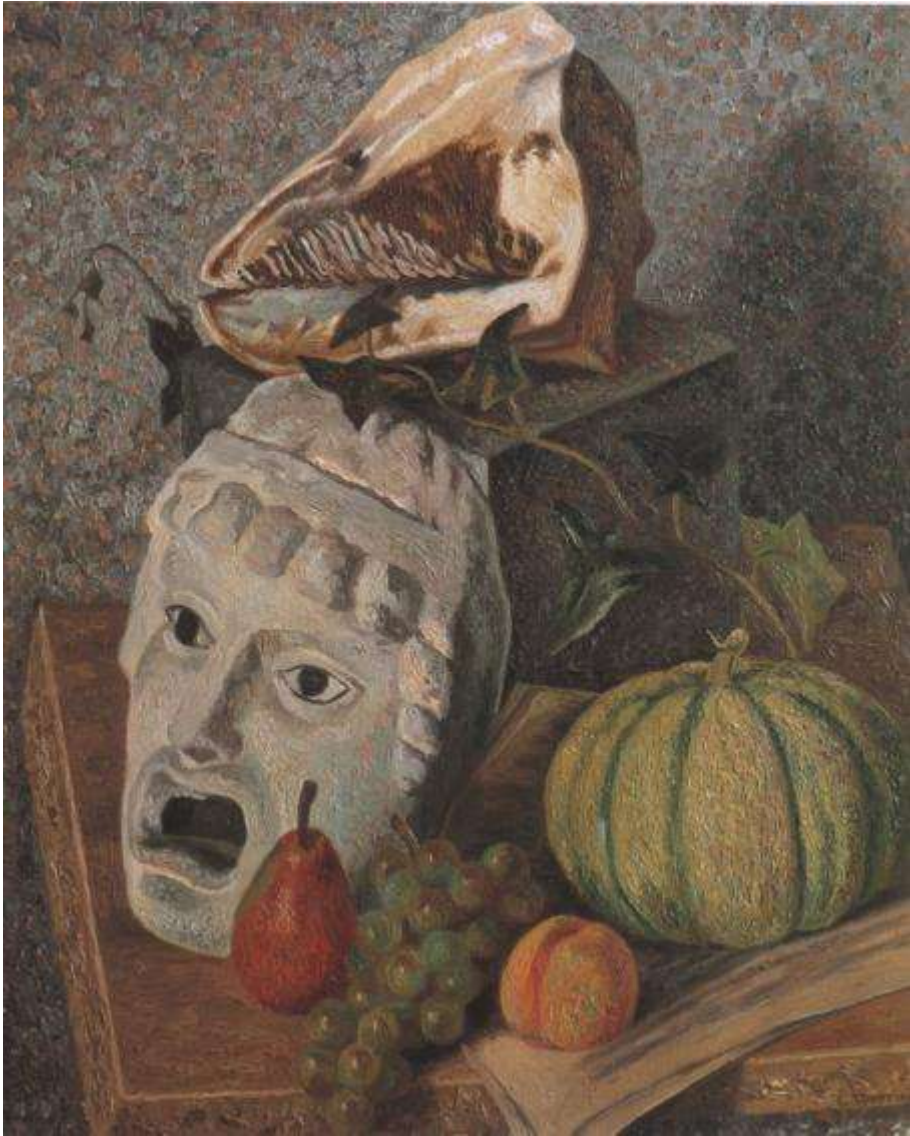
Firmato in basso a destra: "G. Severini"

Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo

Esposizioni: *La XVIII Biennale*, 1932; Firenze, 1967, n. 1367; Wien, 1977, n. 157; Bologna, 1980, p. 64; Milano, 1983, n. 125; Corte di Mamiano, 1983, n. 81; Parigi, 2011.

Bibliografia: *La XVIII Biennale*, 1932, p. 104; Severini, 1936; Severini, a cura di Pacini, 1968; Severini, a cura di Pacini, 1972; *Le collezioni del Novecento, 1915-1945*, 1986, p.89; Fonti, 1988, p. 411, p. 463, fig. 496; Pacini, in Bocci Pacini, Maetzke, 1992; Pacini, in De Carli, 1997; Weiermair, 2001, tav. 61 (*Natura morta con maschera*); Pacini, in Bruschetti, Vaccari, 2007; Casazza , Gennaioli, 2009, p. 154, fig. n. 38, ill. c. p. 155.

Severini, tra gli anni Trenta e Quaranta, ricorre ampiamente a elementi propri dell'iconografia della *vanitas*, quali la maschera e la conchiglia. Specialmente in questa fase la componente spirituale che l'artista considera essenziale perché «non si diviene classici attraverso la sensazione ma attraverso lo spirito» (Severini, 1972, p. 57: cfr. Bibliografia generale), si lega all'agire artistico e si concretizza nel ritorno al “classico” e ai modelli tradizionali. «Nel progressivo recupero della forma [...] Severini è sempre più proteso a creare un “ponte” tra la modernità e lo spirito classico [...]: pertanto talora l'artista [...] elabora nature morte liberamente ispirate ai mosaici e alle pitture pompeiane [...] e dipinge composizioni nelle quali convivono felicemente “cose vicine e lontane”, le forme dell'esperienza quotidiana recuperate nella loro vita silente e le forme più imprevedibili, allusive e sottilmente evocative» (Pacini, in Casazza, Gennaioli, 2009, p. 154, fig. n. 38). In effetti, proprio il genere della *Vanitas* presenta le caratteristiche che appaiono fondamentali agli occhi dell'artista: una tradizione iconografica le cui radici affondano sino ai mosaici di Pompei e una matrice morale e religiosa che la natura morta non possiede.



Tav. 53

Fiorenzo Tomea

La tempesta, 1937

Olio su tela, cm 61x75

Firmato e datato in basso a destra: "Tomea, 37"

Firmato e datato nel retro: "F. Tomea, «La tempesta»,
1937"

Collezione privata

Esposizioni: Roma, 1937; Torino, 1938; Milano, 1971;
Milano, 1973; Pieve di Cadore (poi: Belluno), 1981;
Milano, 1982; Milano, 1985; Zoppé di Cadore
(Belluno), 1987; Belluno, 1987; Ferrara, 1989-1990.

Bibliografia: *Fiore Tomea*, 1937, p. VII; Bezzola,
1962, p. 80; *Mostra di Pittori e Scultori che recitano a
soggetto*, 1971, p. 233, fig. n. 218; *Fiorenzo Tomea*,
1973, fig. n. 1; *Tomea. Mostra retrospettiva di
Fiorenzo Tomea*, 1981, fig. n. 38; *Gli Anni Trenta. Arte
e cultura in Italia*, 1982, p. 634; Anzani, Caramel,
1983, p. 255; *Corrente: il movimento di arte e cultura
di opposizione 1930-1945*, 1985, p. 65; Tomea
Gavezzoli, in Rizzi, 1987, p. 34, p. 46, fig. n. 9 p. 59,
ill. c.; Dell'Acqua, Formaggio, Garbin, Segato, Tomea

Gavezzoli, 1989, p. 30, p. 42, fig. n. 10 p. 58, ill. c.;
Pizziolo, 2008, p. 123, ill. c..

L'opera è «identificata con quella esposta a Torino alla Galleria Lazecca nel 1938 con il titolo *Teschi sulla spiaggia*» (Tomea Gavezzoli, in Rizzi, 1987, fig. n. 9, p. 46). Tomea «dipinge e disegna con insistenza ossessiva, [...] pochi oggetti dimessi: candele, maschere di cartapesta, scheletri disseminati su lontanissime spiagge da fata Morgana, in stridente controra a cieli di rosso-sangue, di nero-cupo, di bianco-calce» (Mastel, 1961, p. 22: cfr. Bibliografia generale). La morte permea, infatti, nella forma e nel contenuto, i dipinti del pittore cadorino: dai crani gettati dalla mareggiata su una spiaggia rosso sangue nell'opera *La Tempesta* del 1937, al fantasma scheletrico che si aggira in un interno cosparso di teschi e candele spente in *Solitudine* (fig. 102) - soggetto riproposto da Tomea in *Solitudine (Attesa)* del 1949 (1948) (fig. 111) -, sino al groviglio di scheletri e teschi sbattuti sull'arenile dopo il naufragio in *Dies Irae* del 1945 (fig. 110).



Tav. 54

Fiorenzo Tomea

Candele, 1937

Olio su tela, cm 77x99

Firmato e datato in basso a destra: "Tomea 1937"

Collezione privata

Esposizioni: Milano, 1962; Roma, 1968; Venezia, 1969; Roma, 1972; Pieve di Cadore (poi: Belluno), 1981; Milano, 1982; Belluno, 1987; Ferrara, 1989-1990; Mel (Belluno), 2002-2003.

Bibliografia: Lepore, 1962, fig. p. 67; Carrà, Casadio, De Libero, Dal Fabbro, Formaggio, Gatto, Sinisgalli, 1968; Da Vià, 1968; *Fiorenzo Tomea*, 1969, s.p. e fig. s.n.; *X Quadriennale*, 1972, p. 263, fig. p. 343; Tomea Gavezzoli, in Rizzi, 1987, p. 46, fig. n. 10 p. 111, ill. b/n.; Dell'Acqua, Formaggio, Garbin, Segato, Tomea Gavazzoli, 1989, p. 42, fig. n. 11 p. 105, ill. b/n.; Alban, Bossaglia, 2002, ill. c. p. 53.

Tomea viene presentato alla Galleria La Cometa da Carrà nel momento in cui riempie i suoi più tragici cieli di nuvole gonfie e severe, sospese su un mare ignoto e su una terra popolata da maschere e candele consumate e spente. Il crescendo di inquietudine e di angoscia di quegli anni si avverte con chiarezza osservando in sequenza *Candele* del 1937 (tav. 54), *Candele* (tav. 55) e *Maschere (Maschere e candelieri)* del 1938 (tav. 56), *Candele* del 1939-1940, *Candele sulla spiaggia* (fig. 104) e *Candele e maschere sulla spiaggia* del 1941, *Candele nel temporale* del 1942 (fig. 105), *Candele e maschere* dello stesso anno (tav. 57), *Candele* del 1943 (fig. 106) e infine *Candele invernali* del 1944 (fig. 107). La matrice che ispira queste *vanitates* trova eco nell'intera produzione dell'artista, che in effetti fa dell'esistenza rappresentata «nel suo significato più profondo», ovvero quale sintesi di vita e di morte, il motivo centrale della propria ricerca artistica (Alban, Bossaglia, 2002, p. 21: cfr. Bibliografia generale).



Tav. 55

Fiorenzo Tomea

Candele, 1938

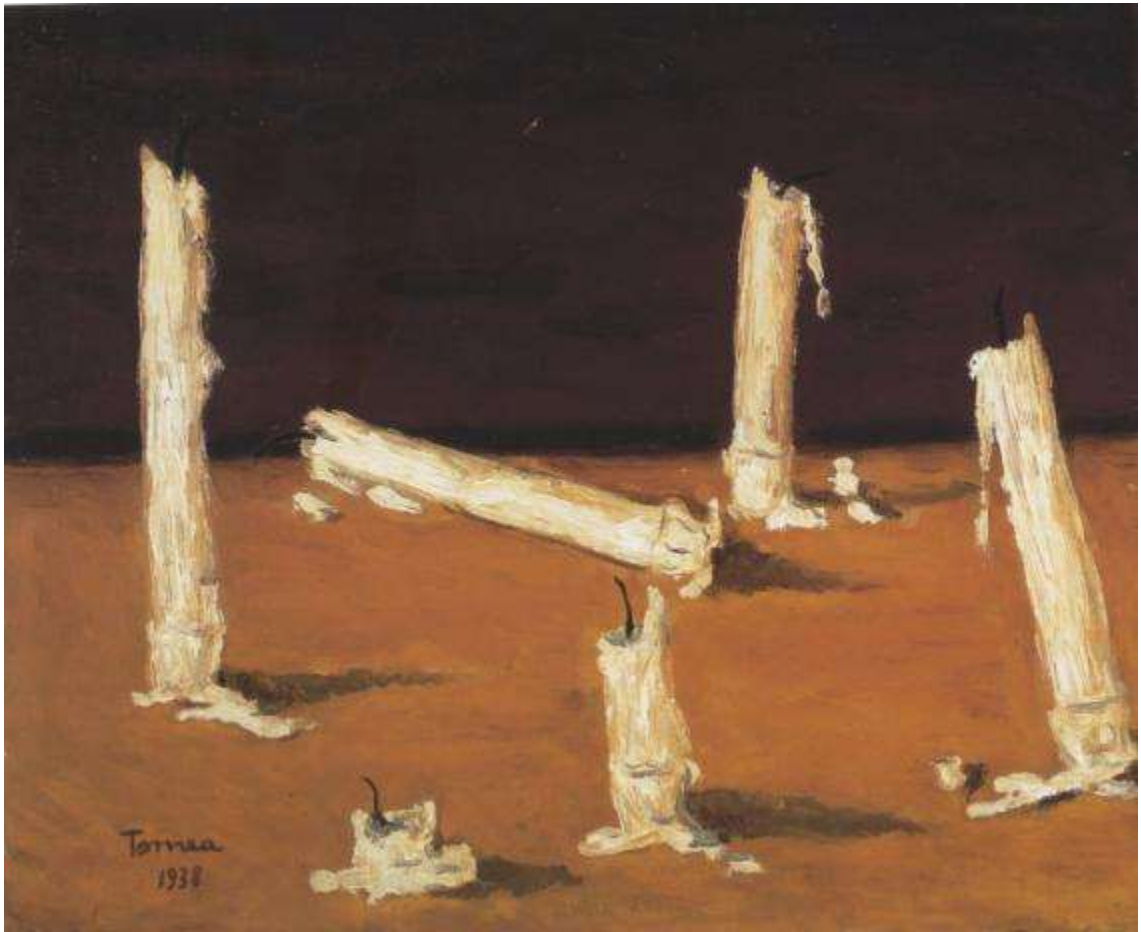
Olio su tela, cm 50x61

Firmato e datato in basso a sinistra: "Tomea 1938"; in origine firmato e datato in basso a destra: "Tomea 938"

Collezione privata

Esposizioni: Madrid, 1948; Milano, 1956; Belluno, 1987; Ferrara, 1989-1990; Mel (Belluno), 2002-2003.

Bibliografia: Rosi, 1941, fig. s.n. fra pp. 18-19; Giovanola, 1953, fig. s.n.; Mezio, 1953, fig. s.n.; Grossetti, 1956, fig. p. 37 (con firma e data in basso a sinistra); *Carrà, De Chirico, De Bon, De Pisis ... Sironi, Tomea, Tosi dal 6 al 26 ottobre 1956*, 1956, fig. s.n.; Tomea Gavezzoli, in Rizzi, 1987, p. 47, fig. n. 15 p. 63, ill. c.; Dell'Acqua, Formaggio, Garbin, Segato, Tomea Gavazzoli, 1989, p. 43, fig. n. 15 p. 62, ill. c.; Alban, Bossaglia, 2002, ill. c. p. 54.



Tav. 56

Fiorenzo Tomea

Maschere (Maschere e candelieri), 1938 (1939)

Olio su tela, 74x99 cm

Firmato e datato in basso a destra: "Tomea 938"

Firmato e datato nel retro: "F. Tomea Maschere 1938"

Collezione privata

Esposizioni: Torino, 1938; *La XXV Biennale*, 1950; Milano, 1971; Pieve di Cadore (poi: Belluno), 1981; Milano, 1982; Milano, 1985; Mantova, 1986-1987; Belluno, 1987; Ferrara, 1989-1990; Mel (Belluno), 2002-2003.

Bibliografia: Bava, 1938, fig. s.n.; Cardarelli, Gadda, Gorgerino, Nicastro, Sinisgalli, 1938, fig. n. XXIV; *La XXV Biennale*, 1950, p. 119; Modesti, 1958, fig. p. 133; *Mostra di Pittori e Scultori*, 1971, p. 39 (*Maschere e Candelieri*); *Gli Anni Trenta*, 1982, p. 634; Anzani, Caramel, 1983, fig. p. 254 e p. 255; *Corrente*, 1985, p. 65 (*Candele e maschere*); Pancera, 1986, fig. pp. 62-63; Tomea Gavezzoli, in Rizzi, 1987, p. 47, fig. n. 13 p. 62 ill. c.; Dell'Acqua, Formaggio, Garbin, Segato, Tomea Gavazzoli, 1989, p. 43, fig. n. 14 p. 61, ill. c.; Alban, Bossaglia, 2002, ill. c. p. 57.



Tav. 57

Fiorenzo Tomea

Candele e maschere, 1942

Olio su tela, cm 80x102

Firmato in basso a sinistra: "Tomea"

Firmato e datato nel retro: "F. Tomea «Candele e maschere»1942"

Collezione privata

Esposizioni: Milano, 1957; Milano, 1959; Torino, 1960; Ferrara, 1960; Milano, 1971; Rieti, 1982; Belluno, 1987; Ferrara, 1989-1990; Mel (Belluno), 2002-2003.

Bibliografia: Bailo, 1951, fig. p. 7; Moretti, 1951, p. 3; Bombassi, 1952; S.t., 1957, s.p; *Cinquant'anni d'arte a Milano, dal divisionismo a oggi*, 1959, p. 22; *Mostra antologica dell'opera di Fiorenzo Tomea*, 1960, fig. n. 60; Riccomini, 1960, p. 82, fig. n. 243; Budigna, 1960, fig. p. 65; *Mostra di Pittori e Scultori che recitano a soggetto*, 1971, p. 233, fig. n. 221; *Si recita a soggetto*, 1971; Pancera, 1971; Tomea Gavazzoli, in Rizzi, 1987, p. 48, fig. n. 27 p. 72, ill. c.; Dell'Acqua, Formaggio, Garbin, Segato, Tomea Gavazzoli, 1989,

pp. 44-45, fig. n. 33 p. 70, ill. c.; Alban, Bossaglia, 2002, ill. c. pp. 82-83; Salerno, 2010, ill. c. p. 23.

Tra gli incontri più importanti di Tomea «il primo è con il tema della Morte, sempre presente nella sua mente, come sosteneva Valeri [...]. I fantasmi e gli scheletri [...] così come gli elementi funebri, dalle candele ai guanti neri, sono una prova di quanto sia sentito il tema della morte» dall'artista cadorino (Salerno, in *F. Tomea*, 2010, p. 16: cfr. Bibliografia generale). A frenare l'exasperazione emotiva e a mantenere solide le forme anche negli anni di guerra, vi sono il «forte carattere» (Mastel, 1961, p. 22 : cfr. Bibliografia generale) di Tomea e «l'intensa religiosità [...] che ha illuminato tutto il suo percorso artistico» (Ivi, p. 16), come si avverte nel suo *Cristo e fiori* del 1940. Grazie a ciò le sue maschere, i ceri, gli scheletri, «quella merce che imputridiva negli armadi di Ensor [...] in Tomea [...] rimane misteriosa, allusiva, triste, ma di una tristezza senza quel terrore sottile che in Ensor nasceva dalla sfiducia» (Semenzato, in *Tomea. Mostra retrospettiva di Fiorenzo Tomea*, 1981, p. 19: cfr. Bibliografia generale).



Tav. 58

Fiorenzo Tomea

Basilisco, 1944

Olio su cartone, cm 68x55

Firmato in basso a sinistra: "Tomea"

Firmato e datato nel retro: "F. Tomea (Basilisco) 1944"

Collezione privata

Esposizioni: *La XXVIII Biennale*, 1956; Venezia, 1976; Belluno, 1987; Ferrara, 1989-1990; Mel (Belluno), 2002-2003.

Bibliografia: Giovanola, 1953, fig. s.n. (datato 1946); Mezio, in Giovanola, 1953, fig. s.n. (datato 1946); *La XXVIII Biennale*, 1956, p. 169 (datato 1954); Civello, 1960, p. 22 (datato 1946); Martini, 1968, p. 52; *Tomea*, 1976; Tomea Gavezzoli, in Rizzi, 1987, p. 48, fig. n. 32 p. 119, ill. b/n.; Dell'Acqua, Formaggio, Garbin, Segato, Tomea Gavazzoli, 1989, p. 45, fig. n. 42 p. 121, ill. b/n.; Alban, Bossaglia, 2002, ill. c. p. 101.

La riunione, quasi amichevole e divertita, di scheletri è motivo frequente nell'opera di Tomea, che vi ricorre anche in *Conversazione* (fig. 108) e nella macabra *Danza di scheletri* del 1944 (fig. 109) - quasi sovrapponibile per soggetto, composizione e cromia al dipinto *Fantasia di ciechi* dello stesso anno - e, ancora, in *Fantasia* e *Incontro sulla montagna*, entrambe risalenti al 1945.



III.2

Illustrazioni



Fig. 1

Pietro Annigoni

Natura morta, 1935-1936 circa

Tempera grassa su tela, cm 28x27

Siglata in basso a destra: "Cttt"; e dedicata: "all'amico Serafini"

Firenze, collezione privata



Fig. 2

Afro Basaldella

Maschere, 1937

Olio su tavola, cm 31x44

Firmato in basso a sinistra: "Afro"

Torino, collezione privata

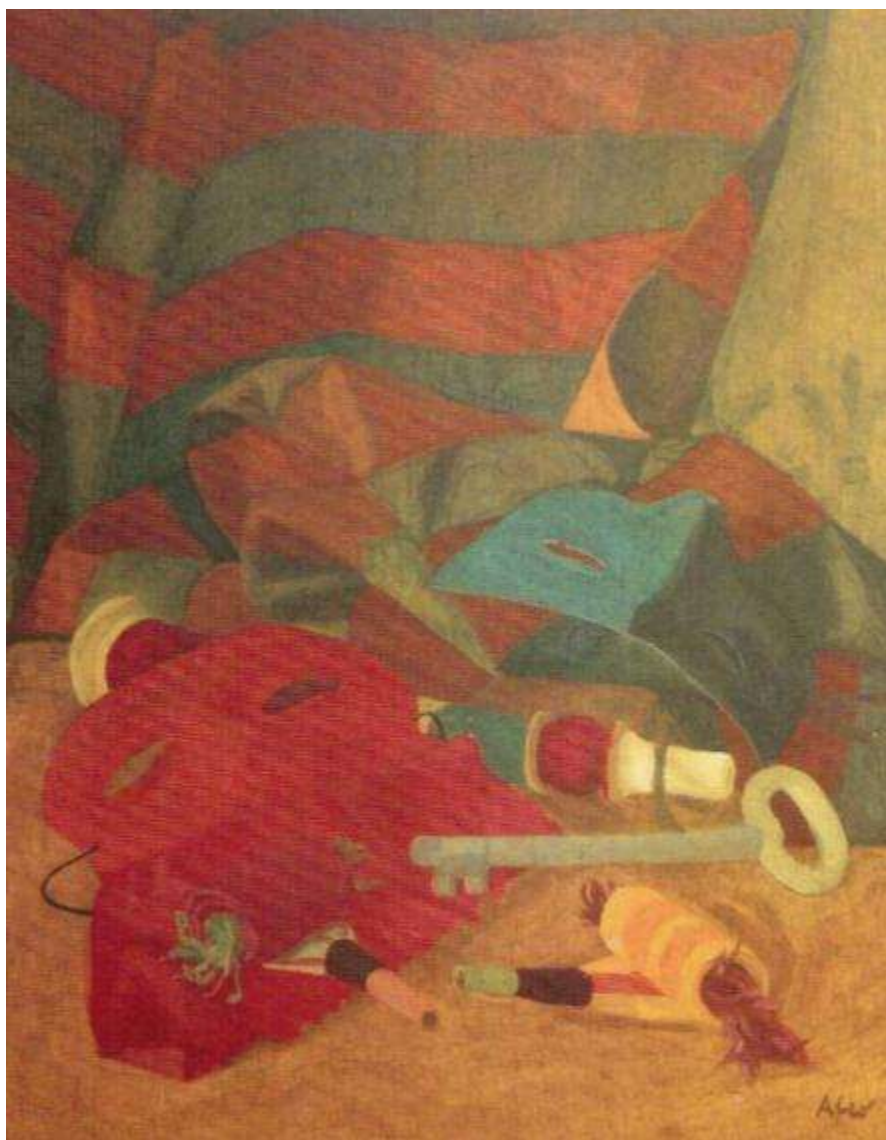


Fig. 3

Afro Basaldella

Natura morta con maschere, 1937

Olio su tavola, cm 51x41

Firmato in basso a destra: "Afro"

Padova, collezione privata



Fig. 4

Afro Basaldella

Natura morta, 1937

Tempera su tavola, s.m.

Firmato in basso a sinistra: "Afro"

Collezione privata

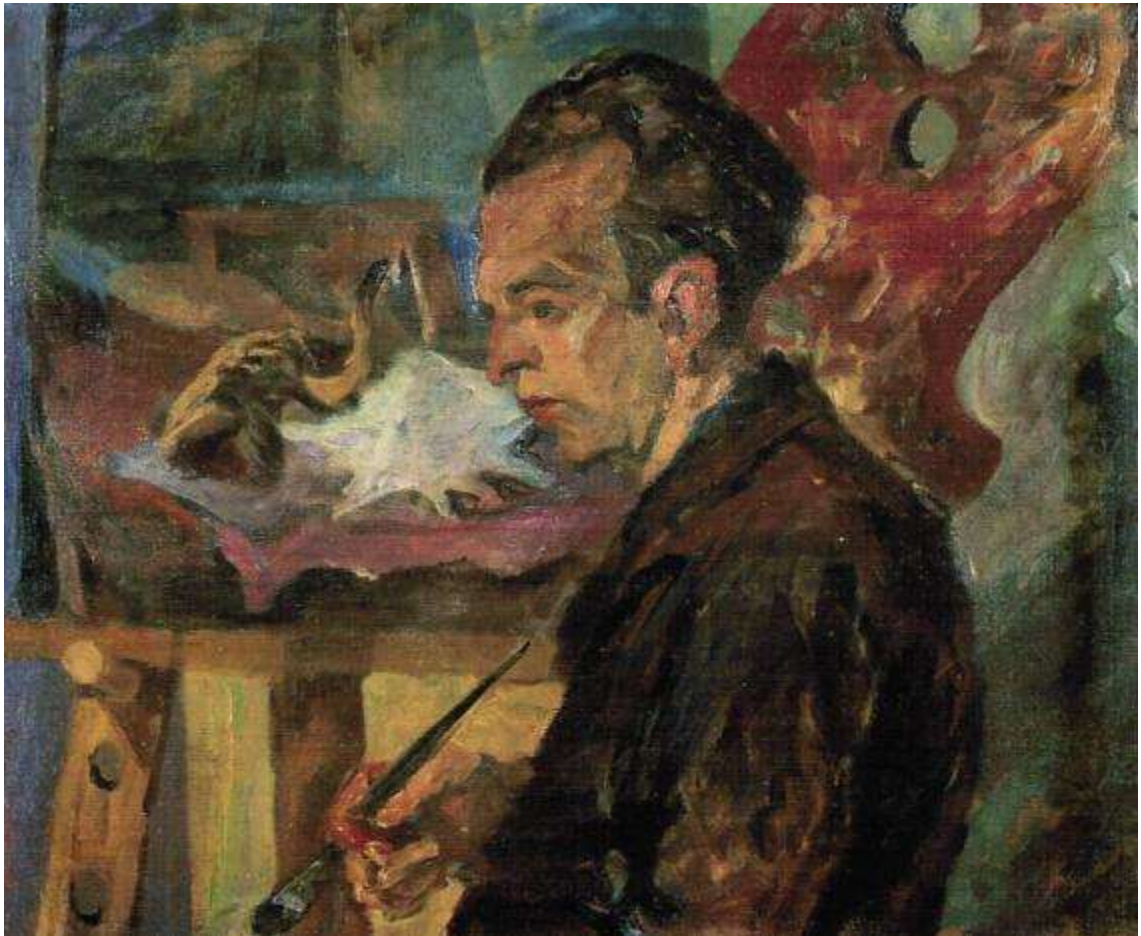


Fig. 5

Afro Basaldella

Ritratto, 1939

Olio su tela, cm 60x73

Verso della tela: *Demolizioni*, 1939

Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea



Fig. 6

Afro Basaldella

Natura morta con vasi, 1939

Olio su tavola, cm 40,7x55,5

Firmato e datato in basso a sinistra: "Afro, 39"

Collezione privata



Fig. 7

Afro Basaldella

Natura morta con fiori, 1940

Olio su tela, cm 55x40

Firmato e datato in basso a sinistra: "Afro, '40"

Milano, collezione privata



Fig. 8

Afro Basaldella

Natura morta con candela, 1942

Olio su tela, cm 45x60

Firmato e datato in alto a sinistra: "Afro, 42"

Collezione privata



Fig. 9

Afro Basaldella

Natura morta, 1942

Olio su tela, cm 32x52,5

Firmato in basso a destra: "Afro"

Udine, collezione privata



Fig. 10

Afro Basaldella

Natura morta con bicchiere, 1942

Olio su tela, cm 32x45

Milano, collezione privata



Fig. 11

Afro Basaldella

Natura morta con macinacaffé, 1944

Olio su tela, cm 50x60

Firmato e datato in alto a destra: "Afro, 44"

Milano, collezione privata

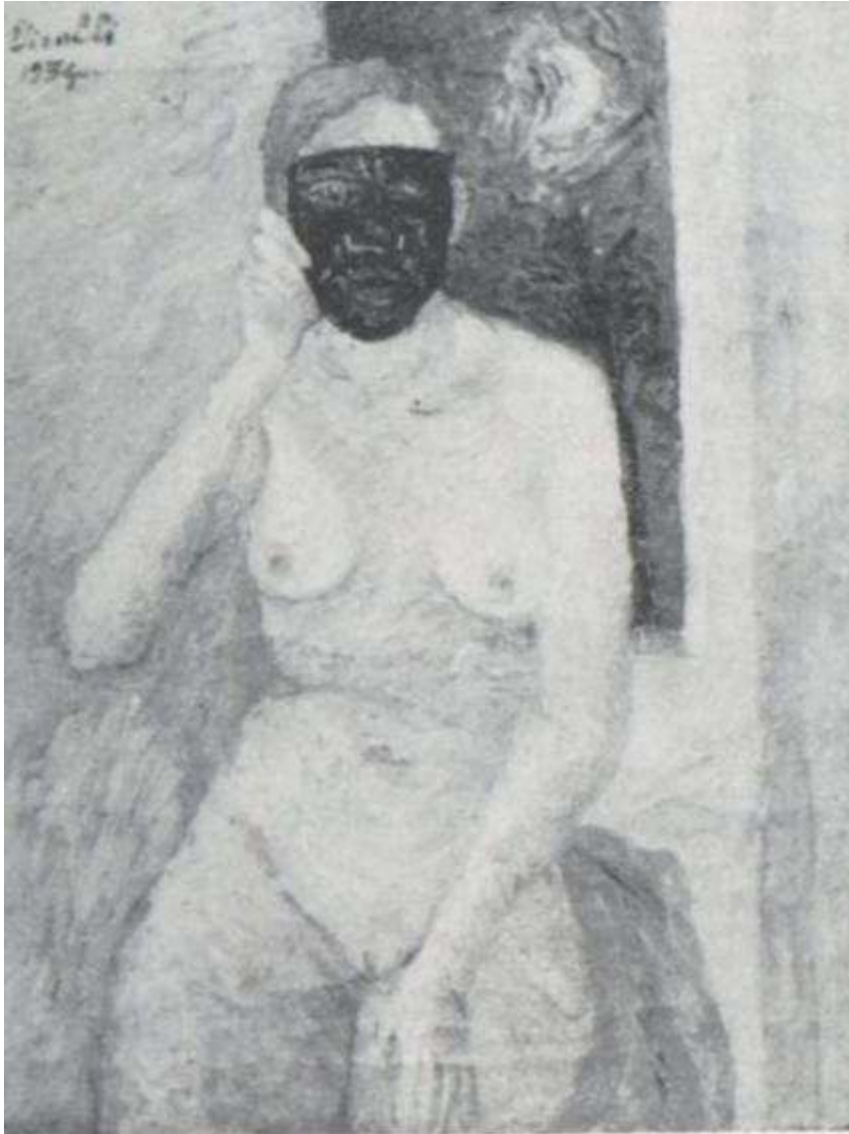


Fig. 12

Renato Birolli

Nudo dalla maschera, 1934

Olio su tela, cm 84x67

Firmato e datato in alto a sinistra: "R. Birolli 1934"

Milano, collezione Birolli



Fig. 13

Renato Birolli

Le maschere vaganti (Maschere), 1938

Olio su tela, cm 63x77,5

Firmato e datato in basso a sinistra: "Birolli 38"

Milano, collezione privata



Fig. 14

Renato Birolli

Maschera gialla, 1940

Olio su tela, cm 37x30

Firmato e datato in basso a destra: "Birolli '40"

Milano, collezione privata



Fig. 15

Renato Birolli

Cilindro e lanterne, 1940

Olio su tela, cm 67,5x85

Firmato e datato in alto a sinistra: "Birolli 940"

