

Tra la fine degli anni Trenta e i primissimi anni Quaranta il Premio Bergamo fu un punto di riferimento per il mondo della pittura italiana, un'occasione di confronto dialettico. Due esposizioni e un catalogo ne ripropongono il clima

# I quadri «difficili»

ENRICO CRISPOLTI

C'è una sottile «morale» in mostra come quella dedicata a rievocare *Gli anni del Premio Bergamo*, cioè un'esperienza svoltasi fra estremi anni Trenta e primissimi Quaranta, aperta da fine settembre al 9 gennaio nella Galleria d'Arte moderna e contemporanea e nell'Accademia Carrara, bergamasche, o quella dedicata a *Gauguin e i suoi amici pittori in Bretagna*, operanti cioè a Pont-Aven e Le Pouldu fra scorcio degli Ottanta e i Novanta dello scorso secolo aperto ad Aosta nel Centro Sain-Benin e nel Museo archeologico regionale lungo l'estate scorsa e fino al 7 novembre (della quale si è già parlato su queste pagine). Si tratta di mostre mirate a ricostruire situazioni, contesti, di ricerca. Nel caso bergamasco il contesto dell'affluenza ad un premio di pittura affermatisi subito, fra i peraltro non numerosi nell'Italia del tempo, come un punto di riferimento di crescente rilevanza nel dibattito innovativo. Nel secondo caso un vero e proprio, e perciò più omogeneo, momento di ricerca, d'ambito postimpressionista e «sincretista». E la «morale» cui mi riferisco è esattamente questa: la dimostrazione come nella realtà della vita artistica l'emergenza delle personalità infine riconoscibili per le più significative non sia potuto avvenire se non diciamo soffrendo il peso inevitabile ma anche stimolante appunto della contestualità. Cioè in un confronto dialettico a contatto di gomito e di occasioni fra soprattutto poi riconosciuti maggiori e comprimari, e minori e comparse.

Così è accaduto a Bergamo per il giovane Capogrossi, o per il maturo De Pisis, per Donghi o per Guttuso, per Semeghini, per Tosi, per Campiglli, per Severini, per Funi, per Note, per Rossi, o per Carrà e De Chirico stessi, malgrado i già molteplici loro trascorsi, o per Cavalli, per Mafai, per Migneco, per Saetti, o per Sasso, per Birolli, per Cantatore, o ancora per Cassinari, Morlotti, Mucchi, Pizzinato, Santomaso, Vedova, come per Lilloni, e Del Bon, o per Menzio o Mattioli. Altrettanto che a Pont Aven e a Le Pouldu era accaduto in particolare per Gauguin, per Bernard, per Sérusier, per Lacombe, per Seguin, per Verkade. È questione di un'ottica ben diversa da quella delle storie dell'arte contemporanea divulgative, e in qualche modo divulgative, che premono, verticalmente, soltanto i picchi (secondo un punto di vista ormai lontanissimo dai tempi che li riguardano), dimenticano appieno il contesto. Vale a dire il terreno effettivo della ricerca e del confronto, soltanto infatti recuperabile attraverso un'ottica di carattere orizzontale. Capace dunque di restituire la realtà di rapporti, convergenze e divergenze, fino a spiegare come dalla dialettica contestuale emergano le personalità più forti, cioè le più attrezzate per spostare i termini e le prospettive del contesto medesimo nel quale si trovano ad operare.

