

## **La forma delle cose Tra le nature morte della collezione**

*Federica Pirani*

Per molto tempo si è discusso sull'origine della natura morta. Si è pensato che potesse derivare da composizioni più ampie a carattere religioso: alcuni oggetti – ad esempio il teschio, la lampada, la clessidra, il libro, originariamente attribuiti di San Girolamo che medita sulla morte – iniziarono ad essere raffigurati autonomamente nelle "vanitas" della pittura olandese del Seicento, quasi che la loro forza simbolica agisse come una metonimia, lasciando trasparire il ricordo e il significato del contesto di provenienza, ma presentandosi separati dalla narrazione agiografica originaria.

Un altro motivo che viene portato a giustificazione dell'origine della natura morta<sup>1</sup> è la preferenza con la quale si ammira una parte a scapito dell'osservazione di insieme di una immagine: a fronte di una composizione pittorica, spesso di ardua comprensione e di notevole complessità, la parte si presenta più facilmente godibile ed accessibile. Così raffigurazioni autonome di elementi naturali o oggetti inanimati assunsero all'interno di composizioni più vaste un assoluto rilievo sorprendendo i sensi dell'osservatore con effetti di trompe-l'oeil. Si tratta, peraltro, di un fenomeno ricorrente nella storia dell'evoluzione dei generi artistici e letterari: come l'exemplum che, inserito nelle predicazioni dei frati degli ordini mendicanti, si trasformò in racconto autonomo a carattere edificante, o l'intermezzo fra due quadri successivi di una rappresentazione teatrale che diede vita ad un genere nuovo.

Tra i generi classici – paesaggio, ritratto, nudo, scene di genere – la natura morta o, in altre lingue, "vita immobile" o "vita silenziosa"<sup>2</sup>, è quella che, almeno dal punto di vista concettuale e terminologico, fa la sua apparizione più tardi, sebbene se ne conoscano esempi in dipinti e rilievi funerari egiziani e orientali, così come nell'arte ellenistica, romana e bizantina.

Nonostante Caravaggio sostenesse che "tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure", in ambito accademico, fin dal XVIII secolo, alla natura morta era riservato il rango più basso della scala gerarchica dei generi proprio perché raffigurava oggetti quotidiani; tuttavia – ed è forse qui che risiede il suo profondo interesse filosofico e artistico anche per il mondo contemporaneo – questo particolare soggetto artistico, proprio per la sua stessa essenza, rende immutabili ed eterne cose di uso comune, destinate cioè, per la loro natura, all'insignificanza e alla obsolescenza.

Nell'arte contemporanea, a differenza di altri generi, la natura morta resta quasi sempre riconoscibile, non subendo le trasformazioni formali di altre tipologie ed attraversando i diversi movimenti d'avanguardia di inizio secolo. Anche i cubisti, ad esempio, dovendo rappresentare un processo di analisi e intersezione delle forme geometriche scelsero un soggetto immobile, fisso, quale la natura morta di oggetti, per disarticolarlo scandagliando le diverse maniere del "vedere" prospettico in una successione temporale; peraltro, non solo i cubisti, hanno trovato nella natura morta un'ideale palestra di sperimentazione ma – nonostante le dichiarazioni teoriche sulla scomparsa dei generi e la "morte della natura morta" – perfino gli stilemi del dinamismo futurista e le linee-forza spazio-temporali sono state applicate alla natura morta, specialmente nelle sculture di Boccioni e in alcune tele di Severini, di Balla, di Fillia.

La principale caratteristica è che essa si presenta come "un'imitazione al quadrato", metafora dell'arte stessa, in quanto riproduce forme immediatamente riconoscibili, in altre parole "la natura morta resta essenzialmente la creazione di un doppio e non l'interpretazione di un'immagine deformata dell'originale"<sup>3</sup>.

Proprio questa ambivalenza concettuale, l'alternanza tra magia evocativa e presenza inquietante, un doppio distante e gelido o, al contrario, rassicurante nella sua riconoscibilità esistenziale, ha portato la natura morta al centro della ricerca poetica di una parte considerevole dell'arte italiana del XX secolo<sup>4</sup>.

Si tratta di un processo di ready made, di estrapolazione dalla realtà: non si cerca di riprodurre il processo di formazione del reale bensì di isolarne alcuni elementi e rinominarli. "Il termine di

natura morta o ancora meglio di still life esprime questo magico momento di introspezione organizzata, quasi di costruzione teatrale (...). Si tratta dunque di una specie di danza degli esseri che circondano e servono l'uomo e che quasi per vendicarsi lo rendono altrettanto immobile e pietrificato nella contemplazione"<sup>5</sup>.

Seguendo l'esempio dell'arte anche la filosofia, ha scritto recentemente Bodei, "è stata chiamata a comprendere la trasformazione degli oggetti in cose, a restituire loro l'eccedenza di senso sottratta dall'usura dell'abitudine e dallo sguardo oggettivante. Entrambe, arte e filosofia, combattono quindi la desemantizzazione cui il nostro mondo quotidiano, ridotto a 'deserto del reale', è stato sottoposto e invitano, nello stesso tempo, a rinvenire nelle cose quell'aura che ce le avvicina, pur mantenendole la distanza"<sup>6</sup>.

L'oggetto diviene soggetto ed è contemplato nella sua essenza. "Gli oggetti diventati cose non hanno evidentemente in quanto tali, alcun linguaggio, non rispondono con parole alle nostre domande. Appaiono dapprima inerti e non sembrano ricambiare i nostri investimenti ideali, simbolici ed emotivi. A considerarle in maniera non distratta o superficiale abbandonando il nostro analfabetismo nei loro confronti, esse ci fanno però parlare a nome loro guidandoci nella direzione del loro progressivo rivelarsi"<sup>7</sup>.

Le cose mute e inanimate, destinate alla distruzione e al logoramento possono, quindi, attraverso lo sguardo estetico e il procedimento artistico, rivelare la loro storia che, evidentemente, implica un nesso esistenziale con gli uomini e le loro relazioni con la vita vissuta ma, allo stesso tempo, divenire il simbolo di una realtà immobile, estranea, magica, la replica eterna di una vita effimera. Tra questi due estremi, solo apparentemente contrapposti e spesso interconnessi, si dipanano alcuni esempi pittorici del Novecento italiano. Privi di contenuti palesemente ideologici, celebrativi o didascalici, lontani dalle tematiche di impegno civile e sociale, la natura morta diviene il sinonimo stesso dell'esclusiva autonomia della pittura, "codice assoluto di espressione"<sup>8</sup>.

## **"Miniature di eternità"**

Nel terzo numero di "Valori Plastici"<sup>9</sup> del 1921 Alberto Savinio, riflettendo sull'immobilità terrestre, ispiratrice delle arti plastiche scrisse: "L'opera dipinta è una sorta di pregodimento della calma assoluta (...). L'occhio si posa sugli oggetti con fiducia; vediamo ovunque una calma sicura e troviamo una specie di inamovibilità della natura".

