



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo

Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte XXXIV ciclo

Storia dell'arte contemporanea L-ART/03

**INSEGNARE L'AMORE PER L'ARTE
LA DIDATTICA DI TOTI SCIALOJA (1948-1959)**

Tutor:

Prof. Claudio Zambianchi

Candidato:

Elisa Genovesi

Matr. 1125434

Coordinatore del Dottorato: Prof.ssa Manuela Gianandrea

Anno Accademico 2021-2022

Alle e agli insegnanti che patrocinano amicizie e aprono orizzonti

Desidero ringraziare il professor Claudio Zambianchi per la paziente e bonaria cura che ha sempre dimostrato nei miei riguardi in questi lunghi anni universitari, guidando i miei primi passi nella storia dell'arte contemporanea da studentessa e ora da studiosa. La sua serietà e l'amore che nutre per la disciplina sono e saranno per me un modello altissimo a cui guardare.

Questo lavoro di ricerca poi non sarebbe stato possibile senza il costante confronto e scambio con Martina Rossi. A lei va la mia più profonda gratitudine e il mio ringraziamento per il supporto dimostratomi in ogni momento.

Altrettanto fondamentale è stata la disponibilità di Rita Angelotti, Vittorio Armentano, Marco Balzarro, Umberto Bignardi, Giuliano Cappuzzo, Giulio Catelli, Ivana Dini, Daniela Ferrara, Giosetta Fioroni, Luisa Gardini, Giovanna Maria Paoletti, Gloria Raimondi, Valerio Rivosecchi, Olimpia Toppi, Hamoun Vaziri, Onofrio Nuzzolese (Fondazione Toti Scialoja, Roma), Barbara de Iudicibus e Alfonso Ricca (Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Roma), Claudio Bianchi (Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma), Stefania Navarra (Archivio Bioiconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma), Assunta Porciani ed Alessandro Sandorfi (Archivio Biblioteca Quadriennale, Roma), Elettra Bottazzi e Marta Bandini (Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma), Donatella Lapadula, Nicoletta Lapadula e Maria Isabella Barone (Archivio Bice Lazzari, Roma), Fausto Grisi (Archivio Laura Grisi, Roma), Antonio Frugis (Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, BA), Mara Righini (Archivio Afro, Roma), Corrado Rava e Maria Concetta Pirrotta (Fondazione Carlo Battaglia, Roma), Valter Rosa (Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Milano), Valentina Sonzogni e Isabella d'Agostino (Archivio Piero Dorazio, Milano), Enrica Bruni (Pinacoteca Moretti, Civitanova Marche, MC), Archivio Rodolfo Airò, Milano.

Uno speciale ringraziamento va anche alla professoressa Manuela Gianandrea per averci assistito in questi difficili anni di dottorato e alle professoresse Ilaria Schiaffini, Francesca Gallo e Raffaella Perna per l'amichevole sostegno dimostratomi.

Un sincero grazie va pure a Vincenzo Bisbiglia, Raffaella Frascarelli, Yasmin Riyahi, Helia Hamedani, Daniela Lancioni, Chiara Passa, Matteo Piccioni, Julie Pezzali, Sara Gaibotti e agli studenti e studentesse che mi hanno affiancato nel lungo lavoro di trascrizione della bibliografia dell'Informale del professor Enrico Crispolti.

INDICE

9	Abbreviazioni
11	Introduzione

CAP. I: L'OMBRA LUNGA DELLA DIDATTICA DI TOTI SCIALOJA (1948-1982)

15	1. Caratteri dell'insegnamento di Toti Scialoja
22	2. L'amore per l'arte come valore etico
25	3. L'eredità di Toti Scialoja
34	Immagini

CAP. II: TOTI SCIALOJA DOCENTE E DIRETTORE DELL'ISTITUTO SUPERIORE D'ARTE "ZILERI" (1948-1950)

41	1. Toti Scialoja fra il 1948 e il 1950
52	2. Lo "Zileri" nel contesto degli Istituti e Scuole d'Arte nell'Italia del secondo dopoguerra
67	3. La <i>I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri</i> alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma
75	3.1. La mostra del 1950: uno spunto di riflessione critica su astrazione e arti applicate
85	4. Dallo Zileri al mondo dell'arte: i casi di Concetta Baldassarre, Lilli Romanelli e Laura Grisi
94	Immagini

CAP. III: I PRIMI ANNI DI TOTI SCIALOJA ALL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI ROMA E LA DOCENZA DI SCENOTECNICA (1953-1957)

111	1. Prima dell'arrivo di Scialoja: l'Accademia di Belle Arti di Roma dalla Liberazione al 1953
122	2. Toti Scialoja e Peppino Piccolo: due figure a confronto nel corso di Scenografia
132	2.1. L'insegnamento della scenografia secondo Peppino Piccolo
144	3. L'Accademia e il corso di Scenografia dal punto di vista degli studenti
147	3.1. Il gruppo degli astrattisti fra Toti Scialoja e Mario Rivosecchi: contro la censura dell'"arte moderna"

158	3.2. I primi passi di Giosetta Fioroni fra pittura e costume
163	3.3. Le mostre di giovani scenografi promosse da Peppino Piccolo e la pervasività degli insegnamenti di Toti Scialoja
172	4. L'insegnamento della scenotecnica secondo Toti Scialoja
181	4.1. Gli appunti di storia del teatro di Marco Balzarro
194	Immagini

CAP. IV: IL CORSO LIBERO DI BIANCO E NERO DI TOTI SCIALOJA (1957-1959)

221	1. Toti Scialoja dalla conversione all'astrattismo alla "scoperta" dell'arte americana: le necessarie premesse al corso di Bianco e Nero
223	1.1. Il proficuo dialogo con Afro, Lionello Venturi e Alberto Burri
235	1.2. Il grande incontro con l'arte americana
249	2. Un'enclave libera all'interno dell'Accademia di Roma
263	2.1. Un epilogo temporaneo
268	Immagini

APPENDICE 1: Interviste

275	Intervista a Giovanna Maria Paoletti, Roma, 21 maggio 2018
281	Stralcio dell'intervista a Giosetta Fioroni, Roma, 14 maggio 2020
286	Intervista a Rita Angelotti, Roma, 6 luglio 2019
299	Intervista a Marco Balzarro, Perugia, 22 giugno 2019
315	Stralcio dell'intervista a Umberto Bignardi, Milano, 22 maggio 2019
328	Intervista a Giuliano Cappuzzo, Firenze, 24 settembre 2020
340	Intervista a Luisa Gardini, Roma, 27 giugno 2019
351	Intervista a Hamoun Vaziri, Roma, 27 luglio 2020

APPENDICE 2: Appunti di storia del teatro e della scenotecnica di Marco Balzarro

359	La crisi del teatro dell'Ottocento
363	Il duca di Meiningen e il rinnovamento del teatro
367	Antoine, o il naturalismo, Fort, o il simbolismo
370	Il teatro tedesco e la "Freie Buhne"
372	Il "Teatro d'Arte" di Mosca: Dancenko e Stanislavskij
383	Appia

387 Meyerhold

ELENCO DELLE IMMAGINI

395 Capitolo I

398 Capitolo II

407 Capitolo III

423 Capitolo IV

BIBLIOGRAFIA

428 Volumi, opuscoli e scritti in miscellanee

437 Periodici

442 Sitografia

ABBREVIAZIONI

AABA = Archivio storico Accademia di Belle Arti di Roma

ArBiQ = Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma

ABL = Archivio Bice Lazzari, Roma

ABIGN = Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma

ACS = Archivio Centrale dello Stato, Roma

ASPS = Archivio di Stato di Perugia, sezione di Spoleto

ASABA = Archivio Storico Accademia Belle Arti, Milano

AFAB = Archivio Fondazione Afro Basaldella, Roma

AFTS = Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma

AFMPP = Archivio Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare

AGF = Archivio Giosetta Fioroni, Roma

ALG = Archivio Laura Grisi, Roma

ALV = Archivio Lionello Venturi, Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni Arte Spettacolo, Sapienza Università di Roma

ASGN = Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma

ASTM = Archivio Storico Triennale di Milano

INSEGNARE L'AMORE PER L'ARTE. LA DIDATTICA DI TOTI SCIALOJA

Introduzione

Il presente studio intende mettere a fuoco la didattica di Toti Scialoja, individuandone i tratti salienti, le peculiarità e le ragioni che l'hanno resa un contributo fondamentale al percorso formativo di tanti artisti, affermatasi sulla scena italiana e internazionale fra gli anni Sessanta e Ottanta.

Si è partiti dunque dall'interrogarsi sui motivi alla base della validità e dell'attualità dell'insegnamento scialojano per le generazioni che ne hanno potuto beneficiare. Innanzitutto: di che tipo di insegnamento si trattava? A quali modelli si rifaceva? Qual era l'approccio didattico messo in campo? In quale contesto si andava a inserire? Ci si è anche domandati se, nell'arco di più di vent'anni di docenza, fossero intervenute variazioni significative nell'impostazione delle sue lezioni e, soprattutto, negli insegnamenti trasmessi ai suoi allievi.

Un altro quesito che ci si è posti ha riguardato il modo in cui Scialoja aveva saputo mettere in rapporto l'impegno didattico con le altre sue attività di pittore, critico, scenografo, costumista e letterato.

Nel cercare di rispondere a tali snodi problematici si è compresa la necessità di far dialogare lo studio delle fonti d'archivio con i numerosi scritti critici e teorici usciti dalla penna del poliedrico artista, nonché con le sue elaborazioni sceniche e pittoriche. Allo stesso tempo si è allargato il campo d'indagine, al fine di considerare i proficui rapporti intrattenuti negli anni da Scialoja con alcuni personaggi centrali nel dibattito artistico a lui contemporaneo, da cui il suo pensiero sull'arte e la sua pratica avevano tratto nuovi stimoli.

Da questo studio preliminare è emersa la consapevolezza di come la prima fase dell'insegnamento di Scialoja – circoscrivibile fra il 1948 e il 1959, e antecedente a una lunga pausa che lo avrebbe visto tornare in cattedra solo nell'autunno del 1967 – fosse coincisa con un periodo di svolta cruciale nel suo percorso artistico. Nel 1948, infatti, come molti altri suoi colleghi, egli aveva iniziato a interrogarsi sulla validità della propria pittura, maturata sino a quel momento anche grazie a un vivace confronto con le idee promosse da Cesare Brandi. All'inizio del nuovo decennio, Scialoja era quindi giunto a rimettere completamente in discussione gli assunti che avevano innervato sino a quel momento la sua visione dell'arte. Da questa crisi ne sarebbe uscito solo dopo essersi imposto un lavoro tanto paziente, quanto incerto, basato sul recupero del linguaggio artistico delle avanguardie storiche, con un'attenzione specifica per il Cubismo analitico. Per questa strada e con il fondamentale supporto di Lionello Venturi e di Afro, egli sarebbe dunque arrivato ad abbracciare l'astrazione. Alla metà degli anni Cinquanta, infine, la scoperta dell'arte americana e, in particolare, dell'idea di *action painting*, lo avrebbe condotto a un ennesimo, decisivo, ripensamento del suo fare, marcato dall'approdo alla serie delle *Impronte*, avvenuto nel 1957. In questi dipinti la pittura d'azione si

traduceva in un gesto cadenzato e ritmico, che lasciava di sé una traccia materica, sottolineando al contempo la planarità della superficie su cui avveniva l'impressione. Si venivano così a concretizzare tutti i temi cardine della poetica scialojana, a partire dai quali l'artista avrebbe elaborato anche le tappe successive della propria ricerca. Analogamente, nel corso degli anni Cinquanta, gli stessi concetti di gesto, azione, spazio, ritmo, tempo, materia, superficie, si sarebbero imposti anche nei suoi insegnamenti, come attestato da varie testimonianze di suoi ex-allievi, conferendo, da quel momento in poi, un'impronta caratteristica alla sua docenza. Si è ritenuto, quindi, di poter circoscrivere efficacemente la ricostruzione storica delle esperienze maturate da Scialoja sul fronte della didattica, proprio a questo primo, denso e pregnante, decennio di attività, che lo vide operare dapprima nell'ambito di un istituto superiore d'arte e successivamente presso l'Accademia di Belle Arti di Roma.

Considerare gli ordinamenti a cui rispondevano questo tipo di istituzioni formative nel secondo dopoguerra, come pure gli scopi a cui erano chiamate e il modo in cui erano recepite, ha consentito di desumere elementi fondamentali per contestualizzare storicamente il momento aurorale della didattica scialojana. Scendendo più nel particolare, la ricostruzione delle politiche educative e delle gerarchie vigenti all'interno delle due realtà in cui Scialoja si era trovato a lavorare, ha permesso inoltre di dare il giusto inquadramento al carattere singolare della sua docenza.

Una certa attenzione è stata riservata anche alle aspettative che guidavano i giovani alla scelta di percorsi formativi di indirizzo artigiano o artistico. La loro predilezione per campi come quello della decorazione e della scenografia, infatti, era legata generalmente alla volontà di acquisire competenze immediatamente spendibili nel mondo del lavoro, secondo un punto di vista spesso caldeggiato dalle famiglie di origine. A fronte di una prospettiva di partenza così pragmatica, è emerso però come proprio il confronto con un insegnante come Scialoja fosse stato determinante nel sollecitare molti dei suoi studenti e studentesse a prendere atto della possibilità di intraprendere a loro volta una carriera artistica.

Oltre allo studio delle fonti bibliografiche e archivistiche esistenti, quando è stato possibile si sono raccolte nuove testimonianze orali. Le interviste ad alcuni ex-allievi sono risultate utili soprattutto per cogliere l'impatto soggettivo prodotto su di loro dalla frequentazione delle lezioni tenute dal professore, sia dentro, sia fuori le aule scolastiche. In alcuni casi poi, il confronto con questi testimoni diretti ha comprovato ipotesi avanzate sulla base della consultazione di documenti inediti.

Proprio la dimensione relazionale dell'insegnamento ha richiesto di impostare la ricerca usando un doppio sguardo, concentrato da una parte sulla figura del docente e dall'altra su quella degli studenti. Fedele a questo principio, la tesi si apre con un primo capitolo in cui è offerta una sintesi dei caratteri peculiari della didattica scialojana e in cui, al contempo, si affronta il modo in cui gli insegnamenti

del professore sarebbero stati introiettati e sedimentati dai suoi alunni. L'individuazione delle direttrici principali del magistero di Scialoja e di alcuni suoi concetti cardine ha consentito, in effetti, di rintracciarne gli echi nelle concezioni e nella produzione artistica di molti suoi celebri ex-allievi.

I capitoli successivi seguono invece un impianto strettamente storico, scandito dai tre diversi insegnamenti rivestiti dal docente sino al 1959. La serie si apre con una trattazione dedicata ai due anni (1948-1950) che avevano visto l'artista agire nelle vesti di professore e direttore dell'Istituto superiore d'arte Zileri di Roma, una scuola femminile di arti decorative gestita dall'Ordine delle Orsoline del Sacro Cuore. Questa prima, per quanto breve, esperienza maturata da Scialoja sul fronte della didattica era stata sinora quasi del tutto ignorata dalla bibliografia sull'artista. In realtà sono vari i fattori di interesse emersi nel tentativo di ricostruirla. Si è potuto osservare, ad esempio, come l'allora giovane professore avesse già adottato in quella sede un approccio maieutico, che sarebbe rimasto caratteristico della sua didattica. Inoltre, il confronto con l'ambito dell'artigianato artistico gli aveva consentito di confrontarsi con la questione dell'astrazione, ben prima di ritenerla un'opzione praticabile nel contesto della pittura.

Il successivo approfondimento si focalizza, invece, sulla docenza di Scenotecnica ricoperta da Scialoja all'Accademia di Belle Arti di Roma dal 1953 al 1957. Si vengono così a considerare degli anni cruciali per la messa a punto della visione scialojana sulla pittura. Dato l'insegnamento impartito in questa fase dal professore, nel capitolo si è deciso però di porre l'accento sulla sua concezione della scenografia, e più in generale del teatro, testimoniata innanzitutto dai suoi scritti teorici e da una raccolta di preziosi appunti rintracciata all'interno dell'archivio personale dell'artista.

Parallelamente, in queste pagine viene proposto un inquadramento della realtà accademica del tempo, funzionale a far comprendere l'impatto "rivoluzionario" avuto dalla didattica di Scialoja nel clima tradizionalista in cui il professore si era trovato a lavorare, fornendo degli elementi utili per la comprensione dei fattori che avrebbero portato, di lì a qualche anno, a un primo infelice epilogo della sua docenza presso l'istituzione romana. Soprattutto, il confronto con la personalità e le idee promosse da Peppino Piccolo – insegnante divenuto nel 1955 titolare della cattedra di Scenografia (da cui quella di Scenotecnica dipendeva) – ha consentito di mettere in risalto il carattere transdisciplinare e più strutturato dal punto di vista teorico degli insegnamenti scialojani.

L'ultimo capitolo ripercorre, infine, il biennio che aveva visto Scialoja tenere il corso libero di Bianco e Nero (1957-1959), con cui si sarebbe chiusa temporaneamente la sua esperienza di didatta presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. In queste lezioni gli studenti erano chiamati dal docente a sperimentare tecniche, materiali e linguaggi lontanissimi dalla cultura accademica, ma che si rifacevano piuttosto ai più recenti sviluppi della ricerca artistica contemporanea, su cui lo stesso professore si era trovato a riflettere. Per questo, prima ancora di scendere nel dettaglio del corso, si è

reputato di dover ripercorrere le tappe compiute da Scialoja nel tragitto che, dall'approdo a un'arte "astratto-concreta", secondo la definizione venturiana, lo avrebbe condotto alla serie delle *Impronte*, passando per la conoscenza e l'acquisizione dei postulati alla base dell'Action Painting statunitense. Ancora una volta non può sfuggire come le esperienze maturate dal professore avessero trovato un riscontro immediato e diretto anche nei suoi insegnamenti, offrendo un'ulteriore testimonianza di come Scialoja concepisse tutte le sue molteplici attività in stretta relazione l'una con l'altra. Da ciò derivava anche l'idea di una didattica fondata sul "valore-esperienza", che il maestro doveva saper trasmettere ai suoi allievi attraverso un'azione fondata sui principi di «continuità, pazienza, esemplarità»¹.

¹ Toti Scialoja, *Autonomia e livello universitario*, in "Avanti!", 30 aprile 1983, p. 11, ritaglio di giornale raccolto presso l'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma (d'ora in poi AABA), Roma, serie *Atti classificati*, faldone *Rassegna stampa*, fascicolo *Stampa*.

CAP. I: L'OMBRA LUNGA DELLA DIDATTICA DI TOTI SCIALOJA (1948-1982)

1. Caratteri dell'insegnamento di Toti Scialoja

Toti Scialoja è uno fra i molti artisti che, nel secondo dopoguerra, hanno combinato al lavoro creativo un parallelo impegno in ambito didattico, capace di garantire una fonte sicura di sostentamento da affiancare agli incerti guadagni provenienti dalla pratica artistica. Cosa rende dunque la sua esperienza da didatta tanto peculiare?

Fra i suoi indubbi meriti vi è quello di aver formato almeno due generazioni di artisti che hanno saputo imporsi nel panorama italiano e internazionale per la qualità delle loro ricerche. Ai nomi di Laura Grisi, Giosetta Fioroni, Carlo Battaglia, Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Ettore Innocente, Pino Pascali, Vlassis Caniaris, Jannis Kounellis, Mohsen Vaziri Moghaddam devono affiancarsi, infatti, quelli dei più giovani Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Nunzio e Marco Tirelli, giusto per limitarci a citare alcune delle figure maggiormente note uscite dalla sua "scuola". Questi personaggi hanno spesso riconosciuto l'impatto fondamentale avuto dalla frequentazione delle lezioni scialojane sul loro percorso di maturazione artistica. Di fronte a simili dichiarazioni, in molti si sono chiesti che maestro sia stato Scialoja per formare artisti tanto differenti fra loro e, soprattutto, da lui stesso².

Nel considerare complessivamente il lungo, benché non continuativo, percorso da lui compiuto nelle vesti di docente dal 1948 al 1982, ciò che colpisce è l'estrema coerenza dei suoi insegnamenti, fondati su due principi ineludibili, quali l'idea di moralità del lavoro artistico e l'interconnessione esistente fra le varie arti. Quest'ultima convinzione lo avrebbe portato a violare i confini imposti dal sistema accademico tradizionale, educando i propri studenti in modo tutt'altro che settoriale. Un altro aspetto degno di nota si può individuare nel suo particolare carisma e nella passione sempre viva con cui interagiva con i giovani che condividevano la sua stessa vocazione artistica, riuscendo a conquistarne la fiducia³.

I prossimi capitoli ci consentiranno di osservare più nello specifico come Scialoja fosse riuscito a fare propria un'idea di didattica quale maieutica sin dalle sue prime prove in cattedra, avvenute nell'ambito di una scuola privata femminile di arti applicate. Da qui la sua carriera da docente sarebbe proseguita, a più riprese e in varie vesti, nel contesto dell'Accademia di Belle Arti di Roma, con una

² Marco Tirelli cit. in Barbara Drudi (a cura di), *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cat. della mostra, Roma, Il Segno, 21 febbraio – 5 aprile 2008, p. 82.

³ Scialoja, parlando dei giovani che sceglievano di formarsi frequentando l'Accademia di Belle Arti, avrebbe riconosciuto: «Bisogna saper conquistarsi la fiducia. Il che si ottiene con la partecipazione e con il metodo». Toti Scialoja cit. in Vito Apuleio, *Ah, se fosse un porto gioioso!*, in "Il Messaggero", Roma, 8 gennaio 1983, p. 5.

sola brevissima parentesi che lo avrebbe visto al liceo artistico di Milano come professore di Figura disegnata.

Già nel corso degli anni Cinquanta, quando in ambito accademico egli aveva potuto rivestire solo insegnamenti secondari, quali quello di Scenotecnica e Bianco e Nero, la qualità e l'efficacia del suo impegno formativo si sarebbero fatte riconoscere fra gli studenti come doti non comuni. La fama di professore a cui i giovani con aspirazioni artistiche avrebbero dovuto affidarsi per coltivare al meglio le loro ambizioni sarebbe poi ulteriormente cresciuta nell'ultima fase della sua docenza, a fronte dell'affermazione nel mondo dell'arte di alcuni dei suoi primi alunni⁴.

È evidente come Scialoja amasse rivestire un ruolo di mentore, praticandolo anche al di fuori degli spazi istituzionali e mettendosi a disposizione tanto dei suoi allievi quanto di chi si rivolgeva a lui in cerca di consigli. Talvolta queste occasioni di incontro *ex-cathedra* avrebbero segnato l'inizio di una frequentazione proseguita poi anche nelle aule di via Ripetta, come nel caso di Luisa Gardini e di Vaziri Moghaddam, che vedremo essersi iscritti al corso scialojano di Bianco e Nero dopo aver avuto modo di confrontarsi con l'artista. Altri "discepolati", invece, sarebbero rimasti del tutto esterni all'Accademia. Si pensi a Piero Pizzi Cannella, il quale chiamava scherzosamente Scialoja il proprio "maestro d'armi"⁵, pur non avendone mai seguito le lezioni di Scenografia, al contrario di molti degli amici con cui condivideva gli spazi dell'ex-Pastificio Cerere⁶.

Se il carattere inconsueto della didattica scialojana era solitamente apprezzato dai giovani che nutrivano una spiccata vocazione artistica, lo stesso non poteva dirsi di quei professori e assistenti di Accademia i quali, in particolare negli anni Cinquanta, erano attestati su posizioni conservatrici e poco inclini ai cambiamenti, come avremo modo di osservare in seguito.

⁴ Secondo Gianni Dessì ci si iscriveva al corso di Toti Scialoja avendo già compiuto la scelta di essere artisti. A quel punto ci si rivolgeva all'unico professore a cui si riconosceva autorità di magistero, v. Daniela Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo: Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella e Tirelli*, in Ead (a cura di), *Italia Contemporanea. Officina San Lorenzo. Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, cat. della mostra, Rovereto, MART – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 16 maggio – 27 settembre [Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale] 2009, p. 24. V. anche le testimonianze di Bruno Ceccobelli e Gianni Dessì in Drudi, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit., pp. 38, 42

⁵ Barbara Drudi, *Sono allievo che sollievo (Koan di Bruno Ceccobelli)*, in Ead, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit., p. 9.

⁶ Bruno Ceccobelli aveva iniziato a frequentare il corso di Scenografia tenuto da Scialoja all'Accademia di Belle Arti di Roma nel 1972. Risale all'anno successivo invece l'iscrizione di Gianni Dessì e di Nunzio, mentre Marco Tirelli avrebbe seguito le lezioni scialojane a partire dal 1974, v. Daniela Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo: Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella e Tirelli*, in Ead, *Italia Contemporanea. Officina San Lorenzo...*, cit., p. 24.

La singolarità della docenza di Scialoja si spiega, almeno in parte, con il fatto che il suo approdo all'insegnamento in ambito artistico era avvenuto senza avere alle spalle una formazione canonica in questo campo e dunque non potendo contare su esempi diretti dai quali attingere. Egli, infatti, non aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti, né il suo avvicinamento alla pratica artistica si era verificato sotto la guida di un vero e proprio maestro. Ciò però non significa che avesse compiuto le sue prime esperienze nel mondo delle arti in solitudine. Nei suoi vent'anni aveva potuto godere, ad esempio, della frequentazione del circuito di artisti, letterati e intellettuali vorticante attorno alla Galleria La Cometa⁷, aperta nella Capitale da Mimì Pecci-Blunt nel 1935⁸. La sua provenienza da una famiglia della buona borghesia, composta da professori universitari, uomini di Stato e giuristi⁹, inoltre, gli aveva consentito di avere un accesso alla cultura invidiabile rispetto a molti altri suoi colleghi. Egli stesso ricordava la sua precoce frequentazione della Libreria Internazionale Lux, a via del Tritone, dove poteva trovare «piccoli libri illustrati, da ogni parte d'Europa»¹⁰. E, in effetti, proprio la circolazione dei testi a stampa e delle riproduzioni in fogli sciolti di opere di alcuni Maestri dell'arte moderna, avrebbero consentito al giovane Scialoja di aprire il suo orizzonte di riferimento da Roma alle sollecitazioni provenienti dall'estero¹¹. Celebre è, ad esempio, il racconto

⁷ V. Eloisa Morra, *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 74-77 e Francesca Lombardi, "Tutti i miei pensieri sono stati per te. Anche i più cattivi". *Toti Scialoja e Libero De Libero*, Alberto Moravia, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini (1934-1955), in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, pp. 94-112. Cfr. Fabrizio D'Amico, *Vita, opere e pensiero di Toti Scialoja*, in Id. (a cura di), *Toti Scialoja*, cat. della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 giugno – 1° settembre 2002, pp. 133-134.

⁸ Fra la numerosa bibliografia dedicata alla Galleria La Cometa si segnala in particolare Giuseppe Appella, *Roma, De Libero e la Galleria della Cometa*, in *Galleria della Cometa: i cataloghi dal 1935 al 1938*, Roma, Edizioni della Cometa, 1989, pp. 15-24.

⁹ Per un approfondimento si rimanda ad Antonio Tarasco, *Un artista tra giuristi e uomini di Stato: Toti e gli Scialoja*, in *100 Scialoja...*, cit., pp. 39-46.

¹⁰ Simonetta Lux, *Dei miei amici artisti*, in Massimo Mininni (a cura di), *Le storie dell'arte. Grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della gnam 3. Accardi, Corpora, de Chirico, Dorazio, Guttuso, Manzù, Perilli, Scialoja, Turcato, Uncini*. Roma, Gangemi editore, 2011, p. 162.

¹¹ Scialoja, rievocando il suo avvicinamento alla pittura avrebbe così raccontato a Miriam Merlonghi: «Io ero nato espressionista, sono un pittore autodidatta; appena ho preso coscienza della pittura – con anni di disegno assiduo ho fatto la mia accademia – è scaturito il mio temperamento espressionista, allora subito ho amato l'espressionismo europeo: era ciò che conoscevo. Soprattutto adoravo Van Gogh: avevo tutto lo studio tappezzato di sue policromie, che allora si vendevano sciolte. Adoravo Kokoschka, non l'ultimo modo, ma il primo, il Kokoschka berlinese, quello più espressionistico; poi amavo Soutine, moltissimo», v. Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja del 9 dicembre 1992, pubblicata in "BTA - Bollettino Telematico dell'Arte", n. 104, 11 luglio 2000 <<http://www.bta.it/txt/a0/01/bta00104.html>> (29 marzo 2020).

dell'impressione suscitata in lui da un'immagine vista presso la libreria Rossetti di via Veneto, sfogliando la rivista surrealista "Minotaure"¹². Sfidando i limiti allora imposti dalla politica autarchica promossa dal regime fascista, Scialoja dunque aveva saputo precocemente fare propria una visione transnazionale, oltre che transdisciplinare, del fenomeno artistico. In ciò sicuramente era stato aiutato dal confronto con artisti più grandi di lui, come Corrado Cagli, di cui aveva potuto frequentare lo studio romano¹³, o Renato Guttuso¹⁴.

Scialoja, inoltre, era riuscito a sopperire alla mancanza di un percorso formativo convenzionale, mettendosi direttamente alla prova dei fatti in campo pittorico, letterario e teatrale, riuscendo così a foggare la sua poliedrica figura. Negli anni Quaranta, quindi, era giunto a misurarsi con la pittura, dopo un lungo periodo in cui si era dedicato alla sola pratica del disegno¹⁵. Nel corso dello stesso decennio aveva stabilito pure una collaborazione, più o meno continuativa, con importanti riviste come "Il Selvaggio", "Mercurio" e "L'Immagine", dando il suo contributo principalmente nelle vesti di critico d'arte¹⁶. Nel 1952, la sua annosa passione per la poesia lo aveva portato a dare alle stampe una prima raccolta di poemetti in prosa, intitolata *I segni della corda*. Parallelamente a tutte queste attività, Scialoja, dal 1942, aveva iniziato a operare in qualità di scenografo e costumista¹⁷, al fianco

¹² V. testimonianza di Toti Scialoja riportata in Antonio Lombardi, *Un ricercatore di superficie*, in "Mondoperaio", Roma, aprile 1991, p. 134, ripubblicata in Giuseppe Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 130. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Laura Iamurri, *Toti Scialoja e il surrealismo: tre momenti*, in "Predella", n. 49 e ½, ottobre 2021, pp. 47-48.

¹³ Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 130.

¹⁴ Quest'ultimo, significativamente, scrivendo su "Primato" della produzione grafica scialojana presentata nel 1940 presso la Galleria Genova nell'omonimo capoluogo ligure, aveva evocato come suoi possibili antecedenti, fra gli altri, Pierre-Auguste Renoir (ultima maniera), Vincent Van Gogh, James Ensor, Oscar Kokoschka e Marc Chagall. Riferimenti analoghi sarebbero stati menzionati nel 1941 da Cesare Brandi nella presentazione redatta ad accompagnamento della mostra personale di Scialoja presso la Società degli Amici dell'Arte di Torino, sebbene egli avesse preferito il nome di Chaïm Soutine a quelli di Renoir e Van Gogh. Per quanto questi autori possano essere stati chiamati in causa con l'intento principale di "sprovincializzare" la produzione del giovane Scialoja, come ha messo in risalto Fabrizio D'Amico (v. D'Amico, *Vita, opere e pensiero di Toti Scialoja*, pp. 133-134), il fatto che a evocarli fossero figure allora molto vicine all'artista non può non far riflettere su come egli dovesse aver maturato, proprio grazie a simili amicizie, una consuetudine con un tipo di pittura che egli, all'epoca, non poteva aver visto dal vero.

¹⁵ V. Morra, *Un allegro fischiare nelle tenebre...*, cit., p. 73.

¹⁶ V. Claudio Zambianchi, "Giornale di pittura" e altro: su alcuni scritti di Toti Scialoja, in "RoLSA – Rivista on-line di storia dell'arte", n. 1, 2004, 77-80.

¹⁷ Nel 1942 Scialoja prepara alcuni studi per la scena e bozzetti per la commedia *L'impresario*, poi non andata in scena. Onofrio Nuzzolese considera questo come il primo lavoro teatrale dell'artista, v. Onofrio Nuzzolese, *Toti Scialoja scenografo*, in *100 Scialoja*, cit., p. 62.

di alcuni dei maggiori esponenti del teatro di ricerca italiano di quel momento. Tali rapporti lo avrebbero condotto anche a sperimentarsi nelle vesti di autore teatrale.

Benché in alcuni periodi della sua vita Scialoja avrebbe sentito la necessità di concentrarsi sulla sola ricerca pittorica, arrivando a mettere temporaneamente in parentesi l'impegno attivo negli altri campi che tanto lo affascinavano, la sua molteplicità di interessi e di competenze non sarebbe mai venuta meno. Anzi, è evidente come l'ampia e stratificata cultura che lo caratterizzava avesse influenzato la sua stessa concezione della didattica, determinando il modo in cui conduceva le sue lezioni. In particolare, le varie fonti relative all'insegnamento scialojano della Scenotecnica, oggetto di approfondimento nel terzo capitolo, indicano come fosse prassi per il professore passare da suggestioni letterarie e storico-artistiche a spunti di riflessione sul teatro, sul cinema, sulla pittura, sino a fornire indicazioni di ordine più pratico. Nel fare questo egli non partiva da un discorso strutturato a priori, ma si lasciava trasportare dal flusso del proprio pensiero, dandogli voce. I suoi allievi così potevano fare esperienza diretta di cosa significasse il "pensare sull'arte"¹⁸. Se proprio il carattere estemporaneo di questi ragionamenti richiedeva un ascolto silenzioso e attento da parte degli studenti – i quali, peraltro rimanevano facilmente rapiti dalle capacità mimiche e affabulatorie del maestro –, vi erano altre occasioni in cui essi erano incoraggiati al dialogo e alla partecipazione attiva. Ciò consentiva al docente di conoscere a fondo i giovani a cui si rivolgeva, individuandone con acutezza le attitudini e gli aspetti su cui invece avevano bisogno di lavorare maggiormente, al fine di perfezionarsi.

A ben vedere, il magistero di Scialoja può essere accostato al modello educativo della "maisterklasse", introdotto in epoca romantica¹⁹. A questa tipologia, infatti, corrispondono due caratteri centrali del suo insegnamento. Il primo consiste nel fondarsi su un rapporto con gli allievi fortemente intersoggettivo²⁰, empatico e diretto, reso possibile dalla condivisione reciproca delle proprie esperienze artistiche e umane, senza omettere da questo scambio il racconto di fragilità e debolezze²¹. Tale approccio maieutico faceva sì che gli studenti più inclini a questo tipo di relazione si sentissero accompagnati nel mettere a fuoco la propria identità, sperimentando linguaggi e tecniche con un certo margine di autonomia. Al contempo, la pratica del confronto, stimolata dalle lezioni di

¹⁸ Toti Scialoja cit. in Roberto Valeriani, *Scialoja: "Dimostrerò che l'arte non è morta"*, cit.

¹⁹ Cfr. Antonio Pinelli, *Accademie di Belle Arti*, in "SNIA – Istruzione artistica", Roma, a. XXIX, n. 9, settembre 1983, p. 2.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Secondo la testimonianza di Gregorio Botta, Scialoja agli studenti «parlava della sua vita, dei suoi amori, delle sue depressioni, metteva in mostra anche le sue piccolezze senza alcun riguardo», v. Gregorio Botta, [*Testo*], in Drudi, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit., p. 34.

Scialoja, sarebbe divenuta una consuetudine per molti suoi ex-allievi. Questi, anche una volta concluso il percorso accademico, avrebbero spesso continuato a frequentarsi all'interno dell'ambiente artistico romano, avendo la possibilità di coltivare un proficuo dialogo e di sottoporre allo sguardo critico dei loro compagni di strada i propri lavori, a tutto vantaggio della qualità degli stessi.

Il secondo aspetto che possiamo ricondurre alla medesima tradizione educativa si può riconoscere invece nel serrato dialogo fra teoria e prassi²² posto in essere dal docente. D'altronde Scialoja si era proposto sin dagli esordi come un artista pensatore²³, capace di stabilire uno scambio alla pari con altri intellettuali del suo tempo. Da questi rapporti egli traeva frequentemente degli spunti di riflessione che faceva propri, inserendoli in un quadro teorico personale entro cui andava a radicare la sua attività da scenografo, costumista e pittore, con evidenti riflessi anche sui suoi insegnamenti.

Se però la sua visione sul teatro, maturata negli anni Quaranta, si sarebbe consolidata con il tempo, riuscendo ad assimilare al proprio interno anche le nuove esperienze affermatesi in questo ambito soprattutto nel corso del decennio Sessanta, diverso è il caso del suo pensiero sulla pittura. Riferendoci a questo tema specifico, possiamo osservare, infatti, come il percorso scialojano sino alla metà degli anni Cinquanta fosse stato ben più accidentato, ricco di momenti di stallo e ripensamenti. Appare significativo però che Scialoja avesse accolto la crisi e il dubbio come un motore fondamentale per far procedere la propria ricerca artistica, mettendosi alle spalle modi espressivi in cui non si riconosceva più. Emblematico in tal senso il suo faticoso cammino verso l'abbandono della figurazione a vantaggio dell'astrazione, che lo stesso artista avrebbe interpretato come sintomatico della difficoltà di liberarsi completamente dei riflessi della cultura idealista, per dare effettivo seguito al suo precoce interesse per l'esistenzialismo e la fenomenologia.

La reiterata messa in discussione da parte di Scialoja di quelli che erano stati gli assunti su cui, in precedenza, aveva fondato la sua pittura e la sua attività da critico militante, può essere riconosciuta come una delle possibili ragioni per cui egli non fosse solito fornire agli studenti delle formule precostituite a cui attenersi. E proprio in questo aspetto il critico Cesare Vivaldi nel 1959 aveva colto un valore aggiunto dell'"insegnamento" scialojano²⁴. In effetti, l'impegno del professore era volto essenzialmente a sollecitare i suoi allievi a maturare un'idea complessa del fenomeno artistico, fornendo loro gli strumenti culturali e critici necessari per conoscere a fondo la realtà contemporanea

²² *Ibidem*.

²³ Significativamente Giuliano Briganti riconduceva Scialoja «alla rara specie del "peintres philosophes"», v. Giuliano Briganti, *Toti Scialoja e la "nuova pittura"*, in *Toti Scialoja, tele-gouaches-collages, brochure* della mostra, Cagliari, arte duchamp, 28 ottobre – 16 novembre 1977. Cfr. Giuseppe Appella, *Scialoja e la pittura come misura e ragione del tempo*, in D'Amico, *Toti Scialoja*, cit., pp. 18-19.

²⁴ V. Cesare Vivaldi, *Nuove vie dell'arte*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1960", Milano, novembre 1959, p. 136.

e operare di conseguenza delle valutazioni circa la strada più giusta da percorrere. Egli, ad esempio, era solito sostenere la sua conversione all'arte astratta partendo da argomentazioni storico-filosofiche e spiegando così il perché l'arte del presente non potesse più ambire alla rappresentazione, ma dovesse mirare piuttosto alla presentazione²⁵.

Se è vero che Scialoja indicava con sicurezza i modelli più validi a cui dover guardare, nella convinzione che l'arte nascesse sempre dall'arte, è altrettanto vero che non mancava di dare spazio anche ad altre possibilità espressive. Con ciò auspicava che i suoi studenti potessero intraprendere un percorso di ricerca artistica autonomo, non condizionato dalle mode del momento, ma rispondente alla loro unicità²⁶. D'altronde il professore era ben consapevole del pericolo di scendere nell'"accademismo" a cui potevano andare incontro perfino le espressioni artistiche in apparenza più radicali e sicuramente non voleva che i suoi studenti cadessero in quell'equivoco, divenendo dei meri epigoni. Al contrario, uno dei massimi valori che egli mirava a trasmettere ai giovani pronti a riferirsi a lui era proprio la necessità per un artista di essere fedele a sé stesso. Per questo egli avrebbe avuto delle reazioni durissime nei confronti di suoi ex-allievi molto stimati, come Giosetta Fioroni e Pino Pascali, di fronte ad alcuni loro lavori degli anni Sessanta che riteneva essere delle facili concessioni all'odiatissima tendenza Pop, dilagante in quel periodo anche in Europa²⁷.

In realtà, come si osserverà più avanti, gli insegnamenti di Scialoja hanno lasciato un segno profondo nella produzione artistica dei suoi studenti più validi. Una simile radice, infatti, può essere rintracciata anche laddove tale debito potrebbe apparire meno evidente. Ciò si evince, ad esempio, nell'attenzione da essi riservata ad aspetti quali la materia, la superficie, lo spazio, il ritmo, il tempo, il gesto e l'azione, reinterpretati con una sensibilità diversa da quella caratterizzante l'arte di ricerca degli anni Cinquanta, ma che da essa traeva i propri necessari presupposti.

²⁵ A tal proposito appaiono piuttosto significative le parole pronunciate da Scialoja durante una conversazione avuta con gli studenti e i professori di una scuola media di Gibellina nel 1985, trascritta da Enrico Stassi e pubblicata in *Conversazione di Toti Scialoja con gli allievi e i docenti della scuola media statale "Giovanni XXIII" di Gibellina*, in *100 Scialoja*, cit., pp. 85-87.

²⁶ Significativamente Bruno Ceccobelli avrebbe così definito l'impulso artistico alla base della produzione sua e dei suoi compagni di strada della cosiddetta "Scuola di San Lorenzo", molti dei quali avevano frequentato con lui il corso di Scenografia di Toti Scialoja all'Accademia di Belle Arti di Roma: «La nostra è una ricerca essenziale rispetto alla propria esistenza», Bruno Ceccobelli cit. in Enrico Cocuccioni, in "Flash Art, n. 121, giugno 1986, ripubblicato in Francesca Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia 1960-1985*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988, p. 62.

²⁷ Cfr. Elisabetta Rasy, *FIORONI Sedotta e abbandonata da Toti*, in "Corriere della Sera", Milano, 8 luglio 2000, p. 31 e intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja rilasciata a metà anni Settanta e pubblicata il 23 agosto 2019 <<http://www.insulaeuropea.eu/2019/08/23/enrico-pulsoni-intervista-toti-scialoja/>> (20 ottobre 2020).

2. L'amore per l'arte come valore etico

Come abbiamo già accennato, Toti Scialoja aveva trovato naturale improntare i suoi insegnamenti sulla base del suo vissuto da intellettuale *engagé*, uomo di lettere, scenografo, costumista e soprattutto pittore autodidatta colto e ricettivo, il quale si era sempre posto nella condizione di attento osservatore del lavoro altrui. Attraverso questo continuo esercizio egli aveva saputo educare il proprio sguardo, sviluppando una spiccata attitudine critica, che gli avrebbe consentito di esercitare un'attenta capacità di giudizio anche nei riguardi dei suoi allievi.

Al contempo, il confronto con gli artisti che sentiva maggiormente vicini alla sua sensibilità avrebbe segnato profondamente le varie tappe registrate dalla sua ricerca pittorica. Negli anni, a modelli elettivi di riferimento come Mario Mafai, Vincent Van Gogh, Chaïm Soutine, si sarebbero avvicinati Giorgio Morandi, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Paul Klee e poi ancora Arshile Gorky, Jackson Pollock, Mark Rothko, sino alla “riscoperta” di Francisco Goya, che avrebbe riportato Scialoja alla pittura d'azione nel corso degli anni Ottanta. Come avremo modo di rilevare nei capitoli seguenti, questi nomi non esauriscono l'ampio bacino di autori da lui stimati, o su cui si sarebbe trovato a riflettere. Tuttavia, una simile selezione ben esemplifica la linea “genealogica” in cui egli intendeva inserirsi. Il *fil rouge* che ai suoi occhi univa figure tanto diverse per contesto storico e geografico di provenienza, vissuto, e poetica, si può infatti individuare nel valore profondamente morale trapelante dalla loro pittura, a partire dal linguaggio espressivo adottato.

Una concezione della pratica pittorica come attività seria e grave, avulsa dai richiami delle mode del momento, bensì valida solo se pienamente rispondente a un sentire personale, avrebbe sempre innervato anche la ricerca artistica scialojana²⁸, così come la sua idea di didattica. Per lui, infatti, era imprescindibile promuovere un tipo di etica del lavoro che imponesse un impegno radicale e totalizzante nei confronti dell'arte, nell'ottica di una perfetta penetrazione tra essere e fare. Significativamente a metà anni Cinquanta, egli aveva ritrovato questo suo credo espresso nell'Action Painting statunitense. Colto il valore di quell'esperienza artistica, egli ne era divenuto un importantissimo promotore all'interno del contesto artistico romano. In più ne aveva saputo trarre delle conseguenze fondamentali anche per la sua pittura, che finalmente raggiungeva il fronte più avanzato della scena contemporanea, laddove in precedenza era passata dall'essere orgogliosamente

²⁸ Cfr. Orfeo Tamburi cit. in Morra, *Un allegro fischiare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, cit., pp. 119-120.

“fuori strada”, come indicato nel 1947 da Cesare Brandi²⁹, a essere scientemente “fuori di ogni tempo”³⁰.

Un altro aspetto di grande rilievo per la sua idea di didattica e per l’impatto sortito dai suoi insegnamenti può riconoscersi nel suo intendere la scuola proprio come uno «strumento di fondazione e trasmissione dei valori»³¹. Ciò spiega il perché Scialoja, pur sentendosi legato idealmente a una tradizione “anti-accademica”, non avesse mai messo in discussione la validità dell’Accademia in quanto istituzione destinata a formare innanzitutto persone capaci di inserirsi «in un filone di amore attivo per l’arte»³². Ciò per lui voleva dire che gli studenti di Belle Arti avrebbero potuto mettere in pratica l’educazione ricevuta, nei vari ambiti in cui si sarebbero trovati a operare, contribuendo così a «riaffermare il predominio della forma e della fantasia in ogni manifestazione visuale»³³, con l’esito ultimo di «riconduurre alla cultura viva, cioè riumanizzare, un mondo a tendenze sempre meno umane»³⁴.

L’obiettivo proclamato da Scialoja di “insegnare l’amore per l’arte”³⁵, deve essere inteso dunque nei termini di un avvicinamento degli studenti all’idea di arte quale alto valore etico, motore di

²⁹ Cesare Brandi, *Quattro artisti fuori strada*, in *Ciarrocchi, Sadun, Scialoja, Stradone*, cat. della mostra, Roma, Galleria del Secolo, 2 – 31 marzo 1947.

³⁰ Così scrive Scialoja in una nota autobiografica indirizzata a Venturi in cui si richiama alla scelta da lui compiuta, consapevolmente in ritardo rispetto ad alcuni suoi colleghi italiani, di riconnettersi finalmente con l’esperienza delle avanguardie storiche, a partire dal Cubismo analitico, v. Archivio Lionello Venturi, Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni Arte Spettacolo, Sapienza Università di Roma (d’ora in poi ALV), Roma, faldone CCXLVI *Italiani contemporanei*, fascicolo 13 *Santomaso*, dattiloscritto *Nota autobiografica* di Toti Scialoja, p. 2. cfr. Toti Scialoja, *Giornale di pittura*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 21.

³¹ Toti Scialoja cit. in Roberto Valeriani, *Scialoja: “Dimostrerò che l’arte non è morta”*, ritaglio di giornale raccolto in AABA, Roma, serie *Atti classificati*, faldone *Rassegna stampa*, fascicolo *Stampa*.

³² Toti Scialoja cit. in Vito Apuleio, *Ah, se fosse un porto gioioso!*, in “Il Messaggero”, Roma, 8 gennaio 1983, p. 5, ritaglio di giornale raccolto in AABA, Roma, serie *Atti classificati*, faldone *Rassegna stampa*, fascicolo *Stampa*.

³³ Scialoja, *Autonomia e livello universitario*, cit., p. 11, ritaglio di giornale raccolto in AABA, Roma, serie *Atti classificati*, faldone *Rassegna stampa*, fascicolo *Stampa*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Secondo Barbara Drudi, Scialoja era solito rispondere a chi lo interrogava circa la possibilità di insegnare l’arte: «”no, ma si può insegnare l’amore per l’arte”», v. Drudi, *Sono allievo che sollievo (Koan di Bruno Ceccobelli)*, cit., p. 10.

cambiamento in positivo della realtà³⁶, autentica ragione di vita, attività essenziale e inevitabile a cui consacrarsi completamente³⁷.

Attraverso le lezioni scialojane, quindi, i giovani erano portati ad acquisire piena coscienza dell'impegno, del rigore e della dedizione che avrebbe implicato la scelta di intraprendere la carriera artistica³⁸. Eloquenti a tal proposito risultano le parole di Luisa Gardini, la quale avrebbe riconosciuto come la frequentazione del docente avesse determinato in lei la coscienza del fatto che la pratica pittorica non dovesse essere intesa «solo come atto, ma come scelta morale che avrebbe coinvolto» la sua intera esistenza³⁹. Questa di Gardini è solo una delle tantissime testimonianze di ex-allieve ed ex-allievi che hanno dato merito all'insegnamento scialojano di aver fatto capire loro come l'arte dovesse sempre presupporre «necessità concrete e fondanti e un senso alto dell'impegno a fare per dire»⁴⁰, come efficacemente sintetizzato da Gianni Dessì. Secondo il professore, infatti, la professionalità di un o un'artista – e conseguentemente la qualità dei suoi lavori – era legata innanzitutto alla necessità morale che lo o la muoveva⁴¹.

In un certo senso potremmo dire che Scialoja operasse una valutazione degli alunni sulla base di questa sua visione dell'arte. Era infatti la serietà del loro impegno a indicargli con sicurezza coloro i quali erano dotati delle maggiori potenzialità di sviluppo in termini artistici. Ed era a queste e a questi giovani “selezionati” che si andava a indirizzare principalmente il suo lavoro didattico, volto a fornire

³⁶ Stando a una testimonianza di Bruno Ceccobelli: «Per Scialoja l'arte era soprattutto filosofia delle origini: doveva e voleva significare un cambiamento della realtà, della persona e della società», v. Bruno Ceccobelli cit. in Margherita de Pilati, *Dialoghi con gli artisti*, in Lancioni, *Italia Contemporanea. Officina San Lorenzo...*, cit., p. 60.

³⁷ Scialoja avrebbe affermato: «È indispensabile, per frequentare l'Accademia, avere molta passione e vocazione. Iscrivere all'Accademia, per un giovane, rappresenta un'azione grave, in ogni modo impegnativa», v. Toti Scialoja cit. in *L'Accademia di Belle Arti vuol diventare un'università per artisti e per tecnici*, in “Corriere della Sera”, ediz. Roma, 23 giugno 1984, p. 24, ritaglio di giornale raccolto in AABA, Roma, serie *Atti classificati*, faldone *Rassegna stampa*, fascicolo *Stampa*.

³⁸ Come riportato da Daniela Lancioni, secondo Gianni Dessì, Scialoja «sapeva mostrare tutta la “complessità e la problematicità” dell'essere artista, “nodo vitale, scelta esclusiva”», v. Gianni Dessì cit. da Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo: Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella e Tirelli*, cit., p. 24. Anche Marco Tirelli torna sullo stesso punto quando afferma: «Scialoja ci ha insegnato ad essere noi stessi. Ma soprattutto che l'arte è una continua rigorosa, sofferta ricerca del senso intimo delle cose, e delle profonde ragioni del nostro stare al mondo», v. Marco Tirelli, [*Testo*], in Drudi, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit., p. 82.

³⁹ Luisa Gardini, [*Testo*], in Drudi, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit., p. 54.

⁴⁰ Gianni Dessì, [*Testo*], in Drudi, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit., p. 42.

⁴¹ Cfr. Toti Scialoja, *Autonomia e livello universitario*, in “Avanti!”, 30 aprile 1983, p. 11. Qui Scialoja afferma che merita l'appellativo di artista «chiunque ami l'arte con disinteressata passione, chiunque la eserciti con quella professionalità che deriva in primo luogo da necessità morale».

gli strumenti atti a valorizzarne il percorso di crescita individuale. Il professore, inoltre, era solito sostenerne anche i primi passi al di fuori dell'Accademia. Per quanto tale pratica fosse piuttosto consueta fra i suoi colleghi, che anche negli anni Cinquanta ritroveremo spesso impegnati nell'organizzazione di mostre coinvolgenti gli allievi ritenuti più meritevoli, nel caso di Scialoja a fare sostanzialmente la differenza erano i personaggi e i contesti a cui egli era solito introdurre i suoi studenti, in particolare in quel delicato decennio. Con la sua azione, infatti, il docente veniva a costituire una figura ponte importantissima fra l'istituzione accademica e il fronte più aperto e innovativo della scena artistica romana del tempo, costituito da galleristi come Plinio De Martiis e Gian Tomaso Liverani, oltre a critici come Cesare Vivaldi, e artisti, fra cui Afro, Alberto Burri, Cy Twombly, Gastone Novelli, ecc.

Non deve sorprendere, dunque, che molti seguaci scialojani, come Umberto Bignardi e Jannis Kounellis, avessero avuto le loro prime mostre personali presso la galleria La Tartaruga⁴² o, come nel caso di Carlo Battaglia, presso La Salita⁴³.

Nello stesso periodo altri loro compagni d'accademia, fra cui Marco Balzarro e Gardini, invece, avrebbero scelto di non esporre al pubblico i loro lavori, attendendo diversi anni prima di avere una vera e propria vita pubblica come artisti. In questi giovani l'idea scialojana di eticità e di rigore nella ricerca artistica si era combinata, infatti, con un netto rifiuto del sistema dell'arte, come pure delle istituzioni sociali vigenti. L'origine di un tale piglio polemico si può riconoscere nella peculiare fascinazione da essi nutrita nei confronti del Dadaismo, avanguardia che evidentemente interpretava il loro bisogno di libertà e di rifondazione della società su nuovi presupposti. In particolare, Balzarro avrebbe accarezzato l'idea di dare vita a una vera e propria comune di artisti, capaci di portare avanti dei progetti collettivi. A testimonianza di questo tentativo rimangono lavori come il libro-oggetto detto *Il libro dei preti* (1961), esistente in sette versioni realizzate grazie alla collaborazione fra lo stesso Balzarro e Gardini, Anna Papparatti, Gabriele Stocchi (figg. 1-3).