Firenze, Museo Civico d'Arte Moderna collezione Alberto Della Ragione



Fig. 16

Renato Birolli

Figura e lanterna, 1940

Acquarello su carta telata, cm 48,5x67

Milano, collezione privata

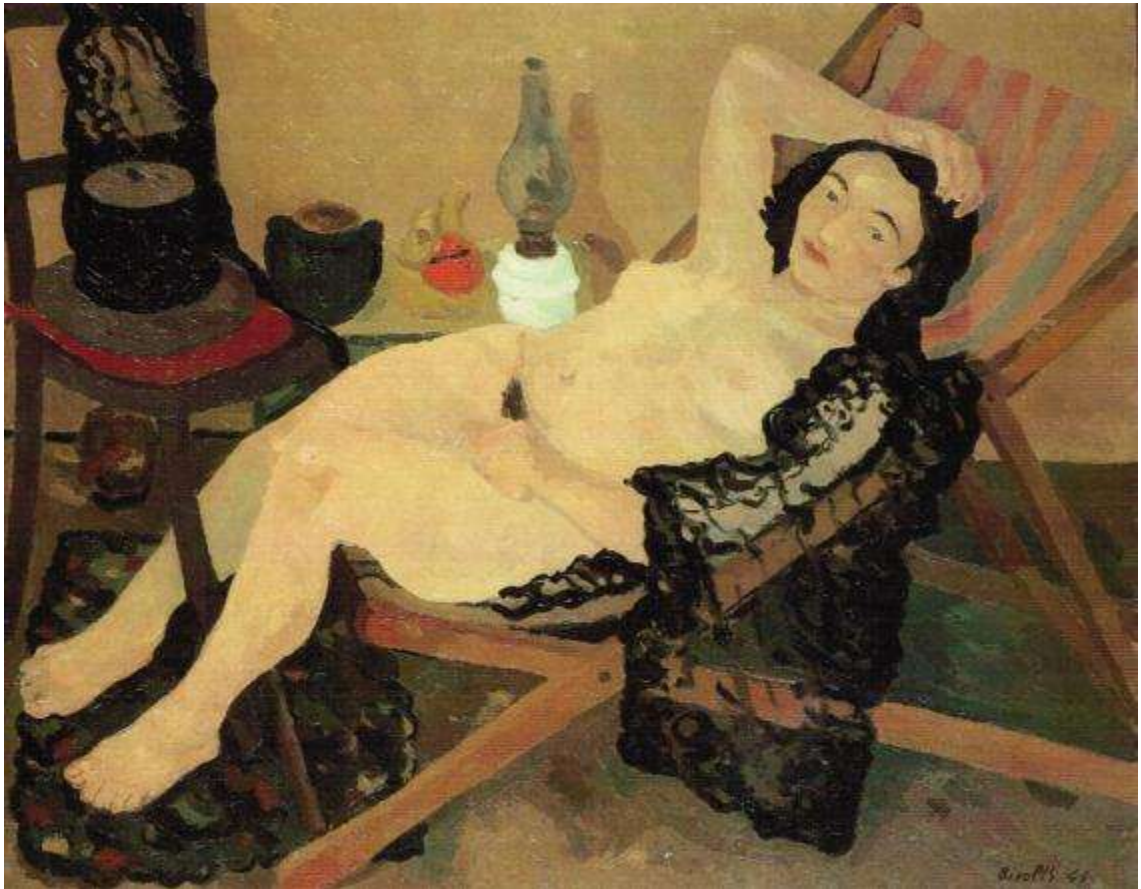


Fig. 17

Renato Birolli

Nudo col velo nero, 1941

Olio su tela, cm 90x110

Firmato e datato in basso a destra: "Birolli 41"

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, donazione Alberto Della Ragione



Fig. 18

Renato Birolli

Falce sull'aia, 1943

Olio su tela, cm 50x60

Datato e firmato in basso a sinistra: "43 Birolli"

Firenze, Museo Civico d'Arte Moderna, collezione Alberto
Della Ragione



Fig. 19

Georges Braque
L'Atelier au crâne, 1938
Olio su tela, cm 92x92
Collezione privata



Fig. 20

Georges Braque

Vanitas, 1939

Olio su tela, cm 38x55

Parigi, Musée national d'Art moderne Centre Georges-Pompidou



Fig. 21

Antonio Bueno

Natura morta con mele, 1949

Olio su tavola telata, cm 35x45

Firmato e datato in alto a sinistra: "A. Bueno. 49"

Firenze, collezione privata



Fig. 22

Corrado Cagli

Lo specchio, 1936

Tempera encaustica su tavola, cm 70x50

Firmato in basso a destra: "Cagli"

Collezione privata



Fig. 23

Corrado Cagli

Fiori, 1937

Olio su tavola, cm 43x34

Firmato in basso a sinistra: "Cagli"

Collezione privata



Fig. 24

Felice Carena

Natura morta con camelia, 1925

Olio su tavola, cm 34,5x47

Firmato e datato in basso a destra: "F. CARENA 1925"



Fig. 25

Felice Carena

Natura morta con teschio (Vanitas), 1949

Olio su tela, cm 40x100

Collezione privata



Fig. 26

Felice Casorati

Cane di gesso o Canino, [1927]

Olio su tavola, cm 77,5x55,5

Firma in basso a destra: "F. CASORATI"

Collezione privata



Fig. 27

Felice Casorati

Nudo con la maschera, [1929]

Olio su cartone, cm 76x63,5

Collezione privata



Fig. 28

Felice Casorati

Maschere, [1929]

Olio su tavola, cm 64x57

Firmato in basso a destra: "F. CASORATI"

Collezione privata

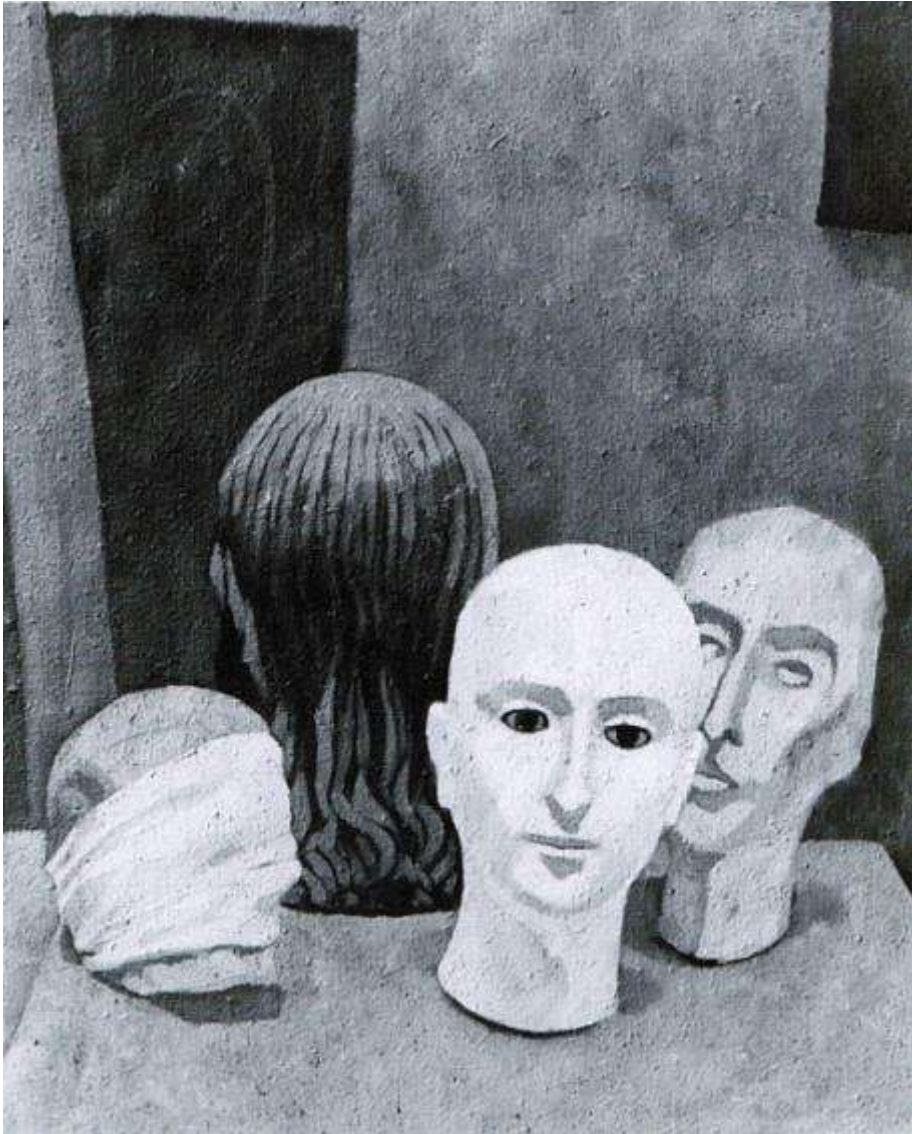


Fig. 29

Felice Casorati

Teste, [1940]

Olio su tela, cm 76x57

Firmato in basso a destra: "F. CASORATI"

Bari, collezione privata

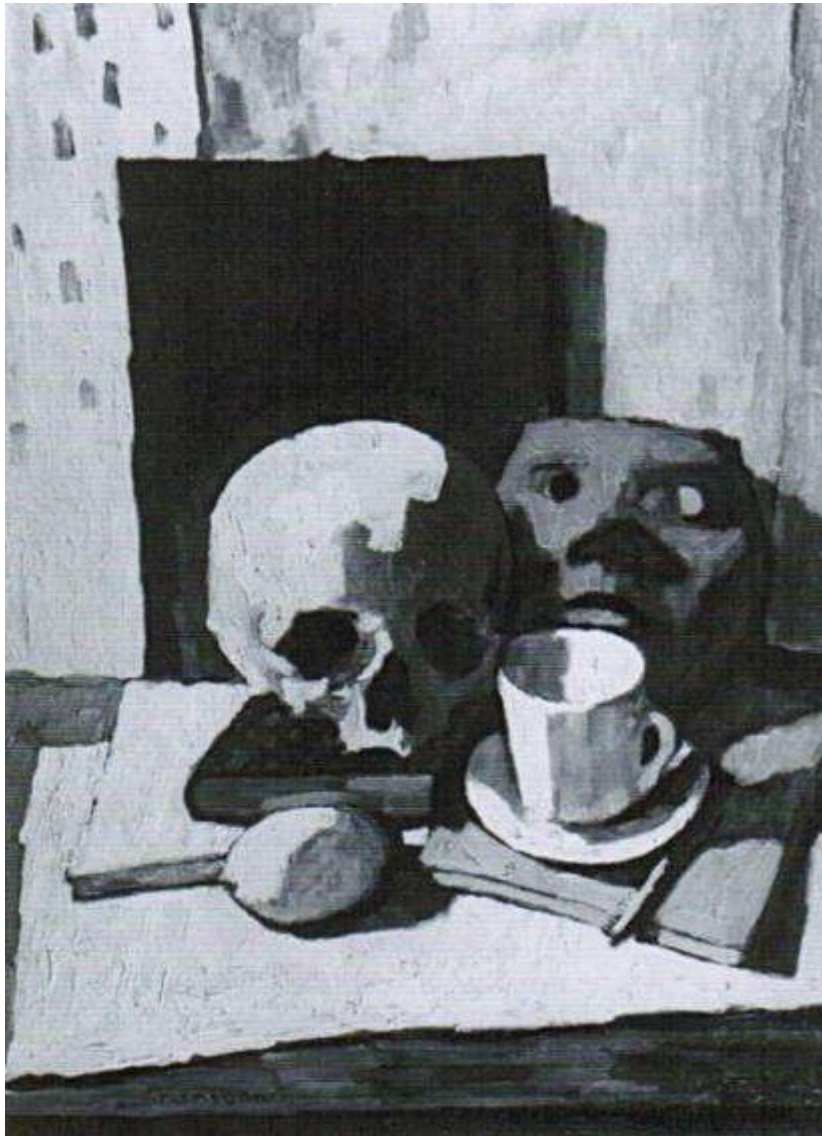


Fig. 30

Felice Casorati

Natura morta con teschio, [marzo] 1947

Olio su tavola di compensato, cm 54x39

Firmato in basso a sinistra: "F. CASORATI"

Collezione privata



Fig. 31

Felice Casorati

L'astrolabio o Eclissi di luna, [1947]

Olio su tavola, cm 70x60

Firmato in basso a sinistra: "F. CASORATI"

Torino, collezione privata



Fig. 32

Bruno Cassinari

Panno viola, 1942

Olio su tela, cm 45x65

Firmato a destra in alto: "Cassinari '42"

Collezione privata

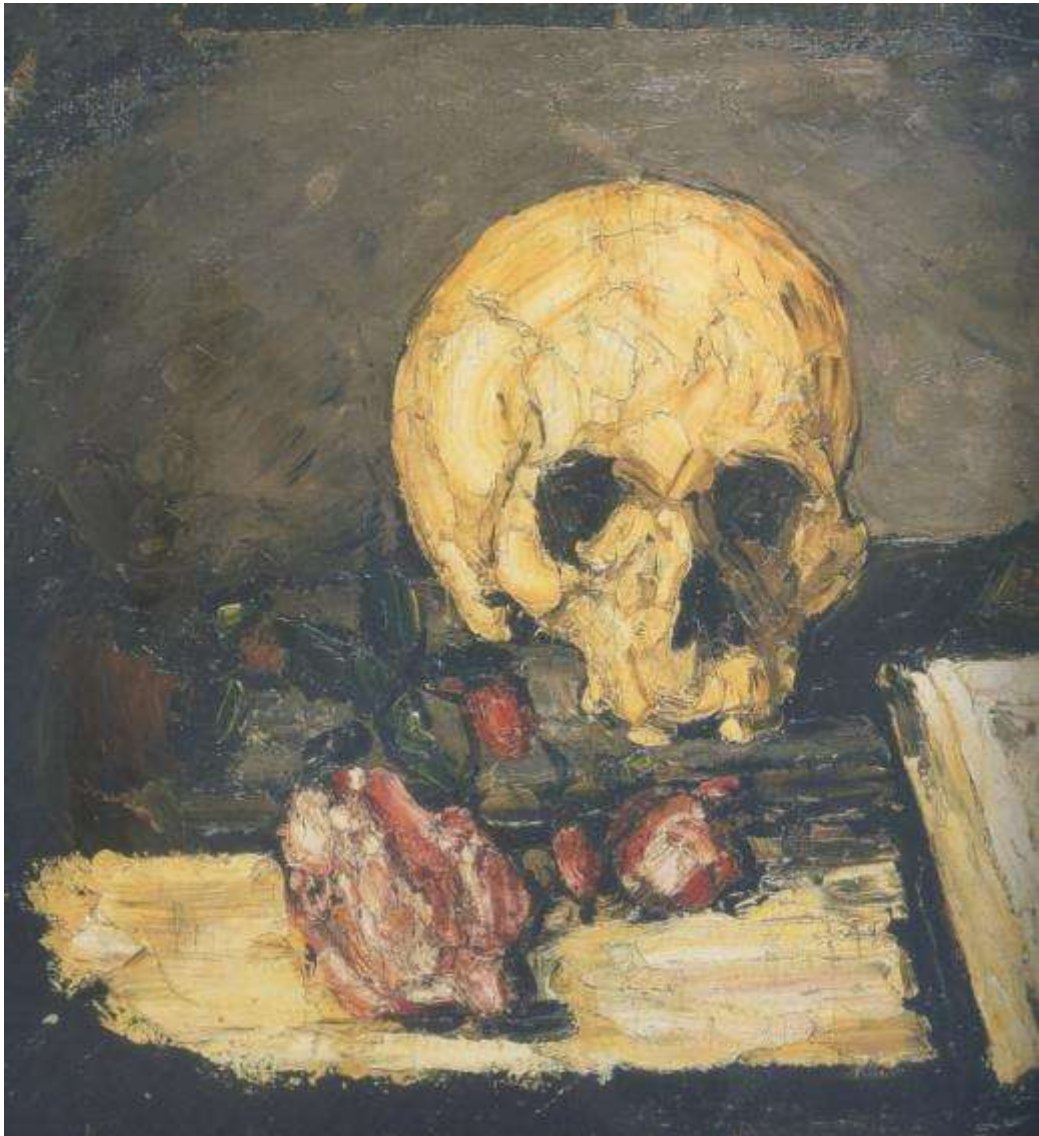


Fig. 33

Paul Cézanne

Nature morte, crâne et chandelier (dettaglio), 1866-1867

Olio su tela, cm 47,5x62,5

Küsnacht, Merzbacher Kunststiftung

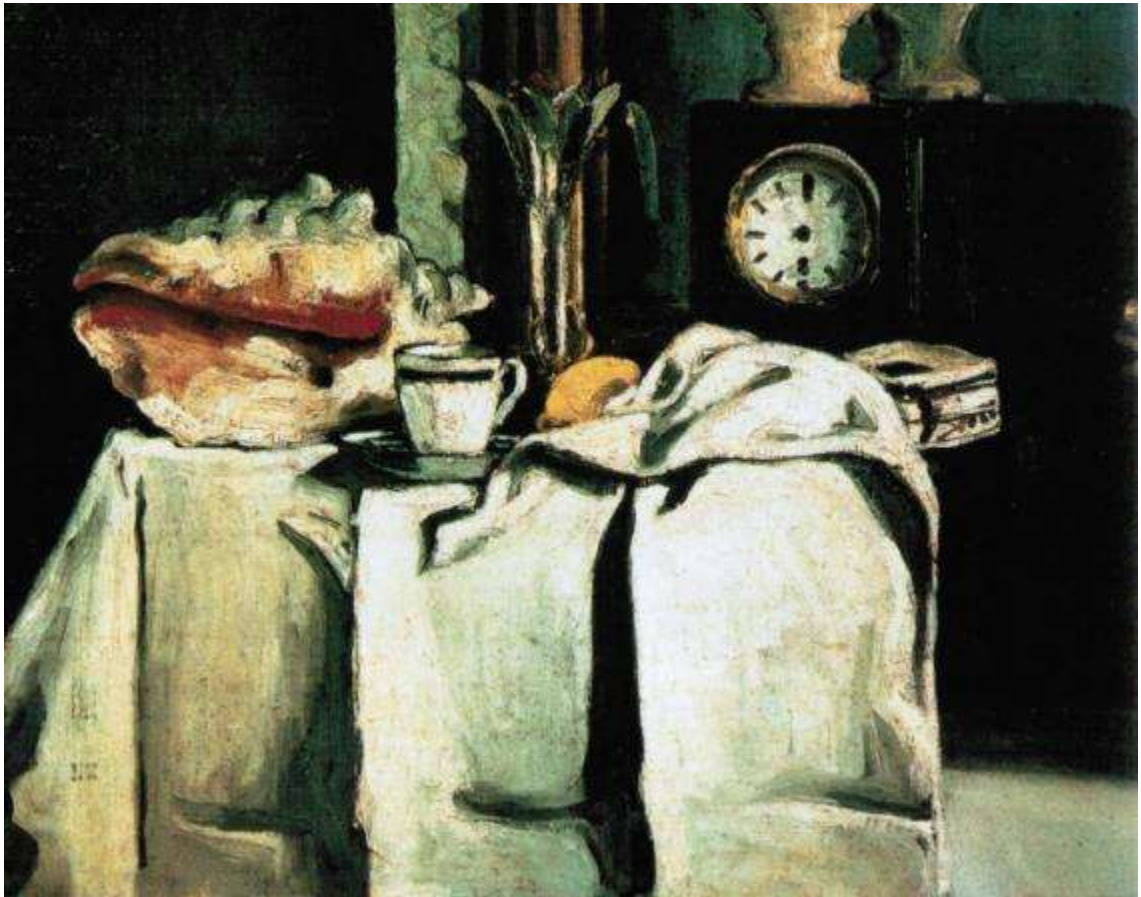


Fig. 34

Paul Cézanne

La pendule noire, 1867-1869

Olio su tela, cm 54x74

Collezione privata



Fig. 35

Paul Cézanne
La Douleur (La Madeleine), 1868-1869
Olio su tela, cm 165x124
Parigi, Musée d'Orsay



Fig. 36

Paul Cézanne

Crâne, 1885 circa (1900)

Olio su tela, cm 33,2x45

Washington, D.C., White House Collection



Fig. 37

Paul Cézanne

Nature morte au crâne, 1895-1900

Olio su tela, cm 54,3x65

Merion (Pennsylvania), The Barnes Foundation

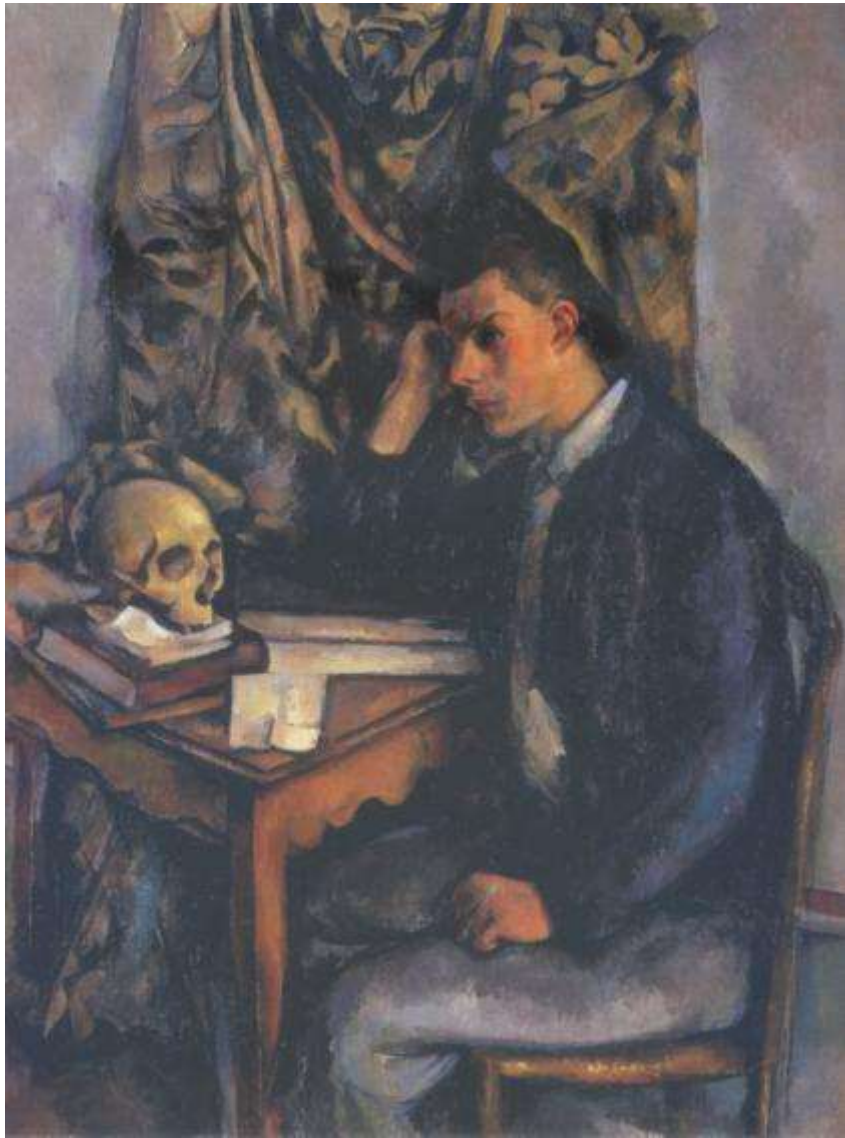


Fig. 38

Paul Cézanne

Jeune homme à la tête de mort, 1896-1898

Olio su tela, cm 127x94,5

Merion (Pennsylvania), The Barnes Foundation

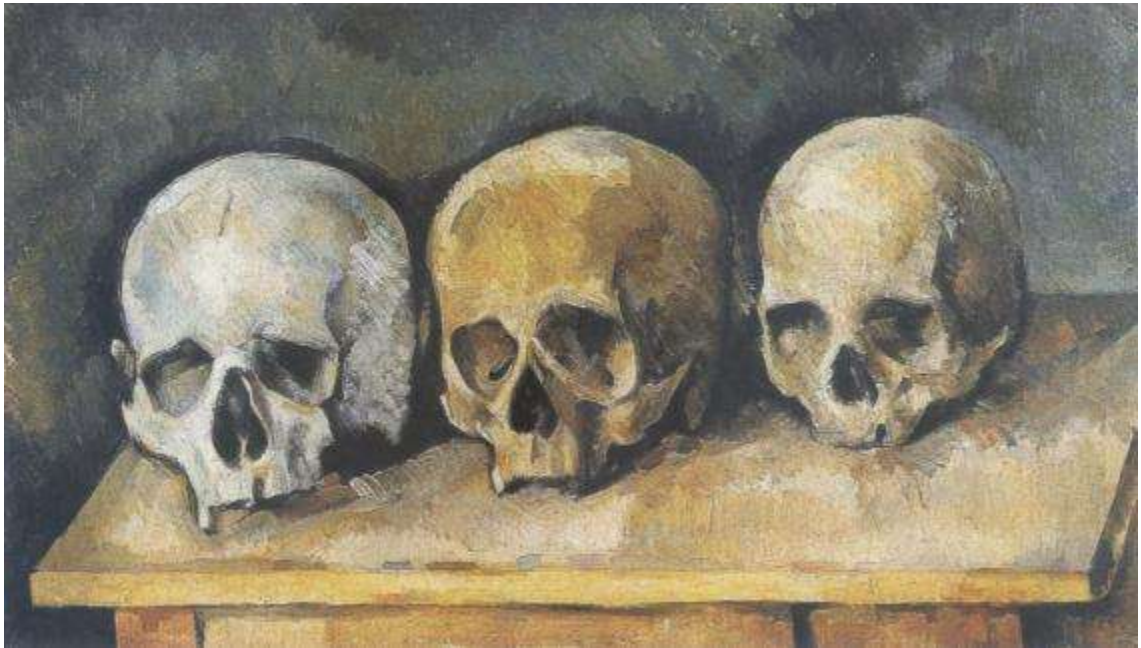


Fig. 39

Paul Cézanne
Trois crânes, 1898-1900
Olio su tela, cm 34x60
Detroit, Institute of Arts



Fig. 40

Paul Cézanne

Pyramide de crânes, 1898-1900

Olio su tela, cm 39x46,5

Collezione privata



Fig. 41

Giorgio de Chirico

Melanconia-Solitudine, 1912

Olio su tela, cm 79x63,5

Londra, Estorick Collection of Modern Italian Art

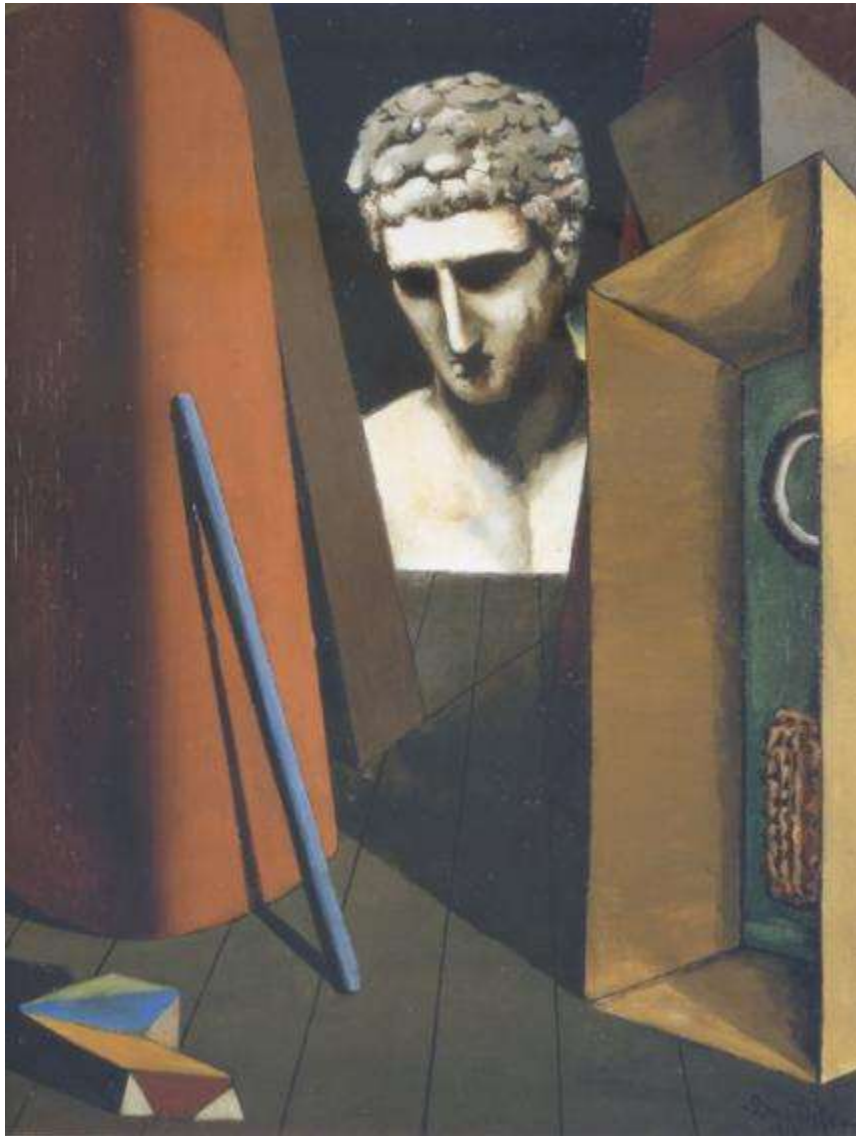


Fig. 42

Giorgio de Chirico

Malinconia ermetica, 1918-1919

Olio su tela, cm 62x50

Firmato in basso a destra: "G. de Chirico"

Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

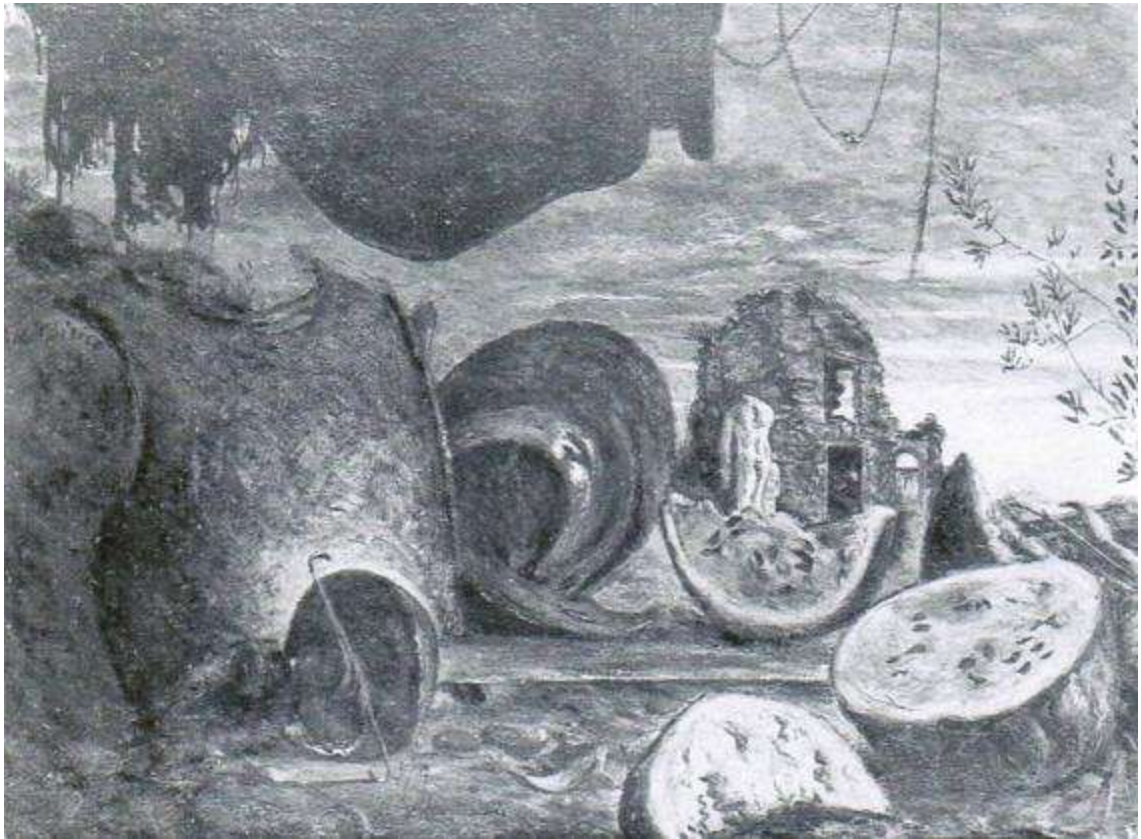


Fig. 43

Giorgio de Chirico
Cocomeri con corazze e paesaggio, 1924
Olio su tela, cm 74x100
Collezione Unicredit

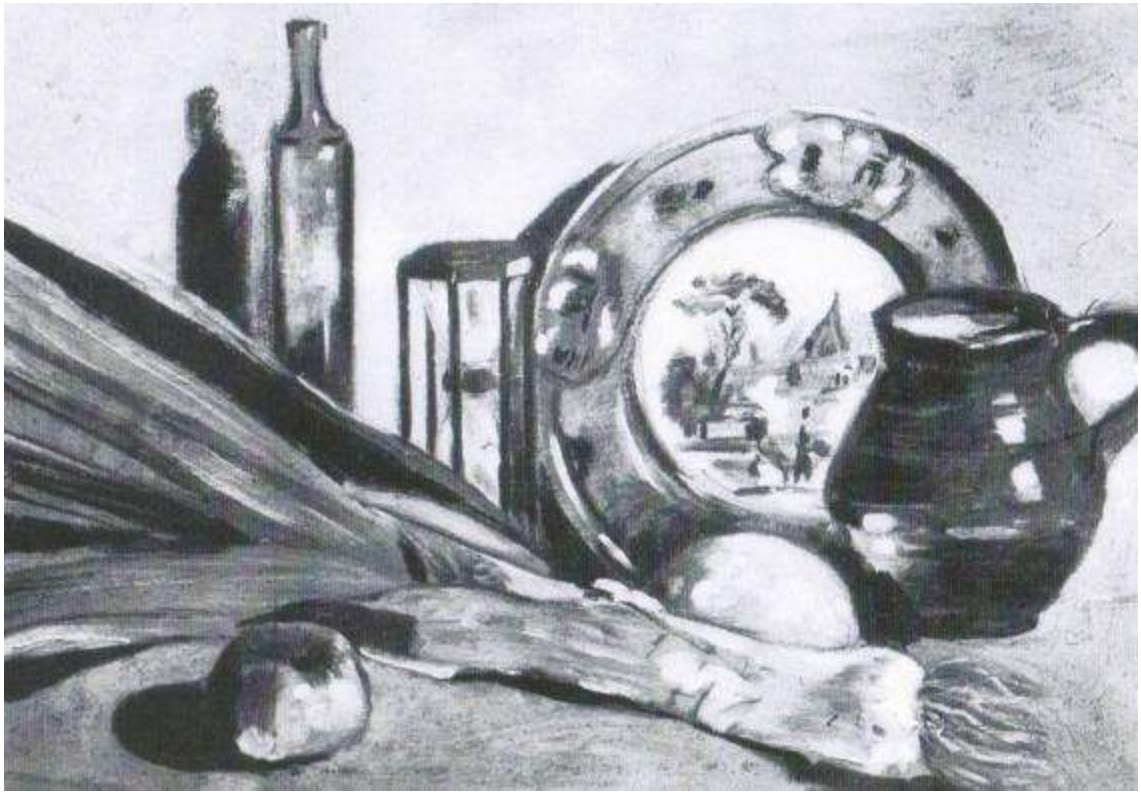


Fig. 44

Filippo De Pisis
La cena del cappuccino, 1923
Olio su cartone, cm 34x50
Collezione privata



Fig. 45

Filippo De Pisis

Natura morta con cipolle, mele e clessidra, 1924

Olio su cartone, cm 45,5x55

Firmato in basso a sinistra: "DE PISIS"

Collezione privata



Fig. 46

Filippo De Pisis

Natura morta con orologio, 1925

Olio su tela, s.m.