Un anno dopo de Chirico, introducendo una personale di Morandi alla Primavera Fiorentina approfondisce gli stessi temi accostandovi, al contempo, le riflessioni sull'arte del Quattrocento e sulla poetica metafisica: "Egli – scrive a proposito di Morandi – guarda con l'occhio dell'uomo che crede e l'intimo scheletro di queste cose morte per noi, perché immobili, gli appare nel suo aspetto più consolante, nell'aspetto suo eterno. Egli partecipa in tal modo del grande lirismo creato dall'ultima profonda arte europea: la metafisica degli oggetti più comuni. Di quegli oggetti che l'abitudine ci ha resi tanto famigliari che noi, per quanto scaltriti nei misteri degli aspetti, spesso guardiamo con l'occhio dell'uomo che guarda e non sa. Non invano Eraclito da Efeso disse essere la natura piena di demoni"<sup>10</sup>.

Se la metafisica delle cose quotidiane di de Chirico è il risultato di una distillazione del reale, un'osservazione e una lettura della cose che ne rileva il carattere magico e astratto<sup>11</sup>, questa interpretazione non può essere disgiunta dal più generale clima di "ritorno all'ordine" del dopoguerra quando, all'estremo soggettivismo dionisiaco dell'avanguardia si sostituì la predilezione per la geometrica forma apollinea e l'"impersonalità" dell'oggetto. La cosa divenne pietra, fu cristallizzata dalla sguardo della Gorgone e l'atmosfera vibrante di origine impressionista si trasformò in un sottovuoto pneumatico. Massimo Bontempelli, il teorico del "Realismo magico", così definisce l'arte nuova: "Precisione realistica dei contorni, solidità di materia ben poggiata al suolo; e intorno come una atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la nostra vita si proietta". Sempre Bontempelli: "Forse l'arte è il solo incantesimo concesso all'uomo: e dell'incantesimo possiede tutti i caratteri e tutte le specie.

L'arte è evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane, profezia di cose future, sovvertimento delle leggi di natura" <sup>12</sup>. Acquistando immobilità, staccandosi dal dominio del divenire dove tutto tende all'entropia e alla sparizione, l'oggetto effimero si eternizza nella pittura. Le cose si trasformano in "miniature di eternità" <sup>13</sup>.

Nelle tematiche del realismo magico la natura morta assume, così, un ampio rilievo dato che proprio l'assenza dei limiti narrativi e la perimetrazione del soggetto compositivo offrivano la possibilità immediata di trovarsi a diretto contatto con le cose permettendo la decodificazione dei segni, lo svelamento di un significato nascosto. Il mondo del visibile diventa un soggetto di studio, un'ermeneutica delle apparenze che solo l'artista può interpretare <sup>14</sup>.

Esemplificative, in questo senso, nella loro sospensione tra il simbolismo metafisico e la ricerca della magia nell'esperienza quotidiana degli oggetti, sono le opere di due tra i protagonisti di "Valori Plastici": Mario Broglio, anima del movimento e fondatore della rivista, e Riccardo Francalancia. Un tavolo ligneo ottagonale campeggia al centro del dipinto di Francalancia *Natura morta. Alabastro* <sup>15</sup> [tav. LXVI]; su di esso è poggiata un'alzatina in alabastro bianco con sopra dei frutti, mentre sullo sfondo è raffigurata una porta (ma potrebbe essere anche un armadio) decorata a riquadri con nature morte e marine. Pregiato e cristallino, l'alabastro sembra indicare il significato intrinseco del dipinto, a cui allude simbolicamente anche la serratura sul tavolo in primo piano. L'immobilità glaciale della composizione, solo apparentemente ingenua, è lo specchio di un teatro magico tra geometria e natura, a cui l'uomo può, forse, accedere attraverso la contemplazione degli oggetti comuni. Un gamma di colori chiari e limpidi, accordati sui toni del rosa e del grigio e illuminati dai bianchi canditi della porcellana, compongono la *Natura morta* <sup>16</sup> di Mario Broglio [tav. LXVII]. L'intelaiatura spaziale richiama le composizioni di Morandi dei primi anni Venti ma, soprattutto, quelle della moglie Edita Broglio. L'alternanza tra linee curve e rette crea un passaggio e un'armonia concettuale tra la rigidità delle linee dei libri e della tovaglia in primo piano, la precisione formale delle curve nella brocca e nella coppa in porcellana e i petali spampanati dei fiori, mentre la nitidezza dei profili ricorda il rigore formale della pittura del Quattrocento.

### **Natura morta, atelier, autoritratto**

Nel suo testo *Il pittore, l'uomo e le pere* Mario Mafai spiega come l'artista usi la natura morta per rappresentare se stesso, un autoritratto di cose e non di volti: "E un secolo quasi che la natura morta è stata se non tutta, ma certamente la più sicura e singolare rappresentazione: questo gioco appassionato che in fondo è come dipingere tanti autoritratti, come lisciare ripetutamente se stesso", e ancora: "Il pittore non riconosce la figura umana, ha perduto memoria di quei tratti che per tanto tempo la pittura descrisse (...) Il pittore si entusiasma per altre forme; le sue simpatie vanno a un genere diverso: un oggetto qualsiasi che lo spazio crei e accenda di vibrazioni e di colori, una mela come una stoffa dalle tonalità rare, un vetro con le sue lucentezze sono elementi che formano quella flora spettacolosa che nutre la sua fantasia" <sup>17</sup>.

Se la natura morta può, in alcuni casi, essere considerata un autoritratto, quello che più conta è mettersi in posa, comporre gli oggetti, sistemare le cose, configurarsi per un altro, anzitutto per il pittore che ritrae, poi per l'osservatore che contempla.

In *Natura morta con cavoli rossi* <sup>18</sup> [tav. LXXI] Francesco Trombadori, come un regista o uno scenografo, colloca all'interno del dipinto, gli strumenti del mestiere, disegni e tele, accostandoli ad una brocca bianca dalla liscia superficie e ad un cavolo rosso cupo dalle foglie carnose e vellutate. La voluta accentuazione delle superfici materiche – un ricordo della pittura fiamminga – si accompagna alla riproposizione di oggetti che evocano l'intima quotidianità dell'artista: la tela rovesciata, quasi un pudico gesto sul lavoro ancora in fieri, e il disegno raffigurante il volto di una modella che compare, peraltro, in altri dipinti coevi. Si tratta quindi di un autoritratto disumanizzato in cui il riguardante entra dinamicamente nella comprensione del significato attraverso un gioco di rispecchiamento.

Se è vero che la lettura fotografica del reale <sup>19</sup> si sovrappone alla cultura visiva della tradizione del realismo italiano e olandese – dai Campi, a Caravaggio, a Vermeer – le nature morte di Trombadori non esauriscono così la loro ragion d'essere ma assumono significati, direi, metalinguistici. Il quadro diviene il riflesso del procedimento pittorico e dell'essere artista: frammenti e strumenti del vero studio entrano nell'opera, non solo come attrezzi del mestiere o esempi formali ma anche come tracce di vita vissuta, quasi che solo nell'elaborazione artistica, come nel teatro, si ritrovassero e si comprendessero le vicende umane. "Sembra – come scrisse Maurizio Fagiolo nel 1986 – che Trombadori individui certi elementi della natura (per la loro forma e il loro colore) e li muova sul palcoscenico dello specchio pittorico come personaggi che tornano a ogni atto con diverse pose, sotto diverse, luci" <sup>20</sup>. La tela diviene così un palcoscenico, dove gli attori/cose, alternandosi tra mondo artificiale e naturale, si dispongono seguendo una precisa, ma invisibile, regia <sup>21</sup>.