3. L'eredità di Toti Scialoja

Come acutamente rilevato da Cesare Vivaldi nell'articolo *Nuove vie dell'arte*, pubblicato sul finire del 1959 sull'"Almanacco Letterario Bompiani 1960", un passaggio obbligato compiuto dalla nuova guardia di artisti in via di affermazione in quel momento a livello internazionale consisteva

⁴² Umberto Bignardi aveva esposto a La Tartaruga in una doppia personale con un'altra ex-allieva di Scialoja, Giosetta Fioroni, nel marzo 1961. Nel giugno 1960, la stessa Galleria aveva ospitato anche la mostra di esordio di Jannis Kounellis.

⁴³ V. *Carlo Battaglia*, cat. della mostra, Roma, Galleria La Salita, dal 27 maggio [Roma, Istituto Grafico Tiberino di Stefano De Luca] 1964 e Marco Meneguzzo, *Walk the Line!*, in Id. e Simone Pallotta, *Carlo Battaglia: catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, p. 9.

nell'acquisizione, tanto coscienziosa quanto arbitraria, delle ricerche condotte dalla cosiddetta "generazione di mezzo", rappresentata in Italia da artisti come Toti Scialoja, Alberto Burri, Afro, Ennio Morlotti, Emilio Vedova, ecc⁴⁴. A fronte di ciò, il critico preconizzava il raggiungimento di una nuova sintesi fra quel tipo di esperienze genericamente riconducibili a una matrice informale e l'esigenza di proporre dei lavori in cui si sarebbe tornati ad attribuire un nome alle cose e una funzione agli oggetti, anche se con connotati diversi o opposti a quelli caratterizzanti l'arte mimetica tradizionale⁴⁵. In questo scritto, inoltre, Vivaldi accennava al ruolo centrale svolto da Scialoja nell'indicare ai più giovani artisti delle possibili vie di sviluppo attraverso l'esempio della sua pittura, in cui era riuscito a coniugare, attraverso il ritmo ripetitivo delle "impronte", il fattore tempo all'interno della spazialità della superficie della tela⁴⁶. D'altra parte, anche il suo insegnamento, dagli anni Cinquanta in poi, avrebbe sollecitato i giovani a riconoscere la centralità nella pratica artistica di fattori quali: la materia, la superficie, lo spazio, il ritmo, il tempo, il gesto e l'azione. È chiaro come delle indicazioni in proposito venissero dai discorsi in cui il professore si richiamava direttamente al suo fare, o all'esempio degli artisti – soprattutto suoi contemporanei – a cui guardava con maggiore interesse. Se il confronto con l'opera di Burri gli aveva consentito di far comprendere il valore intrinsecamente espressivo della materia⁴⁷, il suo avvicinamento all'arte statunitense – verificatosi nel corso del 1955 e sostenuto dall'acutezza critica di Gabriella Drudi, sua compagna di vita⁴⁸ – lo aveva portato, invece, a porre l'accento sul concetto di "pittura d'azione", come pure sull'importanza di confrontarsi con opere di grandi dimensioni, capaci di contenere lo spazio dell'uomo e dunque di coinvolgere il riguardante con una forza del tutto estranea alla pittura europea di quel momento⁴⁹. Un confronto con questi aspetti era promosso non solo sul versante teorico, ma anche pratico. Particolarmente significativa in tal senso risulta la breve parentesi del corso di Bianco e Nero (1957-

⁴⁴ Vivaldi, *Nuove vie dell'arte*, cit., p. 132.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, pp. 134, 136.

⁴⁷ Questa lezione passa dalla generazione di Pino Pascali a quella degli artisti della cosiddetta Scuola di San Lorenzo, v. Giorgio Verzotti, *Le Scuole Romane*, in Francesca Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia 1960-1985*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988, pp. 51-52.

⁴⁸ Per approfondimenti si rimanda a Maria De Vivo, *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Macerata, Quodlibet, 2017.

⁴⁹ Traccia di questa suggestione si può cogliere in una dichiarazione di Jannis Kounellis relativa ai suoi anni formativi a Roma: «Quello che non amavo in Fontana all'inizio è che faceva delle tele piccole. Non amo la monumentalità, ma quello che mi affascinava dell'arte americana era lo spazio [...]. Lo spazio che mi interessava a quell'epoca era lo spazio di Pollock, uno spazio che ti contiene», v. Jannis Kounellis cit. in Bruno Corà, *Entretien Kounellis-Corà, Jannis Kounellis*, Parigi, ARC | Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980 ripubblicato in Mario Codognato, Mirta D'Argenzio, *Eco nell'oscurità. Jannis Kounellis. Scritti e interviste 1966-2002*, Londra, Trolley, 2002, p. 186.

1959), con cui Scialoja aveva scosso – non impunemente – il contesto tradizionalista dell'Accademia di Belle Arti di Roma. Basti pensare che prima di lui lo stesso insegnamento era stato rivestito da Mario Mafai, al quale era stato chiesto di integrare l'approfondimento delle tecniche grafiche, caratteristico del Bianco e Nero, con lo studio e la copia degli antichi Maestri⁵⁰. Il più giovane docente, invece, aveva interpretato in maniera radicalmente diversa lo stesso incarico, invitando i suoi allievi a sperimentare tecniche e materiali eterodossi, dandogli così l'occasione di confrontarsi con un tipo di pittura principalmente di stampo materico, segnico e gestuale. I modelli prediletti da questi studenti – fra cui alcuni destinati a rivestire un ruolo chiave nella svolta post-informale dell'arte italiana (basti pensare a Pino Pascali e a Jannis Kounellis) – erano rappresentati soprattutto da Burri, da Cy Twombly e da Jackson Pollock. Gli stessi riferimenti, assolutamente non scontati per l'epoca, erano stati assunti anche da altri fedeli seguaci scialojani, formati solo pochi anni prima frequentando il corso di Scenografia. In effetti, riflessioni su quelli che possiamo individuare come i temi chiave dell'arte di ricerca degli anni Cinquanta sono presenti negli appunti redatti da Marco Balzarro a partire dalle lezioni di storia del teatro tenute da Scialoja nel periodo in cui insegnava Scenotecnica (1953-1957)⁵¹. Qui ritroviamo innanzitutto un particolare apprezzamento per l'idea, introdotta da Adolphe Appia e sviluppata ulteriormente dal teatro mejercholdiano, di uno spazio – in questo caso scenico – pensato in stretta relazione con la presenza fisica dell'attore. Ciò significava che la scena era concepita in modo da poterne accogliere ed enfatizzare i gesti e i movimenti, risultando al contempo vivificata e valorizzata dalla presenza umana. A ben vedere, un'analogia connessione la si ritrova nel modo del tutto singolare con cui Pascali era solito interagire con le sue opere allestite all'interno dello spazio espositivo. Sia di fronte a un pubblico fisicamente presente, sia dinnanzi a una macchina fotografica, infatti, il corpo dell'artista andava spesso ad assumere atteggiamenti condizionati dalla forma dei suoi lavori, o ponendosi come un loro ideale prolungamento o suggerendo una loro interpretazione, secondo quanto rilevato da Maurizio Calvesi⁵². Lo stesso critico, d'altra parte, aveva parlato in proposito di un Pascali «attore delle proprie

⁵⁰ V. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, faldone *Insegnamenti straordinari*, fascicolo *Bianco e Nero*. Si rimanda in particolare al documento inviato dal Ministero della Pubblica Istruzione al Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Roma e al pittore Mario Mafai in data 14 febbraio 1949, avente come oggetto *Ripristino dell'insegnamento straordinario del "Bianco e Nero"* e alla copia della risposta del Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Roma, Stanislao Ceschi, al Ministero della Pubblica Istruzione, datata 20 ottobre 1949, avente come oggetto *Insegnamento straordinario*. Bisogna sottolineare, però, che in quel momento il corso di Bianco e Nero viene pensato a esclusivo beneficio degli studenti dei corsi di Pittura, a eccezione di quello presieduto da Carlo Siviero.

⁵¹ Archivio Fondazione Toti Scialoja (d'ora in poi AFTS), Roma, fascicolo *Insegnamento*. A questi documenti inediti sarà dedicato un approfondimento al cap. III della presente trattazione.

⁵² Maurizio Calvesi, *Le re-azioni di Pascali*, in *Pascali performer*, Roma, Associazione culturale L'Attico, 1991, p. n.n.

immagini»⁵³, il quale «“agiva” le proprie sculture»⁵⁴ conferendo loro «quell’animazione che già contenevano in termini plastici»⁵⁵. Ciò, ad esempio, si può osservare nello scatto di Claudio Abate che ritrae l’artista con *Vedova Blu*, all’interno di Palazzo delle Esposizioni di Roma, nel 1968 (fig. 4). In tal caso la sua posa yogica sembra riecheggiare giocosamente quella del grande ragno di peluche, rimarcandone da una parte il carattere ludico – già suggerito dal materiale scelto come rivestimento della “scultura” – e dall’altra la forma poco piacevole dell’animale, rappresentato in dimensioni giganti.

Anche Achille Bonito Oliva aveva notato come Pascali, con le sue azioni performative – sia realizzate a favore di obiettivo, sia in presenza di spettatori – non mirasse a «fare del corpo un “materiale d’artista”, semmai [a] dare fondamento e realtà agli oggetti costruiti e ai manufatti creati»⁵⁶, conferendo credibilità tanto allo spazio artificiale delle sue opere, quanto a quello reale che le accoglieva⁵⁷. Un simile aspetto si apprezza in particolare in un’altra celebre foto, scattata nel 1967 in una sala di Palazzo Trinci a Foligno, in occasione della mostra *Lo spazio dell’immagine* (fig. 5). Qui Pascali è colto nell’atto di percorrere con equilibrio incerto lo stretto camminamento ricavato fra le vasche componenti i *32 mq di mare circa*. Il suo movimento, oltre a suggerire la possibilità di fruire questo lavoro in maniera immersiva, enfatizza al contempo la qualità riflettente dell’acqua che riempie i singoli contenitori quadrati e la disposizione irregolare di questi ultimi sul pavimento, secondo un assetto che “rompe” la rigidità dello schema compositivo modulare.

Si può ipotizzare che Pascali avesse sviluppato tale peculiare attitudine performativa, sollecitato dalle lezioni di Scenotecnica tenute da Scialoja in Accademia, in cui emergeva con chiarezza l’interesse del professore per un tipo di teatro basato più che sulla parola, sulla capacità espressiva del corpo, chiamato a interagire con gli elementi componenti la scena. Partendo da un simile presupposto e considerando anche la sua piena comprensione delle implicazioni connesse alla pittura gestuale pollockiana, può ben intendersi la prontezza di Scialoja – e, attraverso i suoi insegnamenti, dei suoi studenti – nel cogliere tutta la forza e il valore di un’esperienza come quella degli *happening*. Secondo un ricordo di Balzarro, riconducibile verosimilmente all’inizio degli anni Sessanta, egli si sarebbe ritrovato spesso a casa di Kounellis insieme ad altri ex compagni di Accademia, fra cui Pascali, per

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Achille Bonito Oliva, *L’isola di Pascali*, in *Pascali performer*, cit., p. n.n.

⁵⁷ *Ibidem*.

improvvisare delle azioni, da loro definite proprio “*happening*”⁵⁸. Immortalato da una celebre foto è, ad esempio, lo *happening* che vede lo stesso Kounellis di fronte a un suo quadro percorso da numeri, frecce, “X” e altri simboli tracciati con della pittura nera, mediante l’ausilio di *stencil* (fig. 6). Nello scatto risalente al 1960, egli appare di spalle, con il corpo avvolto in un’opera analoga a quella appesa al muro e con la testa cinta da una sorta di mitra, secondo una foggia che ricorda il costume indossato da Hugo Ball al Cabaret Voltaire durante un’esibizione in cui recitava poesie fonetiche. L’azione svolta dall’artista greco consisteva invece nel “cantare” il suo quadro. Con questo atto egli sottolineava la dimensione temporale implicita in quella scrittura di segni, che scandiva la superficie pittorica, conferendole un certo ritmo. Curiosamente, un’osservazione circa il valore di variazione ritmica rivestito dalle «lettere di netto taglio tipografico»⁵⁹ inserite sia nei collage cubisti, sia all’interno della scenografia costruttivista dello spettacolo *Le cocu magnifique* (fig. 7), era presente anche nei succitati appunti balzarriani⁶⁰. I caratteri alfabetici, in effetti, per la loro natura di segni simbolici, impongono un tipo di lettura diversa rispetto ai segni iconici, che con essi convivono tanto nei collage cubisti, quanto nelle strutture predisposte per ospitare il dramma di Fernand Crommelynck, portato sulle scene da Vsevolod Èmil’evič Mejerchol’d. L’associazione di tali riferimenti, evidentemente proposta da Scialoja nel corso di una sua lezione, dimostra ancora una volta il modo in cui il professore sapeva mettere in dialogo le varie arti, individuando degli snodi problematici a esse comuni. Lo stesso si può osservare a proposito dell’idea di superficie.

Già negli anni Quaranta, Scialoja aveva ampiamente teorizzato sul teatro rivendicandone la “pittoricità”, ossia il carattere a prospettico e frontale⁶¹. Questo lo avrebbe portato a contestare una concezione illusionistica della scena teatrale, in modo analogo a come rifiutava radicalmente un tipo di pittura rappresentativa e suggeritrice della terza dimensione, ritenendola inattuale e dunque

⁵⁸ «Era molto piacevole fare queste cose, improvvisando. Cioè, io per esempio dicevo: “Io mi prendo questa zona qua, tu prendi tutta quest’altra e fai tutto quello che vuoi”. Lui [Pascali] faceva tutto quello che voleva, poi entrava dentro [la mia zona], ma andava bene lo stesso. Anche se uno agiva individualmente, però si formava qualche cosa di unico. Queste cose... questi happening, avvenivano spesso a casa di Kounellis, con grande rabbia del portiere, perché queste cose avvenivano sicuramente dopo le 11 e fino all’una di notte», v. Marco Balzarro in conversazione con l’autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁵⁹ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto Meyerhold.

⁶⁰ Secondo quanto riportato da Balzarro, Scialoja avrebbe riconosciuto alle lettere tipografiche un valore di pausa, capace di interrompere il ritmo rigoroso e «asciutto delle rette e dei cerchi», dando vita a «un ritmo più largo e pieno», v. *ibidem*.

⁶¹ V. Toti Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, in “Mercurio”, Roma, a. I, n. 3, novembre 1944, p. 145, ripubblicato in Antonio Tarasco (a cura di), *Toti Scialoja critico d’arte. Scritti in “Mercurio”, 1944-1948*, Roma, Gangemi Editore, 2015, p. 53; Toti Scialoja, *Danza-pittura*, in “Mercurio”, Roma, a. III, n. 17, gennaio 1946, p. 144, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d’arte...*, cit., p. 116; e Toti Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, in “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 11, gennaio-febbraio 1949, p. 96.

concettualmente impraticabile. Secondo quanto indicato da Giuliano Cappuzzo, il docente, nel corso delle sue lezioni di Bianco e Nero, si sarebbe spinto persino a mettere in guardia i suoi allievi dall'uso in uno stesso dipinto di colori che, producendo sensazioni ottiche contrastanti, potessero suggerire degli effetti di profondità visiva⁶². Il credo in una pittura di superficie sarebbe rimasto ben saldo nella visione del professore, tanto che se ne può trovare traccia sia in una testimonianza di Kounellis riferita all'insegnamento scialoja⁶³, sia in un ricordo analogo del più giovane Gregorio Botta⁶⁴. Allo stesso modo è evidente come simili idee fossero passate dal docente ai propri allievi, condizionandone i lavori e alcune scelte relative a essi.

Emblematica, ad esempio, risulta la produzione pittorica di Carlo Battaglia, artista rimasto legatissimo a Scialoja, con cui avrebbe continuato ad avere una frequentazione assidua nel tempo. Ben prima del suo approdo alla pittura analitica (fig. 8), egli, infatti, aveva realizzato numerosi dipinti astratti dal «fondo piatto, duro, costruito di piani, senza transizioni, che isola le forme»⁶⁵, come rilevato da Pierre Schneider. Particolarmente indicativa ai fini del nostro discorso risulta la serie che il giovane pittore, nel 1962, aveva dedicato alla *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello⁶⁶ (fig. 9), artista citato da Scialoja nel suo *Giornale di pittura* come uno degli interpreti più significativi e originali della prospettiva rinascimentale⁶⁷. Ebbene, anche in queste sue reinterpretazioni (figg. 10-13), Battaglia aveva proposto l'abolizione di ogni allusione alla profondità dello spazio ospitante la scena, riducendo la rappresentazione a una brulicante stratificazione di macchie, gorgi, rivoli e

⁶² «Lui [Scialoja] insegnava: “Tu non puoi mettere insieme un rosso con un azzurro, perché il rosso è un colore che ti presenta, l'azzurro si allontana”. Ci sono anche i colori che hanno una loro capacità, per cui anche un quadro perfetto (per modo di dire) deve avere delle... diventa una formula», v. Giuliano Cappuzzo in conversazione con l'autrice, Firenze, 24 settembre 2020.

⁶³ «L'insegnamento [di Scialoja] era profondamente diverso, sia come logica del fare, sia come visione nuova formalizzata sulla superficie, senza quella narrazione prospettica alla cui fedeltà il Novecento italiano obbligava i giovani artisti di allora», v. Jannis Kounellis, [testo], in Drudi, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit., p. 58.

⁶⁴ «Lezioni memorabili, svolte nella bella aula dell'accademia in piazza Mignanelli [...]. In essa Scialoja difendeva a spada tratta il ruolo della pittura di superficie: e cioè antiprospectica, non mimetica, non figurativa», v. Gregorio Botta, *Pollock e Rothko. Il gesto e il respiro*, Torino, Einaudi, 2020, p. 8.

⁶⁵ Pierre Schneider, [Testo], in *Carlo Battaglia*, cat. della mostra, Bari, Galleria La Metopa, dal 12 giugno 1965.

⁶⁶ Sarebbe stata una selezione significativa di questi dipinti a essere esposta in occasione della sua prima mostra personale, ospitata dalla galleria La Salita, a Roma, sul finire del maggio 1964. Stando alle due versioni riprodotte in bianco e nero sul cataloghino che accompagnava quell'evento espositivo e agli esemplari documentati a colori nel già citato catalogo ragionato dell'artista (vedi nota 43), possiamo supporre che Battaglia si fosse concentrato in particolare sulla reinterpretazione della tavola centrale del trittico uccelliano, attualmente conservata presso gli Uffizi di Firenze.

⁶⁷ V. Toti Scialoja, [Dal *Giornale di pittura*], in Francesca Antonini, Giovanna Caterina De Feo (a cura di), *Omaggio a Toti Scialoja*, cat. della mostra, Roma, Il Segno, dal 10 dicembre 2007, p. 54 (vedi nota 785).

schizzi di colore fluido, talvolta combinati con veloci pennellate. Questi lavori, dunque, manifestavano la progressiva perdita di ogni riferimento cromatico e compositivo rispetto al modello originario, che rimaneva così solo vagamente intuibile.

Pure fra chi avrebbe tradito le aspettative scialojane, recuperando nel corso degli anni Sessanta un linguaggio pittorico figurativo, si può osservare il permanere di una resa bidimensionale, manifestante la planarità della superficie dipinta. Ne sono un esempio le tele di Giosetta Fioroni, come *L'Orologio* (1962, fig. 14), in cui l'immagine di una pendola rossa, restituita in forme molto semplificate e corsive, sembra completamente priva di spessore e di sostanza, quasi a voler suggerire la dimensione incorporea dell'apparizione⁶⁸. Essa, infatti, si staglia contro uno sfondo grigio-argenteo tutt'altro che uniforme, in gran parte limitato da un'incorniciatura nera. In questo caso, l'unica allusione alla profondità potrebbe essere riconosciuta in una forma a trapezio rovesciato, tracciata in maniera piuttosto sommaria nella porzione superiore del quadro, che ricorda un piano orizzontale messo in prospettiva. Tale suggestione però viene subito contraddetta dalla planarità della scritta racchiusa al suo interno, enunciante il nome dell'oggetto rappresentato. Una simile insistenza da parte di Fioroni sui valori di superficie caratteristici della pittura la si ritrova anche nel momento in cui l'idea della "tela-specchio", chiamata a far emergere la visione interiore dell'artista, sarebbe stata da lei superata, lasciando il campo a un'apertura «verso l'esterno, verso una contemporaneità [...] resa già storica dalla foto, dal cinema»⁶⁹. Proprio riflettendo sulle diverse strategie compositive adottate in queste sue "pitture d'argento" – dipinte a partire dalla proiezione sulla tela di immagini tratte da giornali e rotocalchi – Alberto Boatto avrebbe sottolineato il valore temporale assunto nello specifico da quei dipinti in cui si poteva osservare una reiterazione in sequenza di uno stesso volto o di una stessa sagoma femminile⁷⁰ (figg. 15-16). A fronte di una simile osservazione non può sfuggire la vicinanza di questa soluzione con l'idea scialojana di introdurre il fattore ritmo – e dunque il tempo – entro la spazialità piana del quadro.

Un'altra maniera di sottrarsi alla rappresentazione fittizia della terza dimensione ci viene offerta da Pascali, il quale, nel caso di alcuni lavori esposti a parete come *La gravida / Maternità* (1965, fig.

⁶⁸ Cfr. Elena Pontiggia, *Pensieri per Giosetta Fioroni*, in Ead., Paolo Ruffilli, (a cura di), *Giosetta Fioroni, 1960-1994. 24 opere conservate dall'artista*, Filò arte contemporanea, Treviso, 26 novembre 1994 – 20 gennaio 1995, pp. 8-9.

⁶⁹ Giosetta Fioroni cit. in Alberto Boatto, [*Dialogo con Giosetta Fioroni*], in Id., Andrea Carancini, Anne-Marie Sauzeau, *Giosetta Fioroni*, Ravenna, Edizioni Essegi, 1990, p. 13.

⁷⁰ Ivi, p. 16.

17), aveva reinterpretato la lezione dei *Gobbi burriani*⁷¹, restituendo un carattere referenziale a tele che, con le loro protuberanze, ostentavano un effettivo sviluppo tridimensionale.

Come dimostrano le trattazioni di Scialoja sul teatro, d'altronde anche uno spazio profondo, quale può essere quello destinato a ospitare un'installazione o delle performance, poteva implicare un'idea di "pittoricità" e dunque di superficie. È quanto si può rilevare, ad esempio, ne *La spia ottica* di Fioroni, presentata alla Galleria La Tartaruga di Roma il 6 maggio 1968, ad apertura del *Teatro delle Mostre*⁷² (fig. 18). Rifacendoci alla teoria scialojana si può notare infatti un'analogia fra il punto di vista fisso dello spettatore teatrale, chiamato ad assistere allo spettacolo occupando una posizione statica, e la visione obbligata imposta al pubblico dal lavoro dell'artista romana. I visitatori e le visitatrici, infatti, posti nella condizione di *voyeur*, potevano osservare unicamente da uno spioncino lo spazio "intimo" della camera da letto in cui si muoveva l'attrice Giuliana Calandra, ricostruito all'interno della galleria.

Un assetto frontale lo presentano anche molti *happening* di Kounellis, come colto acutamente da Daniela Lancioni⁷³. La studiosa, considerando nello specifico le fotografie selezionate di volta in volta dall'artista per documentare i propri lavori (fig. 19), ha evidenziato come la bidimensionalità caratteristica dell'immagine fotografica si addicesse loro, suggerendo l'esistenza di un unico punto di vista privilegiato. Ciò l'ha spinta a considerare il valore pittorico di queste opere, che «albergano in uno spazio invalicabile come quello di un quadro, precluso all'esperienza dell'osservatore ad eccezione del guardare»⁷⁴. Qualcosa di simile si può riscontrare anche nelle *Camere pictae* di Gianni Dessì, la cui prima realizzazione risale al 1991⁷⁵ (fig. 20). In queste installazioni l'artista – formatosi seguendo dal 1973 il corso di Scenografia tenuto da Scialoja all'Accademia di Belle Arti di Roma⁷⁶ – proponeva una dissoluzione ottica della tridimensionalità e della fisicità di uno spazio reale,

⁷¹ Cfr. Fabrizio D'Amico, *Fantasia e Forma*, in Id. e Simonetta Lux (a cura di), *Pino Pascali (1935-1968)*, cat. della mostra, Milano, PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 dicembre 1987 – 21 gennaio [Milano, Mondadori – Roma, De Luca Editore] 1988, pp. 9-13.

⁷² Per un approfondimento sul Teatro delle Mostre e nello specifico sul lavoro presentato da Giosetta Fioroni si rimanda a Ilaria Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi Editore, 2014, pp. 20-22.

⁷³ Daniela Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, in "Ricerche di storia dell'arte", Bologna, n. 3, settembre – dicembre 2014, pp. 46-55.

⁷⁴ Ivi, pp. 52-53.

⁷⁵ Questa prima *Camera picta* viene presentata da Dessì fra l'aprile e il maggio 1991 a Roma per lo spazio di Edicola Notte, su invito dell'artista H.H. Lim, cfr. Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, cit., p. 37 e Paola Bonani (a cura di), *Mostre e bibliografia selezionata*, in Lancioni, *Italia Contemporanea*, cit. p. 167.

⁷⁶ Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, cit., p. 24.

percepito dall'osservatore come se si trattasse piuttosto di una superficie pittorica bidimensionale⁷⁷. Stesure uniformi di colore, infatti, venivano utilizzate da Dessì per produrre una sorta di anamorfofi, il cui effetto risulta apprezzabile solo nel momento in cui il fruitore si trova a osservare l'ambiente da una posizione specifica⁷⁸.

Se fino adesso si sono considerati solo alcuni possibili esiti legati all'introiezione di una visione "teatrale" dello spazio installativo e performativo da parte di artisti di formazione scialojana, Ilaria Bernardi ha individuato una matrice analoga anche nel modo di concepire lo spazio espositivo *tout court* da parte di Daniela Ferrara⁷⁹, un'altra ex-allieva di Scialoja, lungamente attiva come gallerista⁸⁰ e come curatrice. Secondo la storica dell'arte ciò sarebbe ravvisabile negli allestimenti da lei curati presso la galleria Arco d'Alibert di Roma, come pure nella loro documentazione fotografica, in cui ricorre sempre un certo punto di ripresa⁸¹.

I casi esemplificativi sin qui citati ci aiutano a comprendere la pervasività e la trasversalità degli insegnamenti promossi da Scialoja, capaci di rimanere validi e attuali per entrambe le generazioni formatesi sotto la sua guida. La forza della didattica scialojana consisteva, infatti, nell'educare i giovani a riflettere su alcuni temi cardine del dibattito critico contemporaneo, le cui radici affondavano nelle esperienze delle avanguardie storiche, ma che si prestavano a essere rivitalizzati e attualizzati grazie al confronto con gli stimoli provenienti dalla realtà del presente. Non deve stupire, dunque, che i più valenti ex-allievi di Scialoja siano riusciti a condurre le proprie ricerche a partire dall'introiezione dei punti fermi trasmessigli dal docente, dandone una reinterpretazione più in linea con la loro sensibilità e le diverse urgenze espressive che li muovevano. Ed è interessante rilevare che, se ciò ha consentito alla generazione formata negli anni Cinquanta di cogliere e fare propria tempestivamente l'esigenza di un'arte pronta a uscire dal quadro e "invadere" lo spazio della vita, allo stesso modo gli artisti passati per l'Accademia di Belle Arti negli anni Settanta, in piena temperie concettuale, hanno saputo trovare nelle lezioni di Scialoja lo stimolo per "ritornare" a un'arte del "fare", seppur radicalmente diversa dall'opzione revivalistica che stava prendendo piede sul finire di quello stesso decennio.

⁷⁷ Helmut Friedel, *Gianni Dessì. Il vortice sulla pelle del dipinto*, in Danilo Eccher (a cura di), *Gianni Dessì*, catalogo della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 3 febbraio – 7 maggio [Milano, Electa] 2006, pp. 49-50.

⁷⁸ Cfr. *Ibidem*, Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, cit., p. 37 e Dessì cit. in de Pilati, *Dialoghi con gli artisti*, cit., p. 61.

⁷⁹ Ilaria Bernardi, *L'archivio: una traccia per scrivere e per esporre*, in Ead e Francesca Gallo (a cura di), *Le opere e gli archivi, Mara Coccia e Daniela Ferrara*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 18 giugno – 20 settembre [Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale] 2020, p. 7.

⁸⁰ Daniela Ferrara era subentrata a Mara Coccia come titolare della galleria Arco d'Alibert, a Roma.

⁸¹ *Ibidem*.

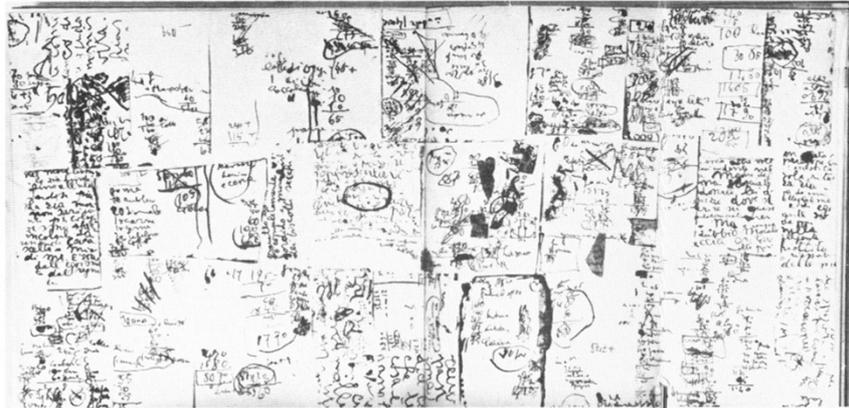


FIG. 1 – Marco Balzarro in collaborazione con Luisa Gardini, Anna Papparatti, Gabriele Stocchi, *Il libro dei preti*, 1961-1962 (libro aperto)

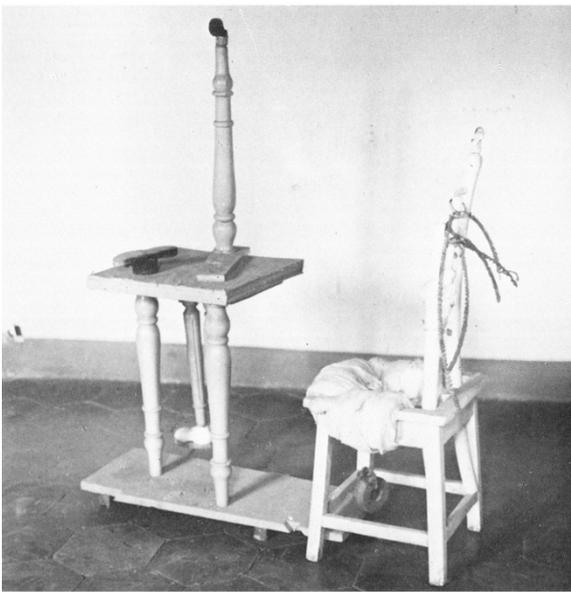


FIG. 2 – Marco Balzarro in collaborazione con Luisa Gardini, Anna Papparatti, Gabriele Stocchi, *Il libro dei preti*, versione in forma di tavolino, 1961-1962 (libro aperto e libro chiuso)

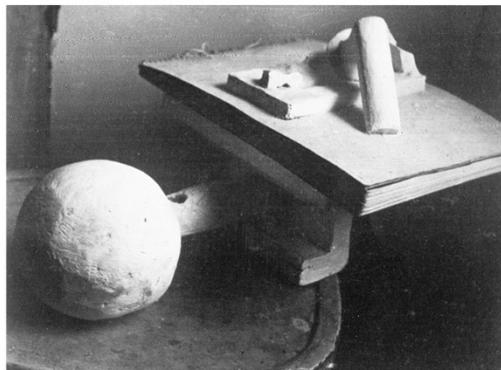


FIG. 3 – Marco Balzarro in collaborazione con Luisa Gardini, Anna Papparatti, Gabriele Stocchi, *Il libro dei preti*, versione album con palla di gesso, 1961-1964



FIG. 4 – Pino Pascali fotografato da Claudio Abate con *Vedova Blu*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1968

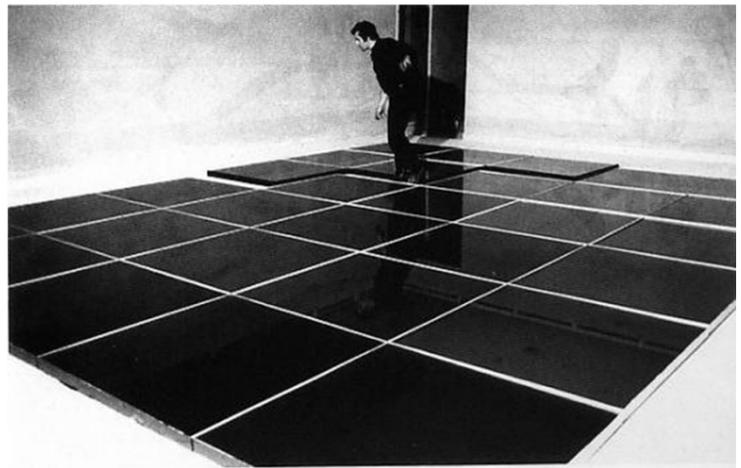


FIG. 5 – Pino Pascali fotografato con *32 mq di mare circa*, a *Lo spazio dell'immagine*, Palazzo Trinci, Foligno, 1967



FIG. 6 – Fotografia documentante uno *happening* di Jannis Kounellis nel suo studio, 1960



FIG. 7 – Messa in scena di *Le cocu magnifique*, di Fernand Crommelynck, regia di Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd, scene di Lyubov Sergeevna Popova, Mosca, 1922



FIG. 8 – Carlo Battaglia, *Iride*, 1972



FIG. 9 – Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano* (pannello centrale), 1435-40ca.



FIG. 10 – Carlo Battaglia, *Battaglia di San Romano*, 1962



FIG. 11 – Carlo Battaglia, *Battaglia di San Romano*, ottobre 1962

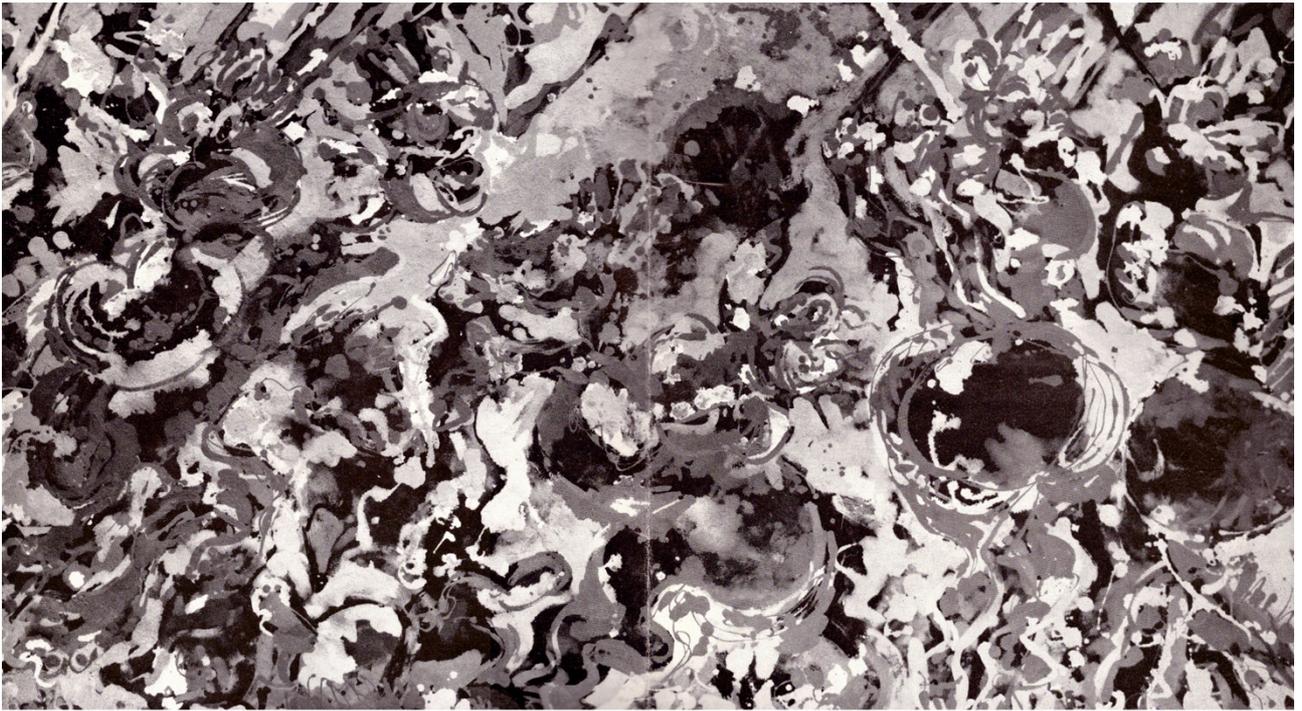


FIG. 12 – Carlo Battaglia, *Battaglia di San Romano*, 1962



FIG. 13 – Carlo Battaglia, *Piccola Battaglia di San Romano*, 1962



FIG. 14 – Giosetta Fioroni, *L'Orologio*, 1962

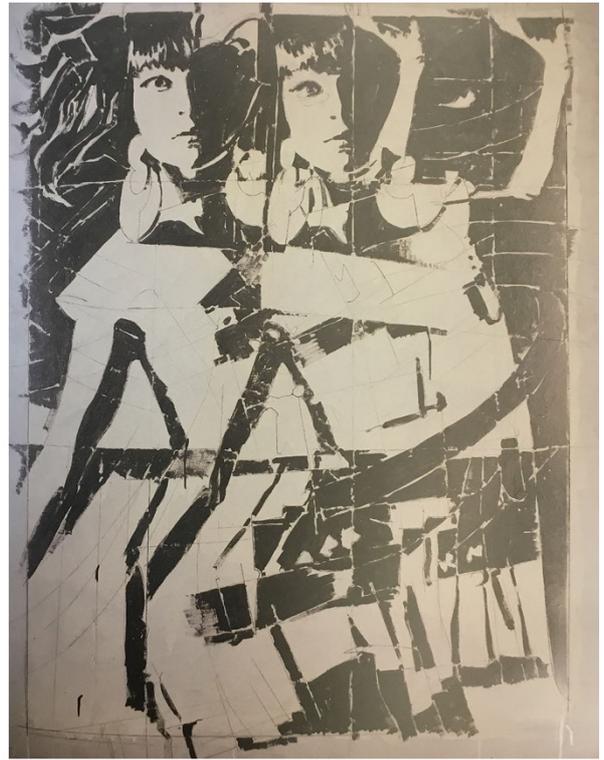


FIG. 15 – Giosetta Fioroni, *La Danza*, 1966



FIG. 16 – Giosetta Fioroni, *Gli involucri*, 1966



FIG. 17 – Pino Pascali, *La gravida / Maternità*, 1965

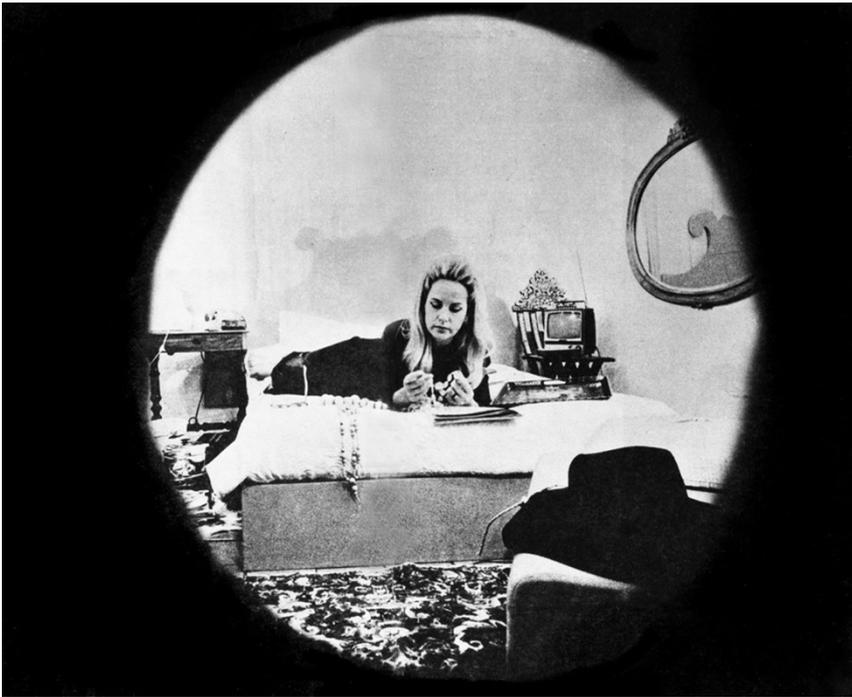


FIG. 18 – Giosetta Fioroni, *La spia ottica*, 1968, *Teatro delle Mostre*, Galleria La Tartaruga, Roma



FIG. 19 – Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1973, Galleria La Salita, Roma. Foto di Claudio Abate

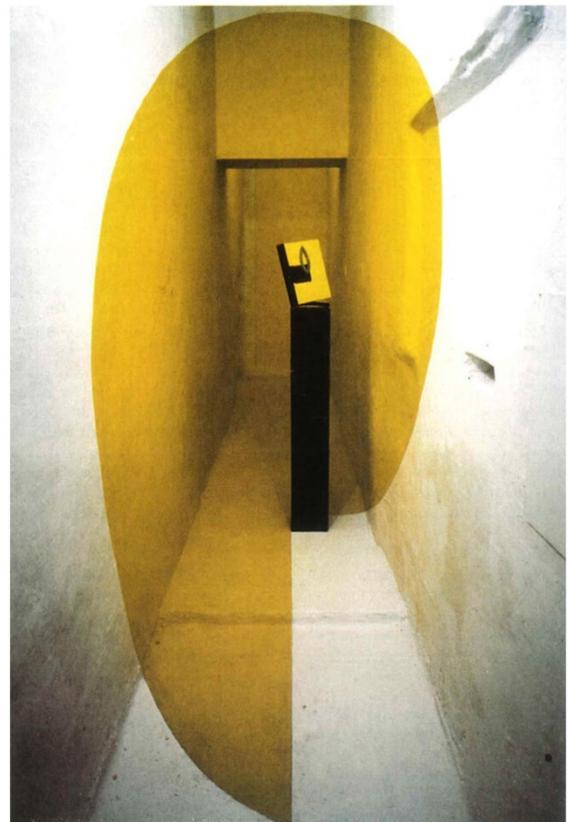


FIG. 20 – Gianni Dessì, *Camera Picta*, 1991, Edicola Notte. Foto di Mimmo Capone

CAP. II: TOTI SCIALOJA DOCENTE E DIRETTORE DELL'ISTITUTO SUPERIORE D'ARTE "ZILERI" (1948-1950)

1. Toti Scialoja fra il 1948 e il 1950

Fondamentale per tracciare i contorni di quella che appare come la prima, poco nota, esperienza didattica di Toti Scialoja, è un documento ufficiale conservato nell'archivio dell'artista, datato 29 giugno 1956 e rilasciato dalla Direzione dell'Istituto Superiore d'Arte Parificato "Zileri" di Roma, gestito dalle Orsoline del Sacro Cuore. Con esso si attesta che, negli anni scolastici 1948-49 e 1949-50, il Professor Antonio Scialoja aveva rivestito in quella scuola il ruolo di Direttore⁸², insegnante di disegno dal vero e di disegno professionale, tenendovi anche corsi di estetica e di storia dell'arte. Allo stesso tempo egli è indicato come l'organizzatore che aveva saputo «subito creare le basi, il programma e l'indirizzo artistico-artigianale più efficaci»⁸³ per questo istituto di recente formazione; nonché come colui che si era occupato di chiamare «attorno a sé uno scelto Corpo insegnante»⁸⁴. Alla luce di ciò, gli veniva attribuito il merito di aver posto le basi per il riconoscimento del valore della scuola da parte degli Ispettori e delle Commissioni d'Esame Ministeriali, tanto da averne consentito la parificazione «in tutte e tre le sue classi»⁸⁵ proprio durante la sua direzione, ossia prima della fine del 1950⁸⁶, quando egli si era dimesso dal suo impiego «per ragioni professionali»⁸⁷.

Questa testimonianza ci riconsegna la chiara immagine di un giovane professore capace, in soli due anni, di lasciare un'impronta personale e duratura nel contesto scolastico in cui si era trovato a

⁸² Stando a un dattiloscritto fornitomi dalle Orsoline del Sacro Cuore nella persona di Madre Luisa Cappelletti, nel 1949 la direzione dell'Istituto sarebbe passata a Suor Anna Teresa (nata Anna Maria) Matteuzzi, la quale rivestì questo ruolo fino al 1962 e poi ancora dal marzo 1967 fino alla chiusura della scuola, avvenuta nell'estate del 1976. Il documento in questione è stato redatto dopo la morte della religiosa e contiene brevi note relative alla sua vita e al suo operato. Grazie a questo sappiamo ad esempio che, prima di prendere i voti, Anna Maria Matteuzzi si era diplomata all'Istituto d'arte di Modena, conseguendo anche l'abilitazione per l'insegnamento.

⁸³ V. AFTS, Roma, *Insegnamento*. Si tratta di un dattiloscritto su foglio protocollo timbrato con un bollo da L. 100 e con due timbri recanti l'intestazione dell'Istituto, con la specifica del Decreto Ministeriale con cui ne era riconosciuta legalmente la parificazione e con l'indirizzo della sede in cui si era trasferito nel 1954, ossia via Tor Carbone 51, Roma. In calce al testo sono aggiunti la data manoscritta del 29 giugno 1956 e il luogo (Roma), nonché la firma della direttrice dell'Istituto, Anna Maria Matteuzzi.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Questa indicazione sembra discordare con la data indicata sul timbro apposto al documento, in cui si specifica «Istituto d'arte "Zileri", Leg. Ric. D. M. 23 – 6 – 51».

⁸⁷ *Ibidem*.

operare, al punto che, nel succitato documento, è indicato come, sei anni dopo il suo addio, l'Istituto ancora seguitasse «in gran parte ad attuare felicemente la sua traccia programmatica»⁸⁸.

L'esperienza di insegnamento presso lo Zileri corre parallela al perdurante impegno di Scialoja nei campi della critica d'arte, del teatro di ricerca – dove era attivo principalmente come scenografo e costumista – e naturalmente della pittura. Proprio pensando a quest'ultimo aspetto della sua poliedrica attività, bisogna però rilevare che il suo avvicinamento alla professione di docente era avvenuto in un momento particolare della sua vita, carico di tormenti sia sul fronte privato che artistico⁸⁹. Come riscontrato nel 1945 da Alberto Moravia, Scialoja a quella data era già passato da una fase “impressionista” a un fare carico di umori espressionisti⁹⁰, che lo aveva portato a essere salutato come “artista fuori strada” in occasione della discussa collettiva alla Galleria del Secolo di Roma, curata da Cesare Brandi nel 1947⁹¹. Nel 1948 egli però aveva iniziato a sentire l'esigenza di rimettere in questione la propria pittura, arrivando persino a declinare l'invito a prendere parte alla XXIV Biennale di Venezia, la prima celebratasi dopo la fine della guerra, fra il maggio e il settembre 1948. A posteriori così avrebbe ricordato quella crisi: «mi ero allontanato dalla figurazione, ma ancora non capivo che cosa volevo ottenere, non concepivo ancora la mia astrazione»⁹².

Nell'estate immediatamente antecedente l'inizio del suo lavoro presso lo Zileri, egli aveva trascorso due mesi a Parigi, all'epoca indiscussa Capitale dell'arte moderna. Il ritorno nella città dove aveva

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Tracce di questi turbamenti si possono cogliere in *Taccuino di marzo* e in *Taccuino numero due*, due contributi firmati da Scialoja e pubblicati su “L'Immagine” in cui sono raccolti una serie di testi brevi scritti in forma di diario intimo, fra il marzo 1948 e il dicembre 1949, v. Toti Scialoja, *Taccuino di marzo*, in “L'Immagine”, Roma, a. II, n. 12, marzo – aprile 1949, pp. 148-158; Toti Scialoja, *Taccuino numero due*, in “L'Immagine”, Roma, a. II, n. 14-15, marzo 1950, pp. 347-360. Nello stesso periodo si colloca anche la fine del suo matrimonio con Titina Maselli, di cui inizia a circolare notizia fra gli amici nel 1949, come testimonia una lettera di Gino Magnani, La Gaida, a Cesare Brandi, Roma, del 24 maggio, in cui è scritto: «[...] Mi ha rattristato quanto mi dici di Titina. Li ho sempre pensati felici e la notizia mi ha dolorosamente sorpreso [...]». La lettera è pubblicata in Lucia Fornari Schianchi (a cura di), *Cesare Brandi – Luigi Magnani. Quattrocentoventi lettere inedite 1935-1983*, Prato – Siena, Gli Ori, 2006, p. 80, ripubblicata in Maria Ida Catalano, Enrico Petti (a cura di), *Lettere per “L'Immagine”*, in Maria Andaloro; Maria Ida Catalano (a cura di), *Il tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2009, p. 235.

⁹⁰ Alberto Moravia, *Toti Scialoja*, in *Sadun, Scialoja, Stradone*, cat. della mostra, Roma, Galleria dello Zodiaco, 12 marzo 1945, p. n.n.

⁹¹ V. Brandi, *Quattro artisti fuori strada*, cit.

⁹² Dichiarazione di Toti Scialoja riportata in Lombardi, *Un ricercatore di superficie*, cit., p. 134, ripubblicata in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 144. In questa stessa testimonianza, Scialoja affermava di aver iniziato a fare “delle cose un po' picassiane” a partire dal 1949, quando avrebbe anche iniziato a dipingere senza guardare il modello, cosa a cui egli riconosceva un'importanza fondamentale alla luce anche del suo sviluppo futuro.

già soggiornato nel 1947, era dovuto alla volontà di trovare «la forza di esser se stessi, cercar se stessi, esser fedeli a se stessi. [...] scegliere [...] il proprio filo; che, per quanto esile, esiste, non è spezzato»⁹³. Scialoja con questa affermazione – contenuta nell'autopresentazione scritta per accompagnare venti dei suoi paesaggi parigini (fig. 1), realizzati tutti nel 1948 ed esposti fra il dicembre dello stesso anno e il gennaio 1949 presso lo Studio La Finestra di Roma – voleva riferirsi al legame che sentiva con artisti quali: Corot, Renoir, Seurat, Van Gogh, Bonnard, Braque, Soutine, Modigliani, Scipione, Mafai e Morandi. Questi nomi vengono da lui citati esplicitamente in riferimento alla loro «misteriosa “qualità” plastica»⁹⁴, che egli contrapponeva all'arido formalismo individuato nella «pittura a due dimensioni, razionale e mentale, concettuale e verniciata, ridotta dalla mente a emblema, simbolo grafico, meccanismo, ideogramma»⁹⁵ dei cubisti, dei fauves, degli astrattisti e di quelli che Scialoja definisce “sintetisti”, “geometristi” e “grafici”.

I nomi evocati in questa circostanza individuano essenzialmente la cultura figurativa di riferimento a cui il giovane artista romano aveva guardato sin dai suoi esordi. Alla base di essa può riconoscersi un modo di intendere la pittura affine alle posizioni critiche di Brandi, con il quale Scialoja aveva stabilito un dialogo particolarmente intenso a partire dai primissimi anni Quaranta e che rimarrà tale fino a fine decennio⁹⁶. I pittori citati, però, non erano i soli a cui Scialoja stava guardando con una certa attenzione in quel momento. In effetti, un primo confronto con la vivace realtà artistica parigina gli aveva offerto l'occasione di rinverdire il suo interesse per Jacques Villon⁹⁷, mentre il secondo

⁹³ Toti Scialoja, *Rue Gît-le-coeur*, in *Toti Scialoja. Paesaggi di Parigi*, cat. della mostra, Roma, Studio La Finestra, 18 dicembre 1948 – 5 gennaio 1949, ripubblicato parzialmente in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 144.

⁹⁴ Ivi, p. 145.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Alcuni dei criteri che hanno guidato Scialoja nella definizione di una propria “genealogia” ideale a cui fare riferimento possono essere compresi leggendo il saggio che Brandi, nel 1943, dedica a Picasso, ma in cui di fatto a essere presa in esame è la pittura francese dal Neoclassicismo sino a *Guernica*. Cfr. Cesare Brandi, *Picasso*, in *Carmine o della pittura con due saggi su Duccio e Picasso*, Firenze, Vallecchi Editore, 1947, pp. 243-326.

⁹⁷ Un quadro di Villon aveva già catturato l'interesse di Scialoja in occasione della visita alla mostra *Pittura francese d'oggi*, tenutasi presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (29 settembre 1946 – gennaio 1947). Così, dunque, scriverà di *Entre Toulouse et Albi*, sulle pagine del “Mercurio”: «L'immagine, malgrado le filateliche scomposizioni trapezoidali che vorrebbero ridurre l'universo a tegoli, a magro lastricato, è una visione ingenuamente assoluta fatta di rosa albicocca, di verdi pisello, di viola primaverili. È questo lo sforzo astratto più ingenuo e vezzoso che sia dato vedere; la semplificazione ardua di Cézanne diviene qui tenera grafia, rete nera che racchiude le scaglie di luce tremula tra le maglie rade. A distanza la trama grafica svapora, i tasselli di luce si ricongiungono [...]», v. Toti Scialoja, *Francesi a occhio nudo*, in “Mercurio”, Roma, a. III, n. 25-26, settembre – ottobre 1946, p. 159, ripubblicato in Antonio Tarasco (a cura di), *Toti Scialoja critico d'arte. Scritti in “Mercurio”, 1944-1948*, Roma, Gangemi Editore, 2015, p. 161. Questo

soggiorno nella Capitale francese gli aveva consentito di conoscere l'opera dei fratelli Bram e Geer van Velde, rimanendo colpito in particolare da quella di Geer. In entrambi i casi si tratta di artisti i cui dipinti raggiungono un livello di formalizzazione molto alto, arrivando talvolta a rasentare l'astrazione. Gli articoli dedicati da Scialoja a Villon e a Geer van Velde, pubblicati su "L'Immagine" rispettivamente nel numero del gennaio-febbraio e dell'agosto-dicembre 1948, risultano dunque indicativi di come la sua sensibilità si stesse indirizzando ben oltre la temperie espressionista. Allo stesso tempo, le argomentazioni da lui utilizzate per motivare la fascinazione provata di fronte all'opera dei due pittori, appaiono molto interessanti per capire la complessità del suo punto di vista critico e per cogliere, più nello specifico, la prospettiva da lui adottata al fine di far rientrare quei lavori all'interno di un sistema di valori che egli sentiva di poter condividere. Nel caso di Villon, ad esempio, Scialoja sottolineava come il segno grafico con cui l'artista scomponesse fittamente il soggetto rappresentato – spingendolo al limite della sua leggibilità – non fosse fine a se stesso, ma avesse «veramente una profonda ragione spaziale, di ritmo»⁹⁸, individuata nella distribuzione alternata di zone cromatiche, mantenute in tal modo «al grado più limpido di timbro»⁹⁹. L'anziano artista arrivava così a demarcare dei "tasselli di luce" in cui riusciva a preservare «lo spessore cromatico delle cose»¹⁰⁰. Ancora Scialoja osservava: «L'alternarsi, nella carriera di Villon, di periodi più solidi e astratti a periodi più fittamente analitici e "naturalisti", par dipendere dalla vastità di quelle smagliature [...]. Ma [...] non si perderanno mai nel vento freddo e vano dell'astrazione le forme che egli ama, sospese all'estremo filo della ragnatela [...]]»¹⁰¹ (figg. 2-3).