È l'impresa affrontata dalla mostra di Bergamo e dal ricchissimo catalogo che l'accompagna, edito da Electa



Renato Guttuso, «La Crocifissione» (1941)

(Milano) in due volumi. Il secondo dei quali particolarmente prezioso, di documenti critici del tempo, lettere, e biografie, le più inusitate a cura di Marco Lorandi, Fernando Rea, Chiara Tellini Perina, con la collaborazione di Orietta Pineschi. Mentre la mostra stessa (documentata nel primo volume del catalogo) è stata diretta da Francesco Rossi, e curata per la prelinare sezione dedicata al collezionismo e all'attività espositiva di quegli anni da Pia Vivarelli, per lo specifico delle quattro edizioni del Premio Bergamo (1938-42) da Lorandi, e per l'evocazione del parallelo e antagonista Premio Cremona dalla stessa Tellini Perina. Impresa indubbiamente difficile e che la mostra ha portato a termine attraverso un'inevitabile operazione di una forte sintesi espositiva. Che, se forse un po' troppo rastrenata nel peraltro puntuale e articolato riferimento al più ampio orizzonte nazionale di interessi espositivi e collezionistici entro il quale si sono collegate le edizioni del Premio, suggerisce tuttavia sufficientemente le diverse caratterizzazioni di tali edizioni. E particolarmente dell'ultima fortunatamente segnata da esiti di concilia-

zione espressiva che allora furono detti di «nuovo romanticismo» ed appunto riconoscibili di timbro espressionista. E in questo senso la mostra di Bergamo offre anche l'occasione di utili inusitati confronti, appunto gomito a gomito, tra opere allora esposte un po' come se ne percepiscono scorrendo i cataloghi originali. Per esempio fra un *Paesaggio romano*, timbrico-tonale, di Capogrossi, del 1939, e una *Trizante Chiesa di Cortina* di De Pisis, del 1937, e il corsivo *Paesaggio romano di Guttuso* del 1938; o fra la sua *Fuga dall'Etina*, del 1938-39 (malgrado il 1940 iscrittovi esponendolo), e *Madre e figlio* di Campiglli, del 1940, e *Autoritratto di notte*, del medesimo anno; o ancora fra l'incantato *Ritratto di giuocchetta* di Bernasconi, del 1941, e il vangoghiano *Particolare di gineceo* di Birolli, del 1941, e *Bagnante nuda* di Lilloni, del 1941, e la coeva, dura, sironiana, *Natura morta* di Morlotti, del 1941 stesso; o infine fra l'evocativo *La famiglia in campagna* di Menzio, del 1942, cui allora andò il primo premio, o *Crocifissione* di Guttuso, del 1940-41, cui andò con scandalo il secondo, appunto nell'ultima edizione del pre-

mo, o *Caffeuccio veneziano* protopostcubista, di Vedova, del 1942. Ma la mostra permette anche significativi recuperi, come per esempio nel caso di un Guido Pajetta, inquieto chiarista, o di un Bordoni ancora toscano, nel 1939, o di un Gollardo Padova, pure chiarista, nel 1939, o di un Pizzinato sanguigno, del 1941. Se non vere e proprie scoperte, come quel *Uomini in treno* del cremonese Alfredo Signori, nel 1940 sorprendentemente realista su temi del quotidiano con accenti da «Nuova Oggettività», Vanni Scheiwiller, Nicoletta Cardano ed Emilio R. Papa.

E così la mostra bergamasca s'attesta al punto più avanzato di un'attenzione nuova alle vicende italiane negli anni Trenta e primi Quaranta, allertata dalla grande mostra milanese del 1982, e sviluppata attraverso numerosi contributi, dalla mostra dedicata all'esperienza di «Corrente» a Milano nel 1985, ai saggi di Duilio Morosini raccolti in *L'arte degli anni difficili (1928-1941)* lo stesso anno, alla prima accurata ricostruzione del Premio Bergamo nel volume *L'avventura traversata* di Luciano Galmozzi apparso nel 1989, agli interventi di Lorandi, e a mie pagine su Guttuso e la situazione di quegli anni nel catalogo ragionato dei suoi dipinti, e nel recente volume *Electa* dedicato alla pittura in Italia nella prima metà del secolo. Anni appunto «difficili» quelli attraversati dalle quattro edizioni del Premio Bergamo. E non soltanto per il precipitare dell'Europa nel secondo conflitto mondiale, ma per una crisi di trasformazione che tale congiuntura tragica ha certo sollecitato. Ma che affonda le proprie radici in quella intenzione profonda di sincerità esistenziale che una nuova generazione artistica italiana era andata affermando già fra lo scorcio degli anni Venti e i primi Trenta, contro le certezze culturali, idealizzate, del «Novecento», come contro il fideismo del nuovo degli svolgimenti futuristi.