Firmato e datato in basso a destra: "DE PISIS 25"

Collezione privata

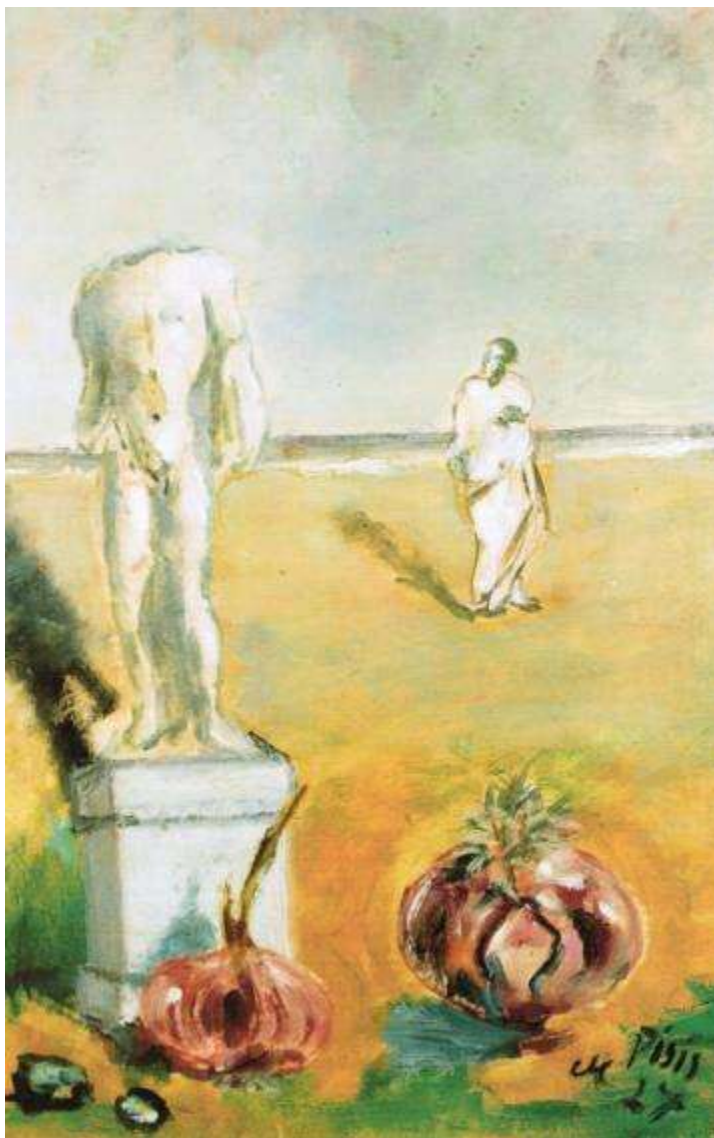


Fig. 47

Filippo De Pisis

Les oignons de Socrates, 1927

Olio su cartone, cm 55x42,5

Firmato e datato in basso a destra: "de PISIS 27"

Collezione privata



Fig. 48

Filippo De Pisis

L'archeologo, 1928

Olio su tela, cm 60x92

Firmato e datato in basso a destra: "28 DE PISIS"

Genova, Galleria d'Arte Moderna

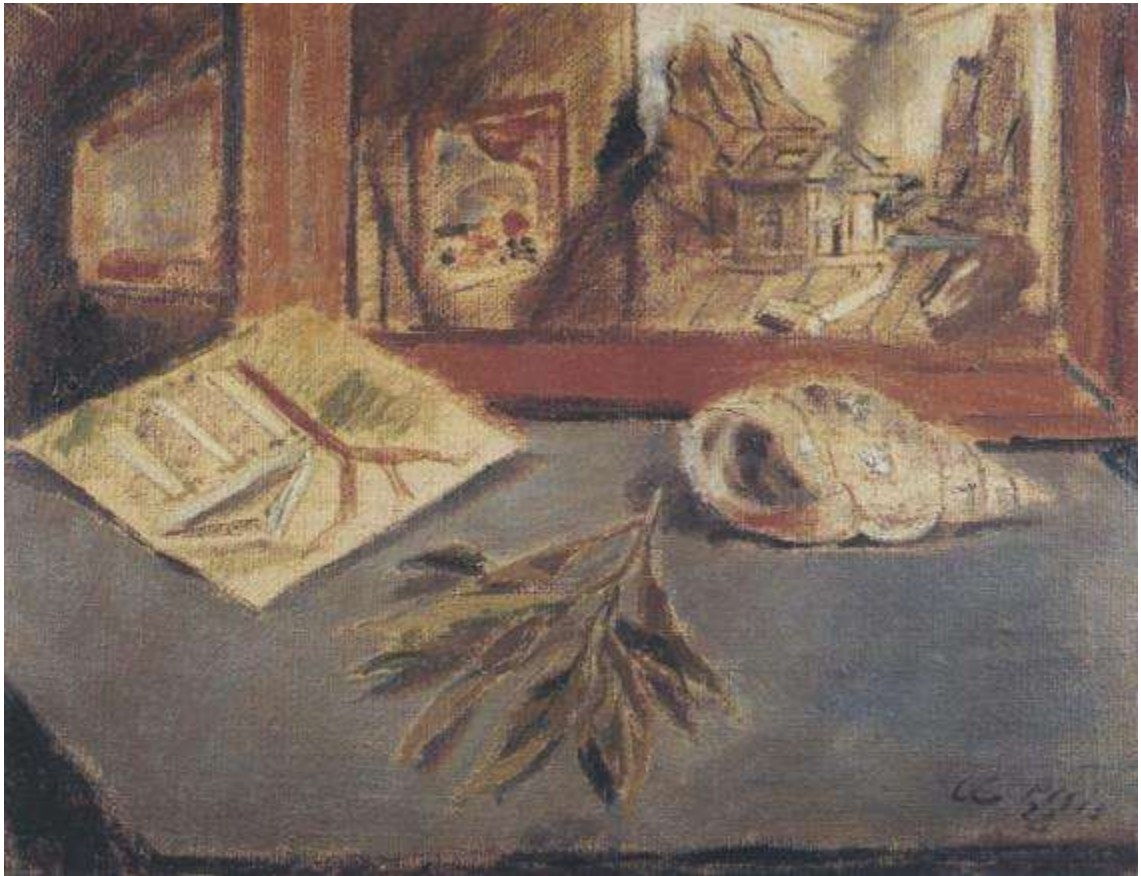


Fig. 49

Filippo De Pisis

Natura morta con conchiglia, 1928

Olio su tela, cm 50x65

Firmato e datato in basso a destra: "de PISIS 28"

Collezione privata



Fig. 50

Filippo De Pisis

Natura morta marina con grande conchiglia, 1930

Olio su tela, cm 63,5x98

Firmato e datato al centro in basso: "de PISIS 30"

Collezione privata



Fig. 51

Filippo De Pisis

Pane sacro, 1930

Olio su tela, cm 100x65

Firmato e datato in basso a destra: "de Pisis/30"

Collezione privata



Fig. 52

Filippo De Pisis

Pane sacro, 1930

Olio su tela, cm 81x65

Firmato e datato in basso a destra: "de Pisis/30"

Collezione privata



Fig. 53

Filippo De Pisis

Rose per terra, 1938

Olio su tela, cm 48,5x75

Firmato e datato a destra in basso: "Pisis 38"

Collezione privata



Fig. 54

Filippo De Pisis

Pentimento, s.d.

acquarello su carta, cm 31,5x31,5

Venezia, collezione Carrain



Fig. 55

Cagnaccio di San Pietro

Natura morta con tre granzipori, 1942

Olio su faesite, cm 29,8x39,9

Firmato e datato in basso a sinistra: "VII-1942 Cagnaccio =di S. Pietro= S.D.G."

Collezione privata



Fig. 56

Achille Funi

Malinconia, 1930

Olio su tela, cm 110x74

Milano, Galleria Civica d'Arte moderna



Fig. 57

Piero Gauli

Composizione con le spighe, 1942

Olio su tavola, cm 55x53

Firmato e datato in basso a destra: "Gauli 42"

Collezione privata

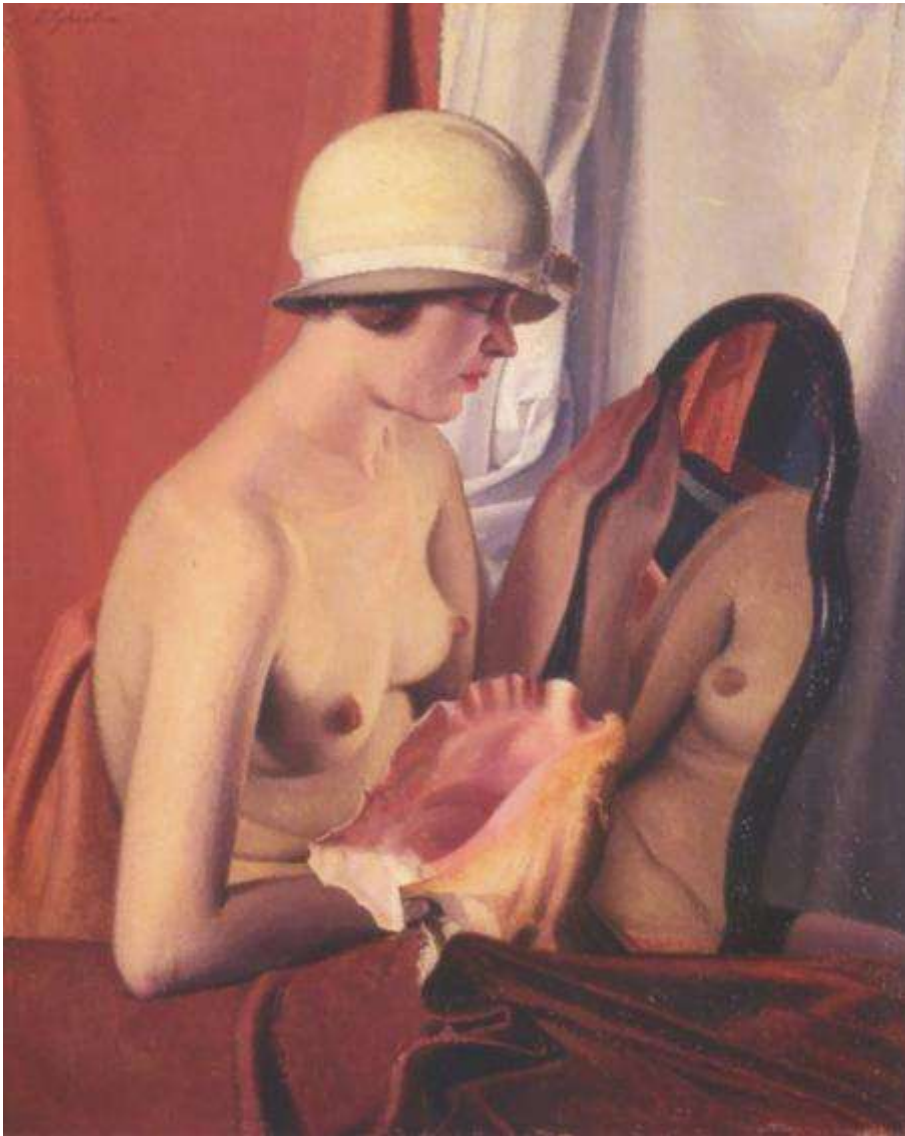


Fig. 58

Oscar Ghiglia

La modella, 1929

Olio su tela, cm 74x59

Firmato in alto a sinistra: "O. Ghiglia"

Collezione privata



Fig. 59

Renato Guttuso

Lume, piatto e bottiglia, 1931

Olio su tela, cm 45x61

Firmata e datata a destra: "Guttuso 31"

Roma, collezione privata



Fig. 60

Renato Guttuso

Gabbia bianca e foglie, 1940-1941

Olio su tela, cm 45x50

Firmato in basso a destra: "Guttuso"

Milano, collezione privata



Fig. 61

Renato Guttuso

Fiori sul tavolo, 1942

Olio su tela, cm 40x50

Firmato e datato in basso a destra: "42 Guttuso"

Trieste, collezione privata



Fig. 62

Renato Guttuso

Natura morta con drappo rosso (Sedia, bucranio e drappo rosso)
(Natura morta), 1942

Olio su tela, cm 110x81

Firmato e datato in basso a destra: "Guttuso 42"

Collezione privata



Fig. 63

Mino Maccari

Spagna, 1929

Acquarello su carta, cm 44x32

Firmato in basso a destra: "Maccari"; datato e intitolato in basso a sinistra: "Spagna 1929"

Roma, collezione privata



Fig. 64

Mario Mafai

Fiori, 1935

Olio su tela, cm 35x51

Firmato e datato al centro a destra: "Mafai 35"

Roma, Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica

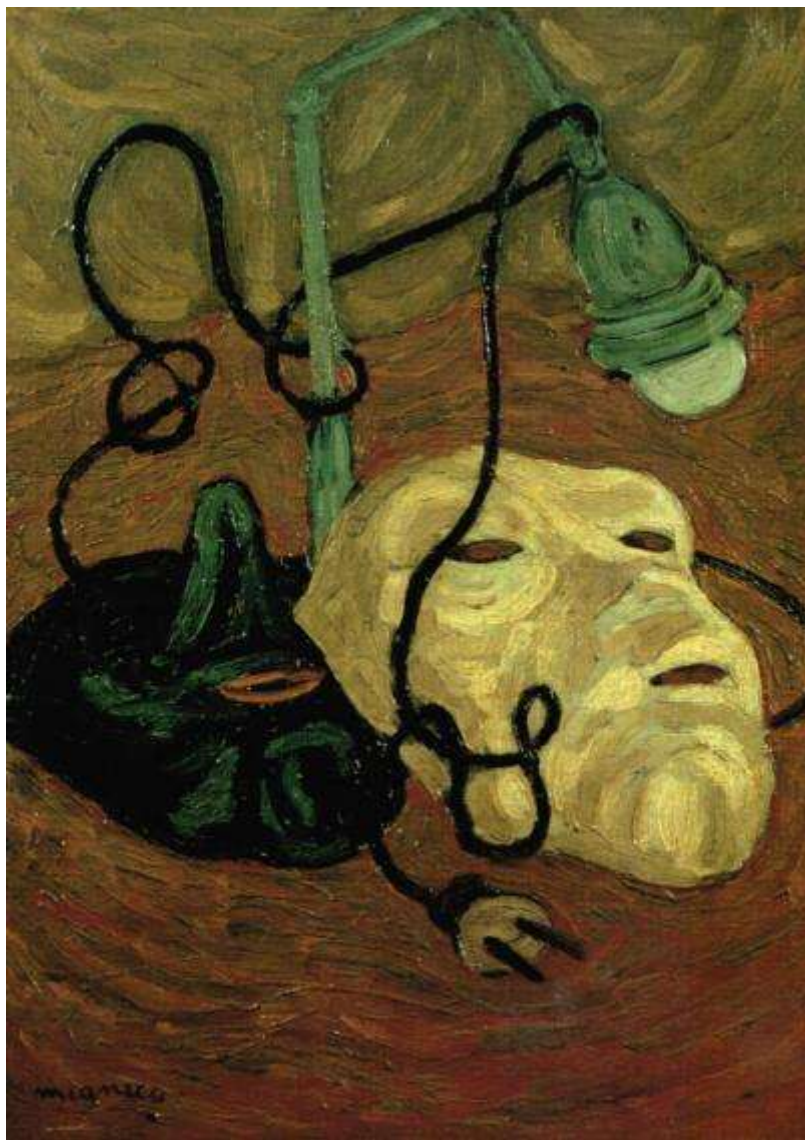


Fig. 65

Giuseppe Migneco

Natura morta con maschere, 1941

Olio su tela, cm 49x36

Firmato in basso a sinistra: "Migneco"

Milano, collezione privata

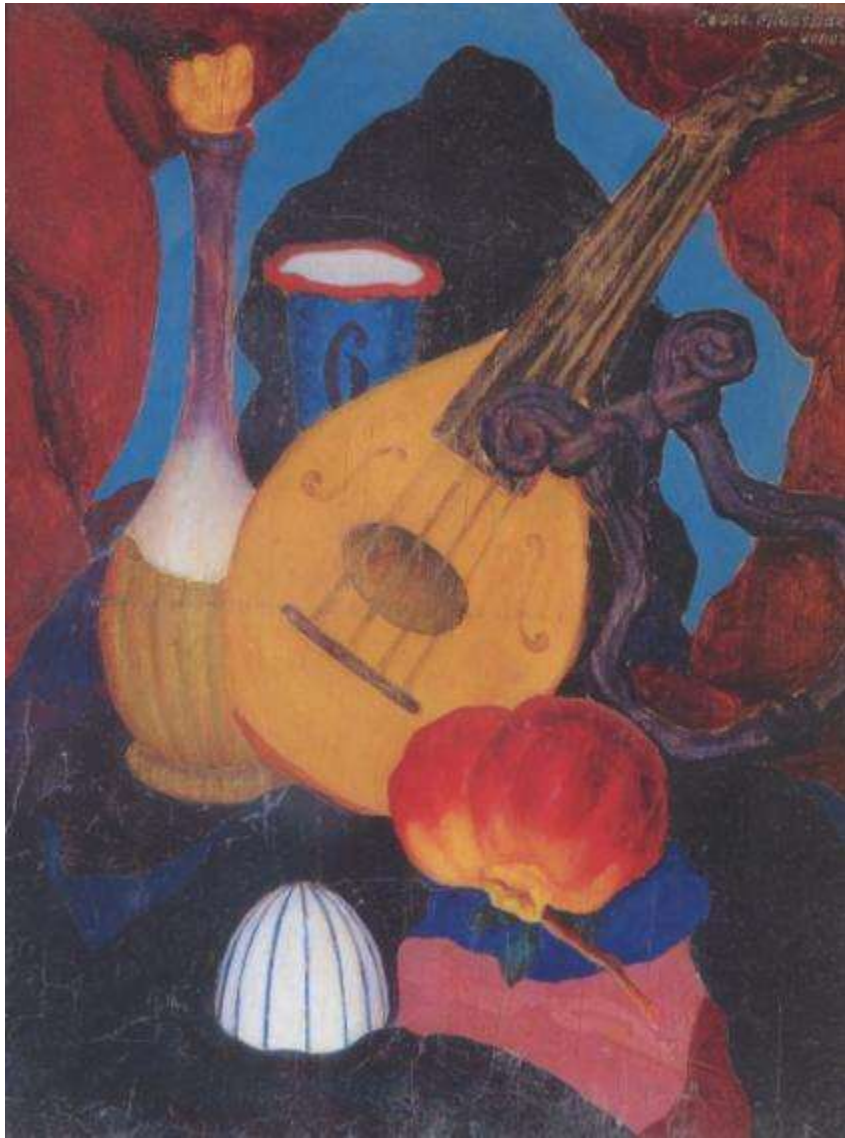


Fig. 66

Leone Minassian

Natura morta, 1945

Olio su tela, cm 40x30

Firmato in alto a destra: "Leone Minassian Venezia"

Venezia, collezione privata



Fig. 67

Giorgio Morandi

Fiori, 1918

Olio su tela, cm 82x66

Firmato e datato in basso a destra: "Morandi 1918"; datato a tergo: "9 giugno 1918".

Milano, collezione privata



Fig. 68

Giorgio Morandi

Natura morta, 1929

Olio su tela, cm 49x61,5

Firmato e datato in alto al centro: "Morandi 929"

Milano, collezione privata

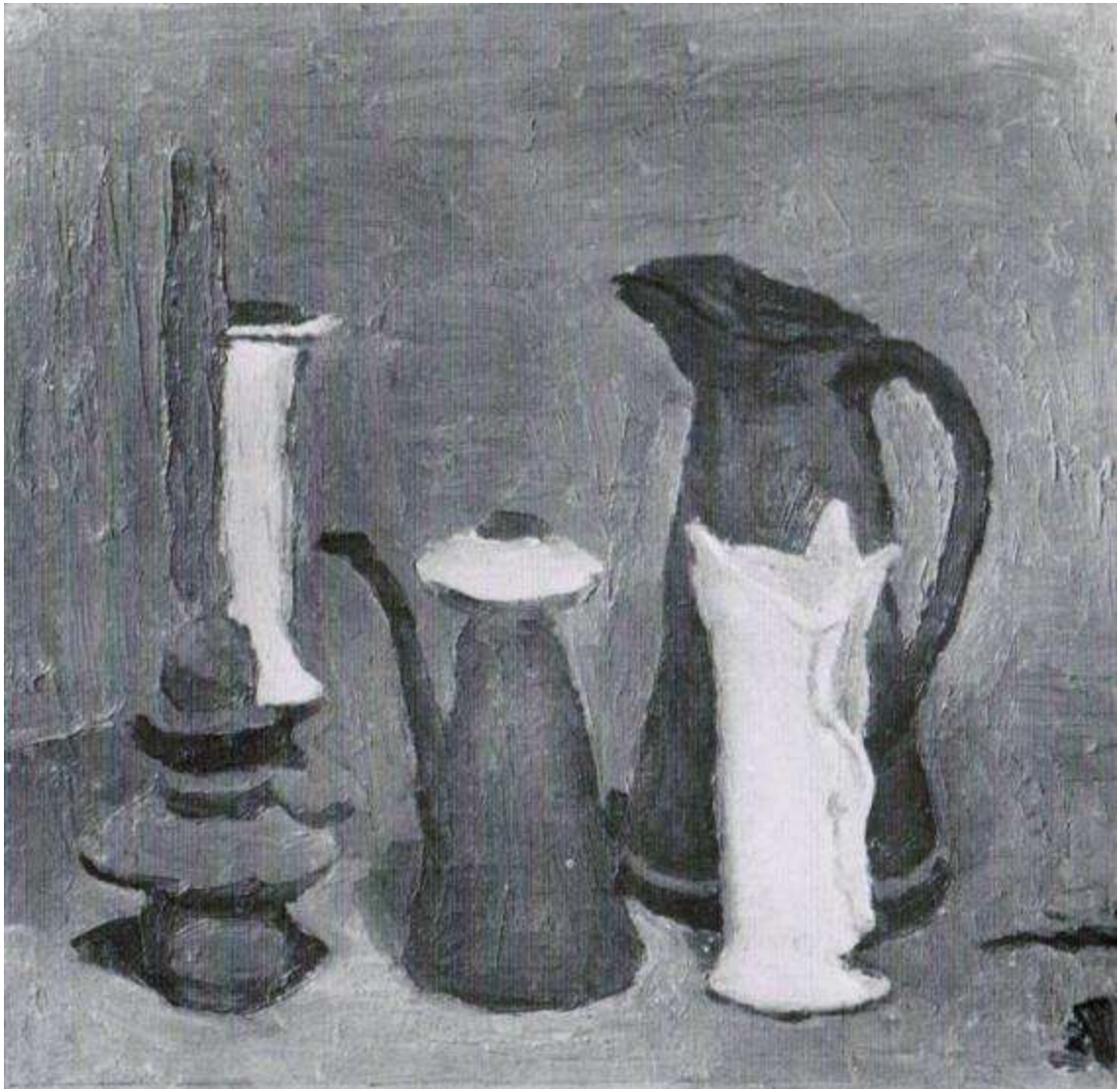


Fig. 69

Giorgio Morandi
Natura morta, 1929
Olio su tela, cm 48,5x48
Milano, collezione privata



Fig. 70

Giorgio Morandi

Natura morta, 1941

Olio su tela, cm 35,5x43

Firmato in basso al centro: "Morandi"

Firenze, collezione privata



Fig. 71

Giorgio Morandi

Fiori, 1942

Olio su tela, cm 46x29,3

Firmato in basso a destra: "Morandi"

Bologna, collezione privata

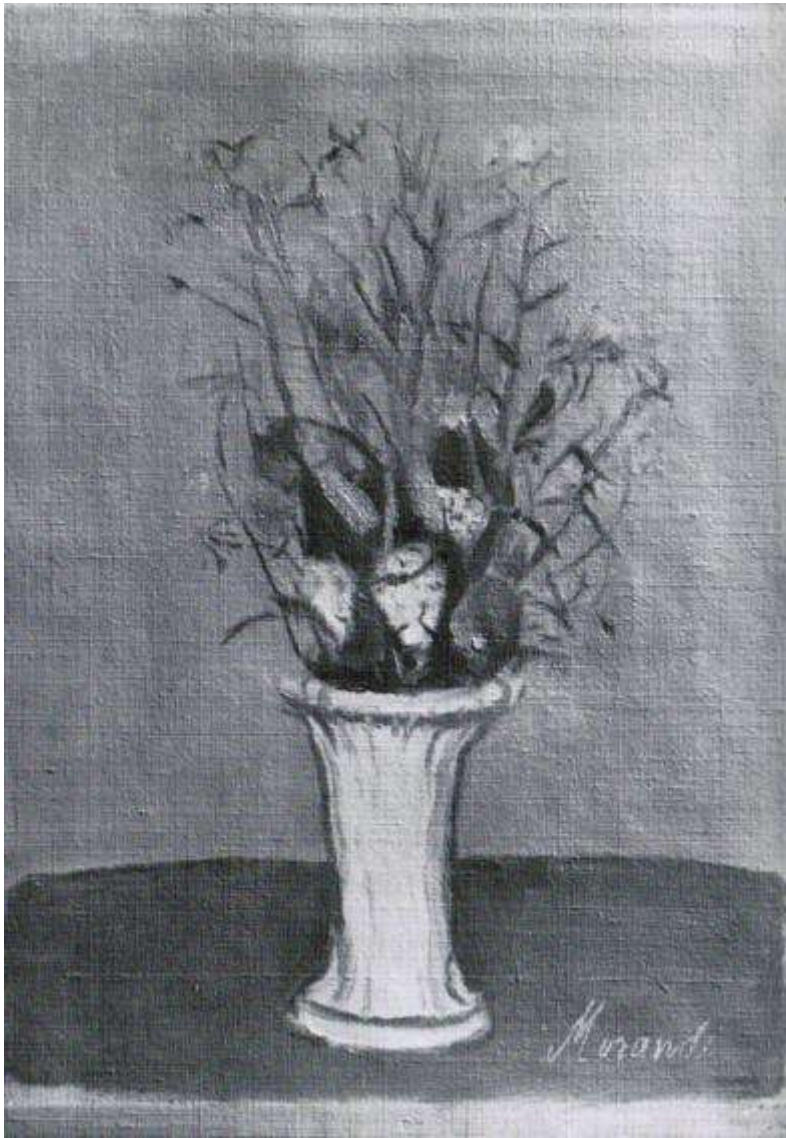


Fig. 72

Giorgio Morandi

Fiori, 1943

Olio su tela, cm 43x31

Firmato in basso a destra: "Morandi"

Roma, collezione privata



Fig. 73

Giorgio Morandi
Natura morta, 1943
Olio su tela, cm 30x46
Roma, collezione privata



Fig. 74

Giorgio Morandi

Natura morta, 1943

Olio su tela, cm 27,5x31,5

Firmato e datato in basso a destra: "Morandi 1943"

Milano, collezione privata



Fig. 75

Ennio Morlotti

Omaggio a Morandi, 1942 circa

Olio su tela, cm 59x69

Firmato in alto a sinistra: "Morlotti"

Collezione privata

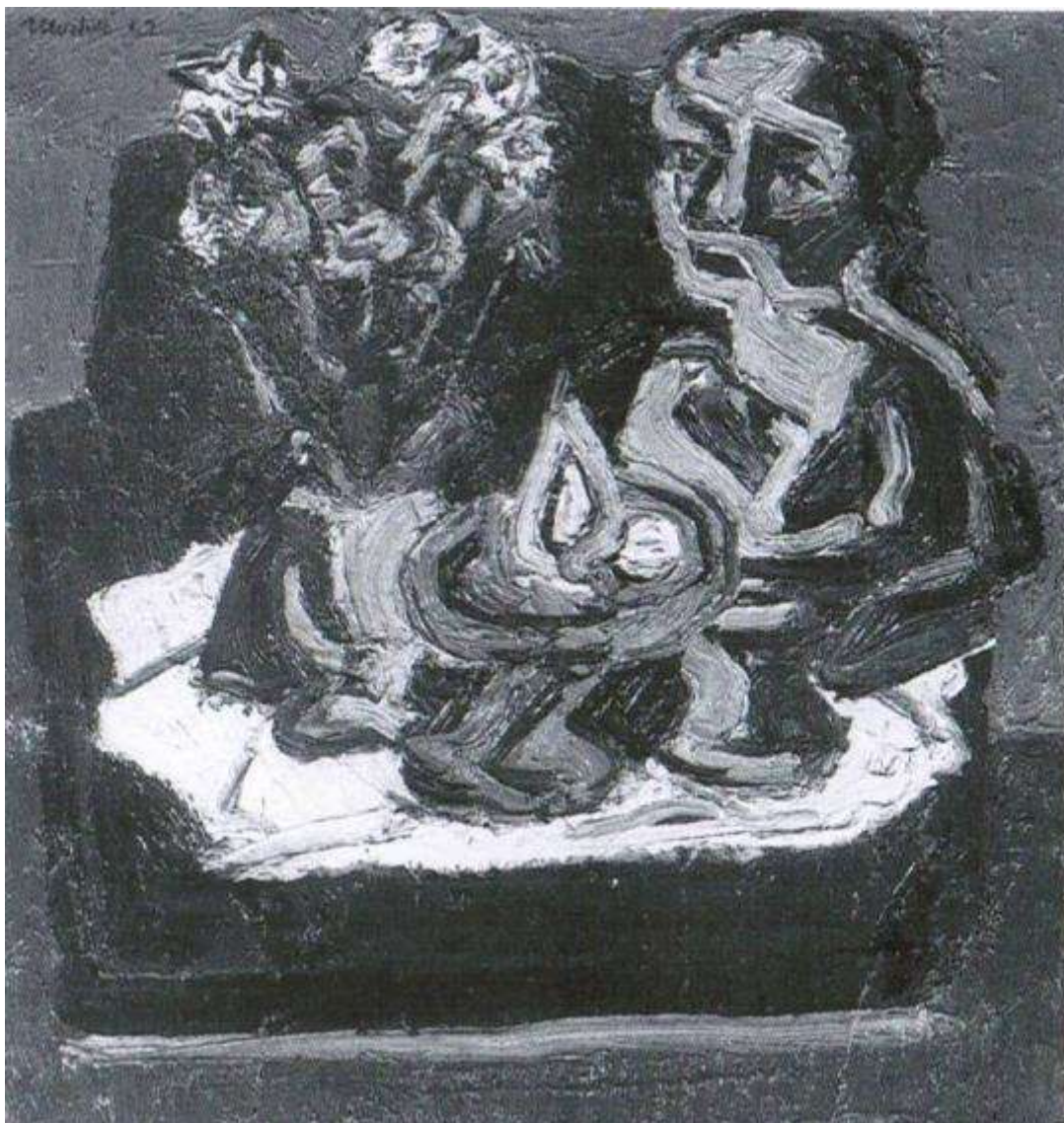


Fig. 76

Ennio Morlotti

Natura morta, 1942 circa

Olio su tela, cm 65x60

Firmato e datato in alto a sinistra: "Morlotti 42"

