

FAZZINI E ZIVERI

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
18 dicembre 1984-3 febbraio 1985

L'amicizia tra Pericle Fazzini e Alberto Ziveri, principale motivo ispiratore della mostra realizzata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, nasce nel 1930. Fazzini è appena giunto a Roma dal paese d'origine, Grottammare, dove aveva imparato ad amare le poche sculture romaniche accantonate in un ripostiglio dell'antica chiesa di Sant'Agostino, ed alcune riproduzioni di Donatello e Iacopo Della Quercia, indicate premurosamente dall'amico Rivosecchi. Ziveri, appena ventiduenne, aveva alle spalle un breve apprendistato nella bottega di Giulio Bargellini come "schiacciadori" e aiutante nella preparazione e nel fissaggio dei grandi cartoni parietali che il pittore *liberty* andava realizzando, insieme a Guglielmo Janni, nella Banca d'Italia, progettata da Marcello Piacentini. Nel '28 e nel '29 avvengono le prime apparizioni pubbliche del giovane pittore, le cui opere — testimonia Virgilio Guzzi rievocando il clima di quegli anni (catalogo della mostra, galleria La Nuova Pesa, Roma marzo 1960) — appaiono come illuminate "dai tramonti sui lungotevere di Mafai, dai tramonti sanguigni di Scipione".

Sino dal 1930 Fazzini e Ziveri si trovano affiancati, condividendo uno studio seminterrato fuori porta San Giovanni; pur mantenendo la propria particolarità artistica, insieme percorrono le prime importanti tappe della loro storia: il concorso per il Pensionato Artistico Nazionale (1932), la prima mostra organizzata nella galleria di Dario Sabatello (1933), la Quadriennale del '35, fino alla Biennale di Venezia del '38. Ma oltre a questi appuntamenti ufficiali, il catalogo ripercorre fedelmente i ricordi di quegli anni, intessuti di comuni ricerche, assidue e appassionate, qui documentate attraverso un serrato dialogo tra Fazzini, Ziveri, Romeo Lucchese, "poeta vagabondo" — secondo l'affettuoso appellativo di Ziveri —, e Dario Durbè, curatore, quest'ultimo, della mostra insieme a Bruno Mantura.

"Tra me e Ziveri — osserva Fazzini — più che un programma comune c'era un fondo di stima reciproca: lui dipingeva a modo suo, io modellavo a modo mio... non pensammo mai a fare una scuola". Anche Lucchese inizialmente riconosce un'evidente divergenza di interessi nei due giovani artisti: "Fazzini disegnava continuamente in cerca di una sintesi, mentre Ziveri era più aderente alla realtà" o, come lo rimproverava Scipione, era ancora legato ai modi "impressionisti". Lo stesso Durbè ammette la mancanza di una apparente affinità di stile tra il pittore e lo scultore, per poi riconoscere e sottolineare "un singolare e spontaneo confluire di sentimento".

La mostra attuale non definisce dunque un rapporto necessario e stringente tra le espressioni dei due artisti, ma ci propone, attraverso un'ampia selezione di dipinti, sculture, disegni, studi, il parallelo svolgersi di due storie distinte, nella Roma vivace e inquieta degli anni Trenta, e gli ulteriori sviluppi di quelle espressioni nel clima faraginoso del secondo Dopoguerra. Al visitatore spetta dunque il compito di individuare le implicite tangenze, i comuni motivi ispiratori, spesso non svelati, o tradotti da sensibilità diverse in linguaggi particolari.

Nel colloquio pubblicato sul catalogo della mostra Fazzini si tradisce più volte, parla di intenti comuni, di ricerche approfondite quasi inconsciamente al fianco del-

l'amico pittore, e che vanno ben oltre ai semplici ricordi di giornate scanzonate, trascorse insieme, magari in corsa su di una bicicletta — Ziveri, vestito da bersagliere, sulla canna, Fazzini che pedalava allegramente per Via Condotti —; era infatti in gioco per quei giovani lo studio e insieme "il rinnovamento dalla radice della tradizione artistica" (Fazzini, catalogo, colloquio ottobre 1984). Non a caso, ripensando ai dipinti come "Composizione" del '33 o "Autoritratto al cavalletto", dello stesso anno, Ziveri è portato ad esaltare l'importanza del saggio di Longhi su Piero della Francesca, pubblicato nella collana *Valori Plastici*. "Lo straordinario studio del Longhi finiva di illuminare la coscienza della nostra generazione (la quale sembrava ancora incerta tra Classicismo e Romanticismo, tra Impressionismo e Cubismo e tra Liberty e Futurismo)". Secondo l'opinione di Ziveri, Longhi aveva infatti significato per gli artisti a lui contemporanei una "rinascita Umanistica", incarnata in immagini di un rigore mentale senza concessioni allo sfaldarsi disordinato e impressionistico della forma; si attingeva dunque alla grande tradizione artistica, ma con un segno nuovo, in figurazioni silenziose, di metafisica trascendenza. Sono questi interessi che emergono dai dipinti di Ziveri dei primi anni Trenta, dove impasti di tonalità grigie, turchine, rosate, si modulano in forme e personaggi dal sapore arcaico, avvolti in atmosfere incantate ed astratte.