Le pagine di «Corrente», fra 1938 e 1940 operarono una

polarizzazione di tali nuove energie insurrezionali rispetto alla retorica ufficiale del regime fascista. Avviando anche un confronto decisivo con i protagonisti più evoluti della cultura artistica «novecentesca»: confronto che corre entro le stesse quattro edizioni del Premio Bergamo. Fra De Pisis, Carrà, Semeghini, Campiglli, De Chirico, Funi, Tosi, da una parte e Guttuso, Mafai, Migneco, Sasso, Birolli, Cassinari, Morlotti, Pizzinato, Vedova, Santomaso, Afro, Savelli, Peverelli, dall'altra. Un confronto al quale sfuggiva invece il Premio Cremona, pesantemente ancorato a svolgimenti, monumentalmente rappresentativi, del plasticismo «novecentesco» e sempre costretto in inderogabili letture, specificamente funzionali alla propaganda ideologica del regime. Al contrario che a Bergamo ove soltanto le edizioni del 1938 e del 1939 proposero un tema, peraltro assai aperto: il paesaggio italiano, e figure umane. A Cremona, interpretando la destra culturale fascista, il gerarca Roberto Farinacci sognava un allineamento all'«accademismo in nome del quale in Germania i nazisti perseguivano l'arte d'avanguardia come «degenerata». Mentre l'iniziativa bergamasca si poteva sviluppare sotto l'intelligente e stimolante tutela di Giuseppe Bottai, ministro dell'Educazione nazionale, ma dai trascorsi giovanili futuristi. E che tali iniziative appoggiava anche attraverso le apertissime colonne del periodico «Primato» e della stessa rivista ministeriale. «Le Arti» (e altrimenti l'appoggio correva anche su fogli studenteschi come «Libro e Mo-schetto», a Milano, «Pattuglia», a Forlì, «Roma fascista»).

Nelle sue quattro edizioni il Premio Bergamo diede spazio dapprima alle sollecitazioni di «Corrente», e poi ne assunse l'eredità, affidandosi a artisti lombardi, veneti, torinesi, emiliani, toscani, napoletani, in una forte rappresentatività dialettica relativa soprattutto al dibattito figurativo. Benché nella terza edizione, nel 1941, vi si affacciassero proposizioni anche di orientamento non figurativo come quelle di Radice e di Soldati; e nella quarta, l'anno seguente, vi si affermassero le prime nozioni di rottura verso una sintesi postcubista, di Vedova e di Peverelli. Erano anni «difficili», quanto proficui, i cui esiti creativi, intimamente problematici e tesi, tuttavia meriterebbero anche qualche confronto di più ampio respiro, europeo, e non soltanto europeo. Giacché quanto di nuovo vi si veniva manifestando corrisponde, da una tipica matrice culturale italiana, ad una fertillissima situazione di trasformazione in atto per esempio in Francia da parte di giovani postcubisti (da Estève a Le Moal, a Tal Coat), o in Danimarca nell'innovativa critica surrealista di un Pedersen e di uno Jorn (poi esponenti di «Cobra»), o in Cecoslovacchia da parte del surrealista Janoušek, o negli Usa nella formazione (anche di matrice surrealista) dell'«espressionismo astratto» (da Gorky a Pollock, a De Kooning, ricongiungendosi Matta).