La Natura morta con strumenti musicali <sup>22</sup> di Afro [tav. LXXXVIII] è, invece, una complessa composizione di strumenti musicali: mandolini, liuto, trombetta, corno, salterio e campanella, posati su un tavolo visto di spigolo mentre sullo sfondo è poggiato un quadro raffigurante un suonatore di liuto. Il "quadro nel quadro" è datato 1912 (anno di nascita di Afro) che in un'altra opera coeva si era ritratto proprio nelle vesti di un suonatore secentesco dello strumento a corde. Anche in questo caso trapela un doppio registro semantico: la natura morta mette in luce il virtuosismo stilistico di evidente derivazione veneta e le elaborazioni "museali" ispirate alle analoghe composizioni secentesche con strumenti musicali – quelle di Evaristo Baschenis soprattutto – filtrate attraverso la poetica del tonalismo ma, allo stesso tempo, le alternanze di luci e di ombre fanno da contrappunto al gioco di forme concave e convesse che informa tutta la composizione. Peraltro l'opera, nel suo più intimo significato, sembra piuttosto un autoritratto dove il quadro sullo sfondo assume la valenza di uno specchio, nel quale appare l'artista stesso. Il pittore, nello spazio mentale del dipinto, può suonare lo strumento ma sarebbe ugualmente capace di afferrarne uno di quelli poggiati sul tavolo per aggiustarlo, accordarlo e provarne il timbro. Evidente il significato metaforico: solo l'intervento artistico anima le cose che, altrimenti, pur se realisticamente ritratte, non potrebbero emettere suoni <sup>23</sup>.

L'espedito del "quadro nel quadro", come il "teatro nel teatro" di Pirandello, mette in scena il conflitto tra la vita autentica e la sua rappresentazione, tra la realtà, la maschera e la finzione, che scardina le strutture tradizionali creando rimandi e spaesamenti tra i ruoli dell'autore/artista, dello spettatore e del personaggio rappresentato. Le cose delle nature morte assumono la valenza di veri attori del teatro dell'esistenza più che le persone stesse o al posto di esse.

Se, spesso, dietro alcune composizioni di oggetti si cela il tema dell'autoritratto <sup>24</sup>, a volte attraverso la presentazione di cose di affezione, traspare l'atelier, il mondo intimo dell'artista o meglio la sua rappresentazione. Lo spazio dello studio è ciò che esiste dietro le quinte mentre il quadro ne diviene la scena orchestrata.

Gessi e statue, modelli e souvenir, oggetti d'uso e dipinti, scaffali ricolmi di libri, cavalletti, stracci e pennelli, diventano protagonisti di composizioni apparentemente casuali, quasi fossero realistiche fotografie di scene quotidiane rubate da un asettico obiettivo fotografico. Si tratta, piuttosto, di inventari di intimità, specchi dell'anima, segni della memoria concertati da un regista invisibile ma presente, forse più rispondenti al vero di un semplice autoritratto dalle riconoscibili fattezze. È questa la premessa attraverso la quale accostarsi ad opere, veri e propri frammenti di interno <sup>25</sup>, quali Nello studio di Leonetta Cecchi Pieraccini <sup>26</sup> [tav. LXXII], una moderna raffigurazione allegorica della Malinconia, le Vecchie carte [tav. LXXIII] di Baccio Maria Bacci <sup>27</sup>, esistenzialismo tradotto in pittura, e la Natura morta [tav. LXX] dalle luci dorate e dai bianchi perlacei e opalescenti di Giovanni Romagnoli <sup>28</sup>.

Se la natura morta può, quindi, essere, a volte, considerata come un autoritratto disumanizzato, analogamente l'atelier può presentarsi come un'amplificazione della natura morta, ma anche come un'iperbolica raffigurazione dell'artista stesso. Peraltro è proprio nello studio dove vita e opera pervengono ad unità.

Se è vero che nella natura morta gli oggetti si compongono mentre nella pittura di paesaggio si opera piuttosto una selezione, in alcuni casi è lo stesso paesaggio che diviene una sorta di natura

morta, dove l'accentuata immobilità formale, così apparentemente lontana dallo scenario naturale, acquista un valore simbolico. Di questa natura trattata come cosa, reificata, diventata l'oggetto attraverso il quale raffigurare un'esperienza astratta, ci sono testimonianze dipinte come la sinfonia cromatica e la ponderata composizione di Cabine di Pasquarosa Bertoletti Marcelli <sup>29</sup> [tav. LXXV a], la natura morta "en plein air" della Terrazza a Sorrento di Pio Joris <sup>30</sup> [tav. LXXIV], Il cancello rosso di Carlo Carrà <sup>31</sup> [tav. LXXV b]. Pur non trattandosi letteralmente di una natura morta Il cancello rosso ne condivide alcune costanti compositive: la struttura chiusa, circostanziata, quasi da interno, priva com'è di vie di fuga; un'idea sottesa di solitudine e immobilità; la rilevanza formale delle figure geometriche rese nella precisione dei due contrafforti che risaltano nella loro volumetria accanto all'orizzonte ostruito dal muro di fondo. Alla solidità formale degli oggetti plastici, elementi peraltro di una consuetudine quotidiana, come la casa, sembra quindi, fare da contrappunto, pur se sottinteso, la precarietà esistenziale dell'artista immerso in una condizione di preclusione e di attesa.

### **Tra tonalismo e espressionismo**

Tra una pittura chiara e solida, quasi illuminata da una luce interna alle cose, di un nitore rinascimentale e le impaginazioni barocche ispirate alla pittura seicentesca, si alternano gli esempi di nature morte di ambito romano, memori delle riflessioni di Roberto Longhi su Piero della Francesca e Caravaggio.

Il libro di Longhi <sup>32</sup>, insieme agli scritti sui quattrocentisti di Massimo Bontempelli, rappresentarono, infatti, i riferimenti teorici di quella pittura tendenzialmente geometrica, controllata, dai volumi semplificati, definita perfino "pulitina pulitina" dai più critici, genericamente denominata tonale, che sembra segnare una cifra stilistica comune a molti protagonisti dell'arte romana tra gli anni Venti e Trenta e che trova nella natura morta un soggetto particolarmente efficace per esprimere "lo stupore e la magia" derivante da quella attitudine alla semplificazione formale.

Ancora immerse nel clima post-impressionistico delle Secessioni romane sono le nature morte di Enrico Lionne <sup>33</sup> e di Cipriano Efisio Oppo <sup>34</sup>. La prima, Fiori [tav. LXIII], è caratterizzata dall'affastellamento compositivo e dalle accensioni cromatiche tipiche dell'artista, l'altra Scherzo [tav. LXIV], è una composizione di fiori di campo, un arabesco dall'andamento ritmico e dai colori vivaci che si risolve in un decorativismo superficiale memore del gusto postimpressionista di quegli anni. Viceversa segna un momento di passaggio la natura morta intitolata Banane [tav. LXV] di Felice Carena <sup>35</sup>. Esposta anch'essa alla Secessione romana del 1916, pur mostrando un evidente omaggio a Gauguin nella scelta del frutto tropicale e nel vibrante colorismo di provenienza fauve, rivela nella sintesi plastica delle forme la lezione di Cézanne ma anche un'attenzione alle composizioni seicentesche che saranno sviluppate negli anni successivi, segno di quella nuova poetica dell'oggetto che proprio negli anni del primissimo dopoguerra si andava affermando a Roma. "Era necessario – scriverà Carena nel 1931 – (...) cercare di penetrare con maggiore chiarezza e sincerità la bellezza delle cose anche umili e soprattutto umili; dipinsi allora nature morte quasi desolate; mi rifugiai ad Anticoli Corrado e là ho l'impressione di aver compreso qualcosa di questo mistero che è attorno a noi" <sup>36</sup>.