Al contrario del taglio spiccatamente monografico della "presentazione" dedicata a Villon, il testo su Geer van Velde aveva permesso a Scialoja di riflettere a più ampio raggio sulla nuova deludente generazione di pittori francesi, rispetto alla quale l'artista di origine olandese gli pareva una felice eccezione. Se i cosiddetti *Jeunes peintres de tradition française*, venivano accusati da Scialoja di aver imboccato una strada «senza uscita, assai prossima a condurre o sull'orlo del precipizio astratto o nel vicolo cieco della compitazione formalistica»¹⁰², van Velde era indicato come un pittore che della grande tradizione moderna aveva «inteso il tono, il livello morale e poetico piuttosto che l'attrezzatura»¹⁰³ formale. Addirittura, il critico si era spinto a dichiarare che l'opera di van Velde gli

passaggio sarà poi parzialmente ripreso in Toti Scialoja, *Jacques Villon*, in "L'Immagine", Roma, n. 6-7, gennaio – febbraio 1948, p. 406.

⁹⁸ Ivi, p. 408.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, pp. 410-411.

¹⁰² Toti Scialoja, *Geer van Velde*, in "L'Immagine", Roma, n. 9-10, agosto – dicembre 1948, p. 592.

¹⁰³ Ivi, p. 595.

appariva come la dimostrazione che «ancora oggi, la salvezza della pittura si possa ritrovare in una sottile coscienza del tono e della luce spaziale, in un universo di lirica intimità e di “raffigurazioni”»¹⁰⁴ (fig. 4). Questa frase, benché formulata da Scialoja in riferimento alla pittura di un collega, sembra riassumere perfettamente il suo “credo pittorico” di quel momento. Proprio ripensando a quegli anni, di fronte alla sua tela del 1948, *Marché aux puces* (fig. 1), esposta in occasione della sua importante mostra retrospettiva ospitata presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma nel 1991, egli rammentava: «Credevo allora fermamente nel tono che sciogliesse e insieme scaldasse ogni elemento del visibile, ogni momento dello spazio in pura, “disossata”, pittura. Il maestro era Morandi. Ma il dinamismo frenetico dell’espressionismo, la voglia di dire di più non riusciva a placarsi»¹⁰⁵. L’opera in questione, in effetti, dà prova di una stesura pittorica ancora corposa e mossa, in continuità con la produzione scialojana precedente, ma al contempo testimonia un nuovo modo di “costruire” il quadro per tasselli di colore uniforme. In ciò Fabrizio D’Amico ha colto l’indicazione del farsi largo nell’artista di una particolare sensibilità per una pittura tutta giocata sui valori di superficie¹⁰⁶: tratto questo che diverrà caratteristico della sua intera produzione pittorica.

Come abbiamo potuto rilevare negli articoli dedicati a Villon e a Geer van Velde, dove una certa enfasi era posta nel rimarcare proprio come una delle qualità dei loro lavori fosse da rintracciarsi in un persistente richiamo alla realtà, il giudizio di Scialoja rispetto all’astrazione restava a quella data apertamente negativo. Le ragioni di una simile ostilità sono state ben messe a fuoco da Enrico Petti, il quale ha sottolineato come l’artista, in linea con l’impostazione brandiana espressa nel *Carminie o della pittura*, allora intendesse l’astrazione quale «esito dell’applicazione di procedimenti razionali, svalutativi»¹⁰⁷ di quello che lui riconosceva invece come il fondamentale «portato poetico racchiuso nella modulazione tonale e negli accorgimenti pittorici tradizionali»¹⁰⁸. Si coglie in questa analisi il persistere di una estetica di matrice idealistica, nonostante sia Scialoja sia Brandi già all’epoca si proclamassero più vicini al pensiero esistenzialista e fenomenologico, essendo consci dell’inattualità

¹⁰⁴ Ivi, p. 598.

¹⁰⁵ Testimonianza di Toti Scialoja riportata in Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 31.

¹⁰⁶ V. Fabrizio D’Amico, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, in D’Amico, *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cit., p. 10.

¹⁰⁷ Enrico Petti, *Il Dopoguerra di Cesare Brandi*, in Andaloro; Catalano, *Il tempo dell’immagine...*, cit., p. 103

¹⁰⁸ *Ibidem*.

e dunque dell'impraticabilità dell'idealismo¹⁰⁹. Solo a distanza di molti anni il pittore avrebbe riconosciuto:

«Non arrivavo ad intendere l'astrazione, perché ero dentro un'estetica, quella crociana, che divenne poi quella di Cesare Brandi, che era mio amico; tutto il mio ambiente era dentro un certo clima mentale dove non si ammetteva che la figurazione, per quanto deformata, alterata, messa a bollire – diciamo – che sempre però doveva partire dall'oggetto esterno, il quale diventa simbolo e poi immagine... secondo l'estetica di Brandi. C'era questa specie di remora»¹¹⁰.

Nonostante la perentorietà degli assunti teorici espressi nei suoi articoli, il 1948 si sarebbe rivelato per Scialoja un anno di intense riflessioni sul proprio operato, anche alla luce della forte scossa al già disomogeneo panorama artistico italiano, provocata dal richiamo da parte di Palmiro Togliatti a perseguire una politica culturale, e dunque anche artistica, improntata allo zdanovismo. Va rilevato, infatti, che gli effetti di un simile appello non si sarebbero registrati solo fra gli artisti e intellettuali comunisti, ma avrebbero determinato nei fatti un generale irrigidimento delle posizioni da parte di molti “attori” della scena italiana, causando notevolissime ripercussioni sul piano dei rapporti umani e professionali – fra cui allontanamenti e veri e propri scontri aperti – verificatisi tanto nell'immediato, quanto nel corso di tutto il decennio successivo.

Le lezioni impartite alle studentesse dello Zileri in questo delicato contesto, probabilmente costituiranno per il giovane professore un'ulteriore importante occasione per mettere alla prova la validità di alcuni assunti alla base della sua poetica e per esplorare nuove vie con una certa libertà, resa possibile dal muoversi al di fuori delle cosiddette “arti maggiori”. Qualcosa di simile, d'altronde, si può osservare anche nelle sperimentazioni condotte da Scialoja, attorno agli stessi anni, nel campo della scenografia teatrale, come è già stato notato da Barbara Drudi¹¹¹. È il caso, ad esempio, dei fondali dipinti presentati al Teatro dell'Opera di Roma il 31 gennaio 1948, in occasione del balletto coreografato da Aurél M. Milloss sulla celebre *Rhapsody in Blue* di George Gershwin, in cui la studiosa ha individuato un carattere allusivo, non naturalistico e addirittura una tendenza «verso l'astrazione»¹¹² (fig. 5). Anche Patrizia Veroli ha osservato come in quel caso un ruolo centrale nella “scansione coreografica” spettasse al «ritmo astratto dei lunghi pali dei cartelloni in primo piano,

¹⁰⁹ Cfr. Toti Scialoja, *Carmine o della pittura*, in “Mercurio”, Roma, a. III, n. 19-20, marzo – aprile 1946, pp. 181-188, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...*, cit., pp. 133-141.

¹¹⁰ Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja cit.

¹¹¹ Barbara Drudi, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, in D'Amico, *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cit., p. 29.

¹¹² Barbara Drudi (a cura di), *Materiali*, in Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 52.

sulla cui facciata qualche sillaba, un cuore e altre minuscole forme dipinte vivono la duplice vita di referenti della vicenda e di segni»¹¹³ (fig. 6).

Se è vero che ancora nel 1948 le scene scialojane continuavano a proporre soggetti chiaramente individuabili, nei bozzetti realizzati per *Les Mariés de la Tour Eiffel* – spettacolo diretto da Vito Pandolfi e presentato all’XI edizione del Maggio Musicale Fiorentino (Teatro della Pergola, Firenze, 15 e 22 maggio 1948) – ci pare di poter rilevare un più marcato orientamento verso forme piatte, dotate di un carattere spiccatamente decorativo. Ciò si può cogliere nell’insieme di ingranaggi pensato per rivestire il fronte del palco (figg. 7, 8), come pure nelle impronte di mani di varia grandezza che si dispiegano su una delle ampie campiture irregolari con cui Scialoja aveva immaginato di articolare il fondale (fig. 9). Particolarmente significativo appare anche un altro sfondo dipinto evocante la Tour Eiffel quale luogo di una delle azioni sceniche (figg. 7, 10). Esso è percorso diagonalmente da slanciate strutture metalliche ridotte a un gioco grafico, fra cui si dispiega la svolazzante tovaglia del pranzo nuziale, che individua uno dei momenti centrali della vicenda. Su questo drappo bianco e senza peso, le stoviglie sembrano fare tutt’uno con la stoffa, come se fossero elementi ornamentali e non oggetti d’uso dotati di una loro consistenza fisica. La stessa attitudine la si può ravvedere nella bordura di fiori che circonda, riquadrando, una sognante veduta del lungo Senna, dominata dal disarticolato riflesso sul fiume della Parigi più monumentale¹¹⁴, a cui si sovrappone lateralmente una scritta evocante anch’essa il paesaggio urbano (fig. 11).

Con *Il Malinteso* di Albert Camus, rappresentato per la prima volta al Teatro La Soffitta di Bologna il 28 dicembre 1949, la collaborazione con Pandolfi segna quello che Andrea Mancini individua come un ulteriore passo compiuto da Scialoja verso una risoluzione della scena «in modo meno espressionista e più astratto»¹¹⁵. Ciò appariva in pieno accordo con il tipo di recitazione non naturalistica richiesto agli attori. Una continuità, d’altra parte, era stabilita anche fra i loro costumi e l’ambientazione entro cui erano chiamati a muoversi, caratterizzata dall’abbondante presenza di linee arabesche, volte a suggerire un’opprimente e incumbente atmosfera anni Venti (figg. 12-14).

Come ha messo in rilievo Onofrio Nuzzolese, con il succedersi degli atti si poteva osservare una progressiva semplificazione della scenografia, sino ad arrivare a un ultimo fondale in cui le linee –

¹¹³ Patrizia Veroli, *La pittura e la scena italiana del balletto: Toti Scialoja e Aurel Milloss*, in Mancini, *Teatro da quattro soldi...*, cit., pp. 23-24.

¹¹⁴ Riconosciamo chiaramente la Tour Eiffel e il fronte de l’Opéra di Parigi.

¹¹⁵ Andrea Mancini, *Toti Scialoja scenografo*, in Mancini, *Teatro da quattro soldi...*, cit., p. 15. Questo giudizio si ritrova espresso anche in Nuzzolese, *Toti Scialoja scenografo*, cit., p. 68.

come in un vortice – convergevano verso un “sole-gorgo”¹¹⁶, suggerendo l’inevitabile compiersi di un destino tragico, secondo il modello del dramma greco¹¹⁷.

La tendenza a concepire scene in cui il dato naturalistico era sintetizzato e deformato al punto di ridursi a puro segno, creando così una spazialità pittorica quasi astratta, si ritrova anche nella prima idea scenografica che Scialoja aveva sottoposto a Milloss per il suo balletto romantico-fiabesco *Il Principe di legno* (fig. 15), da presentarsi il 18 settembre del 1950 al Teatro La Fenice di Venezia, nell’ambito del XIII Festival di musica contemporanea della Biennale, in una serata appositamente dedicata alla danza. In questo caso, come poi accadrà anche l’anno successivo di fronte alle scenografie ben più audacemente astratte elaborate per *La strada sul caffè*, il coreografo insisterà per avere elementi scenici maggiormente descrittivi, imponendo l’elaborazione di nuove proposte più in linea con le sue esigenze¹¹⁸.

Scialoja aveva goduto decisamente di una libertà maggiore nel caso della *Ballata senza musica* (figg. 16-18), balletto stavolta ideato in stretta collaborazione con Milloss e che debutterà nella stessa occasione de *Il Principe di legno*. Si tratta probabilmente dello spettacolo più sperimentale al quale l’artista aveva lavorato fino a quel momento e che lo vedeva coinvolto non solo come scenografo e costumista, ma anche come autore del soggetto e come ideatore della “partitura musicale”, realizzata a partire dal montaggio di suoni della realtà, talvolta pausati, manipolati e sovrapposti, in modo da «non sembrare veri»¹¹⁹. Egli ricorderà:

«la scenografia che ideai per il balletto *Ballata senza musica*, del 1950, prevedeva, oltre a una serie di *objets trouvés*, come scarpe militari, sedie, corde, tele di sacco e casse da imballaggio, anche dei pannelli su cui erano riportati *collages* di forme geometriche ritagliate su grandi fogli di carta colorata. E questo per me fu davvero nuovo, perché come pittore non ero ancora arrivato all’astratto»¹²⁰.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Giuseppe Raimondi, nella sua recensione dello spettacolo, sottolinea proprio come «i protagonisti di un comune fatto di cronaca assurgono al destino e ai momenti di lotta silenziosa dei protagonisti del dramma greco» e ciò «senza arcaismi; senza anacronismi», v. G[iuseppe] R[aimondi], *Il Malinteso di Camus*, in “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 14-15, marzo 1950, p. 459.

¹¹⁸ Per *Il Principe di legno* rimandiamo a Veroli, *La pittura e la scena italiana del balletto...*, cit., p. 25; Drudi, *Materiali*, in Mancini, *Teatro da quattro soldi...*, cit., p. 71. Per un approfondimento delle vicende relative a *La strada sul caffè*, spettacolo con libretto di Cesare Brandi, musiche di Roman Vlad, coreografie di Milloss e scenografie di Scialoja, mai portato sulle scene, rimandiamo a Drudi, *Materiali*, cit., pp. 83-85.

¹¹⁹ AFTS, Roma, Toti Scialoja, [*Bozza manoscritta del soggetto per la Ballata senza musica*], estratto riportato in Drudi, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, in D’Amico, *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cit., p. 40.

¹²⁰ Patrizia Veroli (a cura di), *Scialoja scenografo, ovvero come riempire del colore della pittura lo spazio scenico*, in “Critica d’arte”, Firenze, a. LIV, n. 19, gennaio – marzo 1989, p. 82.

Con *Morte dell'aria*, spettacolo presentato al Teatro Eliseo di Roma il 21 ottobre 1950, parte dell'ambizioso programma dell'*Anfiparnaso*, Scialoja – nella triplice veste di librettista, regista e scenografo – tornava a proporre una scena più in linea con le esperienze precedenti. Qui, infatti, ritroviamo l'idea di una progressiva astrattizzazione di forme che già in partenza appaiono più allusive che descrittive (figg. 19-20). Ancora una volta è un frammento schematizzato della struttura metallica della Tour Eiffel a essere il protagonista del fondale dipinto. Con lo svolgersi dell'azione drammatica, carica di sottotoni simbolici ed esistenzialisti, le grandi aperture circolari della torre si andavano gradualmente riempiendo di luce, finché, al termine della rappresentazione, ciò che rimaneva in evidenza erano solo degli occhi chiari, mentre il resto della scenografia finiva con lo scomparire, assorbito dall'oscurità.

È bene rilevare che soluzioni così apertamente indirizzate all'esplorazione delle possibilità di un linguaggio affidato alla potenza evocativa di forme e colori liberati dalla loro referenzialità non trova un corrispettivo nella pittura di Scialoja di quel momento. Questa rivela, infatti, un indirizzo piuttosto incerto, fra un tentato recupero della lezione di Morandi (fig. 22) e della Metafisica, e un timido avvicinamento a un fare più in linea con le esperienze di certa pittura francese. Un simile passaggio viene colto da Cesare Brandi, il quale riferendosi alla personale di Scialoja tenutasi presso la Galleria dello Zodiaco di Roma nel settembre 1949, sottolineava come l'ultima produzione dell'artista mostrasse una tendenza alla “scarnificazione”, in cui egli ravvedeva la consapevolezza di chi riconosce nel “tono” e nel “rarefatto spazio metafisico” «l'essenza di una pittura italiana»¹²¹. Allo stesso tempo però il critico sentiva di dover precisare: «La sua odierna pittura non è certo passata ad occhi chiusi attraverso questi anni: ma per lui la lezione di Picasso, di Klee o di Villon non è stata di trascrizione letterale, se mai ha servito per far precipitare dall'oggetto ogni episodio men che essenziale»¹²².

¹²¹ C[esare] B[randi], *Pitture recenti di Piero Sadun e incisioni di Arnaldo Ciarrocchi*, in “L'Immagine”, Roma, a. II, n. 14-15, marzo 1950, p. 462, estratto riportato in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 146.

¹²² *Ibidem*. Tali osservazioni vengono sostanzialmente riconfermate nella presentazione scritta da Brandi per accompagnare la mostra di dipinti realizzati da Scialoja fra il 1950 e il 1951, tenutasi presso la Galleria dei Barberi di Roma dal 13 al 27 maggio 1951. Il critico in questa circostanza scrive: «[...] se nella personalità di base di Toti Scialoja si individui operante una coscienza critica assai precisa degli apporti e degli esporti di un Picasso e di un Klee, non bisogna mai dimenticare che il crogiuolo formale, ove la nuova sintesi avviene, si intitola ancora alla metafisica e al tono [...] splendore del colore locale, riassunto non già come lo sciavero a-figurativo astrattista, ma come l'intensificarsi del colore di posizione, nell'orma di un oggetto che lentamente si produce a se stesso», v. Cesare Brandi, [*Presentazione*], in *Toti Scialoja*, cat. della mostra, Roma, Galleria dei Barberi, 13 – 27 maggio 1951, p. n.n., estratto ripubblicato in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 147.

Il procedere di Scialoja verso un'essenzializzazione della forma del soggetto rappresentato, che nella sua pittura può talvolta accompagnarsi a una deformazione – come nel *Nudo* del 1949 (fig. 21) – o a una “geometrizzazione” – come nella versione del 1950 di *Marché aux puces* (fig. 23) –, individua una prassi che è in fondo la stessa già riscontrata con esiti ben più “astrattivi” nella sua scenografia e che parimenti ritroviamo negli insegnamenti da lui proposti negli stessi anni all'interno dello Zileri, come avremo modo di vedere più avanti¹²³.

Si può dunque legittimamente ipotizzare che la docenza presso l'Istituto d'arte delle Orsoline, per quanto breve e generalmente trascurata dalle biografie sull'artista, abbia costituito per lui un interessante terreno di prova ove misurare le possibilità di un linguaggio dichiaratamente decorativo e dunque svincolato dagli obblighi di un'arte la cui validità doveva rispondere a dei precisi dettati estetici, come quelli individuati da Brandi nel *Carmine*. Inoltre, si può credere che all'interno della scuola possa essersi instaurato un fruttuoso dialogo fra Scialoja e le altre docenti che egli aveva chiamato ad affiancarlo. Un nome su tutti è quello di Bice Lazzari, la quale proprio in quegli stessi anni stava maturando la consapevolezza di volersi proporre sulla scena artistica italiana come pittrice astratta (figg. 24-25), recuperando un lessico formale che sino a quel momento aveva relegato alla sua attività di raffinata e apprezzata decoratrice (figg. 26-27). Con lei, significativamente, Scialoja manterrà un rapporto di amicizia anche dopo la fine della loro breve esperienza lavorativa comune¹²⁴, da collocarsi verosimilmente al termine dell'anno scolastico 1949-50.

Lasciata la scuola e archiviata la parentesi dell'*Anfiparnaso*, nell'inverno del 1950 l'artista romano era tornato a Parigi, deciso a concentrarsi unicamente sulla pittura¹²⁵. Anche qui Scialoja avrebbe

¹²³ Tale procedimento non era sfuggito a Gino Visentini, il quale, considerando i lavori delle studentesse dello Zileri esposti in mostra nell'estate del 1950 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, così avrebbe scritto: «Il metodo d'insegnare alle allieve come si passa gradualmente dalla rappresentazione di un oggetto all'astrazione della sua forma, ridotta su due sole dimensioni, può essere di giovamento per abituare le principianti a liberarsi da ogni schiavitù realistica». A questa osservazione egli faceva seguire il suo giudizio critico: «Ma variare e trasformare la forma di un oggetto fino al punto che esso non si riconosca più, è relativamente facile; in ogni caso è soltanto la metà della strada da percorrere. Più difficile è percorrerla tutta intera, ossia ricostruendo lo stesso oggetto servendosi delle nuove forme trovate lungo il processo di astrazione», v. Gino Visentini, *La pittura astratta delle monache*, in “L'Europeo”, Milano, 9 luglio 1950. L'articolo è conservato presso l'AFTS, Roma, *Rassegna stampa*, b. *Ritagli stampa*.

¹²⁴ V. AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. *Bice Lazzari*, cartolina in busta da lettera inviata da Bice Lazzari, Roma, a Toti Scialoja, Procida, s.d. [timbro postale 20 settembre 1957].

¹²⁵ Già prima della partenza, il 14 ottobre 1950, Scialoja scriveva a Brandi: «Del mio pezzo per l'Immagine non so ancora cosa precisarti. Avrei voluto scrivere una nota critica ma in questo momento il lavoro di pittura mi assorbe completamente», v. lettera di Toti Scialoja, Roma, a Cesare Brandi, Siena, del 14 ottobre 1950, pubblicata in Vittorio Rubiu Brandi (a cura di), *“Il gusto della vita e dell'arte”. Lettere a Cesare Brandi di Afro, Burri, Capogrossi, Cassinari, Ceroli, Conti, De Pisis, Leoncillo, Maccari, Mafai, Manzù, Marini, Mastroianni, Mattiacci, Morandi, Ontani, Pascali,*

portato avanti la sua tormentosa ricerca, volta a prendere le distanze dal dato di realtà attraverso l'esercizio del dipingere senza guardare il modello. Così egli avrebbe rievocato la fatica di quei giorni parigini, descritti a Brandi come "tristi e sereni" al contempo¹²⁶:

«[...] andavo a dipingere *en plein air* con [Orfeo] Tamburi. Era inverno, faceva molto freddo, lui duplicava in qualche modo quello che vedeva, io facevo delle forme quasi astratte, facevo dei volumi con dei piani cromatici, al punto che Tamburi mi chiese la ragione del mio perseverare a prendere freddo e pioggia per finire a fare cose che non avevano le sembianze di ciò che volevo rappresentare. Evidentemente io avevo ancora bisogno di riferirmi a qualcosa, era una vera e propria lotta»¹²⁷.

Nella città francese lo avrebbe raggiunto un biglietto natalizio speditogli a Roma il 12 dicembre 1950 da Laura Grisi, all'epoca studentessa dello Zileri, la quale esortava il suo «caro vecchio direttore»¹²⁸ ad andare a trovare lei e le sue compagne quando fosse tornato in Italia, dal momento che – scriveva – «la scuola è molto triste, sentiamo molto la sua mancanza»¹²⁹. Tale attestazione di affetto non costituisce un caso isolato. Sono molte, in effetti, le cartoline di saluto inviate a Scialoja nel corso degli anni dalle sue prime allieve, e ancora oggi conservate presso il suo archivio¹³⁰. Simili testimonianze minute rappresentano una chiara dimostrazione di come egli – nelle vesti di professore – avesse saputo conquistare la stima e l'amicizia di queste ragazze, che sotto la sua guida avevano appena iniziato a muovere i primi passi nel mondo dell'arte.

Paulucci, Perez, Raphael, Rosai, Romiti, Sadun, Scialoja, Stradone, Tacchi, Siena-Prato, Gli Ori, 2007, p. 185, ripubblicata in Catalano, Petti, *Lettere per "L'Immagine"*, cit., p. 244. Effettivamente egli sarà l'unico fra i collaboratori fissi della rivista presenti sin dagli inizi, a non pubblicare nulla sull'ultimo numero, uscito fra il dicembre del 1950 e il gennaio del 1951.

¹²⁶ Scialoja aveva scritto a Cesare Brandi per fargli le condoglianze per la perdita della amata zia. Da questa lettera apprendiamo che i rapporti fra i due si erano incrinati. L'artista coglie comunque l'occasione per aggiornare Brandi sul suo soggiorno parigino, comunicandogli: «Qui ho lavorato, ho preso credito e seguito a penetrare sempre meglio tante cose del mio lavoro, che diviene sempre più arduo. La mia giornata è triste e serena», v. lettera di Toti Scialoja, Parigi, a Cesare Brandi, Roma, del 19 dicembre 1950, pubblicata in *Ibidem*.

¹²⁷ Dichiarazione di Toti Scialoja riportata in Lombardi, *Un ricercatore di superficie*, cit., p. 134, ripubblicata in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 144.

¹²⁸ AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. Laura Grisi, lettera di Laura Grisi, Roma, a Toti Scialoja, Parigi, s.d. [timbro postale Roma, 12 dicembre 1950].

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ V. AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, bb. Laura Grisi, Lilli Romanelli, Manuela Poletti.

2. Lo “Zileri” nel contesto degli Istituti e Scuole d’Arte nell’Italia del secondo dopoguerra

L’apertura dell’Istituto d’Arte Zileri, avvenuta a Roma in via Brenta 26 (zona Coppedè) verosimilmente fra il 1947 e il 1948, oltre ad arricchire ulteriormente l’ampia offerta formativa delle Madri Orsoline del Sacro Cuore, tradizionalmente indirizzata alla “gioventù femminile”, si andava a inserire nel contesto di una particolare attenzione per l’artigianato e le arti applicate, caratteristica dell’Italia post-bellica. Una politica di rilancio su questo fronte era sollecitata da istituzioni di lungo corso come l’E.N.A.P.I. – Ente Nazionale Artigianato e Piccola Industria¹³¹, e da altre venutesi a costituire proprio in questa delicata fase storica¹³². Significativa a tale riguardo appare anche la

¹³¹ L’Ente era nato nel 1925 come E.N.P.I. – Ente Nazionale Piccole Industrie, per poi divenire E.N.A.P.I nel 1930, quando si era arrivati a includere anche l’artigianato nella denominazione. Le sue attività sarebbero state interrotte nel 1943, per poi riprendere nel 1946 con una gestione commissariale che avrebbe lasciato spazio a quella ordinaria solo nel 1950. Un’attenta disamina della storia dell’E.N.A.P.I. è stata compiuta da Anna Pina Paladini, *Tra Stato e parastato. L’Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie (1925–1978)*, Galatina (LE), Congedo Editore, 2017. Un altro punto di vista, più incentrato sul contributo offerto dall’E.N.A.P.I. alla storia dell’artigianato e delle arti decorative in Italia, si ha invece in Paola Frattani, Roberto Badas, *50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia: l’ENAPI dal 1925 al 1975*, Roma, s.e. (Re.Co.Grafica), 1976.

¹³² Come indicato da Paladini, dopo la fine del regime e la soppressione della Federazione fascista degli artigiani, su tutto il territorio nazionale erano sorte diverse associazioni di categoria per iniziativa spontanea degli stessi lavoratori o in collaborazione con i partiti. Nonostante i tentativi compiuti per unificare le varie realtà che si erano venute così a costituire, alla fine del 1946 si era giunti solo a una parziale “semplificazione” della scena, con la costituzione della Confederazione generale dell’artigianato italiano – più in linea con le esperienze maturate ai tempi del fascismo – e, parallelamente, della Confederazione nazionale dell’artigianato, di spirito spiccatamente antifascista e rivendicante una maggiore indipendenza dall’industria. I progetti di costituzione di un unico organo di rappresentanza artigiana sarebbero naufragati nella primavera del 1948, a causa del complicarsi del quadro politico italiano. Nel dicembre del 1948, anzi, il quadro si sarebbe ulteriormente frammentato con l’istituzione di una nuova associazione vicina alle gerarchie ecclesiastiche: la Confederazione italiana dell’artigianato. V. Anna Pina Paladini, *Fermenti progettuali e occasioni mancate. Dal dopoguerra agli anni Sessanta. L’affannosa ripresa del nuovo scenario associativo e politico*, in Ead., *Tra Stato e parastato. L’Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie (1925–1978)*, pp. 87-107.

Nel 1950 si era venuto a costituire, per volontà della Confederazione Nazionale per l’Artigianato, il Comitato Nazionale per l’Artigianato (per approfondimenti si rimanda a Marco De Nicolò, *Storia della Confederazione Nazionale dell’Artigianato*, Bologna, Il Mulino, 2016). L’obiettivo di questo nuovo organismo consisteva nella promozione e valorizzazione dell’artigianato nazionale in un momento reso particolarmente delicato dalla situazione critica in cui versava la società italiana. Ciò era esplicitato nella lettera di invito a far parte del Comitato che Gino Varlecchi, presidente della Confederazione, aveva indirizzato a Palma Bucarelli il 24 maggio 1950. Nella stessa comunicazione si faceva richiesta di «un effettivo impegno a sostenere e difendere per quanto è possibile le rivendicazioni della categoria artigiana», v. Archivio Centrale dello Stato, Roma (d’ora in avanti ACS), *Archivi di Famiglie e di persone*, fondo *Bucarelli Palma*, serie *Documentazione 1930-1987* 48/210, b. 57 *Cartella personale: richieste di adesione a Comitati, eventi, manifestazioni, serie, ecc.*, fascicolo *Corrispondenza*. Curiosamente questa lettera si colloca a ridosso delle prime

costituzione nel 1945 della C.A.D.M.A. – Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato, presieduta da Carlo Ludovico Ragghianti, e che si troverà a collaborare con la fondazione newyorkese voluta da Max Ascoli, Handicraft Development Incorporated (H.D.I.)¹³³, impegnata nella promozione dell'artigianato italiano negli Stati Uniti, con lo scopo contestuale di restituire credibilità all'immagine internazionale dell'Italia, compromessa da venti anni di regime fascista e soprattutto dall'alleanza con la Germania di Hitler.

Dopo i difficili anni della guerra, con le terribili privazioni e distruzioni che essa aveva comportato, il settore artigianale italiano era ritenuto, dunque, un ambito su cui investire con rinnovato impulso, sia per promuovere un'immagine produttiva e virtuosa della Penisola, sia con l'ambizione di ottenere un riscontro positivo sul fronte economico e sociale¹³⁴. Un simile investimento riguardava anche le scuole volte alla formazione di artigiani e maestri d'arte, che a livello nazionale godevano già di una tradizione consolidata, nata dalla consapevolezza che in quei campi «il maggior successo economico, oltre che artistico, era stato conseguito da quei Paesi, che avevano creato una migliore attrezzatura

fasi di organizzazione della mostra dello Zileri. Nonostante non si abbiano notizie circa un'effettiva adesione di Palma Bucarelli al Comitato, nel suo fondo archivistico (stessa collocazione della precedente fonte) è custodita un'altra lettera di Varlecchi, datata 1° giugno 1950, con l'invito a partecipare alla seduta d'insediamento del Comitato Nazionale per l'Artigianato, prevista per il 6 giugno, presso il Salone della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Roma.

¹³³ CADMA poi CNA (Compagnia Nazionale Artigiana) e HDI o HDIA (Handicraft Development Incorporated in America) sarebbero state alla base anche di mostre di un certo rilievo tenutesi negli Stati Uniti con il coinvolgimento di molti importanti artisti italiani prestatisi, più o meno occasionalmente, alla produzione artigianale. In questo settore, infatti, essi avevano potuto trovare un'opportunità di guadagno spesso di fondamentale importanza negli anni dell'immediato dopoguerra e della ricostruzione. Cfr. Carlo Ludovico Ragghianti, *Preface*, in *Handicraft as a fine art in Italy*, cat. della mostra, New York, House of Italian Handicraft, 1947, pp. n.n.; Meyric R. Rogers *Introduction. Italy after the war*, in Id., *Italy at work. Her Renaissance in Design Today*, cat. della mostra circolante, New York, Brooklyn Museum, 29 novembre 1950 – 31 gennaio 1951; Chicago, Art Institute of Chicago, 7 marzo – 7 maggio 1951; San Francisco, Young Memorial Museum, 18 giugno – 31 luglio 1951; Portland, Art Museum, 5 settembre – 21 ottobre 1951; Minneapolis, Institute of Fine Art, 27 novembre 1951 – 8 gennaio 1952; Houston, Museum of Fine Art, 13 febbraio – 27 marzo 1952; St. Louis, City Art Museum, 4 maggio – 14 giugno 1952; Toledo, Museum of Art, 7 settembre – 22 ottobre 1952; Buffalo, Albright Art Gallery, 27 novembre 1952 – 8 gennaio 1953; Pittsburgh, Carnegie Institute, 12 febbraio – 27 marzo 1953; Baltimore, Museum of Art, 1° maggio – 15 giugno 1953; Providence, Museum of Art, 1° ottobre – 15 novembre 1953, pp. 13-16 (15-16); Claudia Marfella, *Tra arte e arte applicata. Gli artisti alla mostra "Italy at Work: Her Renaissance in Design Today"*, *New York 1950*, in "Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura", Roma, v. 1, 2015, pp. 41-47.

¹³⁴ Significativa in tal senso appare la costituzione della Direzione generale dell'artigianato e della piccola industria, all'interno del Ministero dell'Industria, avvenuta nel 1946, v. Paladini, *Tra Stato e parastato. L'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie (1925-1978)*, cit. p. 95.

delle scuole, atte alla formazione di maestranze artigiane»¹³⁵. Così scriveva nel 1951 Ferruccio Pasqui, in una pubblicazione promossa dall'E.N.A.P.I. e dedicata a due esposizioni che avevano coinvolto istituti e scuole statali d'arte, tenutesi rispettivamente in occasione della XV Mostra mercato nazionale di Firenze (3 – 24 maggio 1951, figg. 28-29) e della IX Triennale di Milano (12 maggio – novembre 1951)¹³⁶. Nello stesso testo egli inoltre notava:

«Sviluppatesi in differente ordine di tempo e di mezzi, regolate da particolari esigenze regionali, con ordinamenti vari, le scuole d'arte hanno acquisito una fisionomia loro propria che le distingue da altre istituzioni scolastiche. [...]. Dotate di officine e di laboratori, hanno il preciso scopo di formare attraverso la disciplina dello studio e l'esercizio del lavoro, l'artigiano e il maestro d'arte, nei quali la perizia tecnica del mestiere deve essere accoppiata alle capacità creative e ai valori spirituali dell'arte. E verso la libertà dello spirito, la comprensione umana e civile dei valori universali si è volta la fiduciosa e vigile azione dello Stato, nel guidare queste speciali scuole, così che la larga liberalità concessa ai direttori, ai docenti, ai maestri d'arte, ha reso più intellegibile all'anima dell'allievo il linguaggio incomparabile dell'arte, più sicura la sua mano, dall'esempio nell'esercizio del lavoro»¹³⁷.

¹³⁵ Ferruccio Pasqui, *Le scuole e gli istituti d'arte alle mostre delle arti applicate*, in *Istituti e scuole statali d'arte alla nona Triennale di Milano e alla quindicesima Mostra mercato nazionale di Firenze 1951*, Firenze, Corradino Mori, 1951, pp. 19-20.

¹³⁶ Anche l'Istituto Zileri aveva partecipato alla IX Triennale di Milano, ma non nella mostra riservata alle Scuole e agli istituti d'arte. La sua presenza si registra, infatti, nel settore dell'esposizione dedicato ai pizzi e ricami e in quello riservato ai tessuti, v. *Nona Triennale di Milano*, cat. della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, 12 maggio – novembre 1951, pp. 169, 171. La domanda di partecipazione dell'Istituto era stata inoltrata da Madre Anna Maria Matteuzzi il 9 febbraio 1951, v. Archivio Storico Triennale di Milano (d'ora in poi ASTM), serie *IX Triennale*, U.A. 217, b. *espositori* TRN_09_DT_217_V, fascicolo *Zileri Istituto d'arte*, domanda di partecipazione dell'Istituto Zileri alla IX Triennale di Milano, firmata M. Anna Maria Matteuzzi, Roma, 9 febbraio 1951. A ciò era seguito un carteggio per definire la quota di pagamento e per risolvere la questione della mancata esposizione dei pezzi inviati. Ricca di informazioni è la lettera di risposta di Giuseppe Gorgerino, alle lamentele ricevute da parte dell'Istituto. Nel documento si legge: «Facciamo seguito alla intercorsa corrispondenza, per assicurare cotesta direzione che sono stati esposti: 5 ricami nella sezione “Pizzi” e alcuni tovaglioli, 3 pezzi nella Sezione “Tessuti” e 1 tappeto nella sezione “Abitazione”. Prossimamente, con l'apertura della bottega di vendita esporremo altre vostre produzioni. La mancata esposizione dei prodotti di cotesto Istituto non è a noi imputabile, ma perché il pacco arrivò quando gli ordinatori delle Sezioni “Pizzi” e “Tessuti” avevano già predisposto tutti i materiali. Non si poteva quindi rifare tutte le presentazioni [...]. La scorsa settimana abbiamo invece ordinato alcune vetrine e così abbiamo provveduto secondo i vostri desideri. Infine dobbiamo dirvi che non tutti gli oggetti giunti al nostro magazzino rispondono agli intendimenti che si è proposta la Triennale», v. minuta di lettera del Segretario Generale della IX Triennale di Milano Giuseppe Gorgerino, all'Istituto d'Arte “Zileri”, datata 17 luglio 1951. Per conoscere l'elenco completo dei pezzi inviati dallo Zileri alla Triennale v. ASTM, Milano, serie *IX Triennale*, U.A. 220, b. *elenchi opere e merce* TRN_09_DT_220_A.

¹³⁷ Pasqui, *Le scuole e gli istituti d'arte alle mostre delle arti applicate*, cit., p. 21.

Istituti d'arte con diverse vocazioni, dunque, erano presenti piuttosto diffusamente su tutto il territorio nazionale, trovando sede sia in quei contesti periferici che si connotavano per peculiari e rinomate produzioni manifatturiere (fig. 30); sia in alcune delle maggiori città italiane. A Roma, ad esempio, sin dal lontano 1876 erano stati attivati i primi insegnamenti nell'ambito del Museo Artistico Industriale (M.A.I.)¹³⁸, che – dopo alterne vicende – nel 1944 aveva visto ripristinati i corsi diurni al fianco di quelli serali, riscontrando un particolare successo in termini di iscrizioni per le sezioni dedicate alla formazione di disegnatori ed ebanisti¹³⁹. Altri insegnamenti impartiti riguardavano l'arredamento, la ceramica, il mosaico, la decorazione pittorica, la fotografia artistica e la lavorazione dei metalli¹⁴⁰, di cui era docente lo scultore Alberto Gerardi, il quale rivestiva anche il ruolo di Direttore della scuola¹⁴¹.

Nello sfaccettato panorama dell'offerta formativa rivolta all'artigianato e alle arti applicate, dunque, lo Zileri si configurava sin da subito come Istituto d'arte femminile e come tale si indirizzava a promuovere quelle discipline artigiane che si ritenevano più “adatte” alla formazione delle giovani donne¹⁴², ossia la tessitura (fig. 31), il ricamo e la lavorazione artistica del cuoio. Tale indicazione

¹³⁸ Per approfondimenti sulla storia del Museo Artistico Industriale si rimanda a Gloria Raimondi, *Il Museo Artistico Industriale di Roma e le sue scuole*, in “Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza”, a. LXXVI, n. 1-2, 1990; e a Gabriele Borghini (a cura di), *Del M.A.I.: storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, ICCD, 2005.

¹³⁹ Questa notizia la si evince da un documento firmato dal Presidente del Museo Artistico Industriale, Celestino Spada, in data 2 ottobre 1947, e indirizzato al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione quinta (Roma). Qui si fa presente che la scuola aveva dovuto rinunciare con rammarico alla collaborazione del professor Leoncillo Leonardi, nonostante i notevoli risultati riportati nei cinque anni in cui era stato impiegato come insegnante incaricato di ceramica e di plastica, poiché «sia per le precise disposizioni di codesto Ministero, sia per le accresciute esigenze dei corsi diurni dell'istituto d'arte», si era dovuto procedere alla nomina di un insegnante di architettura per la sezione dei Disegnatori e di quella degli Ebanisti, indicate come quelle maggiormente frequentate. Ciò aveva implicato la mancanza dei fondi necessari per la retribuzione di Leoncillo. ACS, Roma, *Archivi degli organi di governo e amministrativi dello Stato*, fondo *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione quinta (già divisione terza) (1927-1950)*, serie *Istituti d'arte applicata, programmi, equipollenze, mostre, personale, studenti, esami, epurazione 1946-50* 16/010,24, b. 63 *Museo Artistico Industriale*.

¹⁴⁰ Queste sono le sezioni e i laboratori indicati nell'elenco degli Istituti e scuole statali d'arte, posto in indice nel volume *Istituti e scuole statali d'arte...*, cit., p. 98.

¹⁴¹ Egli avrebbe rivestito tale ruolo dal 1932 al 1959, anno del suo pensionamento, v. Maurizio Donati, *Profili di Raffaele Erculei, segretario (1874-1885) e primo direttore del M.A.I. (1885-1898), e di Alberto Gerardi, ultimo direttore (1932-1959)*, in Borghini, *Del M.A.I.: storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, cit., pp. 95-96.

¹⁴² Cfr. Toti Scialoja, [*Presentazione*], in opuscolo della *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 giugno – 15 luglio 1950. Una copia della brochure è conservata presso l'AFTS, Roma, *Insegnamento*.

non era frutto di una scelta arbitraria compiuta dalle Orsoline, ma derivava da una concezione dell'educazione che avallava l'idea di una distinzione necessaria fra l'istruzione professionale maschile e femminile. Come fosse radicata tale visione lo dimostra il suo perdurare. Basti pensare che nel 1959, una parte del discorso di apertura del convegno *La preparazione professionale della donna* – tenuto da Riccardo Bauer, presidente della Società Umanitaria di Milano –, sarebbe stata proprio volta a denunciare questa forma di discriminazione, che confinava la «preparazione professionale della donna in una sfera tradizionale e circoscritta»¹⁴³.

Nonostante la sua natura privata, lo Zileri era stato concepito e regolamentato in modo da corrispondere pienamente al Corso superiore degli Istituti d'arte statali. Ciò significa che poteva essere frequentato da allieve munite di diploma di licenza di Scuola d'Arte di I grado o del Corso inferiore di Istituto d'Arte, o da studentesse in possesso della licenza media inferiore o della scuola di avviamento professionale (o titolo equipollente, valutato di volta in volta dalla Direzione) che avessero superato una prova d'ingresso. A conclusione del triennio e previo esame finale, secondo le disposizioni del Ministero della Pubblica Istruzione, la frequentazione dell'Istituto avrebbe dunque portato alla qualifica di “Maestra d'arte”, con la quale si aveva accesso diretto all'esame di Stato per l'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle scuole medie o al proseguimento degli studi presso l'Accademia di Belle Arti.

Stante l'impossibilità di accedere all'archivio della scuola¹⁴⁴, il suo ordinamento ci è noto attraverso un opuscolo di presentazione, anch'esso rintracciato presso la Fondazione Toti Scialoja¹⁴⁵. Questo si compone di due elementi non rilegati fra loro, consistenti in un leporello stampato e in un foglietto scritto a macchina su carta azzurrina, inserito al suo interno, contenente le indicazioni sul corso preparatorio di tre mesi da seguire, a partire dal marzo 1949, per essere ammessi alla prima classe dell'Istituto. Tale indicazione cronologica ci consente di avere un termine *ante quem* entro cui collocare anche la realizzazione del leporello, dal momento che esso non conserva indicazioni utili

¹⁴³ Riccardo Bauer, *Discorso d'apertura*, in *La preparazione professionale della donna: atti del convegno organizzato dal comitato di associazioni femminili per la parità della retribuzione, Milano 3-5 aprile 1959*, Firenze, La Nuova Italia, 1959, p. 18. Ciò che in quel momento rendeva particolarmente attuale questa denuncia era la presenza, nell'articolo 1 del disegno di legge disposto dal Ministero della Pubblica Istruzione per l'ordinamento degli Istituti Professionali, dell'affermazione: «Gli Istituti Professionali femminili preparano all'esercizio delle attività di lavoro tipicamente femminili».

¹⁴⁴ Le Orsoline del Sacro Cuore sostengono di non sapere se e dove l'archivio dello Zileri sia conservato. Grazie al Monsignor Maurizio Piscolla è stato possibile verificare l'assenza di documenti capaci di far luce sulla didattica nei primi anni dello Zileri nell'Archivio dell'Ufficio per la Vita Consacrata e nell'Archivio Storico del Vicariato di Roma.

¹⁴⁵ Opuscolo di presentazione dell'Istituto d'Arte “Zileri” delle Madri Orsoline del Sacro Cuore, presente in duplice copia nell'AFTS, Roma.

per datarlo. Un altro fattore di interesse è costituito dall'immagine riprodotta sul suo fronte principale, raffigurante una ragazza intenta a cucire (fig. 32). Questa è delineata con un tratto che ne sintetizza i contorni, secondo uno stile assimilabile agli ultimi disegni a china su carta di Scialoja riprodotti sul "Mercurio" (figg. 33-34), giornale con cui egli aveva collaborato nelle vesti di critico d'arte fino alla sua ultima uscita: quella del maggio – giugno 1948¹⁴⁶. La presenza di questa immagine consente, dunque, di ricondurre la *brochure* al coinvolgimento dell'artista nella scuola e rimanda di conseguenza a un periodo non anteriore alla seconda metà del 1948¹⁴⁷.

Dall'opuscolo si apprende che il piano di studi affiancava alle materie più consuete – definite "tecnologiche e culturali" – le "materie artistiche", ossia discipline plastiche e disegno nelle sue varie declinazioni, compresa quella architettonica e professionale. A queste si dovevano unire brevi corsi di arredamento, tappezzeria e moda. All'insegnamento della storia dell'arte, inoltre, si affidava il compito di fornire dei cenni di storia del costume, dell'arredamento, del tessuto d'arte e della moda, nonché di forgiare il gusto artistico delle giovani studentesse. L'offerta formativa era poi completata da quattro laboratori dotati di tutte le attrezzature necessarie allo sviluppo e alla realizzazione dei temi e modelli elaborati graficamente durante le ore dedicate alle materie artistiche. Qui le studentesse potevano apprendere la lavorazione artistica del cuoio, le arti tessili, il ricamo, il merletto, le applicazioni e la decorazione di stoffe. Secondo quanto scritto, sembrerebbe che l'intenzione fosse quella di spingere le allieve a «perfezionarsi in un più ristretto numero di sezioni»¹⁴⁸, suddividendole in diversi gruppi. Tale indicazione, pur trovando riscontro in alcune pagelle¹⁴⁹, non sembra aver avuto un impatto sull'ordinamento della mostra di fine anno tenutasi nell'estate del 1950 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che costituisce il momento di massima risonanza pubblica nella storia dello Zileri. In quella circostanza, infatti, le allieve si erano trovate a esporre bozzetti, stoffe e piccoli oggetti d'arredo, secondo una ripartizione per anni di corso e non per specializzazioni¹⁵⁰.

¹⁴⁶ V. Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...* cit.

¹⁴⁷ Alla luce delle difformità rilevabili fra i due supporti cartacei si può ipotizzare che il pieghevole sia stato prodotto per promuovere le iscrizioni all'anno scolastico 1948-49, mentre il foglietto azzurro potrebbe essere un'aggiunta di poco successiva, volta a integrare le informazioni più generali riguardanti la scuola, in vista delle nuove ammissioni per l'a.s. 1949-50.

¹⁴⁸ Opuscolo di presentazione dell'Istituto d'Arte "Zileri"... cit.

¹⁴⁹ AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Galotti Rossana*, pagelle relative all'a.s. 1951-52 e 1953-54, in cui viene indicata come sezione frequentata dalla studentessa quella di "Tessitura". All'interno della pagella, però, la votazione viene riportata unicamente in corrispondenza della materia "ricamo", indicata sotto la voce "Laboratori", prima di "tessitura" e di "tappeto". Non è presente invece alcuna voce relativa alla lavorazione del cuoio.

¹⁵⁰ V. opuscolo della *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri* cit.

L'intendimento della scuola, dichiarato dall'opuscolo, era quello di coltivare e indirizzare la cultura artistica delle scolare, affinché esse potessero raggiungere «la più completa e armonica maturità»¹⁵¹. A tal fine ci si sarebbe valse «di tutti i suggerimenti e le possibilità decorative della civiltà figurativa contemporanea»¹⁵². In effetti, l'esigenza di educare le artigiane e gli artigiani in formazione a modelli decorativi rinnovati nelle forme rispetto alla tradizione, e in generale più in linea con il gusto moderno, doveva essere condivisa anche da altre realtà scolastiche operanti in Italia. Ciò è testimoniato, ad esempio, sia dalla prefazione di Virgilio Guzzi al succitato libricino del 1951, dedicato alla partecipazione degli Istituti e Scuole d'arte statali alla IX Triennale di Milano e alla XV Mostra mercato nazionale di Firenze¹⁵³, sia da alcune riproduzioni fotografiche inserite nella stessa pubblicazione¹⁵⁴ (fig. 30). Inoltre, a cinque anni di distanza, Pasqui così osservava significativamente:

«Le Scuole d'arte subiscono le conseguenze di un'azione esterna innovatrice in una estensione maggiore [rispetto alle altre scuole], a causa dell'entusiasmo che anima la gioventù numerosa che le frequenta, per le idee diffuse dagli insegnamenti dei Maestri d'avanguardia più noti, anche quando essi operano al di fuori della Scuola, e per ogni iniziativa audace, atta a svegliare l'ingegno e ad indicare nuove vie da percorrere»¹⁵⁵.

Nel caso dello Zileri va certamente rilevata la centralità del ruolo svolto da Scialoja nella definizione di questa più attuale linea di indirizzo, sia grazie agli insegnamenti impartiti in prima persona, sia attraverso la scelta del personale docente chiamato ad affiancarlo. I nomi di Bice Lazzari (nata a Venezia nel 1900), Marcella Toppi (nata ad Anticoli Corrado nel 1907) e Maria Marino (nata ad Ancona nel 1899) – a cui vengono affidati rispettivamente il magistero del tappeto, della tessitura e della lavorazione artistica del cuoio –, sono quelli di personalità di grande esperienza, che all'epoca

¹⁵¹ Opuscolo di presentazione dell'Istituto d'Arte "Zileri"... cit.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Virgilio Guzzi, [Prefazione], in *Istituti e scuole statali d'arte...*, cit., pp. 5-10. Nel testo Guzzi constatava un'avvenuta "rivoluzione del gusto" (p. 5). In merito alla diffusione della pittura astratta, inoltre, avrebbe scritto: «Ma se un quadro è anzitutto un oggetto decorativo esso è come una stoffa, un tappeto, una tarsia, una ceramica. Le scuole d'arte sono dunque alla ribalta; intendiamo che esse ci appaiono come i luoghi destinati ad affinare questo gusto ed a trovargli una ragione sociale. In esse l'arte riscopre una finalità, diviene produzione» (p. 10).

¹⁵⁴ Si rimanda alle riproduzioni fotografiche inserite nel volume *Istituti e scuole statali d'arte...* cit. Alla luce del nostro discorso risultano particolarmente interessanti i manufatti prodotti all'interno della scuola del M.A.I. di Roma e dell'Istituto d'Arte di Venezia.

¹⁵⁵ Feruccio Pasqui, *Le scuole e gli istituti statali d'arte*, in *Istituti e Scuole d'arte in Italia*, Sancasciano Val di Pesa (FI), Officine Grafiche Fratelli Stianti, 1956, p. n.n. [p. 10].

potavano vantare un certo riconoscimento nel campo delle arti decorative¹⁵⁶ (fig. 35). Se effettivamente Toppi e Marino all'interno dello Zileri si trovavano a insegnare la materia artigiana in cui eccellevano, un po' diverso appare il caso di Bice Lazzari, la quale nella sua carriera aveva spaziato notevolmente, confrontandosi con più tecniche e *medium* (fig. 26), arrivando a ottenere, ad esempio, un premio alla XXV Biennale di Venezia del 1950 per il mosaico *La vanità*, di cui aveva curato l'ideazione¹⁵⁷ (fig. 27). A caratterizzarla dunque era un'estrema versatilità, insieme a un

¹⁵⁶ Su Maria Marino v. Pier Paolo Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Roma, Palombi Editori, 2006, p. 226 ed Elisa Albano, *Un'artista del cuoio: Maria Marino*, in "Rivista per gli amatori de La Casa bella", a. VI, n. 8, agosto 1928, pp. 33-35. Marino veniva descritta da Albano come un'«innamorata cultrice dell'arte antica», schiva e modestissima, nonostante allora avesse già partecipato «con vivo successo, ad oltre 24 esposizioni fra nazionali ed estere». La critica poi ricordava come la «valentissima marchigiana» si fosse affermata alla III Biennale di Monza con la originale porta in cuoio sbalzato, acquistata dal Comune di Milano per la Galleria d'Arte Moderna. Stando a quanto riportato nell'articolo, Marino viveva a Roma «immersa nel proprio lavoro, paga di mandare a rappresentarla nel mondo, le opere create dalla sua ricca fantasia, realizzate con mano robusta, che sa piegare ai precisi voleri dell'ingegno costruttivo, la materia rude, e spesso, ribelle». E proprio nella varietà di applicazioni che la Marino aveva saputo trovare per i suoi lavori, Albano individuava il valore aggiunto di questa sapiente artigiana, la quale dichiarava di «avere nell'arte "un solo miraggio, creare il nuovo e il moderno"», riuscendo a imprimere «alla sua produzione caratteristiche veramente nuove e originali [...] aprendo all'arte del cuoio, campi inesplorati ed insospettati...».