«Portare un vitto sintetico nel sacco: scatoletta di formaggio, salamino, gallette o pane al burro, 6 arance» scriveva Ferrazzi nel suo *Album dell'antico*, una sorta di diario con appunti giornalieri e studi dell'arte del passato, che oggi è possibile vedere nella mostra *Ferruccio Ferrazzi, il disegno*, sino al 5 dicembre a Modena nelle luminose quattro sale della Palazzina dei Giardini (catalogo Nuova Alfa Editoriale). Il menù da viaggio di Ferrazzi (Roma 1881-1978) sembra riecheggiare quello annotato dal pittore fiorentino Jacopo Pontormo: «adì 11 di marzo 1554, in domenica mattina desina con Bronzino pollo e vitello e sentimmi bene (...) la sera cenai un poco di carne secca arrostita che havevo sete e lunedì sera cenai uno cavolo e uno pesce d'uovo. El martedì sera cenai mezza testa di cavretto e la minestra» (il diario continua così per pagine e pagine con qualche sporadico riferimento ai dipinti e ai suoi committenti).

C'è da credere che Ferrazzi conoscesse, e bene, l'opera del grande manierista toscano, così come conosceva tutta l'arte del Rinascimento, italiano e non. Le opere dei vari Piero Della Francesca, El Greco, Giorgione, Dürer e compagnia, Ferrazzi le ha analiticamente studiate nel suo *Album* (riprodotto nella sua interezza in catalogo per la cura di Gabriella Roganti). Si tratta di studi, e non copie dell'antico. Su fogli spesso della peggior risma, pochi tratti rapidi sintetizzano il modello in un'immagine pregnante accompagnata da annotazioni relative alla tecnica dell'originale, ma anche alla sua poetica. Ad esempio nello studio del *Ritratto di Francesco Sassetti* di Ghirlandajo, realizzato nel 1537 durante una visita parigina al Louvre, Ferrazzi ha scritto: «Giallo sostanziale coperto per sottili strati di ocra ottenendo un effetto mirabile di riflesso — e di una luce tuttora potente». È probabile che l'artista romano sentisse un po' stretta l'etichetta di «neoclassico» che, insieme a Oppo, Bertolotti, Trombadori e Scratte, gli venne appioppata in occasione della Biennale Romana del 1923; lui che era stato, seppur per poco, tuttora (alcuni disegni del 1917 stanno a testimoniare in mostra tale fase) e che, se non sul piano formale, ma almeno allo spirito trasgressivo di quella avanguardia rimase sempre fedele; lui che col ceramista Francesco Randone, del quale sposa la figlia Orizia nel 1922, poteva condividere l'amore per le tecniche e per l'essenza più intima dell'arte antica, arrivando a riproporre l'«encausto in pittura» (colore misto a cera calda) mentre il suocero riscopre la bellezza del buttero etrusco. Il «ritorno all'ordine» operato da Ferrazzi è diverso, più analitico e problematico, rispetto a quello degli altri «neoclassici» romani.

Il parallelo creato, quasi per gioco, tra Ferrazzi e Pontormo trova in qualche modo sostanza. Non tanto sul piano dello stile (semai quello squadrato i corpi come con l'accetta nella sua personalissima «visione prismatica» trova un'eco nella pittura di Rosso Fiorentino, l'altro grande manierista toscan-



Ferruccio Ferrazzi, «Viaggio tragico» (1927-28)

In mostra a Modena fino al 5 novembre i disegni del pittore che amava l'arte antica. E il futurismo

## Ferrazzi, un neoclassico alla ricerca del moderno

CARLO ALBERTO BUCCI

«Non si deve pensare che Ferrazzi abbia abbracciato la musa antigraziosa degli espressionisti (e forse piuttosto a tale ruolo la moglie Orizia facendo che il suo volto incammasse quasi tutti i visi di donna dei suoi lavori)». Ma certo il lavoro della nuda *Adolescente* dipinta nel 1922 — che ci si para davanti ad apertura di mostra con accento, assai bello, uno studio preparatorio a matite colorate e gessetto bianco — con quell'incarnato violaceo di azzurri freddi e verdi acidi che premono, dall'interno, verso il sottile involucro di pelle diafana, ebbero tutto questo ricorda in qualche modo gli inquietanti nudi muliebri di Egon Schiele. Anzi al pittore viennese, problematicamente in bilico tra le eleganti movenze della Secessione e la durezza del verbo espressionista, Ferrazzi ha forse guardato nel bel pastello *Studio per l'arazzo della «Corporazione dell'Industria»* dal momento che il nudo maschile manca di mani e piedi.