Parallelamente Fazzini, sin dalle prime opere, rivela un filtrato interesse per Arturo Martini e per quel mondo, classico e insieme moderno, costruito da sintesi ardite, ma sempre ispirate alla figura umana, a mitiche evocazioni, ad ansie segrete e come raggelate; ricorderei inoltre l'interesse specifico per l'arte etrusca che, indicato per primo da Martini, suggerisce al giovane scultore l'uso sensibile di materiali poveri ed effimeri, quali il legno e la creta, rudemente graffiata in figure segnate dalle rughe, dalle imperfezioni, dalle deformità, poi ricondotte sapientemente a severa cifra stilistica. Penso al ritratto in legno di Renato Birolli, realizzato da Fazzini nel '32, dove le parti appena sbazzate, in sapiente contrappunto a quelle ben rifinite, ostentano la propria natura rude, grezza, e dove innumerevoli fori di larlo sembrano parlare dell'inesorabile scorrere del tempo sulle opere dell'uomo, e rendono più astratta e misteriosa l'effigie; ed ancora ricordo il ritratto del gallerista Dario Sabatello, in terracotta del '34, astratto e silenzioso, nell'immobile fermezza dei volumi, nello sguardo assente e come allucinato, nei pochi tratti del volto graffiati con crudezza nella materia fresca, accentuando profondamente poche ombre essenziali.

Nel periodo del pensionato dei due amici, alla sera si incontrano presso lo studio di Fazzini artisti e intellettuali quali De Libero, Cagli, Janni, Moravia; ed è in questi anni che Fazzini conosce Ungaretti e, dopo una lunga e sofferta gestazione, realizza il celebre ritratto del poeta, in legno: un blocco severo, inciso dall'artista con icastica fermezza e senza curarsi delle crepe profonde che attraversano l'intera opera, esaltando il potente effetto di astrazione. Dello stesso periodo sono vari ritratti in legno di amici artisti ed alcune figure femminili quali il ritratto di Maria Pia, di Clelia, di Valeria e due della moglie Anita (fig. 9); opere di arcaica suggestione, brutalmente segnate sulla superficie, talvolta arricchite con tracce di colore sul legno vivo, secondo un'ispirazione che Ungaretti vedeva accolta dalla pittura visionaria di Scipione.



9 - ROMA, COLLEZIONE DELL'ARTISTA - PERICLE FAZZINI:
ANITA (CHINA SU CARTA)

In parallelo anche Ziveri approfondisce il tema del ritratto a figura intera, come quello di Fazzini, del '32, il ritratto di Renata Sabatello — inconsciamente influenzato dalle lucidissime composizioni di Antonio Donghi —, il ritratto della famiglia Castellucci: è questo il momento di maggior vigore della pittura tonale, durante il quale Ziveri ripensa all'intimismo di Mafai, traducendolo nei calcinosi toni morandiani, vibranti e insieme come soffocati, e in un segno più sobrio e composto, che rivela talvolta l'influenza dell'opera contemporanea di Virgilio Guidi.

Nel gennaio del '33 viene organizzata, presso la galleria di Dario Sabatello, la già ricordata mostra di quadri, disegni, sculture di Ziveri e Fazzini: l'iniziativa si offre come la prima occasione ufficiale di un confronto diretto tra le espressioni dei due artisti; "nuovi Oreste e Pilade — commenta Sabatello presentando la mostra — si vedono sempre insieme, Ziveri magrissimo, affilato, Fazzini invece piuttosto grasso, e se vi fosse più sproporzione d'altezza il paragone con gli immortali eroi del Cervantes calerebbe a pennello".

Dopo il successo riportato da entrambi gli artisti alla II Quadriennale romana, inizia per Fazzini un periodo difficile, segnato dalle ristrettezze economiche e dal crescente isolamento rispetto a gran parte del contemporaneo ambiente artistico: "concludo oggi — scrive lo scultore nel '38, in occasione della sua partecipazione alla XXI Biennale di Venezia — una parte della mia attività: il periodo che va dalla statua 'Figura che cammina' ai bassorilievi 'Danza' e 'Tempesta', fino al 'Ritratto di