Marcella Toppi, invece, proveniva da una celebre famiglia di artisti e modelli di Anticoli Corrado. Stando a una memoria familiare riportata da sua nipote, Olimpia Toppi, Marcella era stata avviata alla pratica della tessitura dal fratello Carlo, dopo che lui stesso l'aveva appresa in Svizzera. Sintomatica dell'affermazione raggiunta in questo campo è la partecipazione della tessitrice a diverse importanti mostre promosse dall'E.N.A.P.I., fra cui quelle svoltesi in occasione della VI e VII Triennale di Milano, tenutesi rispettivamente nel 1936 e nel 1940. Rimanda, invece, a tempi più vicini al suo insegnamento presso lo Zileri, un articolo apparso su "L'Unità" il 14 marzo 1950 in cui il lavoro di Toppi viene menzionato fra quelli che avevano suscitato maggiore apprezzamento, nell'ambito della *Mostra dell'artigianato femminile*, ospitata dal Teatro delle Arti di Roma. V. *Chiusa ieri la Mostra dell'artigianato femminile* in "L'Unità", Roma, a. XXVII, n.s., n. 62, 14 marzo 1950, p. 2. In quel periodo, Toppi e Lazzari, oltre a essere colleghe a scuola, collaboravano con la ditta Myricae. Che le due docenti, almeno negli anni del loro impegno all'interno della scuola, fossero legate da un rapporto di amicizia, lo dimostrano due lettere scritte da Toppi a Lazzari nel periodo in cui quest'ultima aveva lasciato da poco l'insegnamento per seguire il marito, Diego Rosa, a Milano, dove era stato chiamato per ragioni di lavoro. V. Archivio Bice Lazzari (d'ora in poi ABL), raccoglitore 4.7 *Corrispondenza di Bice e Diego con amici e conoscenti (1941-1980)*, lettere di Marcella Toppi, Roma, a Bice Lazzari, Milano, datate 29 gennaio 1952 e 17 maggio 1952.

¹⁵⁷ L'invito a esporre il mosaico realizzato da Gino Novello su progetto di Lazzari presso il Padiglione Venezia, ai Giardini di Castello era giunto da Giuseppe Dell'Oro, segretario del comitato della sezione di arte decorativa delle Venezie. In questa occasione Lazzari avrebbe vinto uno dei cinque premi stanziati, ammontante a 50.000 lire, v. Sergio Cortesini, *Bice Lazzari. L'arte come misura. Ritratto di una pittrice tra Venezia e Roma*, Roma, Gangemi editore, 2002, p. 153. Si tratta dell'unico riconoscimento che l'artista veneziana avrebbe mai ricevuto nell'ambito della Biennale. Un suo grande

aggiornatissimo linguaggio artistico votato all'astrazione che, a partire dal 1949 – stando almeno alla sua breve autobiografia¹⁵⁸ –, dopo un periodo di impegno intenso ed esclusivo nel campo delle arti applicate e decorative¹⁵⁹, aveva iniziato a declinare con consapevolezza anche nella forma di un'arte con la “A maiuscola”, come lei stessa scriverà all'amico e committente Emilio Zalaffi in una lettera del 1951, in cui fa anche cenno alla sua esperienza in veste di insegnante all'interno della scuola gestita dalle Orsoline¹⁶⁰.

Completava il gruppo delle docenti delle materie artigiane Suor Maria Celina De Marchi (nata Gigliola, nel 1915 in provincia di Terni), Orsolina incaricata dell'insegnamento del ricamo sin dall'apertura dell'Istituto d'Arte¹⁶¹.

Mentre questi nominativi sono indicati esplicitamente nella *brochure* prodotta in occasione della mostra ospitata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, altre testimonianze del periodo

rammarico, d'altronde, consisteva proprio nel fatto che le sue opere pittoriche non fossero mai state selezionate dalla giuria per essere esposte all'interno della Biennale.

¹⁵⁸ V. *Appunti autobiografici. Estratto dal testo dettato da Bice Lazzari al marito Diego Rosa nella metà degli anni Settanta*, in Flavia Scotton, Renato Miracco (a cura di), *Bice Lazzari. L'emozione astratta*, cat. della mostra Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 6 agosto – 18 settembre [Milano, Mazzotta] 2005, p. 81.

¹⁵⁹ Sergio Cortesini così ripercorre puntualmente gli impegni di Bice Lazzari susseguitisi dopo il suo ritorno a Roma, nell'autunno del 1945: «[...] la totalità del suo lavoro è assorbita dalla realizzazione di bozzetti per stoffe d'arredo o carte da parati per “Myricae”, ornate di fiori, animali, ortaggi e fantasie infantili. Contemporaneamente progetta modelli per ceramiche e gioielli prodotti dall'E.N.A.P.I. Collabora inoltre con Attilio Lapadula [...], che sul finire degli anni '40 ristrutturava negozi ed esercizi pubblici nel centro di Roma, curando parte della decorazione degli ambienti, della grafica e talvolta della biancheria d'arredo: dai pannelli decorativi per il night Florida in via Crispi, nel settembre '46, ai menù e alle decorazioni del caffè Berardo nel '47, ai vetri sabbati del bar Brasil alla fine del '47, ai graffiti per un negozio di stoffe di via di Campo Marzio, ai graffiti su parete, bozzetti pubblicitari e menù del ristorante Capri nel '48, al controsoffitto in legno e ai quadri della saletta del caffè Aragno nei primi mesi del '51. Culmine di queste esperienze è il mosaico per il pavimento dell'atrio e la decorazione murale della sala di proiezione del cinema “Fiammetta” di Piacentini tra 1949 e 1950», v. Cortesini, *Bice Lazzari. L'arte come misura. Ritratto di una pittrice tra Venezia e Roma*, cit., p. 102.

¹⁶⁰ «Lavoro per l'arte con la A maiuscola. [...]. E poi io ho anche una scuola: cioè insegno. Mi vedi in veste di insegnante e per di più in una scuola di monache [...]? [...] vada per l'affresco ma non prima della fine della scuola. [...]. Se mi mandi le misure cercherò di studiarti una composizione che ci sia mare, cielo, terra, nuvole, poesia, dove potrai sognare lo stesso di più, perché a queste cose elementari io darò un ritmo musicale, che ti porterà lontano dalle cose eguali che i tuoi occhi vedono tutti i giorni. Mondo interiore, caro ingegnere, esigenze di artista», ABL, Roma, minuta di lettera di Bice Lazzari a Emilio Zalaffi, s.d. (fine gennaio 1951), riportata in *ivi*, p. 105.

¹⁶¹ Un breve documento biografico rilasciato dalle Orsoline del Sacro Cuore, nella persona di Madre Maria Luisa Cappelletti, riporta la notizia che Suor Maria Celina De Marchi nel 1946 era stata trasferita da Terni – sua città natale – a Roma, dove per un anno era stata impiegata come guardarobiera e insegnante di lavoro nella scuola media gestita dall'Ordine, per poi passare a insegnare lavoro e ricamo nell'Istituto d'Arte, dal suo inizio in Via Brenta alla sua chiusura a Tor Carbone. Ciò sembrerebbe confermare l'ipotesi di un'apertura dello Zileri già nell'anno scolastico 1947-48.

hanno permesso di mettere in relazione con lo Zileri le figure di Elena Povoledo (nata a Venezia nel 1920) e Raffaella Magliola (nata a Roma nel 1916), moglie di Arnaldo Ciarrocchi e con lui frequentatrice assidua di casa Scialoja negli anni a ridosso della mostra dei *Quattro artisti fuori strada*, tenutasi nel marzo 1947¹⁶² (fig. 36).

È un articolo del 25 giugno 1950, a firma di Romeo Lucchese, a menzionare la “signora Ciarrocchi” in qualità di insegnante di disegno dello Zileri¹⁶³.

Raffaella Magliola si era diplomata in Decorazione pittorica all’Accademia di Belle Arti di Roma, frequentando i corsi di Ferruccio Ferrazzi ed era attiva come pittrice. I suoi lavori dell’ultimo scorcio degli anni Quaranta rivelano uno stile che sembra inserirsi nella tradizione della Scuola Romana (fig. 37). La sua predilezione per una pennellata pastosa e vibratile d’altronde sembra piuttosto in linea con il *ductus* pittorico del primo Scialoja (fig. 38). Nonostante la sua carriera espositiva abbia avuto inizio essenzialmente negli anni Cinquanta¹⁶⁴, è significativo che Palma Bucarelli già nel 1947,

¹⁶² Nella cronologia del catalogo presentato da Marcello Venturoli, *Raffaella Magliola. Le acquetinte*, cat. della mostra, Roma, Galleria Aldina, 14 maggio – 30 maggio 1971, p. 7, si ritrovano due indicazioni apparentemente contraddittorie. Rispetto al 1946 si specifica «Non ha simpatia per i neo-espressionisti. Non partecipa deliberatamente alle loro riunioni»; mentre relativamente al 1947 viene scritto: «Si deve rammentare che alcuni pittori romani si erano riuniti in un gruppo che fu definito dei “pittori fuori strada” e che fra questi figurava Arnaldo Ciarrocchi cui R[affaella] M[agliola] era andata sposa qualche anno prima. Questi pittori si radunavano a casa di Scialoja in via di Porta Pinciana». Partecipe o meno delle riunioni in casa Scialoja, sicuramente Magliola frequentava in quel periodo il pittore e quella che all’epoca era sua moglie, Titina Maselli, a cui dedicherà un ritratto nel 1947 (fig. 36). Il ritratto è riprodotto in *Raffaella Magliola, mostra antologica*, cat. della mostra, Roma, Centro d’Arte e Cultura, novembre – dicembre 1974.

¹⁶³ L’insegnamento di Raffaella Magliola presso lo Zileri trova riscontro anche in una “scheda artista” non datata, ma riconducibile al 1955 ca., conservata presso l’Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma (d’ora in poi ArBiQ), Fondo documentario artisti contemporanei, fascicolo *Magliola Ciarrocchi Raffaella*, come pure in diverse cronologie annesse agli opuscoli o cataloghi realizzati in concomitanza di mostre personali, v. *Raffaella Magliola, dipinti ad olio, acquerelli, disegni ed acquetinte*, cat. della mostra, Verona, Galleria d’arte Ghelfi, 10 – 23 febbraio 1968; *Raffaella Magliola*, cat. della mostra, Civitanova Marche, Galleria Centro Marche, 16 – 26 marzo 1968.

Presso ACS, Roma, *Archivi degli organi di governo e amministrativi dello Stato*, fondo *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione quinta (già divisione terza) (1927-1950)*, serie *Istituti d’arte applicata, programmi, equipollenze, mostre, personale, studenti, esami, epurazione 1946-50* 16/010,24, b. 109, si conserva la testimonianza che, nel settembre 1950, Raffaella Magliola aveva sottoposto a una commissione, nominata dal Presidente dell’Accademia di Belle Arti e del Liceo artistico di Roma, e composta dal direttore didattico, Enrico e dai professori Renato Guttuso, Lorenzo D’Ardia e Carlo Socrate, la sua candidatura a rivestire l’incarico di docente di Figura Disegnata e di Ornato Disegnato per il suddetto liceo. In entrambe le graduatorie Magliola sarebbe risultata idonea – avendo riportato un punteggio di 67 punti (su 60 minimi richiesti) –, ma non vincitrice. Avrebbe così continuato a insegnare allo Zileri ancora per diversi anni (almeno fino al 1955).

¹⁶⁴ L’unico evento espositivo risalente a prima degli anni Cinquanta a essere indicato nella scheda personale dell’artista, custodita nell’ArBiQ, Roma, fascicolo *Raffaella Magliola Ciarrocchi*, è la partecipazione alla IV Quadriennale d’Arte

rispondendo a una richiesta specifica di Roger Hinks, Direttore del British Institute di Roma, la indicasse come una fra le più valenti pittrici donne italiane, da tenere presenti per un'eventuale mostra internazionale che si stava pensando di organizzare¹⁶⁵.

Molto diverso è il profilo di Elena Povoledo (1920-2013), laureatasi in Storia dell'arte presso l'Università di Padova nel 1945 con una tesi dal titolo *L'allestimento scenico del teatro del Settecento a Venezia*. Il suo impegno all'interno dello Zileri è dimostrabile attraverso due testimonianze custodite fra la corrispondenza privata di Toti Scialoja. In una lettera datata 23 settembre 1949 e indirizzata al pittore, Povoledo gli scriveva da Venezia, sua città natale: «[...] ti devo chiedere se ci sono novità per la scuola, e per me: ed eventualmente quando dovrei essere a Roma e che cosa devo prepararmi a studiare per non fare brutta figura»¹⁶⁶. Che questo vago accenno possa essere riferito all'Istituto delle Orsoline lo dimostra una cartolina riprodotte la testa del *David* di Bernini, inviata a Scialoja nel marzo 1950¹⁶⁷, in cui ritroviamo, oltre alla firma di Povoledo, quella delle quattro studentesse che allora frequentavano l'ultimo anno di corso dello Zileri: Concetta Baldassarre, Elda Bernardi, Lilli Romanelli e Amalia Zanardi (fig. 39). Il documento si riferisce evidentemente a una visita presso la Galleria Borghese di Roma, il che induce a ritenere che all'interno della scuola Povoledo fosse stata chiamata a insegnare storia dell'arte, nonostante all'epoca si stesse già affermando come storica del teatro di altissima levatura¹⁶⁸.

Nazionale di Roma, nel 1943. Lo stesso documento riporta come uniche sue mostre personali quelle che hanno avuto luogo presso le gallerie romane dello Zodiaco (1951) e La Cassapanca (1954).

¹⁶⁵ V. ACS, Roma, *Archivi di Famiglie e di persone*, fondo *Bucarelli Palma*, b. 9 *Sovrintendenza. Rapporti col Ministero, Relazioni Galleria, Corrispondenza*, fascicolo *Varie 3*. Oltre alla lettera di Roger Hinks a Palma Bucarelli si conservano dei foglietti manoscritti da quest'ultima, con ipotesi di elenchi di artiste donne da segnalare e la minuta della lettera di risposta indirizzata al Direttore dell'Istituto Britannico di Roma. Va rilevato che Raffaella Magliola Ciarrocchi viene sempre indicata con il nome errato di "Gabriella", il che lascia intendere una conoscenza non approfondita a livello personale fra lei e Bucarelli.

¹⁶⁶ AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. *Elena Povoledo*, lettera manoscritta di Elena Povoledo, Venezia, a Toti Scialoja, Roma, 23 settembre 1949.

¹⁶⁷ AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. *Concetta Baldassarre*, cartolina di Concetta Baldassarre, Elda Bernardi, Elena Povoledo, Lilli Romanelli, Amalia Zanardi, Roma, a Toti Scialoja, Roma, s.d. [timbro postale marzo 1950].

¹⁶⁸ Nello stesso 1949, Silvio D'Amico l'aveva chiamata a far parte della redazione dell'Enciclopedia dello Spettacolo, affidandole le sezioni: "Scenografia, scenotecnica e costume" e "Illustrazioni", v. Maria Ida Biggi, *Elena Povoledo studiosa di teatro*, in Ead. (a cura di), *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*, Firenze, Le Lettere, 2016, p. 12.

In questo insegnamento le subentrerà Giuliana Bandinelli¹⁶⁹, che Giovanna Maria Paoletti – iscritta allo Zileri dall’anno scolastico 1949-50 al 1951-52 – ricorda come già presente all’interno dell’Istituto in qualità di docente di lettere¹⁷⁰.

Sono proprio le memorie di Paoletti relative al suo primo anno (iniziato quando era ancora tredicenne), l’unica testimonianza diretta di cui disponiamo circa quelli che allora erano gli insegnamenti che Scialoja cercava di veicolare alle sue più giovani allieve.

La studentessa era rimasta affascinata dalla sicurezza del segno grafico sintetico e continuo con cui il professore era in grado di tracciare un’immagine, nonché dalla sua capacità di capire a fondo i caratteri delle sue alunne e quali fossero le loro esigenze formative.

«Una volta Toti Scialoja mi chiamò alla cattedra per farmi capire che la fotografia era già stata inventata, e che tutto ciò che copiavamo doveva passare per la mente, per gli occhi, per il cuore, per poi reinventare con il nostro potenziale.

Scialoja mi chiamò una seconda volta per farmi capire come la realtà può diventare astrattismo puro: “un oggetto, uno specchio e un foglio di carta”¹⁷¹».

Con questi tre elementi Paoletti rievoca una sorta di prova empirica utilizzata da Scialoja per sollecitare le sue allieve ad aprirsi a una rappresentazione non limitata alla copia del reale.

Stando al suo ricordo, il professore l’aveva chiamata di fronte alla finestra, davanti alla quale aveva posizionato un oggetto e un foglio di carta. Attraverso uno specchio, egli poi aveva lasciato che la luce proiettasse il riflesso dell’oggetto stesso sul supporto cartaceo, dove però esso finiva con

¹⁶⁹ Tale informazione è desumibile dalla testimonianza di Anna Paparatti contenuta nel suo libro di memorie, v. Guglielmo Gigliotti (a cura di), *Anna Paparatti. Arte-Vita a Roma negli anni '60 e '70*, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2015, p. 109. Nel testo l’artista rievoca i suoi anni allo Zileri – di poco successivi all’addio di Scialoja, che lei, difatti, avrebbe conosciuto solo in Accademia –, parlando proprio di Giuliana Bandinelli, descritta come «la mia meravigliosa insegnante dell’istituto d’arte». Paparatti la ricorda come una docente di letteratura e storia dell’arte capace di spaziare dai classici agli scrittori attuali, «considerati certamente proibiti e troppo trasgressivi». L’affetto della giovane nei confronti di Bandinelli era scaturito dal fatto che quest’ultima aveva saputo capirne il «bisogno vitale di conoscere – di leggere e di studiare [...]», dandole il giusto supporto.

¹⁷⁰ V. Giovanna Maria Paoletti in conversazione con l’autrice, Roma, 25 settembre 2019. Nello stesso contesto Paoletti ha sostenuto l’ipotesi che Elena Povoledo insegnasse storia dell’arte all’interno dello Zileri, escludendo categoricamente che nella scuola fossero insegnate materie afferenti al teatro.

¹⁷¹ Questa testimonianza è stata messa per iscritto da Giovanna Maria Paoletti per essere condivisa sul sito dell’Associazione Amici di Toti Scialoja, v. <<http://www.amiciditotiscialoja.it/istituto-darte-zileri-nel-ricordo-di-cicci/>> (17 settembre 2020).

l'assumere l'aspetto indefinito di forme colorate. A questo punto Scialoja invitava la studentessa – e con lei le sue compagne – a interrogarsi:

«Ecco, e allora se tu mi rifacessi l'oggetto così come lo vedi, dove sta il tuo genio? La tua reinterpretazione? Il tuo reinventare le cose, dove sta? Nel copiare questo? Allora guarda, viene male sul foglio? Tu fallo ancora peggio! Non ti deve importare più della realtà. Tu devi imparare a fare delle costruzioni sul foglio da quello lì, facendolo passare attraverso raggi mentali, per cui tu puoi rendere astratto l'oggetto che vedi».

E così mi fece fare [...] davanti a tutta l'aula [...]»¹⁷².

Per quanto in questi anni la posizione di Scialoja nei riguardi dell'astrazione fosse tutt'altro che ap problematica, come invece suggerirebbe questo racconto, la sua ostilità nei confronti di una resa "ottica" e dunque oggettiva del reale – più volte riaffermata anche nei suoi scritti critici¹⁷³ – risaliva già alle sue prime esperienze di pittore. Ciò era stato compreso precocemente da Cesare Brandi, il quale in una lettera risalente addirittura al settembre 1940 gli scriveva incoraggiandolo: «[...] non dubito che raggiungerai conclusioni ottime: c'è nel tuo occhio, per fortuna, solo un terzo della tua pittura: il resto è fantasia, è cuore, è crudeltà, è senso, ma non camera oscura»¹⁷⁴. D'altronde l'affinità di pensiero fra i due intellettuali – riscontrabile almeno fino alla fine del decennio Quaranta – è testimoniata dalle idee e dal lessico di ispirazione fenomenologica ed esistenzialistica che ritroviamo in diversi articoli di Scialoja, fra cui vale la pena di citare *Significato e attualità del nostro "decadentismo" pittorico*, pubblicato nel maggio del 1945 sulla rivista "Mercurio". Qui, illustrando quella che ai suoi occhi appariva come la principale lezione apportata dai post-impressionisti alla pittura, scriveva:

¹⁷² Giovanna Maria Paoletti in conversazione con l'autrice, Roma, 21 maggio 2018. La natura orale della fonte appena citata rende necessaria una contestualizzazione del termine "astratto" laddove messo in relazione allo Scialoja del 1949-50, cosa che ci ripromettiamo di fare ampiamente nei prossimi paragrafi.

¹⁷³ Tale concetto era stato espresso da Scialoja sin dal suo primo articolo per la rivista "Mercurio", v. Toti Scialoja, *Vent'anni di arte "fascista"*, in "Mercurio", Roma, a. I, n. 1, settembre 1944, p. 131, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte*, cit., p. 39. In questo scritto, infatti, Giorgio De Chirico, Carlo Carrà e Giorgio Morandi erano celebrati poiché, «attorno allo scadere del primo lustro del Novecento», avevano ridestato la pittura italiana attraverso l'elaborazione di opere in cui «la forma era costruzione dello spirito, lo spazio era visione e non più casuale frammento; e con la coscienza del mezzo espressivo perdeva, la pittura, la sua odiosa precisione ottica, l'inerte oggettività della retina, e si faceva insomma creazione e non riproduzione».

Lo stesso criterio di giudizio emerge anche da Toti Scialoja, *Realismo è rinuncia?*, in "Mercurio", Roma, a. II, n. 10, giugno 1945, pp. 149-153, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte*, cit., pp. 85-90

¹⁷⁴ Lettera di Cesare Brandi, Roma, a Toti Scialoja, Anacapri, datata 2 settembre 1940, pubblicata in Rubiu Brandi, *Il gusto della vita e dell'arte* ..., cit., p. 62.

«In essi si opera quel tormentoso trapasso per cui, dopo l'occhio, anche l'anima, il cuore, la coscienza si svincolano dalla soggezione del reale. L'ideale rapporto della pittura con la realtà non è più quello di un precedente con un susseguente, ma è piena indipendenza della coscienza di fronte al visibile; coscienza dell'assoluto formale che è nell'atto creativo. Perciò il rapporto tra l'immagine pittorica e le apparenze del cosiddetto mondo esterno non è più un rapporto di soggezione accademica convenzionale o di impulso ottico, rapido e puramente sensibile, come nell'impressionismo; ma deve configurarsi in immagine di creatività parallele di elementi animati e "formati", entrambi immersi nell'esistente»¹⁷⁵.

La forza di insegnamenti ancora oggi rievocati con emozione da Paoletti dimostra la veridicità di quanto affermato da Pasqui nel 1956, ossia che il successo delle scuole e degli istituti d'arte fosse dovuto a tre elementi fondamentali, individuabili nel tempo, nei mezzi e negli uomini posti alla loro guida. Egli affermava infatti: «Quello che più attira e interessa l'allievo, qualunque sia lo spirito da cui egli è animato, è l'atmosfera della quale si sente partecipe, la comunione col maestro, la disciplina morale: tutto l'insieme delle iniziative in atto che in queste scuole si concretano in esperienze utili all'avvenire della società»¹⁷⁶.

Simili parole sembrano adattarsi perfettamente all'esperienza dello Zileri, come dimostra anche l'"umile premessa" che Scialoja rileva alla base della produzione artigiana delle sue studentesse, nella presentazione della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna: «far arte che "serva", arte utile alla società, alla vita pratica»¹⁷⁷. D'altra parte già nel febbraio del 1946, recensendo sul "Mercurio" la *Mostra dei capidopera dello Studio di Villa Giulia, di Enrico Galassi*, tenutasi presso lo Studio d'Arte Palma a Roma, egli aveva preso le distanze da un modo di intendere l'arte applicata nei termini di una produzione elitaria, caratterizzata dall'impiego di materiali preziosi e da un gusto eccessivamente sofisticato, affermando: «[...] non crediamo all'arte applicata in senso tanto iperbolico, ma piuttosto in accezione umile e pratica, schiettamente rivolta ad applicazioni industriali»¹⁷⁸, ma non per questo piegata allo *standard* e a un modello consumistico.

In generale, l'insistenza sull'impatto sociale delle scuole d'arte si doveva alla convinzione, ancora molto forte nel secondo dopoguerra, che gli oggetti di uso quotidiano, attraverso la loro forma, potessero migliorare la qualità della vita e dunque avere una valenza morale e civile. Un tale

¹⁷⁵ Toti Scialoja, *Significato e attualità del nostro "decadentismo" pittorico*, in "Mercurio", Roma, a. II, n. 9, maggio 1945, p. 128, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte*, cit., p. 73. L'articolo è la versione rimaneggiata di un discorso pronunciato da Scialoja al Circolo La Bussola di Roma il 1° novembre 1944.

¹⁷⁶ Pasqui, *Le scuole e gli istituti statali d'arte*, cit., p. n.n. [p. 11].

¹⁷⁷ Opuscolo della *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, cit.

¹⁷⁸ Toti Scialoja, *Manzù Mirco e Leoncillo in una mostra di arte applicata* in "Mercurio", Roma, a. III, n. 18, febbraio 1946, pp. 151-157 (p. 152), ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte*, cit., con il titolo *Manzù Mirco e Leoncillo in una mostra di arte applicata*, p. 126.

presupposto condiviso, si combinava invece a una varietà di vedute rispetto a quello che era riconosciuto come l'impulso a partire dal quale si sarebbe dovuta attuare l'elaborazione formale dei prodotti artigianali e talvolta industriali. Per Giulio Carlo Argan – significativamente dal 1940 al 1944 Presidente del Museo Artistico Industriale di Roma¹⁷⁹ –, ad esempio, un concetto fondante era quello di “tecnica”¹⁸⁰. In molti altri, invece, perdurava una visione idealistica, come dimostra il fatto che – nel 1956 – l'allora Ministro della Pubblica Istruzione, Paolo Rossi, non esitasse a parlare di “spirito”, per giustificare proprio l'alto ruolo rivestito dalle Scuole d'arte. Egli così scriveva:

«[...] dalle Scuole d'arte escono coloro a cui tocca l'onore e la responsabilità di portare nel mondo della produzione e del lavoro, cioè [...] a contatto con la vita quotidiana di tutti noi, le forme che lo spirito elabora nella sua inesausta e inarginabile libertà creativa. E se forma vuol dire civiltà, una sapienza e una vita morale che son diventate visibili e tangibili, possiamo ben dire che proprio nelle Scuole d'arte l'ansia di sapere e di miglioramento umano, che alimentano di sé la cultura e la rinnovano continuamente spezzando tutti gli schemi entro i quali la neghittosità vorrebbe costringerla, diventano principi formativi degli oggetti destinati a dare una impronta, per il fatto stesso che di essi ci serviamo, alla nostra vita di tutti i giorni. Possiamo allora sentirci autorizzati a dire che la Scuola d'arte è uno dei tramiti attraverso i quali la cultura, come conoscenza e come moralità, si diffonde nel mondo, e imprime il proprio contrassegno alla civiltà»¹⁸¹.

Una corrispondenza fra etica ed estetica non poteva che essere riconosciuta anche all'interno di un contesto guidato da religiose come quello dello Zileri. Maria Prandoni (poi entrata nell'Ordine delle Orsoline con il nome di Suor Maria Ottavia) ricordava ad esempio come la giovane Madre Anna Teresa Matteuzzi – subentrata a Scialoja nel ruolo di Direttrice e docente di disegno, proseguendone per molti versi gli insegnamenti –, fosse affascinata dalla Bellezza, in quanto uno degli elementi in cui poteva identificare Dio (oltre a Verità e Bene)¹⁸². Questo, dunque, era uno dei valori che mirava a trasmettere alle proprie allieve, insieme a quello della creatività e della fantasia.

¹⁷⁹ Argan subentra in queste vesti a Virgilio Guzzi, v. *Cronologia* in Borghini, *Del M.A.I.: storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, cit., p. 44.

¹⁸⁰ L'argomento è stato esaustivamente affrontato nel saggio di Silvia Bordini, *Giulio Carlo Argan: arte e tecnica*, in Claudio Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, Milano, Mondadori Electa, 2012, pp. 312-316. Cfr. Giulio Carlo Argan, *Arte, artigianato, industria*, in “Comunità”, a. III, n. 5, settembre – ottobre 1949, pp. 60-62; Giulio Carlo Argan, *Introduzione a Gropius*, in “L'Immagine”, Roma, a. II, n. 11, gennaio – febbraio 1949, pp. 18-30; e Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951.

¹⁸¹ Paolo Rossi, *Istituti e scuole d'arte in Italia*, in *Istituti e Scuole d'arte in Italia*, cit., p. n.n. [p. 3].

¹⁸² Questa notazione è contenuta in un altro documento su Madre Anna Teresa Matteuzzi fornitomi dalle Orsoline del Sacro Cuore nella persona di Madre Maria Luisa Cappelletti. Purtroppo non è dato sapere gli anni a cui si riferisce la testimonianza di Suor Maria Ottavia Prandoni, anche se il riferimento alla giovane età di Madre Anna (nata a Modena nel 1917) ci induce a ricondurlo ai suoi primi anni presso l'Istituto d'Arte Zileri.

3. La I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

Se ricostruire i primi anni dell'Istituto d'Arte Zileri presenta notevoli difficoltà, dovute principalmente alla scarsità di testimonianze relative all'effettiva organizzazione della scuola e agli insegnamenti che vi erano impartiti, un episodio molto documentato è invece quello della mostra di fine anno scolastico svoltasi presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nell'estate del 1950. L'idea di mettere a disposizione delle giovanissime studentesse dello Zileri una così prestigiosa cornice, si doveva a Palma Bucarelli. Ciò emerge chiaramente da una lettera del 29 maggio 1950, con cui Toti Scialoja comunicava alla direttrice l'accettazione della sua proposta, «dato il buon andamento del lavoro del mio Istituto d'Arte»¹⁸³ e le chiedeva conferma della data del 15 giugno, evidentemente menzionatagli in precedenza. Lasciando trasparire tutto l'entusiasmo suscitato da una simile offerta, egli inoltre aggiungeva: «Qui fa caldo, e le mie povere allieve lavorano, emozionatissime, a spron battuto. Vedrai, non ti faremo fare cattiva figura»¹⁸⁴.

La qualità del lavoro svolto all'interno dello Zileri, d'altronde non sfuggiva all'ambiente degli «addetti ai lavori». Alberto Gerardi, direttore del M.A.I., proprio quello stesso 29 maggio 1950 indirizzava a Scialoja una lettera che chiudeva con la notazione: «So che le cose della scuola van bene, specialmente per via di certi tappeti che sortono dal telaio come bellissimi sogni»¹⁸⁵.

Il 6 giugno, ossia solo qualche giorno dopo la comunicazione con cui Scialoja si rivolgeva con tono amichevole e informale a Bucarelli, egli le aveva inviato un'altra lettera, stavolta più ufficiale, scritta a macchina su carta intestata dell'Istituto d'arte¹⁸⁶, con cui, in qualità di Direttore della scuola, le richiedeva di «poter allestire nelle sale delle Mostre Periodiche della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la prima mostra artistico-artigiana»¹⁸⁷ dello Zileri, indicando come data orientativa quella del 20 giugno. Nel documento, inoltre, egli sottolineava come l'Istituto si stesse «movendo in un clima assai vivace»¹⁸⁸ e assicurava che la mostra non avrebbe avuto «nulla di inerte o freddamente

¹⁸³ ACS, Roma, *Archivi di Famiglie e di persone*, fondo *Bucarelli Palma*, b. 60, *Corrispondenza con Scialoja e Maselli*, lettera manoscritta di Toti Scialoja, Roma, a Palma Bucarelli, Salsomaggiore, datata 29 maggio 1950.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. *Alberto Gerardi*, lettera manoscritta di Alberto Gerardi, Roma, a Toti Scialoja, Roma, datata 29 maggio 1950. La lettera, indirizzata al «Chia.mo pittore Toti Scialoja, Direttore dell'Istituto d'Arte Zileri», era stata recapitata proprio presso l'indirizzo dello Zileri.

¹⁸⁶ Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, (d'ora in poi ASGN) pos. 9A *Mostre in Galleria*, b. 1, fascicolo 24 *Mostra artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, lettera dattiloscritta di Toti Scialoja, Roma, a Palma Bucarelli, Roma, datata 6 giugno 1950.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

scolastico»¹⁸⁹, rivelando piuttosto una serie di indicazioni e di risultati a suo giudizio interessanti, sul fronte del rinnovamento attuabile nel campo delle arti applicate, alla luce delle «possibilità e felicità fantastiche della nostra attuale pittura»¹⁹⁰. Su questo concetto Scialoja tornava più volte in poche righe, per sottolineare il valore profondamente educativo dell’iniziativa e probabilmente per dare maggiore credito all’idea di ospitare una simile mostra all’interno della massima istituzione museale vocata all’arte contemporanea presente in quel momento in Italia. Tutto induce a pensare che questo secondo invio fosse stato sollecitato dalla stessa Bucarelli per formalizzare l’accordo preso in precedenza, iniziando così la pratica burocratica necessaria alla concessione delle sale. In effetti, la data di protocollo di tale lettera corrisponde a quella indicata sul documento con cui la Soprintendente domandava alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti – allora sotto la competenza del Ministero della Pubblica Istruzione – l’autorizzazione a concedere gli spazi richiesti da Scialoja per una piccola mostra con cui far conoscere i risultati del lavoro compiuto all’interno dell’Istituto Superiore d’Arte “Zileri”¹⁹¹. A supporto di questa istanza, Bucarelli specificava nel testo: «Io ho visitato recentemente la scuola e l’ho trovata di grandissimo interesse come testimonianza del risultato che può dare un’educazione del gusto intelligentemente guidata secondo i criteri più moderni nel campo dell’arte applicata»¹⁹². Alla luce di ciò, veniva rimarcata la piena corrispondenza della proposta ricevuta con «il programma di attività culturale di questa Sovrintendenza»¹⁹³.

Non si sarebbe atteso il nulla osta ministeriale – giunto il 19 giugno¹⁹⁴ – per far partire la comunicazione con cui si annunciava l’apertura della *I Mostra di artigianato artistico dell’Istituto d’Arte Zileri*, prevista dal 21 giugno (giorno dell’inaugurazione) al 15 luglio, presso le sette “sale delle mostre periodiche”, con ingresso da via Gramsci. Già il 15 giugno, infatti, erano state

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ ASGN, Roma, pos. 9A *Mostre in Galleria*, b. 1 fascicolo 24 *Mostra artigianato artistico dell’Istituto d’Arte Zileri*, minuta di lettera dattiloscritta su carta intestata della Soprintendenza alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, di Palma Bucarelli, Roma, alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, datata 9 giugno 1950.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ ASGN, Roma, pos. 9A *Mostre in Galleria*, b. 1, fascicolo 24 *Mostra artigianato artistico dell’Istituto d’Arte Zileri*, lettera dattiloscritta su carta intestata del Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti di Guglielmo De Angelis d’Ossat, Roma, a Palma Bucarelli, Roma, datata 19 giugno 1950.

predisposte dal dott. Gaetano Recupero¹⁹⁵, funzionario comandato al servizio dell'istituzione, una serie di brevi lettere-comunicato indirizzate alle principali testate del periodo.

L'evento – come notato da Angelandreina Rorro – si inseriva nell'ambito di una programmazione espositiva ricca di iniziative volte a dare visibilità ai giovani, spesso attraverso concorsi, frutto di una precisa strategia culturale da parte di Bucarelli¹⁹⁶. Non a caso l'esposizione dello Zileri si collocava prima della *Mostra del Concorso per l'illustrazione del libro* (4 – 16 novembre 1950) e immediatamente dopo le *Olimpiadi culturali della Gioventù: Mostra Nazionale 1° concorso Arti Figurative* (21 maggio – 15 giugno 1950)¹⁹⁷, comprendente centoventi opere selezionate da venti mostre provinciali e destinate a essere sottoposte, in ultimo, al giudizio di una commissione presieduta da Ranuccio Bianchi Bandinelli¹⁹⁸. Nello stesso periodo non mancava un interesse specifico rispetto al tema dell'artigianato e delle arti “decorative”, come dimostra la conferenza svoltasi proprio in parallelo alle *Olimpiadi culturali della gioventù*, in cui Giulio Carlo Argan, Ludovico Quaroni e Corrado Cagli si erano trovati a discutere sul tema della collaborazione fra architetti, pittori e scultori, sentita sempre più come necessaria¹⁹⁹.

È in questo contesto, dunque, che si sarebbe aperta la mostra dello Zileri, accompagnata da un pieghevole²⁰⁰ (fig. 40) sul cui fronte principale era restituita l'immagine schematica di un telaio, ottenuta con un tratto libero, simile a quello utilizzato per le scritte a cui erano demandate le

¹⁹⁵ Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (d'ora in poi ABIGN), *Tematico (titolario dal 1891)*, classe GNAM, sezione C *Mostre in sede*, sottosezione *Mostre temporanee*, U.A. 24, scatola 4, fascicolo 51, lettera-comunicato stampa di Gaetano Recupero, datata 15 giugno 1950 e ASGN, Roma, pos. 9A *Mostre in Galleria*, b. n. 1 fascicolo 24 *Mostra artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, tre lettere-comunicato di Gaetano Recupero indirizzate ai direttori di ANSA, R.A.I. e di periodici quali “Il Quotidiano”, “L'Avanti”, “Momento Sera”, “L'Osservatore Romano”, “Il Messaggero”, “Il Momento”, “La Voce Repubblicana”, “Il Paese”, “L'Unità”, “Il Giornale della sera”, “Il Popolo”, “Il Giornale d'Italia”, “Il Tempo”, “La Libertà”, e “Il Paese Sera”, datate 15 giugno 1950.

¹⁹⁶ Angelandreina Rorro, “*Un segno per sempre*”. *Cronaca delle mostre di arte contemporanea di Palma Bucarelli dal 1944 al 1975*, in Mariastella Margozzi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 26 giugno – 1° novembre [Milano, Electa] 2009, p. 52.

¹⁹⁷ V. ACS, Roma, *Archivi di Famiglie e di persone*, fondo *Bucarelli Palma*, b. 9 *Sovrintendenza. Rapporti col Ministero, Relazioni Galleria, Corrispondenza*, fascicolo 5.3, dossier con il programma delle Manifestazioni culturali e didattiche della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

¹⁹⁸ Rorro, “*Un segno per sempre*”. *Cronaca delle mostre di arte contemporanea di Palma Bucarelli dal 1944 al 1975*, cit., pp. 52-53.

¹⁹⁹ La notizia della conferenza è riportata da Romeo Lucchese, *Mostre romane. Maestri d'arte e candidati olimpionici*, in “La Fiera Letteraria”, Roma, 25 giugno 1950, p. 6. L'articolo fa parte della rassegna stampa conservata presso ABIGN, Roma, *Tematico (titolario dal 1891)*, classe GNAM, sezione C *Mostre in sede*, sottosezione *Mostre temporanee*, U.A. 24, scatola 4, cartella 51, *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*.

²⁰⁰ Opuscolo della *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri* cit.

informazioni di base dell'esposizione. Il tutto è giocato sulla contrapposizione fra i contorni bianchi e il fondo nero. Ciò contrasta con l'impostazione più tradizionale delle altre facciate, in cui caratteri tipografici e immagini campeggiano sul bianco. All'interno della *brochure*, oltre a brevi informazioni relative alla scuola, si trovano due fonti molto pregnanti: la presentazione della mostra scritta da Scialoja – a cui sarà dedicata un'approfondita analisi nel paragrafo successivo – e uno schema relativo all'organizzazione delle sale espositive. È bene leggere queste due testimonianze tenendo presente anche le numerose recensioni uscite su alcuni dei principali periodici del tempo²⁰¹. Questo raffronto, infatti, consente di mettere in risalto la sussistenza di alcune riprese puntuali del testo di Scialoja e offre, al contempo, la possibilità di avere una visione più cronachistica dell'evento espositivo.

È proprio il pezzo dal titolo provocatorio *Il demone dell'arte astratta nell'Istituto delle Orsoline*, uscito su "La Nuova Stampa" di Torino il 28 giugno 1950 a firma di "l.", che evoca l'atmosfera della mattina del *vernissage*, in cui: «fervevano gli ultimi lavori, i ritocchi. Le ragazze apparivano eccitatissime, felici»²⁰². Gino Visentini invece, in *La pittura astratta delle monache* – articolo pubblicato su "L'Europeo" il 9 luglio – riportava le sue impressioni ad apertura avvenuta, descrivendo quella che gli sembrava: «Una mostra singolare, frequentata da sciame di ragazze intorno ai sedici anni, con i loro parenti, amici e vicini di casa, un po' confusi di fronte a quei lavori enigmatici, a quelle strane forme prive di riferimento con la realtà»²⁰³. Le stesse che – a suo dire – artisti, critici e intenditori, osservavano «con aria estremamente seria»²⁰⁴.

Ben più veemente era l'opinione espressa sulle pagine del "Il Mondo" da Alfredo Mezio, il quale si soffermava anche sulla ricezione dell'evento da parte della Chiesa.

«Dirò che la prima impressione di questa mostra è di nausea. È nauseante come si possano ricostruire in pochissimo tempo delle forme d'arte che rappresentano il corollario di un immenso lavoro critico, senza il più piccolo sospetto di questo lavoro, e senza metterci neppure il minimo di curiosità che spinge gli *snob* a fanatizzare per Picasso o per il surrealismo. Così le Orsoline sono diventate le pecore nere dell'ambiente ecclesiastico, quasi come delle monache di Palazzeschi. Due o tre signori hanno rifiutato di intervenire

²⁰¹ L'interesse suscitato sulla stampa dalla mostra non deve sorprendere, sia per il contesto istituzionale in cui essa si collocava, sia per l'interesse con cui in quel momento si guardava all'artigianato e alle arti applicate. Inoltre, non sfugge ai giornalisti la nota di colore fornita dalla circostanza: una mostra in cui si esponevano lavori dal modernissimo linguaggio astratto, realizzati da signorine "di buona famiglia", educate in una scuola gestita da suore.

²⁰² L., *Il demone dell'arte astratta nell'Istituto delle Orsoline*, in "La Nuova Stampa", Torino, 28 giugno 1950, p. 3. L'articolo fa parte della rassegna stampa conservata presso ABIGN, Roma, *Tematico (titolario dal 1891)*, classe GNAM, sezione C *Mostre in sede*, sottosezione *Mostre temporanee*, U.A. 24, scatola 4, cartella 51, *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*.

²⁰³ Visentini, *La pittura astratta delle monache*, cit.

²⁰⁴ *Ibidem*.

all'inaugurazione della mostra, non appena hanno scoperto di che si trattava; e un ministro ha evitato diplomaticamente di andarla a vedere anche come semplice privato. Si dice che in questi giorni, al Vicariato non si vedono che musì lunghi, fronti accigliate e visi scandalizzati [...]»²⁰⁵.

I toni aspri adottati in questo passaggio non sono mantenuti per tutto l'articolo. In effetti, nel suo testo Mezio rivelava una posizione ben più conciliante, al punto da arrivare a esprimere parole d'apprezzamento per le Orsoline, che avevano avuto la "saggezza" di affidarsi a un «fanatico dell'arte moderna»²⁰⁶ come Scialoja, giungendo a proporre un rinnovamento delle forme in uso nelle arti applicate secondo una sensibilità nuova. Il critico inoltre non esitava a sottolineare come l'istruzione impartita dall'Istituto fosse qualificata e "utile". Essa, infatti, preparava le allieve a misurarsi non solo con "lavori propriamente scolastici", ma anche con esempi di applicazione pratica, come dimostravano gli oggetti compresi nell'esposizione.

Stando al pieghevole della mostra e all'articolo di Romeo Lucchese per "La Fiera Letteraria"²⁰⁷, nella prima sala era possibile ammirare tappeti a tessuto e a nodo, ricami, oggetti in cuoio, applicazioni di stoffe, elementi di arredamento, *foulard* e fazzoletti ideati ed eseguiti da venti studentesse di diverse annualità²⁰⁸. Flavia Luzzi su "Il Momento" offriva una descrizione puntuale di quanto visto in quella stanza, citando di volta in volta le autrici dei lavori che avevano saputo catturare maggiormente la sua attenzione:

«Primitivo e originale è il lume di Concetta Baldassarre: il fusto è formato da una pesante scultura in legno, ricoperta di cuoio chiaro, mentre il paralume è di canapa, tessuta dalle stesse alunne, su disegno della Baldassarre.

Sulla stessa linea, di gusto prettamente moderno, sono condotti anche i bozzetti per le stoffe; Rosa di Bella, compone con toni scuri, pastosi, da tendaggi "misteriosi". [...] Anna Gifuni, invece, è alla continua ricerca di grigi: grigio perla, grigio argento, grigio piombo: un precipitare e risalire di una medesima nota.

Dei bozzetti esposti, non ne sono stati realizzati che una diecina; una grossa tenda, alcuni tappeti, e molti servizi da tavola "all'americana". Su un grande telaio di legno, sono esposti i fazzoletti di *chiffon* ricamato. Bandite le cifre, bandite le piccole coroncine di fiori, il ricamo si riduce ad un leggero filo, che accenna appena il motivo stilizzato e più intuito che espresso; anche il ricamo dei servizi da tavola, (spesso il disegno è di un'allieva dell'ultimo corso, e la esecuzione di quelle del primo anno) segue il concetto che domina

²⁰⁵ Alfredo Mezio, *Le suore orsoline e l'estetica*, in "Il Mondo", a. II, n. 27, 8 luglio 1950, p. 16.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Lucchese, *Mostre romane. Maestri d'arte e candidati olimpionici*, cit., p. 6.

²⁰⁸ Nel pieghevole sono elencati i nomi di: Dede Annarella, Anna Maria Antolisei, Concetta Baldassarre, Elda Bernardi, Liliana De Santis, Rosa Di Bella, Anna Maria Gifuni, Laura Grisi, Liliana Pianta, Manuela Polettini, Anna Maria Raimondi, Elsa Rocca, Mirella Rodriguez, Lilli Romanelli, Anna Maria Sestieri, Rita Spasiano, Maria Teresa Vespa, Maria Rosaria Virno, Amelia Zanardi, Livia Zancigh.

ogni lavoro; il superamento del colore sulla forma, la spaziosità, l'annullamento della geometria contrapposto alla leziosità della vecchia moda»²⁰⁹.

In due articoli che rivelano moltissime tangenze, usciti su “La Nuova Stampa” e “La settimana Incom”, ci si soffermava, invece, su altri oggetti, fra cui un parafuoco di fil di ferro e legno compensato dalle forme picassiane; «fazzolettini ricamati con un'ossessionante serie di linee verticali e parallele»²¹⁰ in cui i giornalisti riscontravano un “gusto kleeiano”; tappetini e scendiletto su cui macchie di colori che si diradavano in «fantasiose linee astratte intessute con un calcolo raffinato»²¹¹; e candelabri e ciotole di cuoio sbalzato per i quali viene speso l'aggettivo “metafisico”.

Il secondo ambiente ospitava «studi, bozzetti per stoffe e tappeti, variazioni decorative»²¹² di Lilli Romanelli, aprendo di fatto la serie delle “sale monografiche”, riservate alle quattro studentesse iscritte all'ultimo anno, le quali, completando il loro corso di studi, avrebbero ricevuto il titolo di “maestre d'arte”. Nella sua recensione, Lucchese riconosceva il valore dei «liberi slanci inventivi»²¹³ di Romanelli, i quali gli parevano moltiplicarsi «in tante curiose trovate, talvolta stridenti, ma interessanti»²¹⁴.

Nella *brochure*, la III sala è abbinata agli studi e ai bozzetti realizzati da allieve del I e II corso, fra cui si citano esplicitamente Rosa Di Bella e Laura Grisi²¹⁵. Quest'ultima era individuata da Lucchese come la “più figurativa” delle studentesse, autrice di notevoli «bozzetti gialli e rossi dolci e luminosi»²¹⁶, alternati a «composizioni delicate dai semitoni grigi e marrone»²¹⁷.

²⁰⁹ Flavia Luzzi, *L'artigianato rifiorisce contro lo standard*, in “Il Momento”, Roma, 24 giugno 1950, v. ABIGN, Roma, *Tematico (titolarlo dal 1891)*, classe GNAM, sezione C *Mostre in sede*, sottosezione *Mostre temporanee*, U.A. 24, scatola 4, cartella 51, *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, rassegna stampa.

²¹⁰ L., *Il demone dell'arte astratta nell'Istituto delle Orsoline*, p. 3.

²¹¹ Vice, *Arte: Da Dely all'astrattismo*, in “La settimana Incom”, Roma, 8 luglio 1950, v. ABIGN, Roma, *Tematico (titolarlo dal 1891)*, classe GNAM, sezione C *Mostre in sede*, sottosezione *Mostre temporanee*, U.A. 24, scatola 4, cartella 51, *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, rassegna stampa.

²¹² Opuscolo della *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, cit.

²¹³ Lucchese, *Mostre romane. Maestri d'arte e candidati olimpionici*, p. 6.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ In questa sala probabilmente avevano avuto modo di esporre anche studentesse il cui nome non viene mai indicato nella *brochure* di presentazione della mostra, come Giovanna Maria Paoletti, detta “Cicci” (all'epoca allieva del I anno), la quale invece viene menzionata nell'articolo apparso su “La Nuova Stampa”.

²¹⁶ Lucchese, *Mostre romane. Maestri d'arte e candidati olimpionici*, p. 6.

²¹⁷ *Ibidem*.

Concetta Baldassarre era invece la protagonista della IV sala, in cui erano esposti studi e bozzetti per stoffe stampate, tappeti e fazzoletti, apprezzati dal giornalista de “La Fiera Letteraria” per i «tanti accordi tonali»²¹⁸ individuati e realizzati con maestria e sensibilità.

La V e la VI sala erano assegnate a Elda Bernardi, che Lucchese definiva: «volitiva e caratteristica, mossa e talvolta felicemente scenografica, fantastica su accordi violenti e su delicate trame, con ispirazione e finezza»²¹⁹. Su di lei si soffermava anche l’autore dell’articolo de “La Nuova Stampa”, il quale vi coglieva la «rivelazione d’un temperamento d’artista»²²⁰. Con un’immagine piuttosto suggestiva, il giornalista descriveva le pareti di una delle sue due stanze, come “fiammeggianti”, paragonandole alla «colata di un vulcano»²²¹.

La mostra si concludeva infine con la VII sala, occupata dai lavori di Amelia Zanardi, definita da Lucchese «abile e precisa»²²² e dotata di un «gusto squisito di derivazione francese (specie negli accordi in bianco – grigio – marrone alla Braque)»²²³.

La ricchezza di queste descrizioni, per quanto talvolta possano apparire un poco enfatiche, compensa di fatto la scarsità di immagini relative all’evento. Uno scatto che restituisce un momento dell’inaugurazione è quello pubblicato sulla rivista “Tempo”²²⁴, in cui ritroviamo Scialoja a colloquio con dei visitatori, di fronte a delle piccole opere tessili (fig. 45). Quella che si vede più chiaramente – indicata dal breve trafiletto che accompagna la fotografia come “un campione di tappeto” –, combina forme allungate e sottili, simili a delle linee di contorno frastagliate, ad altre più articolate. Ciò che il bianco e nero della foto ci consente di cogliere, è la libertà della composizione, priva di schematismi e giocata sul contrasto fra i toni uniformi che individuano singole *silhouette* e il fondo più chiaro.

Si può presumere che siano stati compresi nell’esposizione anche i quattro lavori riprodotti all’interno della *brochure* della mostra, ciascuno dei quali associato al nome di una delle studentesse diplomande dello Zileri. Ancora una volta si tratta di immagini in bianco e nero, prive di indicazioni che facciano luce sulla loro natura o eventuale destinazione. Dalla qualità acquosa delle stesure più chiare, sembrerebbero degli studi realizzati pittoricamente, ad acquerello o *gouache*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ L., *Il demone dell’arte astratta nell’Istituto delle Orsoline*, cit., p. 3.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Lucchese, *Mostre romane. Maestri d’arte e candidati olimpionici*, p. 6.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Le monache si modernizzano*, “Tempo”, Milano, 8-15 luglio 1950, p. 24, v. ABIGN, Roma, *Tematico (titolario dal 1891)*, classe GNAM, sezione C *Mostre in sede*, sottosezione *Mostre temporanee*, U.A. 24, scatola 4, cartella 51, *I Mostra di artigianato artistico dell’Istituto d’Arte Zileri*, rassegna stampa.

Il lavoro di Amelia Zanardi appare tutto giocato su valori di superficie (fig. 44). In esso, infatti, le forme piatte si “ritagliano” in maniera irregolare, compenetrandosi o stratificandosi le une sulle altre. Nonostante l’alto tasso di astrazione raggiunto da Elda Bernardi (fig. 42), la presenza di una sorta di inquadratura più scura che struttura l’intera composizione, e di quelle che sembrano lunghe ombre proiettate, suggeriscono l’idea di uno spazio profondo, vagamente metafisico, in cui si inseriscono – peraltro con una certa coerenza – forme stilizzate, che ricordano un corpo umano, un busto e una testa.

Il riferimento a oggetti della realtà è maggiormente evidente nel lavoro di Concetta Baldassarre (fig. 41), che rivela molte affinità con le nature morte cubiste; e in quello di Lilli Romanelli (fig. 43), dove il richiamo più diretto è alle celeberrime opere di Giorgio Morandi, artista amatissimo da Scialoja. In questo caso però la coerenza rappresentativa viene messa in crisi da Romanelli, contraddicendo la spiccata verticalità degli oggetti raffigurati (fra cui bricchi e bottiglie), con una strutturazione per fasce orizzontali che detta degli imprevedibili slittamenti nelle forme, amplificati da improvvise variazioni cromatiche. Ciò determina una deformazione che ha l’effetto di infrangere la solida staticità caratteristica delle composizioni morandiane, suggerendo al contrario un’impressione di instabilità e di incorporeità.