Torino, collezione privata

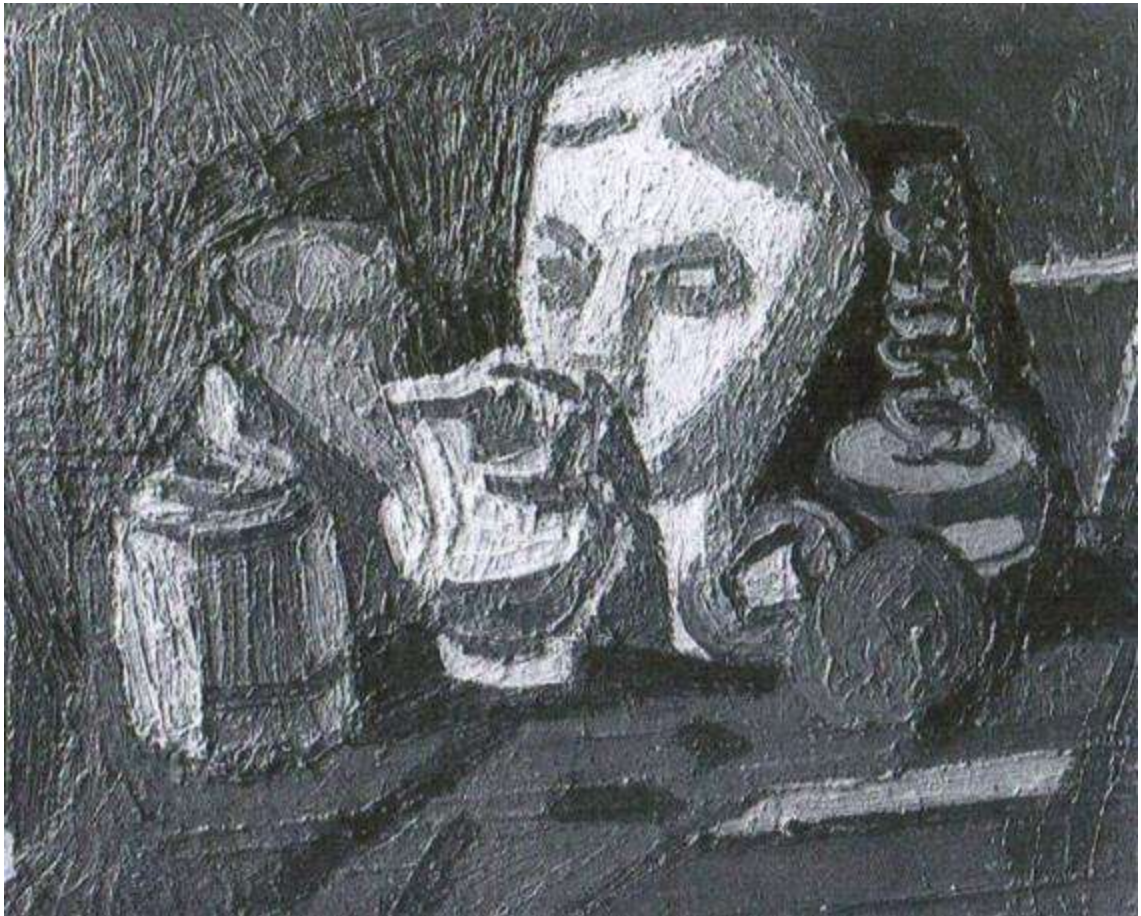


Fig. 77

Ennio Morlotti

Natura morta, 1942 circa

Olio su cartone, cm 40,5x50

Collezione privata

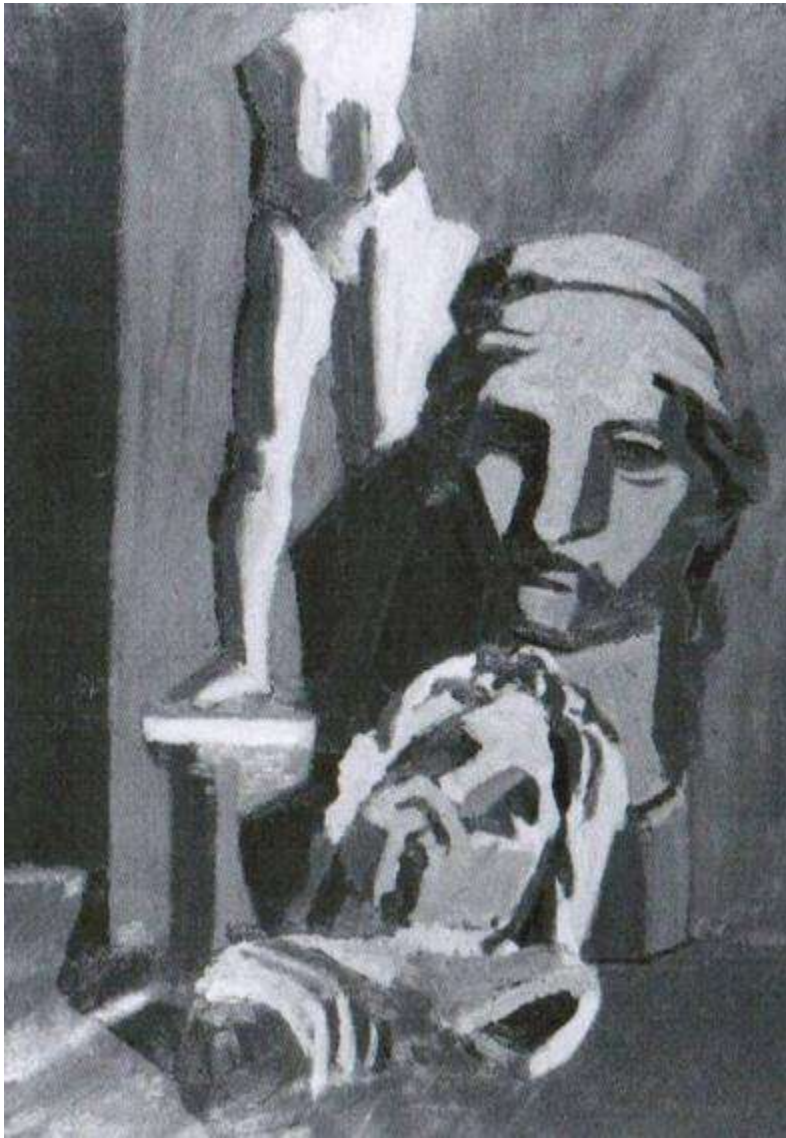


Fig. 78

Ennio Morlotti

Gessi, 1942 circa

Olio su tela, cm 100x70

Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Collezione Boschi-Di Stefano

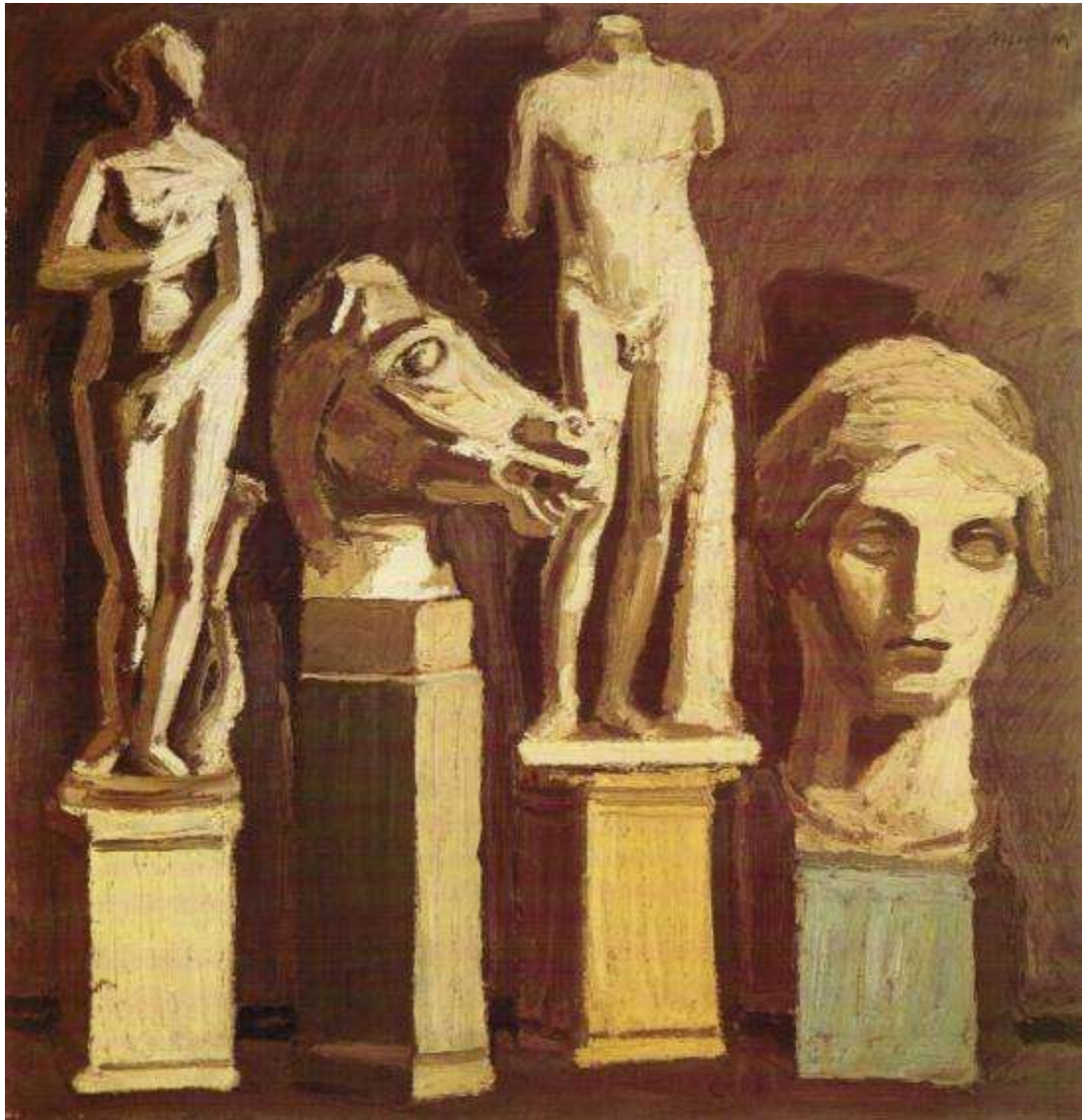


Fig. 79

Ennio Morlotti
Composizione (Statue), 1942 circa
Olio su tela, cm 140x120
Firmato in alto a destra: "Morlotti"
Collezione privata



Fig. 80

Ennio Morlotti

Natura morta con coltello e tenaglia, 1942 circa

Olio su tela, cm 38x48

Firmato in basso a destra: "E. Morlotti"

Collezione privata



Fig. 81

Ennio Morlotti

Natura morta (Bucranio), 1942

Olio su tela, cm 45x60

Firmato in basso a destra: "Morlotti"

Collezione privata



Fig. 82

Ennio Morlotti

Bucranio sulla seggiola, 1945 circa

Olio su tela, cm 70x55

Firmato in basso a sinistra: "Morlotti"

Collezione privata



Fig. 83

Ennio Morlotti

Bucranio (Secondo bucranio), 1945 circa

Olio su tela, cm 70x80

Firmato in basso a destra: "Morlotti"

Collezione privata



Fig. 84

Ennio Morlotti

Secondo bucranio (Primo bucranio), 1945 circa

Olio su tela, cm 55x60

Firmato in basso a destra: "Morlotti"

Collezione privata



Fig. 85

Ennio Morlotti

Natura morta due teste (Due teste), 1945

Olio su tela, cm 55x70

Collezione privata



Fig. 86

Pablo Picasso

Poireau, crâne et pichet (dettaglio), 1945

Olio su tela, cm 80x130,2

Collezione privata



Fig. 87

Fausto Pirandello

Metafisica di un santo, 1934 circa

Olio su tavola, cm 56,5x50,5

Firmato in basso a destra: "Pirandello"

Torino, collezione privata



Fig. 88

Giuseppe Santomaso

Natura morta, 1939

Olio su tela, cm 38x60

Firmato in basso a sinistra: "Santomaso"

Collezione privata



Fig. 89

Giuseppe Santomaso

Natura morta, 1940

Affresco, s.m.

Padova, Palazzo del Bo, Anticamera del Senato accademico



Fig. 90

Giuseppe Santomaso

Natura morta, 1940

Affresco, s.m.

Padova, Palazzo del Bo, Anticamera del Senato accademico



Fig. 91

Gregorio Sciltian
Natura morta, 1926
Olio su tela, cm 80x120
Collezione privata



Fig. 92

Gino Severini

Nature morte (Masque) (Natura morta con ananas), 1930

Olio su tela, cm 61x50

Firmato a destra verso il centro: "G. Severini"

Budapest, Museo di Belle Arti



Fig. 93

Gino Severini

Natura morta con maschera e conchiglia, 1930 circa

Tempera su cartoncino, cm 38x29

Collezione privata



Fig. 94

Gino Severini

Natura morta con biscotti e conchiglia, 1943

Olio su tela, cm 61x50,2

Firmato in basso a destra: "G. Severini"

Collezione privata



Fig. 95

Gino Severini

Natura morta, frutta e conchiglia, 1943 circa

Olio su cartone, cm 32,5x42,5

Collezione privata



Fig. 96

Carlo Socrate

Violino allo specchio, 1929 circa

olio su tela, cm 60x80

Firmato in basso a sinistra, sullo spartito musicale: "C. Socrate"

Roma, collezione Carla Fendi Speroni



Fig. 97

Cesare Sofianopulo

La morte della farfalla, 1924

Penna, matita, acquerello, cm 11x9

Firmato e datato in basso: "CESAR · CH · SOFIANOPULOS

'La morte della farfalla' 24 dicembre 1924"

Collezione privata

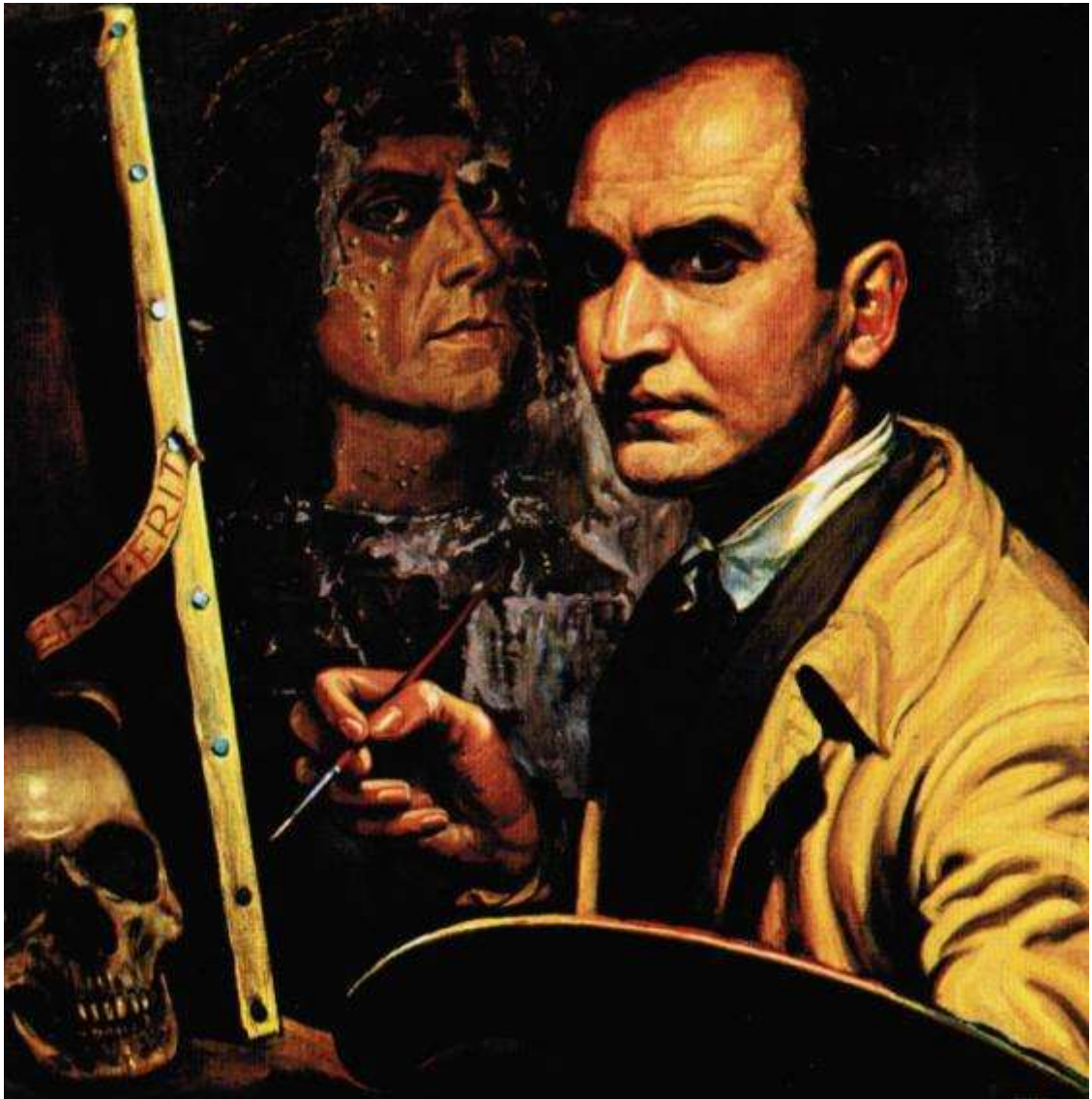


Fig. 98

Cesare Sofianopulo

Erat-erit (Pinturicchio oltraggiato dal tempo), 1928

Olio su tela, cm 57x57

Firmato e datato in basso: "CESAR · CH · SOFIANOPULOS. I
1928"

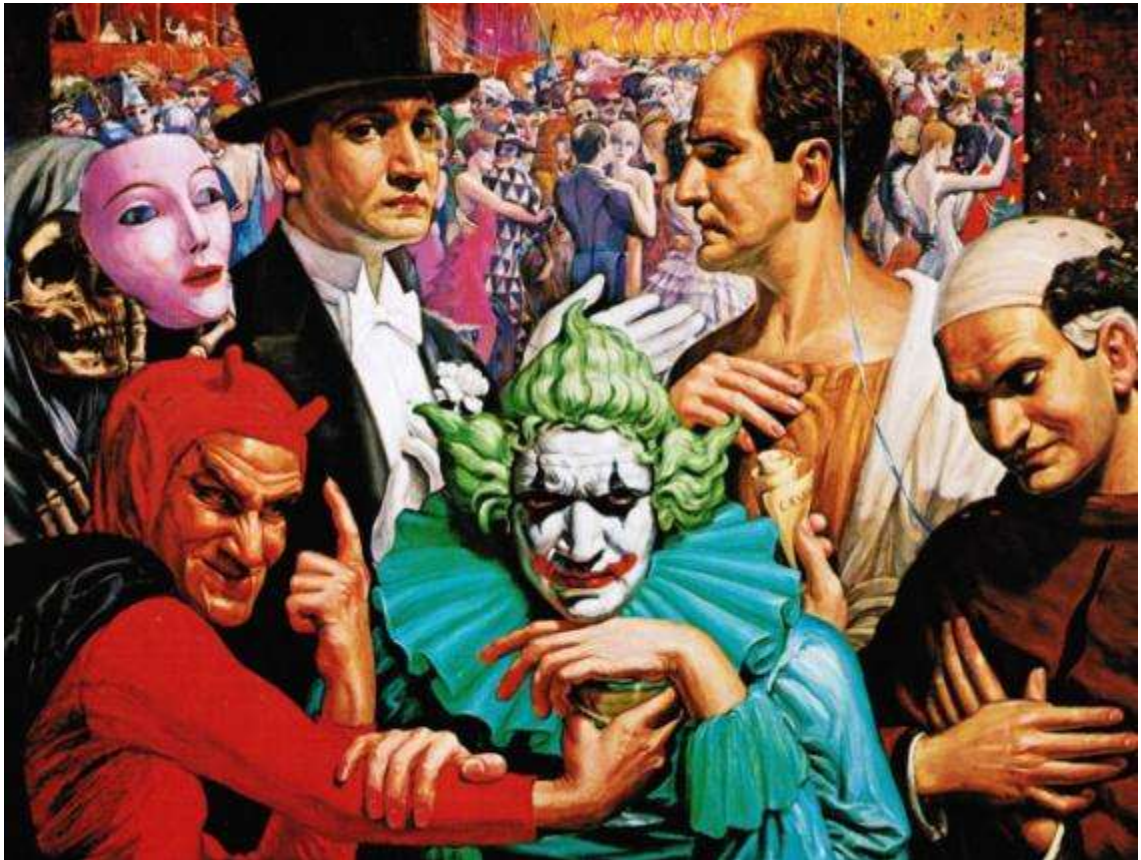


Fig. 99

Cesare Sofianopulo

Maschere, 1930

Olio su cartone incollato su legno compensato, cm 77,5x103

Firmato al centro: "CAESAR"

Trieste, Civico Museo Revoltella



Fig. 100

Cesare Sofianopulo

L'ora triste, 1931

Olio su tela, cm 30x25

Collezione privata

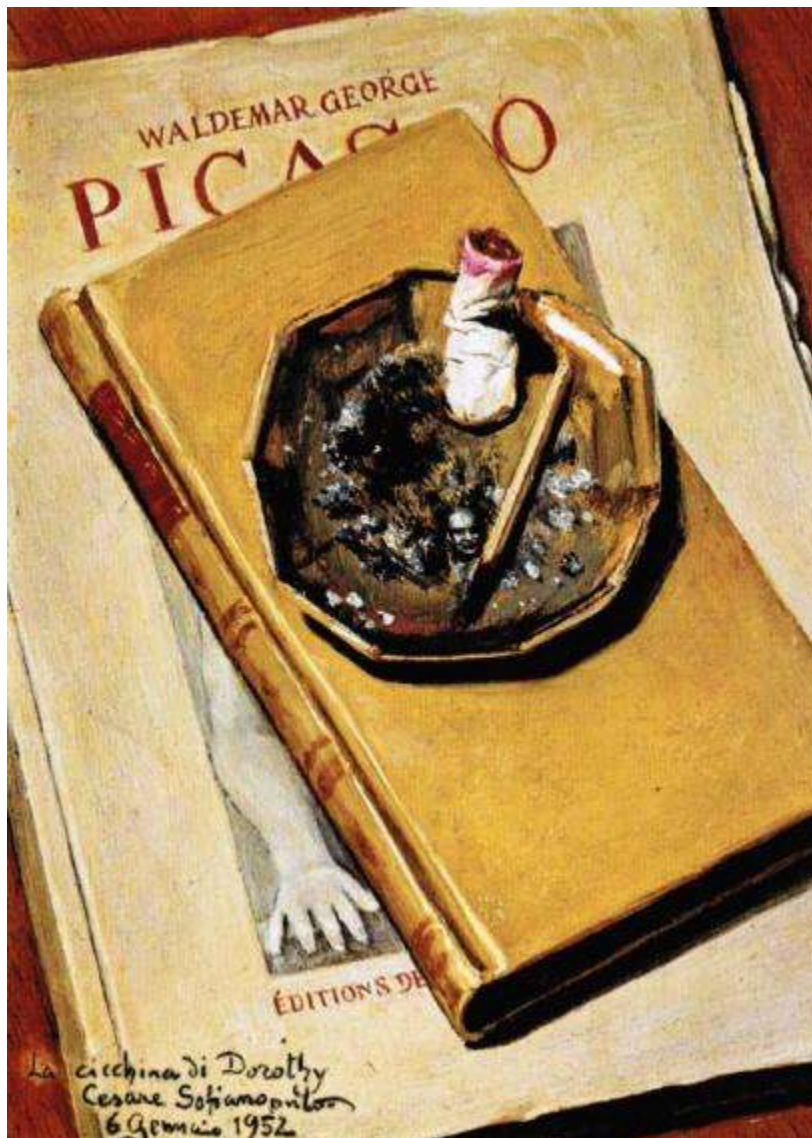


Fig. 101

Cesare Sofianopulo

La cicchina di Dorothy (La cicca) (Autoritratto in cenere), 1952

Olio su tela, cm 13x18

Firmato e datato in basso a sinistra: "La cicchina di Dorothy

Cesare Sofianopulos 6 gennaio 1952"

Collezione privata



Fig. 102

Fiorenzo Tomea

Solitudine, 1937

Olio su tela, cm 72x32,5

Firmato in basso a destra: "Tomea"

Firmato e datato nel retro: "F. Tomea 1937"

Milano, collezione privata



Fig. 103

Fiorenzo Tomea

Candele e maschere, 1937

Olio su compensato, cm 50x65

Firmato e datato in basso a destra: "Tomea 37"

Collezione privata

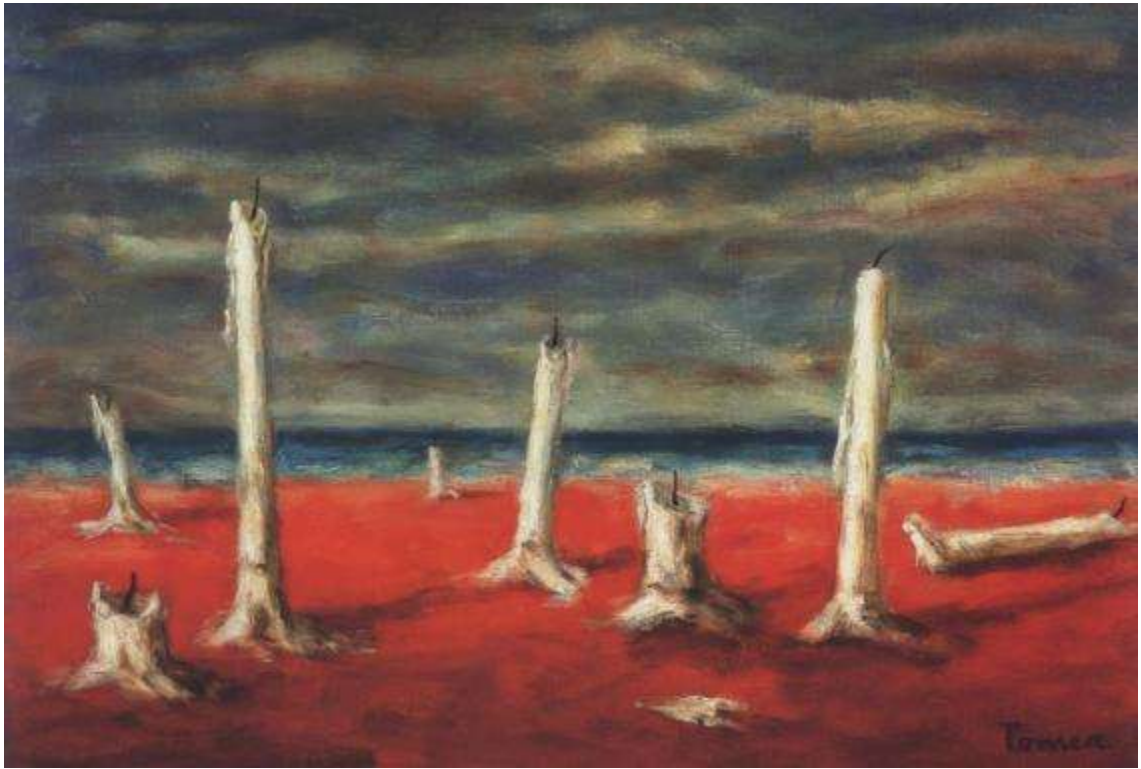


Fig. 104

Fiorenzo Tomea

Candele sulla spiaggia, 1941

Olio su cartone, cm 35x50

Firmato in basso a destra: "Tomea"

Collezione privata



Fig. 105

Fiorenzo Tomea

Candele nel temporale, 1942

Olio su compensato, cm 44x54

Firmato in basso a destra: "Tomea"

Firmato e datato nel retro: "F. Tomea «Candele nel temporale» 1942"

Collezione privata



Fig. 106

Fiorenzo Tomea

Candele, 1943

Olio su tavola, cm 50x60

Firmato in basso a destra: "Tomea"

Collezione privata



Fig. 107

Fiorenzo Tomea

Candele invernali, 1944

Olio su cartone, cm 50x60

Firmato e datato in basso a sinistra: "Tomea 944"

Nel retro: etichetta della XXVIII Biennale autografa di Tomea,
con titolo "Candele invernali"

Collezione privata



Fig. 108

Fiorenzo Tomea

Conversazione, 1944

Olio su tela, cm 67x94

Firmato e datato in basso a destra: "Tomea 944"

Firmato e datato nel retro: "F. Tomea «Conversazione» 1944"

Collezione privata



Fig. 109

Fiorenzo Tomea

Danza di scheletri, 1944

Olio su tavola, cm 28x43,5

Firmato in basso a destra: "Tomea"

Collezione privata



Fig. 110

Fiorenzo Tomea

Dies Irae, 1945

Olio su tela, cm 70x100

Firmato in basso a sinistra: "Tomea"

Firmato e datato nel retro: "F. Tomea Dies Irae 1945"

Collezione privata

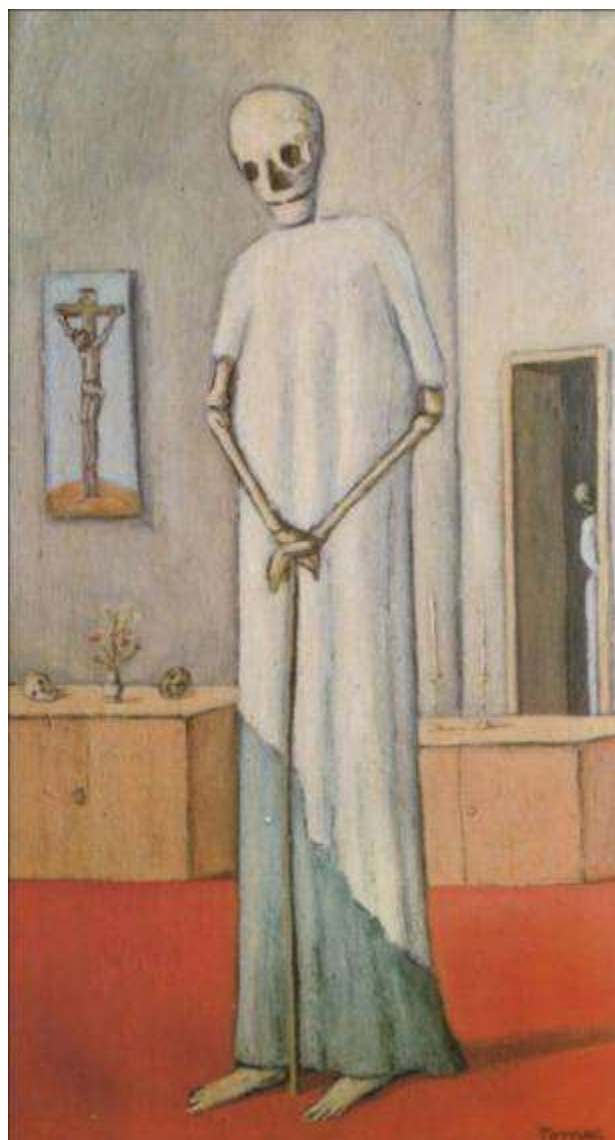


Fig. 111

Fiorenzo Tomea

Solitudine (Attesa), 1949 (1948)

Olio su tela, cm 89,5x49,5

Firmato in basso a destra: "Tomea"

Firmato e datato nel retro: "F. Tomea «Solitudine» 1949"

Collezione privata



Fig. 112

Italo Valenti

Composizione, 1942

Olio su tela, cm 65x82

Firmato in basso: "I. Valenti"

Milano, collezione privata

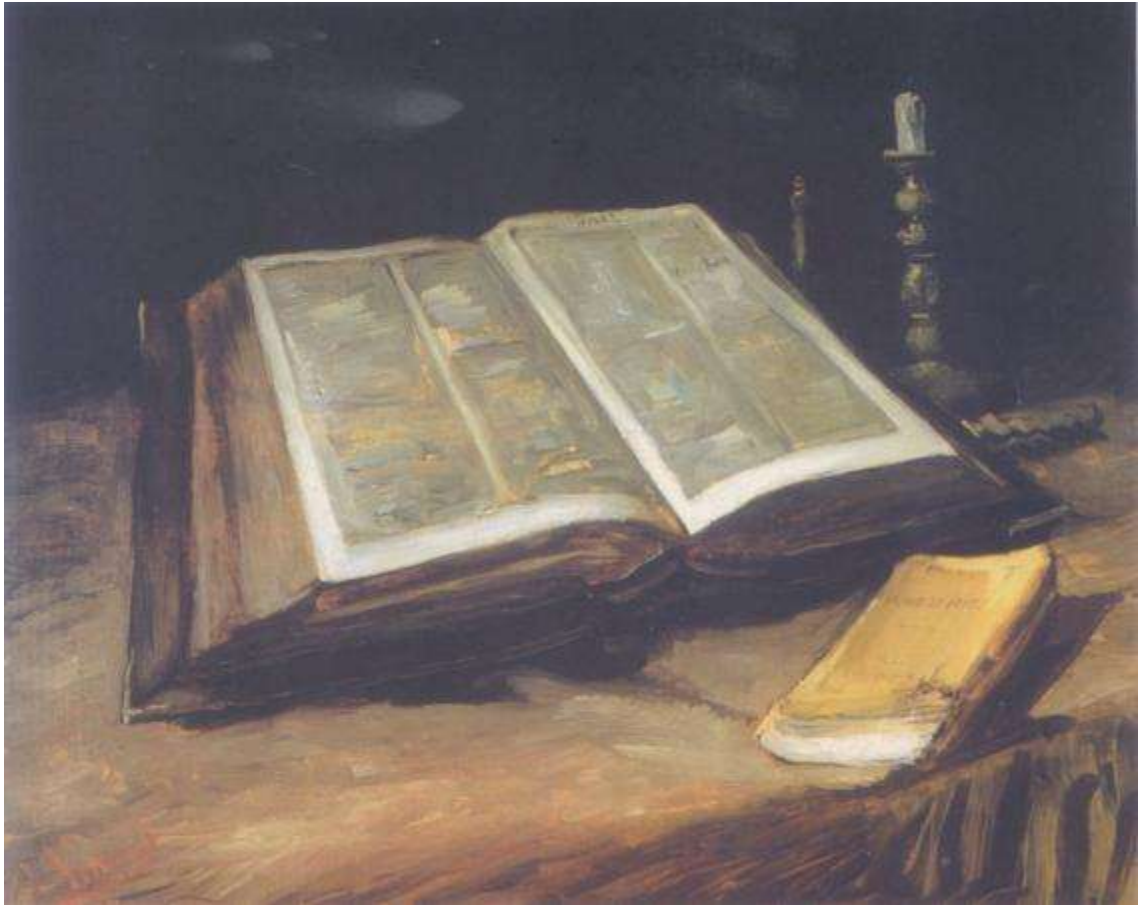


Fig. 113

Vincent van Gogh
Nature morte avec Bible, 1885
Olio su tela, cm 65x85
Amsterdam, Musée Van Gogh

IV

APPARATI

IV.1 Esposizioni per artista

Pietro Annigoni

2010–2011

Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, 16 dicembre – 1 maggio.

Afro Basaldella

1937

Roma, Galleria della Cometa, *Afro*, 8 – 22 aprile.

1938

Roma, Mercati traianei, *VIII Mostra del Sindacato belle arti del Lazio*, 15 aprile – 30 giugno.

1939

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *III Quadriennale Nazionale d'Arte*, 4 febbraio – 22 luglio.

1943

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *IV Quadriennale Nazionale d'Arte*, 15 maggio – 31 luglio.

1946

Roma, Galleria dello Zodiaco, *Afro*, dal 23 dicembre.

1947

Trieste, Galleria dello Scorpione, *Afro*, 25 gennaio – 10 febbraio.

Milano, Galleria Il Camino, *Afro*, 3 marzo – maggio.

1978

Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Afro (1912–1976)*, 10 febbraio – 9 aprile (poi: Passariano, Villa Manin, 1 luglio – 15 novembre).

1982

Milano, Ex Arengario, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, 27 gennaio – 30 aprile.

1985

Milano, IN.ARTE, *Afro. Dipinti dal 1939 al 1952*, dal 6 marzo.

1985–1986

Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, *Morandi e il suo tempo*, 9 novembre – 10 febbraio.

1986

Milano, Galleria Philippe Daverio, *Afro opere dal 1939 al 1969* (poi: Roma, Galleria Sprovieri, *Afro opere dal 1970 al 1975*, 19 marzo – 20 aprile).

1987

Spoletto, Palazzo Rosari Spada, *Afro fino al 1952*, 27 giugno – 6 settembre.