Ungaretti' e al 'Giovane che declama' e al 'Ragazzo che ascolta' (chiamati anche questi ultimi due 'Momenti di solitudine'). Anche nell'attività di Ziveri avvertiamo, dal '36, una cesura e un'evidente maturazione espressiva: alle trasparenze e alle delicate tinte pastello dei primi anni Trenta, subentra una materia più densa e fluida, in paesaggi e composizioni drammatiche e violentemente scandite dalla luce, che annunciano il crescente distacco del pittore dal tonalismo romano. Tornato nel '37 da un soggiorno in Francia e in Olanda, Ziveri riporta infatti l'impressione cocente di Rembrandt, di Courbet, di Daumier. Il mondo di Ziveri si arricchisce di immagini e luoghi che saranno cari, sino ad oggi, alla sua pittura, divenuta improvvisamente torbida e sommaria, in soggetti aspramente realistici: il postribolo, la danza sguaiata, la rissa, la donna deformata dall'obesità e colta indiscretamente in momenti di gelosa intimità. "Niente più realtà del sogno, ma sogno della realtà. Ancora dunque, poiché non abbiamo paura delle parole, un nuovo realismo": così Virgilio Guzzi introduce nel 1940 una importante collettiva alla Galleria di Roma, dove espongono, accanto a Ziveri e Fazzini, Guttuso, Guzzi, Montarini, Tamburi. In questa mostra, ricorda Ziveri (*Autobiografia*, 1952), si vede "quanto in quel nuovo realismo l'emotività romantica sarà capace di liberarsi da quelle ormai troppo usate accademie metafisiche". Sono anni drammatici, che segnano un nuovo clima di crisi, di disagio, interpretato variamente dalle visioni allucinate di Mafai, con impressionanti processioni di gerarchi e maschere, dalle infernali 'Spiagge' di Pirandello, dal crescente affermarsi del movimento di Corrente, che dà voce alle ansie della nuova generazione.

A questi stimoli Fazzini risponde con piccoli bronzi, realizzati di getto con il procedimento della "cera perduta": figure di danzatrici, di acrobati, di animali, con le membra contratte in pose bizzarre e violentemente contorte, nelle quali si è spesso visto un espressionismo di maniera e un virtuosismo esasperato, ancor prima che la perdita di quegli ideali di armonia e di assorta bellezza degli anni precedenti. Talvolta la figura si compone tuttavia in motivi di grande intensità poetica, come nel 'Ragazzo con i gabbiani', iniziato nel '40 e concluso solo dopo il ritorno dell'artista dalla guerra. "Era un giorno che passeggiavo lungo il mare e c'erano i gabbiani che volavano vicini, ed io raccoglievo sassi, conchiglie...; così m'è nata l'idea del ragazzo che cammina e raccoglie qualcosa in terra e i gabbiani gli volano intorno, sulla testa... per creare un ritmo leggero, un motivo geometrico che fosse naturale e vivo nello stesso tempo".

'Il fucilato', del '46, è la prima di un gruppo di sculture in bronzo che rivela l'esplicito impegno civile dell'artista, seguita, negli anni Cinquanta, dall' 'Uomo che urla', dal 'Prigioniero politico', dall' 'Esecuzione di partigiani', dove Fazzini rielabora il modello della 'Deposizione' di Michelangelo in forme sconvolte ed aspramente espressive. Nel Dopoguerra inizia infatti per lo scultore un periodo dedicato allo studio e alla sperimentazione di originali soluzioni di spazio, che vincano le leggi del movimento e della gravità; le immagini perdono progressivamente ogni valore rappresentativo, per esaltarsi in puri capricci, realizzati con una modellazione inquieta, sfaccettata, sempre tesa sul filo dell'astrazione.

Il percorso dei due amici artisti sembra ormai divergere definitivamente: Fazzini intento a ricorrere le più bizzarre fantasie, Ziveri immerso nell'opacità del reale, nello squallore della vita metropolitana, in opere pregne di una tristezza esistenziale senza più voli, nè speranze.

Appartengono a questo clima opere come 'Nudo' del '42, 'Postribolo' del '45, fino a 'Mercato spagnolo' del '53 ed altre composizioni dei primi anni Cinquanta, nelle quali il pittore privilegia situazioni decadenti e squallide, oppure luoghi marginali e periferici, dove la miseria del Dopoguerra sembra essersi cristallizzata nell'implacabile e attonita atmosfera delle città. Nel '47 l'artista inizia a rappresentare soggetti dedicati alla *boxe*, riprendendo il tema della lotta, ora immersa nella luce artificiale e fumosa della vita urbana. Dopo un breve soggiorno in Spagna torna a Roma con ancora negli occhi l'eccitazione e i turbamenti di El Greco, "la natura prepotente e senza ritegno del Goya — annota Ziveri nella sua monografia del 1952 —,... diabolicamente sbaffato con un bianco o un nero, un rosso o un giallo o con una morsura bruciata". La tavolozza di Ziveri si incupisce, nei volti dei suoi personaggi si leggono espressioni ottuse, segnate impietosamente da gorghi di ombre crude e possenti, talvolta schiumeggianti di rossastro: "Il Delacroix di Ziveri condito col ragù", osserva con tono sapido Raffaele Carrieri nel '47 (*Tempo illustrato*, dicembre). Tuttavia nei tagli da istantanea dei dipinti degli anni Sessanta, come 'Tram notturno' (1962), 'Interno di autobus' (1966) fino a 'Ragazza al telefono' (1969), riconosciamo un nuovo e più ampio respiro, raggiunto attraverso l'inconfondibile suggestione di Hopper e del realismo americano. Ziveri stempera così il precedente "caravaggismo" cupo e ossessivo in scene di vita urbana, osservate con occhio lento e malinconico — squallidi circhi di provincia, tristi vagoni ferroviari, interni desolati e freddi —, ma dai connotati imprevedibilmente moderni nel taglio, nel sentimento, nella tenuta espressiva (fig. 10).