La varietà di suggestioni che traspaiono da questi pochi esempi prodotti nell’ambito dello Zileri, comprovano quanto affermato da Lucchese, ossia che Scialoja andava encomiato per la sua capacità di «guidare le allieve ad un impegno stilistico»²²⁵ non limitato alla «mera imitazione della natura»²²⁶, o alla «povera impressione dal vero»²²⁷, ma volto allo sviluppo di una libertà d’invenzione a cui non doveva mancare «il senso e il gusto dell’ultima grande pittura moderna»²²⁸. A fronte di quanto visto alla Galleria Nazionale, il critico poi rilevava un altro aspetto che può aiutare a far luce sul metodo d’insegnamento seguito allo Zileri. Egli, infatti, sottolineava come prima che alle studentesse fosse permesso di sperimentare una personale libertà stilistica, esse fossero tenute ad «addestrarsi nella interpretazione e nella nuova creazione degli oggetti a mezzo di quel disegno che col tono-luce restituisce a un mondo di sogno, e di alto significato ciascun oggetto»²²⁹. Grazie a questa preparazione, condotta per tappe gradualmente, le allieve erano potute giungere a bozzetti per stoffe decorative astratte, che Lucchese riteneva ben armonizzate, in termini tonali e semitonali²³⁰.

²²⁵ Lucchese, *Mostre romane. Maestri d’arte e candidati olimpionici*, p. 6.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

3.1. La mostra del 1950: uno spunto di riflessione critica su astrazione e arti applicate

In occasione della mostra dell'Istituto Zileri alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, Scialoja – forte della sua lunga esperienza da critico d'arte – propone una presentazione ricca di passaggi volti a enfatizzare il processo di rinnovamento della tradizione artigianale compiuto dalle sue giovanissime allieve nel nome di uno stile e di un gusto aperti alle «grandi felicità e “semplicità” decorative dell'arte moderna»²³¹. Sono proprio questi brani che ritroviamo citati più o meno letteralmente nella gran parte degli articoli di giornale usciti per recensire l'evento.

Ciò può essere rilevato sin dall'*incipit* del testo, in cui Scialoja sottolinea come un simile percorso fosse stato compiuto nella scuola in appena «un anno di vita»²³², arrivando poi a specificare che le stesse alunne «fino all'anno scorso disegnavano mazzi di ciliegie nelle coppe di vetro»²³³. In realtà, come abbiamo visto, l'esperienza di Scialoja nei panni di Direttore e docente all'interno dello Zileri è attestata sin dal 1948-49, quando verosimilmente l'istituto era già attivo da un anno. L'ordinamento della mostra alla GNAM, infatti, con le sue cinque sale monografiche, ci rivela che nell'estate del 1950 quattro studentesse si apprestavano a concludere il triennio formativo previsto.

Noncurante di questa palese incongruenza, Gino Visentini su “L'Europeo” recupera la cronologia suggerita dalla presentazione scialojana, insistendo soprattutto sull'immagine del “mazzetto di ciliegie”, riproposta più volte nel corso dell'articolo come contrappunto a quella del repertorio astratto a cui le giovani si erano votate con grande entusiasmo²³⁴. Diversa è invece la funzione che tale richiamo riveste in chiusura del servizio, dove serve a dare il La a una riflessione critica in merito a quella che egli riteneva dovesse essere la via da percorrere nel campo dell'artigianato artistico: ossia non abolire il “mazzetto di ciliegie”, «(troppo comodo), ma [...] imparare il modo di dargli una precisa destinazione come elemento decorativo»²³⁵.

Sia nel pezzo firmato da l. su “La Nuova Stampa” che su quello di Vice per “La settimana Incom” ritroviamo l'indicazione di un anno quale durata temporale in cui si sarebbe compiuto da parte delle

²³¹ Scialoja, [*Presentazione*], cit.

²³² *Ibidem*.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Così recita il sommario dell'articolo: «Le ragazze hanno sostituito il mazzetto delle ciliegie con le composizioni libere di Kandinsky». Più avanti si legge: «In un solo anno di esercizi scolastici, le signorine di buona famiglia hanno agevolmente conquistato l'astrattismo. Sono passate cioè dai mazzetti di ciliegie nelle coppe di vetro ad una pittura per la quale i critici e storici dell'arte stanno spendendo tutto quel che possiedono in fatto di idee»; e: «Al posto del mazzetto delle ciliegie mettiamo una composizione di colori, forme, linee che non abbiano da rappresentare nulla all'infuori di un contrappunto, di un'armonia», v. Visentini, *La pittura astratta delle monache*, cit.

²³⁵ *Ibidem*.

allieve dello Zileri l'abbandono dei «mazzi di ciliegie in coppe di vetro»²³⁶ e con essi dei «rispettabilissimi canoni dell'arte ufficiale chiesastica»²³⁷, per abbracciare la nuova dottrina proposta da Scialoja con il suo arrivo nella scuola. Simile narrazione in entrambi gli articoli è funzionale a mettere in risalto la “stravaganza” della situazione: una scuola gestita da un Ordine religioso che promuoveva l'adozione di un linguaggio astratto. Il titolo scelto dal giornale torinese – *Il demone dell'arte astratta* – gioca sardonicamente proprio sulla perplessità suscitata in buona parte del clero da questa linea di indirizzo artistico, come indicato anche da Alfredo Mezio su “Il Mondo”. In più, che si trattasse di un istituto essenzialmente rivolto a giovani signorine di buona famiglia, spiegava il tono paternalistico adottato dai due giornalisti nel descrivere il repentino e sostanziale mutamento intervenuto nelle studentesse sul piano culturale oltreché artistico.

Esemplare di ciò è la descrizione che Vice fa di Elda Bernardi – una delle diplomande dello Zileri nel 1950 – in cui, peraltro, torna l'enfasi sull'arco temporale suggerito da Scialoja nel suo testo:

«Per la sua anima di ragazza gentile e bene educata da un anno a questa parte è passata la rivoluzione: prima non leggeva che Delly²³⁸, la [Elinor] Glyn, e [E.] Werner²³⁹, ora trascorre con la massima disinvoltura da Montale a Rilke, da Kafka alla Mansfield. Prima dipingeva uccelli del paradiso e fragole, ora vibra violente pennellate astratte e cubiste [...]. Fino a un anno fa, l'Istituto era del tutto simile agli altri istituti di questo mondo, che provvedono a inculcare nelle fanciulle sentimenti gentili e morigerati. Fino a un anno fa, fino a quando cioè la Madre Superiora non pensò di assumere come professore di disegno Toti Scialoja, il pittore meno conformista che si possa incontrare la sera nei caffè di via del Babuino»²⁴⁰.

Il nome di Scialoja ovviamente tornava a più riprese in tutte le recensioni della mostra. Egli poteva essere descritto come l'«artista colto e di buon gusto»²⁴¹ o come «un fanatico dell'arte moderna»²⁴², a seconda dei punti di vista, ma in generale i giornalisti concordavano nell'indicarlo come il *Deus ex machina* della piccola rivoluzione consumatasi all'interno dello Zileri. Le altre docenti, invece, al più venivano nominate *en passant* e il loro contributo non era fatto oggetto di alcuna considerazione o valutazione specifica. D'altronde, nella maggior parte dei casi, si trattava di nomi noti unicamente nel ristretto ambito delle arti decorative. Ciò vale anche per Bice Lazzari, la quale avrà modo di

²³⁶ L., *Il demone dell'arte astratta nell'Istituto delle Orsoline*, cit.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Nome assunto dal collettivo Jeanne-Marie e Frédéric Petitjean de la Rosière

²³⁹ Pseudonimo di Elisabeth Bürstenbinder.

²⁴⁰ Vice, *Arte da Delly all'Astrattismo*, cit. Cfr. la descrizione di Elda Bernardi offerta da l., *Il demone dell'arte astratta nell'Istituto delle Orsoline*, cit.

²⁴¹ Lucchese, *Mostre romane. Maestri d'arte e candidati olimpionici*, cit.

²⁴² Mezio, *Le suore orsoline e l'estetica*, cit.

presentare al pubblico i suoi dipinti astratti solo a partire dal 1951, in occasione di una piccola mostra personale ospitata presso la galleria romana La Cassapanca, e – quasi contestualmente – alla Quadriennale di Roma, non ottenendone però un riscontro immediatamente positivo da parte della critica²⁴³.

Nonostante all'epoca fossero molti gli artisti che prestavano il loro talento e il loro estro alle arti applicate – basti pensare a Leoncillo Leonardi o ai fratelli Mirko e Afro Basaldella, che nel dopoguerra ritroviamo anche impiegati come docenti nella scuola del M.A.I.²⁴⁴ –, a questa attività non era riconosciuta la medesima importanza di quella nelle cosiddette “arti maggiori”. La sussistenza di un discrimine fra le due produzioni è sostenuta dallo stesso Scialoja nella presentazione della mostra. Secondo il professore i lavori delle sue allieve dimostravano «di quale libertà, di quale freschezza di invenzione possa giovare chi non presuma di attingere all'arte pura, all'arte autobiografica, ma si muova dall'umile premessa di far arte che “serva”, arte utile alla società, alla vita pratica»²⁴⁵. Il modello educativo di riferimento che veniva proposto era dunque quello delle antiche botteghe d'arte. Tale parallelismo aveva colpito evidentemente Flavia Luzzi, la quale su “Il Momento” si sarebbe spinta ad affermare:

«Sembra quasi, intuendo lo sforzo di queste giovanissime allieve artigiane, di ritrovare un po' dello spirito che animava le nostre vecchie “botteghe”.

Una ricerca umile, senza pretese, fedele all'istintivo gusto, delicato nei colori, accurata nell'esecuzione; e il riallacciarsi ad un'arte così antica nel nostro popolo non può che rallegrare coloro che a questa arte sono rimasti allacciati dalla tradizione e dal ricordo.

²⁴³ Toni poco lusinghieri si ritrovano, ad esempio, nella recensione della mostra personale di Bice Lazzari alla Cassapanca scritta da Lorenza Trucchi, in cui la critica non esita a definire «davvero diabolico (il diavolo ci scusi)» l'astrattismo di Lazzari, accusato di non essere «neppure sostenuto dalla ricerca di un fatto cromatico, una “pura visibilità” né retta dalla linea né dai colori». Trucchi continuava ponendosi un interrogativo esteso all'intero genere femminile: «forse agli occhi prensili delle donne, così avidi di realtà, il difficilissimo e pericoloso credo di Klee non si addice», v. Lorenza Trucchi, *Alla Cassapanca l'astrattista Lazzari*, in “Il Momento”, Roma, 11 dicembre 1951. L'articolo è conservato presso ArBiQ, Roma, Fondo Lorenza Trucchi.

²⁴⁴ V. ACS, Roma, *Archivi degli organi di governo e amministrativi dello Stato*, fondo *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione quinta (già divisione terza) (1927-1950)*, serie *Istituti d'arte applicata, programmi, equipollenze, mostre, personale, studenti, esami, epurazione 1946-50* 16/010,24, b. 63 *Museo Artistico Industriale*. La presenza di Mirko Basaldella e Leoncillo Leonardi nel corpo insegnanti del M.A.I. è attestata da un documento del luglio 1945. Un'altra testimonianza relativa alla stessa scuola indica invece Afro Basaldella come docente di disegno dal vero nel 1949.

²⁴⁵ Scialoja, [*Presentazione*], cit.

L'artigianato sembra ritrovare oggi una fioritura, ritardata dalla fabbricazione degli articoli in serie, dagli oggetti turistici, dalle difficoltà create dal prezzo del materiale, e dal poco incoraggiamento che gli artigiani trovano nel pubblico.

Il fatto che trovi adesione e entusiasmo nella generazione dei giovanissimi dimostra che, alcune tradizioni permangono nel tempo, con tenacissimi fili, malgrado il progresso: il gusto standardizzato, e la concorrenza delle industrie.

E queste ragazze, entrano nel mondo dell'eredità lasciata loro dagli artigiani di una volta, senza rumore, camminando sui tappeti colorati dalle loro mani pazienti»²⁴⁶.

Quest'ultima suggestiva immagine era di nuovo parafrasata dal testo di Scialoja, anche se Luzzi ne aveva modificato il senso. Il professore, infatti, evocando con termini tanto poetici il percorso di crescita compiuto dalle sue allieve, intendeva preannunciare l'ingresso delle più valenti nel mondo della "Pittura"²⁴⁷. Fra queste Lilli Romanelli, la quale già in una lettera testimoniale del 12 marzo 1949 veniva esaltata dal suo docente per le «Doti di raffinata e filtrata sensibilità d'artista»²⁴⁸ che l'avevano portata a raggiungere «Risultati indiscutibili di lirismo pittorico e di rarefazione formale»²⁴⁹, al punto da spingerlo a dichiarare di trovarsi di fronte a «un'artista riconoscibile e in pieno sviluppo»²⁵⁰, come evidenziato dall'intensità e dalla «delicatezza delle sue ultime composizioni astratte»²⁵¹ (figg. 51-52).

Al di là di tutto, ciò che colpisce nel lungo passaggio scritto da Luzzi è proprio l'insistenza con cui si rivendicava l'importanza della tradizione artigianale italiana, soprattutto a fronte della minaccia costituita da un industrialismo sempre più dilagante, ma non sempre qualitativamente soddisfacente. Si tratta di osservazioni che toccavano temi caldi, destinati a rimanere di attualità negli anni a venire, anche quando la via dello sviluppo industriale dell'Italia sarebbe stata ormai saldamente intrapresa, dando spesso prova di un perfezionamento della produzione sotto il profilo meccanico-industriale²⁵². Basti pensare alle parole del Ministro della Pubblica Istruzione Paolo Rossi, il quale nel 1956,

²⁴⁶ Luzzi, *L'artigianato rifiorisce contro lo standard*, cit.

²⁴⁷ Scialoja scrive: «Da un punto di vista più sottilmente educativo, alcune allieve, nella creazione di un tappeto, di un pannello decorativo, di un bozzetto per stoffa, si sono venute esercitando in una sorta di limpido, sorvegliatissimo A.B.C. della Pittura, ove alcune di loro già paiono entrare, senza rumore, camminando sulle soffici, multicolori guide tessute dalle loro mani pazienti», v. Scialoja, [*Presentazione*], cit.

²⁴⁸ Toti Scialoja cit. in *Brevi note critiche in Lilli Romanelli*, cat. della mostra, Teramo, Banca di Teramo BCC, Sala "Carino Gambacorta", 9 aprile – 9 maggio 2009, p. 11. Purtroppo non mi è stato possibile risalire al testo originale e dunque mi sono dovuta attenere all'estratto riportato in catalogo.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² V. Pasqui, *Le scuole e gli istituti statali d'arte*, cit., p. n.n., [p. 10].

scrivendo degli Istituti e Scuole d'arte in Italia, affrontava la questione con toni concilianti. Egli si augurava, infatti, che queste realtà formative potessero, «nell'attuale fase di trapasso ad una civiltà industriale consapevole di sé, [...] immettere nel mondo dell'industria la coscienza di quei valori formali che alimentarono nei secoli la tradizione artigiana della nostra terra e le diedero lustro e rinomanza nel mondo»²⁵³.

Nel testo di Scialoja, l'auspicio di poter suggerire con la mostra dello Zileri una possibile direzione da intraprendere per dare nuovo impulso all'artigianato italiano, si poteva cogliere nella sua evocazione di quella che era stata la recente rifioritura della tappezzeria francese, resa possibile dalle reinvenzioni proposte da “giovani pittori”²⁵⁴. In effetti egli era convinto che l'arte moderna potesse contribuire a un radicale rinnovamento di un repertorio formale sentito come vetusto e troppo spesso declinato in forma di “caricatura” o “vignetta”. Particolarmente adatto a tale scopo gli pareva il linguaggio astratto. Tale valutazione era all'epoca piuttosto diffusa, come dimostrano ad esempio le parole di Corrado Mezzana, Presidente del Consiglio di Amministrazione dell'E.N.A.P.I., il quale così scriveva in occasione della mostra dell'Ente tenutasi nel 1951 presso la IX Triennale di Milano:

«La polemica ancora accesa sulla possibilità che l'artista si esprima oggi con un linguaggio totalmente diverso da quello sempre adottato nelle arti figurative, deve arrestarsi sulle soglie delle arti decorative. [...] qualunque sia la soluzione della polemica sull'astrattismo, questo lascerà una benefica traccia almeno nel campo delle arti decorative, in quanto che contribuirà a rinnovarne gli armamentari troppo consunti dell'uso»²⁵⁵.

Se, dunque, già nel 1945 Scialoja proclamava in termini che sembrano riecheggiare quelli al centro del *Carmines o della pittura* di Cesare Brandi: «Nulla che sia puramente astratto può esser arte; ritmo, misura, numero, in senso assoluto serviranno ad organizzare un gradevole arabesco ma non produrranno immagine»²⁵⁶, quest'idea ritornava anche nella presentazione della mostra dello Zileri, dove lo stesso Scialoja affermava: «Arte astratta è per noi un non-senso. Arte è rappresentazione, espressione, vittoria sull'arbitrario, creazione di spazi ritmicamente umani. L'arte astratta è unicamente decorativa, decade ad “oggetto”»²⁵⁷. In tal modo egli individuava l'unico orizzonte di possibilità che in quel momento era pronto a riconoscere apertamente all'astrazione.

²⁵³ Rossi, *Istituti e scuole d'arte in Italia*, cit., p. 3.

²⁵⁴ Scialoja, [*Presentazione*], cit. Nel testo Scialoja non cita nomi specifici. Non è chiaro, dunque, se si riferisca a Jean Lurçat (1892–1966), considerato il maggiore innovatore della tappezzeria francese del secondo dopoguerra.

²⁵⁵ Corrado Mezzana, *L'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie ENAPI alla IX Triennale*, Roma, s.e. [Tipografia Squarci], 1951, p. 7.

²⁵⁶ Toti Scialoja, *Realismo è rinuncia?*, cit., p. 149, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte*, cit., p. 85

²⁵⁷ *Ibidem*.

Provocatoriamente, poi, precisava:

«Davanti alle tele di Braque, di Matisse, di Morandi, di Klee, il benpensante esclama ancora: “Non è che un bel tappeto”. Benissimo: tessiamoli dunque codesti tappeti. Serviamoci generosamente, a piene mani, a cuore aperto, come per un giuoco incantevole, di questi meravigliosi colori che si accendono sulle due dimensioni, di queste vibrazioni e capricci di pura grafia, di questa geometria che si disfà nella luce come un frutto dell’Eden. È interamente nostra, ci appartiene, questa innocente, questa raggianti felicità decorativa che pare la fioritura più rara nata sulle rovine della minacciata civiltà occidentale»²⁵⁸.

Una dichiarazione siffatta conquista l’attenzione della stampa, particolarmente sensibile all’evocazione di certi nomi, tornati al centro dell’interesse della critica italiana del dopoguerra, animando il dibattito apertosi su un tema in quegli anni tanto attuale e divisivo quale quello dell’astrazione in arte. Oltre ad alcune riprese puntuali, possiamo osservare come questo stralcio di testo avesse offerto ai giornalisti dei riferimenti spendibili per inquadrare il lavoro di ripensamento in chiave moderna delle arti decorative, svolto all’interno dello Zileri. Spesso però, nel fare questo, essi tenderanno a integrare e talvolta a sostituire i nominativi citati esplicitamente da Scialoja con quelli di altri due protagonisti delle avanguardie storiche, Kandinskij e Mondrian. In realtà, il fatto che il critico li avesse omessi dalla presentazione della mostra non può essere imputato a una semplice dimenticanza, ma si deve a ragioni più profonde. L’ostilità di Scialoja nei confronti dei due pittori astratti viene apertamente manifestata nel già citato articolo dedicato a Geer Van Velde, pubblicato su “L’Immagine” nel doppio numero dell’agosto-dicembre 1948. Qui, come abbiamo visto, Scialoja non si limitava a celebrare la pittura dell’artista olandese, ma si soffermava ampiamente sulle ragioni che – a suo parere – la differenziavano dall’astrazione. Per rivendicare una simile alterità egli chiamava in causa proprio gli esempi di Kandinskij, Mondrian e Klee. Ecco, dunque, che la ricerca astratta di Mondrian viene da lui descritta nei termini di una riduzione a «infantili effetti ottici»²⁵⁹; concetto questo rimarcato poco più avanti, quando viene liquidata come «puerile, sacerdotale afiguratività»²⁶⁰. Il pittore e teorico russo invece era accusato da Scialoja di praticare un astrattismo «infuso di rancido simbolismo e spiritualismo»²⁶¹. Uguale disprezzo egli lo riservava a quella parte della produzione kandinskiana in cui coglieva «una qualche remota eco figurativa»²⁶², e che ai suoi occhi rivelava «un gusto da *nursery* monachese, un lindore da paralume a pallini con *silhouettes* di

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ Toti Scialoja, *Geer Van Velde*, in “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 9-10, agosto-dicembre 1948, p. 596.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 597.

²⁶¹ *Ivi*, p. 596.

²⁶² *Ibidem*.

picchi tirolesi, lune di rosolio, rondini sui fili con *souvenirs* in becco e nuvolette a *pompons*»²⁶³. Se nel 1950 anche Brandi – di certo non ascrivibile alla categoria dei difensori dell’astrazione²⁶⁴ – doveva riconoscere la “serietà” e il “travaglio spirituale”²⁶⁵ trapelanti dagli scritti di Kandinskij, come da quelli degli altri “pionieri” dell’astrazione, ripubblicati in stralci nella *Piccola antologia delle fonti dell’astrattismo*²⁶⁶; Scialoja nello stesso anno confermava la sua condanna senza appello in un testo dedicato a Klee e uscito su “L.A. letteratura, arte contemporanea”. Proprio a pochi mesi di distanza dalla mostra dello Zileri, egli scriveva dell’artista russo come di un: «profeta di un simbolismo intellettualistico e di uno spiritualismo teosofico che ci ha sempre stupito, per le sue risuonanze da baraccone»²⁶⁷. Dopo averne definito i quadri «stravaganti bottoniere, campionari di materiale elettromagnetico o paralumi tirolesi»²⁶⁸, egli così argomentava:

«Kandinsky fraintese, equivocò le ragioni “astratte”, di ritmo scoperto fino allo scheletro, del cubismo, e quel tanto di figurativo che talvolta regola i suoi arbitrari aggregati di linee e di forme geometriche appartiene in pieno al gusto secessionista dell’*Art Nouveau* e a un decorativismo decadentistico di una sostanza squallidamente spettrale»²⁶⁹.

Le ragioni di un simile accanimento si possono forse individuare nel ruolo di precursore riconosciuto a Kandinskij dalla nuova generazione di artisti astratti operanti a Roma²⁷⁰, aspri oppositori di qualsiasi

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Partendo da un orizzonte di pensiero ben delineato nel *Carmine, o della pittura*, la posizione critica osservata allora da Brandi nei confronti dell’astrazione era così espressa nel saggio *La fine dell’avanguardia*: «[...] se la tara dell’Ottocento fu di volere formulare l’oggetto senza costituirselo, ma direttamente sulla natura, non vi è ora minor lacuna nel voler sopprimere egualmente, in una con l’oggetto, la costituzione d’oggetto, come avviene nell’Astrattismo, che si parte unicamente dai modi della formulazione», v. Cesare Brandi, *La fine dell’avanguardia*, in “L’Immagine”, a. II, n. 14-15, marzo 1950, Roma, Istituto Grafico Tiberino, p. 376. Come ha osservato Enrico Petti: «Se l’astrattismo storico aveva contribuito dunque a uscire dall’equivoco dell’arte come mimesi, ciò che Brandi non poteva perdonare agli artisti che si erano volti all’astrazione era la “gratuità” alla base delle scelte formali delle loro opere, che non presupponevano una qualsiasi sostanza conoscitiva», v. Petti, *Il dopoguerra di Cesare Brandi...*, cit., p. 123.

²⁶⁵ Cesare Brandi, *Piccola antologia delle fonti dell’astrattismo*, in “L’Immagine”, a. II, n. 14-15, marzo 1950, Roma, Istituto Grafico Tiberino, p. 434.

²⁶⁶ La scelta e la traduzione dei brani sono da ricondursi ad Alda Manghi, come indicato in *ivi*, p. 456.

²⁶⁷ Toti Scialoja, *Apparizione di Klee*, in “L.A. letteratura, arte contemporanea”, a. I, n. 5, settembre-ottobre 1950, p. 41.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Piero Dorazio, Mino Guerrini e Achille Perilli proprio nel maggio di quello stesso anno (1950) avevano curato la pubblicazione del numero unico “Forma 2. Quaderno tecnico informativo d’arte contemporanea”, intitolato *Omaggio a W. Kandinsky*, uscito a Roma, per le edizioni Age d’Or e che raccoglieva importanti contributi dedicati al Maestro russo di cui si stava per aprire alla Biennale di Venezia una mostra retrospettiva.

forma di «impura figuratività»²⁷¹, definiti a loro volta da Scialoja «ossessi della seconda vista, dell'occhio interno e dell'appendice al neon»²⁷².

Molto diversa è invece la posizione che l'artista-critico aveva assunto nei confronti di Paul Klee, il cui astrattismo già nel 1948 gli appariva «riscattato da un potere di evocazione, dall'affiorare meraviglioso di un mondo minuto»²⁷³ che egli sapeva rendere visibile in forma ingigantita, come per effetto di una lente di microscopio. Queste osservazioni vengono riproposte due anni più tardi in un altro scritto, intitolato *Apparizione di Klee*, dove Scialoja si soffermava piuttosto nell'evidenziare l'unicità del pittore svizzero rispetto a tutti i fenomeni artistici del primo ventennio del Novecento.

«Il lieve Klee si aggira in mezzo a costoro; talvolta, avidamente, cerca la loro compagnia. Ma Klee non è cubista, non è espressionista, non è astrattista, non è surrealista. [...]. Klee cerca sempre da qualche altra parte, cerca sempre altrove la sua regola, la sua totalità, la sua ragione. Direi che la raggiunge più di tutti, [...]. Poiché la sua legge Klee la rinviene nel delirio calmo, totale, calcolato del giuoco infantile»²⁷⁴.

Stando dunque a questo articolo del 1950, per Scialoja Klee non poteva essere considerato un astrattista *stricto sensu*, non arrivando mai ad «arrampicarsi nell'algebra né decadere nell'*art brute [sic]*»²⁷⁵. Egli, infatti, nelle opere kleeiane riusciva sempre a cogliere una sottile evocazione di qualcosa di riconoscibile «anche se non figurativo in senso preciso»²⁷⁶. Alla luce di questa interpretazione è più chiaro il motivo per il quale egli sentisse di poter affiancare il nome del pittore svizzero a quelli di Braque, Matisse e Morandi, artisti che per lui rappresentavano dei modelli altissimi, già nel 1945 indicati – insieme a Picasso – quali diretti eredi di Cézanne²⁷⁷.

È interessante rilevare come le accuse di infantilismo mosse da Scialoja a Mondrian siano assai simili alle argomentazioni utilizzate dai giornalisti per sminuire la validità della ricerca artistica astratta: sottotema questo presente in molte recensioni della mostra. Inoltre, i critici sentivano di poter comprovare le loro idee proprio alla luce dell'abilità dimostrata dalle giovani studentesse dello Zileri nel fare proprio quel linguaggio. Esemplare a tal proposito è il caso di Visentini, il quale nel suo articolo riportava un'affermazione pronunciata da “qualcuno” in visita alla mostra. Esso avrebbe constatato: «È ormai dimostrato che l'astrattismo è la cosa più facile di questo mondo, una cosa da

²⁷¹ Scialoja, *Apparizione di Klee*, cit., p. 41.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Scialoja, *Geer Van Velde*, cit., p. 597.

²⁷⁴ Scialoja, *Apparizione di Klee*, p. 35.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 36.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 42.

²⁷⁷ Toti Scialoja, *Arti Figurative [segnalazioni: Giorgio Morandi allo Studio d'Arte Palma]* in “Mercurio”, Roma, a. II, n. 9, maggio 1945, p. 150, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte*, cit., p. 83.

signorine. In un anno sono già diventate più brave di Magnelli»²⁷⁸. Che questa sorta di *vox populi* corrispondesse essenzialmente al pensiero visentiniano viene chiarito verso la fine dell'articolo. Dopo aver proclamato che: «La debolezza dell'astrattismo è proprio quella di essere un'arte dove tutto può essere spostato senza pregiudizio per la bellezza e la perfezione dell'oggetto, come nelle immagini del caleidoscopio»²⁷⁹, per comprovare la sua affermazione, Visentini aggiungeva: «Che poi si tratti di un gioco estremamente agevole e infantile è provato dai lavori di queste ragazze di tredici e sedici anni, che digiune di ogni esperienza e studio figurativo sono già degne di esporre alla Biennale di Venezia, accanto ai loro maestri»²⁸⁰.

Il binomio che associava in ottica svalutativa l'astrazione e la produzione artistica di giovani donne – ancor meglio se di estrazione sociale medio-alta –, godrà di un duraturo successo presso la critica. Ancora nel 1957, di fronte a un panorama decisamente mutato, in cui l'arte astratta era passata da una posizione di minoranza a conquistarsi spazi e sostegni sempre maggiori, Marcello Venturoli tuonava dalle pagine di “Paese Sera”: «la situazione dell'arte contemporanea è precipitata: gli isolati non-figurativi di ieri sono diventati legione, le gallerie instaurano programmi stagionali tutti di artisti astratti, e ogni signorina o giovane di buona famiglia che cominci a dipingere o a scolpire, si sente in diritto di astratteggiare»²⁸¹.

In realtà, come abbiamo già potuto riscontrare in Scialoja, anche nel caso di Visentini la “condanna” del linguaggio astratto non riguardava il suo impiego nell'ambito delle arti decorative. Per quanto il critico fosse convinto che questo tipo di produzione volesse pure una «sua parte d'illustrazione o di rappresentazione»²⁸² – cosa che evidentemente non ritrovava negli esempi in mostra – egli era comunque pronto a riconoscere alla “scuola scialojana” il merito di educare le allieve «al gusto di saper distribuire con finezza e con armonia i colori, di creare forme libere, disponendole secondo un certo ritmo e una certa invenzione fantastica»²⁸³: esercizio, questo, che definiva «certamente utilissimo all'apprendimento della decorazione»²⁸⁴ e alla liberazione da «ogni schiavitù realistica»²⁸⁵.

²⁷⁸ Visentini, *La pittura astratta delle monache*, cit.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ Marcello Venturoli, *Il Ministero dell'arte astratta*, in “Paese Sera”, 23-24 dicembre 1957, estratto ripubblicato in Rita Camerlingo, “Non ho mai lavorato per gli artisti o per i critici, ma solo per il pubblico”. *Storia della Didattica in Galleria (1945-1975)*, in Margozzi, *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, cit., p. 67.

²⁸² Visentini, *La pittura astratta delle monache*, cit.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*.

Altri giornalisti nei loro articoli avevano scelto di fare eco alle parole di Scialoja contenute nella presentazione, dichiarando esplicitamente che i lavori esposti dalle studentesse dello Zileri gli erano parsi una conferma di come l'unica e vera funzione dell'astrattismo fosse da ricercarsi nella decorazione e nell'applicazione artigiana²⁸⁶.

Un caso un po' diverso è quello di Mezio, il quale, come abbiamo visto, contestava l'idea che un simile linguaggio artistico potesse essere assunto aporematicamente, trascurandone tutte le più profonde implicazioni estetiche, storiche e sociali. Egli riteneva che ciò fosse avvenuto all'interno dello Zileri, dove l'astrazione – declinata in chiave decorativa – era stata ridotta ad accademia e depotenziata del suo «contenuto esplosivo»²⁸⁷. D'altronde, anche lui doveva ammettere:

«Le Orsoline non fanno dell'arte in assoluto, bensì dell'arte applicata, arredamento, moda ecc. [...] e in questo campo dimostrano che una sensibilità nuova può sfruttare elementi nuovi senza venir meno alla delicatezza dei sentimenti. In fondo la pittura tonale e l'astrattismo servono a queste suore per arricchire il vecchio repertorio dell'arte decorativa, con una quantità di elementi inediti, che all'atto pratico si rivelano anche più adatti alla sensibilità femminile dei logori motivi che una volta erano dati in pasto alle ragazze nelle scuole di arte applicata»²⁸⁸.

Da queste affermazioni si può cogliere come tutti fossero concordi nel far rientrare a pieno titolo le arti decorative nel novero delle cosiddette “arti minori”. Lo stesso, come abbiamo visto, poteva dirsi di Scialoja, il quale però nel suo testo faceva intendere che l'educazione impartita all'interno dello Zileri fosse andata ben oltre la *mission* formativa richiesta a un istituto d'arte a vocazione artigiana, consentendo alle sue allieve di sviluppare «un gusto sensibile ai “valori” più profondamente pittorici, ai ritmi più segreti e commossi della vera pittura contemporanea»²⁸⁹. Per rafforzare una simile asserzione, egli finiva con il riscontrare, nei lavori esposti dalle sue studentesse, la presenza di un gusto «tutt'altro che “astrattistico” nel senso fanatico e scioccamente afigurativo di troppa arte teorica ed estetica odierna»²⁹⁰. Questa indicazione, per alcuni versi strumentale, assume una particolare valenza se si pensa, ancora una volta, al selezionatissimo elenco di artisti menzionati da Scialoja nello stesso testo – comprendente Georges Braque, Henri Matisse, Giorgio Morandi, e Paul Klee – in cui

²⁸⁶ Cfr. Lucchese, *Mostre romane. Maestri d'arte e candidati olimpionici*, cit. p. 6; e trafiletto s.t. in “La libertà d'Italia”, Roma, 2 luglio 1950, v. ABIGN, Roma, *Tematico (titolaro dal 1891)*, classe GNAM, sezione C *Mostre in sede*, sottosezione *Mostre temporanee*, U.A. 24, scatola 4, cartella 51, *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, rassegna stampa.

²⁸⁷ Mezio, *Le suore orsoline e l'estetica*, cit.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ Scialoja, [*Presentazione*], cit.

²⁹⁰ Scialoja, [*Presentazione*], cit.

dunque si può facilmente riconoscere l'orizzonte artistico entro cui il professore doveva aver collocato il suo insegnamento. A riprova di ciò possiamo citare due lavori su carta di Romanelli risalenti ai tempi della scuola e recentemente passati all'asta. In *Natura morta con bicchiere* (1948, fig. 46) – frutto molto probabilmente di un'esercitazione di disegno dal vero –, ad esempio, ritroviamo una particolare attenzione nella restituzione dei valori tonali di chiara ascendenza morandiana, mentre in *Interno con tavolo apparecchiato* (1949, fig. 47) appare manifesta l'influenza esercitata sulla giovane studentessa dalla pittura matissiana.

4. Dallo Zileri al mondo dell'arte: i casi di Concetta Baldassarre, Lilli Romanelli e Laura Grisi

È evidente che gli insegnamenti veicolati all'interno dello Zileri dovettero costituire uno stimolo importantissimo per le sue giovani frequentatrici, incentivate ad aprire il proprio orizzonte di conoscenze e supportate nell'idea di potersi ritagliare una posizione da protagoniste nello sfaccettato panorama artistico romano. Una testimonianza in tal senso ci viene fornita da un testo di presentazione scritto nei primi anni Settanta da Piero Dorazio per una mostra personale di Concetta Baldassarre²⁹¹, cara amica d'infanzia di sua sorella Paola. I due artisti avevano iniziato a disegnare e a dipingere quasi contemporaneamente e, abitando nello stesso palazzo, si tenevano aggiornati sui rispettivi progressi, benché i loro punti di vista e il loro approccio alla pittura fossero molto diversi. Ripensando a quegli anni a ridosso della fine della guerra, Dorazio ricordava: «Non conoscevamo né Picasso né Mondrian, avevamo appena visto qualche Morandi, e Mafai era l'oggetto di lunghe controversie. [...]. Frequentando poi la scuola di Scialoja allora espressionista, anche lei cominciò ad aprire gli occhi e a leggere il linguaggio moderno»²⁹². Così egli commentava la svolta artistica impressa alla pittrice dagli anni trascorsi allo Zileri, sottolineando come quest'«esperienza scolastica molto perfezionata»²⁹³ ne avesse determinato il passaggio da una fase naturalistica, lirica e classica, a un fare più in linea con la lezione delle avanguardie. In particolare, Dorazio coglieva nelle opere di Baldassarre affinità con il Cubismo e il Futurismo²⁹⁴, mentre non faceva alcuna menzione

²⁹¹ Rassegna stampa, inviti e cataloghini relativi alle mostre di Concetta Baldassarre sono conservati presso ArBiQ, Roma, Fondo documentario artisti contemporanei, fascicolo *Baldassarre Concetta*, presso la Biblioteca della Fondazione Toti Scialoja e soprattutto presso ABIGN, Roma, Partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. Baldassarre Concetta.

²⁹² Piero Dorazio, [*Presentazione*], in *Concetta Baldassarre*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 24 febbraio – 6 marzo 1973, pp. n.n.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Nel testo leggiamo: «Seguendo il suo intendimento classico, [Baldassarre] ha approfondito in una serie di varianti liriche lo stile cubista e quello dinamico futurista, affinandone con il colore e con la luce gli aspetti angolosi e duri. Alla durezza delle scomposizioni cubiste lei sostituisce una vista d'insieme lucida e agile; alla aggressività grafica del futurismo lei sostituisce con pennellate e tocchi in superficie, il lirismo delle sue variazioni cromatiche», v. *ibidem*.

dell'Astrattismo, probabilmente perché nella "varietà di composizioni e di colori" caratteristica dei quadri dell'amica, egli non poteva far a meno di rilevare la frequente persistenza di un riferimento alla realtà esterna, benché solo evocata e mai illustrata. Allo stesso tempo però Dorazio doveva osservare: «Anche il carattere ornamentale di certa tradizione moderna interviene e accentua i ritmi o estende la struttura grafica del quadro, o a volte commenta addirittura con arguzia, ravvivandoli, gli schemi e gli spazi di quello stile»²⁹⁵.

Quanto conosciamo dell'attività pittorica di Concetta Baldassarre è dovuto alle riproduzioni in bianco e nero inserite a corredo di cataloghini, inviti e articoli di giornale che coprono un periodo che va dal 1973 alla mostra postuma del 1982. Malgrado l'assenza di puntuali indicazioni cronologiche, utili a delineare eventuali cambiamenti nello stile della pittrice, questo materiale testimonia il suo costante ricorso a un linguaggio non mimetico, in cui rimane sempre chiaramente riconoscibile un legame con la pittura d'avanguardia (figg. 53-56). In particolare, ciò che colpisce nelle sue opere è il ruolo di primo piano riconosciuto alla linea, chiamata a dettare il ritmo della composizione, con esiti che la critica ha più volte definito "lirico-musicali"²⁹⁶. Nei suoi dipinti, infatti, pennellate scure danno vita a una grande varietà di linee – spezzate e ondulate, talvolta con qualche arricciatura – tracciate piuttosto liberamente rispetto alle stesure cromatiche su cui si dispiegano. In un simile fare si possono cogliere chiari echi della pittura di Klee e soprattutto di Kandinskij (figg. 58-59). Oltre a questi nomi, e alle suggestioni già evocate da Dorazio, i critici che si sono occupati dell'opera di Concetta Baldassarre l'hanno talvolta avvicinata a quella di Joan Miró, forse confortati dalla sua partecipazione nel 1977 al premio internazionale di disegno intitolato all'artista catalano²⁹⁷. Sandra Orienti, invece, in una recensione della mostra tenutasi nel 1973 alla Galleria San Marco di Roma, associava alcuni suoi lavori (fig. 57) ai dipinti dedicati da Mondrian al tema dell'*Oceano*²⁹⁸.

Per avere indicazioni circa le cromie adottate dalla pittrice ci affidiamo a un articolo comparso su "L'Adige" in occasione di una personale tenutasi a Trento nel 1979, dove viene distinto «un colore

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Cfr. Luigi Tallarico, *Nell'opera di Concetta Baldassarre: i due momenti di tensione e luce*, in "Il Secolo d'Italia", 25 gennaio 1979. Cfr. Carlo Galasso, *Mostre d'arte a Bolzano. Il vibrante astrattismo di Concetta Baldassarre*, in "Alto Adige", Bolzano, 2 marzo 1976, v. ABIGN, Roma, Partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Baldassarre Concetta*.

²⁹⁷ C. R., *Una mostra da non perdere. Concetta Baldassarre alla Chances de l'Art*, in "L'Adige", Trento, 27 marzo 1979, v. ABIGN, Roma, Partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Baldassarre Concetta*.

²⁹⁸ S[andra] O[rienti], *Mostre d'arte. Baldassarre*, in "Il Popolo", Roma, 4 marzo 1974, v. ABIGN, Roma, Partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Baldassarre Concetta*.

violento ma ben distribuito nelle realizzazioni prima maniera, piacevole e distensivo, tale da sfiorare il chiarismo più puro, nei quadri dipinti recentemente»²⁹⁹.

Se Concetta Baldassarre ha avuto una vita espositiva piuttosto tarda, Lilli Romanelli ed Elda Bernardi, sue compagne di classe all'epoca dello Zileri, avevano avuto la possibilità di presentare i loro dipinti in mostre personali molto prima: rispettivamente all'inizio degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta. Nel caso di Bernardi, quello che in una breve biografia dell'artista viene ricordato come un «periodo di fruttuose ricerche ed esperienze nel campo dell'astrattismo» (fig. 61), già attorno al 1965 aveva ceduto il passo a un ritorno alla figurazione, come dimostrano i paesaggi riprodotti su cataloghi e articoli di giornale (figg. 62-63). Più lungo e articolato appare invece il percorso artistico di Lilli Romanelli, l'origine del quale era ricondotta dalla stessa artista proprio al 1947³⁰⁰, anno della sua iscrizione all'Istituto d'Arte Zileri. Questa indicazione la si ritrova in una delle risposte da lei fornite al questionario pubblicato da Simona Weller nel 1976 all'interno del libro *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*. Romanelli completava poi la sua affermazione, sostenendo di aver deciso di rendere il suo lavoro professionale «dal 1950, attuando un'intenzione maturata negli anni della scuola»³⁰¹. Nell'ambito della stessa inchiesta, l'artista riconosceva apertamente la sua ammirazione per Bice Lazzari³⁰². In effetti, numerose testimonianze documentano l'esistenza di un rapporto di amicizia e stima reciproca nato verosimilmente all'interno dello Zileri, ma che si era consolidato negli anni³⁰³. Fra queste risulta emblematico un breve testo autografo di Lazzari, pubblicato nel 1975 in occasione di una mostra personale di Romanelli, in cui l'ex-insegnante così commentava il percorso intrapreso da colei che era stata una delle sue più promettenti studentesse: «Ti ricordo come una giovane forza e ti ritrovo personaggio consapevole[.] Le tue superfici bianche contengono forme e segni che danno la misura della tua maturazione[:] amore fatto di ricerca»³⁰⁴.

È facile leggere in queste parole l'affetto e l'orgoglio della “maestra” di fronte alla crescita umana e professionale di un'allieva che negli anni aveva saputo portare avanti la propria ricerca,

²⁹⁹ R., *Una mostra da non perdere. Concetta Baldassarre...*, cit.

³⁰⁰ V. Risposta di Lilli Romanelli al questionario pubblicato in Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1976, p. 95.

³⁰¹ Ivi, p. 102.

³⁰² Ivi, p. 120.

³⁰³ A titolo esemplificativo cito una tela di Lazzari datata ottobre 1965 e dedicata «A Lilli con affetto Bice», proveniente dalla collezione Romanelli e messa all'asta nel 2018 con il titolo di *Composizione in bianco*.

³⁰⁴ Dedicata riprodotta in *Lilli Romanelli*, cat. della mostra, Roma, Galleria d'arte contemporanea Marcon IV, 27 gennaio – 15 febbraio 1975, ripubblicata in Rolando Bellini, *Sillogie critica*, in Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *L'arte di Lilli Romanelli*, S.l., Edizioni Grafiche Italiane, 1990, p. 42.

confrontandosi con alcuni dei maggiori linguaggi artistici contemporanei. Romanelli era, infatti, passata dalla pittura materica informale praticata sul finire degli anni Cinquanta (figg. 54-56), alla figurazione di stampo Pop, sperimentata per una breve fase negli anni Sessanta, sino a giungere a un recupero dell'astrazione declinata in una forma sia di pittura polimaterica, sia di grafica, sia di installazione, interpolata da una sporadica esperienza nel campo della performance.

Dopo gli anni della scuola, l'ex-studentessa aveva mantenuto i contatti anche con Scialoja, come dimostrano un paio di cartoline del 1951 inviate a suo indirizzo³⁰⁵, e soprattutto una memoria condivisa dalla stessa artista, che ricordava come, nel 1958, l'ex professore e lo scultore Lorenzo Guerrini (molto amico di Bice Lazzari) avessero scritto due lettere di presentazione per sostenere la sua richiesta di borsa di studio per soggiornare a Parigi³⁰⁶.

In una recensione dedicata alla sua mostra personale tenutasi presso la Galleria L'Asterisco di Roma nel 1956, inoltre, Romanelli veniva ancora presentata significativamente come «una giovane pittrice allieva di Scialoja»³⁰⁷. Proprio a questa “discendenza” il giornalista de “La Voce Repubblicana” riconduceva l'amore per Morandi, da lui individuato insieme a Klee come il riferimento principale che poteva essere colto nelle tempere e nei disegni esposti in quell'occasione, al fianco di vasi in ceramica «alcuni dei quali modellati liberamente senza tornio [...] piacevolmente casuali, fini [...]»³⁰⁸. Considerando la descrizione di alcuni lavori offertaci dal critico, come pure la copertina del catalogo³⁰⁹ (fig. 53), riferibile all'opera *La spiaggia*, esplicitamente citata nell'articolo, è chiaro che il *modus operandi* dell'artista presupponesse una partenza dal dato di realtà, poi reinterpretato in forme piatte ed estremamente semplificate, secondo una prassi che era ancora quella praticata dal suo ex professore nei primi anni Cinquanta. La geometrizzazione delle figure umane protagoniste de *La spiaggia* (fig. 53) non può non ricordare, infatti, un dipinto di Scialoja dal tema analogo del 1952, *Bambine che giocano in riva al mare* (cap. III, fig. 3), in cui però la stesura più franta rispetto alle campiture uniformi del dipinto di Romanelli, conferisce alla composizione un maggiore dinamismo.

³⁰⁵ AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. Lilli Romanelli, cartolina di Lilli Romanelli, Ascoli Piceno, a Toti Scialoja, Roma, datata 10 gennaio 1951 e cartolina di Lilli Romanelli, Milano, a Toti Scialoja, Roma, datata 3 maggio 1951.

³⁰⁶ Lilli Romanelli, *Mi racconto*, in *Lilli Romanelli*, cit., p. 7. Nella città parigina avrebbe soggiornato dal marzo al giugno 1959.

³⁰⁷ G. Pic., *Romanelli all'“Asterisco”*. *Le mostre d'arte a Roma*, in “La Voce Repubblicana”, Roma, 19 febbraio 1956, v. ABIGN, Roma, partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Romanelli Lilli*.

³⁰⁸ [*Lilli Romanelli, alla Galleria dell'Asterisco*], in “Secolo”, Roma, 10 febbraio 1956, v. ABIGN, Roma, partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Romanelli Lilli*.

³⁰⁹ Il catalogo è conservato sia presso ABIGN, Roma, partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Romanelli Lilli*, sia presso ALV, Roma, s. 8 *Arte contemporanea Italia Novecento*, Faldone CCXVI *Mostre artisti italiani contemporanei*, b. 129 *Lilli Romanelli*.

Purtroppo non è dato conoscere l'intero nucleo di opere presentate da Romanelli in occasione di questa personale, come pure la loro datazione. Il riferimento alle «libere tessiture delle tempere n. 18 e n. 21», menzionate anch'esse su "La Voce Repubblicana", potrebbe far supporre che fossero presenti anche lavori dal più alto tasso di astrazione. Essi non dovevano essere estranei alla produzione dell'artista, come starebbero a indicare due tempere degli anni della scuola quali *Dipingere è realizzare un racconto* (fig. 51) e *Attrazione rubra* (fig. 52), rispettivamente datate 1948 e 1950, anche se in questi casi è difficile escludere che si trattasse di bozzetti destinati – almeno idealmente – a essere tradotti in forma di arte applicata.

Ogni residuo rappresentativo sarà completamente abbandonato da Romanelli nel momento della sua svolta informale, individuabile in alcune opere del 1957, come *Verde crudo* (fig. 54) o *Grande rosso* (fig. 55). L'avvicinamento della giovane pittrice a un fare materico, certamente informato di quelle esperienze che Vice era pronto a definire nel 1959: «quanto di più vivo e nuovo ha dato la pittura non oggettiva del dopoguerra»³¹⁰ e che egli individuava nell'Art Brut, nell'Informale, nell'Action Painting, nelle varie declinazioni della pittura "di materia" e nella "visione cosmica" di Mark Tobey; è ben testimoniato dalle numerose recensioni che accompagnano l'intensa attività espositiva dell'artista. Ovviamente le voci pronte a registrare un simile cambiamento non offrono nel loro complesso un giudizio unanime. Particolarmente aspro appare, ad esempio, un articolo scritto da Marcello Venturoli per "Paese Sera" in occasione della personale di Romanelli presso la Galleria La Medusa di Roma, tenutasi nel gennaio del 1959. Qui ritroviamo quello che abbiamo già potuto osservare come un *cliché* della critica del tempo: ossia paragonare gli esiti della ricerca non figurativa di un artista a motivi decorativi in uso nelle arti applicate, con lo scopo di svilirne il valore. In questo caso Venturoli, per rendere ancora più inequivocabile un simile "abbassamento", era giunto addirittura a porre sullo stesso piano arti decorative e "arti culinarie". Ed ecco che le sue parole risuonano come una condanna senza appello:

«Come accogliere la pittura della Lilli Romanelli, che già vedemmo sacrificante all'altare di Klee nella sua mostra personale di acquerelli alla Galleria del "Sagittario" nel 1957? Ora è la volta della sua seconda personale ad olio nella Galleria "La Medusa" in via del Babuino 124, fioretto all'informale, di graziosa e variatissima cucina; vie lattee che si sposano con i glicini, i mughetti: intendiamoci: non ci son stelle né fiori, nei quadri di Romanelli, ma c'è un loro equivalente romantico, tanto che, se ella dipingesse le nature morte figurative di dieci anni fa, sarebbe ugualmente riconoscibile. Manca alla artista un qualche cosa da dire, se non l'entusiasmo di dire in un certo modo; che è poco, e, a quello stadio, potrebbe costituire una

³¹⁰ Vice, *Mostre. Lilli Romanelli alla Medusa*, in "La Voce Repubblicana", Roma, 17 gennaio 1959, v. ABIGN, Roma, Partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Romanelli Lilli*.

colpa: di aver tanto rispetto per l'astrattismo nella sua sottospecie materico-espressionista, ma di adoperarlo come un tappeto, una crostata, un piumino»³¹¹.

Se dunque Venturoli rimproverava ai lavori di Romanelli una mancanza di contenuto, un giudizio opposto, a partire dall'adozione di una prospettiva più spiccatamente formalistica, lo si ritrova in una recensione di Vice del 1962, in cui egli affermava: «Più che di angoscia e di incomunicabilità, nei sei quadri che occupano interamente la galleria "2000" [di Bologna], rileverei la suprema eleganza dei grigi, dei bianchi e dei neri, profondamente nutriti, lievitanti in una stesura tutta viva e vitale, senza respiro, senza soste, senza angoli morti»³¹². Egli concludeva poi il suo articolo esaltando «il gusto del rigore nella esecuzione»³¹³ di Romanelli e lasciando intendere che ciò potesse essere un retaggio dell'insegnamento di Scialoja.

Se, nel caso delle artiste sinora citate, il riferimento alla loro formazione sotto la guida scialojana è un'indicazione riproposta sistematicamente nelle rispettive biografie, questo dato non lo si ritrova nelle pubblicazioni dedicate a un'altra ex studentessa dello Zileri: Laura Grisi. Il suo nome l'abbiamo già incontrato nella rassegna stampa della mostra di fine anno ospitata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e come autrice di una tenera letterina di auguri di Natale indirizzata proprio a Scialoja nel dicembre del 1950³¹⁴. Sempre all'interno dell'archivio del pittore è stato possibile reperire una cartolina di saluti spedita da Buenos Aires nel luglio 1958 e firmata Laura Quilici Grisi³¹⁵. In effetti Grisi, sposatasi nel gennaio di quello stesso anno con l'apprezzato documentarista Folco Quilici, aveva iniziato a seguire il marito nei viaggi di lavoro in giro per il mondo. Stimolata da una simile attività, in questo periodo la giovane artista si era dedicata alla fotografia e alla stesura del libro *I denti del tigre*. D'altra parte, lei proveniva da una famiglia abituata a viaggiare e ciò le aveva permesso di accumulare, ancor prima del matrimonio, un importante bagaglio di esperienze personali, maturate in un contesto internazionale. In particolare, dopo una prima fase formativa trascorsa a Roma, Grisi aveva lungamente soggiornato a Parigi. Nella Capitale francese aveva frequentato a ritmo alterno l'École des Beaux-Arts, ma soprattutto aveva iniziato a collaborare con

³¹¹ Mar[cello] Vent[uroli], *L. Romanelli alla Medusa*, "Paese Sera", Roma, 27 gennaio 1959, v. ABIGN, Roma, Partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Romanelli Lilli*.

³¹² Vice, *Le macchie cosmiche di Lilli Romanelli*, in "Il Resto del Carlino", Bologna, 6 novembre 1962, v. ABIGN, Roma, Partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Romanelli Lilli*.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. *Laura Grisi*, lettera di Laura Grisi, Roma, a Toti Scialoja, Parigi, s.d. [timbro postale Roma, 12 dicembre 1950].

³¹⁵ AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. *Laura Grisi*, cartolina di Laura Grisi, Buenos Aires, a Toti Scialoja, Roma, datata 10 luglio 1958.

una coppia di costumisti e scenografi russi, i Dobujinski, ed era entrata in contatto con poeti, artisti e intellettuali vorticanti in orbita surrealista³¹⁶.