Udine, Castello di Udine-Galleria d'Arte Moderna, *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, 20 giugno – 15 novembre.

1988

Milano, Palazzo Reale, *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, 13 aprile – 19 giugno.

1992

Milano, Palazzo Reale, *Afro dipinti 1931–1975*, 24 settembre – 8 novembre.

1996

Forte dei Marmi, Poleschi Arte, *Afro, opere 1935–1974*, 5 – 27 luglio (poi: Cortina d'Ampezzo, Grand'Hotel Savoia, 9 – 30 agosto).

Renato Birolli

1942

Bergamo, Palazzo della ragione, *Quarto Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, settembre – ottobre.

1945

Milano, Galleria S. Radegonda, *Mostra personale*, maggio.

1947

Pisa, *Mostra di pittura italiana contemporanea*, luglio – agosto.

1959

Berlino, Mannheim, Darmstadt, Hannover, Düsseldorf, maggio – dicembre.

1960

Venezia, *La XXX Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, 18 giugno – 16 ottobre.

Ferrara, Casa Romei, *Rinnovamento dell'Arte in Italia 1930–1945*, giugno – settembre.

1970

Ferrara, Galleria Civica d'Arte moderna Palazzo dei Diamanti, *Renato Birolli*, 17 maggio – 30 luglio.

Mario Broglio**1939**

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *III Quadriennale Nazionale d'Arte*, 4 febbraio – 22 luglio.

1983

Milano, Galleria Philippe Daverio, *Arte in Italia dal simbolismo all'astrattismo*.

1987

Roma, Accademia di Francia Villa Medici, *Arte del Novecento italiano nelle collezioni Assitalia*.

Antonio Bueno

1971

Firenze, Galleria Santacroce, *Antonio Bueno. Opere dal 1935 al 1971*.

1981

Firenze, Palazzo Strozzi, *Antonio Bueno. Opere dal 1936 al 1981*.

1984

Firenze, Sala d'Arme, Palazzo Vecchio, *I Pittori Moderni della Realtà (1947–1949)*.

1986

Macerata, Chiesa di S. Paolo, *Antonio Bueno*.

Massa Marittima, Pinacoteca Comunale, Terziere di Borgo
Antonio Bueno fra la realtà e l'occasione.

1987

Roma, Museo di Castel Sant'Angelo, *Antonio Bueno. Mostra Antologica.*

1988

Montepulciano (Siena), Pinacoteca Comunale, *Antonio Bueno Mostra Antologica.*

Cortona, Palazzo Casali, *Antonio Bueno. Mostra Antologica.*

1989

Fiesole, Palazzina Mangani, *Antonio Bueno.*

1992

Firenze, Galleria Renzo Spagnoli Arte, *Antonio Bueno.*

1994

Aosta, Museo Archeologico Palazzo Challand, *Antologica.*

Busto Arsizio, Fondazione Bandera per l'Arte, *Antologica.*

1996

Monsummano Terme, Villa Renatico Martini, *Colloquio col visibile.*

2001

Firenze, Salone delle Reali Poste degli Uffizi, *Antonio Bueno. Variazioni sul tema di un dipinto fortunato*, 7 ottobre – 15 novembre.

2002

Pietrasanta, Chiostro di S. Agostino, *Antonio Bueno. Altre variazioni sul tema di un dipinto fortunato*.

2007

Nocera Inferiore (Salerno), Palazzo Comunale, *Antonio Bueno. Mostra antologica*.

2008

Padova, Museo al Santo, *Antonio Bueno. Mostra antologica*, 25 maggio – 3 settembre.

2010–2011

Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, 16 dicembre – 1 maggio.

Corrado Cagli

1964

Roma, Studio A, *Corrado Cagli*, maggio.

1967

Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo, *Mostra Antologica di Corrado Cagli*, 25 marzo – 25 aprile.

1968

Palermo, Galleria La Robinia, *Cagli: opere dal 1938 al '68*, 26 ottobre – 19 novembre.

1972

Firenze, Palazzo Strozzi, *L'Opera di Corrado Cagli*, 15 gennaio – febbraio.

1979

Firenze, Palazzo Strozzi, *La Fondazione Cagli per Firenze*, 28 aprile – 30 giugno.

1980

Ancona, Chiesa del Gesù, Palazzo degli Anziani, *I tempi di Cagli*, 12 luglio – 30 settembre 1980.

1984

Roma, Castel Sant'Angelo, *Cagli. Dal primordio all'archetipo. Dipinti, sculture, disegni, anni 20/70*, 29 giugno – 30 settembre.

1985

Siena, Palazzo pubblico, Magazzini del Sale, *Cagli romano, anni Venti e Trenta*, 10 agosto – 19 settembre.

1986

Taormina, Biblioteca Comunale, Palazzo Duchi di S. Stefano,
Cagli. Miti a Taormina 1931–1976, dal 5 luglio.

1989

Verona, Palazzo Forti, *Corrado Cagli. Mostra antologica*, 21
aprile – 18 giugno.

Felice Casorati

1924

Venezia, Giardini di Castello, XIV Esposizione Biennale
Internazionale d'Arte della Città di Venezia, *Mostra individuale
di Felice Casorati*, aprile – ottobre.

1931

Stockholm, Nationalmuseum, *Il Novecento italiano*, agosto.

[1931]

Milano, Galleria Milano, *Casorati e dodici pittori torinesi*,
marzo.

1937

Berlin, Preussische Akademie der Künste, *Arte italiana dal 1800
ai contemporanei*, novembre.

1941

Bergamo, Palazzo della Ragione, *III Premio Bergamo*, settembre – ottobre.

1950

Bruxelles, Palais des Beaux Arts, *Art Italien Contemporain*, gennaio – febbraio.

1967

Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Medea, *Mostra di opere del pittore Felice Casorati*, 5 – 18 agosto.

1977

Berlino, Grosse Orangerie im Schloss Charlottenburgh, *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 4*, agosto – ottobre.

1979

Milano, Padiglione d'Arte contemporanea, *Letteratura–Arte. Miti del '900*, primavera.

1980

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, *La Metafisica. Gli Anni Venti*, maggio – agosto.

1983

Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra del Novecento italiano. 1923–1933*, 12 gennaio – 27 marzo.

1984

Milano, Palazzo Reale, *Cimac*, aprile.

1985

Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, *Italienische Kunst 1900–1980. Hauptwerke aus dem Museo d'Arte Contemporanea, Mailand*, 22 febbraio – 8 aprile.

1990

Düsseldorf, Kunstmuseum, *Casorati*, 8 luglio – 2 settembre.

London, Tate Gallery, *On Classic Ground. Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism. 1900–1930*, 6 June – 2 September.

Milano, Palazzo Reale, *Casorati*, 27 marzo – 20 maggio.

1995

Ferrara, Palazzo dei Diamanti, *Il pittore allo specchio. Autoritratti italiani del novecento*, 22 luglio – 15 ottobre.

Giorgio de Chirico**1921**

Berlino, Galleria Nazionale, *Das Junge Italien*.

1922

Firenze, *Primaverile Fiorentina*.

1939

Milano, Galleria del Milione, *Diciotto opere di pittura "metafisica" di Giorgio de Chirico*.

1955–1956

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *VII Quadriennale nazionale d'arte*, 22 novembre – 30 aprile.

1967

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, *Le Muse Inquietanti. Maestri del Surrealismo*, novembre – gennaio.

1970

Milano, Palazzo Reale, *Giorgio de Chirico*, 27 aprile – 15 giugno.

Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, *I de Chirico di de Chirico*.

1972

New York, The New York Cultural Center, *De Chirico by de Chirico*, January – april (poi: Toronto, Art Gallery of Ontario).

1975

Parigi, Musée Marmottan, *Giorgio de Chirico*, giugno – ottobre.

1986–1987

Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, *De Chirico. Gli Anni Venti*, 14 dicembre – 31 gennaio, (poi: Milano, Palazzo Reale, 7 marzo – 18 aprile).

1987

Roma, Complesso Monumentale del San Michele, *La donazione Pakszswer de Chirico alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*.

2002–2003

Potenza, Pinacoteca Provinciale, *Giorgio de Chirico dalla Metafisica alla "Metafisica": Opere 1909–1973*, 10 ottobre – 9 gennaio.

2007

Padova, Palazzo Zabarella, *De Chirico*, 20 gennaio – 27 maggio.

2008–2009

Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, *De Chirico e il museo*, 20 novembre – 25 gennaio.

Filippo De Pisis

1931

Roma, Galleria d'Arte di Roma, *De Pisis (pitture recenti)*, febbraio – marzo 1931.

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *I Quadriennale d'arte nazionale*, 5 gennaio – giugno.

1941

Cortina d'Ampezzo, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, *I Mostra delle collezioni d'arte contemporanea*, 10 – 31 agosto.

Firenze, Galleria Firenze, *Filippo de Pisis*, 20 – 31 dicembre.

1948

Venezia, Sala V, *XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, 29 maggio – 30 settembre.

1951

Ferrara, Castello Estense, *Filippo De Pisis*, giugno – luglio.

1955–1956

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *VII Quadriennale d'arte nazionale*, 22 novembre – 30 aprile.

1956

Roma, Galleria d'Arte Selecta, *De Pisis, opere scelte 1914–1953*,
11 febbraio – 2 marzo.

Venezia, Sala XIII, *XXVIII Esposizione Biennale Internazionale
d'Arte della Città di Venezia*, 16 giugno – 21 ottobre.

1957

Monaco di Baviera, Haus der Kunst, *Grosse Kunstausstellung
München 1957 und Ausstellung italienischer Kunst von 1910 bis
zur Gegenwart*, 7 giugno – 15 settembre.

1959

Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, *Capolavori di arte
moderna nelle raccolte private*, a cura di M. Valsecchi, 31
ottobre – 8 dicembre.

1964

Padova, Galleria La Chiocciola, *Dipinti, disegni, litografie,
manoscritti inediti di Filippo de Pisis*, 24 ottobre – 8 novembre.

1965

Ginevra, Galerie Krugier & Cie, *De metaphisica*, 20 maggio – 20
luglio.

Roma, Galleria d'Arte Zanini, *Omaggio a de Pisis*.

1967

Firenze, Palazzo Strozzi, *Arte moderna in Italia 1915–1935*, 26 febbraio – 28 maggio.

1968

Roma, Galleria d'Arte Zanini, *Selezione per una raccolta di pittura contemporanea*, 4 – 16 marzo.

1968–1969

Milano, Galleria del Naviglio, *Mostra documentaria di Filippo De Pisis*, 17 dicembre – 7 gennaio.

Venezia, Ca' Vendramin Calergi, *De Pisis a Venezia, dipinti provenienti da collezioni veneziane*, 8 dicembre – 6 gennaio.

1969

Verona, Palazzo della Gran Guardia, *Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis*, 12 luglio – 21 settembre.

1971

Firenze, Palazzo Strozzi, *20° Premio del Fiorino – Biennale Internazionale d'Arte*, 8 maggio – 20 giugno.

1972

Roma, Galleria d'Arte Zanini, *F. de Pisis*, 26 febbraio – marzo.

1973

Ferrara, Palazzo dei Diamanti, *Filippo de Pisis*, 1 luglio – 30 settembre.

Prato, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, *Cento opere di Filippo De Pisis*, maggio – giugno.

1976

Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, *Omaggio a de Pisis pittore e scrittore*, 29 agosto – 14 settembre.

1978

Milano, Galleria Sacerdoti, *Omaggio a de Pisis*, ottobre – novembre.

1978–1979

Verona, Galleria dello Scudo, *Filippo de Pisis*, 25 novembre – 7 gennaio.

1979

Milano, Padiglione d'arte contemporanea, *Letteratura-Arte-Miti del Novecento*, 22 febbraio – aprile.

Sasso Marconi, Galleria La Casa dell'Arte, *Protagonisti*, 1 marzo – 31 maggio.

Bologna, Galleria Marescalchi, *Il pittore della gioia che fugge – Filippo de Pisis (1896–1956)*, giugno.

1980–1981

Ginevra, Marie-louise Jeanneret art moderne, *Hommage a Filippo de Pisis*, 23 ottobre – 31 gennaio.

1981

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, *La metafisica, gli anni Venti*, maggio – agosto.

Trieste, Galleria Torbandena, *Omaggio al collezionismo triestino*, ottobre.

1983

Venezia, Palazzo Grassi, *De Pisis*, 3 settembre – 20 novembre.

1985

Genova, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, *Filippo De Pisis nella collezione Malabotta*, 1 – 30 giugno.

Treviso, Museo Civico L. Bailo, *Comisso e il suo tempo*, settembre.

1986

Comacchio, Palazzo Bellini, *De Pisis*, 12 luglio – 22 settembre.

1987

Torino, Scuola Romana, *Natura morta*, 27 maggio – 15 luglio.

1987–1988

Verona, Galleria dello Scudo, *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925–1939*, 13 dicembre – 31 gennaio (poi: Roma, Galleria dell’Oca, 5 febbraio – 19 marzo).

1989

London, Royal Academy of Arts, *Italian Art in the 20th Century. Paintings and Sculpture 1900–1988*, 14 January – 9 April.

Venezia, Palazzo Grassi, *Arte italiana. Presenze 1900–1945*, 30 aprile – 5 novembre.

1990–1991

Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias*, 30 octubre – 15 enero.

1993

Bologna, Galleria Maggiore, *Filippo De Pisis. 37 opere*.

Cagnaccio di San Pietro

1927

Padova, Sala della Ragione, *V Esposizione d'Arte delle Venezie*.

1929

Venezia, Botteghe d’Arte, *Mostra personale di Cagnaccio di San Pietro*.

Padova, *Sindacato fascista degli artisti, Esposizione d'Arte Triveneta.*

1932

Venezia, *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, maggio – novembre.

1949

Venezia, Botteghe d'arte dell'Opera Bevilacqua La Masa, *Mostra del pittore Cagnaccio di San Pietro.*

1967

Firenze, Palazzo Strozzi, *Arte Moderna in Italia 1915–1935*, 26 febbraio – 28 maggio.

1971

Milano, Galleria del Levante, *Cagnaccio di San Pietro.*

Torino, Galleria Narciso, *Cagnaccio di San Pietro.*

1973

Bologna, Galleria Stivani, *Cagnaccio di San Pietro 1897–1946.*

1974

Roma, Galleria Il Gabbiano, *Cagnaccio di San Pietro.*

1978

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, *La Metafisica del quotidiano*, giugno – settembre.

1980

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, *La Metafisica: gli anni Venti*, maggio–agosto.

1980–1981

Paris, Centre Georges Pompidou, *Les Réalismes 1919–1939*, 17 décembre – 20 avril, (poi: Berlin, Staatliche Kunsthalle, *Realismus-Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*, 10 mai – 30 juni).

1988–1989

Verona, Galleria dello Scudo, *Realismo Magico. Pittura e scultura in Italia. 1919–1925*, (poi: Milano, Palazzo Reale, 1989).

1989

Milano, Galleria Gian Ferrari, *Cagnaccio di San Pietro*, 24 maggio – 22 luglio.

1991

Venezia, Museo Correr, *Cagnaccio di San Pietro*, 20 aprile – 30 giugno.

1997

Brescia, Palazzo Martinengo, *Cagnaccio di San Pietro. La magia dello sguardo*, 23 marzo – 15 giugno.

1998

L'Aquila, Castello Cinquecentesco, *Da Valori Plastici a Corrente. 220 opere della Galleria nazionale d'arte moderna "fuori le mura"*, 4 aprile – 20 settembre.

2005

Marsala, Convento del Carmine, *Interni italiani. Figure, oggetti, stanze della pittura italiana dagli anni Venti agli anni Sessanta del Novecento*.

2006–2007

Bassano del Grappa, Museo Civico, *Arte antica e contemporanea. Le collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, 8 dicembre – 9 aprile.

2008–2009

Ancona, Mole Vanvitelliana, Banchina da Chio, *Allo specchio. Il Novecento nelle collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, dicembre – 15 marzo.

2010

Verona, Palazzo della Ragione, *Past Present Future. Le collezioni Fondazione Cariverona e UniCredit Group: arte per la città*, 27 febbraio – 3 giugno.

Renato Guttuso

1941

Milano, Bottega di Corrente.

Milano, Galleria Barbaroux.

1943

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *IV Quadriennale nazionale d'arte*, 15 maggio – 31 luglio.

1959

Milano, Galleria del Milione, *Una mostra personale di Renato Guttuso*.

1960

Milano, Galleria Gianferrari, *Mostra storica di 'Corrente'*.

1963

Ivrea, Centro culturale Olivetti, *Gli artisti di 'Corrente'*.

1963–1964

Parma, Palazzo della Pilotta, *Renato Guttuso. Mostra antologica dal 1931 ad oggi*, 15 dicembre – 31 gennaio.

1964–1965

Napoli-Zurigo-Rotterdam, *Mostra della natura morta italiana*.

1966

Ciudad de México, Museo de Arte Moderno, *Arte italiana dal 1910 ad oggi*.

1967

Arezzo, Galleria comunale d'arte contemporanea, *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi*, 6 maggio – 11 giugno (poi: Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 28 giugno – 26 luglio).

Darmstadt, Kunsthalle-Recklinghausen, Städtische Kunsthalle, *Renato Guttuso*.

1968

Ferrara, Palazzo dei Diamanti, *Immagini autobiografiche ed altre opere*.

1970

San Giminiano, s.l., *Guttuso*, s.d..

Milano, Palazzo Reale, *I pittori italiani dopo il Novecento*.

1971

Milano, Museo Poldi Pezzoli, *Milano 70/70. Un secolo d'arte. 2: dal 1915 al 1945*, 28 aprile – 10 giugno.

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Renato Guttuso*.

1972

Berlin, Akademie der Kunst, *Guttuso*, (poi: Mosca, Leningrado, Praga, Budapest).

1977–1978

Verona, Galleria dello Scudo, *Renato Guttuso*, 26 novembre – 6 gennaio.

1978

Napoli, Palazzo Reale, 'Corrente', *cultura e società 1938–1942: omaggio a Edoardo Persico 1900–1936*, 20 luglio – 10 settembre.

1982

Venezia, Palazzo Grassi, *Guttuso: opere dal 1931 al 1981*, 4 aprile – 20 giugno.

2001–2002

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, *La natura della natura morta. Da Manet ai giorni nostri*, 1 dicembre – 1 aprile.

2010

Parma, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, *Guttuso. Passione e Realtà*, 11 settembre – 8 dicembre.

2011

Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Palazzo Loredan, *Dalla figura alla figurazione nel Novecento italiano. Emblemi da una collezione*, 10 settembre – 6 novembre.

Mario Mafai

1936

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *VI Mostra del Sindacato fascista belle arti del Lazio*.

1938

Venezia, *La XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, giugno – settembre.

1945

Roma, Galleria del Secolo.

1948

Venezia, *La XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, 29 maggio – 30 settembre.

1958

Copenhagen, Nordusk Kunstforbund, *Moderne Italiensk Malerei*.

1959–1960

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *VIII Quadriennale nazionale d'arte. Sguardo alla giovane scuola romana dal 1930 al 1945*, 27 dicembre – aprile.

1963

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *Prima antologia di artisti romani*.

1969

Roma, Ente Premi, *Mario Mafai*.

Torino, Galleria Narciso, *Mario Mafai*.

1977

Todi, Palazzo del Popolo, *Mario Mafai*.

1979

Todi, Palazzo del Popolo, *Scipione Mafai Raphaël*.

1981–1982

Milano, Galleria Bergamini, *Mario Mafai. Mostra antologica*.

1986

Macerata, Palazzo Ricci, *Mario Mafai*.

1989

Roma, Galleria Netta Vespignani, *I fiori di Mafai*.

1999

Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, *Attraverso gli anni Trenta. Dal Novecento a Corrente, 120 opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, 24 gennaio – 26 aprile.

Giorgio Morandi

1973

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Villa Giulia, *Giorgio Morandi (1890–1964)*, 18 maggio – 22 luglio.

1959

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, *Capolavori d'arte moderna nelle collezioni private*, 31 ottobre – 8 dicembre.

1967–1968

Washington, The Phillips Collection, *Masters of Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli*, 30 novembre – 11 gennaio.

1968

Dallas, Dallas Museum of Fine Arts, *Masters of Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli*, 1 febbraio – 3 marzo.

San Francisco, San Francisco Museum of Art, *Masters of Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli*, 16 marzo – 21 aprile.

Detroit, Detroit Institute of Arts, *Masters of Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli*, 19 giugno – 21 luglio.

Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art, *Masters of Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli*, 6 ottobre – 17 novembre.

1969

Boston, Museum of Fine Arts, *Masters of Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli*, 23 gennaio – 23 febbraio.

New York, Olivetti, *Masters of Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli*, 5 – 30 marzo.

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Maitres de l'art moderne en Italie 1910–1935. Collection Gianni Mattioli*, 9 settembre – 12 ottobre.

Copenaghen, Louisiana Kunstmuseet, *Italiensk Kunst 1910–1935. Gianni Mattiolis Samling*, 8 novembre – 14 dicembre

1970

Amburgo, Hamburger Kunsthalle, *Italienische Kunst / Sammlung Gianni Mattioli*, 19 febbraio – 30 marzo.

Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, *Maestros del Arte Moderno en Italia 1910–1935. Colección Gianni Mattioli*, novembre – dicembre.

1970–1971

Barcellona, Palacio de la Virreina, *Maestros del Arte Moderno en Italia 1910–1935. Colección Gianni Mattioli*, dicembre – gennaio.

1971

Siviglia, Museo de Arte Contemporáneo *Maestros del Arte Moderno en Italia 1910–1935. Colección Gianni Mattioli*, dicembre – gennaio.

1972

Kyoto, National Museum of Modern Art, *Masters of Modern Italian Art*, 15 aprile – 21 maggio.

Tokyo, National Museum of Modern Art, *Masters of Modern Italian Art*, 31 maggio – 2 luglio.

Ennio Morlotti

1941

Bergamo, Palazzo della ragione, *Terzo Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, settembre – ottobre.

1963

Lecco, Centro di Cultura, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, *Mostra antologica di Ennio Morlotti*, 18 maggio – 16 giugno.

1967

Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi*, 6 maggio – 11 giugno (poi: Roma, Istituto Italo-Latino-Americano, luglio).

1970–1971

Milano, Galleria del Milione, *Morandi, Morlotti per i quarant'anni del Milione, due antologiche presentate da Roberto Tassi*, 12 dicembre – 12 gennaio.

1971

Milano, Galleria Diarcon, *Omaggio a 'Corrente' trent'anni dopo, maggio* (poi: Ravenna, Loggetta Lombardesca, 10 – 30 giugno).

Milano, Museo Poldi Pezzoli, *Milano '70/'70, un secolo d'arte. 2° mostra, dal 1915 al 1945*, 28 aprile – 10 giugno.

1975

Parma, Palazzo della Pilotta, *Morlotti. Figure 1942–1975*, 8 marzo – 13 aprile.

1981

Busto Arsizio, Galleria Italiana Arte, *Morlotti. Mostra antologica*, 5 marzo – 5 aprile.

1982

Milano, Palazzo Reale, *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, 27 gennaio – 30 aprile.

1983

Ravenna, Pinacoteca comunale, Loggetta Lombardesca, *Ennio Morlotti*, 23 aprile – 5 giugno.

Ivano Fracena, Castel Ivano Incontri, *Ennio Morlotti*, luglio – agosto.

1985

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, *Morandi e il suo tempo*, 9 novembre – 10 febbraio.

Genova, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, *Guttuso a Genova nel nome Della Ragione*, ottobre – novembre.

Milano, Palazzo Reale, *'Corrente', il movimento di arte e cultura di opposizione 1930–1945*, 25 gennaio – 28 aprile.

1986

Milano, Brearaarte, *Arte contemporanea per una collezione*, 21 – 27 maggio.

1987

Milano, Galleria Bergamini, *Maestri del XX secolo*, 15 gennaio – 15 febbraio.

1988

Riva del Garda, Museo Civico, *Immagini e figure. Momenti della pittura in Italia 1928–1942*, 23 luglio – 9 ottobre.

1989

Zagabria, Galerije Grada Zagreba, *Italia anni Trenta. Opere dalle Collezioni d'Arte del Comune di Milano*.

1990

Marina di Pietrasanta, Fabbrica dei Pinoli, La Versiliana, *Ennio Morlotti. Antologica*, 28 luglio – 25 agosto.

1993–1994

Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre – 9 gennaio.

1994

Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea, *Morlotti. Opere 1940–1992*, 6 marzo – 12 giugno.

1995

Milano, Palazzo della Triennale, *Le ragioni della libertà a cinquant'anni dalla Resistenza*, 25 aprile – 20 maggio.

1996–1997

Conegliano, Palazzo Sarcinelli, Galleria Comunale d'Arte, *Morlotti. Opere 1936–1991*, 10 novembre–6 gennaio.

2001–2002

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, *La natura della natura morta. Da Manet ai giorni nostri*, 1 dicembre – 1 aprile.

Milano, Museo della Permanente, *Tempo di Guerra, Artisti al fronte, sfollati, sotto le bombe*, 14 settembre – 18 ottobre.

Armando Pizzinato

1941

Bergamo, Palazzo della ragione, *Terzo Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, settembre – ottobre.

1943

Milano, Galleria del Milione, marzo.

1993–1994

Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, 25 settembre – 9 gennaio.

Giuseppe Santomaso

1940

Roma, Mercati traianei, *IX Mostra del Sindacato Interprovinciale di Belle Arti del Lazio*, 15 aprile – 15 giugno.

1941

Bergamo, *III Premio Bergamo, Mostra nazionale di Pittura.*

1982

Venezia, Museo Correr, *Santomaso: Opere 1939–1982*, 11 settembre – 31 ottobre.

1986

Milano, Palazzo Reale, *Santomaso: Opere 1939–1986*, 29 aprile – 15 giugno.

Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, Kunstverein, *Santomaso. Werke 1939–1986*, 21 september – 2 november.

1989

Venezia, Palazzo Grassi, *Arte italiana. Presenze 1900–1945 Arte italiana. Presenze 1900–1945*, aprile – novembre.

1990–1991

Locarno, Pinacoteca comunale Casa Rusca, *Santomaso: Il paesaggio della visione*, 25 novembre – 10 febbraio.

1993–1994

Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, 25 settembre – 9 gennaio.

Gino Severini

1932

Venezia, XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia, *Mostra degli "Italiani di Parigi"*, maggio – novembre.

1967

Firenze, Palazzo Strozzi, *Arte moderna in Italia 1915–1935*.

1977

Wien, Museum des XX Jahrhunderts, *Neue Sachlichkeit und Realismus*.

1980

Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, *La metafisica: gli anni Venti*.

1983

Milano, Palazzo della Permanente, *Il Novecento italiano*.

Corte di Mamiano, Fondazione magnani Rocca, *Da Cézanne a Morandi*.

2011

Paris, Musée de l'Orangerie-Jardin des Tuileries, *Gino Severini (1883–1966), futuriste et néoclassique*, 27 aprile – 27 luglio.

Fiorenzo Tomea

1937

Roma, Galleria della Cometa, 16 – 29 dicembre.

1938

Torino, Galleria Lazecca, 7 – 23 maggio.

1948

Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, *Exposición de Arte contemporáneo*, maggio.

1950

Venezia, Giardini e Corderie, *XXV Esposizione Internazionale Biennale d'Arte della Città di Venezia*, 8 giugno – 15 ottobre.

1956

Milano, Galleria Annunciata, *Carrà, De Chirico, De Bon, De Pisis ... Sironi, Tomea, Tosi dal 6 al 26 ottobre 1956*, 6 – 26 ottobre.

Venezia, Giardini e Corderie, *XXVIII Esposizione Internazionale Biennale d'Arte della Città di Venezia*, 16 giugno – 21 ottobre.

1957

Milano, Galleria “Le Ore”, febbraio.

1959

Milano, Palazzo della Permanente, *Cinquant'anni d'arte a Milano, dal divisionismo a oggi*, 31 gennaio – 15 marzo.

1960

Ferrara, Casa Romei, *Mostra del rinnovamento dell'arte in Italia dal 1930 al 1945*, giugno – settembre.

Torino, Associazione Piemonte Artistico e Culturale, *Mostra antologica dell'opera di Fiorenzo Tomea*, 7 – 26 maggio.

1962

Milano, Centro culturale S. Fedele, *Tomea*, gennaio.

1968

Roma, Galleria La Trinità, *Fiorenzo Tomea. Dipinti dal 1930 al 1945*, 11 marzo – 12 aprile.

1969

Venezia, Galleria Santo Stefano, *Fiorenzo Tomea*, 23 settembre – 4 ottobre.

1971

Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra di Pittori e Scultori che recitano a soggetto*, marzo – maggio.

1972

Roma, Palazzo delle Esposizioni, *X Quadriennale Nazionale d'Arte Moderna*, 16 novembre – 31 dicembre.

1973

Milano, Galleria d'arte Medea, 8 marzo – 8 aprile.

1976

Venezia, Galleria Santo Stefano, 26 aprile – 26 maggio.

1981

Pieve di Cadore, Palazzo della Comunità, *Tomea. Mostra retrospettiva di Fiorenzo Tomea*, 2 – 30 agosto (poi: Belluno, Palazzo dell'Auditorium, *Tomea. Mostra retrospettiva di Fiorenzo Tomea*, 6 – 27 settembre).

1982

Milano, Galleria del Sagrato-Palazzo Reale-Ex Arengario, *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, 27 gennaio – 30 aprile.

Rieti, *Biennale d'Arte Contemporanea. Generazione Anni Dieci*, 24 ottobre – 24 novembre.

1985

Milano, Palazzo Reale, *'Corrente', il movimento di arte e cultura di opposizione 1930–1945*, 25 gennaio – 28 aprile.

1986–1987

Mantova, Casa del Mantegna, *Il chiarismo lombardo*, 13 dicembre – 25 gennaio.

1987

Zoppé di Cadore (Belluno), *Zoppé Simonetti-Zoppé Tomea*, 13 agosto – 20 settembre.

Belluno, Palazzo Crepadona, *Mostra retrospettiva del pittore Fiorenzo Tomea (1910–1960)*, 14 novembre – 31 dicembre.

1989–1990

Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, *Fiorenzo Tomea*, 8 dicembre – 4 febbraio.

2002–2003

Mel (Belluno), Palazzo delle Contesse, *Fiorenzo Tomea. Opere 1934 – 1959*, 14 dicembre – 9 febbraio.

IV.2 Bibliografia per artista

Pietro Annigoni

1969

D.F. HOOPES (a cura di), *P. Annigoni. A Retrospective Exhibition*, catalogo della mostra (New York-San Francisco 1969), New York.

1989

F. CAROLI, V. ERLINDO, L. MENEGHETTI, *Pietro Annigoni. Gli Annigoni degli Annigoni. Mostra antologica*, catalogo della mostra (Mirandola, Galleria del Popolo, 23 dicembre 1989 – 11 marzo 1990), Publi-Paolini, Mantova.

2000

R. DE GRADA, T. PALOSCIA, V. SGARBI, F. ULIVI, A. VALENTINI, *Annigoni*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 giugno – 10 settembre 2000), Pagliai, Firenze.

2001

G. CLEMENTE, P. ANNIGONI, L. GERD, T. PALOSCIA, *Annigoni*, catalogo della mostra (Bad Frankenhausen, Panorama Museum, 17 marzo – 24 giugno 2001), Pagliai Polistampa, Firenze.

2009

R. CAMPANA, *Museo Pietro Annigoni. Villa Bardini, Firenze*, Sillabe, Livorno.

2010

E. BARLETTI, Scheda di *Le melagrane*, in A. MAZZANTI, L. MANNINI, V. GENSINI (a cura di), *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1 maggio 2011), Polistampa, Firenze.

Afro Basaldella

1939

C. BRANDI, *Su alcuni giovani: Afro, Mafai, Manzù, Mirco*, in “Le Arti”, a. I, fasc. III, Firenze, febbraio – marzo.

L. AVERSANO, *Artisti friulani alla III Quadriennale*, in “La Panarie”, a. XV, n. 86, Udine, marzo – aprile.

1977

C. BRANDI, *Afro*, Editalia, Roma.

1982

Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, catalogo della mostra (Milano, Arengario, 27 gennaio – 30 aprile 1982), Comune di Milano, Mazzotta, Milano 1982.

1987

B. MANTURA, P. ROSAZZA FERRARIS, *Afro fino al 1952*, catalogo della mostra (Spoleto, Palazzo Rosari Spada, 27 giugno – 6 settembre), De Luca-Mondadori, Roma-Milano.

1988

M. FAGIOLO DELL'ARCO, V. RIVOSECCHI (a cura di), *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 aprile – 19 giugno 1988), Mazzotta, Milano.

G. SERVELLO, *E l'arte italiana diventò europea*, in "Giornale di Sicilia", Palermo, 1 giugno.

1992

B. DRUDI, *Afro ritrovato*, in "Terzo occhio", a. XVIII, n. 3, Bologna, settembre.

1997

M. GRAZIANI, T. SCIALOJA, A. GUBBIOTTI, B. DRUDI, F. TEDESCHI, *Afro. Catalogo generale ragionato dai documenti dell'archivio Afro. Dipinti su tela dal 1928 al 1976*, Dataars, Roma.

Renato Birolli

1942

U. APOLLONIO, *Il IV Premio Bergamo*, in “La vedetta d’Italia”, 16 settembre.

V. GUZZI, *Il IV Premio Bergamo*, in “Primato. Lettere e arti d’Italia”, a. III, n. 18, XX, 15 settembre 1942.

M. VALSECCHI, *IV Premio Bergamo*, in “Libro e moschetto”, 12 settembre.

1951

A. TULLIER (a cura di), *Renato Birolli*, Hoepli, Milano.

1954

L. VENTURI, *Renato Birolli*, in “Commentari”, ottobre – dicembre.

1957

T. SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano.

1958

L. VENTURI, *Pittori italiani d’oggi*, Edizioni Mediterranee, Roma.

1963

G. MARCHIORI (a cura di), *Renato Birolli*, Edizioni di Comunità, Milano.

1970

C. MALTESE, M. DALAI EMILIANI, M. ROSCI, G. BRUNO, *Renato Birolli*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte moderna Palazzo dei Diamanti, 17 maggio – 30 luglio 1970), Comune di Ferrara, Siaca Arti Grafiche, Cento 1970.