10 - ROMA, COLLEZIONE PRIVATA - ALBERTO ZIVERI: RAGAZZI CON VIOLONCELLO (OLIO SU TELA)

A tali raggiungimenti corrisponde, nel percorso di Fazzini, un periodo di intensa attività e di grandi successi internazionali, come la mostra del '52 a New York e, nell'anno seguente, la grande personale a Tokyo. Nel '60 lo scultore realizza il portale in bronzo della Chiesa di San Giovanni Battista, sull'autostrada del Sole, progettata dall'architetto Michelucci, e successivamente altre celebri imprese monumentali. A testimonianza di questa nuova fase espressiva, la mostra attuale offre il bozzetto per la 'Resurrezione', la grande scultura realizzata per la Sala Paolo VI in Vaticano e inaugurata nel '77, nella quale il "mestiere" ha condotto l'artista alla soglia dell'impossibile; 20 mt di lunghezza per 7 mt di altezza, spessore di 2 o 3 cm. Al centro di un'indistricabile ragnatela di saette o raggi, aperti a ventaglio, appare la bronzea figura di Cristo, quasi transustanziata, con le braccia levate. Nell'ultimo decennio l'espressione di Fazzini si mostra così disinteressata — diversamente da Ziveri — alle ragioni dell'episodico e del discorso prosaico anche se, superando le tentazioni dell'astratto, si è concentrata sull'uomo e sulle sue mitologie; l'opera più recente dello scultore appare tesa infatti in una continua sperimentazione, alla ricerca di un linguaggio di ambita "modernità", esposto talvolta alle insidie del formalismo e dei suoi virtuosismi.

Le opere ora esposte a Roma si fermano agli estremi anni Settanta, sia per Fazzini che per Ziveri: entrambi continuano tuttora a lavorare, a dar forma a nuove opere, così diverse fra loro nell'intenzione e nel sentimento. Dunque non un'unica storia, ma due vicende parallele, analogamente sensibili alle suggestioni dei tempi, dai primi anni Trenta alle soglie del nostro 1985.

GIOVANNA UZZANI

"FELICE" SINTESI DI CASORATI

Torino, Accademia Albertina di Belle Arti. 19 febbraio - 31 marzo 1985

Quarantaquattro opere scelte sono chiamate a rappresentare il lungo e ricco viatico artistico di Felice Casorati che la mostra alla Accademia Albertina di Torino riesce a valorizzare per la selezione accurata dei dipinti e per lo esauriente catalogo. I curatori della mostra hanno raggiunto così lo scopo prefissatosi: "Non una rassegna celebrativa, quindi, né una mostra monografica che pretendesse di essere definitiva ed esauriente, ma piuttosto una lettura condotta su un nucleo scelto di opere, in modo da approfondire la conoscenza e i modi di riflessione (...). In parallelo a queste intenzioni di scelta e di ordinamento va letto il catalogo, come quaderno di lavoro che ordina e organizza con sistematicità i dati di conoscenza indispensabili a comprendere il lavoro di Casorati" (vedi P. Fossati e M. Mimmita Lamberti, prefazione al catalogo).

Accettando l'invito di Fossati a servirsi del catalogo come necessario complemento della mostra, ci sovvien l'analisi che Paolo Thea compie del lavoro dell'artista, distinto in cinque periodi fondamentali, tutti ben rappresentati nelle sale dell'Accademia Albertina: Casorati giovane, 1907-18; Casorati e Torino, 1919-23; Casorati pubblico, 1924-44; Casorati nel Dopoguerra, 1945-63; e, in problematico epilogo, Casorati dopo Casorati.

È proprio questa conclusiva proposta di lettura che ci suggerisce alcune riflessioni circa il ruolo del celebre pittore, divenuto ormai figura ufficiale dell'ambiente artistico torinese dal primo Dopoguerra, un "classico", elemento vincolante e imprescindibile della cultura cit-