Il vero esordio sulla scena artistica Grisi lo avrà però a Roma, con una mostra personale ospitata dalla Galleria Il Segno nella primavera del 1964 (figg. 64, 66). In questa circostanza vengono esposti lavori astratti che Nello Ponente, nella presentazione dell'evento, descrive come caratterizzati da una strutturazione "sottilmente elaborata", composta «secondo un ritmo che si svolge per riquadri, per zone colorate»³¹⁷, combinate a segni calligrafici disposti più liberamente. Berenice nella rubrica "Settevolante", pubblicata su "Paese Sera", introduceva l'artista definendo la sua opera «un caso di astrattismo precoce»³¹⁸. Questa indicazione era completata dalla constatazione che Grisi all'epoca aveva già alle spalle dieci anni di "serio lavoro" in questo "settore". Una simile premessa, unita a tante lodi riservate alle virtù personali di colei che viene presentata come la "moglie del cine-esploratore Folco Quilici" e descritta come una donna "giovanissima, bella, coraggiosa e intelligente", si accompagnava però a una valutazione non troppo positiva della sua «indecifrabile vocazione astratta»³¹⁹, e in particolare della «sua espressione grafica a base di segni e segmenti»³²⁰. Delle letture più approfondite e pronte a cogliere il senso delle scelte poetiche compiute da Grisi sono offerte, invece, in un articolo pubblicato su "Il Messaggero"³²¹ e in un altro uscito su "La Fiera

³¹⁶ A Germano Celant, Grisi aveva raccontato: «Avevo conosciuto studenti e scrittori e poeti presso la Galerie du Dragon, e a casa di Matta, a Saint-Germain-des-Prés, incontrai Alain Jouffroy e Jean Jacques Lebel, uno scrittore e poeta che aveva conosciuto André Breton e Tristan Tzara. Avevo appena finito di leggere *Nadja* di Breton e gli scritti di Antonin Artaud. Lebel e io parlavamo spesso dell'arte e della letteratura surrealista; volevo sapere di più dei "poème objets" e del gioco del "cadavre exquis", e lui conosceva molti aneddoti e storie interessanti su quel periodo. Un giorno andammo al Reine Blanche, il caffè dove Breton era solito incontrarsi con il suo gruppo ai tempi del Surrealismo. Ma per me il mondo surrealista era solo di relativo interesse. L'arte primitiva che avevo visto nella casa di Lebel (suo padre, Robert Lebel, aveva una collezione bellissima) mi sembrava anch'essa interessante, ma molto distante da me. Più tardi, viaggiando in Africa e Polinesia, sentii un vero amore per gli oggetti primitivi e rituali, e iniziai anche io a collezionarli», v. Germano Celant, *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist. Essay-interview by Germano Celant*, New York, Rizzoli, 1990, pp. 11-12 (trad. it. dell'autrice).

³¹⁷ Nello Ponente, [Testo], in *Laura Grisi*, cat. della mostra, Roma, Galleria Il Segno, 24 marzo – 15 aprile 1964, p. n.n.

³¹⁸ Berenice [Jolena Baldini], *Laura figurativa e Laura astratta*, in "Paese Sera", Roma, 7 aprile 1964, v. Archivio Laura Grisi, Roma (d'ora in poi ALG), rassegna stampa. La rassegna stampa, conservata dalla stessa Laura Grisi, mi è stata fornita da Fausto Grisi che intendo ringraziare vivamente per la disponibilità dimostratami.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ V. A. B., *Mostre d'arte. Grisi*, in "Il Messaggero", Roma, 16 aprile 1964, v. ALG, Roma, rassegna stampa. Qui l'autore afferma: «[Laura Grisi] [...] non si è lasciata attrarre da analisi di carattere descrittivo o da sollecitazioni di colore. Ha intuito con la sua sensibilità una sorta di "scrittura" che è poi anche un diario poetico, a mio parere, ma tutto interiore di un mondo di sensazioni non più circoscritte al momento, né ad una sequenza cronologica. Si trattava di offrire una visione

Letteraria”, dove Claudia Refice, pur sottolineando il carattere del tutto originale e personale della ricerca della giovane artista³²², individuava al contempo la suggestione esercitata su di lei da Cy Twombly³²³. Dato l’indirizzo “segnico” che aveva preso la sua pittura, il fatto che in un trafiletto uscito su “L’Espresso” si parlasse di Laura Grisi come di una «giovane seguace di Toti Scialoja»³²⁴ si può spiegare solo nei termini di un consapevole riferimento alla primissima formazione dell’artista. Questa indicazione, che può dunque essere letta come testimonianza di una “filiazione” diretta dalla scuola scialojana, non trova analoghi nella letteratura sull’artista, forse anche alla luce del deciso superamento del linguaggio “informale” da lei attuato a partire dal 1965.

Anche nel caso del racconto autobiografico offerto da Grisi a Celant, dove pure troviamo nominato Scialoja, colpisce il fatto che egli sia citato quasi *en passant*, ad apertura di un elenco in cui il suo nome è accostato a quelli di Achille Perilli, Piero Dorazio, Carla Accardi, Giulio Turcato e Nino Franchina: tutti personaggi sommariamente indicati da Grisi come strette conoscenze che lei era solita frequentare in casa Herlitzka³²⁵ e al caffè Rosati, a piazza del Popolo³²⁶.

D’altronde, questa intervista, pubblicata nel 1990, per quanto ricca di informazioni, non aveva lo scopo di chiarire filologicamente la complessa fase formativa di Grisi, soffermandosi piuttosto sui caratteri più originali della sua ricerca, sviluppatasi a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta e che la porteranno ad affermarsi come una delle poche artiste donne italiane a essere apprezzata ben oltre i confini nazionali.

Curiosamente, proprio in questa seconda fase della sua carriera artistica Grisi si troverà a partecipare a eventi espositivi al fianco di altri ex-studenti di Scialoja. Fra questi Giosetta Fioroni, Ettore Innocente, Mario Ceroli, i quali avrebbero condiviso con lei la fortunata esperienza del *Teatro delle Mostre*, organizzato da Plinio De Martiis a La Tartaruga nel 1968 (fig. 67); o come Jannis Kounellis,

rapida come una semplice constatazione di presenze di immagini intuite corsivamente nella loro essenzialità, e il segno che racconta con il colore o sottilmente, in nero sul bianco, è nato da una meditazione intelligente e raffinata. Ha una sua felicità inquieta, in uno spazio le cui dimensioni variano di intensità, la quale, nel suo carattere grafico, può apparire come il ricordo di un’antica scrittura aperta alla luce della natura».

³²² Claudia Refice, *Mostre romane*, in “La Fiera Letteraria”, Roma, 19 aprile 1964, v. ALG, Roma, rassegna stampa.

³²³ La stessa Laura Grisi avrebbe detto a Celant di essere rimasta impressionata dalle opere di Cy Twombly viste alla Galleria La Tartaruga di Roma, v. Celant, *Laura Grisi. A Selection of Works...* cit., p. 13.

³²⁴ [Laura Grisi], in “L’Espresso”, Roma, 12 aprile 1964, v. ALG, Roma, rassegna stampa.

³²⁵ Laura Grisi aveva condiviso a lungo uno studio con Giorgina Lattes, moglie di Bruno Herlitzka (cfr. Manuela Macco, *Giorgina Lattes*, Roma, Edizioni De Luca, 1998, p. 31). Fino al 1962, quest’ultimo aveva diretto a Roma, insieme a Carla Panicali, la Galleria Il Segno. I due l’avevano poi ceduta ad Angelica Savinio – già loro collaboratrice – nel momento in cui erano stati chiamati a dirigere la nuova sede della prestigiosa galleria Marlborough, apertasi nella Capitale nel giugno del 1962, *ivi*, p. 39.

³²⁶ V. Celant, *Laura Grisi. A Selection of Works...* cit., p. 13.

con cui si sarebbe trovata a esporre nel 1969 presso la galleria Qui arte contemporanea, sempre a Roma, in una mostra collettiva di cui Scialoja conservava il catalogo nella propria biblioteca³²⁷.

³²⁷ Il catalogo in questione è: Marisa Volpi Orlandini (a cura di), *“I materiali”*. Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Maurizio Mochetti, cat. della mostra, Roma, QUI arte contemporanea – centro d’arte Editalia, 19 aprile – 3 maggio 1969.

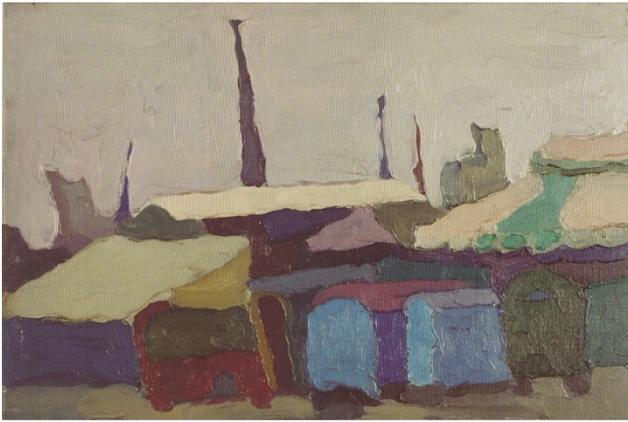


FIG. 1 – Toti Scialoja, *Marché aux puces*, 1948

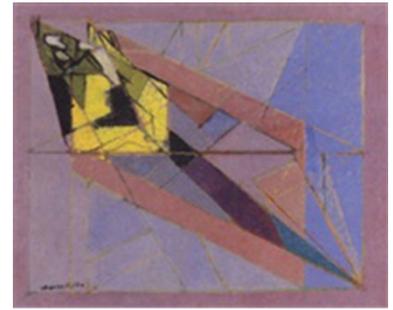


FIG. 2 – Jacques Villon, *Avarice*, 1947

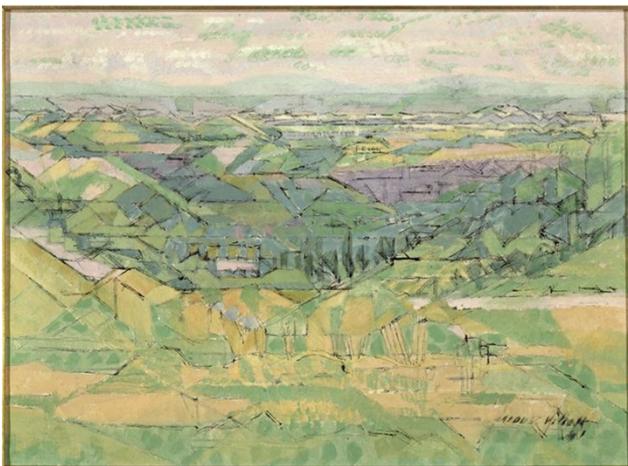


FIG. 3 – Jacques Villon, *Entre Toulouse et Albi*, 1941



FIG. 4 – Geer van Velde, *Composizione*, 1948



FIG. 5 – Toti Scialoja, bozzetto della scena di *Rhapsody in Blue*, 1948

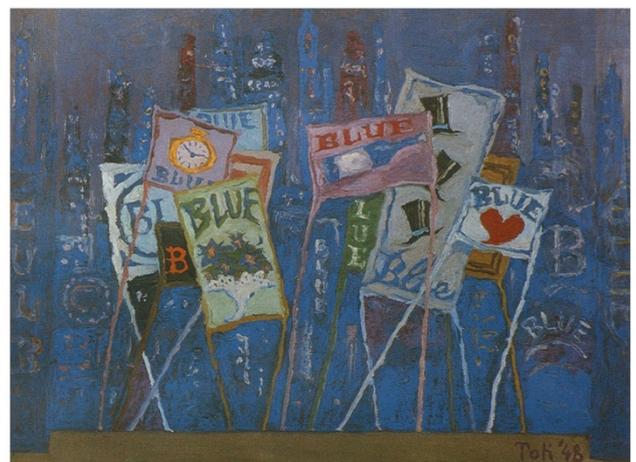


FIG. 6 – Toti Scialoja, bozzetto della scena di *Rhapsody in Blue*, 1948



FIG. 7 – Foto di scena di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Teatro della Pergola, Firenze, 1948

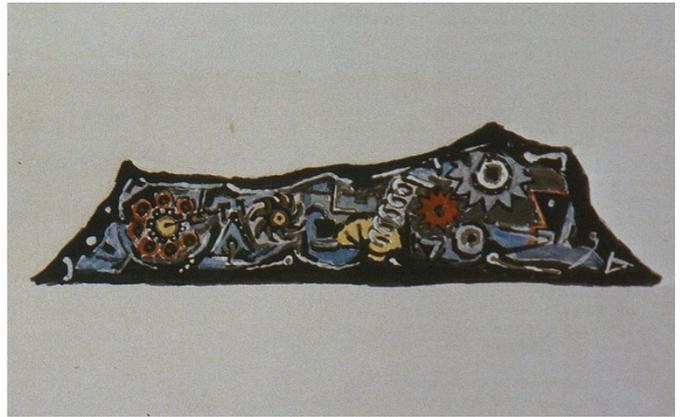


FIG. 8 – Toti Scialoja, bozzetto per l'allestimento scenico di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1948



FIG. 10 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1948



FIG. 9 – Toti Scialoja, bozzetto del fondale di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1948

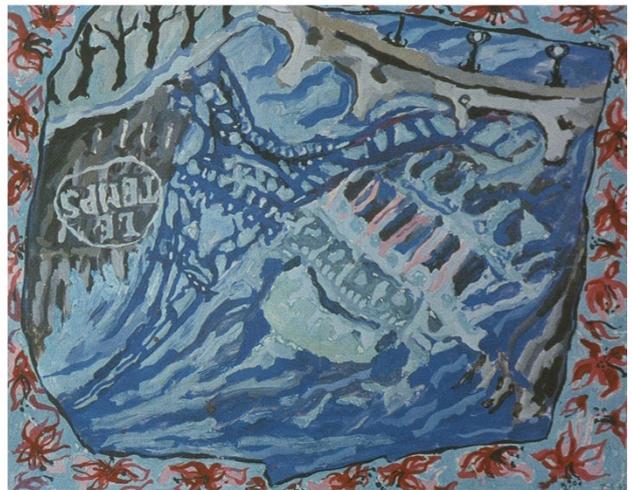


FIG. 11 – Toti Scialoja, bozzetto del fondale di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1948



FIG. 12 – Foto di scena de *Il Malinteso*, Teatro La Soffitta, Bologna, 1949



FIG. 13 – Foto di scena de *Il Malinteso*, Teatro La Soffitta, Bologna, 1949



FIG. 14 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena de *Il Malinteso*, 1949



FIG. 15 – Toti Scialoja, I versione del bozzetto per la scena de *Il Principe di Legno*, 1950

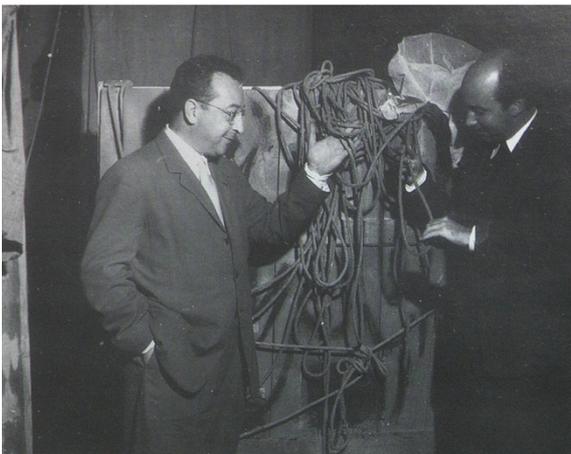


FIG. 16 – Ferdinando Ballo e Toti Scialoja di fronte a un elemento scenico de *La Ballata senza musica*, Teatro La Fenice, Venezia, 1950

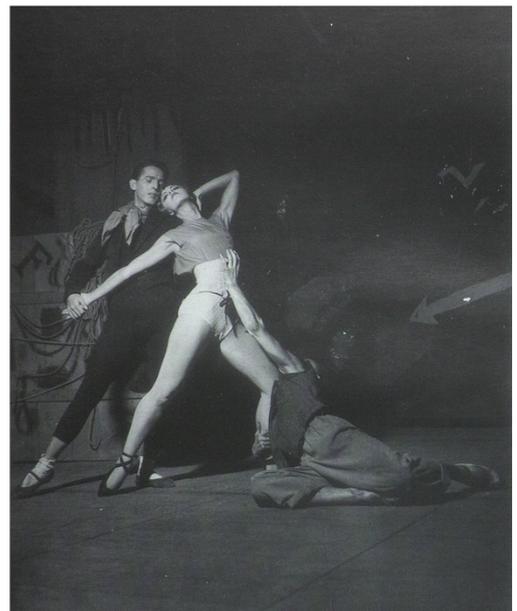


FIG. 17 – Foto di scena de *La Ballata senza musica*, Teatro La Fenice, Venezia, 1950



FIG. 18 – Foto di scena de *La Ballata senza musica*, Teatro La Fenice, Venezia, 1950



FIG. 19 – Toti Scialoja, bozzetto per *La Morte dell'aria*, 1950

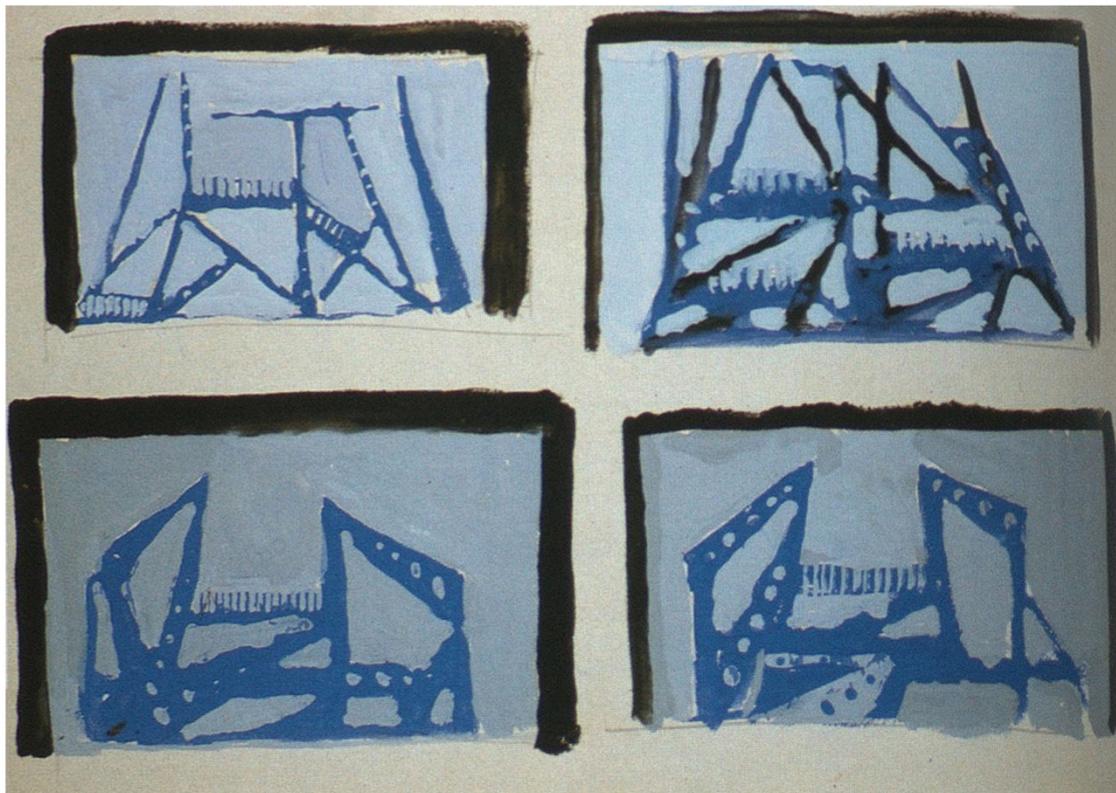


FIG. 20 – Toti Scialoja, bozzetti per *La Morte dell'aria*, 1950



FIG. 21 – Toti Scialoja, *Nudo*, 1949



FIG. 22 – Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1950



FIG. 23 – Toti Scialoja, *Marché aux puces*, 1950



FIG. 24 – Bice Lazzari, *Le linee curve*, 1949



FIG. 25 – Bice Lazzari, *Senza titolo*, 1949



FIG. 26 – Vassoio da colazione a intarsi policromi di legni naturali eseguito dall'artigiano Giuseppe Anzani su modello della pittrice Bice Lazzari, esposto alla IX Triennale di Milano, 1951



FIG. 27 – Mosaico *La vanità*, 1950, esecuzione di Gino Novello su cartone di Bice Lazzari



FIG. 28 – Locandina della XV Mostra Mercato Nazionale Artigianato di Firenze, 1951



FIG. 29 – Veduta d'insieme di una parete del Padiglione degli istituti e scuole statali d'arte alla Mostra Mercato dell'Artigianato di Firenze, 1951

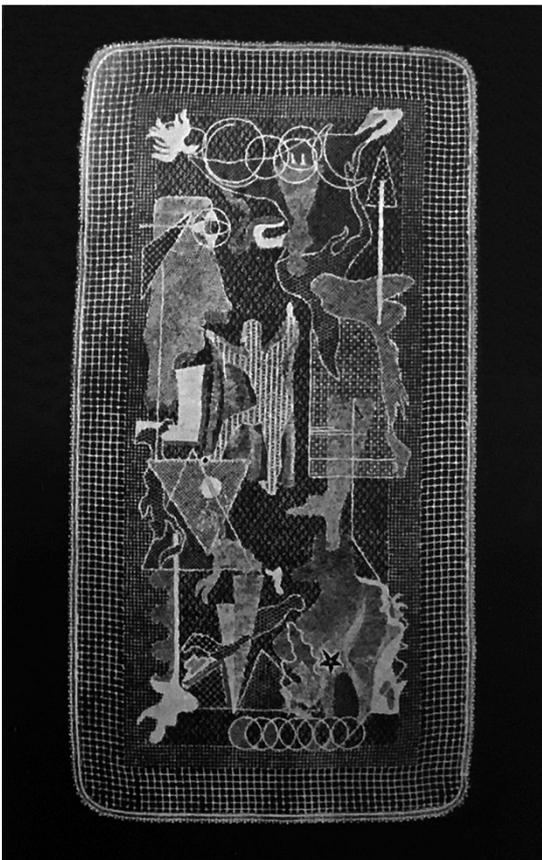


FIG. 30 – Merletto realizzato dalla Scuola d'Arte di Cantù



FIG. 31 – Tessitura su telaio a mano

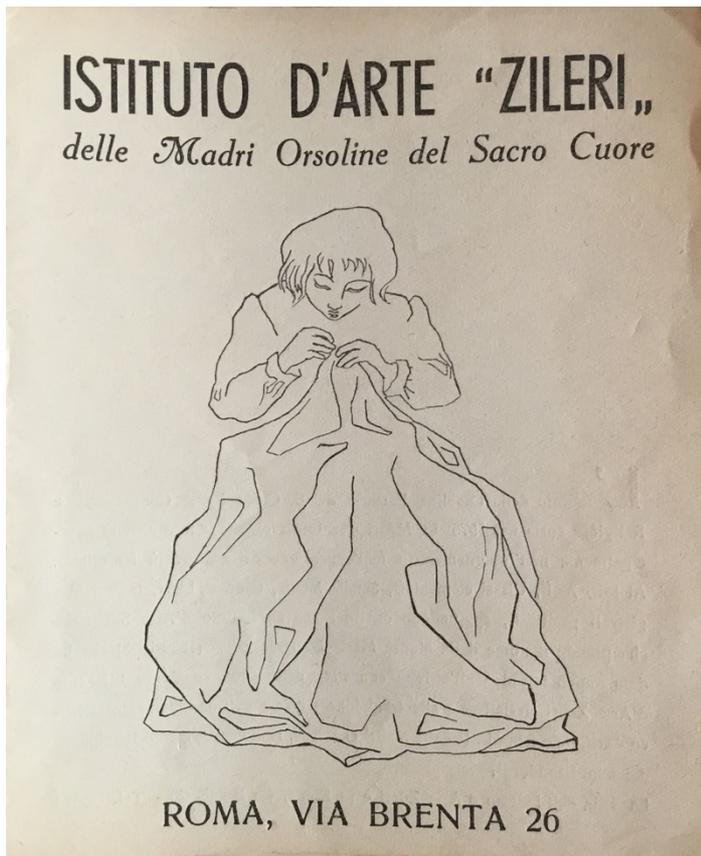


FIG. 32 – Facciata dell'opuscolo di presentazione dell'Istituto d'Arte Zileri, 1948-49 ca.



FIG. 33 – Toti Scialoja, fregio pubblicato in "Mercurio", a. V, n. 36-39, 1948, p. 158



FIG. 34 – Toti Scialoja, fregio pubblicato in "Mercurio", a. V, n. 36-39, 1948, p. 104

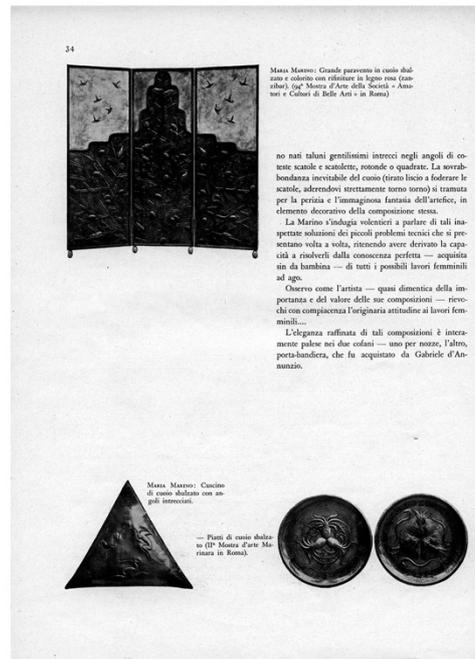


FIG. 35 – Due pagine tratte dall'articolo di Elisa Albano, *Un'artista del cuoio: Maria Marino*, in "Rivista per gli amatori de La Casa bella", a. VI, n. 8, agosto 1928, pp. 33-35



FIG. 36 – Raffaella Magliola, *Ritratto di Titina*, 1947

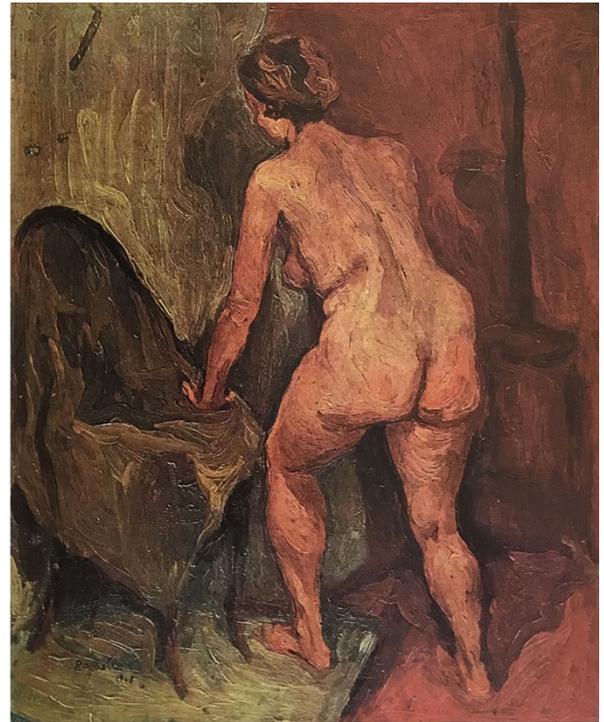


FIG. 37 – Raffaella Magliola, *Nudo rosso*, 1948



FIG. 38 – Raffaella Magliola, *La rive gauche*, 1951

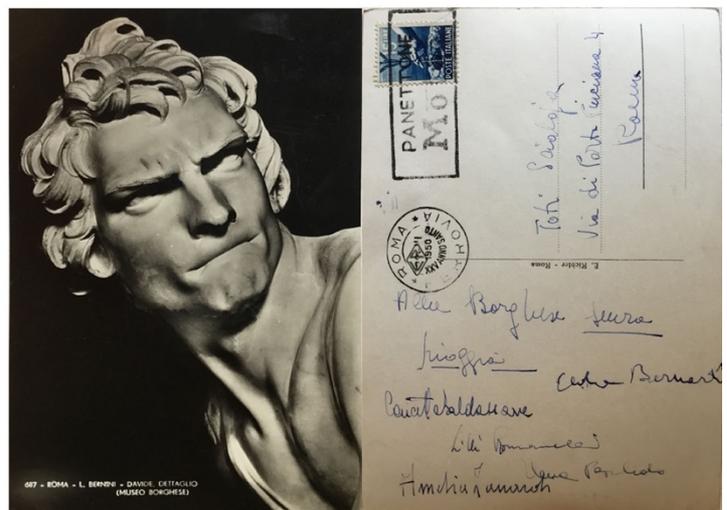


FIG. 39 – Cartolina inviata a Toti Scialoja da Elena Povoledo, Elda Bernardi, Concetta Baldassarre, Lilli Romanelli, Amelia Zanardi, 1950



FIG. 41 – Lavoro di Concetta Baldassarre

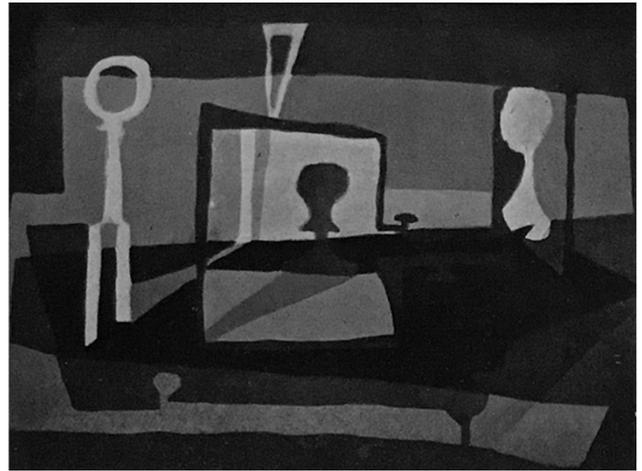


FIG. 42 – Lavoro di Elda Bernardi



FIG. 40 – Esterno del pieghevole della mostra dell'Istituto d'Arte Zileri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1950



FIG. 43 – Lavoro di Lilli Romanelli



FIG. 44 – Lavoro di Amelia Zanardi



FIG. 45 – Ritaglio della rivista “Tempo” con foto dell’inaugurazione della mostra dell’Istituto d’Arte Zileri alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, 1950



FIG. 46 – Lilli Romanelli, *Natura morta con bicchiere*, 1948



FIG. 47 – Lilli Romanelli, *Interno con tavolo apparecchiato*, 1948

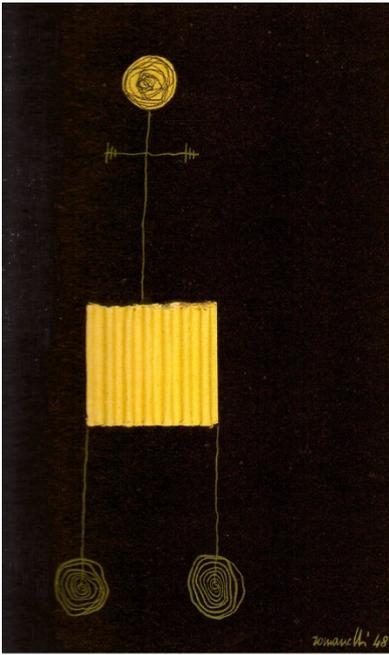


FIG. 48 – Lilli Romanelli, *Enfant*, 1948



FIG. 49 – Lilli Romanelli, *Incastri*, 1948



FIG. 51 – Lilli Romanelli, *Dipingere è realizzare un racconto*, 1948

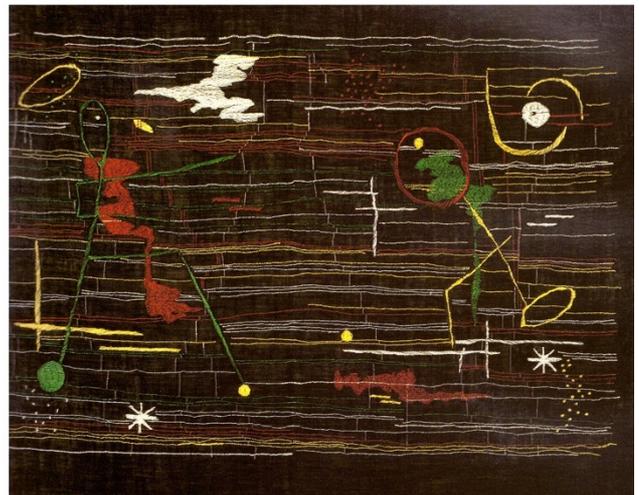


FIG. 50 – Lilli Romanelli, *Astra*, 1948



FIG. 52 – Lilli Romanelli, *Attrazione Rubra*, 1950

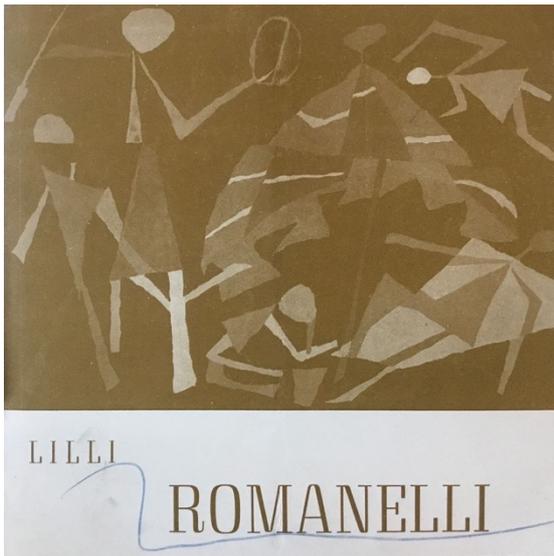


FIG. 53 – Lilli Romanelli, *La spiaggia*, riprodotta sulla copertina del catalogo della sua mostra personale alla Galleria L’Asterisco, Roma, 1956

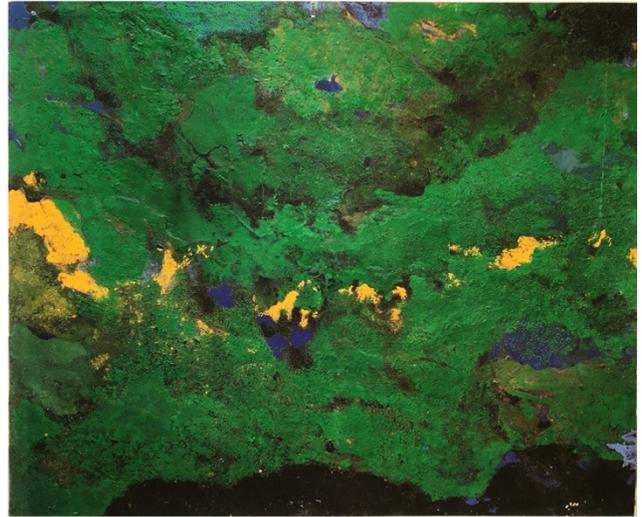


FIG. 54 – Lilli Romanelli, *Verde crudo*, 1957



FIG. 55 – Lilli Romanelli, *Grande rosso*, 1957



FIG. 56 – Lilli Romanelli, *Silenzio bianco*, 1958

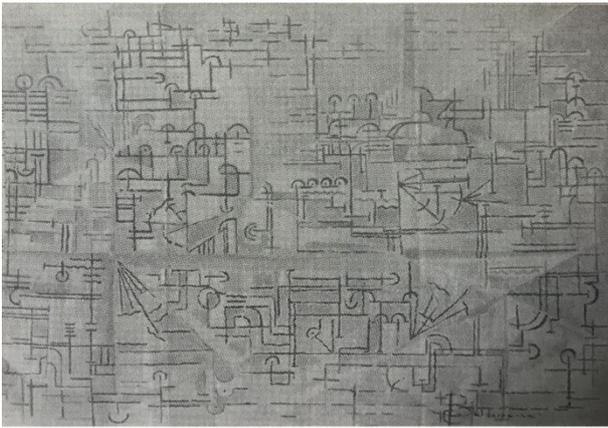


FIG. 57 – Opera di Concetta Baldassarre riprodotta su “Il Giornale del Mezzogiorno”, ante aprile 1973



FIG. 58 – Opera di Concetta Baldassarre riprodotta sull'invito alla sua mostra personale alla Citybank, Roma, 14-25 febbraio 1977

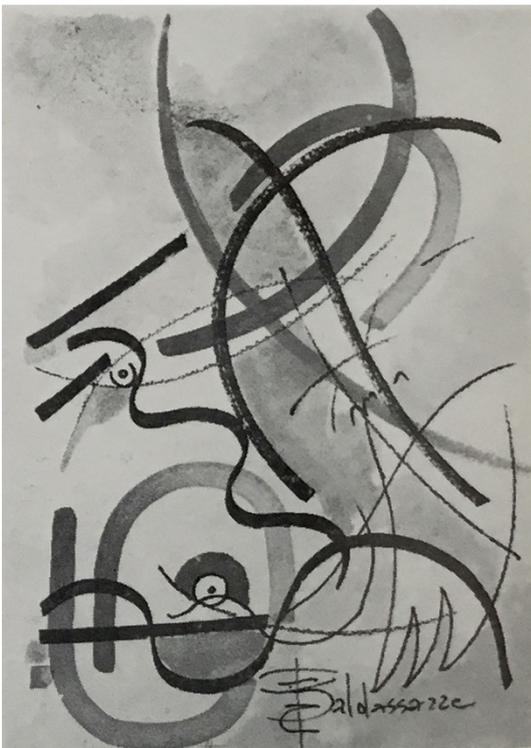


FIG. 59 – Opera di Concetta Baldassarre riprodotta sull'invito alla sua mostra personale alla Citybank, Roma, 14-25 febbraio 1977



FIG. 60 – Concetta Baldassarre, *Tappeto volante*, ante dicembre 1977

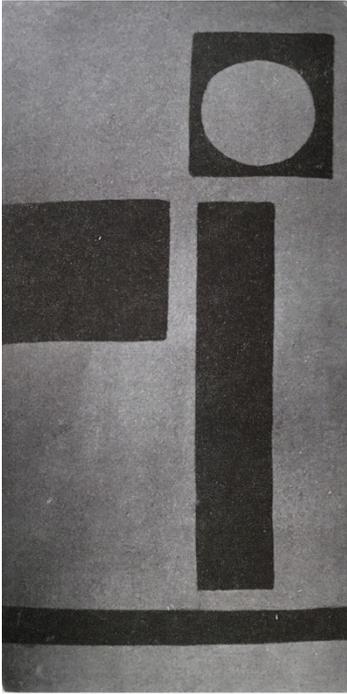


FIG. 61 – Opera di Elda Bernardi, ante 1966



FIG. 62 – Elda Bernardi, *Paesaggio*, 1966



FIG. 63 – Elda Bernardi, *Paesaggio*, 1966

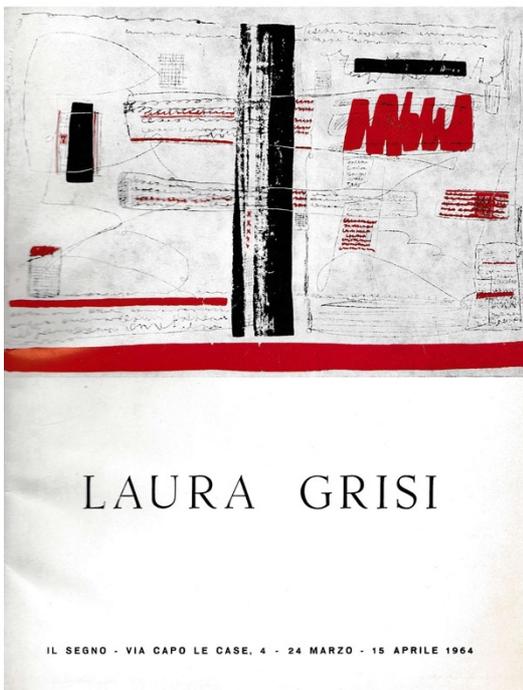


FIG. 64 – Copertina del catalogo della mostra di Laura Grisi alla Galleria Il Segno, Roma, 1964



FIG. 65 – Fotografia di Laura Grisi con i suoi lavori, pubblicata su "La settimana Incom", 1964



FIG. 66 – Fotografia di Laura Grisi davanti a un suo lavoro esposto alla galleria Il Segno, Roma, 1964.



FIG. 67 – Laura Grisi, *Vento di S-E velocità 40 nodi*, Teatro delle mostre, Galleria La Tartaruga, 27 maggio 1968

CAP. III: I PRIMI ANNI DI TOTI SCIALOJA ALL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI ROMA E LA DOCENZA DI SCENOTECNICA (1953-1957)

1. Prima dell'arrivo di Scialoja: l'Accademia di Belle Arti di Roma dalla Liberazione al 1953

In una Roma fortemente provata dalla guerra e reduce dall'occupazione tedesca anche l'Accademia di Belle Arti stava cercando di ripartire. Per fare questo non doveva solo affrontare le difficoltà materiali dovute alla particolare contingenza storica, ma, come ogni altro ente statale, dopo la caduta del regime fascista, era chiamata a fare i conti con il proprio passato recente. Il 21 settembre 1944 il Ministro della Pubblica Istruzione, Guido De Ruggiero, aveva conferito l'incarico di Commissario dell'istituzione a Ugo Monneret de Villard³²⁸. Fra i suoi compiti vi era quello di raccogliere informazioni sui docenti da segnalare alla Commissione per l'epurazione³²⁹. A essere epurati, stando al decreto legislativo luogotenenziale del 15 febbraio 1945 n. 133³³⁰, dovevano essere tutti i professori di Istituti artistici (compresi quelli musicali) nominati senza concorso fra il 1938 e il 1943. Il provvedimento, invece di essere ben accolto fra le fila degli artisti e intellettuali di dichiarata fede antifascista, aveva suscitato «un giustissimo coro di indignate proteste»³³¹, secondo quanto riportato da Toti Scialoja sulle pagine della rivista “Mercurio”. A essere contestato era sia l'arco temporale preso in considerazione dal decreto, che si limitava ai soli anni finali del Ventennio, sia il suo carattere indiscriminato, poiché non era prevista alcuna valutazione “caso per caso”, da compiersi sulla base degli effettivi titoli e meriti che i singoli docenti potevano vantare. Lo stesso Scialoja lo ritroviamo fra gli autorevoli firmatari³³² di una lettera aperta, pubblicata sul settimanale “Cosmopolita” il 17

³²⁸ Barbara de Iudicibus, *La vita dell'Accademia attraverso i documenti d'Archivio*, in Pietro Roccasecca (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Roma. Centoquaranta anni di istruzione superiore dell'arte in Italia*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2018, p. 242.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, *Annullamento di nomine senza concorso disposte dal 1938 al 1943 negli Istituti di Istruzione artistica* <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1945/04/19/045U0133/sg>> (10 ottobre 2021).

³³¹ Toti Scialoja, [*Un giustissimo coro d'indignate proteste*] in “Mercurio”, Roma, a. II, n. 6, febbraio 1945, p. 145, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte*, cit., p. 66.

³³² Oltre a Scialoja, avevano sottoscritto la lettera aperta: Dante Alderighi, Corrado Alvaro, Alba Anzellotti, Goffredo Bellonci, Arrigo Benedetti, Umberto Barbaro, Massimo Bontempelli, Nerio Brunelli, Lino Bianchi Barrivera, Umberto Barbaro, Alfredo Casella, Luigi Colacicchi, Arnaldo Bocelli, Domenico Caputi, Giuseppe Cesetti, Giuseppe Capogrossi, Gioconda De Vito, Eurialo De Michelis, Libero De Libero, Pericle Fazzini, Enrico Falqui, Antonio Ferdinandi, Virgilio Guzzi, Nino Franchina, Franco Gentilini, Roberto Lupi, Gianna Manzini, Marino Mazzacurati, Ercole Maselli, Roberto Melli, Mario Mafai, Luigi Montanarini, Virgilio Mortari, Alberto Moravia, Francesco Perotti, Goffredo Petrassi, Ildebrando Pizzetti, Guido Piovene, Guglielmo Petroni, Leonida Repaci, Giuseppe Rosati, Ada Ruata Sassoli, Giacomo Saponaro, Carlo Socrate, Angelo Savelli, Alberto Savinio, Pippo Rizzo, Francesco Trombadori, Giuseppe Ungaretti,

febbraio 1945 e indirizzata al nuovo Ministro della Pubblica Istruzione, Vincenzo Arangio-Ruiz, in cui si faceva presente come questa legge, pur partendo da «un principio originariamente giusto»³³³, avesse finito per tradursi in «uno dei più gravi [provvedimenti] che a tutt'oggi il governo abbia preso, sia per le sue conseguenze d'ordine morale sia per quelle d'ordine economico. E tanto più grave in quanto viene a colpire tutta una classe di intellettuali, quelli stessi che fino a ieri venivano accusati come anti-fascisti, proprio e solo perché intellettuali»³³⁴. Quanto veniva prospettato era infatti che si arrivasse a privare la scuola di alcuni insegnanti «di chiarissima fama»³³⁵ – come ad esempio Carlo Carrà, Felice Casorati, Giacomo Manzù, Marino Marini e Giorgio Morandi – «che le giovano e la onorano»³³⁶, essendo riusciti a colmare lo iato fra «realtà artistica contemporanea e insegnamento artistico»³³⁷. Un simile successo era considerato particolarmente meritorio, dal momento che la distanza spesso esistente fra questi due aspetti era percepita da molti come un annoso problema che affliggeva le scuole d'arte e le accademie italiane. Anche negli anni a venire, d'altra parte, tale questione sarebbe tornata a essere oggetto di accese discussioni, concernenti non solo l'indirizzo artistico più giusto da trasmettere agli allievi, ma, nei casi più estremi, anche la possibilità stessa di formare nuove generazioni di artisti attraverso un tipo di educazione accademica.

Nei fatti, l'epurazione verrà applicata con una certa discrezionalità, lasciando aperta la possibilità di mantenere in servizio i professori che avevano dato prova di buone capacità didattiche, «se esisteva per ogni cattedra la posizione di ruolo, o di classe aggiunta, o di corso straordinario»³³⁸. Se, dunque, i provvedimenti stabiliti in una prima fase appaiono piuttosto severi, successivamente quasi tutti i docenti risulteranno reintegrati. Ciò vale anche per figure ritenute particolarmente compromesse con il passato regime. Emblematici in tal senso i casi di Cipriano Efisio Oppo e Mino Maccari. L'artista, fondatore della Quadriennale di Roma, aveva ricoperto la cattedra di Pittura dall'ottobre 1941, grazie a una nomina diretta del Ministro dell'Educazione Nazionale³³⁹. Sulla base del decreto legislativo,

Antonio Veretti, Gino Visentini, Cesare Zavattini, Alberto Ziveri, v. *Lettera aperta al Ministro dell'Istruzione*, in "Cosmopolita. Settimanale di vita internazionale", Roma, a. II, n. 17, 17 febbraio 1945, p. 5.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ de Iudicibus, *La vita dell'Accademia attraverso i documenti d'Archivio*, cit., p. 242, cfr. AABA, Roma, *Corrispondenza, Conferme dei professori di ruolo, Ispezione, 1944-1958*.

³³⁹ Tiziana D'Acchille, *L'Accademia di Belle Arti di Roma e arte figurativa tra politiche di Regime e dispute post belliche (1925-1975)*, in Roccasacca, *Accademia di Belle Arti di Roma...*, cit., p. 89.

dunque, egli risultava destituito dal suo ruolo a partire dal 20 aprile 1945³⁴⁰. Solo attraverso un ricorso al Consiglio di Stato, Oppo era riuscito a essere reintegrato al proprio posto, tornando all'insegnamento accademico a partire dall'ottobre 1947³⁴¹.

Esperienza analoga era stata vissuta da Maccari, il quale però, al termine del procedimento giuridico, si era visto «dispensato dall'insegnamento di pittura»³⁴² a Roma, per eccessivo numero di titolari presenti, mentre aveva riguadagnato la docenza di Tecniche dell'Incisione, che, secondo un'antica consuetudine, dava diritto a un salario ridotto³⁴³.

Anche Mario Rivosecchi, nominato nel 1939 Direttore dell'Accademia di Belle Arti e del Liceo Artistico di Roma³⁴⁴, era stato inizialmente destituito. Ancor prima dell'entrata in vigore del decreto che regolamentava l'epurazione, il 28 gennaio 1945 egli si era rivolto al Ministro della Pubblica Istruzione, confessandogli lo scoramento per un provvedimento che poneva sullo stesso piano “vecchi docenti” e «coloro nominati di ruolo in folto gruppo nell'ultimo periodo»³⁴⁵. Per perorare la sua causa, nella lettera indirizzata al Ministro aveva ripercorso la propria carriera che, dopo la laurea in giurisprudenza e in filosofia, lo aveva visto essere fra i primi docenti abilitati all'insegnamento della storia dell'arte in Italia. Tale ruolo l'aveva ricoperto in qualità di incaricato in diversi licei classici, presso il liceo artistico di Roma e poi anche presso l'Accademia. La sua competenza in materia umanistica l'avrebbe portato allo stesso tempo a tenere dei corsi di Storia della Poesia, destinati agli studenti di Belle Arti³⁴⁶, per i quali si sarebbe dimostrato disposto anche a insegnare gratuitamente³⁴⁷.

³⁴⁰ *Ibidem*, cfr. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Oppo Cipriano Efsio*.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² *Ivi*, p. 92.

³⁴³ Ancora nel 1960 permaneva una simile disparità di trattamento, tanto che i titolari della cattedra di Tecniche dell'Incisione presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, Mino Maccari, Arnoldo Ciarrocchi e Lino Bianchi Barriviera, avrebbero deciso di indirizzare al Ministro della Pubblica Istruzione la richiesta di equiparazione del loro ruolo (e conseguentemente della loro retribuzione) ai colleghi delle altre discipline all'interno della stessa istituzione, vedi *ivi*, p. 103.

³⁴⁴ V. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Rivosecchi Mario*, dattiloscritto su foglio protocollo *Attività svolta del Prof. Rivosecchi dal 1915 ad oggi*.

³⁴⁵ V. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Rivosecchi Mario*, lettera dattiloscritta di Mario Rivosecchi al Ministro della Pubblica Istruzione, datata Roma, 28 gennaio 1945.

³⁴⁶ Potrebbe essere da ricondurre a questo insegnamento il ricordo di Rita Angelotti di lezioni pomeridiane tenute da Rivosecchi in cui egli avrebbe parlato di critica d'arte e in particolare di Benedetto Croce, cfr. Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

³⁴⁷ v. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 4, fasc. 100, fascicolo *Insegnamenti straordinari*, sottofascicolo *Insegnamenti straordinari*, lettera del Ministro dell'Educazione Nazionale al Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Roma, 4 aprile 1944, avente come oggetto *Insegnamenti straordinari – anno scolastico '43-'44* e minuta di lettera

A ulteriore difesa della sua posizione, Rivosecchi aveva sentito il bisogno di rimarcare come, sin dall'Ottocento, fosse consuetudine delle Accademie di servirsi di «insegnanti nominati in ruolo senza concorso»³⁴⁸, in considerazione della loro “chiara fama” in campo artistico e didattico.

Alla luce di ciò rimbotava:

«Ma di che allora mi si accusa?

Ho la tessera del '32³⁴⁹; ho avuto mio figlio in carcere per atti contrari al regime; ho fatto della direzione il centro dell'antifascismo; ho educato i miei scolari sempre alla libertà del pensiero.

Mi sono conquistato il posto che occupo perché tutta la mia vita ho speso per educare, ammaestrare in maniera, mi sia permesso dirlo, così eccezionale, che presidi, allievi e famiglie mi hanno manifestato la loro stima, il loro affetto in ogni occasione. Sono nella scuola, perché ho la vocazione dell'insegnamento. Non ho badato mai all'onorario se, per ben poco guadagno ho impartito 24 ore settimanali come incaricato e poi ho fatto il direttore didattico, carica alla quale non compete alcuna indennità. [...]. La mia nomina in ruolo è stata salutata dai vecchi insegnanti come ovvio riconoscimento del tanto lavoro»³⁵⁰.

La grande dedizione all'insegnamento effettivamente avrebbe contraddistinto tutta la carriera di Rivosecchi³⁵¹, rendendolo uno dei docenti più apprezzati dagli studenti, come avremo modo di vedere anche in seguito. Ne costituiscono una prova le mobilitazioni condotte in più occasioni in sua difesa³⁵²: fra queste uno sciopero generale delle lezioni, indetto per il 14 febbraio 1945, contro il

dattiloscritta del Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Roma Conte Alberto Bennicelli al Ministero dell'Educazione Nazionale, del 21 aprile 1944, *Insegnamenti straordinari*

³⁴⁸ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Rivosecchi Mario*, dattiloscritto su foglio protocollo *Attività svolta dal Prof. Rivosecchi dal 1915 ad oggi*.

³⁴⁹ *Ibidem*. Nella stessa lettera Rivosecchi ricordava anche come egli fosse stato costretto a prendere la tessera fascista «per necessità familiari».

³⁵⁰ v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Rivosecchi Mario*, lettera dattiloscritta di Mario Rivosecchi al Ministro della Pubblica Istruzione, datata Roma, 28 gennaio 1945.

³⁵¹ Nel 1959 Presidente della Repubblica avrebbe conferito a Rivosecchi il Diploma di Benemerito della Scuola, della Cultura e dell'Arte, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Rivosecchi Mario*, lettera dattiloscritta del Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Roma, Stanislao Ceschi a Mario Rivosecchi, in data 6 aprile 1959.

³⁵² In un documento redatto dal professore in una data posteriore al 1944, troviamo indicato che la mancata conferma del suo incarico per il liceo artistico, avvenuta nel 1936 a causa di una «falsa informazione sul numero delle ore settimanali d'insegnamento», aveva suscitato «manifestazioni unanimi di protesta da parte di Presidi, colleghi, alunni ed ex alunni». In questo caso la mobilitazione aveva sortito l'effetto sperato, poiché il Ministero dell'Educazione Nazionale lo avrebbe riconfermato per 18 ore al Liceo Artistico, vedi AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Rivosecchi Mario*, dattiloscritto su foglio protocollo *Attività svolta dal Prof. Rivosecchi dal 1915 ad oggi*. Un dattiloscritto firmato da Rivosecchi e datato 6 febbraio 1945 testimonia indirettamente uno stato di agitazione che aveva coinvolto gli studenti del liceo artistico di Roma alla notizia, diffusa a mezzo stampa, della “eliminazione” di nove decimi dei loro insegnanti nel pieno dell'anno

decreto che avrebbe allontanato dalla scuola anche colui che, nei volantini con cui si promuoveva l'iniziativa – scritti a mano da un'allieva del liceo artistico –, veniva definito: «il nostro stimatissimo e amatissimo Direttore»³⁵³ (fig. 1).