1978

Z. BIROLI (a cura di), *Renato Birolli*, Feltrinelli, Milano.

1993

M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Biografie degli artisti del Premio Bergamo (1939–1942)*, in M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano.

2001

V. FAGONE, *L'arte all'ordine del giorno. Figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Feltrinelli, Milano 2001.

Mario Broglio

1979

U. BALDINI, *Pittori del Novecento in Toscana. I "Toscani" di adozione*, Nardini, Firenze.

1986

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Roma.

1987

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Arte del Novecento italiano nelle collezioni Assitalia*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia Villa Medici, 20 giugno – 15 luglio 1987), Electa, Milano.

1988

M. FAGIOLO DELL'ARCO, V. RIVOSECCHI (a cura di), *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 aprile – 19 giugno 1988), Mazzotta, Milano.

Antonio Bueno

1981

P. SANTI, *Antonio Bueno, opere dal 1936 al 1981*, (Firenze, Palazzo Strozzi), Salani, Firenze.

1987

E. DALLA NOCE, *Antonio Bueno. Mostra Antologica*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Castel Sant'Angelo, luglio – agosto 1987), Bora, Bologna.

1988

P. LEVI (a cura di), *Antonio Bueno*, catalogo della mostra (Poggibonsi, Casa di Chiesino), Lalli, Poggibonsi.

E. DALLA NOCE¹, *Antonio Bueno. Mostra Antologica*, catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali), Bora, Bologna.

E. DALLA NOCE², *Antonio Bueno. Mostra Antologica*, catalogo della mostra (Montepulciano, Pinacoteca Comunale), Bora, Bologna.

1992

AA. VV, *Antonio Bueno*, Edizioni Renzo Spagnoli Arte, Firenze.

1996

AA. VV, *Colloquio col Visibile*, catalogo della mostra (Monsummano Terme, Villa Renatico Martini), Comune di Monsummano Terme, Edizioni Stampe Grafiche il Fiorino, Firenze.

2001

O. CASAZZA, A. PAOLUCCI, *Antonio Bueno. Variazioni sul tema di un dipinto fortunato*, catalogo della mostra (Firenze,

Salone delle Reali Poste degli Uffizi, 7 ottobre – 15 novembre 2001), Giunti, Firenze.

2002

O. CASAZZA, A. PAOLUCCI, *Antonio Bueno. Altre variazioni sul tema di un dipinto fortunato*, catalogo della mostra (Pietrasanta, Chiostro di S. Agostino, Sala dei Putti e Sala del Capitolo, luglio – settembre 2002), Giunti, Firenze.

2006

PH. DAVERIO (a cura di), *Antonio Bueno. Catalogo Generale delle Opere, secondo volume (1935–1984)*, Mondadori, Milano.

2008

PH. DAVERIO (a cura di), *Antonio Bueno. Mostra antologica*, catalogo della mostra (Padova, Museo al Santo, 25 maggio – 3 settembre 2008), Comune di Padova, Effetti, Padova.

2010

F. SBORGI, Scheda di *Natura morta con pane e vino*, in A. MAZZANTI, L. MANNINI, V. GENSINI (a cura di), *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1 maggio 2011), Polistampa, Firenze.

Corrado Cagli

1964

Corrado Cagli, catalogo della mostra (Roma, Studio A, maggio 1964), Roma.

1967

Mostra Antologica di Corrado Cagli, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 25 marzo – 25 aprile 1967), Flaccovio, Palermo.

1968

A. GATTO (a cura di), *Cagli: opere dal 1938 al '68*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria La Robinia, 26 ottobre – 19 novembre 1968), La Robinia, Palermo.

1972

L'Opera di Corrado Cagli, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 15 gennaio – febbraio 1972), CIDAC, Roma.

1979

La Fondazione Cagli per Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 28 aprile – 30 giugno 1979), Vallecchi, Firenze.

1980

E. CRISPOLTI, M. CRESCENTI (a cura di), *I tempi di Cagli*, catalogo della mostra (Ancona, Chiesa del Gesù, Palazzo degli

Anziani, 12 luglio – 30 settembre 1980), Cassa di Risparmio di Ancona, Edigrafica Aldina, Roma.

1984

M. BIGNARDI (a cura di), *Cagli. Dal primordio all'archetipo. Dipinti, sculture, disegni, anni 20/70*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 29 giugno – 30 settembre 1984), Comune di Roma, Roma.

1985

E. CRISPOLTI (a cura di), *Cagli romano, anni Venti e Trenta*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo pubblico, Magazzini del Sale, 10 agosto – 19 settembre 1985), Electa, Milano.

1986

Cagli. Miti a Taormina 1931–1976, catalogo della mostra (Taormina, Biblioteca Comunale, Palazzo Duchi di S. Stefano, dal 5 luglio 1985), Grafiche il Fiorino, Firenze.

1989

Corrado Cagli. Mostra antologica, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti, 21 aprile – 18 giugno 1989), a cura di G. Cortenova, De Luca, Roma.

Felice Casorati

1924

L. VENTURI, *Mostra individuale di Felice Casorati*, in *Catalogo della XIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, aprile – ottobre 1924), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia.

1935

[G. NICODEMI], [G. BEZZOLLA], *La Galleria d'Arte Moderna. I dipinti*, I vol., Bestetti, Milano.

1964

L. CARLUCCIO, *Casorati*, Teca, Torino.

1967

L. CARLUCCIO, *Felice Casorati*, in *Mostra di opere del pittore Felice Casorati*, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Medea, 5 – 18 agosto 1967), Grafiche Esperia, Milano.

1973

L. CARMEL. C. PIROVANO, *Galleria d'Arte Moderna. Padiglione d'Arte Contemporanea. Raccolta Grassi*, Electa, Milano.

1980

L. CARLUCCIO, *Casorati*, Editip, Torino.

M. PASQUALI, Scheda di *Felice Casorati*, in R. BARILLI, F. SOLMI (a cura di), *La Metafisica. Gli Anni Venti*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, maggio – agosto 1980), Grafis, Bologna.

1983

G. GINEX, *Felice Casorati*, in *Mostra del Novecento italiano. 1923–1933*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio – 27 marzo 1983), Mazzotta, Milano.

1989

M.M. LAMBERTI (a cura di), *Casorati*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 marzo – 20 maggio 1990), Electa, Milano.

1990

E. COWLING, J. MUDY, *On Classic Ground. Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism. 1900–1930*, catalogo della mostra (London, Tate Gallery, 6 June – 2 September 1990), Tate Gallery, London.

A. MISTRANGELO, *Narrate uomini l'avventura della Metafisica*, in “Stampa Sera”, 22 gennaio.

1995

V. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Il pittore allo specchio. Autoritratti italiani del novecento*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 luglio – 15 ottobre 1995), Civiche

Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara, Litografia Tosi, Ferrara.

2004

G. BERTOLINO, F. POLI (a cura di), *Felice Casorati. Catalogo generale*, Umberto Allemandi & c., Torino, (prima edizione: Umberto Allemandi & c., Torino, 1995).

Giorgio de Chirico

1919

G. DE CHIRICO, *Autopresentazione*, in *Monografia*, Edizioni Valori Plastici, Roma.

1942

R. CARRIERI, *Giorgio de Chirico*, Monografie d'Arte di "Stile", Garzanti, Milano.

1949

A.H. BARR, J.T. SOBY, *Twentieth-century Italian Art*, catalogo della mostra (New York, Moma), The museum of modern art, New York.

1955

J.T. SOBY, *Giorgio de Chirico*, Moma, New York.

1955–1956

VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 novembre 1955 – 30 aprile 1956, De Luca, Roma.

1956

G. CASTELFRANCO, M. VALSECCHI, *Pittura e scultura italiane dal 1910 al 1930*, De Luca, Roma.

1966

I. FAR, *Giorgio de Chirico*, Fabbri, Milano.

1967

L. CARLUCCIO, *Le Muse Inquietanti. Maestri del Surrealismo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre 1967 – gennaio 1968), Associazione Amici Torinesi dell'arte contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna, Comune di Torino, Torino.

1968

I. FAR, *Giorgio de Chirico*, Fabbri, Milano.

1970

R. NEGRI, F. RUSSOLI, W. SCHMIED (a cura di), *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 aprile – 15 giugno 1970), Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Milano.

W. SCHMIED (a cura di), *I de Chirico di de Chirico*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti), Ferrara.

1971

C.B. SAKRAISCHIK (a cura di), *Catalogo Generale – Giorgio de Chirico*, tomi I-VI, 1971-1976; tomo VII, 1983; tomo VIII, 1987, Electa, Milano.

1972

D.H. KARSHAN (a cura di), *De Chirico by de Chirico*, catalogo della mostra (New York, The New York Cultural Center, January – April; Toronto, Art Gallery of Ontario), Edizioni Mediterranee, Roma.

1975

W. SCHMIED (a cura di), *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra (Musée Marmottan, Parigi, giugno – ottobre), Paul Attinger, Neuchâtel.

1979

I. FAR, D. PORZIO (a cura di), *Conoscere de Chirico. La vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica*, Mondadori, Milano.

1980

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico. Il tempo di "Valori Plastici" 1918–1922*, De Luca, Roma 1980.

1981

M. CALVESI, G. DALLA CHIESA, E. COEN, R. EINAUDI, *La Metafisica. Museo documentario*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo Massari), Grafis, Bologna.

1982

W. RUBIN (a cura di), *De Chirico*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 30 March – 29 June 1982), New York.

W. SCHMIED, J. CLAIR, W. RUBIN (a cura di), *Giorgio de Chirico*, catalogo delle mostra (Monaco di Baviera, Haus der Kunst; Parigi, Centre Georges-Pompidou, 1982 – 1983).

1984

M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *L'opera completa di de Chirico: 1908–1924*, Rizzoli, Milano.

1985

M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Giorgio de Chirico, Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino.

1986

De Chirico. Gli Anni Venti, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 14 dicembre 1986 – 31 gennaio 1987;

Milano, Palazzo Reale, 7 marzo – 18 aprile 1987), a cura di M. Di Carlo, M. Simonetti, Comune di Verona, Mazzotta, Milano.

1987

A. MONFERINI (a cura di), *La donazione Pakszwer de Chirico alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del San Michele).

1988

M. CALVESI (a cura di), *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori-De Luca, Milano-Roma.

M. URSINO, in M. CALVESI (a cura di), *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori-De Luca, Milano-Roma.

P. SPADINI, in M. CALVESI (a cura di), *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori-De Luca, Milano-Roma.

1989

P. HULTEN, G. CELANT, *Arte italiana. Presenze 1900–1945*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 30 aprile – 5 novembre 1989), Fabbri Bompiani, Milano.

2001

P. WEIERMAIR, *La natura della natura morta. Da Manet ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1 dicembre 2001 – 1 aprile 2002), Electa, Milano.

2002

Giorgio de Chirico dalla Metafisica alla "Metafisica": Opere 1909–1973, catalogo della mostra (Potenza, Pinacoteca Provinciale, 10 ottobre 2002 – 9 gennaio 2003), a cura di V. Sgarbi, Marsilio, Venezia.

2008

A. CORTELLASSA (a cura di), *Giorgio de Chirico, Scritti/1 (1911–1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, Bompiani, Milano.

F. GUALDONI, *Natura morta*, Skira, Milano.

M. URSINO (a cura di), *De Chirico e il museo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 20 novembre 2008 – 25 gennaio 2009), Mondadori Electa, Milano.

Filippo De Pisis

1931

A. NEPPI, *La I Quadriennale: panorama completa dell'arte contemporanea italiana*, in "Il Lavoro Fascista", Roma, 6 gennaio.

1946

S. SOLMI (a cura di), *De Pisis*, Hoepli, Milano.

1948

Catalogo della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 29 maggio – 30 settembre 1948), Edizioni Serenissima, Venezia.

1950

G. RAIMONDI, in "Paragone", novembre.

1951

F. ARCANGELI, *Appunti per una storia di de Pisis*, in "Paragone", n. 19, Firenze, luglio 1951, (ripubblicato in: U. APOLLONIO, M. VALSECCHI, *Panorama dell'arte italiana*, vol. II, Torino, 1951).

G. COMISSO, in "L'Illustrazione italiana", aprile.

G. RAIMONDI, *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, giugno – luglio 1951), Ferrara.

1952

G. RAIMONDI, *Filippo De Pisis*, Vallecchi, Firenze.

1954

G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, Garzanti, Milano.

1956

G. BALLO, *Filippo de Pisis*, Edizioni La Simonetta, Milano.

Catalogo della XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 16 giugno – 21 ottobre 1956), Alfieri Editore, Venezia.

1964

D. VALERI, G. RAIMONDI, S. ZANOTTO, *Dipinti, disegni, litografie, manoscritti inediti di Filippo de Pisis*, catalogo della mostra (Padova, Galleria La Chiocciola, 24 ottobre – 8 novembre 1964), Vicenza.

1968

G. BALLO, *De Pisis*, Edizioni ILTE, Torino.

G. PEROCCO, P. RIZZI, *De Pisis a Venezia, dipinti provenienti da collezioni veneziane*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 8 dicembre 1968 – 6 gennaio 1969), Venezia.

Selezione per una raccolta di pittura contemporanea, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Zanini, 4 – 16 marzo).

1969

L. MAGAGNATO, M. MALABOTTA, S. ZANOTTO, *Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 luglio – 21 settembre 1969), Verona.

1970

G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770–1970*, Sansoni, Firenze.

1971

20° *Premio del Fiorino – Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 8 maggio – 20 giugno 1971), Firenze.

1973

F. FARINA, *Filippo de Pisis*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1 luglio – 30 settembre 1973), Ferrara.

G. MARCHIORI, S. ZANOTTO, *Cento opere di Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Prato, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, maggio – giugno 1973), Prato.

1979

Z. BIROLI, *Letteratura-Arte-Miti del Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 22 febbraio – aprile 1979), Idea Books, Milano.

L. MAGAGNATO, G. PEROCCO, M. VALSECCHI, *Filippo de Pisis*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 25 novembre 1978 – 7 gennaio 1979).

G. RUGGERI, *Il pittore della gioia che fugge – Filippo de Pisis (1896–1956)*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Marescalchi, giugno 1979).

1980

R. BARILLI, F. SOLMI, *La metafisica, gli anni Venti*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, maggio – agosto 1980), Graphis, Bologna.

1983

G. BRIGANTI, *De Pisis*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 3 settembre – 20 novembre 1983), Venezia.

1985

G. MARCENARO, M. SERRANO, *Filippo De Pisis nella collezione Malabotta*, catalogo della mostra (Genova, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, 1 – 30 giugno 1985), Genova.

1986

R. DE GRADA, *De Pisis genio e mutevolezza*, in “Arte”, n. 161, Milano, marzo.

F. FARINA, C. GIAN FERRARI, *De Pisis*, catalogo della mostra (Comacchio, Palazzo Bellini, 12 luglio – 22 settembre 1986).

1987

D. DE ANGELIS, Scheda di *Il coniglio*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925–1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell’Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano.

D. DE ANGELIS, Scheda de *I pesci marci*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925–1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell’Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano.

D. DE ANGELIS, Scheda di *La grande conchiglia*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925–1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell’Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano 1987.

D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta coi melograni*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925–1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell’Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano.

D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta con il Capriccio di Goya (Natura morta col piumino)*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925–1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell’Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano.

1988

M. CORRADINI, *De Pisis, che belle impressioni*, in “L’Unità”, Roma, 24 febbraio.

1989

P. HULTEN, G. CELANT, *Arte italiana. Presenze 1900–1945*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 30 aprile – 5 novembre 1989), Fabbri Bompiani, Milano.

1991

D. DE ANGELIS, Scheda de *Gli albatrici*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. II, Electa, Milano 1991.

D. DE ANGELIS, Scheda de *I pesci marci*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1991.

D. DE ANGELIS, Scheda di *La falena*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. II, Electa, Milano 1991.

D. DE ANGELIS, Scheda di *La grande conchiglia*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1991.

D. DE ANGELIS, Scheda di *La lepre*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1991.

D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta coi melograni*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1991.

D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta con il Capriccio di Goya (Natura morta col piumino)*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1991.

1995

D. DE ANGELIS, Scheda di *La falena*, in D. DE ANGELIS, E. MANZATO (a cura di), *Filippo De Pisis. La collezione Malabotta*, catalogo della mostra (Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, 1 ottobre – 10 dicembre 1995), Comune di Treviso, Electa, Milano.

2001

P. WEIERMAIR, *La natura della natura morta. Da Manet ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1 dicembre 2001 – 1 aprile 2002), Electa, Milano.

2002

G. BELLI, *Le Stanze dell'Arte. Figure e immagini del XX secolo*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 15 dicembre 2002 – 13 aprile 2003), Skira, Milano.

2006

M. GOLDIN (a cura di), *De Pisis. Opere scelte dal Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Lucia, 21 gennaio – 26 marzo 2006), Linea d'ombra, Conegliano.

S. SALVAGNINI, *De Pisis*, Giunti, Firenze 2006.

2010

C. COSTA, *La Natura morta in area veneta tra le due guerre: alcuni esempi*, in G. DAL CANTON, B. TREVISAN (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia. Quaderno n. 19. Atti della Giornata di Studio che si è tenuta alla Fondazione Querini Stampalia l'11 dicembre 2009*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Cagnaccio di San Pietro

1927

V Esposizione d'Arte delle Venezie, catalogo della mostra, Padova.

1929

E. M., *La mostra personale di Cagnaccio di San Pietro*, in “Le Tre Venezie”, a. V, n. 3, Venezia, marzo.

Esposizione d'Arte Triveneta (Sindacato fascista degli artisti), catalogo della mostra, Padova.

Pittori e pitture di primavera, in “La patria degli italiani”, Buenos Aires, 28 aprile.

A. Z., *Pittori e pitture di primavera, Cagnaccio di San Pietro pittore strapaesano*, in “Il giornale d'Italia”, Roma, 14 marzo.

1932

Catalogo della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, maggio – novembre 1932), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia.

1935

L. BERGAMO, *Pittura veneziana–L'arte di Cagnaccio di San Pietro*, in “Il Gazzettino”, Venezia, 18 novembre.

1947

A. GAVAGNIN, *Una mostra di Cagnaccio di San Pietro domani nella Loggetta del Sansovino*, in “Gazzettino sera”, Venezia, 24 – 25 aprile.

1949

S. B. (S. BRANZI), *Tre mostre d'arte, tre personali*, in “Il Gazzettino”, Venezia, 1 giugno.

Mostra del pittore Cagnaccio di San Pietro, catalogo della mostra, Venezia.

1967

C. L. RAGGHIANI, *Arte moderna in Italia 1915–1935*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio – 28 maggio 1967), Marchi & Bertolli, Firenze.

1971

Milano-Cagnaccio di San Pietro, in “BolaffiArte”, Torino, marzo.

G. TESTORI¹, *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra, Milano.

G. TESTORI², *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra, Torino.

1973

R. BARILLI, *Cagnaccio di San Pietro 1897–1946*, catalogo della mostra, Bologna.

1974

G. TESTORI, *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra, Roma.

1978

R. BOSSAGLIA, in *La pittura dell'irrealismo*, in F. SOLMI (a cura di), *La metafisica del quotidiano*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, giugno – settembre 1978), Grafis, Bologna.

1980

AA.VV., *Les Réalismes 1919–1939*, catalogo della mostra (Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980 – 20 avril 1981; Berlin, Staatliche Kunsthalle, 10 mai – 30 juni 1981), Le Centre, Paris.

F. ALINOVİ, *Cagnaccio di San Pietro*, in R. BARILLI, F. SOLMI, *La Metafisica: gli anni Venti*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, maggio – agosto), Grafis, Bologna.

1981

J. M. BENOIST, *1919–1939 Figurations*, in “Connaissance des Arts”, n. 347, Paris, janvier.

1988

M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Realismo Magico, Pittura e scultura in Italia 1919–1925*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988 – 29 gennaio 1989), Mazzotta, Milano.

S. MARINELLI, *L'arte veneta. Il realismo non abita a Bisanzio*, in M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Realismo Magico. Pittura e scultura in Italia 1919–1925*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988 – 29 gennaio 1989), Mazzotta, Milano.

V. RIVOSECCHI, in M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Realismo Magico. Pittura e scultura in Italia 1919–1925*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988 – 29 gennaio 1989), Mazzotta, Milano.

1989

R. COLLU, Scheda di *Dopo l'orgia*, in C. GIAN FERRARI (a cura di), *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gian Ferrari, 24 maggio – 22 luglio 1989), Electa, Milano.

1991

C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO, *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano.

E. CASTELLAN, Scheda di *La bolla di sapone*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO (a cura di), *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano.

E. CASTELLAN, Scheda di *Allo specchio*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO (a cura di), *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano.

E. CASTELLAN, Scheda di *Dopo l'orgia*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO (a cura di), *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano.

E. CASTELLAN, Scheda di *La ragazza e lo specchio*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO (a cura di), *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano.

G. DAL CANTON, *La cultura figurativa di Cagnaccio*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO (a cura di), *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano.

E. DI MARTINO, *Quel Cagnaccio di Natalino Scarpa da San Pietro*, in “Marco Polo”, a. VIII, n. 87.

1995

E. CASTELLAN, Scheda di *Bolla di sapone*, in C. GIAN FERRARI, *Cagnaccio di San Pietro. La magia dello sguardo*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 23 marzo – 15 giugno 1995), Electa, Milano.

1998

M. MARGOZZI (a cura di), *Da Valori Plastici a Corrente. 220 opere della Galleria nazionale d'arte moderna “fuori le mura”*, catalogo della mostra (L'Aquila, Castello Cinquecentesco, 4 aprile – 20 settembre), Graphic Press, L'Aquila.

1999

G. BRAMBILLA RANISE, Scheda di *La ragazza e lo specchio*, in V. FAGONE (a cura di), *Attraverso gli anni Trenta. Dal Novecento a Corrente, 120 opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 gennaio – 26 aprile 1999), Lubrina, Bergamo.

2005

Interni italiani. Figure, oggetti, stanze della pittura italiana dagli anni Venti agli anni Sessanta del Novecento, catalogo della mostra (Marsala, Convento del Carmine), a cura di S. Troisi, Palermo.

2006

L. GAVA, Scheda di *Allo specchio*, in S. MARINELLI (a cura di), *Arte antica e contemporanea. Le collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 8 dicembre 2006 – 9 aprile 2007), Fondazione Cariverona, Verona.

2010

W. GUADAGNINI (a cura di), *Past Present Future. Le collezioni Fondazione Cariverona e UniCredit Group: arte per la città*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Ragione, 27 febbraio – 3 giugno 2010), Skira, Milano.

2011

C. COSTA, *La Natura morta in area veneta tra le due guerre: alcuni esempi*, in G. DAL CANTON, B. TREVISAN (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia. Quaderno n. 19. Atti della Giornata di Studio che si è tenuta alla Fondazione Querini Stampalia l'11 dicembre 2009*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2010.

L. GAVA, Scheda di *Allo specchio*, in S. MARINELLI (a cura di), *Arte del Novecento. Le collezioni della Fondazione Cariverona e della Fondazione Domus*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 24 luglio – 23 ottobre 2011), Fondazione Cariverona, Verona.

Renato Guttuso

1946

R. DE GRADA, *Le arti figurative in Italia: 1. All'origine del fascismo*, in "Il '45", a. I, n. 1, Milano, febbraio.

1952

R. DE GRADA, *Il movimento di Corrente*, Edizioni del Milione, Milano.

G. MARCHIORI, *Renato Guttuso*, Edizioni d'arte Moneta, Milano.

1959

M. DE MICHELI, *Trenta opere esposte alla Galleria del Milione, Guttuso a Milano*, in "L'Unità", Milano, 20 febbraio.

D. MOROSINI, *Lettera aperta a Franco Russoli, Guttuso ieri e oggi*, in "Il Paese", Roma, 25 febbraio.

Una mostra personale di Renato Guttuso, con dipinti recenti e alcune opere famose, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione), Milano.

1960

E. VITTORINI, *Storia di Renato Guttuso e nota congiunta sulla pittura contemporanea*, Edizioni del Milione, Milano.

1962

F. GRASSO, *La vita e l'opera di Guttuso*, in A. MORAVIA, F. GRASSO, *Renato Guttuso*, Edizioni Il Punto, Palermo.

A. MORAVIA, F. GRASSO, *Renato Guttuso*, Edizioni Il Punto, Palermo.

M. VALSECCHI, *Gli artisti di 'Corrente'*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro culturale Olivetti), Ivrea.

1963

Renato Guttuso. Mostra antologica dal 1931 ad oggi, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, Parma, 15 dicembre 1963 – 31 gennaio 1964), Parma.

1964

M. NOZZA, *Un'intervista con Renato Guttuso: Trent'anni di pittura*, in «L'Europeo», Milano, 2 febbraio.

F. RUSSOLI, *Guttuso, 200 dipinti e antologia grafica dal 1931 ad oggi*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta), Parma.

1967

E. CRISPOLTI, A. DEL GUERCIO (a cura di), *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria

comunale d'arte contemporanea, 6 maggio – 11 giugno; Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 28 giugno – 26 luglio), Firenze.

1970

E. CRISPOLTI, *Guttuso: Crocifissione. Opere Uniche*, Roma.

R. DE GRADA, *I Guttuso della collezione De Ponti*, in *Guttuso*, catalogo della mostra (San Gimignano, s.l., s.d.), Città di San Gimignano, Arti Grafiche Ubezzi & Dones, Milano.

M. DE MICHELI, *Guttuso*, Balgarski Chudoznik, Sofia.

1971

A. DEL GUERCIO, *Renato Guttuso*, Milano, Centro Arte Annunciata Editore, Milano.

Milano 70/70. Un secolo d'arte. 2: dal 1915 al 1945, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 28 aprile – 10 giugno 1971), Monolito, Milano.

D. MOROSINI, in "L'Ora", Palermo, 4 ottobre.

Renato Guttuso, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

1972

Dialogo con Guttuso sulla pittura, in “Quaderni milanesi”, n. 4 – 5, estate–autunno 1962, (ripubblicato in R. GUTTUSO, *Mestiere di pittore. Scritti sull’arte e la società*, De Donato, Bari).

Guttuso, catalogo della mostra (s.l., s.d.), Istituto Grafico Tiberino, Roma.

1975

L. LANG, *Renato Guttuso, Kunst und Gesellschaft*, Berlino.

1982

Guttuso: opere dal 1931 al 1981, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 4 aprile – 20 giugno 1982), Sansoni, Firenze.

1983

E. CRISPOLTI (a cura di), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Mondadori, Milano.

2001

P. WEIERMAIR, *La natura della natura morta. Da Manet ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d’Arte Moderna, 1 dicembre 2001 – 1 aprile 2002), Electa, Milano.

2004

C. SALARIS, *La Quadriennale. Storia della rassegna d’arte italiana dagli anni Trenta a oggi – History of the Exhibition of*

Italian Art from the Thirties to Today, Fondazione La Quadriennale di Roma, Marsilio, Venezia.

2010

C. COSTA, *La Natura morta in area veneta tra le due guerre: alcuni esempi*, in G. DAL CANTON, B. TREVISAN (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia. Quaderno n. 19. Atti della Giornata di Studio che si è tenuta alla Fondazione Querini Stampalia l'11 dicembre 2009*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

E. CRISPOLTI, A.M. MARTINI, S. ROFFI, *Guttuso. Passione e Realtà*, catalogo della mostra (Parma, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 11 settembre – 8 dicembre 2010), Mazzotta, Milano.

2011

S. CECCHETTO, M. GNANI, *Dalla figura alla figurazione nel Novecento italiano. Emblemi da una collezione*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Palazzo Loredan, 10 settembre – 6 novembre 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano).

Mario Mafai

1965

R. DE GRADA, *Omaggio a Mafai*, in “Vie Nuove Arte”, 30 dicembre.

1969

R. DE GRADA, *La pittura di Mafai*, Tevere, Roma.

1970

R. MONTI, C.L. RAGGHIANI, *La Raccolta A. Della Ragione*, Firenze.

1973

P. BUCARELLI, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.

1984

PH. DAVERIO, M. FAGIOLO DELL'ARCO, N. VESPIGNANI, *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale 1929–1943*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Daverio, dicembre 1984 – gennaio 1985), Mondadori-Edizioni Philippe Daverio, Milano.

1988

M. FAGIOLO DELL'ARCO, V. RIVOSECCHI, *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 aprile – 19 giugno 1988), Mazzotta, Milano.

1989

M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *I fiori di Mafai*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Netta Vespignani, ottobre – novembre), Umberto Allemandi & C., Torino.

1994

F.R. MORELLI, in M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *I Mafai-Vite parallele*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Netta Vespignani), Netta Vespignani, Roma.

1999

V. FAGONE (a cura di), *Attraverso gli anni Trenta. Dal Novecento a Corrente, 120 opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 gennaio – 26 aprile 1999), Lubrina, Bergamo.

Giannino Marchig

2010

A. MAZZANTI, L. MANNINI, V. GENSINI, *Introduzione*, in A. MAZZANTI, L. MANNINI, V. GENSINI (a cura di), *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1 maggio 2011), Polistampa, Firenze.

2011

PAOLUCCI, *Attrazione barocca*, in “Il Sole 24 ore”, 13 febbraio.

F. CESCUTTI, *Marussig e Zurbaran, pittura allo specchio*, in “Il Piccolo”, Firenze, 15 marzo.

Giorgio Morandi

1939

A. BECCARIA, *Giorgio Morandi*, Hoepli, Milano.

1942

C. BRANDI, *Morandi*, Le Monnier, Firenze.

1950

A. SOFFICI, *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Vallecchi, Firenze.

1952

C. BRANDI, *Morandi*, Le Monnier, Firenze, (prima edizione: C. BRANDI, *Morandi*, Le Monnier, Firenze, 1942).

1958

R. MODESTI, *Pittura italiana contemporanea*, Vallardi, Milano.

1964

M. VALSECCHI, *Morandi*, Garzanti, Milano.

1965

J. SIBLIK, *Giorgio Morandi*, Praha, Soucasné Světové Umění.

1973

Giorgio Morandi (1890–1964), catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Villa Giulia, 18 maggio – 22 luglio 1973), De Luca, Roma.

1977

L. VITALI, *Morandi. Catalogo generale*, voll. I-II, Electa, Milano.

1987

D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta marina grande conchiglia*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925–1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano.

2010

F. FERGONZI, *Per una fortuna novecentesca di Chardin in Italia*, in P. ROSENBERG, *Chardin. Il pittore del silenzio*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 febrero – 29 mayo 2011), Ferrara Arte, Ferrara.

Ennio Morlotti

1941

G. GALLARINI (premessa), *Terzo Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, settembre – ottobre 1941).

1963

M. DE MICHELI, *Ennio Morlotti*, in “D’Ars Agency”, a. IV, n. 3, Milano, 10 maggio – 20 giugno.

Mostra antologica di Ennio Morlotti, catalogo della mostra (Lecco, Centro Cultura, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo), Lecco.

C. VOLPE, *Ennio Morlotti in occasione della Mostra antologica di Ennio Morlotti*, Lecco, Centro Cultura, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, Edizioni Galleria Odyssia, Roma.

1967

E. CRISPOLTI, A. DEL GUERCIO, *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d’Arte Contemporanea, 6 maggio – 11 giugno; Roma, Istituto Italo-Latino-Americano, luglio).

1970

R. TASSI, *Morandi, Morlotti per i quarant'anni del Milione, due antologiche presentate da Roberto Tassi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, 12 dicembre – 12 gennaio 1971), Edizioni del Milione, Milano.

1971

R. DE GRADA, *La genesi di 'Corrente' – una diversa sensibilità*, in *Omaggio a 'Corrente' trent'anni dopo, maggio*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Diarcon; Ravenna, Loggetta Lombardesca, 10 – 30 giugno 1971).

G. BRUNO, *Da Boccioni a 'Corrente'*, in F. SOLMI, V. GREGOTTI, Z. BIROLI, M. VALSECCHI, A. PICA, *Milano '70/'70, un secolo d'arte. 2° mostra, dal 1915 al 1945*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 28 aprile – 10 giugno 1971).

1972

R. TASSI, *Ennio Morlotti*, Edizioni Galleria d'Arte Cocorocchia, Milano.

1975

R. TASSI, *Morlotti. Figure 1942–1975*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, 8 marzo – 13 aprile 1975), Assessorato Attività Culturali di Parma, Marlborough Fine Art (London), Electa, Milano.

1980

L. CAMEL, M.T. FIORIO, C. PIROVANO, *Galleria d'arte moderna Collezione Boschi*, F-Z, Electa, Milano.

1981

Morlotti. Mostra antologica, catalogo della mostra (Galleria Italiana Arte, 5 marzo – 5 aprile 1981), Busto Arsizio.

1982

Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 gennaio – 30 aprile 1982), Comune di Milano, Mazzotta, Milano.

G. ARMELLINI, *Gli artisti di 'Corrente' e la cultura degli anni Trenta*, in *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 gennaio – 30 aprile 1982), Comune di Milano, Mazzotta, Milano.

A.C. QUINTAVALLE, *Tracce*, in *L'opera dipinta. 1960–1980*, catalogo della mostra (Parma, Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta).

1983

G. ANZANI, L. CAMEL, *Pittura moderna in Lombardia, 1900–1950*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Federico Motta, Milano.

P.G. CASTAGNOLI, *Ennio Morlotti*, catalogo della mostra (Ravenna, Pinacoteca comunale, Loggetta Lombardesca, 23 aprile – 5 giugno 1983).

A. SALA, *Ennio Morlotti*, catalogo della mostra, (Ivano Fracena, Castel Ivano Incontri, luglio – agosto 1983).

1985

M. BERTONI (a cura di), *Ennio Morlotti. Le rocce: 1975–1984*, pieghevole allegato al catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini).

L. CAPRILE¹ (a cura di), *Guttuso a Genova nel nome Della Ragione*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce), Electa, Milano.

L. CAPRILE² (a cura di), *Guttuso a Genova nel nome Della Ragione*, pieghevole della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce).

F. CAROLI, R. BARILLI, C. POZZATI, S. EVANGELISTI, M. PASQUALI, F. SOLMI, E. RICCOMINI, *Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 9 novembre 1985 – 10 febbraio 1986), Mazzotta, Milano.