Esemplificative di questo nuovo contesto sono la Natura morta con vaso di fiori di Roberto Melli <sup>37</sup> [tav. LXVIII], come anche la Natura morta di Luigi Trifoglio <sup>38</sup> [tav. LXIX]. La prima è un insieme astratto di piani e volumi, una partitura armonica che segue le regole del tonalismo nella giustapposizioni di modulazioni cromatiche che segnano i volumi del soggetto. Le campiture del colore, come ben notato, assorbono tutta la luce e appaiono al massimo delle loro qualità di timbro. Il lavoro di Melli, per analogia, assomiglia a quello del musicista che gioca sulle armonie come sulle dissonanze accostando colori acidi a tinte complementari in accordi imprevedibili <sup>39</sup>. Il riferimento alla musica è altrettanto calzante per le opere di un altro, tra i protagonisti del tonalismo, Emanuele Cavalli.

Consacrato quale pittore classico da Waldemar George e collocato insieme a Cagli, Capogrossi e Scalvi sotto l'etichetta "Ecole de Rome", Cavalli è tra i pittori più interessanti del gruppo dei tonalisti romani. La riflessione sul tema delle nature morte, particolarmente adatto ad un artista che cercava nella meditazione e nell'elaborazione spirituale le modalità per un approdo ad "una pittura calma", è oltremodo frequente e continua nella sua pittura tanto da ritrovarla dagli esordi fino agli esiti ultimi della ricerca artistica. "Un oggetto all'oscuro, senza cioè le condizioni accidentali di luce, senza che lo percepiamo per colore o per chiaroscuro, ha pure la sua forma. Forma precisa ed assoluta. Quella io perseguo. Generata da luoghi geometrici interni" <sup>40</sup>. Nella *Natura morta* <sup>41</sup> [tav. LXXXVII] l'instabilità del piano e la semplicità degli elementi compositivi: un cestino di paglia, una piccola anfora, un piffero insieme all'uso di colori irreali, come il tono rosso squillante in primo piano e il blu dello sfondo, creano una prospettiva neo-surrealista, analoga ad altre opere coeve.

Numerose sono anche le nature morte dipinte da Giuseppe Capogrossi negli anni Trenta, alcune molto simili a quelle del suo amico e sodale Cavalli, con cui insieme a Melli firmò il Manifesto del Primordialismo plastico nel 1933. Di *Giocchi* <sup>42</sup> [tav. LXXXV], ad esempio, esiste un dipinto di soggetto analogo dipinto da Cavalli intitolato *Natura morta con racchetta*. Peraltro il tema dei giochi anzi, meglio, della stanza dei giochi era caro a Bontempelli quale simbolo di spaesamento, distacco dal concreto quotidiano, strumento della memoria per approdare ad un'altra realtà, ad una sospensione temporale. E di giocattoli sono popolati diversi dipinti di quegli anni: da *Gli oggetti abbandonati nella foresta di Savinio*, a *La stanza dei giochi di Casorati*, all'*Interno melanconico di Francalancia*, all'*Atelier delle meraviglie di Sironi*. Le cose diventano segni di un'altra realtà: "Si tratta di un viaggio dentro la memoria, della discesa dentro l'oscuro dove navigano giocattoli, oggetti di affezione che la memoria, l'inabissamento permette di rivisitare senza alcuna possibilità o intenzione di ricondurli in superficie" <sup>43</sup>. Successivo di qualche anno è *Oggetti rustici* (1938) sempre di Capogrossi [tav. LXXXVI], acquistato alla II Quadriennale del 1939 dove l'artista aveva una sala personale.

Caldi toni scuri caratterizzano, invece, la *Natura morta*, con agrifoglio e album fotografico, di Virgilio Guzzi <sup>44</sup> [tav. LXXXIV], vicina agli esiti pittorici di Mafai e Ziveri ma non così distante dagli esempi del tonalismo. Scrisse Guzzi a proposito del suo passaggio da una pittura tonale ad un nuovo romanticismo: "Amore della corposità naturale, del concreto del solido, dello spazio profondo (...) Romanticismo come disposizione a farsi comunicativi, credenti in una naturale animazione delle cose perché noi siamo naturalmente animati" <sup>45</sup>. Anche in questo caso le "cose" poggiate sul tavolo ligneo accennano ad un'interpretazione ambivalente: da una parte sono oggetti che appartengono al mondo intimo dell'artista, come la raccolta di fotografie significativamente ribaltata rispetto allo sguardo dello spettatore, dall'altra sono rappresentati nell'oggetto-quadro di per sé "votato" all'esposizione. Impronta decisamente espressionista è quella che emerge da *Girasoli* [tav. LXXXII] di Marino Mazzacurati <sup>46</sup>, evidente omaggio ad uno dei soggetti preferiti di Van Gogh.

## **Italiani a Parigi, metafisica e classicità**

Nonostante sia tra i maggiori teorici della metafisica degli oggetti, Alberto Savinio non si è dedicato particolarmente alla natura morta ma è estremamente evidente il valore che le accorda nella sua visione magica del fare artistico. Soffermandosi sulla poetica di de Chirico scrive sul primo numero di "Valori Plastici": "I suoi quadri non riproducono la visibilità muta dell'oggetto scelto per la drammaticità del suo aspetto, della sua forma, della sua natura, della sua materia, della sua utilità. Egli giunge al di là dell'oggetto stesso. Egli mette a nudo l'anatomia metafisica del dramma. È il pittore moderno, ma più precisamente il mago moderno".

Per lo più risalenti agli anni del soggiorno francese, le nature morte di Savinio, sono a volte inquadrare da una scenografica finestra ma, spesso, compaiono all'interno di composizioni più ampie. In *Autunno* <sup>47</sup> [tav. LXXIX], melograni, uva e fichi maturi sembrano alludere ai classici

simboli della passione; impaginati in una composizione di gusto barocco e morbidamente trattati alla maniera di Renoir, sono separati dal paesaggio sullo sfondo da una pesante tenda decorata, cifra stilistica tipica della metafisica. Il dipinto, quasi una citazione o un omaggio all'arte di de Chirico, oltre ad essere un'evidente allegoria di una stagione, segno ciclico del tempo, presenta una cromia leggera tipica della tempera, da mettere in relazione al ricercato recupero delle tecniche tradizionali e del mestiere quali strumenti dell'alchimista-pittore.