Nel frattempo, Monneret de Villard era passato dalla carica di Commissario a quella di Presidente dell'Accademia di Roma. A lui era succeduto, sul finire del 1946, l'architetto Florestano Di Fausto, promotore di una politica volta a mettere in contatto l'istituzione da lui rappresentata con altre importanti realtà operanti in ambito artistico nella Capitale, come il conservatorio di Santa Cecilia, l'Accademia di Arte Drammatica e il Teatro dell'Opera, sollecitandone così la collaborazione³⁵⁴. Nonostante gli alti ideali che muovevano Di Fausto, egli non era riuscito pienamente nell'impresa, se si considera il reiterato rifiuto espresso da parte dell'ente teatrale alla richiesta di poter consentire agli studenti di Belle Arti di eseguire schizzi e abbozzi durante le prove degli spettacoli³⁵⁵.

Tale opposizione sorprende, considerando che il 10 giugno 1946, quando era ancora Presidente Monneret de Villard, la Scuola di Scenografia aveva avuto la possibilità di compiere un'approfondita visita guidata sia presso il Teatro dell'Opera, sia presso i suoi laboratori a via dei Cerchi³⁵⁶.

scolastico, a seguito del provvedimento di epurazione, vedi AABA, Roma, serie *Atti classificati, Provvedimenti disciplinari*, dattiloscritto con correzioni manoscritte e la specifica “da leggere in Consiglio”.

³⁵³ AABA, Roma, serie *Atti classificati, Provvedimenti disciplinari*. Nello stesso sottofascicolo si trova traccia dei severi provvedimenti presi nei confronti dei cinque alunni del liceo artistico ritenuti responsabili dello sciopero.

³⁵⁴ de Iudicibus, *La vita dell'Accademia attraverso i documenti d'Archivio*, cit., pp. 243-244.

³⁵⁵ Ivi, p. 244, cfr. AABA, Roma, *Corrispondenza, Attività culturali, 1939-1952*.

³⁵⁶ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 4, fasc. 100, *Insegnamenti straordinari*, sottofascicolo 6 *Varie, Scenografia, scenotecnica e teatro sperimentale*, relazione dattiloscritta indirizzata dall'Architetto Aldo Giurgola al Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Roma, in data 27 giugno 1946. Questo documento fornisce un puntuale resoconto della visita didattica compiuta, durante la quale: «Gli allievi hanno potuto [...] esaminare attentamente il comportamento delle varie attrezzature in movimento e fisse; in particolare i piani di sollevamento mossi idraulicamente e scomponibili. La struttura del cordame e dei tiri in alto e laterali, la posizione delle arie, dei sipari, delle quinte, ha particolarmente interessato per la sua complessa distribuzione e per la inconsueta dimensione. È seguita una dimostrazione del comportamento dei vari apparecchi luminosi sul fondale panoramico, dai normali proiettori alla macchina per le nubi. Oggetto di attento esame è stato il comportamento dei colori ed il loro effetto risultante, studio questo che essendo basilare nella scenografia è particolarmente approfondito durante i corsi scolastici. Terminata la visita del palcoscenico vero e proprio, gli allievi sono entrati nella cabina dove è il quadro delle luci assistendo all'esecuzione dei vari comandi da parte dei macchinisti, esaminando quindi la costruzione delle resistenze metalliche e induttive, dei trasformatori a rapporto variabile per la regolazione delle luci. Alla visita al teatro dell'Opera è seguita quella dei laboratori situati in via dei Cerchi comprendenti il deposito dei costumi e la sartoria, il museo di cimeli, il magazzino delle scene ed infine lo studio di scenografia dove gli allievi hanno potuto rendersi conto dei sistemi di esecuzione, dal bozzetto alla stesura in grandi superfici. Gli studenti hanno dimostrato dovunque un vivo interessamento poiché con tale visita hanno potuto sintetizzare quanto attraverso le lezioni teoriche di scenotecnica e illuminazione, le esercitazioni su modelli avevano appreso durante

Di Fausto, oltre a preoccuparsi di favorire la formazione di una rete istituzionale a livello locale, guardava pure all'estero, auspicando l'individuazione di strategie che permettessero di incentivare le possibilità di scambi culturali con l'École des Beaux-Arts di Parigi³⁵⁷.

In concomitanza con la sua presidenza (durata fino al 1949), i docenti dell'Accademia di Roma si erano trovati a riflettere sulle criticità individuabili, in generale, nell'educazione accademica e, più nello specifico, nel loro istituto. A sollecitarli in tal senso era stata un'inchiesta per la riforma dell'istruzione artistica promossa dal Ministero della Pubblica Istruzione attraverso la circolare n. 26 del 5 agosto 1948. La disposizione richiedeva ai Capi d'Istituto di convocare i professori al fine di discutere e dare collegialmente risposta ai quesiti contenuti nel questionario appositamente stilato dal dicastero³⁵⁸. All'incombenza sarebbero state dedicate ben tre sedute del Consiglio delle Scuole, organo interno all'Accademia di Belle Arti di Roma, tenutesi nei locali di via Ripetta il 15³⁵⁹, il 20³⁶⁰ e il 21³⁶¹ dicembre 1948. Da un punto di vista strettamente pratico, dall'ultimo di questi incontri era emersa la necessità di acquistare nuovi materiali per la didattica, di garantire un più largo impiego di modelli viventi, di disporre di maggiori locali, di istituire una gipsoteca che riunisse i gessi sparsi in

l'anno scolastico». Altre testimonianze inerenti alla visita, presenti nello stesso fascicolo, sono: una lettera di ringraziamento indirizzata dal Presidente Ugo Monneret de Villard al Commissario del Teatro dell'Opera (12 luglio 1946), una comunicazione dell'avvenuta visita che il Presidente dell'Accademia indirizza al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (10 luglio 1946), e la risposta del suddetto Ministero in cui si esprime ringraziamento per l'invio della relazione (16 agosto 1946).

³⁵⁷ Barbara de Iudicibus, *L'Accademia di Belle Arti di Roma, la trasmissione artistica e i contatti con altri istituti culturali: notizie dall'Archivio storico*, in Marco Bussagli, Sarah Linford, Pietro Roccasecca (a cura di), *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*, Roma, Editoriale Artemide, 2016, p. 83. Cfr. AABA, Roma, *Corrispondenza, "Relazioni culturali con l'estero", 1938-1951*.

³⁵⁸ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 47, *Consiglio delle Scuole 1947-59, Consiglio delle Scuole, sezione Accademia di Belle Arti, Verbali delle sedute*, Verbale n. 11, manoscritto in data 15 dicembre 1948.

³⁵⁹ *Ibidem*. Da questo verbale si apprende che durante la seduta erano stati letti i quesiti relativi all'Accademia di Belle Arti. I presenti avevano concordato di tornare a confrontarsi sull'argomento dopo aver condotto i necessari approfondimenti. A tale scopo a ognuno era stata fornita copia del questionario.

³⁶⁰ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 47, *Consiglio delle Scuole 1947-59, Consiglio delle Scuole, sezione Accademia di Belle Arti, Verbali delle sedute*, Verbale n. 12, manoscritto in data 20 dicembre 1948. Secondo il documento, i professori coinvolti nella seduta che avevano presentato delle proposte erano: Mario Rivosecchi, Michele Guerrisi, Guido Calori, Cipriano Efisio Oppo e Amerigo Bartoli. Guerrisi era stato incaricato di «stendere una relazione con le risposte ai quesiti, tenendo conto dei diversi pareri e consigli espressi o contenuti nelle varie proposte presentate». Tale documento doveva poi essere rivisto collegialmente il giorno seguente, in previsione dell'invio al Ministero. Cfr. Ivi, nota 11, p. 86 e AABA, Roma, *Corrispondenza "Riforma della Scuola", 1948-1951*.

³⁶¹ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 47, *Consiglio delle Scuole 1947-59, Consiglio delle Scuole, sezione Accademia di Belle Arti, Verbali delle sedute*, Verbale n. 13, manoscritto in data 21 dicembre 1948.

varie parti dell'Accademia, e di stabilire dei premi annuali destinati agli allievi più meritevoli. Guardando con una prospettiva più ampia al sistema accademico, si coglieva invece la necessità di giungere a un'equiparazione fra il diploma rilasciato agli studenti al termine del quadriennio e la laurea universitaria. La situazione corrente, infatti, creava il paradosso per cui il diploma accademico non aggiungeva alcuna qualifica rispetto a quello a cui dava diritto la frequentazione del liceo artistico, grazie al quale effettivamente si poteva subito concorrere per un posto di insegnante di disegno³⁶². Una simile stortura del sistema si può spiegare, almeno in parte, con la norma per cui, una volta compiuti i ventun anni, si poteva accedere all'Accademia anche senza essere in possesso di alcun titolo di studio. L'unico requisito richiesto era il superamento di un esame di ammissione³⁶³. Un altro aspetto su cui le opinioni dei professori convergevano era la necessità di giungere a una scissione fra licei artistici e accademie dal punto di vista didattico e amministrativo. Si auspicava, inoltre, la creazione di un Collegio accademico o Consiglio delle arti, composto dai docenti titolari di accademia e dal Presidente dell'istituzione, il cui compito avrebbe dovuto essere volto al buon andamento della didattica. In tal senso si sarebbe voluto demandare a questo organo l'esame e la messa a punto dei vari programmi annuali, la nomina dei professori incaricati e supplenti, la promozione di iniziative espositive, premi, conferenze, viaggi all'estero, ecc. Inoltre, si auspicava che nelle Commissioni ministeriali per l'assegnazione delle cattedre vacanti potesse partecipare di volta in volta anche un membro del Collegio dell'Accademia interessata dal concorso³⁶⁴. Verosimilmente tali proposte torneranno a essere dibattute in occasione del Convegno nazionale delle Accademie di Belle Arti, tenutosi nel Castello Sforzesco di Milano il 20 novembre 1949, a cui saranno chiamati a partecipare un docente e due studenti in rappresentanza di ciascun istituto³⁶⁵. Secondo quanto ipotizzato da de Iudicibus, potrebbe essere sorta in questa circostanza l'idea di organizzare, con il sostegno del Ministero, una mostra annuale che racchiudesse i migliori lavori degli allievi delle

³⁶² Lionello Torossi, *Le scuole per le professioni artistiche (III)*, in "Comunità", Milano, a. XII, n. 57, febbraio 1958, p. 52.

³⁶³ *Ibidem*. Nel 1962 Stanislaio Ceschi lamentava la scarsa preparazione culturale della «stragrande maggioranza allievi, sia per la differente civiltà d'origine sia per la mancanza di uno studio precedente», dovuta proprio al regolamento accademico che prevedeva «l'iscrizione anche di quei giovani [...] sprovvisti di qualsiasi titolo di studio» e non richiedeva alcuna prova culturale per l'ammissione degli studenti stranieri, v. AABA, Roma, *Presidenza Stanislaio Ceschi*, comunicazione dattiloscritta su carta intestata della Accademia di Belle Arti di Roma di Stanislaio Ceschi al Ministero della Pubblica Istruzione, Ispettorato per l'Istruzione Artistica, in data 23 febbraio 1962.

³⁶⁴ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 47, *Consiglio delle Scuole 1947-59, Consiglio delle Scuole, sezione Accademia di Belle Arti, Verbali delle sedute*, Verbale n. 13, manoscritto in data 21 dicembre 1948.

³⁶⁵ de Iudicibus, *L'Accademia di Belle Arti di Roma*, cit., p. 83.

Accademie d'Italia³⁶⁶. In effetti, un primo appuntamento si era tenuto nella sede di Roma nel dicembre 1950. L'esposizione era stata allestita da Giuseppe (Peppino) Piccolo³⁶⁷, il quale, dopo aver insegnato per quattro anni Pittura, nell'a.a. 1949-50, era subentrato a Vittorio Grassi come docente incaricato di Scenografia³⁶⁸. In questo cambio di assegnazione lo aveva seguito anche il suo assistente, Sante Monachesi³⁶⁹, celebre artista legato al Futurismo anni Trenta, che aveva maturato competenze in materia scenografica frequentando il corso del Centro sperimentale di Cinematografia di Roma nel 1936³⁷⁰.

Intanto non si erano placate le discussioni intorno all'idea di riforma dell'istruzione artistica, che tardava a concretizzarsi. Nel 1951 alcuni allievi dell'Accademia, fra cui Fabio Vergoz, avevano dato

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ de Iudicibus, *La vita dell'Accademia attraverso i documenti d'Archivio*, cit., p. 244.

³⁶⁸ Rosetta Piccolo Sacco, *La mia vita con Peppino Piccolo*, Verona, Edizioni d'arte Ghelfi, 1999, p. 11. Cfr. ACS, Roma, *Archivi degli organi di governo e amministrativi dello Stato*, fondo *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione quinta (già divisione terza) (1927-1950)*, serie *Istituti d'arte applicata, programmi, equipollenze, mostre, personale, studenti, esami, epurazione 1946-50* 16/010,24, b. 109 *Roma, liceo artistico e accademia*. Qui si conserva l'elenco dei docenti dell'Accademia di Belle Arti di Roma nell'a.a. 1950-51. Era stato lo stesso Piccolo a richiedere di poter passare all'insegnamento di Scenografia, essendo risultato primo anche nella graduatoria per l'assegnazione dell'incarico di quella cattedra, vedi AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, lettera manoscritta su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Roma di Giuseppe Piccolo al Presidente dell'Accademia, in data 3 ottobre 1949 (data corrispondente con quella di protocollo).

³⁶⁹ Monachesi avrebbe prestato servizio come assistente di Piccolo alla cattedra di Pittura sin dall'a.a. 1947-48. In precedenza, egli era stato assistente di Enrico Martini, professore di Figura e ornato modellato, vedi AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Monachesi Sante*, lettera dattiloscritta di Enrico Martini al Presidente dell'Accademia di Belle Arti datata 18 luglio 1946 e certificato dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti firmato dal Direttore Cesare Vivaldi, in data 19 ottobre 1976. Cfr. ACS, Roma, *Archivi degli organi di governo e amministrativi dello Stato*, fondo *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione quinta (già divisione terza) (1927-1950)*, serie *Istituti d'arte applicata, programmi, equipollenze, mostre, personale, studenti, esami, epurazione 1946-50* 16/010,24, b. 109 *Roma, liceo artistico e accademia*, lettera di Guglielmo de Angelis d'Ossat a Salvatore Valitutti. Da questa missiva apprendiamo che Monachesi aveva fatto richiesta di poter succedere a Piccolo alla cattedra di Pittura. Una simile domanda era stata energicamente respinta da quello che all'epoca era il Direttore Generale dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, sia perché, in accordo con lo stesso Direttore dell'Accademia, si ritenevano sufficienti le quattro cattedre di Pittura già esistenti (affidate a Carlo Siviero, Cipriano Efisio Oppo, Amerigo Bartoli e Roberto Melli), sia perché si temeva che Monachesi ambisse a una nomina senza concorso, più che a un incarico (come da lui effettivamente richiesto), secondo una pratica consolidata durante il passato regime e ritenuta ormai inammissibile.

³⁷⁰ *Biografia*, in *Sante Monachesi. Opere degli anni '50*, Marisa Del Re Gallery, New York, 1993, ripubblicata in Stefano Papetti (a cura di), *Sante Monachesi*, cat. della mostra, Roma, Fondazione Roma, 21 settembre – 24 ottobre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2010, p. 125.

vita all'Associazione Studenti Belle Arti³⁷¹, che in primavera aveva deciso di sottoporre un questionario composto da tre domande ad artisti di indubbia fama, come Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e Maccari³⁷². A essi veniva chiesto di esprimersi in merito allo stato dell'istruzione artistica in Italia, alle riforme ritenute più urgenti e necessarie in ambito accademico, e alla validità del titolo rilasciato dalle Accademie a fine percorso formativo, considerando che in quel momento i diplomati non avevano accesso diretto all'insegnamento artistico, ma dovevano comunque sostenere un concorso.

Il parere più severo e disincantato risulta quello di de Chirico, il quale giudicava le Accademie «istituzioni completamente inefficienti»³⁷³ e che, dato il loro stato, sarebbero state da sopprimere. Il suo attacco si rivolgeva anche ai docenti, paragonati ad «analfabeti che insegnerebbero letteratura»³⁷⁴. La sua visione così negativa non riguardava solo l'Italia, ma era estesa al contesto internazionale e si legava – a suo parere – a un mancato riconoscimento del valore e della serietà dell'Arte, che impediva di intraprendere le radicali e complesse riforme necessarie per restituire senso all'insegnamento artistico.

Molto diverso l'approccio di Carrà, il quale si trovava a condividere un'opinione che abbiamo visto essere molto diffusa fra i suoi colleghi artisti-docenti. Anch'egli, infatti, si schierava a favore dell'equiparazione giuridica fra Università e Accademie. Inoltre, riteneva che il titolo rilasciato da queste ultime dovesse dare diritto all'esercizio dell'insegnamento. Ciò che però non gli sfuggiva era la necessità di migliorare la qualità della formazione artistica attraverso il coinvolgimento di «bravi artisti e d'un materiale didattico più efficiente»³⁷⁵.

A mezza strada si collocava la posizione di Maccari³⁷⁶, il quale difendeva l'importanza di selezionare gli insegnanti di discipline artistiche non solo in base al diploma accademico, ma soprattutto alla luce di attitudini didattiche particolari, riscontrabili proprio grazie al tanto contestato esame di Stato. Se egli riconosceva ai programmi un valore relativo, ciò si doveva alla sua convinzione che a fare la

³⁷¹ Gabriele Simongini, *Astrattismo, realismo e oltre: Roma e l'Accademia 1945-1975*, in Tiziana D'Acchille, Anna Maria Damigella, Gabriele Simongini (a cura di), *Romaccademia: un secolo d'arte da Sartorio a Scialoja*, cat. della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 20 ottobre – 21 novembre [Roma, Gangemi editore] 2010, p. 203.

³⁷² Proprio Fabio Vergoz aveva conservato i tre questionari compilati da Carrà, de Chirico e Maccari, rendendo possibile la loro pubblicazione a molti anni di distanza, v. Andrea Romoli Barberini (a cura di), *“Maestro, come stanno le Accademie?” I giudizi (severi) di Carrà, de Chirico e Maccari sull'istruzione artistica in Italia nel 1951*, in “Terzocchio. Trimestrale di Arte e Critica”, Roma, a. XXXIII, n. 2, aprile-giugno 2007, pp. 12-13.

³⁷³ Ivi, p. 13.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ Ivi, p. 12. La risposta al questionario di Carlo Carrà è datata 19 maggio 1951.

³⁷⁶ Ivi, p. 13. La risposta di Maccari è datata 26 aprile 1951.

differenza fosse l'effettiva capacità di renderli proficui da parte di chi aveva il compito di attuarli. Per lui, dunque, il principale dovere delle Accademie doveva essere quello di affiancare agli allievi dei buoni maestri, dandogli, inoltre, i mezzi necessari a portare avanti un lavoro continuativo. In quest'ottica, auspicava la messa a disposizione delle aule anche oltre gli orari di lezione e l'insistenza nella fondamentale pratica del disegno³⁷⁷.

Parallelamente alle discussioni sorte con l'intento di sollecitare il governo della neonata Repubblica a promuovere un assetto più efficiente e moderno delle Accademie di Belle Arti, un processo di autoriflessione nei docenti accademici, circa l'indirizzo più opportuno da dare ai propri insegnamenti era scaturito dalla notevole fase di aggiornamento che stava vivendo la scena artistica italiana, dopo i lunghi anni di autarchia culturale promossa dal regime fascista. In concomitanza con l'inchiesta ministeriale del dicembre 1948, il professore Michele Guerrisi³⁷⁸, tenendo presenti i pareri dei colleghi e con la loro approvazione, aveva stilato una relazione in cui erano sintetizzate delle riflessioni sull'arte contemporanea e sulla didattica. Sia il lessico utilizzato, sia i concetti espressi denunciavano un orizzonte di pensiero fortemente legato all'estetica crociana. Nel documento si legge ad esempio che, a fronte di una crisi generalizzata del gusto dell'arte contemporanea, riguardante anche le Accademie, esse non potevano compiere «i miracoli che soltanto [a]i geni³⁷⁹ è dato ogni tanto di operare, nel giro di secoli»³⁸⁰. Egli poi proseguiva contestando lo stesso quesito volto a vagliare se le Accademie rispondessero allo scopo di preparare gli artisti, ribattendo: «è come domandare se l'arte si possa insegnare: fare cioè una domanda alla quale non si può dare una risposta categorica»³⁸¹. E, infatti, precisava il proprio punto di vista, evidentemente condiviso dalla

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Michele Guerrisi in quel momento insegnava scultura. Nonostante il provvedimento di epurazione preso nei suoi confronti lo avesse "restituito" formalmente alla cattedra di Storia dell'Arte dell'Accademia di Torino, per la quale aveva vinto il concorso da titolare nel 1927, egli infatti era riuscito a essere comandato, per ragioni familiari ed economiche, a Roma, in sostituzione di Attilio Selva v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Guerrisi Michele*, lettera dattiloscritta su carta intestata del Ministero della Pubblica Istruzione indirizzata dal Ministro Arangio-Ruiz al Presidente dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico, in data 3 novembre 1945.

³⁷⁹ L'uso del termine "genio" lo si ritrova anche nell'articolo *Educare all'arte*, redatto da Mario Rivosecchi. Nel testo il professore sollecitava una presa di posizione da parte della politica, affinché l'Italia prendesse esempio da quanto stava avvenendo in una città come Parigi, in cui si era fatto moltissimo a favore dell'arte. Egli così argomentava la sua posizione: «se il Genio nasce quanto vuole Iddio e si manifesta contro il tempo avverso, il talento si disperde se l'ambiente non aiuta», v. Mario Rivosecchi cit. in de Iudicibus, *la trasmissione artistica e i contatti con altri istituti culturali...*, cit. p. 84.

³⁸⁰ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 47, *Consiglio delle Scuole 1947-59, Consiglio delle Scuole, sezione Accademia di Belle Arti, Verbali delle sedute*, Verbale n. 13, manoscritto in data 21 dicembre 1948, *Relazione*.

³⁸¹ *Ibidem*.

maggioranza dei suoi colleghi, sostenendo: «L'arte, in quanto arte, non si può insegnare, così come non si può insegnare a nessuno di fare della poesia»³⁸².

A fronte di ciò, quello che veniva prospettato come il compito delle accademie era innanzitutto l'educazione critica degli allievi, concepita per consentire loro di «leggere con chiarezza nella storia del linguaggio artistico»³⁸³ affinché essi potessero giungere a formulare dei giudizi in grado di guidarli e rischiararli nell'approfondimento delle proprie «tendenze»³⁸⁴ «e negli aspetti della natura»³⁸⁵, individuata come fonte inesauribile di ispirazione. Attraverso questo tipo di formazione i docenti intendevano ostacolare il manifestarsi di due atteggiamenti opposti: da una parte l'imitazione pedissequa della tradizione; dall'altra l'accoglimento del modernismo³⁸⁶. I termini della questione erano così posti:

«Distinguendo nettamente la storia dell'arte da quella puramente astratta del linguaggio figurativo, si evita il pericolo di scambiare per artisti quelli che storcendo e sforzando il naturale linguaggio si illudono di creare rappresentazioni artistiche, e si evita anche il pericolo di credere che basti la conoscenza di un certo mestiere per fare dell'arte. I due errori sono sullo stesso piano artistico.

L'insegnamento perciò non deve aver di mira né la conservazione statica di una tradizione passiva (che non sarebbe altro che pigrizia mentale) né l'idea ottimistica di un assurdo progetto che accolga, senza cauto esame, tutto ciò che di nuovo offra l'ultima trovata in vetrina»³⁸⁷.

Si può ben ritenere che queste parole descrivano un clima perdurante all'interno dell'Accademia per tutti gli anni Cinquanta. È dunque in questo contesto – poco incline alle novità e agli aggiornamenti più audaci –, che si deve collocare l'arrivo di Scialoja nell'istituzione romana, dove egli aveva vinto il concorso per un incarico straordinario di Scenotecnica nel marzo 1953³⁸⁸. La scelta era ricaduta su

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ *Ibidem*. In un altro passaggio, per indicare la presunta predisposizione individuale caratteristica di ogni artista, viene utilizzato il termine “anima”.

³⁸⁵ *Ibidem*. Nella relazione Guerrisi faceva ricorso proprio a questa etichetta critica, impiegandola con una connotazione negativa. Egli, infatti, affermava: «È soltanto questa buona lettura [...] che potrà salvare l'allievo dall'illusione di essere originale proprio quando più cede alla suggestione passiva di una tradizione sopravvalutata per scarsità di cultura, e di un modernismo accolto per chiasso o per vanità».

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ibidem*. Secondo de Iudicibus quest'ultima affermazione spetterebbe a Di Fausto, cfr. de Iudicibus, *L'Accademia di Belle Arti di Roma, la trasmissione artistica e i contatti con altri istituti culturali...*, cit., p. 83, cfr. AABA, Roma, *Corrispondenza “Riforma della Scuola”, 1948-1951*

³⁸⁸ Nella domanda di rinnovo dell'incarico di Scenotecnica presso l'Accademia di Belle Arti di Roma per l'a.a. 1955-56, Scialoja attestava di essere «professore incaricato di Scenotecnica all'Accademia di Belle Arti di Roma dal 1 marzo 1953 (avendo vinto il Concorso per un Incarico Straordinario di Scenotecnica, nota Ministeriale n. 12021 del 14 gennaio 1953)»

di lui essendogli stati riconosciuti «indubbi meriti e superiorità nei confronti degli altri concorrenti»³⁸⁹, come veniva affermato dalla Commissione giudicatrice – composta fra gli altri da Oppo e Ferruccio Ferrazzi –, nella scheda con cui il professore richiedeva, verosimilmente per la prima volta, l’assegnazione dell’incarico (fig. 2), secondo una prassi destinata a ripetersi annualmente, sino al 1959³⁹⁰.

2. Toti Scialoja e Peppino Piccolo: due figure a confronto nel corso di Scenografia

Dal 1° ottobre 1953 al 30 settembre 1957 Toti Scialoja risulta ufficialmente in servizio all’interno dell’Accademia di Belle Arti di Roma, in qualità di professore incaricato di Scenotecnica³⁹¹. Il suo insegnamento ricadeva nell’ambito del corso principale di Scenografia³⁹², tenuto da Peppino Piccolo. Rispetto agli altri indirizzi accademici allora esistenti – Pittura, Scultura e Decorazione –, la formazione in campo scenografico imponeva una maggiore convergenza di saperi pratici e teorici,

(AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, dattiloscritto di Toti Scialoja senza data [protocollato il 30 giugno 1955] con elenco attività svolte nel campo della Scenografia e Scenotecnica). Tale notizia trova riscontro anche in un documento prodotto nel giugno del 1953 dallo stesso Scialoja, in cui egli indicava che la propria documentazione artistica giaceva presso l’Archivio storico dell’Accademia di Belle Arti di Roma, dove era stata «presentata nel gennaio di quest’anno per la partecipazione al Concorso successivamente vinto dal sottoscritto», v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, documento manoscritto da Toti Scialoja indirizzato al Presidente dell’Accademia di Belle Arti di Roma, 15 giugno 1953 (stessa data in cui è protocollato).

Avendo vinto il concorso, Scialoja aveva preso il posto che fino all’a.a. 1951-52 era stato di Vincenzo Giurgola, v. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. *Incarichi assistenti anno 1951-52*.

³⁸⁹ Il documento non è datato, ma si può supporre che si tratti di quello con cui era ufficializzato il primo incarico di Scialoja poiché negli altri che si conservano presso l’Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti (ascrivibili alla fine degli a.a. 1954-55, 1955-56, 1956-57 e 1958-59) i giudizi espressi dalla Commissione non fanno mai cenno ad altri concorrenti, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d’istruzione artistica, senza data. Nello stesso documento apprendiamo che la Commissione gli aveva assegnato una valutazione di 90 punti per la sua attività artistica e scenografica.

³⁹⁰ L’ultima scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d’istruzione artistica compilata da Scialoja reca la data del 26 giugno 1959. Con questa si attestava la richiesta da parte del docente, del conferimento dell’incarico di Decorazione, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, *Incarico “Decorazione”. Prof. Scialoja Antonio, 1959-60*.

³⁹¹ Cfr. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, Certificato rilasciato dal direttore dell’Accademia di Belle Arti di Roma Luigi Montanarini il 30 giugno 1976.

³⁹² Il corso quadriennale di Scenografia presso le Accademie di Belle Arti di Roma, Milano e Bologna era stato istituito con decreto del 31 dicembre 1923. La normativa stabiliva, fra le altre cose, che esso doveva prevedere, oltre all’insegnamento della scenografia, anche «lezioni di “stile, storia dell’arte e storia del costume”», vedi Michèle Humbert, *Appunti su un’osservazione comparata di due Istituzioni europee storiche, l’Accademia di Belle Arti di Roma e l’école Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi*, in Roccaseca, *Accademia di Belle Arti di Roma...*, cit., p. 183.

fondati su un'avvertita cultura umanistica³⁹³. I due docenti, pur partendo da questa comune consapevolezza, con le loro lezioni ne avrebbero dato un'interpretazione piuttosto differente, come d'altronde erano diverse le esperienze che li connotavano.

Nei capitoli precedenti abbiamo già avuto modo di rilevare che Scialoja era un pittore autodidatta, formatosi frequentando il *milieu* artistico e culturale della Capitale e contemplando avidamente fotografie, tricromie e riproduzioni tipografiche di opere d'arte moderna di ambito internazionale (soprattutto francese), i cui originali in quegli anni giovanili non aveva avuto la possibilità di vedere dal vero, a causa della chiusura culturale imposta dal regime fascista³⁹⁴. Con la fine della guerra la sua pittura era cambiata e maturata, risentendo delle sollecitazioni e riflessioni ingenerate dal confronto diretto con la scena artistica europea. I primi anni Cinquanta, in particolare, lo avevano visto alle prese con un'inesausta sperimentazione di soluzioni formali anche molto diverse fra loro³⁹⁵, che lo avevano portato progressivamente alla riscoperta – da lui stesso definita «fuori di ogni

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ In un'intervista a Enrico Pulsoni, Scialoja parlava in questi termini dei suoi anni giovanili: «Le mie conoscenze dell'arte facevano riferimento dapprima agli Impressionisti e in particolare a Van Gogh, anche se non li avevo mai visti dal vero. I miei idoli, oltre a Scipione, erano Chaïm Soutine e gli altri artisti della École de Paris, che conoscevo attraverso le quadricromie dei loro lavori, che attaccavo sul muro con delle puntine. Ero privo di passaporto perché non avevo ancora fatto il Servizio militare, e non potevo pertanto recarmi all'estero. Durante il fascismo non era infatti permesso l'espatrio prima di aver svolto il servizio di leva. Con lo scoppio della guerra, feci sette anni di servizio militare ininterrotto. Ero bloccato nel mio paese», v. intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit.

Anche Cesare Brandi, dovendo presentare Scialoja in occasione della sua mostra tenutasi nel 1941 presso la Società Amici dell'Arte di Torino, avrebbe scritto: «[...] è indicativo che codesto giovane, coltivatissimo, ma che non s'è mosso dall'Italia e conosce della pittura europea quello che ne dà la piazza, ossia le fotografie, le modeste tricromie [...], si sia subito trovato rivolto verso una pittura in cui si riversa un istinto violento e istantaneo [...]. Ensor e Kokoschka, Chagall e Soutine», v. Cesare Brandi, [*Presentazione*], cat. della mostra *Toti Scialoja*, Torino, Società Amici dell'Arte, 8 – 23 marzo 1941, p. n.n., ripubblicato in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 133. Il senso di isolamento sofferto da Scialoja negli anni giovanili torna nell'articolo da lui composto in memoria di Soutine. Qui egli dichiarava senza mezzi termini: «Chaïm Soutine è morto per l'odio tedesco, il medesimo odio inesausto che ci impedì di avvicinarci a lui, di valicare le maledette frontiere, di vedere su vere tele la sua viva pittura. Noi conosciamo la sua opera flagellata e coronata di spine solo attraverso il polveroso schermo delle riproduzioni fotografiche e tipografiche o gli acidi vetrucci colorati delle tricromie. La leggenda di una pittura tanto amata rimane ancora per noi ricoperta di questa cenere prodotta dai fuochi d'odio, che seguita a precluderci tutto ciò che più sentiamo nostro e che si addensa ora come uno sterile velario sulla estrema notizia» (Toti Scialoja, *In morte di Kaim Soutine*, in "Mercurio", Roma, a. II, n. 7-8, marzo-aprile 1945, p. 150, ripubblicato con il titolo di *In morte di Chaïm Soutine* in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...*, cit., p. 67.

³⁹⁵ Fabrizio D'Amico descrive efficacemente questa fase di Scialoja, come «anni spesi in una ricerca molteplici, e a tratti anche confusamente, indirizzata», v. D'Amico, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, cit., p. 12.

tempo»³⁹⁶ – del Cubismo analitico (fig. 3) e poi, nel 1954, a varcare convintamente la soglia dell'astrazione³⁹⁷, come avremo modo di osservare più nel dettaglio nel prossimo capitolo (figg. 4-7). Ciò lo avrebbe collocato in una posizione decisamente “eterodossa” rispetto alla linea figurativa prevalente fra i suoi colleghi d'Accademia (figg. 8-10).

Il ritorno all'insegnamento di Scialoja, dopo la breve parentesi dello Zileri, era stato possibile non solo grazie al riconoscimento di cui egli godeva in campo pittorico, ma anche per l'autorevolezza acquisita in quello teatrale. Egli nel 1953 poteva già vantare, infatti, un'intensa collaborazione, nelle vesti di scenografo, costumista e autore, con alcuni dei principali esponenti del teatro di ricerca del periodo. Fra questi ricordiamo ancora una volta il regista Vito Pandolfi, i compositori Goffredo Petrassi e Roman Vlad, e soprattutto il danzatore e coreografo Aurél M. Milloss. A lui, in particolare, si doveva un decisivo aggiornamento dell'idea stessa di balletto in Italia³⁹⁸, figlia dell'esperienza dei Ballets Russes, e dunque fondata sulla «collaborazione a oltranza delle arti nello spettacolo»³⁹⁹, come rilevato dallo stesso Scialoja.

A ben guardare, sarà proprio in concomitanza con il suo incarico accademico da docente di Scenotecnica che si verificherà una ripresa dell'attività scialojana a teatro, dopo qualche anno di pausa, seguito alla fallimentare esperienza dell'*Anfiparnaso* e alla mancata realizzazione di vari progetti, fra cui *La strada sul caffè*. Per questo balletto – ricordiamo – Scialoja nel 1951 aveva ideato una prima idea scenica completamente astratta (figg. 11-12), rifiutata sia da Milloss, sia da Cesare Brandi, rispettivamente coreografo e autore del libretto dello spettacolo⁴⁰⁰. Nel 1954, l'artista aveva firmato una nuova versione scenografica dei *Capricci alla Stravinsky*⁴⁰¹, presentata da Milloss al

³⁹⁶ ALV, Roma, faldone CCXLVI *Italiani contemporanei*, fascicolo 13 *Santomaso*, dattiloscritto *Nota autobiografica* di Toti Scialoja, p. 2. cfr. Toti Scialoja, *Giornale di pittura*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 21.

³⁹⁷ D'Amico, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, cit., pp. 12-13.

³⁹⁸ Scialoja, *Danza-pittura*, cit., p. 147, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...*, cit., p. 120.

³⁹⁹ Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, cit., p. 144, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...*, cit., p. 52.

⁴⁰⁰ Drudi, *Materiali*, cit., p. 83. Cfr. Mario Verdone, *Scenografie di Scialoja*, in “Terzocchio. Trimestrale di Arte e Critica”, Roma, a. XXIV, n. 89, 1998, p. 41. Secondo quanto sostenuto da Verdone in questo articolo, sarebbero stati i committenti del Maggio Musicale Fiorentino e non Brandi né Milloss a volere delle scenografie più realistiche per *La strada del caffè*.

⁴⁰¹ La prima versione del balletto – sempre con musiche di Stravinsky, coreografia di Milloss, scenografie e costumi di Scialoja – era stata presentata al Teatro delle Arti di Roma il 30 aprile 1943, nell'ambito delle Manifestazioni Musicali del XXI anno di Regime. Il successo dello spettacolo avrebbe fatto sì che esso fosse riproposto per diverse stagioni al Teatro dell'Opera di Roma, prima di essere ripreso dallo stesso Milloss nel 1954, v. Drudi, *Materiali*, cit., pp. 42-43. A questa riproposizione sarebbe corrisposta una nuova versione scenografica realizzata da Scialoja, a cui Milloss fa cenno in una lettera inviata all'amico dal Sudamerica, dove il coreografo si trovava in quel momento. «Ho ricevuto oggi il tuo

Teatro Municipal di Rio de Janeiro⁴⁰², e i costumi per due *pièce* dirette da Pandolfi al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, nell'ambito delle celebrazioni tassesche: l'*Aminta* e il *Torquato Tasso*. Per queste *mise en scène* ferraresi, dedicate rispettivamente a un dramma di Tasso e a un testo di Goethe, Scialoja realizzerà dei costumi ispirati a modelli pittorici cinquecenteschi (figg. 13-15), coerentemente con la scelta di adottare come elementi scenici delle gigantografie di stampe del XVI secolo⁴⁰³. Molto più audaci saranno i suoi successivi interventi. Le scenografie e i costumi per i balletti *One Way Street* (1955⁴⁰⁴, fig. 16), *Hungarica* (1956⁴⁰⁵, figg. 17-20) e *Persephone* (1956⁴⁰⁶ fig. 21), testimoniano infatti la progressiva affermazione in Scialoja di una nuova estetica dello spazio scenico, «non descrittivo, non “contenitore” del dramma, ma esso stesso dramma visivo, espressivo»⁴⁰⁷, secondo una visione che egli, nelle vesti di professore, cercava di trasmettere ai suoi allievi di Scenotecnica, anche attraverso la scelta degli argomenti di storia del teatro oggetto di approfondimento durante le lezioni. Come vedremo, simili sviluppi formali registrati in ambito teatrale, andranno di pari passo con le sperimentazioni compiute dall'artista sul fronte pittorico (figg. 6-7), sull'onda della sua “scoperta” dell'Action Painting statunitense, avvenuta attorno alla seconda metà del 1955. Questa corrispondenza non implica una subordinazione del linguaggio scenico a quello pittorico, ma deriva da un'idea della scena quale ulteriore possibilità per l'artista di condurre la propria ricerca in termini espressivi e visivi⁴⁰⁸. Come ben rilevato da Patrizia Veroli, il lavoro da

bozzetto dei “Capricci”, ed eccomi subito ringraziarti. Mi ha commosso la tua così affettuosa dedica, e sono entusiasta delle piccole modifiche nei colori che trovo ora più vivi (brillanti) di prima. Credimi, non esagero dicendo che ho saltato di gioia nel ricevere e vedere il quadro! E insieme a me sono saltati di allegria anche tutti coloro che lo hanno visto. Lo mostrai subito ai miei collaboratori ed ai dirigenti della Festa del IV Centenario; tutti sono felici di avere nel nostro programma questa tua geniale opera! [...] Peccato che non potrai essere presente agli spettacoli che promettono buon esito», v. AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. Aurél Milloss, lettera di Aurél M. Milloss a Toti Scialoja su carta intestata Comissao da IV Centenario de Cidade de Sao Paulo, 25-1-1954 – 25-1-1954, San Paolo del Brasile, 10 novembre 1953.

⁴⁰² V. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 135 e Patrizia Veroli, *Appendice 2, l'opera a (i balletti)*, in Milloss. *Un maestro della coreografia tra impressionismo e classicità*, Lucca, Libreria Musicale Italiana editrice, 1996, p. 566.

⁴⁰³ Drudi, *Materiali*, cit., p. 79.

⁴⁰⁴ Lo spettacolo era stato presentato il 27 febbraio 1955 al Teatro Comunale di Salerno, per poi essere messo in scena anche al Piccolo Teatro di Milano il 29 marzo e al Teatro Valle di Roma il 6 maggio, v. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 154.

⁴⁰⁵ Il lavoro di Scialoja risaliva al 1955, in quanto il balletto di Aurél Milloss, con musica di Béla Bartók, era stato presentato all'inizio del 1956 (il 10 gennaio) al Teatro dell'Opera di Roma, *ivi*, p. 158.

⁴⁰⁶ Il balletto aveva debuttato il 6 febbraio 1956 al Teatro Massimo di Palermo, v. *ibidem*.

⁴⁰⁷ Drudi, *Materiali*, cit., pp. 90-91.

⁴⁰⁸ Per maggiori approfondimenti sulla concezione del teatro secondo Scialoja si rimanda ai testi in esame e agli studi sulle relazioni fra teatro e arti figurative nella Roma del secondo dopoguerra di Martina Rossi, fra cui Martina Rossi, *Il*

scenografo di Scialoja dimostra nei fatti «che la pittura in teatro non può scadere in decorazione, secondo una subalternità che è sancita dallo stesso termine *décor*, ma invece d'un lato è essenziale a qualsiasi azione scenica, che potrà fare a meno della musica e del testo, ma mai della figurazione in cui consiste, e dall'altro è “semplicemente un modo che ha l'immagine pittorica di manifestarsi nel ritmo del teatro”»⁴⁰⁹, come rivendicato dallo stesso artista.

Più grande di Scialoja di una decina d'anni era Giuseppe Piccolo⁴¹⁰. Egli, sin da giovanissimo, si era trasferito da Catania a Roma per frequentare dapprima il liceo artistico e poi l'Accademia. Una volta diplomatosi, aveva continuato gli studi approfondendo le sue conoscenze in campo architettonico. Al contrario del collega, il pittore siciliano aveva avuto la possibilità di recarsi all'estero durante il Ventennio, avendo vinto due concorsi indetti dal Ministero dell'Educazione Nazionale per un viaggio d'istruzione a Parigi nel 1925 e a Berlino nel 1928⁴¹¹, ma queste esperienze non sembrano aver determinato alcun cambiamento significativo nel suo modo di dipingere. A partire dal 1939 egli aveva iniziato a insegnare presso l'Accademia di Belle Arti di Roma⁴¹². Il suo primo incarico lo vedeva ricoprire la cattedra di Bianco e Nero nell'ambito della Scuola Libera del Nudo. Dal 1941 Piccolo aveva affiancato alla docenza e alla sua attività pittorica, anche la carriera da scenografo e costumista, che aveva avuto modo di esercitare principalmente in ambito cinematografico⁴¹³. Tale pratica,

teatro è arte visiva. Alcune premesse teoriche del passaggio della superficie pittorica alla dimensione ambientale e performativa, in Ead, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editore, 2022, pp. 15-38 e Martina Rossi, *Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena*, in “Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.”, Milano, Scalpendi editore, 2020, pp. 113-127.

⁴⁰⁹ Scialoja cit. in Veroli, *La pittura e la scena italiana del balletto...*, cit., p. 28. La citazione è tratta da Toti Scialoja, *Discorso sul balletto*, in “Balletto”, a. I, n. 1, novembre 1955.

⁴¹⁰ Giuseppe Piccolo era nato a Nascalucia (CT) il 30 giugno 1903, vedi AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, certificato dattiloscritto compilato in data 11 dicembre 1973.

⁴¹¹ Piccolo Sacco, *La mia vita con Peppino Piccolo*, cit., p. 3.

⁴¹² Ivi, p. 7. Cfr. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, Comunicazione stato di famiglia. In questo documento Piccolo risulta incaricato della Cattedra di Bianco e Nero presso l'Accademia di Roma dall'a.a. 1939-40 e sino al 1941-42. Parimenti vi si legge che nello stesso istituto egli aveva insegnato per due anni (1942-43 e 1943-44) Scenografia cinematografica, per quattro anni (dal 1945-46 al 1948-49) Pittura, e per sei anni (dal 1949-50 al 1954-55) Scenografia. Dopo tanto tempo in cui aveva prestato servizio in qualità di incaricato, dal 1 ottobre 1955 egli figura come titolare della cattedra di Scenografia, che avrebbe mantenuto fino al 1 ottobre 1973, quando sarebbe andato in pensione per raggiunti limiti di età, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, lettera inviata dal Ministero della Pubblica Istruzione, Ispettorato per l'Istruzione Artistica al Direttore dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Roma, in data 28 novembre 1972 (protocollata il 1 dicembre 1972), avente come oggetto *Prof. Piccolo Giuseppe, Collocamento a riposo*.

⁴¹³ Piccolo Sacco, *La mia vita con Peppino Piccolo*, cit., p. 8.

maturata sul campo, lo avrebbe portato a essere incaricato per gli anni accademici 1942-43 e 1943-44 della cattedra di Scenografia Cinematografica, istituita su sua proposta⁴¹⁴. Questo insegnamento straordinario era stato pensato in accordo con il titolare del corso di Scenografia dell'epoca, Vittorio Grassi, il quale lo riteneva indispensabile per gli studenti «che, oggi, trovano quasi sempre, all'uscita dalla Accademia, aperte le porte degli studi cinematografici»⁴¹⁵. Nella relazione acclusa da Piccolo alla domanda di riconferma incarico per l'a.a. 1942-43, egli aveva motivato la sua richiesta di introduzione della nuova materia di studio facendo presente che la scenografia non potesse né dovesse «estraniarsi dal cinematografo, i cui problemi sono fundamentalmente diversi da quelli teatrali, sia nel campo plastico, sia in quello della luministica etc.»⁴¹⁶. Effettivamente, le peculiarità del mezzo cinematografico, che avevano un impatto sulla progettazione e realizzazione scenografica, emergono con chiarezza nel programma diviso per annualità stilato dallo stesso professore e così articolato:

1° anno prime nozioni sulla scenografia cinematografica – conoscenza dei piani di lavorazione – uso degli obbiettivi e loro influenza sulla scenografia – angolazioni

2° anno Influenza della luce per il rendimento del bianco e nero – fondini – progettazione sulla diagonale – adattamento scenografico in esterno – l'influenza delle carrellate e panoramiche sulla scenografia – in rapporto agli obbiettivi da usare

3° anno Scenografia in teatro (le ombre dipinte) – modellini su fondalini – modellini dei soffitti – nozioni sull'influenza del colore

4° anno Progettazione completa per un film – nozioni e regole generali sui film a colori – conoscenza dei materiali d'impiego⁴¹⁷

⁴¹⁴ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, minuta dattiloscritta di lettera del Presidente dell'Accademia, Conte Alberto Bennicelli al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Arti, datata 30 settembre 1942, avente come oggetto *Insegnamento straordinario della Scenografia cinematografica* e comunicazione di Bennicelli e Mario Rivosecchi (direttore) al Prof. Vittorio Grassi (titolare del corso di Scenografia), in data 19 novembre 1942, avente come oggetto *Insegnamento del Prof. Giuseppe Piccolo*.

⁴¹⁵ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, nota manoscritta di Vittorio Grassi del 24 settembre 1942 aggiunta a domanda di riconferma incarico dattiloscritta su foglio protocollo da Giuseppe Piccolo, indirizzata al Presidente della Regia Accademia di Belle Arti di Roma, 16 settembre XX [1942].

⁴¹⁶ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, domanda di riconferma incarico dattiloscritta su fogli protocollo di Giuseppe Piccolo, indirizzata al Presidente della Regia Accademia di Belle Arti di Roma, con allegato *Programma riguardante l'insegnamento della Scenografia Cinematografica in seno alla cattedra di Scenografia della R. Accademia di Belle Arti di Roma*.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

Nel momento in cui si era giunti a disporre l'entrata in vigore del nuovo insegnamento, era stato deciso anche che le lezioni di Piccolo avrebbero compreso sia una preparazione teorica da impartirsi in classe, sia delle esercitazioni pratiche da compiersi presso case di produzione cinematografica. L'accoglienza positiva ricevuta da una simile iniziativa è testimoniata dall'appello scritto da alcuni allievi affinché il Ministero della Pubblica Istruzione rivedesse la sua decisione di eliminare la cattedra⁴¹⁸, come stabilito in accordo con il Commissario Monneret de Villard fra l'ottobre 1943 e l'aprile 1944⁴¹⁹, a causa della subentrata esigenza di ridurre gli insegnamenti in vigore nell'Accademia di Roma, limitandoli a quelli ritenuti strettamente necessari⁴²⁰.

Anche quando Piccolo passerà alla docenza di Pittura, un anno dopo la soppressione dell'insegnamento di Scenografia cinematografica⁴²¹, egli continuerà a essere attivo come scenografo, partecipando soprattutto alla realizzazione di film «a carattere divertente»⁴²², come rievocato da sua moglie (fig. 22). Egli porterà avanti questo impegno più o meno saltuariamente fino al 1958, quando i suoi rapporti con il cinema si interromperanno per delusioni di ordine economico⁴²³. Stando al ricordo del suo ex-studente Marco Balzarro, Piccolo andava molto orgoglioso di aver curato

⁴¹⁸ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, lettera dattiloscritta indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione e, per conoscenza, al Direttore Generale Antichità e Belle Arti, al Commissario Straordinario dell'Accademia di Belle Arti di Roma e al Direttore della Regia Accademia di Belle Arti di Roma, senza data. Nel documento si legge: «Con l'anno accademico in corso abbiamo avuto la spiacevole sorpresa di sentirci privati dell'insegnamento di Scenografia cinematografica (materia di studio che avevamo accolta con vivo interesse); insegnamento affidato da due anni in qua al prof. Piccolo Giuseppe il quale ci guidava con passione vera e perizia, tanto da essere lieti di seguirlo con entusiasmo, e questo anche per le sue idee pratiche ed innovatrici. Questa branca della Scenografia è per noi oltre che materia di cultura indispensabile, anche una seria certezza di lavoro nella vita. Gli studenti, avendo perduto fiducia ed attaccamento alla scuola, si sono allontanati dalle restanti lezioni del corso, mentre i sottoscrittenti prima di seguire l'esempio degli altri si rivolgono pieni di fiducia e speranza all'Ecc. Vostra affinché ci voglia restituire la materia d'insegnamento e il medesimo insegnante».

⁴¹⁹ Il 14 ottobre 1943 il Ministero non aveva confermato l'insegnamento di Scenografia cinematografica, che sarebbe stato definitivamente soppresso il 4 aprile 1944. Fino a quella data Piccolo avrebbe continuato comunque a prestare servizio come docente di quella materia, per poi concludere l'anno accademico come assistente volontario di Vittorio Grassi, vedi AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Roma, datata 20 maggio 1947 (protocollata il 21 maggio 1947), avente come oggetto Prof. Piccolo Giuseppe e documento dattiloscritto firmato Mario Rivosecchi e datato 26 marzo 1947.

⁴²⁰ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, lettera dattiloscritta di Ugo Monneret de Villard indirizzata a Giuseppe Piccolo del 10 marzo 1945, avente come oggetto Insegnamento Straordinario di Scenografia cinematografica.

⁴²¹ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, certificato di servizio dattiloscritto, datato 11 dicembre 1973.

⁴²² Piccolo Sacco, *La mia vita con Peppino Piccolo*, cit., p. 15.

⁴²³ Ivi, p. 17.

i costumi per una pellicola di Totò⁴²⁴, facilmente identificabile ne *La patente*, diretta da Mario Soldati e parte del film a episodi del 1952 *Questa è la vita*, basato su tre novelle di Luigi Pirandello⁴²⁵.

Abituato a misurarsi con le richieste dell'industria cinematografica, è ovvio che la concezione del professore siciliano in materia scenografica fosse molto diversa da quella che poteva avere Scialoja, il quale, stimolato probabilmente dalla frequentazione di Brandi e di Milloss, era giunto a elaborare un proprio complesso pensiero teorico sul teatro, espresso sin dalla metà degli anni Quaranta in due articoli pubblicati sulla rivista "Mercurio" con il titolo *Premesse per una moderna scenografia pittorica* (1944)⁴²⁶ e *Danza-pittura* (1946)⁴²⁷. In questi contributi egli sconfessava una concezione tradizionale della scenografia, che invece possiamo ancora ravvisare in *Piccolo*. Per quest'ultimo, infatti, una delle preoccupazioni dello scenografo sia cinematografico, sia teatrale doveva essere quella di concepire un'ambientazione prospetticamente credibile – quando non addirittura praticabile – in cui far muovere gli attori, pur nella consapevolezza che lo scopo finale dovesse essere quello di realizzare, attraverso la forma scenica, i particolari decorativi e gli stessi costumi degli attori, una «"composizione pittorica" in movimento e a tre dimensioni»⁴²⁸. Anche per Scialoja lo scenografo e il costumista dovevano sempre ragionare tenendo presente la frontalità e la "pittoricità del teatro", ma ciò implicava per lui conseguenze ben più radicali. Secondo la visione scialojana, infatti, «scultura e architettura, issate in teatro»⁴²⁹, avrebbero dovuto «necessariamente svuotarsi di materia strutturata»⁴³⁰, coerentemente con il punto di vista fisso assunto dallo spettatore, «sigillato come è nella ceralacca rossa della poltrona o inchiodato alla tavola del loggione»⁴³¹.

In ragione di questa considerazione, egli nutriva importanti riserve nei confronti di un'idea architettonica di scenografia, come si evince chiaramente quando scrive:

«In certo modo l'architettura scenografia non poté mai, quando fu intesa come "costruzione" essere più di una decorosa, discreta cornice; o altrimenti si accomodò a divenire né più né meno che una *pittura a rilievo*, per bersi lo spazio in inebrianti sorsi prospettici o fenderlo con fughe e cadute, o attirarlo traverso spiragli in plaghe innaturali, irrealmente barocche o metafisiche.

⁴²⁴ Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁴²⁵ Piccolo Sacco, *La mia vita con Peppino Piccolo*, cit., p. 13.

⁴²⁶ Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, cit., pp. 142-148, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...*, cit., pp. 49-54.

⁴²⁷ Scialoja, *Danza-pittura*, cit., pp. 143-149, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...*, cit., pp. 116-122.

⁴²⁸ Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. 101.

⁴²⁹ Scialoja, *Danza-pittura*, cit., p. 145, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...*, cit., pp. 117.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ Scialoja, *Danza-pittura*, cit., p. 144, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...*, cit., pp. 116. La stessa frase viene ripresa anche in Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, cit., p. 96.