M. DE MICHELI, *Gli anni di 'Corrente'*, in AA.VV., *'Corrente', il movimento di arte e cultura di opposizione 1930–*

1945, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 gennaio – 28 aprile 1985), Vangelista Editore, Milano.

1986

Arte contemporanea per una collezione, catalogo della mostra e asta (Milano, Brearaarte, 21 – 27 maggio).

1987

G. BRUNO, *Notizie–Milano. La ‘Permanente’ in ottima salute prepara la XXX Biennale, una mostra di Brogginì e ‘Geografie oltre l’Informale’*, in “Arte”, n. 170, Milano, gennaio.

S. FUGAZZA, *La scelta dell’impegno civile: il gruppo di ‘Corrente’, il dopoguerra: tra realismo e formalismo. Ennio Morlotti*, in C. BERTELLI, G. BRIGANTI, A. GIULIANO, *Storia dell’Arte italiana*, vol. III, Electa Mondadori, Milano.

1988

P. FOSSATI (a cura di), *Immagini e figure. Momenti della pittura in Italia 1928–1942*, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo Civico, 23 luglio – 9 ottobre), Tipolitografia Editrice TEMI, Trento.

1989

M. GARBERI, F. MINAZZI, E. PONTIGGIA, G. APPELLA, A. AVON, R. MARGONARI, A. BORGOGELLI, L. CARMEL, R. DE GRADA, M. DE MICHELI, *Italia anni Trenta. Opere dalle Collezioni d’Arte del Comune di Milano*, catalogo della

mostra (Zagabria, Galerije Grada Zagreba), Vangelista Editore, Milano.

L. GALMOZZI, *L'avventurosa traversata, storia del Premio Bergamo 1939–1942*, Il filo di Arianna, Bergamo.

1990

C. GARBOLI, 1990, *Ennio Morlotti. Antologica*, catalogo della mostra (Marina di Pietrasanta, Fabbrica dei Pinoli, La Versiliana, 28 luglio – 25 agosto), Grafis, Bologna.

1991

G. ANZANI, C. PIROVANO, *La pittura del primo Novecento in Lombardia (1900–1945)*, in C. PIROVANO (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, I, banca Nazionale dell'Agricoltura, Electa, Milano.

1992

G. ANZANI, C. PIROVANO, *La pittura del primo Novecento in Lombardia (1900–1945)*, in C. PIROVANO (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, I, banca Nazionale dell'Agricoltura, Electa, Milano, (riedizione accresciuta e aggiornata di: G. ANZANI, C. PIROVANO, *La pittura del primo Novecento in Lombardia (1900–1945)*, in C. PIROVANO (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, I, banca Nazionale dell'Agricoltura, Electa, Milano 1991).

1993

A. BUZZONI, F. D'AMICO, F. GUALDONI, *Pittura e realtà*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Cento, Palazzo del Governatore, 28 febbraio – 30 maggio 1993), Comune di Ferrara, Comune di Cento, Maurizio Tosi Editore, Ferrara.

M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano.

R. TASSI, C. PIROVANO, *Morlotti*, Electa, Milano.

1994

AA.VV., *Il paesaggio italiano nel Novecento. Le grandi trasformazioni del territorio nei cento anni del Touring*, Touring Club Italiano, Milano.

M. AGNELLINI (a cura di), *Arte contemporanea italiana. Opere e mercato di pittori e scultori 1945–1994*, Fenice 2000, Milano.

A. BUZZONI, *Morlotti. Opere 1940–1992*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea, 6 marzo – 12 giugno 1994), Maurizio Tosi Editore, Ferrara.

R. GHIAZZA, *I pittori di 'Corrente'*, Riunione Adriatica di Sicurtà, Amilcare Pizzi Arti Grafiche, Cinisello Balsamo (Milano).

1995

M. DE MICHELI, M. PIZZIOLO, M. DE MICHELIS, M. POGACNIK, *Le ragioni della libertà a cinquant'anni dalla Resistenza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 25 aprile – 20 maggio 1995), Vangelista, Milano.

1996

M. GOLDIN, *Morlotti. Opere 1936–1991*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, Galleria Comunale d'Arte, 10 novembre – 6 gennaio 1996), Electa, Milano.

2000

G. BRUNO, P.G. Castagnoli, D. Biasin, *Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti*, vol. I, Skira, Milano.

2001

P. WEIERMAIR, *La natura della natura morta. Da Manet ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1 dicembre 2001 – 1 aprile 2002), Electa, Milano.

2008

M. PIZZIOLO (a cura di), *Corrente. Le parole della vita. Opere 1930–1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno – 7 settembre 2008), Skira, Milano 2008.

Armando Pizzinato

1941

G. GALLARINI (premessa), *Terzo Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, settembre – ottobre 1941).

1967

V. MARTINELLI (a cura di), *Mario Mafai*, Editalia, Roma.

1993

M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano.

Giuseppe Santomaso

1941

A. PODESTÀ, *Mostra del Terzo Premio Bergamo*, in “Domus”, a. XIX, n. 166, ottobre.

1942

R. PALLUCCHINI, *Bepi Santomaso*, in “Emporium”, a. XLVIII, n. 5, maggio.

1950

R. GIANI, *Pittura e cinema a colori. Giuseppe Santomaso*, in “Cinema”, n. 31, 30 gennaio.

1958

L. VENTURI, *Pittori italiani d'oggi*, De Luca, Roma.

1964

G. BALLO, *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Edizioni Mediterranee, Roma.

1975

L. ALFIERI (a cura di), *Santomaso. Catalogue raisonné 1931–1974*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia.

1982

G. BALLO, *Santomaso: Opere 1939–1982*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Sala Napoleonica, 11 settembre – 31 ottobre 1982), Comune di Venezia, Electa, Milano.

1990

G. CORTENOVA (a cura di), *Il paesaggio della visione*, in Idem, *Santomaso: Il paesaggio della visione*, catalogo della mostra (Locarno, Pinacoteca comunale, Casa Rusca, 25 novembre 1990 – 10 febbraio 1991), Fidia Edizioni d'Arte, Lugano.

1992

P.C. SANTINI (a cura di), *Arte italiana 1935–1955*, Edifir, Firenze.

E. STEINGRÄBER¹, *Appunti sugli esordi artistici di Santomaso*, in M. BRUSATIN, W. DORIGO, G. MORELLI (a cura di), *Per Giuseppe Mazzariol*, atti della giornata di studio dell'11 maggio 1990, Università di Venezia, Dipartimento di Storia e critica, Viella, Roma.

E. STEINGRÄBER², *Santomaso*, Fabbri Bompiani, Sonzogno, Milano.

1993

M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993.

1997

E. CRISPOLTI, M. MASAU DAN, D. DE ANGELIS (mostra a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali delle Tre Venezie 1927–1944*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo – 1 giugno 1997), Skira, Milano.

2006

N. STRINGA, in G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, I, Mondadori-Electa, Milano.

2008

L. POLETTO, in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 12 aprile – 13 luglio 2008), Marsilio, Venezia.

N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 12 aprile – 13 luglio 2008), Marsilio, Venezia.

2010

C. COSTA, *La Natura morta in area veneta tra le due guerre: alcuni esempi*, in G. DAL CANTON, B. TREVISAN (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia. Quaderno n. 19. Atti della Giornata di Studio che si è tenuta alla Fondazione Querini Stampalia l'11 dicembre 2009*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Gino Severini

1932

Catalogo della XVIII Esposizione Internazionale Biennale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, maggio – novembre 1932), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia.

1936

G. SEVERINI, *Ragionamenti sulle arti figurative*, Hoepli, Milano.

1958

G. GIANI, *I pittori del Novecento*, Edizioni Della Conchiglia, Milano.

1965

G. SEVERINI, *La vita di un pittore*, Edizioni di Comunità, Milano.

1968

G. SEVERINI, *Tempo de "L'Effort Moderne. La vita di un pittore"*, a cura di P. Pacini, Vallecchi, Firenze.

1972

G. SEVERINI, *Dal Cubismo al Classicismo e altri Saggi sulla Divina Proporzion e sul Numero d'Oro*, ed. it. a cura di P. Pacini, Marchi&Bertolli, Firenze 1972, (première édition: G. SEVERINI, *Du cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*, Jacques Povolozky, Paris 1921).

1983

AA. VV., *Da Cézanne a Morandi*, catalogo della mostra (Corte di Mamiano, Fondazione Magnani Rocca), Centro Di, Firenze.

1986

Le collezioni del Novecento, 1915–1945, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte moderna Palazzo Pitti, 30 dicembre 1986 – 30 giugno 1987), a cura di E. Spalletti, S. Condemi Lazzeri, Centro Di, Firenze.

1988

M. FAGIOLO DELL'ARCO, «*Appels d'italie*». *Gino Severini 1928–1938, un francese a Roma*, in D. FONTI (a cura di), *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Mondadori-Philippe Daverio, Milano.

D. FONTI (a cura di), *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Mondadori-Philippe Daverio, Milano.

1992

P. PACINI, *La "Sala Gino Severini"*, in P. BOCCI PACINI, A.M. MAETZKE (a cura di), *Il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze.

1997

P. PACINI, *Severini e Maritain*, in C. DE CARLI (a cura di), *Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità. Da Maritain a Rouault, Severini, Chagall, Cocteau, Garbari, Fillia*, catalogo della mostra (Brescia, Chiesa di santa Giulia, 9 novembre 1997 – 25 gennaio 1998), Skira, Milano.

2001

P. WEIERMAIR, *La natura della natura morta. Da Manet ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1 dicembre 2001 – 1 aprile 2002), Electa, Milano.

2007

P. PACINI, *Gino Severini a Cortona: un percorso tra avanguardia e tradizione*, in P. BRUSCHETTI, M.G. VACCARI (a cura di), *Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Ellera di Corciano (Perugia).

2009

O. CASAZZA, R. GENNAIOLI (a cura di), *Memorie dell'Antico nell'arte del Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 14 marzo – 12 luglio 2009), Giunti, Firenze.

Fiorenzo Tomea**1937**

Fiore Tomea, in "Il Frontespizio", n. 9, inserto in numeri romani fra pp. 608-609.

1938

P. BAVA, *Maschere che parlano*, in "Rassegna Mensile Municipale", Torino 1938.

V. CARDARELLI, C.E. GADDA, G. GORGERINO, L. NICASTRO, L. SINISGALLI, *Quattro artisti*, Edizioni della Colomba, Milano.

1941

M. ROSI, *Fiorenzo Tomea pittore*, in “Il Canpano. Rivista mensile dei GUF dell’Ateneo pisano”, a. VII, n. 15.

1950

Catalogo della XXV Esposizione Internazionale Biennale d’Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Giardini e Corderie, 8 giugno – 15 ottobre 1950), Alfieri Editore, Venezia.

1951

G. BAILO, *Tomea a Zoppé*, in “La Fiera Letteraria”, 25 febbraio.

L. MORETTI, *Fiorenzo Tomea*, in “La Via”, 27 gennaio.

1953

G.L. GIOVANOLA, *Fiorenzo Tomea*, EPI, Milano.

A. MEZIO, *Fiorenzo Tomea*, in G.L. GIOVANOLA, *Fiorenzo Tomea*, EPI, Milano.

1956

Catalogo della XXVIII Esposizione Internazionale Biennale d’Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia,

Giardini e Corderie, 16 giugno – 21 ottobre 1956), Alfieri Editore, Venezia.

B. GROSSETTI, *Vernissage all'Annunciata*, in "La Sonda", ottobre.

Carrà, De Chirico, De Bon, De Pisis ... Sironi, Tomea, Tosi dal 6 al 26 ottobre 1956, Milano, Galleria Annunciata, 6–26 ottobre, in "L'Annunciata-Biglietto d'avviso", 14.

1957

S.t., in "Le Ore. Bollettino della Galleria delle Ore", n. 1, Milano, febbraio.

1958

R. MODESTI, *Pittura italiana contemporanea*, Vallardi, Milano.

1959

Cinquant'anni d'arte a Milano, dal divisionismo a oggi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 31 gennaio – 15 marzo), Società per Le Belle Arti-Esposizione Permanente, Milano.

1960

L. BUDIGNA, *Tomea è scomparso ma ci ha lasciato il poetico gioco della sua pittura*, in "La Settimana Incom", I dicembre.

R. CIVELLO, *Occasioni figurative*, Maia, Siena.

C. MARTINI, *Per un datario del Novecento*, in “Bollettino bimestrale del Sindacato nazionale scrittori”, maggio.

Mostra antologica dell'opera di Fiorenzo Tomea, catalogo della mostra (7 – 26 maggio), a cura di A. Bottello, Associazione Piemonte Artistico e Culturale, Torino.

E. RICCOMINI (a cura di), *Mostra del rinnovamento dell'arte in Italia dal 1930 al 1945*, catalogo della mostra (Ferrara, Casa Romei, giugno – settembre 1960), Alfa, Bologna.

1962

G. BEZZOLA, *Tomea*, Centro culturale San Fedele, Milano.

M. LEPORE, *Mostre a Milano*, in “Arte figurativa antica e moderna”, gennaio.

1968

M. CARRÀ, A. CASADIO, L. DE LIBERO, B. DAL FABBRO, D. FORMAGGIO, A. GATTO, L. SINISGALLI, *Fiorenzo Tomea. Dipinti dal 1930 al 1945*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Trinità, 11 marzo – 12 aprile), [Roma, 1968].

G. DA VIÀ, *Mostre romane*, in “L'Osservatore romano”, 20 maggio.

1969

Fiorenzo Tomea, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Santo Stefano, 23 settembre – 4 ottobre), presentazione di D. Formaggio, Tipografia Veneta, Venezia.

1971

Mostra di Pittori e Scultori che recitano a soggetto, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo – maggio 1971), Società per Le Belle Arti-Esposizione Permanente, Milano.

M. PANCERA, *Anche gli artisti recitano 'a soggetto'*, in "Annabella", 25 aprile.

Si recita a soggetto, in "Il Resto del Carlino", 6 aprile.

1972

Catalogo della X Quadriennale Nazionale d'Arte Moderna, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 novembre – 31 dicembre 1972), De Luca, Roma.

1973

Fiorenzo Tomea, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Medea, 8 marzo – 8 aprile 1973), testo di M. Carrà, Galleria d'arte Medea, Milano.

1976

Tomea, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Santo Stefano, 26 aprile – 26 maggio), Galleria Santo Stefano, Venezia.

1981

Tomea. Mostra retrospettiva di Fiorenzo Tomea, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo della Comunità, 2 – 30 agosto 1981; Belluno, Palazzo dell’Auditorium, 6 – 27 settembre 1981), Panfilo Castaldi, Feltre.

1982

Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, catalogo della mostra (Milano, Arengario, 27 gennaio – 30 aprile 1982), Comune di Milano, Mazzotta, Milano.

1983

G. ANZANI, L. CARMEL, *Pittura moderna in Lombardia (1900–1950)*, Cariplo, Milano.

1985

Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione 1930–1945, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 gennaio – 28 aprile 1985), Vangelista, Milano.

1986

M. PANCERA, *Tomea del Cadore*, in “Arte. Mensile di arte, cultura, informazione”, n. 164, giugno.

1987

M.L. TOMEA GAVEZZOLI, Scheda di *Basilisco*, in P. RIZZI (a cura di), *Mostra retrospettiva del pittore Fiorenzo Tomea (1910–1960)*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 14 novembre – 31 dicembre 1987), Corbo e Fiore, Venezia.

M.L. TOMEA GAVEZZOLI, Scheda di *Candele (1937)*, in P. RIZZI (a cura di), *Mostra retrospettiva del pittore Fiorenzo Tomea (1910–1960)*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 14 novembre – 31 dicembre 1987), Corbo e Fiore, Venezia.

M.L. TOMEA GAVEZZOLI, Scheda di *Candele (1938)*, in P. RIZZI (a cura di), *Mostra retrospettiva del pittore Fiorenzo Tomea (1910–1960)*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 14 novembre – 31 dicembre 1987), Corbo e Fiore, Venezia.

M.L. TOMEA GAVEZZOLI, Scheda di *Candele e maschere*, in P. RIZZI (a cura di), *Mostra retrospettiva del pittore Fiorenzo Tomea (1910–1960)*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 14 novembre – 31 dicembre 1987), Corbo e Fiore, Venezia.

M.L. TOMEA GAVEZZOLI, Scheda di *La tempesta*, in P. RIZZI (a cura di), *Mostra retrospettiva del pittore Fiorenzo Tomea (1910–1960)*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo

Crepadona, 14 novembre – 31 dicembre 1987), Corbo e Fiore, Venezia.

M.L. TOMEA GAVEZZOLI, Scheda di *Maschere*, in P. RIZZI (a cura di), *Mostra retrospettiva del pittore Fiorenzo Tomea (1910–1960)*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 14 novembre – 31 dicembre 1987), Corbo e Fiore, Venezia.

1989

G.A. DELL'ACQUA, D. FORMAGGIO, E. GARBIN, G. SEGATO, M.L. TOMEA GAVAZZOLI, *Fiorenzo Tomea*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, 8 dicembre 1989 – 4 febbraio 1990), Comune di Ferrara, Corbo e Fiore, Venezia.

2002

A. ALBAN, R. BOSSAGLIA, *Fiorenzo Tomea. Opere 1934 – 1959*, catalogo della mostra (Mel, Palazzo delle Contesse, 14 dicembre 2002 – 9 febbraio 2003), Pro Loco Zumellese, Belluno.

2008

M. PIZZILOLO (a cura di), *Corrente. Le parole della vita. Opere 1930–1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno – 7 settembre 2008), Skira, Milano 2008.

2010

B. SALERNO, *Tomea*, in *F. Tomea. 1920 Zoppè di Cadore, Milano 1960, 2010. Esposizione per il centenario della nascita*, catalogo della mostra (Zoppè di Cadore, 24 luglio – 3 ottobre 2010), Piave, Belluno.

IV.3 Bibliografia generale

1920

G. DE CHIRICO, *Max Klinger*, in “Il Convegno”, a. I, n. 10, Milano-Roma, novembre 1920.

1921

M. BONTEMPELLI, *Il Seicento*, in “Valori Plastici”, a. III, n. 4, 1921 [1922].

G. DE CHIRICO, *La mania del Seicento*, in “Valori plastici”, a. III, n. 3, 1921.

1922

G. DE CHIRICO, *Giorgio Morandi*, in *La Fiorentina Primavera. Prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo del Parco di San Gallo, 8 aprile – 31 luglio 1922), Società delle Belle Arti di Firenze, Casa Editrice Valori Plastici, Roma 1922.

1923

Alla mostra del Novecento italiano-Parole di Mussolini sull'arte e sul governo, in “Il Popolo d'Italia”, 27 marzo 1923.

1926

M. BONTEMPELLI, *Arte fascista*, in “Critica fascista”, n. 22, 15 novembre 1926.

M. BONTEMPELLI, *Giustificazione*, in “900”, n. 1, settembre 1926.

B. MUSSOLINI, *Discorso per l'inaugurazione della prima mostra del Novecento italiano*, in “Il Popolo d'Italia”, 16 febbraio 1926.

1927

M. BONTEMPELLI, *Consigli*, in “900”, n. 3, marzo 1927.

1928

G. MORANDI, *Autobiografia*, in “L'Assalto”, Bologna, 18 febbraio 1928.

M.G. SARFATTI, *L'arte e il fascismo*, in G.L. POMBA (a cura di), *La civiltà fascista illustrata nella dottrina e nelle opere*, Utet, Torino 1928.

1929

U. OJETTI, *A Sua Eccellenza Benito Mussolini*, in “Pegaso”, a. I, I gennaio 1929.

1931

A. MARAINI, Lettera di Maraini a Ojetti, s.l., 7 febbraio 1931, GNAM, Fondo Ojetti, Cartella 45, inserto 23 (II).

A. NEPPI, *La I Quadriennale: panorama completo dell'arte contemporanea italiana*, in “Il Lavoro Fascista”, 6 gennaio 1931.

S. SOLMI, *Filippo de Pisis*, Hoepli, Milano, 1931.

1932

F. SAPORI, *L'arte e il duce*, Mondadori, Milano 1932.

F. SAPORI, *Nel primo decennale dell'era fascista. Ritratti del duce*, in “Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura”, a. XXXVIII, n. 11, vol. LXXVI, n. 455, novembre 1932, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1932.

1933

F. DE PISIS, *Un pittore allo specchio*, in “La Rivista di Ferrara”, Ferrara, 5 dicembre 1933.

S. PICENARDI, *Ojetti, Maraini et coetera: i ladri di Pisa*, in “Regione fascista”, 25 ottobre 1933.

U. OJETTI, *Pietro Annigoni*, in *Commenti*, in “Dedalo”, XIII, I, 1933.

1935

Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo generale, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio – 31 luglio 1935), Tumminelli & C., Roma 1935.

1936

T. INTERLANDI, *C'è a Roma un focolaio ebraico?*, in “Quadrivio”, n. 18, I marzo 1936.

1938

F. DE PISIS, *La cosiddetta “Arte metafisica”*, in “Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura”, a. XLIV, n. 11, vol. LXXXVIII, n. 527, novembre 1938, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1938.

M. SOMENZI, *Italianità dell'arte moderna. Razzismo*, in “Artecrazia”, a. VII, n. 117, Roma, 3 dicembre 1938.

Tutto nulla e qualche cosa. Straniera, bolscevizzante e giudaica, in “Il Tevere”, n. 23, 24–25 novembre 1938.

1940

G. BOTTAI, *Interventismo della cultura*, in “Primato. Lettere e arti d'Italia”, a. I, n. 7, XVIII, I giugno 1940.

[G. BOTTAI], [G. VECCHIETTI], *Parlano i giovani*, in “Primato. Lettere e arti d'Italia”, a. I, n. 3, XVIII, I aprile 1940.

R. CARRIERI, *Otto pittori italiani contemporanei. Campigli, Carrà, Cesetti, De Chirico, Morandi, Soffici, Tomea, Tosi*, Stabilimento Grafico S. A., Milano 1940.

G. CIANO, *La cultura italiana nel mondo*, in “Primato. Lettere e arti d’Italia”, a. I, n. 1, XVIII, I marzo 1940.

G. GABETTI, *Italia e Germania. Gli accordi culturali*, in “Primato. Lettere e arti d’Italia”, a. I, n. 2, XVIII, 15 marzo 1940.

M. LAZZARI, *L’azione per l’arte*, Le Monnier, Firenze 1940.

M. MACCARI, *Sei giovani*, in “Primato. Lettere e arti d’Italia”, a. I, n. 1, XVIII, I marzo 1940.

1941

M. BONTEMPELLI, *Colloqui con Bontempelli*, in “Tempo”, n. 92, 27 febbraio 1941.

M. BONTEMPELLI, *Natura morta*, in “Corriere della Sera”, 20 agosto 1941.

1942

G.C. ARGAN, *Tosi*, Le Monnier, Firenze, 1942.

M. BONTEMPELLI, *Colloqui con Bontempelli*, in “Tempo”, n. 145, 5 marzo 1942.

M. BONTEMPELLI, *Nota severa a De Chirico*, in “Stile”, a. II, n. 15, marzo 1942.

R. CARRIERI, *Giorgio de Chirico*, Monografie d’Arte di “Stile”, Garzanti, Milano 1942.

G. CAVICCHIOLI, *Filippo De Pisis*, Vallecchi, Firenze 1942.

G. DE CHIRICO, *Le nature morte*, in “L’Illustrazione Italiana”, Milano, 24 maggio 1942.

V. GUZZI, *Il IV Premio Bergamo*, in “Primato. Lettere e arti d’Italia”, a. III, n. 18, XX, 15 settembre 1942.

G. MARCHIORI, *Arabesco di Santomaso*, in “Primato. Lettere e arti d’Italia”, a. III, n. 21, XX, I novembre 1942.

U. OJETTI, *Hitler e l’arte*, in U. OJETTI, *In Italia, l’arte ha da essere italiana?*, Mondadori, Milano 1942.

U. OJETTI, *In Italia, l’arte ha da essere italiana?*, Milano, Mondadori 1942.

F. PIRANDELLO, *Quaderno. Desiderata*, in “Quadrivio”, Roma, 6 settembre 1942.

N. POZZA, *La pittura italiana*, in “Vedetta fascista”, Vicenza, 21 giugno 1942.

1943

N. BARBANTINI (prefazione), *Gino Rossi*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1943.

G. BOTTAI, *Vent'anni di Critica fascista*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. IV, n. 8, XXI, 15 aprile 1943.

[G. BOTTAI], [G. VECCHIETTI], *Gli intellettuali e la guerra*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. IV, n. 4, XXI, 15 febbraio 1943.

[G. BOTTAI], [G. VECCHIETTI], *Questi giorni*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. IV, n. 5, XXI, 1 marzo 1943.

[G. BOTTAI], [G. VECCHIETTI], *Studi sull'ordine nuovo*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. IV, n. 13, XXI, 1 luglio 1943.

B. GEIGER (a cura di), *Gino Rossi. Pittore*, Pittura italiana contemporanea, Le Tre Venezie, Padova s.d..

V. GUZZI, *Pittori alla IV Quadriennale*, in "Primato. Lettere e arti d'Italia", a. IV, n. 11, XXI, 1 giugno 1943.

Mostra collettiva dei pittori: Giorgio de Chirico, Filippo De Pisis, Antonio Gajoni, Osvaldo Medici del Vascello, Alberto Savinio, Gino Severini, Mario Tozzi, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Donatello, s.d.), Firenze [1943].

1946

G. MARCHIORI (a cura di), *Gino Rossi, Artisti moderni* (collana a cura di A. Gatto e B. Grossetti), Edizioni dell'Annunciata, Milano 1946.

1950

V. GUZZI, *Fausto Pirandello*, De Luca, Roma 1950.

1951

A. TULLIER (a cura di), *Renato Birolli*, Ulrico Hoepli, Milano 1951.

1952

G. RAIMONDI, *Filippo De Pisis*, Vallecchi, Firenze 1952.

1953

G.L. GIOVANOLA, *Fiorenzo Tomea*, Epi, Milano 1953.

A. MEZIO, *Fiorenzo l'armentario*, in "Il mondo", V, 10, 7 marzo 1953.

1954

U. OJETTI, *I Taccuini. 1914-1943*, a cura di P. Ojetti, Sansoni, Firenze 1954.

1957

T. SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz, Milano 1957.

1958

G. GIANI, *I pittori del Novecento*, Edizioni Della Conchiglia, Milano 1958.

1959

C. STERLING, *Still-life Painting from Antiquity to the Present Time*, trans. J. Emmons, Tisné, Paris- Universe Books, New York 1959, (première édition: *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Tisné, Paris 1952).

1960

R. BIROLI, *Taccuini 1936-1959*, a cura di E. Emanuelli, Einaudi, Torino 1960.

G. CASTELFRANCO, D. DURBÉ, *La Scuola Romana dal 1930 al 1945*, VIII Quadriennale di Roma, 1959-1960, in "Quaderni della Quadriennale Nazionale d'Arte italiana", 13, De Luca, Roma 1960.

1961

B. MASTEL, *Tomea Uomo Artista*, Panfilo Castaldi, Feltre 1961.

1962

G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962.

M. FARÉ, *La nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVIIe siècle au XXe siècle*, Pierre Cailler, Genève 1962.

1963

G. MARCHIORI (a cura di), *Renato Birolli*, Comunità, Milano 1963.

1964

M. NOZZA, *Un'intervista con Renato Guttuso: Trent'anni di pittura*, in "L'Europeo", Milano, 2 febbraio 1964.

1965

D. VALERI, G. RAIMONDI, S. ZANOTTO, [P. RIZZI] (testi), *Dipinti, disegni, litografie, manoscritti inediti di Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Padova, Galleria La Chiocciola, 24 ottobre – 8 novembre 1964), Neri Pozza, Vicenza 1965.

1967

E. CRISPOLTI, A. DEL GUERCIO, *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria comunale d'Arte contemporanea, 6 maggio – 11 giugno 1967), s.e., s.l. 1967.

V. MARTINELLI (a cura di), *Mario Mafai*, Editalia, Roma, 1967.

Renato Birolli, opere dal 1932 al 1959, catalogo della mostra (Palermo, Galleria La Robinia, 28 ottobre – 19 novembre 1967), testo introduttivo di V. Fagone, Galleria La Robinia, Palermo 1967.

1969

R. DE GRADA, *La pittura di Mafai*, Edizioni Tevere, Roma 1969.

F. DE PISIS, *Il marchesino pittore*, prefazione di S. Zanotto, Longanesi, Milano 1969.

1970

F. BELLONZI, *Pittura italiana del Novecento*, Aldo Martello, Milano 1963.

Renato Birolli, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria civica d'arte moderna, Palazzo dei Diamanti, 17 maggio – 30 luglio 1970), Comune di Ferrara, Siaca Arti Grafiche, Cento 1970.

Renato Birolli, 1905-1959: rassegna retrospettiva, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 11 settembre – 21 ottobre 1970), Ente Manifestazioni Mantovane, Mantova 1970.

R. DE GRADA, *I Guttuso della collezione De Ponti*, in *Guttuso*, catalogo della mostra (San Gimignano, s.l., s.d.), Città di San Gimignano, Arti Grafiche Ubezzi & Dones, Milano [1970].

Guttuso. Opere dal 1931 al 1981, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 4 aprile – 20 giugno 1982), Sansoni, Firenze 1982.

R. NEGRI, F. RUSSOLI, W. SCHMIED (a cura di), *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 aprile – 15 giugno 1970), Ente Manifestazioni Milanesi, Milano 1970.

1971

C. BELLI, in P. FOSSATI, *L'immagine sospesa*, Einaudi, Torino 1971.

I. BERGSTRÖM, *La natura in posa, aspetti dell'antica natura morta straniera nelle collezioni private Bergamasche*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, s.d.), Galleria Lorenzelli, Bergamo, Alfieri & Lacroix, Milano 1971.

M. VALSECCHI, *Filippo De Pisis*, Aldo Martello Editore, Milano 1971.

1972

Dialogo con Guttuso sulla pittura, in “Quaderni milanesi”, n. 4-5, estate-autunno 1962, ripubblicato in R. GUTTUSO, *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, De Donato, Bari 1972.

G. SEVERINI, *Dal Cubismo al Classicismo e altri Saggi sulla Divina Proporzione e sul Numero d'Oro*, ed. it. a cura di P. Pacini, Marchi&Bertolli, Firenze 1972, (première édition: G. SEVERINI, *Du cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*, Jacques Povolozky, Paris 1921).

1973

P. BUCARELLI, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1973.

J. SERVIER, *L'uomo e l'invisibile*, Rusconi, Milano 1973.

1974

R. DE GRADA, *L'antifascismo degli intellettuali*, in E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI (a cura di), *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974.

M. DE MICHELI, *I mistici dell'azione*, in E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI (a cura di), *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974.

B. DE PISIS, S. ZANOTTO (a cura di), *Filippo De Pisis. Ore veneziane*, Longanesi, Milano 1974.

1975

L. ALFIERI, *Santomaso, Catalogue raisonné 1931-1974*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1975.

1976

G. MARCHIORI, *Alcune note su De Pisis*, in G. MARCHIORI, S. ZANOTTO, G. COMISSO, R. PALLUCCHINI, A. PAIS, F. DE PISIS, *Omaggio a De Pisis, pittore e scrittore*, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Galleria Falsetti, 29 agosto – 14

settembre 1976), Circolo Stampa Cortina d'Ampezzo, Società Industrie Tipolitografiche Dosson, Treviso 1976.

F. DE PISIS, *Presentazione alla mostra collettiva di Semeghini, De Pisis, Morelli, De Chirico, Carrà, Rosai e Tosi dall'8 al 25-1-1941, pubblicata nel "Bollettino della Galleria del Milione"*, in G. MARCHIORI, S. ZANOTTO, G. COMISSO, R. PALLUCCHINI, A. PAIS, F. DE PISIS, *Omaggio a De Pisis, pittore e scrittore*, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Galleria Falsetti, 29 agosto – 14 settembre 1976), Circolo Stampa Cortina d'Ampezzo, Società Industrie Tipolitografiche Dosson, Treviso 1976.

1977

I. BERGSTRÖM, C. GRIMM, M. ROSCI, M. e F. FARÉ, J.A. GAYA NUNO (a cura di), *Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea*, Rizzoli, Milano 1977.

Birolli: i disegni della Resistenza, "Italia 1944", catalogo della mostra (Milano, Festa provinciale dell'Unità, 2 – 11 settembre 1977), s.e., Milano 1977.

R. BIROLI, *Prefazione*, in *Italia 1944: disegni*, Edizioni della Conchiglia, s.l. 1952, in *Birolli: i disegni della Resistenza, "Italia 1944"*, catalogo della mostra (Milano, Festa provinciale dell'Unità, 2 – 11 settembre 1977), Milano 1977.

A. SAVINIO, Voce *Malinconia*, in A. SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977.

1978

G. GENSI, *Renato Birolli*, catalogo della mostra (s.l., 6 aprile 1978), Fondazione Corrente, Milano 1978.

C. LIMENTANI VIRDIS, *Introduzione alla pittura neerlandese (1400-1675)*, Liviana Editrice, Padova 1978.

1979

I. BARTSCH (a cura di), *Stilleben und Avantgarde*, catalogo della mostra (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kulturgeschichte/Baden-Baden Staatliche Kunsthalle, novembre 1979 – giugno 1980), Münster/Baden-Baden 1979.

J. BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976; trad. it. G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.

R. BOSSAGLIA, *Il "Novecento" italiano*, Feltrinelli, Milano 1979.

L. ROMANO, *Una giovinezza inventata*, Einaudi, Torino, 1979.

1980

R. BARILLI, F. SOLMI (a cura di), *La Metafisica. Gli Anni Venti*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, maggio – agosto 1980), Grafis, Bologna 1980.

1981

J. CLAIR, «*Sous le signe de Saturne*». *Note sur l'allégorie de la Mélancolie*, in “Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, n. 7-8, 1981.

G. DAL CANTON, Rec. a *Vanitas: il simbolismo del tempo*, in “Antichità viva”, XX, n. 5, Firenze 1981.

Nota biografica, in *Tomea. Mostra retrospettiva di Fiorenzo Tomea*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo della Comunità, 2 – 30 agosto 1981; Belluno, Palazzo dell'Auditorium, 6 – 27 settembre 1981), Panfilo Castaldi, Feltre 1981.