Proprio gli studi per le opere realizzate da Ferrazzi su commissione pubblica costituiscono il piatto forte della mostra modenese. Si va dai bozzetti per i sette arazzi progettati nel 1931-32 su incarico del ministero delle Corporazioni e poi rifiutati perché non sufficientemente celebrativi del lavoro fascista (suggerivi i piccoli pastelli dove gli accostamenti aridi di colore infiammano le figure in un alternato aglarsi di segni), a quelli ad olio del 1938 per il Palazzo di Giustizia di Milano raffiguranti il tema biblico di *Danielle nella fossa dei leoni*, progetto anch'esso respinto dal regime, stavolta perché di soggetto giudicaio. Si arriva, infine, nell'ultima sala, ai tre giganteschi e bellissimi cartoni preparatori (sui 3 metri l'uno) eseguiti nella seconda metà degli anni Venti per il Mausoleo Ottolenghi ad Acqui Terme. Un'opera colossale, fatta di affreschi e mosaici, che fu portata a termine solo nel 1954 e della cui tormentata gestazione parla in catalogo — curata da Walter Guadagnini — la nutria selezione di lettere che intercorsero lungo un quarto di secolo tra l'artista e i coniugi Arturo e Herta Ottolenghi, tra i suoi più attenti collezionisti. Se ci mettiamo poi i continui rimandi al problematico rapporto con l'architetto Marcello Piacentini, che progettò il mausoleo, abbiamo ricreato l'antico triangolo pittore-architetto-committente. Triangolo tanto proficuo per il lavoro di ognuna delle tre parti in causa e che tanto manca al sistema dell'arte dei nostri giorni.

Ancora un'iniziativa in Sicilia dell'imprenditore-mecenate Antonio Presti. Gli artisti in opera a Castel di Lucio

## Il mare e la terra incontrano l'argilla

VITTORIA BIASI  
Tra i luoghi particolari della Sicilia, l'imprenditore mecenate Antonio Presti prosegue il suo progetto di «museo all'aperto». Con la collaborazione dell'Archaeo Club e della Lega per l'Ambiente dei Nebrodi, è riuscito a organizzare la Prima manifestazione internazionale della ceramica in prossimità del piccolo centro collinare di Castel di Lucio. Gli artisti invitati hanno utilizzato un muro di «contenimento» come supporto per una composizione articolata di ceramiche, dove segni di molte mani, geni e culture, hanno potuto esprimere l'aspirazione ad esistere «oltre» o il desiderio di una «trasformazione» attraverso l'affinamento delle proprie possibilità. Insieme alle sculture «Monumento ad un poeta morto» di Tano Festa a Villa Margi, «Onda me-

diterranea» di Antonio Palma a Motta D'Afermo, «La materia poteva non esserci» di Consagra nel letto del fiume Tusa, «Stanza di barca d'oro» di Nagasawa nel letto del fiume Rofaio, Arcadio, Blasco, Pastor, Lidia de Franco, Graziano Marini, Jacò, Raimondo Galeano, Giovanni Russo, Roberto Domiziani, Francesco Consalvo, Silvano D'Orsi, Maria Villano, Attilio Antibo, Giulio Busti, Antonio Fiocco, Armanda Verdrame, Yvonne Ekman, Eraldo Chiucchiò, Giuseppe Lucietti, Livia Livi, Stefano Betti, Carlos Carlé, Giancarlo Scianella, Federico Bonaldi, Nedda Guidi, Lilliana Malta, Vito Vasta. Le opere al momento appaiono nudamente inserite nel contesto, ma il tempo accumerà i linguaggi, rivestendoli di un abito alchemicamente nascosto. A quel punto ogni possibile critica sulla coesi-