Analoga attenzione alle antiche tecniche esecutive del fare artistico si ritrova nei lavori di Gino Severini, cui si accompagna un attento e approfondito studio dei rapporti armonici e matematici tra le forme. Nella *Composizione*<sup>48</sup> [tav. LXXX], realizzata a mosaico, è comune a certa arte degli anni Trenta il recupero dell'iconografia pompeiana delle nature morte con maschere, pesci, anfore e cestini di frutta che in quest'opera, però, si concilia con la rigorosa applicazione dei concetti compositivi dei mosaici ravennati, accuratamente studiati dall'artista, trasformando una raffigurazione pagana in una composizione paleocristiana. Anche in queste opere di piccole dimensioni, come sarà nelle vaste decorazioni murali, Severini attraverso il vero mosaico o con pennellate brevi e ravvicinate che sembrano alludere alla stessa tecnica dei tasselli marmorei, ricerca le modulazioni dei colori nell'affiancamento delle tessere. "Occorre – scrive Severini – modulare il colore facendolo continuamente contrastare non solo con le sue variazioni di tono (...) ma con le sue variazioni di gamma, che possono, anzi debbono andare dagli analoghi ai complementari"<sup>49</sup>.

Così come Savinio, anche Filippo De Pisis ebbe un esordio metafisico per poi immergersi nel clima internazionale parigino insieme agli "Italiens de Paris"<sup>50</sup>. Sapori, odori, colori dello spazio marino, dell'acqua, fonte di vita imprigionata nella bottiglia, sono motivi frequentissimi nelle nature morte di De Pisis, che trovano la loro origine, proprio nel sodalizio ferrarese con de Chirico, Savinio e Carrà (la sua prima *Natura morta marina* è del '16) per poi moltiplicarsi negli anni parigini, in particolare tra il 1925 e il 1927 intrecciandosi con la conoscenza diretta delle opere degli impressionisti francesi, quali Manet e Renoir, e della pittura spagnola del Seicento. Quest'opera, nota anche come *Pesci e bottiglia*<sup>51</sup> [tav. LXXVII], è stata esposta e acquistata alla I Quadriennale d'arte ma fu dipinta nel 1925, l'anno del trasferimento dell'artista a Parigi. Diverse sono le testimonianze degli amici che accompagnavano De Pisis nei vagabondaggi notturni nei mercati ittici parigini o i ricordi diretti dell'artista in cui si descrive mentre osserva un pesce agonizzante o racconta il significato delle sue nature morte marine. Eppure, la straniante spazialità della composizione, che sembra sfuggire verso l'alto in uno spazio indefinito ed irreale dove un pesce è miracolosamente poggiato in verticale su un vassoio mentre altri sono inquadrati dall'alto, si sottrae a precisi rimandi simbolici. Gli oggetti ritratti e i pesci agonizzanti, la corruzione della materia organica, svolgono, piuttosto, per De Pisis una funzione di annotazione, di ricordo, di attivazione mnemonica, al pari della famosa *madeleine proustiana*. Un'"intermittenza del cuore" che seppur certamente connessa alle vicende biografiche e ad una semantica condivisa resta in un ambito privato e personale trasposto però in una dimensione metafisica e in un tempo immobile. L'oggetto senza vita si trasforma in pittura allorché l'artista è in grado di drammatizzare le cose e la loro ambigua presenza facendo della magia della loro inattesa evidenza un simbolo<sup>52</sup>. "In certe pitture del 1926 o '27 – scrisse De Pisis – certi pesci appesi fuori dalla finestra al sole... dentro il vuoto parallelepipedo di una stanza un po' macabra, sono opere che possono considerarsi metafisiche anche in senso stretto"<sup>53</sup>.

Il dipinto di Mario Tozzi, *In riva al mare*<sup>54</sup> [tav. LXXVI], eseguito probabilmente a Parigi, sembra un omaggio a De Pisis, quasi a sottolineare il sodalizio dei due artisti sul suolo francese. Nell'opera tre figure nude appaiono assortite in un dialogo in riva al mare che esclude lo spettatore mentre a loro volta gli oggetti, come la grande conchiglia, la bottiglia piena d'acqua e il bicchiere, metafisiche forme raggelate, diventano i protagonisti della scena. Se l'ambientazione è tipica di analoghe composizioni *Marine* di De Pisis, la scelta di alcuni oggetti – ad esempio la grande conchiglia – sembra essere una vera e propria citazione da alcune opere coeve dell'amico<sup>55</sup>.

Lo studio di Cézanne, l'esperienza formale della Metafisica, la vicinanza con "Valori Plastici" sono stati probabilmente gli elementi costitutivi della biografia artistica di Giorgio Morandi, ormai considerato tra i più significativi artisti del secolo appena trascorso. Come Cézanne per l'Ottocento,

Morandi è un punto di riferimento imprescindibile nel percorso di riscoperta dell'oggetto che attraversa tutto il XX secolo. Con lui la natura morta diviene campo di indagine della pittura stessa, uno spazio mentale per sottrarre le cose al caos del mondo <sup>56</sup>. Nella "camera delle meraviglie" di Morandi, nell'intimo spazio dell'atelier, "gli oggetti della realtà – scrive Marilena Pasquali – sono per lui lo specchio del sé. (...) Per questo le sue 'creature d'affezione' sono sempre le stesse, non si muovono, non cambiano: è l'artista a mutare di momento in momento trasferendo le varianti dei suoi alter-ego, delle sue ombre fedeli, l'impregiudicata, inafferrabile ricchezza della sua personalità" <sup>57</sup>.

Significativa, quindi, di un particolare momento della pittura di Morandi, intorno alla prima metà degli anni Trenta è *Natura morta* del 1932 <sup>58</sup> [tav. LXXXIII]. Abbandonata la breve stagione naturalistica, tipica del periodo di maggior frequentazione con Leo Longanesi e Mino Maccari e l'ambiente "strapaesano" del "Selvaggio" e dell'"Italiano", l'artista pare esplorare un mondo sconosciuto: quello della dissoluzione formale, una vibrazione degli oggetti che appaiono liquefarsi o accendersi di bagliori improvvisi, per poi riacquistare, negli anni successivi, la nettezza dei profili e una nuova chiarezza cromatica. Eppure anche in quest'opera, che differisce dall'immagine più conosciuta dell'arte di Morandi, si ritrovano gli oggetti prediletti per un lungo e ininterrotto dialogo: "Queste cose scelte in tutta la loro imperturbabile solitudine (che) nelle mutevoli composizioni acquisivano una sconcertante personalità e cercavano anche di allacciare tra loro delle sottili relazioni dalle quali si costituiva pian piano, lentamente dalla loro prossimità, una compagine armonica. L'arrangiatore era Morandi, che stava a vedere con dedizione e ansia estreme il lento formarsi della comparsa delle cose" <sup>59</sup>.

Anche per Felice Casorati gli oggetti sono senza dubbio al centro della sua ricerca compositiva, a volte in dialogo simbolico e formale con le figure femminili, protagoniste di molti suoi dipinti, altre volte fulcro dell'opera quali assoluti protagonisti. Tra questi il motivo della "scodella vuota" insieme alle "uova" sono forse le sigle compositive e simboliche che caratterizzano maggiormente la poetica di Casorati nel primo periodo simbolista così come in quello polemicamente definito "neoclassico". Se il tema del rapporto formale tra concavo e convesso è tra quelli maggiormente esplorati dall'artista nelle sue diverse declinazioni, dai volti ai nudi, è certamente nella natura morta, per la sua attitudine astrattizzante, che più facilmente si ritrova la perfetta dimensione teorica per analizzare i valori plastici della composizione mai disgiunta, però, dal rilievo simbolico dell'oggetto stesso. La scodella vuota è, infatti, commento psicologico alla scena ma anche metafora strutturale della composizione.