G. PEROCCO, *Tomea a vent'anni dalla morte*, in *Tomea. Mostra retrospettiva di Fiorenzo Tomea*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo della Comunità, 2 – 30 agosto 1981; Belluno, Palazzo dell'Auditorium, 6 – 27 settembre 1981), Panfilo Castaldi, Feltre 1981.

C. SEMENZATO, *Un “ricordo” di Fiorenzo Tomea*, in *Tomea. Mostra retrospettiva di Fiorenzo Tomea*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo della Comunità, 2 – 30 agosto 1981;

Belluno, Palazzo dell'Auditorium, 6 – 27 settembre 1981), Panfilo Castaldi, Feltre 1981.

A. VECA, *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, 18 settembre – 8 novembre 1981), Galleria Lorenzelli, Bergamo 1981.

1982

Renato Birolli, catalogo della mostra (Sondrio, Museo valtellinese di Storia e Arte, Villa Quadrio, s.d.), Edizioni del Museo valtellinese di Storia e Arte, Quaderno n. 7, Comune di Sondrio, Museo Civico, Sondrio 1982.

Renato Birolli, catalogo della mostra (Lodi, Museo Civico, Salone dei Notai, 17 aprile – 9 maggio 1982), Comune di Lodi, Museo Civico, Lodi 1982.

Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, catalogo della mostra (Milano, Arengario, 27 gennaio – 30 aprile 1982), Comune di Milano, Mazzotta, Milano 1982.

Guttuso. Opere dal 1931 al 1981, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 4 aprile – 20 giugno 1982), Sansoni, Firenze 1982.

S. SEGAL, *A Flowery Past: A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the Present*, catalogo della

mostra (Amsterdam, Gallery P. De Boer, march – april 1982), Amsterdam 1982.

1983

Mostra del Novecento italiano. 1923-1933, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio – 27 marzo 1983), a cura di R. Bossaglia, Mazzotta, Milano 1983.

I. BERGSTRÖM, *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*, translated by C. Hedström and G. Taylor, Hacker Art Books, New York 1983, (First edition: T. Yoseloff, New York 1956; Faber & Faber, London 1956).

G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 3 settembre – 20 novembre 1983), Electa, Milano 1983.

1984

F. BENZI (a cura di), *Felice Carena*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 14 – 29 aprile 1984), Galleria Arco Farnese-De Luca, Roma 1984.

PH. DAVERIO, M. FAGIOLO DELL'ARCO, N. VESPIGNANI (a cura di), *Roma, tra espressionismo barocco e pittura tonale. 1929-1943*, catalogo della mostra (s.l., dicembre 1984 – gennaio 1985), Edizioni Philippe Daverio, Arnoldo Mondadori, Milano 1984.

F. GALLO (a cura di), *De Pisis, opere su carta 1921-1952*, catalogo della mostra (Caltanissetta, Palazzo Moncada, maggio – luglio 1984), Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 1984.

M. MAFAI, *Diario 1926-1965*, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1984.

1985

L. CAPRILE (a cura di), *Guttuso a Genova nel nome Della Ragione*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, ottobre – novembre 1985), Electa, Milano 1985.

F. CAROLI, R. BARILLI, C. POZZATI, S. EVANGELISTI, M. PASQUALI, F. SOLMI, E. RICCOMINI, *Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 9 novembre 1985 – 10 febbraio 1986), Mazzotta, Milano 1985.

Sironi 1885-1961, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre – 8 dicembre 1985), a cura di C. Gian Ferrari, Mazzotta, Milano 1985.

P. LORENZELLI, A. VECA, *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, s.d.), Galleria Lorenzelli, Bergamo 1985.

J. NIGRO COVRE, *La "sintesi delle arti". Fonti per la cultura tedesca del primo '900*, Il Bagatto, Roma 1985.

E. PONTIGGIA, P. THEA (a cura di), *Filippo De Pisis. Opere su carta 1913-1953*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 19 settembre – 18 novembre 1985), Electa, Milano 1985.

1986

C. RIPA, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, with an introduction by E. Mandowsky, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1984, (ristampa anastatica dell'edizione del 1603, pubblicata da Lepido Facij a Roma; prima edizione: Roma 1593).

1987

M.L. AGUIRRE D'AMICO, *Fausto Pirandello. Piccole impertinenze. Frammenti di autobiografia e altri scritti*, Sellerio Editore, Palermo 1987.

P. BONAFoux, *Van Gogh. Le soleil en face*, Gallimard, Paris 1987.

G. BRIGANTI, *De Pisis. Gli anni di Parigi 1925–1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Electa, Milano 1987.

D. DE ANGELIS, Scheda di *La grande conchiglia*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925-1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano 1987.

D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta con conchiglia*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925-1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano 1987.

D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta con il Capriccio di Goya (Natura morta col piumino)*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925-1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano 1987.

M. DE MICHELI, *Le circostanze dell'arte*, Agorà-Marietti, Genova 1987.

F. DE PISIS, *Mazzo di fiori*, in D. DE ANGELIS, Scheda de *I grandi fiori in casa Massimo*, in G. BRIGANTI (a cura di), *De Pisis, gli anni di Parigi, 1925-1939*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio – 19 marzo 1988), Mazzotta, Milano 1987.

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Carlo Carrà. Il primitivismo 1915-1919*, catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di S. Bartolomeo, 5 novembre 1988 – 15 febbraio 1989), Comune di Venezia, Mazzotta, Milano 1987.

S. FUGAZZA, *La scelta dell'impegno civile: il gruppo di "Corrente", il dopoguerra: tra realismo e formalismo. Ennio Morlotti*, in C. BERTELLI, G. BRIGANTI, A. GIULIANO, *Storia dell'Arte italiana*, vol. III, Electa Mondadori, Milano 1987.

1988

M. CALVESI (a cura di), *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori, Milano, De Luca, Roma 1988.

L. CAMMARELLA FALSITTA (a cura di), *Alberto Savinio, dipinti e disegni 1929-1951*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Spazio Immagine, 22 aprile – 15 giugno 1988), Electa, Milano 1988.

M. FAGIOLO DELL'ARCO, «*Appels d'Italie*». *Gino Severini 1928-1938, un francese a Roma*, in D. FONTI (a cura di), *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Arnoldo Mondadori, Philippe Daverio, Milano 1988.

M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 aprile – 19 giugno 1988), Mazzotta, Milano 1988.

D. FONTI (a cura di), *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Arnoldo Mondadori, Philippe Daverio, Milano 1988.

M. URSINO, Scheda di *Lucrezia*, in M. CALVESI (a cura di), *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori, Milano-De Luca, Roma 1988.

1989

E. BATTISI, *Meditando sull'inutile*, in F. ZERI (a cura di), *La natura morta in Italia*, vol. I, Electa, Milano 1989.

G. DE MARCO, *Le maschere della Commedia dell'Arte nella pittura francese negli anni del cubismo*, in M. GRAZIA MESSINA (a cura di), *La maschera ed il volto*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 37, 1989.

F. DE PISIS, *Il marchesino pittore, romanzo autobiografico di De Pisis*, prefazione di S. Zanotto, Longanesi & C., Milano 1969.

A. FAXON, *The reappearance of the Skull in Recent Contemporary Art*, in L. DE GIROLAMI CHENEY (a cura di),

The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature and Music,
Lewiston, New York 1989.

L. GALMOZZI, *L'avventurosa traversata, storia del Premio Bergamo 1939-1942*, Il filo di Arianna, Bergamo 1989.

P. HULTEN, G. CELANT, *Arte italiana. Presenze 1900-1945*
(Venezia, Palazzo Grassi, aprile – novembre 1989), Bompiani,
Milano 1989.

M. MIMITA LAMBERTI, *Casorati. Mostra antologica*,
catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 marzo – 20
maggio 1990), Electa, Milano 1989.

L. SALERNO, *Nuovi studi sulla natura morta italiana*, U. Bozzi,
Roma 1989.

1990

A. CHASTEL, *Glorieuses «vanités»*, in A. TAPIÉ (a cura di),
*Les Vanités dans la peinture au XVII siècle. Meditations sur la
richesse, Le dnuement et la redemption*, catalogo della mostra
(Ville de Caen, Musée de Beaux-Arts, 25 juillet-15 octobre 1990;
Ville de Paris, Musée du Petit Palais, 15 novembre-20 janvier
1991), Musée de Beaux-Arts de Caen, Caen 1990.

G. CORTENOVA (a cura di), *Il paesaggio della visione*, in
IDEM, *Santomaso: Il paesaggio della visione*, catalogo della
mostra (Locarno, Pinacoteca comunale, Casa Rusca, 25

novembre 1990 – 10 febbraio 1991), Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1990.

E. COWLING, J. MUDY, *On Classic Ground. Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism. 1900-1930*, catalogo della mostra (London, Tate Gallery, 6 June – 2 September 1990), Tate Gallery, London 1990.

A. TAPIÉ (a cura di), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, catalogo della mostra (Caen, Musée des Beaux-Arts, 27 luglio – 15 ottobre 1990, Parigi, Musée du Petit Palais, 15 novembre 1990 – 20 gennaio 1991), Musée de Beaux-Arts de Caen, Caen 1990.

1991

C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO, *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Civico Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano 1991.

G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, voll. I–II, Electa, Milano 1991.

E. CASTELLAN, Scheda di *Allo specchio*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO, *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Civico Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano 1991.

G. DAL CANTON, *La cultura figurativa di Cagnaccio*, in C. ALESSANDRI, G. DAL CANTON, G. ROMANELLI, T. TONIATO, *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Civico Correr, 20 aprile – 30 giugno 1991), Electa, Milano 1991.

D. DE ANGELIS, Scheda di *L'Archeologo*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1991.

D. DE ANGELIS, Scheda di *Natura morta con orologio e fiori*, in G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1991.

N. NALDINI, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Einaudi, Torino 1991.

1992

E. DI MARTINO (a cura di), *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Asiago, Galleria Contini, 25 luglio – 6 settembre 1992), Venezia 1992.

E. DI MARTINO (a cura di), *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Venezia, Salone di Settembre, 12 – 20 settembre 1992), Galleria Studio GR Conegliano, Venezia 1992.

P.C. SANTINI (a cura di), *Arte italiana 1935-1955*, Edifir, Firenze 1992.

1993

C. BERTELLI, *L'arte degenerata e la buona pittura*, in M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993.

A. BUZZONI, F. D'AMICO, F. GUALDONI, *Pittura e realtà*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Cento, Palazzo del Governatore, 28 febbraio – 30 maggio 1993), Comune di Ferrara, Comune di Cento, Maurizio Tosi Editore, Ferrara 1993.

M. LORANDI, *Il Premio Bergamo (1939-1942): le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di "Novecento"*, in M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993.

M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993.

M. MASAU DAN, P. FASOLATO, A. TIDDIA (a cura di), *Cesare Sofianopulo. Ars Mors Amor*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 30 ottobre 1993 – 31 gennaio 1994), Arti Grafiche Friulane, Udine 1993.

N. NALDINI (a cura di), *Giovanni Comisso. Mio sodalizio con De Pisis*, Neri Pozza, Vicenza 1993.

R. TASSI, C. PIROVANO, *Morlotti*, Electa, Milano 1993.

P. VIVARELLI, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, in M. LORANDI, F. REA, C. TELLINI PERINA (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea-Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993.

1994

G. BERGAMINI (a cura di), *Da de Chirico a Morandi. Capolavori del Novecento dalla collezione Astaldi e dalla Galleria d'Arte Moderna di Udine*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 15 luglio – 2 ottobre 1994), Electa, Milano 1994.

G. MUCCHI, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, L'Archivolta, Milano 1994.

1995

A. CERA, *Leone Minassian (1905-1978)*, catalogo della mostra (Rovigo, 20 maggio – 30 giugno 1995), Minelliana, Rovigo 1995.

D. DE ANGELIS, E. MANZATO (a cura di), *Filippo De Pisis. La collezione Malabotta*, catalogo della mostra (Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, 1° ottobre – 10 dicembre 1995), Comune di Treviso, Electa, Milano 1995.

V. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Il pittore allo specchio. Autoritratti italiani del novecento*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 luglio – 15 ottobre 1995), Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara, Litografia Tosi, Ferrara 1995.

M. DE MICHELI, *Carte d'artisti. le avanguardie. Lettere, confessioni, interviste*, Bruno Mondadori, Milano 1995.

M. DE MICHELI (a cura di), *Corrado Cagli. Disegni per la libertà 1940-1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 25 aprile – 20 maggio 1995), Charta, Milano 1995.

M. DE MICHELI (a cura di), *Corrado Cagli: ordine e fantasia*, in M. DE MICHELI (a cura di), *Corrado Cagli. Disegni per la libertà 1940-1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 25 aprile – 20 maggio 1995), Charta, Milano 1995.

1996

R. BALSAMO (a cura di), *Museo d'arte Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo. I cinquantatre De Pisis*, Cortina d'Ampezzo, Museo d'Arte Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo, Giornata FAI, 1996, Bologna 1996.

J. CLAIR, *Melanconia, Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Gallimard, Paris 1996.

M. GOLDIN (a cura di), *Pizzinato. Opere 1925-1994*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 1 giugno –28 luglio 1996), Electa, Milano 1996.

P. MAURIÈS (a cura di), *Le trompe-l'oeil de l'Antiquité au XXe siècle*, Gallimard, Paris 1996.

J. REWALD, in collaboration with W. FEILCHENFELDT and J. WARMAN, *The paintings of Paul Cézanne: a catalogue raisonné*, voll. I-II, Thames and Hudson, London 1996.

S. ZANOTTO (a cura di), *Filippo De Pisis ogni giorno*, Neri Pozza, Vicenza 1996.

1997

R. BALSAMO, G. BARBERIS (a cura di), *Filippo De Pisis nella collezione del Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi Regole d'Ampezzo*, catalogo della mostra (Cherasco, Palazzo

Salmatoris, ottobre – dicembre 1997), Bianca&Volta, Savigliano 1997.

E. CRISPOLTI, M. MASAU DAN, D. DE ANGELIS (a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali delle Tre Venezie 1927-1944*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo – 1 giugno 1997), Skira, Milano 1997.

G. DAL CANTON, *Le esposizioni trivenete di Padova dal 1927 al 1939*, in E. CRISPOLTI, M. MASAU DAN, D. DE ANGELIS (a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali delle Tre Venezie 1927-1944*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo – 1 giugno 1997), Skira, Milano 1997.

G. DI GENOVA (a cura di), *“L’uomo della Provvidenza”*. *Iconografia del Duce 1923-1945*, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 19 agosto – 21 settembre 1997), Bora, Bologna 1997.

E. DI MARTINO, *Filippo De Pisis: pittore tragico e poetico*, in R. BALSAMO, G. BARBERIS (a cura di), *Filippo De Pisis nella collezione del Museo d’Arte Moderna Mario Rimoldi Regole d’Ampezzo*, catalogo della mostra (Cherasco, Palazzo Salmatoris, ottobre – dicembre 1997), Bianca&Volta, Savigliano 1997.

B. DRUDI, A. GUBBIOTTI, *Gli anni Quaranta*, in M. GRAZIANI, T. SCIALOJA, A. GUBBIOTTI, B. DRUDI, F.

TEDESCHI, *Afro. Catalogo generale ragionato dai documenti dell'archivio Afro. Dipinti su tela dal 1928 al 1976*, Dataars, Roma 1997.

M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Vita silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*, catalogo della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 19 luglio – 14 settembre), Skira, Milano 1997.

M. GRAZIANI, T. SCIALOJA, A. GUBBIOTTI, B. DRUDI, F. TEDESCHI, *Afro. Catalogo generale ragionato dai documenti dell'archivio Afro. Dipinti su tela dal 1928 al 1976*, Dataars, Roma 1997.

E. MORLOTTI, *Commosso richiamo di vita: un ricordo per Ciri Agostoni, 1945*, in *Questa mia dolcissima terra. Scritti 1943-1992. Con una testimonianza di Roberto Tassi*, postfazione di S. Crespi, Le Lettere, Firenze 1997.

E. MORLOTTI, *No a Giorgio De Chirico, 1946*, in *Questa mia dolcissima terra. Scritti 1943-1992. Con una testimonianza di Roberto Tassi*, postfazione di S. Crespi, Le Lettere, Firenze 1997.

S. PAGÉ, A. VIDAL, *Années Trente en Europe. Le temps menaçant, 1929-1939*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20 février – 25 mai 1997), Paris Musées-Flammarion, Paris 1997.

Qohélet o L'Ecclesiaste, a cura di G. Ceronetti, Einaudi, Torino 1997, (prima edizione: Einaudi, Torino 1970).

S. ZANOTTO, *La Galleria d'Arte Rimoldi*, in R. BALSAMO, G. BARBERIS (a cura di), *Filippo De Pisis nella collezione del Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi Regole d'Ampezzo*, catalogo della mostra (Cherasco, Palazzo Salmatoris, ottobre – dicembre 1997), Bianca&Volta, Savigliano 1997.

1998

G. BIASUTTI (a cura di), *Filippo De Pisis, opere dal 1920 al 1950*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Biasutti, 7 marzo – 24 aprile 1998), Galleria Biasutti, Torino 1998.

S. EBERT-SCHIFFERER, *Die Geschichte des Stillebens*, Hirmer Verlag, München 1998; trad. it. a cura di R. Cassanelli, *Natura Morta. Storia, forme, significati*, Jaca Book, Milano 1998.

P. FOSSATI, *Autoritratti, specchi, palestre. Figure nella pittura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

A. PARRONCHI (prefazione), G. NICOLETTI (presentazione), N. AJELLO e altri (testi), *Omaggio a Mino Maccari nel centenario della nascita. Il lungo dialogo di Maccari con il suo tempo. Mostra antologica 1921-1989*, catalogo della mostra (Grosseto, Città di Grosseto, s.d.), Pananti, Firenze 1998.

1999

G. BRAMBILLA RANISE, Scheda di *La ragazza e lo specchio*, in V. FAGONE (a cura di), *Attraverso gli anni Trenta. Dal Novecento a Corrente, 120 opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 gennaio – 26 aprile 1999), Lubrina, Bergamo 1999.

V. FAGONE (a cura di), *Attraverso gli anni Trenta. Dal Novecento a Corrente, 120 opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 gennaio – 26 aprile 1999), Lubrina, Bergamo 1999.

S. TROISI (a cura di), *Corrado Cagli. I percorsi del mito. Opere 1929-1976*, catalogo della mostra (Marsala, ex Convento del Carmine, 28 marzo – 28 maggio 1999), Charta, Milano 1999.

2000

E. BRAUN, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, 2000; trad. it. di A. Bertolino, *Mario Sironi: arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

G. BRUNO, P.G. CASTAGNOLI, D. BIASIN, *Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti*, vol. I-II, Skira, Milano 2000.

E. PONTIGGIA (a cura di), *Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Broggin e altri*, Skira, Milano 2000.

M. TOMPKINS LEWIS, *Cézanne*, Phaidon, London 2000.

2001

L.M. BARBERO (a cura di), *Filippo De Pisis. L'uomo e la natura*, catalogo della mostra (Modena, Chiesa di San Vincenzo, 1° dicembre 2001 – 24 febbraio 2002), Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Cicero, Venezia 2001.

G. BIASUTTI (a cura di), *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Biasutti&Biasutti, 20 novembre 2001 – 19 gennaio 2002), Biasutti & Biasutti, Torino 2001.

V. FAGONE, *L'arte all'ordine del giorno. Figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Feltrinelli, Milano 2001.

M. NEZZO (a cura di), *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, in "Bollettino d'Informazioni, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali", XI, n. 1, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 2001.

L.H. NIEMEYER, *L'Art macabre*, Uli Wunderlich, Düsseldorf 2001.

J. NIGRO COVRE, *Premessa*, in G. TOMASELLA, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova, 2001.

G. TOMASELLA, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova, 2001.

P. WEIERMAIR, *La natura della natura morta. Da Manet ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1 dicembre 2001 – 1 aprile 2002), Electa, Milano 2001.

2002

A. ALBAN, *Fiorenzo Tomea, un solitario della pittura*, in A. ALBAN, R. BOSSAGLIA, *Fiorenzo Tomea. Opere 1934–1959*, catalogo della mostra (Mel, Palazzo delle Contesse, 14 dicembre 2002 – 9 febbraio 2003), Pro Loco Zumellese, Belluno 2002.

A. ALBAN, R. BOSSAGLIA, *Fiorenzo Tomea. Opere 1934–1959*, catalogo della mostra (Mel, Palazzo delle Contesse, 14 dicembre 2002 – 9 febbraio 2003), Pro Loco Zumellese, Belluno 2002.

G. BELLI, *Le Stanze dell'Arte. Figure e immagini del XX secolo*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 15 dicembre 2002 – 13 aprile 2003), Skira, Milano 2002.

M. CARRÀ (a cura di), *Carlo Carrà. La mia vita*, Abscondita, Milano 2002, (prima edizione: Rizzoli, Milano 1945).

E. GENTILE, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

Giorgio de Chirico, Isabella Far. Commedia dell'Arte Moderna, a cura di J. de Sanna, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Abscondita, Milano 2002.

G. KUBLER, *The shape of time. Remarks on the History of Things*, Paperback, New York 1962; trad. it. G. Casatello, *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002.

E. PONTIGGIA (a cura di), *La Nuova oggettività tedesca*, Abscondita, Milano 2002.

W. SEIPEL (a cura di), *Das flämische stilleben: 1550-1680*, catalogo della mostra (Wien, Kunsthistorisches Museum, 18 März – 21 Juli 2002), Luca, Lingen 2002.

T. SPARAGNI, *Griffelkunst – Arte dello stilo: grafica e riflessione teorica in Max Klinger*, in R. RESCH (a cura di), *Max Klinger. Opus fabulosum. Sogno, mito e realtà. Opere grafiche della Fondazione Antonio Mazzotta*, catalogo della mostra (Mogliano Veneto, Brolo Centro d'Arte e Cultura, 27 gennaio – 31 marzo 2002), Mazzotta, Milano 2002.

2003

N.M. ATHANASSOGLU-KALLMYER, *The return of the skull*, in EADEM, *Cézanne and Provence. The Painter in His Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 2003.

E. PONTIGGIA (a cura di), *Il Novecento italiano*, Abscondita, Milano 2003.

2004

G. BERTOLINO, F. POLI (a cura di), *Felice Casorati. Catalogo generale*, Umberto Allemandi & c., Torino 2004 (prima edizione: Umberto Allemandi, Torino, 1995).

G. MORANDI, Lettera di Morandi a Cesare Brandi, Grizzana, 4 agosto 1943, in L. GIUDICI (a cura di), *Giorgio Morandi. Lettere*, Abscondita, Milano 2004.

E. PONTIGGIA (a cura di), *Carlo Carrà. I miei ricordi. L'opera grafica 1922-1964*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline, 25 marzo – 29 maggio 2004), Medusa, Milano 2004.

E. PONTIGGIA (a cura di), *Felice Casorati. Scritti Interviste Lettere*, Abscondita, Milano 2004.

C. SALARIS, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi – History of the Exhibition of Italian Art from the Thirties to Today*, Fondazione La Quadriennale di Roma, Marsilio, Venezia 2004.

2005

A. BUSTO (a cura di), *Chronos. Il tempo nell'arte dall'epoca barocca all'età contemporanea*, catalogo della mostra (Caraglio,

Il filatoio, 28 maggio – 9 ottobre 2005), Marcovaldo, Cuneo 2005.

A.M. CHARBONNEAUX, M.C. LAMBOTTE, C. BUCI-GLUCKSMANN, C. GRENIER, D. VON DRATHEN, *Les vanites dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris 2005.

J. CLAIR, *Machinisme et mélancolie*, in J. CLAIR (a cura di), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 2005 – 16 janvier 2006; Berlin, Neue Nationalgalerie, 17 februar – 7 mai 2006), Gallimard, Paris 2005.

J. CLAIR (a cura di), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 2005 – 16 janvier 2006; Berlin, Neue Nationalgalerie, 17 februar – 7 mai 2006), Gallimard, Paris 2005.

D. FERRARA, Scheda di *Natura morta con cuccuma, fungo, melagrana, vasetto, fiasco e "friulane"*, in G. NEPI SCIRÈ, S. ROSSI (a cura di), *La natura morta alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 6 settembre 2005 – 8 gennaio 2006), Marsilio, Venezia 2005.

E. PONTIGGIA (a cura di), *Il Ritorno all'ordine*, Abscondita, Milano 2005.

2006

M. BONTEMPELLI, *Immoralità della somiglianza*, in E. PONTIGGIA, *Massimo Bontempelli. Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano 2006.

A. GASBARRINI, *Rimbaud nelle arti figurative: dall'Impressionismo all'Inismo*, in "Bérénice", a. XIV, nn. 36-37, novembre 2006.

G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 – 8 aprile 2007), Marsilio, Venezia 2006.

E. PONTIGGIA, *Massimo Bontempelli. Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano 2006.

A. ZACCARIA, RUGGIU, *Le forme del Tempo. Aion chronos kairos*, Il Poligrafo, Padova 2006.

2007

P. BALDACCI, G. ROOS, *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio – 27 maggio 2007), Marsilio, Venezia 2007.

E. PONTIGGIA, C.F. CARLI, *La grande Quadriennale. 1935, la nuova arte italiana*, La Quadriennale di Roma-Mondadori Electa, Milano 2007, (ristampa della prima edizione: 2006).

2008

F. AITA, *Piero Gaudi: «L'arte mi ha salvato la vita»*, in “La Provincia. Il quotidiano di Como online”, 12 agosto 2008:

<http://www.laprovinciadico.como.it/stories/Cultura%20e%20Spettacoli/22290/>.

G. BERGAMINI, E. DI MARTINO, *Max Klinger 1857-1920. Il bianco e il nero*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di Sant'Antonio Abate, 12 dicembre 2008 – 1 febbraio 2009), Triennale Europea dell'Incisione, Udine 2008.

A. BERNARDINI (a cura di), *Giorgio Morandi. Collezionisti e amici. 40 capolavori da Raccolte italiane pubbliche e private*, catalogo della mostra (Varese, Villa e Collezione Panza, 19 settembre 2008 – 11 gennaio 2009), Skira, Milano 2008.

F. FABBRI, *I due Novecento. Gli anni Venti fra arte e letteratura. Bontempelli versus Sarfatti*, Manni, Lecce 2008.

C.G. FERRARI, F. MATITTI, *Fausto Pirandello. Riflessioni sull'arte*, Abscondita, Milano 2008.

F. GUALDONI, *Natura morta*, Skira, Milano 2008.

M. PIZZIOLLO (a cura di), *Corrente. Le parole della vita. Opere 1930-1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno – 7 settembre 2008), Skira, Milano 2008.

L. POLETTO, Scheda di *Natura morta*, in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 12 aprile – 13 luglio 2008), Marsilio, Venezia 2008.

L. POLETTO, Scheda di *Natura morta con bucranio*, in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 12 aprile – 13 luglio 2008), Marsilio, Venezia 2008.

E. PONTIGGIA, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Mondadori, Milano 2008.

N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 12 aprile – 13 luglio 2008), Marsilio, Venezia 2008.

2009

Afro: the color of emotion, a cura dell'Archivio Afro [M. GRAZIANI, A. GRAZIANI, M.A. GRAZIANI, M. MATTIOLI], catalogo della mostra (Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 19 May – 20 September 2009), Il Cigno GG Edizioni, Roma 2009.

F. CAGIANELLI, D. MATTEONI (a cura di), *Arte in Italia. Déco, 1919-1939*, catalogo della mostra (Rovigo, Pinacoteca di Palazzo Roverella, 31 gennaio – 28 giugno 2009), Silvana Editoriale, Milano 2009.

O. CASAZZA, R. GENNAIOLI (a cura di), *Memorie dell'Antico nell'arte del Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 14 marzo – 12 luglio 2009), Giunti, Firenze 2009.

L. COLONNELLI, *Anselm Kiefer, l'alchimista. Alla galleria Gagosian di via Francesco Crispi, le sculture in piombo dell'artista tedesco che si ispira al mito*, in “Corriere della sera.it”, 5 aprile 2009:

http://roma.corriere.it/roma/notizie/arte_e_cultura/09_aprile_5/ki_efer_alchimista_mostra-1501154712147.shtml.

G. DAL CANTON, *Santomaso all'Università di Padova*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 33, Istituto di Storia dell'Arte Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2009.

P. PACINI, Scheda di *Natura morta con maschera teatrale*, in O. CASAZZA, R. GENNAIOLI (a cura di), *Memorie dell'Antico nell'arte del Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 14 marzo – 12 luglio 2009), Giunti, Firenze 2009.

2010

M. C. BANDERA, *Giorgio Morandi: “la metafisica degli oggetti più comuni”*, in P. BALDACCI, G. MAGNAGUAGNO, G. ROOS (a cura di), *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, catalogo della mostra (Firenze,

Palazzo Strozzi, 26 febbraio – 18 luglio 2010), Fondazione Palazzo Strozzi, Mandragora, Firenze 2010.

E. BARLETTI, Scheda di *Le melagrane*, in A. MAZZANTI, L. MANNINI, V. GENSINI (a cura di), *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1 maggio 2011), Polistampa, Firenze 2010.

E. BARLETTI, Scheda di *Natura morta (Libro)*, in *Annigoni-Segreto. Momenti d'arte e vita privata di Pietro Annigoni*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 7 giugno – 15 ottobre 2010), Polistampa, Firenze 2010.

A. BONITO OLIVA (a cura di), *La natura secondo de Chirico*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 aprile – 11 luglio 2010), Comune di Roma, Motta, Milano 2010.

N. CARDANO, *La "schermaglia con l'invisibile" di Alberto Savinio*, in P. BALDACCI, G. MAGNAGUAGNO, G. ROOS (a cura di), *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio – 18 luglio 2010), Fondazione Palazzo Strozzi, Mandragora, Firenze 2010.

J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R.

Vigevani, voll. I-II, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

C. COSTA, *La Natura morta in area veneta tra le due guerre: alcuni esempi*, in G. DAL CANTON, B. TREVISAN (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia. Quaderno n. 19. Atti della Giornata di Studio che si è tenuta alla Fondazione Querini Stampalia l'11 dicembre 2009*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2010.

A. DÜRER, Lettera a W. Pirckheimer, s.l., 7 febbraio 1506, in F. ARMIRAGLIO, *Bellini*, Skira, Milano 2010.

F. FERGONZI, *Per una fortuna novecentesca di Chardin in Italia*, in P. ROSENBERG, *Chardin. Il pittore del silenzio*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011; poi: Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 febrero – 29 mayo 2011), Ferrara Arte, Ferrara 2010.

P. GRISON, Voce *Clessidra*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. I, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

P. GRISON, Voce *Farfalla*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi,

trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. I, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

P. GRISON, Voce *Lampada*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. II, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

P. GRISON, Voce *Pane*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. II, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

W. GUADAGNINI (a cura di), *Past Present Future. Le collezioni Fondazione Cariverona e UniCredit Group: arte per la città*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Ragione, 27 febbraio – 3 giugno 2010), Skira, Milano 2010.

E. LISCIANI PETRINI, *Introduzione. «Perché noi siamo solo la buccia e la foglia...»*, in V. JANKÉLÉVITCH, *La morte*, a cura di E. Lisciani Petrini, trad. it. V. Zini, Einaudi, Torino 2009, (première édition: V. JANKÉLÉVITCH, *La mort*, Éditions Flammarion, Paris 1977).

A. MAZZANTI, L. MANNINI, V. GENSINI (a cura di), *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1 maggio 2011), Polistampa, Firenze 2010.

E. MEYEROVICH, Voce *Falena*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. II, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

P. PICASSO, s.t., s.d., notice de J. Schub, L. Bordeaux-Groult, in P. NITTI (a cura di), *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*, catalogo della mostra (Paris, Musée Maillol, 3 février – 28 juin 2010), Skira-Flammarion, Paris 2010.

É. QUIN, *Au secours! Os-court! Les crânes sont partout! Petite tentative de crânologie*, in P. NITTI (a cura di), *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*, catalogo della mostra (Paris, Musée Maillol, 3 février – 28 juin 2010), Skira-Flammarion, Paris 2010.

É. QUIN, *Le livre des Vanités*, Éditions du Regard, Parigi 2008.

P. ROSENBERG, *Chardin. Il pittore del silenzio*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 ottobre 2010 – 30

gennaio 2011; poi: Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 febrero – 29 mayo 2011), Ferrara Arte, Ferrara 2010.

B. SALERNO, *Tomea*, in *F. Tomea. 1920 Zoppè di Cadore, Milano 1960, 2010. Esposizione per il centenario della nascita*, catalogo della mostra (Zoppè di Cadore, 24 luglio – 3 ottobre 2010), Piave, Belluno 2010.

A. TAPIÉ (a cura di), *Vanité: Mort, que me veux-tu?*, catalogo della mostra (Parigi, Fondation Pierre-Bergé Yves Saint Laurent, 23 giugno – 23 settembre 2010), Éditions de La Martinière, Paris 2010.

Voce *Candela*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. I, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

Voce *Conchiglia*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. I, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

Voce *Edera*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. I, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

Voce *Fiore*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. I, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

Voce *Melagrana*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. II, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

Voce *Musica*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. II, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

Voce *Spiga*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di I. Sordi, trad. it. M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, vol. II, Bur Rizzoli, Milano 2010, (première édition: Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, Paris 1969).

2011

S. CECCHETTO, M. GNANI, *Dalla figura alla figurazione nel Novecento italiano. Emblemi da una collezione*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Palazzo Loredan, 10 settembre – 6 novembre 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.

J. NIGRO COVRE, *Depero e l'ironia, Severini e la malinconia*, in J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo 1918-1956*, Carocci, Roma 2011.

J. NIGRO COVRE, *Il classico come purezza e come nostalgia*, in J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo 1918-1956*, Carocci, Roma 2011.

J. NIGRO COVRE, *Parte prima. 1918-1942*, in J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo 1918-1956*, Carocci, Roma 2011.

J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo 1918-1956*, Carocci, Roma 2011.

J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Introduzione*, in J. NIGRO COVRE, I. MITRANO, *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo 1918-1956*, Carocci, Roma 2011.

A. ZANCHETTA, *Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive*, Johan&Levi, Milano 2011.