ferenti, quali: Christa e Johannes Gebhardt, Maria Kuczynska, Leonardo Santoli, Matilde Anversa, Giambattista Ambrosini, Alberto Mignotti, Angel Garraza, Riccardo Monachesi, Andrea Caruso, Rosario Raffaele, Arcadio, Blasco, Pastor, Lidia de Franco, Graziano Marini, Jacò, Raimondo Galeano, Giovanni Russo, Roberto Domiziani, Francesco Consalvo, Silvano D'Orsi, Maria Villano, Attilio Antibo, Giulio Busti, Antonio Fiocco, Armanda Verdrame, Yvonne Ekman, Eraldo Chiucchiò, Giuseppe Lucietti, Livia Livi, Stefano Betti, Carlos Carlé, Giancarlo Scianella, Federico Bonaldi, Nedda Guidi, Lilliana Malta, Vito Vasta. Le opere al momento appaiono nudamente inserite nel contesto, ma il tempo accumerà i linguaggi, rivestendoli di un abito alchemicamente nascosto. A quel punto ogni possibile critica sulla coesi-

stenza cesserà di esistere e la vera opera, nata oltre la combinazione degli operatori della ceramica, sarà l'idea. In questo senso Antonio Presti ha progettato l'operazione quasi per volere rendere consapevoli del potenziale perduto. Infatti il mecenate ha chiesto ai partecipanti alla manifestazione di plasmarne delle opere fittili da offrire alla terra. Lì dove sono state donate e sepolte le argille, dei bambini hanno piantato alberi, come se l'opera visibile e quella invisibile dovessero concorrere a trasformare l'energia fisica in spiritualità. Il rito è stato prolungato nel mare. Una grande quantità di pesci in terracotta, opera di Federico Bonaldi, è stata donata alle acque di Castel di Tusa. L'offerta al mare o alla terra, stabilendo la distanza dal possesso, appartiene poco alla cultura occidentale, è più congiunta alle tradizioni dell'Est.

Ma queste ritualità si arricchiscono di un altro significato per Presti. In una intervista l'imprenditore mecenate ha detto che questo è un modo provocatorio di creare un proprio percorso di arte: che vuole offrire, donare alla gente senza l'ambiguità del possesso legato al mercato. In un prossimo progetto per il '94, Presti prevede la costruzione del Tempio della Poesia, secondo la pianta del tempio di Segesta. Sarà scelta una collina in prossimità di Motta D'Afermo e, in una collaborazione con le istituzioni locali e il giovane sindaco Nunzio Mannaro, saranno erette dodici colonne eseguite da scultori. Si prevede che, per dieci giorni, lo spazio ospiterà dodici poeti internazionali, che si incontreranno sul tema dell'acqua. Grazie a questo intervento un altro paesino sarà segnalato sulla cartina geografica.

**Vi porta da Mozart al funk, passando per Elvis, ha la memoria di Pico della Mirandola, è di casa al Beaubourg, è a suo agio al CERN come al Covent Garden e sa dirvi subito i nomi e cognomi di 44 000 personaggi. Clinton incluso.**

L'ENCICLOPEDIA ZANICHELLI. L'Enciclopedia Zanichelli aggiornata al settembre 1993, il dizionario enciclopedico di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, geografia, diritto, economia. 2.176 pagine per 96.000 voci; 52.000 nomi comuni e 44.000 nomi propri; oltre 100.000 illustrazioni in bianco e nero e 1.400 illustrazioni a colori in 128 tavole.

**ZANICHELLI**  
I LIBRI SEMPRE APERTI