"Il genere della natura morta è forse quello che meglio gli consente di mettere a fuoco, in un microuniverso direttamente controllabile, il lavoro di montaggio e di elaborazione dei giochi lineari e plastici, degli accordi cromatici e delle modulazioni tonali. (...) In tutte le fasi della ricerca casoratiana, le nature morte costituiscono presenze di rilievo e questo vale in particolare nei principali momenti di svolta: nel 1914-15; nei primi anni del dopoguerra (nel periodo delle grandi tempere e in quello "neoclassico"); alla fine degli anni '20; e poi ancora intorno al 1940" <sup>60</sup>.

In *Albergo di provincia* del 1928 <sup>61</sup> [tav. LXXXI], ad esempio, come, peraltro, in *Ospedale* – una sorta di pendant esposto insieme ad altre sei opere alla XVI Biennale di Venezia – gli elementi della composizione sembrano seguire le regole delle figure retoriche del linguaggio, in particolare della metonimia. Lo sguardo ravvicinato su pochi oggetti di gozzaniana memoria richiama alla mente le intime e solitarie atmosfere di un albergo di paese: il pane per colazione, il vassoio smaltato nero e decorato a fiori, la tendina di pizzo, lo schienale della sedia a forma di lira. Come in diversi dipinti con figure "Casorati esibisce oggetti concreti, chincaglierie sgargianti, strumenti di piccoli rituali quotidiani" <sup>62</sup> quali elementi di un racconto, brani di un personale romanzo, tratti dalla propria esperienza biografica. Sono anche questi autoritratti "in assenza".

## L'epifania dell'oggetto

La storia di De Pisis, come quella di Morandi e, per diversi aspetti, di de Chirico, Savinio, Casorati e di molti altri artisti del Ventesimo secolo, pittori ma anche scrittori, filosofi e intellettuali in senso lato, si configura come una meditazione ininterrotta sul significato delle cose. Un tentativo di comunicazione con esse nella certezza, che fu anche di Cesare Pavese, che non occorrono lunghi viaggi o spericolate avventure per approdare alla scoperta del senso. "Sappiamo che il più sicuro – e più rapido – modo di stupirci è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest'oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo visto mai" <sup>63</sup>. Se, come affermava Benjamin, l'aura dell'oggetto si perde nel momento stesso della sua produzione industriale, la ricerca sulla natura morta si presenta come una spia, un indizio di quella necessità non più procrastinabile di "far parlare" le cose su cui riflette la fenomenologia di Merleau-Ponty. "Egli – scrive Bodei – ha spiegato come la pittura ci abbia metaforicamente fatto intuire sia l'invisibile nel visibile, sia per usare un'espressione di Ernst Bloch, il 'dorso delle cose', quello che si intravede al di là della loro superficie. (...) Il pittore sa vedere il mondo in maniera più articolata e profonda di coloro che non hanno mai esercitato e affinato quello sguardo. (...) Un simile sguardo 'come se si trovasse con esse in un rapporto di armonia prestabilita, come se le sapesse prima di saperle', costruisce situazioni in cui le cose sembrano parlarci e guardarci, tanto che non si sa più chi vede e chi è visto" <sup>64</sup>.

La testimonianza di Rainer Maria Rilke è intrisa di nostalgia quando scrive "Le cose, animate, vissute, consapevoli con noi, declinano e non possono essere sostituite. Noi siamo forse gli ultimi che abbiamo conosciuto tali cose. Su noi pesa la responsabilità di conservare non solo il loro ricordo (sarebbe poco e infido) ma il loro valore umano e larico (larico nel senso di divinità della casa)" <sup>65</sup> ma compito del poeta era proprio quello di restituire senso alle parole e sacralità agli oggetti. Quando De Pisis raffigura la decomposizione della natura davanti allo sguardo dello spettatore, quando Morandi compone gli insiemi di oggetti sottraendoli dal caos esistenziale, le loro opere rappresentano "l'estrema testimonianza di una cultura delle cose che sfioriva e che lì, sulla soglia della sua evanescenza e del trionfo dell'oggetto industriale, privo di storia, esalava il sapore della sua conturbante realtà e della propria forza evocativa (...). De Pisis – insieme ad altri (nda) – aveva compreso che ad essere defunzionalizzati, spaesati e fuori gioco, non erano questa o quella cosa, ma le cose stesse come categoria dello spirito e della coscienza, come realtà storica e metastorica. L'assedio dunque collimava con una robusta struttura di difesa, che nascendo dal Pascoli più magico e simbolico, transitava attraverso Rimbaud (...) per approdare alla madeleine di Proust" <sup>66</sup>. Molte opere del secolo breve sono lo specchio di questa faticosa e ostinata difesa.

<sup>1</sup> E. Battisti, *Meditando sull'inutile*, in *Natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, Milano 1989, I e II vol. pp. 15-39. Gli storici, peraltro, non si trovano concordi né sul luogo, né sul periodo cui far risalire la nascita del genere "natura morta", né sul suo intrinseco significato; vi è chi lo ritiene un'espressione tipica del mondo nordico chi, al contrario, pensa sia nato in Italia intorno al primo decennio del XVI secolo; mentre alcuni lo considerano il riflesso di un sistema metaforico rigidamente stabilito, altri ritengono sia un libero esercizio plastico fine a se stesso. Su questi temi vedi, tra gli altri, Ch. Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Parigi 1959; E.H. Gombrich, *Tradizione ed espressione nella natura morta occidentale*, in *A cavallo di un manico di scopa*, *Saggi di Teoria dell'arte* (ed. or. *Meditations on Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Londra 1963) I ed. italiana, Torino 1971, Milano 2001, pp. 105-179; M. Rosci, *La natura morta in Italia*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte III, vol. IV, Torino 1982, pp. 83-113; L. Salerno, *La natura morta in Italia 1560-1805*, Roma 1988; *La natura morta nell'arte italiana del Novecento*, Mesola 1987, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi, Milano 1987; S. Ebert-Shiffer, *La natura morta, storia forme e significati*, Milano 1998; *Scenografie. Nature morte in Europa XVII-XVIII secolo*, Bergamo, Galleria Lorenzelli 1998, catalogo della mostra a cura di J. Lorenzelli, A. Veca, Bergamo 1998; *La Natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, Firenze 2003, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Milano 2003; *Il respiro dell'anima. Giorgio Morandi e la natura morta in Italia, 1912-1962*, Bruges 2003-2004, catalogo della mostra a cura di G. Belli, R. Miracco, Milano 2003; *Still life in 20th Century Italy: Estorick collection of modern italian art*, Londra 2004, catalogo della mostra a cura di R. Miracco, Milano 2004; E.L. Francalanci, *Estetica degli*

oggetti, Bologna 2006; D. Ekserdjian, *Alle origini della natura morta*, Milano 2007; R. Bodei, *La vita delle cose*, Bari 2009.

<sup>2</sup> Il termine *still life* deriva dall'olandese (*stilleven* olandese, *stilleben* tedesco) e appare nel XVII secolo col significato di natura "immobile", "silenziosa"; solo nel XIX viene usato, nelle lingue romanze, il termine *natura morta*, strettamente intrecciato col concetto di *vanitas*, dell'ineludibile trascorrere del tempo e della dimensione effimera della vita terrena.

<sup>3</sup> E. Battisti, *Meditando sull'inutile*, cit. p. 28.

<sup>4</sup> L'inquietudine che è data proprio dall'illuderci di trovarci davanti ad una finestra aperta e di constatare invece che siamo di fronte ad una chiusa e invalicabile in cui possiamo introdurre degli oggetti o degli animali immobili, ma solo per confermare ulteriormente che non di realtà, ma di irrealtà, si tratta, non di un vano d'armadio e tanto meno dell'indice del suo contenuto, ma di qualcosa di ben più inquietante. Cfr. E. Battisti, *ibidem*, p. 28 e ss.

<sup>5</sup> E. Battisti, cit., p. 35.

<sup>6</sup> R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., pp. 85-86.

<sup>7</sup> R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 95.

<sup>8</sup> V. Sgarbi, *La natura morta*, cit., p. 12.

<sup>9</sup> A. Savinio, in *"Valori Plastici"*, 1921.

<sup>10</sup> G. de Chirico, Giorgio Morandi, in *La fiorentina primaverile*, Firenze, Palazzo delle Esposizioni al Parco di San Gallo, 1921, catalogo della mostra, Firenze 1922, pp. 153-154.

<sup>11</sup> V. Rivosecchi, *natura morta/vita silente*, in *Scuola romana: artisti tra le due guerre*, Milano 1988, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'arco, Milano 1988, p. 52.

<sup>12</sup> In M. Bontempelli, *L'avventura novecentista (1926-1938)*, Firenze 1938.

<sup>13</sup> R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p.116.

<sup>14</sup> Su questi temi vedi, tra gli altri, il contributo di J. Clair, *Sul realismo magico*, in *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia*, Milano 1989, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1989, pp. 39-49.

<sup>15</sup> Cfr. R. Francalancia, *Natura morta - Alabastro*, 1923, AM 1038 [scheda 51].

<sup>16</sup> Cfr. M. Broglio, *Natura morta*, AM 4964 [scheda 12].

<sup>17</sup> M. Mafai, *Il pittore, l'uomo, le pere*, in *"Prospettive"*, Roma 1942, nn. 25-27.

<sup>18</sup> *Natura morta con cavoli rossi*, AM 1133, del 1937 fu acquistata dal Governatorato di Roma in occasione della VII Mostra del Sindacato fascista di Belle Arti, cfr. M. Rovigatti, in *I Catalogo Generale della Galleria comunale d'arte moderna e Contemporanea*, a cura di G. Bonasegale, Roma 1995, pp. 460-462 [scheda 116].

<sup>19</sup> Diffuso era peraltro l'utilizzo della fotografia anche se in molti erano restii ad ammetterne l'uso. La mediazione fotografica riusciva naturalmente ad accentuare quel senso di voluto distacco, di estraniamento dalle cose, conferendo loro un carattere immediatamente "metafisico"; la fotografia, che traduce gli oggetti in scritte di luce, elimina facilmente i particolari, uniforma i toni, stempera le emozioni visive. Emblematico il caso della *Natura morta con cestino di frutta di Trombadori* dove è raffigurato un piatto olandese volutamente sfuocato, quasi come fosse stato fotografato con il diaframma troppo aperto.

<sup>20</sup> M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi (a cura di), *Trombadori*, Roma 1986, p. 15.

<sup>21</sup> Cfr. J. Lorenzelli, A. Veca, *Scenografie. Natura morta in Europa XVII-XVIII sec.*, cit.

<sup>22</sup> Cfr. Afro, *Natura morta*, 1937, AM 1337 [scheda 1]. Il dipinto fu acquistato alla VIII Mostra del Sindacato di Belle Arti del Lazio. Vedi, da Balla a Morandi. *Capolavori della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma*, Gallarate 2005, catalogo della mostra a cura di G. Bonasegale, E. Zanella, Roma 2005, n. 83 e T. Zambrotta, in *I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, a cura di G. Bonasegale, Roma 1994, pp. 199-201 con bibliografia.

<sup>23</sup> B. Mantura, in *Afro fino al 1952*, Spoleto 1987, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, P. Rosazza Ferraris, Milano-Roma 1987, p. 12.

<sup>24</sup> Celebre è ad esempio la controversa interpretazione di M. Heidegger del quadro di Van Gogh raffigurante scarpe di contadine. Vedi M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, Palermo 2004; M. Schapiro, *L'oggetto personale come soggetto di natura morta. A proposito delle osservazioni di Heidegger su van Gogh*, 1968, in *"Semeiotiche della pittura"*, Roma 2004; c. Bordoni, *Le scarpe di Heidegger*, Chieti 2005; R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 90.

<sup>25</sup> Questa espressione è usata da Veca per definire la natura morta. Cfr. A. Veca, *Ruolo e senso della natura morta*, in *La natura morta in Italia da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, cit., pp. 53-56.

<sup>26</sup> Cfr. L. Cecchi Pieraccini, *Nello studio*, 1933 ca., AM 927, vedi S. Bonfili, in *da Balla a Morandi. capolavori della Galleria Comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma*, cit., p. 215, con bibliografia.

<sup>27</sup> Cfr. B.M. Bacci, *Vecchie carte*, 1953, AM 3613 [scheda 4].

<sup>28</sup> Cfr. G. Romagnoli, *Natura morta*, 1929 ca., AM 1071 [scheda 97].

- <sup>29</sup> Cfr. Pasquarosa Bertolletti Marcelli, *Cabine (Capanne sulla spiaggia - Portoferraio)*, 1927, AM 227. Cfr. T. Zambrotta, in *I Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., pp. 386-388.
- <sup>30</sup> Cfr. P. Joris, *La terrazza (Terrazza a Sorrento)*, 1866, AM 2827, vedi M. Rinaldi, in *I Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., pp. 349-350.
- <sup>31</sup> Cfr. C. Carrà, *Cancello rosso (Pilastrini rossi)*, 1930, AM 793. Cfr. M. Rovigatti, in *I Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., pp. 241-244.
- <sup>32</sup> Ricorda Alberto Ziveri: "Fu il libro di Longhi su Piero della Francesca pubblicato nel 1927 a fornire l'apertura verso un umanesimo nuovo", contenuto in figurazioni di trascendenza metafisica. Tale rinascita umanistica dava allo spirito inquieto della gioventù intellettuale di allora una visione contenuta in un rigore mentale per quanto riguarda la forma, gli spazi e il contenuto stesso. Con l'evocazione della nuova realtà, Longhi apriva senza dubbio alla fantasia un nuovo mondo" vedi *Scuola romana, artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, cit., p. 87.
- <sup>33</sup> Enrico Lionne, *Fiori*, 1913, AM 29 [scheda 72].
- <sup>34</sup> C.E. Oppo, AM 75, cfr. S. Gnisci, in *I Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., pp. 384-386.
- <sup>35</sup> Cfr. F. Carena, *Banane*, 1916, AM25, cfr. S. Gagliardini, in *da Balla a Morandi. Capolavori della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma*, cit., pp. 200-201 con bibliografia.
- <sup>36</sup> F. Carena, autopresentazione al catalogo della I Quadriennale del 1931, riportata da T. Zambrotta, in *I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., p. 234.
- <sup>37</sup> Cfr. R. Melli, *Natura morta (Vaso di fiori)*, AM 878, cfr. T. Zambrotta, in *I Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., pp. 367-369.
- <sup>38</sup> Cfr. L. Trifoglio, *Natura morta (1934)*, AM 1094 [scheda 115].
- <sup>39</sup> V. Rivosecchi, in *Scuola romana, artisti tra le due guerre*, cit., p. 92.
- <sup>40</sup> E. Cavalli, *La Monumentalità dello stile*, 14 luglio 1938, in R. Lucchese, *Emanuele Cavalli, Prefazione*, in *Emanuele Cavalli, Roma 1984*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Roma 1984, p. 17.
- <sup>41</sup> E. Cavalli, *Natura morta*, 1939, AM 1350, [scheda 29].
- <sup>42</sup> Cfr. G. Capogrossi, *Giuochi*, 1935 ca., AM 1106, vedi A. Cambedda, in *I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., pp. 228-231.
- <sup>43</sup> G. Baratta, *L'infanzia, la morte, il viaggio*, in *Letteratura, Arte: miti del '900*, Milano 1979, catalogo della mostra a cura di Z. Birolli, Milano 1979, p. 73.
- <sup>44</sup> Cfr. V. Guzzi, *Natura morta (1934-1936)*, AM 1126, [scheda 63].
- <sup>45</sup> V. Guzzi, introduzione al catalogo della mostra di Guttuso, Guzzi, Fazzini, Montanarini, Tamburi, Ziveri, Galleria di Roma, Roma 1940, riportato in *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale, 1929-1943, Roma 1984-1985*, catalogo della mostra a cura di Ph. Daverio, M. Fagiolo dell'Arco, N. Vespignani, V. Rivosecchi, Milano 1984.
- <sup>46</sup> Marino Mazzacurati, *I Girasoli*, AM 5957, vedi catalogo della mostra Mazzacurati, *la felicità della compiutezza espressiva*, a cura di S. Bonfili con A. Agati, Roma 2009, scheda di M. Catalano con bibl., p. 132, n. 28.
- <sup>47</sup> Cfr. A. Savinio, *Autunno (1930-1934)*, AM 1079; cfr. M. Rinaldi, in *I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., p. 419 con bibliografia.
- <sup>48</sup> Cfr. G. Severini, *Composizione (1933)*, AM 1088, vedi A. Cambedda, in *I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., pp. 432-434.
- <sup>49</sup> G. Severini, *Sul mosaico come metodo di espressione e tecnica*, "Quadrante", n. 2, 1933, p. 31; vedi anche A. Cambedda, in *I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., pp. 432-433.
- <sup>50</sup> Condividendo l'interesse per l'arte classica e per lo studio della tradizione museale, questo gruppo di artisti, tra i quali i massimi protagonisti delle vicende artistiche italiane della prima metà del Novecento – da de Chirico, a Savinio, Tozzi, De Pisis e Severini, Campigli, Paresce – esposero insieme in diverse importanti mostre nella capitale francese, guidati dal critico Waldemar George sotto l'egida di una rinnovata cultura mediterranea e latina, sospesa tra mitologia e ideologia politica.
- <sup>51</sup> Cfr. De Pisis, *Natura morta (1925)*, AM 808; vedi M. Rovigatti, in *I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, cit., pp. 290-293 e S. Gagliardini, in *da Balla a Morandi*, cit., pp. 203-204.
- <sup>52</sup> P. Fossati, *Il poeta folle in Storie di figure e di immagini*, da Boccioni a Licini, Torino 1995, p. 210.
- <sup>53</sup> F. De Pisis, *La così detta arte metafisica*, in "Emporium", 1938, pp. 257-265.
- <sup>54</sup> Cfr. M. Tozzi, *In riva al mare*, AM 1093. Il dipinto fu acquistato alla II Quadriennale del 1935. Peraltro Tozzi possedeva una *Natura morta marina dell'amico De Pisis*. Cfr. De Pisis, *Gli anni di Parigi, 1925-1939*,

Verona 1987-1988, Roma 1988, catalogo della mostra a cura di G. Briganti, Milano 1987, p. 67. Vedi anche P. Ferri, in I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, cit., pp. 451-454.

<sup>55</sup> Tra il 1930 e il 1935 Tozzi realizza diverse nature morte in riva al mare simili a quella della Galleria Comunale d'arte moderna di Roma, ad esempio *Autunno*, *Conchiglie* e *bagnanti* entrambe del 1935. Vedi a proposito il Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, a cura di M. Pasquali, Milano 1988, dove, peraltro, questo dipinto è dato in collocazione ignota (p. 1935, vol. I, n. 35/8).

<sup>56</sup> *L'alibi dell'oggetto*, Lucca 2007-2008, Fondazione centro studi sull'arte Livia e Carlo Ludovico Ragghianti, catalogo della mostra a cura di M. Pasquali, Lucca 2007, p. 12.

<sup>57</sup> M. Pasquali, in Morandi, "Art Dossier", n. 50, 1990, p. 13.

<sup>58</sup> Cfr. G. Morandi, *Natura morta* (1932), AM 1056, vedi A. Cambedda, in I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, cit., pp. 376-378, e C. Faldi, in *da Balla a Morandi*, cit., pp. 207-208 con bibliografia.

<sup>59</sup> W. Haftmann, *Giorgio Morandi, La vita esemplare di un pittore*, in *Giorgio Morandi. L'immagine di Grizzana: mostra del centenario*, Grizzana 1990, catalogo a cura di M. Pasquali, Milano 1990.

<sup>60</sup> Felice Casorati, catalogo della mostra a cura di F. Poli, M. Circosta, Torino, Galleria Circosta, 1911, p. 11.

<sup>61</sup> F. Casorati, *Albergo di provincia*, AM 495; cfr. G. Tamburri, in I Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, cit., pp. 245-247.

<sup>62</sup> P. Fossati, *La ragazza Silvana*, in *Storie di figure e di immagini, da Boccioni a Licini*, cit., p. 174.

<sup>63</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, *Diario 1935-1950*, Torino 1968, (20 febbraio 1946), p. 282.

<sup>64</sup> R. Bodei, *la vita delle cose*, cit., pp. 91-92.

<sup>65</sup> Lettera di Rilke a Witold von Hulewicz del 13 novembre 1925, in R.M. Rilke, *Lettere da Muzot 1921-1926*, Milano 1947 riportato in R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 72.

<sup>66</sup> G. Cortenova, *La filosofia delle cose nella pittura di De Pisis*, in *De Pisis. Gli anni di Parigi 1925-1939*, a cura di G. Briganti, cit., p. 48.

\* Desidero ringraziare per i suggerimenti e la collaborazione Ombretta Bracci, Maria Catalano, Micol Forti, Laura Gavioli, Gabriella Perni, Gloria Raimondi, Maria Elisa Tittoni, Simonetta Tozzi, Cinzia Virno.