In quanto poi alla estetica della scena “costruita” tridimensionale e praticabile, essa pare seguita a soffrire di una sua origine ottocentesca e naturalistica. Al vero attore-uomo ci si preoccupa di apprestare un vero spazio a tre dimensioni. Ed ecco che l’attore rimane vivente e non rientra come personaggio o macchia di colore, come maschera o apparizione, entro uno spazio illusivo»⁴³².

In effetti Scialoja distingueva nettamente l’illusionismo e il *trompe-l’oeil* dall’“illusività”, ossia da quella «comunione tra scena e pubblico»⁴³³ – retaggio dell’origine rituale e simbolica del teatro – in base alla quale gli spettatori arrivano a credere a quello che vedono avvenire davanti a loro, sino a divenirne profondamente partecipi. È questo necessario rapporto fra attori e spettatori, che si realizza nell’*hic et nunc* della rappresentazione scenica, a costituire per lui «l’essenza del teatro»⁴³⁴, e a consentire il compiersi di un’intima fusione fra «tutte le arti che al teatro partecipano»⁴³⁵: una fusione che non richiede il sacrificio della singolarità dei mezzi caratteristici di ciascuna arte, giungendo piuttosto a una loro massima valorizzazione.

Egli era tornato sull’argomento nel *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, letto in occasione di una conferenza tenutasi presso l’Accademia Filarmonica Romana il 20 gennaio 1949, e uscito nello stesso anno su “L’Immagine”⁴³⁶. In questo testo, da lui ritenuto il suo saggio più importante in materia di teatro e scenografia⁴³⁷, Scialoja aveva ripreso interi brani dai due articoli precedenti, precisando ancor meglio il suo pensiero sulla scenografia, definita il modo in cui la pittura si manifesta nel ritmo del teatro⁴³⁸. Egli, inoltre, dissipava ogni ambiguità chiarendo che per lui non si trattava di promuovere «il tutto dipinto in scena»⁴³⁹, ma il “tutto figurativo” – inteso in senso brandiano –, o ancora il “tutto pittorico”. A tal proposito spiegava:

«Ora può esser pittorico, risolversi in pittura anche un ritmo plastico, un volume, un trapasso chiaroscurale o prospettico. La pittura, che sulla scena è già spezzata su diversi piani, potrà avere un rilievo; potrà, in certo modo, esser costruita. Questo lo dico naturalmente senza conceder nulla ai fedeli della scena costruita,

⁴³² Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, cit., p. 145, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d’arte...*, cit., p. 53.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 52.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ Toti Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, in “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98.

⁴³⁷ Vedi AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, documento dattiloscritto su fogli protocollo, senza data (protocollato in data 30 giugno 1955), con cui Antonio Scialoja richiede il rinnovo dell’Incarico di Scenotecnica presso l’Accademia di Belle Arti di Roma per l’a.a. 1955-56, p. 3.

⁴³⁸ Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, cit., p. 95.

⁴³⁹ *Ibidem*.

tridimensionale e praticabile, che per me seguita a soffrire della sua origine ottocentesca e naturalistica. [...]. D'altronde bellissime scenografie e bellissimo teatro si è fatto con scene costruite e geometriche proprio perché quelle impalcature, quelle scale, quella selva di tiranti e cantinelle erette a flagellare, macchiare, rigare, ritmare lo spazio, appartenevano interamente a un pittoricismo grafico e in bianco e nero e si potevano definire disegni costruiti con oggetti»⁴⁴⁰.

Dato questo ragionamento non può sfuggire il grande interesse provato dall'autore nei confronti del teatro costruttivista russo e, in particolare, di uno dei maggiori sperimentatori in questo campo: il regista teatrale Vsevolod Ėmil'eviĉ Mejerchol'd, il quale sarà una figura di riferimento anche nel corso delle lezioni tenute da Scialoja in Accademia, come avremo modo di osservare più avanti. Se il pensiero speculativo scialojano sul teatro è pienamente espresso nei testi appena considerati, la sua visione sul cinema trapela molto meno sistematicamente da un altro contributo pubblicato su "L'Immagine", intitolato *Cenere di Ridolini*⁴⁴¹. Questo articolo del 1947, dedicato a Larry Semon – comunemente noto in Italia con il nome di Ridolini –, testimonia la fascinazione di Scialoja per il grande schermo, ma al contempo le sue riserve rispetto a un'idea di cinema come arte. Egli, dopo aver sostenuto questa sua posizione, richiamandosi genericamente a quanto teorizzato dagli studiosi di estetica, dai saggi e dai critici «che si sono rivolti al problema del cinematografo»⁴⁴², affermava:

«Noi potremmo fuggevolmente aggiungere che nel suo tentativo di esser arte, nel suo camuffamento, nel suo sforzo di simulazione verso la forma, il cinema riesce ad accostarsi più agevolmente al dramma, al racconto, all'arte mimica, al balletto; piuttosto che, traverso la sua costituzione visiva, alla pittura, al disegno e insomma all'arte figurativa. [...]. Insomma il cinema è più teatro che pittura: in tale senso a noi interessa, e in certe rare ma clamorose occasioni appassiona e sconvolge come forma di spettacolo singolare, come riproduzione di uno speciale e truccatissimo teatro. Un teatro favoloso, fatto di elementi ibridi ed eccitanti, con palcoscenico girevole multiplo, girescopio astronomico [...]. Teatro all'aperto [...] cosmico addirittura; con la possibilità di penetrare però a passi felpati negli ingranaggi di un orologio»⁴⁴³.

Il limite che probabilmente Scialoja intravedeva nel cinema stava nel fatto che in esso la visività – «per quanto truccata, resa iperbolica e parossistica, per quanto metaforizzata dal montaggio, per

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ Toti Scialoja, *Cenere di Ridolini*, in "L'Immagine", Roma, n. 4, settembre-ottobre 1947, pp. 217-228.

⁴⁴² *Ivi*, p. 217.

⁴⁴³ *Ibidem*.

quanto resa vaga dal “bello naturale”, per chi ci crede»⁴⁴⁴ – era destinata a rimanere «essenzialmente un mero supporto, una meccanica impalcatura del racconto che scorre e si svolge»⁴⁴⁵.

La consuetudine di Piccolo con il cinema ci riconsegna, invece, delle osservazioni di carattere decisamente più empirico. Il professore siciliano riteneva, ad esempio, che lo spettatore contemporaneo avesse acquisito, grazie all’esperienza del mezzo filmico, un «gusto e una sensibilità cinematografica»⁴⁴⁶, che condizionava in qualche modo anche lo scenografo teatrale, chiamandolo a conferire «un maggiore dinamismo alla linea architettonica e un più largo respiro agli ambienti»⁴⁴⁷. Egli, d’altra parte, auspicava e arrivava a preconizzare l’osmosi di cinema e teatro, soprattutto per quanto riguardava la concezione scenografica.

In ragione delle loro diverse personalità e visioni dell’arte e della scenografia, si può ben credere, dunque, che i due professori offrirono ai loro studenti delle lezioni effettivamente piuttosto differenti, sia in termini di argomenti affrontati, sia – e soprattutto – per l’approccio didattico proposto.

2.1. L’insegnamento della scenografia secondo Peppino Piccolo

Secondo l’ordinamento accademico, spettava al docente deputato all’insegnamento principale del corso dettare una linea a cui non solo il proprio assistente, ma anche gli altri insegnanti di materie complementari avrebbero dovuto attenersi. Nel caso di Scenografia ciò significava che erano subordinati a Piccolo i colleghi di Scenotecnica e di Arredamento. Tale aspetto si può evincere ancora una volta dalla testimonianza di Balzarro, studente iscritto in Accademia a partire dall’anno 1952-53. Egli, infatti, ricorda la frustrazione di Scialoja nel dover dipendere da Piccolo⁴⁴⁸ e, d’altra parte, la sua capacità di «svicolare da quello che l’altro voleva che lui facesse»⁴⁴⁹ “improvvisando”, ossia facendosi guidare da un proprio filo di pensiero. Come avremo modo di osservare più nel dettaglio, grazie a un simile approccio, il professore riusciva a districarsi fra discorsi sul teatro, sull’arte del presente e del passato, sulla letteratura, sul cinema, ecc.

A riprova di quanto sostenuto da Balzarro, si conserva presso l’Archivio storico dell’Accademia di Belle Arti di Roma una comunicazione dattiloscritta datata 5 gennaio 1957, con cui il Direttore

⁴⁴⁴ Ivi, p. 218.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Piccolo, *Appunti di Scenografia*, cit., p. 52.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ La testimonianza di Marco Balzarro è in qualche modo comprovata da Tiziana D’Acchille, la quale scrive: «Il corso di Scenotecnica era di supporto al corso fondamentale di Scenografia, e come tutti i corsi complementari, all’epoca definito “speciale”, era ritenuto un corso di minore livello e importanza», vedi Tiziana D’Acchille, *Toti Scialoja e l’Accademia di Belle Arti di Roma*, in *100 Scialoja*, cit., p. 35.

⁴⁴⁹ Marco Balzarro in conversazione con l’autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

didattico di allora, lo scultore Michele Guerrisi⁴⁵⁰, faceva presente a Scialoja di aver esaminato la questione didattica riguardante il corso di Scenografia, precisando:

«Questo corso non potrebbe ottenere il massimo rendimento se gli insegnamenti di Scenotecnica e Arredamento non fossero organicamente coordinati con il titolare verso precise finalità culturali.

Soltanto la distinzione, fondata sulle più precise competenze, può garantire l'unità spirituale dell'insegnamento della Scenografia.

Le accludo il programma redatto tenendo presente le varie necessità didattiche che riguardano particolarmente la Sua materia⁴⁵¹».

Il programma a cui si fa riferimento in questa nota, può essere identificato con quello di Scenotecnica e Storia del Teatro che ritroviamo conservato fra le carte private dell'artista, oltre che nel faldone relativo all'insegnamento di Scialoja nell'archivio dell'Accademia⁴⁵².

Il documento indica una distribuzione degli argomenti articolata secondo bienni:

1° e 2° anno

Conoscenza tipologica dei più caratteristici palcoscenici antichi e moderni. Edificio del teatro: palcoscenici (multipli, tripartiti simultanei, girevoli, elevatori a camere slittanti).

Apparato scenico: panorama, fondale, principale, parapettato ecc.

Macchine sceniche: tradizionali, moderne, loro impiego.

Concetto e origini del teatro. Caratteri del teatro attraverso i tempi.

La tragedia del teatro greco. Il teatro drammatico e la commedia nel teatro greco e romano.

Il Teatro del Rinascimento. Il teatro comico francese, tedesco, il teatro inglese del medio-evo e del Rinascimento.

Origini del teatro e della scena. Teatro sacro e medioevale.

3° e 4° anno

Il teatro spagnolo, il teatro classico francese. Formazione del teatro tedesco. Il teatro romantico. Il teatro musicale (l'oratorio, il melodramma, l'opera la danza).

Il barocco nel teatro europeo. L'800, il paesismo, il romanticismo neoclassico. Le nuove tendenze della Scenografia in Italia e all'Estero.

⁴⁵⁰ Michele Guerrisi, titolare della cattedra di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, aveva rivestito l'incarico di Direttore dell'istituzione dal 15 ottobre 1952 all'a.a. 1960-61, vedi AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Guerrisi Michele*, documento che attesta lo stato di servizio.

⁴⁵¹ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Roma, firmato da Michele Guerrisi e indirizzato a Toti Scialoja, 5 gennaio 1957.

⁴⁵² AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma, Programma per l'insegnamento straordinario della Scenotecnica – Storia del Teatro. Cfr. AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*.

È possibile riconoscere in Piccolo l'autore di tale schema, dal momento che esso lo si ritrova, unitamente a un programma analogo di Arredamento, in coda a un dattiloscritto autografo datato 29 dicembre 1956⁴⁵⁴. Lo stesso giorno il professore aveva compilato anche un *Programma per le tesi per l'ammissione agli esami di diploma*, probabilmente accluso alla stessa comunicazione⁴⁵⁵. Con questo materiale Piccolo sottoponeva all'approvazione di Guerrisi il piano di interventi con cui mirava a «rafforzare lo svolgimento dell'attività didattica in relazione al Corso di Scenografia [...] fissando un programma sempre più confacente alla vasta e complessa materia»⁴⁵⁶. Il docente si riferiva, ad esempio, alla possibilità – già appoggiata dallo stesso Direttore e dal Ministero della Pubblica Istruzione – di far frequentare agli studenti del terzo e quarto anno un corso di Storia della Musica impartito presso il Conservatorio di Santa Cecilia⁴⁵⁷, e di far fare un'esperienza di “Scenopratica” ai suoi allievi presso il Teatro dell'Opera, sotto la guida dello scenotecnico, ingegner Giovanni Cruciani⁴⁵⁸. La presenza nello stesso carteggio dell'indicazione delle tematiche da

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*, nota dattiloscritta di Peppino Piccolo a Michele Guerrisi, in data 29 dicembre 1956, avente come oggetto *Programma del corso di Scenografia*.

⁴⁵⁵ AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*, programma dattiloscritto di Peppino Piccolo, datato 29 dicembre 1956, avente come oggetto *Programma per le tesi per l'ammissione agli esami di diploma*. In calce si trova, oltre alla firma di Piccolo, anche quella di Guerrisi, apposta sotto la dicitura (anch'essa manoscritta) “Si approva”.

⁴⁵⁶ AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*, lettera dattiloscritta di Peppino Piccolo a Michele Guerrisi, in data 29 dicembre 1956, avente come oggetto *Programma del corso di Scenografia*.

⁴⁵⁷ Tale disposizione era stata sottoposta da Michele Guerrisi all'approvazione del Ministero della Pubblica Istruzione, nella persona del Direttore Generale Antichità e Belle Arti, già con una lettera del 4 ottobre 1956. La concessione del nulla osta ministeriale sarebbe stata comunicata al Direttore del Conservatorio di Musica di Santa Cecilia il 5 gennaio 1957. Il 19 gennaio 1957, invece, il Ministero avrebbe scritto ai due enti coinvolti confermando il suo assenso alla partecipazione degli studenti di Scenografia del III e IV anno esclusivamente come “uditori” delle lezioni di Storia della Musica. Questi documenti, insieme a due liste di nominativi di allievi di Belle Arti, sono conservati presso AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*.

⁴⁵⁸ Il 4 ottobre 1956 Guerrisi avrebbe scritto un'altra lettera alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, richiedendo l'autorizzazione affinché l'ingegner Cruciani potesse «occuparsi della parte pratica dell'Arte di montare le scene in relazione allo spettacolo, e della parte tecnico-pratica sull'allestimento scenico». Tali esercitazioni che si sarebbero dovute svolgere «su di un piano pratico nel palcoscenico del teatro dell'Opera», realizzando così il proposito del Professor Piccolo, di consentire agli studenti una «conoscenza profonda del palcoscenico», senza la quale lo studio della Scenografia sarebbe rimasto «un'esercitazione d'ordine teorico e strettamente limitata al campo pittorico». Anche in questa comunicazione si esplicitava come l'iniziativa fosse promossa dal titolare del corso di Scenografia. Il nulla osta firmato da Guglielmo De Angelis d'Ossat sarebbe giunto in data 6 dicembre 1956, autorizzando il Presidente dell'Accademia di

affrontare nei due insegnamenti complementari a quello da lui impartito era, dunque, da intendersi finalizzata a «una maggiore regolarità e rendimento organico nell'ambito didattico»⁴⁵⁹. Il medesimo concetto viene riaffermato con un tono ancor più perentorio nella premessa posta ad apertura dei due programmi, dove si legge: «L'insegnante di SCENOGRAFIA ha il compito di coordinare i vari insegnamenti allo scopo di raggiungere un complesso organico di studi ed attività, in rapporto ai fini del corso»⁴⁶⁰.

Al di là di queste affermazioni, sfuggono le circostanze o le motivazioni specifiche che avrebbero spinto Piccolo a redigere simili indicazioni. Laddove, infatti, si potrebbe pensare alla volontà di porre un freno alle “divagazioni” scialojane, fa riflettere che a essere chiamato in causa dal documento fosse anche un docente come Giuseppe Fioretti, il quale risultava incaricato dell'insegnamento straordinario di Arredamento sin dal 1933-34⁴⁶¹. Tutto sommato, dunque, è difficile ravvisare nel testo un sintomo di dissapori particolari nutriti da Piccolo nei confronti dei suoi colleghi. Bisogna considerare, inoltre, che varie testimonianze documentarie presenti nell'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma dimostrano come fosse consuetudine del professore siciliano stilare *memorandum* e avanzare richieste alla Direzione, volte al potenziamento dell'insegnamento della Scenografia e, di conseguenza, a garantire una migliore preparazione dei suoi allievi⁴⁶². Non si

Belle Arti di Roma ad accordarsi direttamente con il Soprintendente del Teatro dell'Opera, v. AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*.

⁴⁵⁹ AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*, lettera dattiloscritta di Peppino Piccolo a Michele Guerrisi, in data 29 dicembre 1956, avente come oggetto *Programma del corso di Scenografia*.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Fioretti Giuseppe*, documento attestante stato di servizio, databile attorno al 1957. Da questa autocertificazione apprendiamo che egli era stato riconfermato ininterrottamente dal 1933 al 1957, con la sola eccezione dell'anno accademico 1946-47.

⁴⁶² Cfr. AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*, documento dattiloscritto autografo di Piccolo su foglio protocollo, senza data, avente come oggetto *Esami di licenza dai corsi dell'Accademia di Belle Arti, Corso di Scenografia*. Nel documento – sicuramente non anteriore al 1955, poiché Piccolo vi si firma “titolare della cattedra di Scenografia” – il professore aveva raccolto in otto punti le “necessità d'ordine tecnico” da soddisfare per far giungere il suo corso a «una più precisa ed adeguata preparazione, ad una maggiore serietà d'intenti, ad un più sicuro risultato». Fra i bisogni espressi vi era quello di disporre di locali e mezzi tecnici adeguati, nonché di materiale didattico aggiornato e funzionale. Inoltre, si faceva presente, fra le altre cose, l'opportunità di tenere aperta la scuola anche nel pomeriggio, per consentire esercitazioni d'ordine pratico. Un'altra indicazione riguardava l'opportunità di introdurre nel piano di studi «discipline di cultura generale utili a quella specifica». Nel 1960 Piccolo avrebbe ottenuto la creazione di un teatrino sperimentale, finalizzato a «far compiere esercitazioni pratiche agli allievi del corso di scenografia» (v. AABA, Roma, Presidenza Stanislao Ceschi, comunicazione dattiloscritta su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma di Stanislao Ceschi ad Alberto Folchi, Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, in data 8 aprile 1960). Numerose richieste sarebbero state avanzate negli anni successivi per poter attrezzare al meglio questo spazio. Oltre a questo tipo di istanze,

può escludere, però, che una delle finalità della nota indirizzata da Piccolo a Guerrisi nel dicembre 1956 fosse quella di riaffermare implicitamente la sua superiore autorità rispetto a Scialoja e Fioretti. La gerarchia esistente in ambito accademico, d'altronde, era stata ribadita e in qualche modo ufficializzata nell'autunno del 1955, ossia nel momento in cui il docente siciliano era risultato vincitore del concorso per l'assegnazione del ruolo di titolare della cattedra di Scenografia⁴⁶³ (fig. 23). Con viva soddisfazione, egli era riuscito a qualificarsi in graduatoria non solo prima di Scialoja,

nel 1966 il docente avrebbe domandato al Direttore di allora, Luigi Montanarini, di poter disporre, durante lo svolgimento delle lezioni, dei testi presenti in biblioteca, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, dattiloscritto autografo di Peppino Piccolo a Luigi Montanarini, datato 24 novembre 1966, avente come oggetto *Richiesta di carattere didattico corso di Scenografia Accademia*. Il piglio e la solerzia di Piccolo emergono in una nota con cui Montanarini, nel 1969, riferiva a Romiti la proposta del professore di sdoppiare la cattedra di Scenografia, affidandola in "coabitazione" a Vergoz, per fare fronte ai 334 studenti di Scenografia, "più gli stranieri" (v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, nota manoscritta su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma di Peppino Piccolo a Luigi Montanarini, 21 novembre 1969). Il Direttore didattico così commentava al Direttore di Segreteria: «La cosa mi sembra logica vedendo il numero degli iscritti nonché la "esaltazione" di lui che proprio ora è venuto a fare una scenata». Sempre da questo appunto apprendiamo che le parole di Montanarini accompagnavano ben due lettere di Piccolo, relative evidentemente alla stessa proposta, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, nota manoscritta su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma di Luigi Montanarini a Romano Romiti, 21 novembre 1969.

⁴⁶³ Il concorso per titolo alla cattedra di Scenografia nell'Accademia di Belle Arti di Roma e Milano era stato indetto con D.M. 3 maggio 1954 (Gazzetta Ufficiale 26 agosto 1954, n. 145), v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, dattiloscritto su fogli protocollo, ricorso del Prof. Costantino Vetrani, 5 aprile 1956. Scialoja aveva fatto domanda di ammissione alla graduatoria per il conferimento dell'incarico alla Cattedra di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma il 25 giugno 1954 (ABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*). I risultati del concorso sarebbero stati ufficializzati con D.M. il 21 settembre 1955. L'entrata in carica di Piccolo quale titolare di cattedra sarebbe avvenuta però a partire dall'ottobre 1955, ossia con l'inizio del nuovo anno accademico, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, certificato di servizio dattiloscritto, datato 11 dicembre 1973. La sua posizione sarebbe stata confermata anche a seguito del ricorso fatto dal professor Costantino Vetrani al Consiglio di Stato. Ciò che egli contestava era il fatto che la Commissione giudicatrice avesse indicato come idonei solo i due candidati risultati vincitori, escludendo di proporre un terzo nome come previsto dalla norma vigente, o due terne per posto, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Piccolo Giuseppe*, dattiloscritto su fogli protocollo, ricorso del Prof. Costantino Vetrani, 5 aprile 1956. Il documento prodotto dall'avvocato Antonio Sorrentino appare particolarmente utile per ricostruire le diverse fasi di giudizio della Commissione. Una prima scrematura dei candidati, infatti, era stata operata attraverso un esame della sola documentazione tecnico artistica di ciascuno, sulla base della quale era stato prodotto un giudizio preliminare, volto ad «accertare quali dei concorrenti dessero garanzia di essere provveduti di dati culturali aventi certe caratteristiche, fossero dotati di attitudini tali da condurre metodicamente l'allievo al raggiungimento pieno dell'opera scenografica, avessero conoscenza della struttura del luogo della rappresentazione e dimostrassero competenza dell'attrezzatura necessaria al funzionamento». Poi si era proceduto a un riesame comparativo dei candidati preselezionati, alla luce dei loro titoli didattici e di cultura.

ma anche prima di un artista e scenografo del calibro di Enrico Prampolini⁴⁶⁴, potendo riservare per sé il posto di Roma e lasciando a quest'ultimo la sede di Milano. A tale successo Piccolo era giunto probabilmente grazie ai molti anni di insegnamento accademico svolto da "incaricato". Inoltre, egli poteva vantare la pubblicazione nel 1954 del libro *Appunti di scenografia* (fig. 24), una sorta di manuale pensato principalmente a uso degli studenti. Tale destinazione viene dichiarata sin dalla presentazione del testo, affidata a Valerio Mariani, storico dell'arte già autore nel 1930 di una *Storia della scenografia italiana*. Egli così commentava lo sforzo editoriale del professore:

«questo scritto di Peppino Piccolo non vuole assumersi la grave responsabilità d'essere una 'storia' della scenografia quale potrebbe intendersi oggi, dopo tante esperienze nuove e rivelatrici, in un campo quanto mai ardimentoso e fervido. Si tratta, invece, di un saggio destinato soprattutto ai giovani che si trovano impegnati praticamente in queste ricerche ed anche a coloro che, avendo affrontato (come accade spesso tra gli scenografi) per naturale, ma generica disposizione artistica, una così complessa attività, sentono a un certo momento il bisogno di chiarire a se stessi le proprie esperienze e di precisare quei principi tecnici ai quali risalgono i risultati delle loro concrete attuazioni. [...]. Lo studioso, quindi, [...] potrebbe anche scoprire, nel succinto testo di Piccolo, semplicità d'impostazione estetica, ardite asserzioni, predominio di notizie tecniche sulle considerazioni storico-critiche. Ma non è a un siffatto studioso che questo libro si rivolge, come s'è detto, trattandosi di dar conto di ciò che, via via, l'autore ha raccolto nella sua fervida e brillante operosità di scenografo e di maestro»⁴⁶⁵.

In effetti il volume si apre con una prima parte in cui viene presentata in maniera piuttosto sintetica una storia del teatro occidentale, che – per ammissione dello stesso autore – si concentra principalmente sulle esperienze maturate in ambito italiano⁴⁶⁶. Seguono una serie di capitoli in cui sono affrontate dal punto di vista strutturale le varie tipologie di teatro esistenti, fino a scendere più nello specifico delle varietà ravvisabili in materia di palcoscenici, sipari, scene, sistemi di illuminazione, ecc. Altre indicazioni fornite riguardano come realizzare delle buone scenografie. Si parte dai principi della prospettiva, sulla base dei quali progettare le scene; sino ad arrivare alla realizzazione dei cosiddetti "teatrini", definiti da Piccolo "studi plastici della scena". Il professore nel testo rivendicava l'introduzione della pratica di costruire questa sorta di *maquette* a scopo didattico, sostenendone l'estrema utilità anche in una prospettiva professionale. La simulazione tridimensionale della scena in scala ridotta, infatti, offriva il vantaggio di consentire una sperimentazione empirica

⁴⁶⁴ Cfr. Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019 e Piccolo Sacco, *La mia vita con Peppino Piccolo*, cit., p. 14. La vedova di Piccolo rammentava in particolare l'impegno con cui il marito aveva preparato la documentazione da sottoporre alla commissione esaminatrice.

⁴⁶⁵ Valerio Mariani, *Presentazione*, in Piccolo, *Appunti di Scenografia*, cit., p. 5.

⁴⁶⁶ Piccolo, *Appunti di Scenografia*, cit., p. 8.

delle varie possibilità implicate dallo spostamento o dalla variazione di parti o elementi tecnici⁴⁶⁷. Anche gli effetti di luce, ad esempio, vi potevano essere simulati «mediante un impianto elettrico sperimentale»⁴⁶⁸, prevenendo così eventuali brutte sorprese. La complessità di queste strutture è testimoniata da due riproduzioni fotografiche che presentano rispettivamente un “teatrino” (fig. 25) e una “scenoplastica dimostrativa” (fig. 26) realizzati nell’ambito del corso di Scenografia dell’Accademia di Belle Arti di Roma.

A denunciare l’indirizzo didattico del libro redatto da Piccolo non è solo la sua impostazione manualistica, ma anche la sua articolazione. Le brevi porzioni testuali, infatti, sono sempre corredate da un ricchissimo repertorio di immagini, costituite in gran parte da schemi grafici che rendono particolarmente esplicative le indicazioni tecniche espresse a parole (fig. 44). Un’osservazione a parte la merita l’appendice che raccoglie un’ampia documentazione fotografica di esempi di scene teatrali, da cui emerge la varietà di orientamenti che caratterizzano la scenografia della prima metà del XX secolo. A essere testimoniati in gran numero sono esempi internazionali di scene definite di tendenza “naturalista” (fig. 27-29), “cubista” (fig. 33-35) e “astratta” (fig. 30-32). Altre tipologie presentate a campione riguardano quelle che sono indicate come tendenze: “barocca” (fig. 37), “surrealista” (fig. 38), “piranesiana” (fig. 39), “allegorica” (fig. 40), “intimista” (fig. 41) e “realista” (fig. 42). A ben vedere, le etichette adottate non sempre corrispondono a distinzioni nette fra gli esempi proposti e talvolta si cerca di ovviare a ciò combinando insieme più termini (fig. 36). Tale rassegna visiva offre comunque uno spaccato ben più complesso rispetto a quello proposto nel paragrafo relativo a *La scenografia moderna*, in cui si fa solo un rapido accenno al teatro futurista e all’estetica scenografica dei Balletti Russi che – a detta di Piccolo – «esercita lo scenografo [...] a entrare in giostra gareggiando in acrobazie con tutti quegli “ismi” avanti cennato mostrando la bravura ormai raggiunta nella plastica, nel colore e nelle luci»⁴⁶⁹. Nel testo il professore specificava anche che tali innovazioni erano dovute, da un lato, alla crisi registrata dalla scenografia naturalista dopo l’affermazione delle tecniche di riproduzione meccanica del vero, e, dall’altro, alla sopraggiunta disponibilità di impianti di illuminazione elettrica, finalmente «comodi e leggeri prolungabili e spostabili mediante un semplice cordoncino»⁴⁷⁰. Non un solo cenno è dedicato, invece, al teatro d’avanguardia russo, di cui pure sono comprese varie testimonianze fotografiche in appendice e che abbiamo già anticipato essere uno dei temi prediletti da Scialoja.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 111.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 112.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 51.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

La continuità fra i contenuti del libro e gli insegnamenti impartiti da Piccolo è testimoniata da un breve documentario a colori girato da Augusto Carloni nel 1955 per la casa di produzione Opus Film, intitolato *L'arte della scenografia*⁴⁷¹, in cui ci viene mostrato il professore mentre si rivolge ai suoi allievi, dopo aver tracciato alla lavagna la prospettiva accidentale di una scena di teatro (fig. 45). Lo schema da lui definito ricorda molto da vicino quello riprodotto nel capitolo del suo libro relativo alla prospettiva teatrale (fig. 44), consentendoci di individuare quale fosse l'argomento della lezione. A riprova di ciò vi sono anche le poche parole del professore risparmiate dallo speakeraggio. Le riprese, inoltre, ci permettono di apprezzare l'aspetto dell'aula di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma. In questa stanza piuttosto angusta, gli studenti appaiono stretti l'uno a fianco all'altro, attorno a dei lunghi tavoli, intenti a riportare, ciascuno sui propri fogli, quanto disegnato dal professore (figg. 46-47). Alle pareti fanno bella mostra di sé dei bozzetti di costumi posti entro cornici, inframezzati dai nomi degli alunni tracciati a pennello, in rosso e blu, direttamente sul muro. La telecamera poi si sposta verso un ambiente contiguo, più simile a un laboratorio, in cui ogni studente sembra disporre di un proprio spazio, destinato all'elaborazione e all'esecuzione dei progetti di scene o costumi (fig. 48): dal bozzetto (fig. 50) alla loro versione tridimensionale miniaturizzata. Si possono notare, infatti, vari "teatrini" in costruzione (figg. 49, 53) e giovani studentesse intente a confezionare piccoli abiti (fig. 51), che poi ritroviamo allineati ordinatamente nelle scaffalature a parete (fig. 52).

Fra i bozzetti di costume a cui sono dedicate delle inquadrature ravvicinate, ne riconosciamo due – quello per la versione di *Aucassin et Nicolette* di Mario Castelnuovo-Tedesco (fig. 54) e quello per una coppia di servitori de *La locandiera* di Carlo Goldoni (fig. 56) – presentati da Piccolo nella mostra *8 giovani scenografi*, ospitata dalla Galleria San Marco di Roma nell'ottobre 1955 (figg. 55-57). Questo non sarà l'unico caso di una rassegna promossa dal professore per dare visibilità al lavoro degli allievi ritenuti più meritevoli. Ad esempio, dal 3 al 12 luglio 1959, in concomitanza con il prestigioso Festival dei Due Mondi e per invito del Maestro Gian Carlo Menotti⁴⁷², egli organizzerà

⁴⁷¹ Archivio LUCE <<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000050640/1/l-arte-della-scenografia.html>> (14 novembre 2021).

⁴⁷² Dell'invito si apprende da uno scambio epistolare intercorso fra Peppino Piccolo e il presidente dell'Accademia di Belle Arti di Roma, Stanislao Ceschi, e fra Michele Guerrisi e Guglielmo De Angelis d'Ossat, direttore generale dell'amministrazione Antichità e Belle Arti. Quest'ultimo, in una lettera del 20 giugno 1959, oltre a congratularsi per l'interesse suscitato dalla Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma, esprimeva le sue riserve nei confronti di una mostra che non avrebbe avuto il giusto tempo per essere predisposta nel migliore dei modi. La sua proposta era di posticiparla all'edizione successiva del Festival dei Due Mondi. Guerrisi avrebbe tranquillizzato il suo interlocutore, sottolineando in due lettere (le minute riportano entrambe il timbro del 20 giugno 1959), che la data, stabilita nella prima decade di luglio, avrebbe consentito la «migliore preparazione della mostra». Oltre a ciò, scriveva: «Io ho

a Spoleto la *Mostra di giovani Scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, dove saranno presenti – fra gli altri – Pino Pascali ed Ettore Innocente. In quest'occasione, due saloni al pianterreno di Palazzo Collicola ospiteranno «alcune diecine di bozzetti e due plastici di indiscutibile valore»⁴⁷³, come segnalato da un quotidiano dell'epoca.

Se l'evento espositivo del 1959 sarà accompagnato solo da un piccolo opuscolo privo di immagini⁴⁷⁴ (fig. 97), un catalogo più completo era stato edito a corredo della mostra romana del 1955. In apertura Piccolo vi proponeva una riflessione su quale fosse, a suo parere, il compito a cui doveva essere chiamato lo scenografo nella contemporaneità:

«L'attività dell'artista nel campo della scenografia non consiste in manifestazioni d'arte aventi fine a se stesse. Lo scenografo non opera soltanto per esprimere tutto un suo mondo, per dar vita ad immagini scaturite dalla fantasia, dalle proprie emozioni, ma anche per creare l'ambiente con l'atmosfera atta a raccogliere i personaggi che la vivificheranno dando luogo – diciamo – a “quadri viventi”. Ha una precisa finalità: deve progettare come per la costruzione d'una casa destinata all'abitazione (la scena, appunto, dovrà essere abitata dai personaggi) quindi in rapporto al luogo, al tempo, allo spazio. Sicché, oltre alla fantasia, alle possibilità pittoriche, occorre quella preparazione tecnica mediante la quale, attraverso la forma e con l'ausilio delle luci, si possono suscitare determinate emozioni.

Peraltro, lo scenografo d'oggi, trovandosi ad interpretare una qualsiasi epoca, non deve sacrificare la propria personalità né la propria visione artistica; deve piuttosto accostarsi alle necessità d'ordine drammatico, psicologico, espressivo dell'opera letteraria, musicale o cinematografica senza alterare la propria personale visione dettata dalla intuizione e dalla sensibilità. Egli, senza tradire i caratteri essenziali dell'epoca preposta, deve sapere imprimere all'opera la propria personalità d'artista moderno.

visto ed ho molto ammirato i lavori già preparati dagli allievi, i quali sono felicissimi di poter essere presenti in una Mostra così importante anche perché il Presidente, Maestro Menotti, che ha visto alcuni dei lavori che saranno presentati, ha assicurato di aver disposto per la concessione di vari premi in favore dei migliori bozzetti. Egli ha anche assicurato che l'anno venturo la scenografia di una delle opere che saranno rappresentate a Spoleto sarà affidata al migliore dei nostri allievi». Nella seconda comunicazione il Direttore sarebbe tornato a perorare la causa della mostra, sostenendo: «È solo l'amore che io porto alla scuola e la sicura fiducia circa il valore assoluto delle opere che la Scuola di Scenografia vorrebbe presentare, che mi fanno insistere nella preghiera di voler accontentare, insieme al mio desiderio, anche quello dei numerosi allievi», v. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 74, fasc. 176, *Mostre varie*, sottofascicolo *Mostra “Festival dei due Mondi” Spoleto*.

⁴⁷³ *Una mostra a Spoleto di giovani scenografi*, in “Il Messaggero”, Roma, 6 luglio 1959, ritaglio di giornale custodito presso Archivio Fondazione Museo Pino Pascali (d'ora in poi AFMPP), Polignano a Mare, Faldone 3 “*Recensioni articoli*” (*quotidiani riviste*) 1969/1998. L'articolo è visionabile anche sul sito di Ettore Innocente <https://www.ettoreinnocente.it/sites/default/files/bibliografia/1959_articolo_senza_dati.pdf> (17 novembre 2021).

⁴⁷⁴ L'opuscolo di accompagnamento alla mostra è riprodotto sul sito di Ettore Innocente <https://www.ettoreinnocente.it/sites/default/files/bibliografia/1959_catalogo_giovani_scenografi_a_spoleto.pdf> (17 novembre 2021).

Lo scenografo deve comunque tenere sempre presente per un “allestimento scenico”, oltreché la funzionalità della scena, oltreché la regia e gli effetti di luce, l’apporto dei costumi (intesi, questi), come masse di colore in movimento anche in rapporto alla successione dei quadri»⁴⁷⁵.

Mentre il professore auspicava una moderata apertura verso l’espressione della personalità dello scenografo, pur nel rispetto dell’ambientazione storica in cui si collocava l’azione scenica, una posizione ancor più scopertamente tradizionale la ravvisiamo nel testo di Mino Borghi che accompagnava la stessa pubblicazione. Egli infatti sottolineava:

«la scenografia nasce e si sviluppa col progredire della scienza prospettica applicata alle recenti conquiste nel campo della meccanica e della fisica e del resto anche nell’antichità il termine di scenografia ebbe soprattutto il significato di “prospettiva”. In tal senso è praticamente usato tutt’oggi in quanto riduzione sulla scena, in modo illusionisticamente proporzionale, di ambienti reali. [...] il costume è strettamente legato con lo spirito del personaggio, con la scena e con l’azione del tempo. Ecco perché non è mai abbastanza raccomandato la diligenza dello studio storico a quelli che vogliono darsi all’arte del costumista»⁴⁷⁶.

Da queste parole emerge una visione della scenografia “prospettica” e “storicistica” che è quanto di più lontano si possa riconoscere dagli ideali scialojani.

Un’ampia parte del catalogo dell’esposizione romana era stata destinata poi alla riproduzione dei bozzetti per scene e costumi realizzati da una studentessa e da sette diplomati in Scenografia, fra cui Franca Nardelli, autrice dei disegni ripresi nel documentario (figg. 54-57). Fra questi giovani, l’unica presenza maschile era costituita da Fabio Vergoz (fig. 58), il quale aveva concluso i propri studi accademici nell’estate del 1953 e proprio dall’ottobre 1955 era subentrato a Monachesi in qualità di assistente di Piccolo⁴⁷⁷.

Secondo quanto riportato da Claudia Lodolo nel suo libro dedicato a Pino Pascali, «Vergoz era stato uno studente brillante e promettente, bravissimo nel realizzare bozzetti e plastici in un puro stile accademico, [...] caratterizzato da un realismo eccezionale»⁴⁷⁸. Nel momento in cui si sarebbe trovato ad affiancare il proprio ex professore, su di lui sarebbe ricaduto l’insegnamento in classe del disegno

⁴⁷⁵ Peppino Piccolo, *Prefazione*, in *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra. Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, pp. 3-4.

⁴⁷⁶ Mino Borghi, *Presentazione*, in *ivi*, pp. 7-8.

⁴⁷⁷ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. *Incarico 1965 Vergoz Fabio*, fascicolo *Incarico 1965 Vergoz Fabio Scenotecnica*, certificato dattiloscritto rilasciato dall’Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico Roma in data 21 maggio 1965.

⁴⁷⁸ Claudia Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, Poggibonsi (SI), Carlo Cambi editore, 2012, p. 22.

architettonico. Piccolo, invece, si sarebbe dedicato a potenziare il disegno dal vero degli allievi, portandoli a esercitarsi presso l'Accademia Nazionale di Danza, dove essi avrebbero potuto ritrarre le ballerine in movimento durante le loro lezioni⁴⁷⁹. La pratica di condurre gli studenti di Scenografia fuori dall'Accademia (fig. 69), per metterli in contatto con altre istituzioni attive in città sul fronte teatrale o coreutico, è documentata nel caso della cattedra di Piccolo sin dal marzo 1950, quando il Direttore Didattico dell'Accademia si era rivolto al Soprintendente al Teatro dell'Opera di Roma domandando di poter consentire «come negli anni passati la visita del palcoscenico e del laboratorio [...] agli allievi di Scenografia [...] accompagnati dai Professori Assistenti per conoscere, a scopo di studio, l'attrezzatura tecnica del Massimo teatro lirico della Capitale»⁴⁸⁰. Una simile richiesta sarebbe stata reiterata anche nei due anni successivi, ma l'unica lettera di risposta che si conserva fra le carte dell'Accademia testimonia un atteggiamento non proprio accomodante da parte del Sovrintendente dell'ente teatrale, Costantino Parisi, il quale faceva presente che solo in rarissime occasioni si poteva acconsentire alla visione delle prove generali da parte di gruppi di studenti⁴⁸¹.

Forse a fronte di ciò, nel febbraio 1953, il Direttore dell'Accademia aveva deciso di chiamare in causa direttamente il Ministero della Pubblica Istruzione, chiedendogli di poter dare disposizioni alla Direzione del Teatro dell'Opera perché volesse ammettere alle prove generali delle rappresentazioni gli studenti, affinché essi potessero «seguire il funzionamento scenografico del Teatro»⁴⁸². Nel documento, inoltre, si specificava, che gli allievi sarebbero stati accompagnati dal professor Piccolo a cui era demandato il compito di dare «gli opportuni schiarimenti»⁴⁸³.

⁴⁷⁹ *Ibidem*. Presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti non si è rintracciata documentazione relativa ad accordi presi con l'Accademia Nazionale di Danza.

⁴⁸⁰ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 4, fasc. 100, *Insegnamenti straordinari*, sottofascicolo 6 *Varie, Scenografia, scenotecnica e teatro sperimentale*, minuta di lettera del Direttore Didattico al Soprintendente del Teatro dell'Opera di Roma, protocollata in data 30 marzo 1950.

⁴⁸¹ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 4, fasc. 100, *Insegnamenti straordinari*, sottofascicolo 6 *Varie, Scenografia, scenotecnica e teatro sperimentale*, lettera dattiloscritta su carta intestata del Teatro dell'Opera di Roma di Costantino Parisi a Stanislao Ceschi, datata 16 gennaio 1952.

⁴⁸² ACS, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Ispettorato Istruzione Artistica, Conservatori, concorsi, personale, incarichi, alunni e altro 1940-1965, pacco 31 *Roma 1950-1955 affari generali*, posizione 21/1, fascicolo *Ministero della Pubblica Istruzione, Belle Arti, Ufficio Affari Generali per l'istruzione artistica, Roma: Accademia Belle Arti Sezione Scenografia per ammissione alle prove generali del Teatro dell'Opera*, lettera dattiloscritta firmata da Michele Guerrisi e Giuseppe Piccolo, indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione, datata 20 febbraio 1953 e protocollata in data 27 febbraio 1953.

⁴⁸³ *Ibidem*.

Curiosamente gli studenti più vicini a Scialoja ricordano come fosse quest'ultimo e non Piccolo a condurli in visita presso alcuni dei maggiori teatri attivi in quel momento a Roma⁴⁸⁴. Non è da escludere che tale pratica fosse stata stabilita in accordo con lo stesso professore di Scenografia, il quale – come documentato ampiamente – era un convinto assertore della necessità di porre gli allievi a contatto diretto con il palcoscenico⁴⁸⁵. Non sarebbe sorprendente, infatti, che Piccolo, in quanto titolare di cattedra, avesse incaricato Scialoja di occuparsi di queste uscite. Come già abbiamo già avuto modo di osservare, i due docenti erano chiamati a confrontarsi sul piano didattico, rispettando una specifica gerarchia, che prevedeva il subordinamento degli insegnamenti straordinari a quello principale, rispetto al quale essi non costituivano materia d'esame⁴⁸⁶. D'altra parte, era inteso che il giudizio sui risultati raggiunti dall'allievo durante l'anno accademico nell'insegnamento straordinario fosse «cumulato con quello che forma oggetto della materia fondamentale del corso»⁴⁸⁷. L'effettiva messa in pratica di tale disposizione è testimoniata da una lettera scritta nel giugno del 1954 da Scialoja al Direttore di Segreteria dell'Accademia, Romano Romiti. Il professore, trovandosi in quel momento a Parigi per seguire, almeno in parte, l'importante Festival Internazionale dello Spettacolo, giustificava la sua assenza agli scrutini, specificando: «la votazione del Prof. Piccolo contiene perfettamente anche il mio giudizio»⁴⁸⁸. Ciò appare piuttosto indicativo di come, nonostante la diversità che li contraddistingueva sotto tanti punti di vista, i due docenti dovessero cercare di trovare una sintesi nel momento in cui erano chiamati a esprimersi sui loro allievi. Paradossalmente saranno proprio alcuni di questi studenti a interpretare i differenti approcci didattici messi in campo da Piccolo e Scialoja, come una vera e propria contrapposizione insuperabile.

⁴⁸⁴ Rita Angelotti, la quale per ragioni di salute ha potuto frequentare assiduamente solo il primo e il secondo anno di Accademia, rammenta di aver visitato con la classe il Teatro dell'Opera e un altro teatro (non ricordava con precisione se l'Eliseo o il Teatro Ateneo) grazie a Scialoja, mentre aggiunge «il professore di Scenografia non ci ha mai portato da nessuna parte», vedi Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁴⁸⁵ AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*, lettera dattiloscritta di Peppino Piccolo a Michele Guerrisi, in data 29 dicembre 1956, avente come oggetto *Programma del corso di Scenografia*.

⁴⁸⁶ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 47, *Consiglio delle Scuole 1947-59*, documento dattiloscritto, *Ordinamento*, p. 4.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, lettera manoscritta indirizzata da Toti Scialoja a Romano Romiti, Parigi, 11 giugno 1954.

3. L'Accademia e il corso di Scenografia dal punto di vista degli studenti

Nel 1953-54 risultavano registrati presso l'Accademia di Belle Arti di Roma 369 studenti, di cui 55 stranieri⁴⁸⁹. Questi numeri, non particolarmente alti, soprattutto se pensati in relazione ai quattro diversi percorsi formativi previsti dall'istituzione, saranno destinati a crescere progressivamente negli anni, arrivando a contare nell'a.a. 1957-58 un totale di 448 alunni⁴⁹⁰. È interessante rilevare come, nell'arco dello stesso quinquennio, la presenza di studenti non italiani sarà destinata addirittura a triplicarsi⁴⁹¹.

Benché il corso di Scenografia fosse molto gettonato, essendo finalizzato alla formazione di competenze ritenute più spendibili nel mondo del lavoro⁴⁹², esso era l'unico, insieme a Decorazione, a non contemplare uno sdoppiamento di cattedra e dunque a non prevedere la presenza di più di un docente destinato all'insegnamento principale⁴⁹³. Ciò implicava che solo gli iscritti a Pittura e Scultura potessero scegliere l'insegnante con cui formarsi⁴⁹⁴ fra i tre disponibili per ciascuna materia d'indirizzo, laddove chi decideva di diplomarsi in Scenografia, invece, non poteva esimersi dal frequentare Peppino Piccolo (figg. 23, 69-70).

⁴⁸⁹ Questo dato è riportato in una tabella che registra la popolazione scolastica del liceo artistico e dell'Accademia di Belle Arti di Roma dal 1950 al 1959, v. AABA, Roma, Presidenza Stanislao Ceschi, documento manoscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Roma, *Popolazione scolastica*, senza data.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ Nell'anno accademico 1957-1958 erano segnalati 159 studenti stranieri di 48 nazionalità diverse, v. AABA, Roma, Presidenza Stanislao Ceschi, minuta di lettera dattiloscritta da Stanislao Ceschi al Ministro della Pubblica Istruzione, senza data.

⁴⁹² V. Torossi, *Le scuole per le professioni artistiche (III)*, cit., p. 52

⁴⁹³ Un documento ci consente di conoscere il numero di iscritti ai singoli corsi dell'Accademia di Belle Arti di Roma negli anni 1958-59 e 1959-60. Gli studenti a Pittura erano passati da 144 a 127, suddivisi così: Oppo da 50 a 30 alunni; Bartoli da 45 a 40; Gentilini da 49 a 57. Gli iscritti a Scultura erano passati da 48 a 54, distribuiti così: Guerrisi da 15 a 20 studenti, Monteleone da 15 a 12, Fazzini da 18 a 22. La classe di Decorazione di Ferrazzi contava 62 allievi, poi divenuti 65, mentre quella di Scenografia di Piccolo era composta da 126 alunni, poi passati a 145, v. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. *Incarichi assistenti anno 1959-60*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma in cui è riportato un elenco degli insegnamenti "normali", "complementari".

⁴⁹⁴ V. Torossi, *Le scuole per le professioni artistiche (III)*, cit., p. 53. Nello stesso articolo si riporta come in precedenza tale opzione non fosse concessa. Secondo la testimonianza di Luisa Gardini, a lei non sarebbe stata fatta presente la possibilità di scelta del docente di indirizzo nel momento della sua iscrizione a Pittura e così lei sarebbe capitata inconsapevolmente nel corso di Oppo. Avendo appreso più tardi di non aver potuto esercitare un suo diritto, Gardini aveva fatto richiesta di passare dalla classe di Oppo a quella di Gentilini. Secondo la sua testimonianza, tale domanda non sarebbe stata accolta per non far dispiacere all'anziano professore. Ciò avrebbe determinato in lei la decisione irrevocabile di lasciare l'Accademia, v. Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 27 giugno 2019.

In un certo senso un'alternativa al professore siciliano si sarebbe venuta a costituire proprio con l'arrivo in Accademia di Toti Scialoja. Se l'insegnamento di Piccolo, infatti, si poteva rivelare sufficiente⁴⁹⁵ per chi ambiva a imparare il mestiere dello scenografo e a praticarlo assecondando le richieste piuttosto convenzionali della nascente televisione italiana⁴⁹⁶ e di molte produzioni teatrali; per chi invece era animato da una più profonda curiosità intellettuale e magari dalla volontà di realizzarsi come artista, sarebbe stato Scialoja a offrire i giusti stimoli. Risultano molto significative in proposito le parole di Carlo Battaglia, il quale da subito si affermerà come uno dei più fedeli "seguaci" scialojani:

«Per me che sono stato suo allievo all'Accademia di Belle Arti dal 1953 al 1957 resta indimenticabile il ricordo del professore: un incontro fondamentale senza il quale non solo sarei molto diverso da quello che sono ma quasi certamente non sarei neanche diventato pittore. Per questo, di molti beni che mi sono stati trasmessi, voglio ricordare l'amore per la pittura come passione totale e divorante e l'educazione alla bellezza come termine supremo e definitivo»⁴⁹⁷.

Di tono analogo risulta la testimonianza di Giosetta Fioroni, la quale, pur riconoscendo come fosse già presente in lei la voglia di fare l'artista, addurrà a Scialoja il merito di aver reso questa sua decisione irrevocabile⁴⁹⁸.

Un altro esempio significativo dell'aspirazione artistica che connotava il ristretto gruppo di allievi filo-scialojani rispetto alle ambizioni comuni di chi solitamente frequentava Scenografia, è costituito da Rita Angelotti, studentessa iscritta al primo anno d'Accademia nel 1953⁴⁹⁹. Stando al suo ricordo, Sante Monachesi – quando ancora era assistente di Piccolo – si sarebbe reso conto del suo desiderio di diventare pittrice e per questo un giorno le avrebbe chiesto perché non avesse scelto di frequentare il corso di Pittura, invece che Scenografia⁵⁰⁰. La giovane, probabilmente colpita dalla ricettività del

⁴⁹⁵ In tal proposito le opinioni sono piuttosto discordanti. Tommaso Passalacqua, diplomatosi in Scenografia nel 1959 presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, così ricorda i suoi esordi in RAI: «Vi sono entrato nel 1961, venticinquenne, reduce dal servizio militare, con poca esperienza, che ho poi acquisito nel corso degli anni», vedi Di Santantonio, Gallo *Storia della Scenografia televisiva*, cit., p. 149.

⁴⁹⁶ Cfr. Antonin J. Di Santantonio, M. Beatrice Gallo, *Storia della Scenografia televisiva. Gli scenografi della RAI vol. I. Celone, Del Greco, Guglielminetti, Mammi, Palmieri, Passalacqua*, Londra, Harman Publishing, 2008.

⁴⁹⁷ Carlo Battaglia, [testo], in *Scialoja*, cat. della mostra, Roma, galleria Editalia, QUI arte contemporanea, 24 maggio – 30 giugno 1978.

⁴⁹⁸ Giosetta Fioroni in Accademia Nazionale di San Luca, Nuovo Archivio Multimediale, <<http://nam.accademiasanluca.eu/nam/index.do?text=scialoja&cat=&page=&year=&ida=1115&mult=0&lang=-1&ut=0>>, 16 dicembre 2014 (20 dicembre 2021).

⁴⁹⁹ AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Angelotti Rita*.

⁵⁰⁰ Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

professore, gli dedicherà nel 1954 *Omaggio a Sante Monachesi*: un piccolo ritratto a grafite su carta, circondato da un'ampia incorniciatura dipinta con elementi lineari combinati insieme a campiture piatte (fig. 71). Un simile tributo non deve sorprendere, poiché, in effetti, Monachesi condivideva con Scialoja un tipo di cultura artistica aperta a un orizzonte internazionale, pur venendo da esperienze molto diverse da quelle del collega⁵⁰¹ (fig. 72) e pur dimostrandosi pronto, nel gennaio 1958, a prendere apertamente le distanze dagli sviluppi della pittura scialojana⁵⁰², a quel punto indirizzatasi verso l'esplorazione del tema dell'*Impronta*.

Come abbiamo avuto modo di osservare ampiamente, una diversità ben più sostanziale poteva essere ravvisata, invece, fra Piccolo e Scialoja. Ciò si rifletterà in una sorta di "ripartizione" della classe di Scenografia⁵⁰³, descrittaci in questi termini da Angelotti:

«Toti faceva delle lezioni, che non erano proprio lezioni con lui in cattedra. Erano come dei cenacoli. Stavamo tutti attorno a lui, perché alla fine era sempre il solito gruppo che gli si radunava intorno [...]. Noi

⁵⁰¹ Considerato uno dei protagonisti del Futurismo degli anni Trenta, Monachesi sin da quel decennio era riuscito a portare avanti ricerche nel campo della pittura e delle arti plastiche che risultavano pienamente in linea con alcune delle più audaci sperimentazioni contemporanee condotte in ambito europeo. Come acutamente rilevato dal critico Giuseppe Marchiori, egli però aveva spesso affidato a una dimensione solitaria e privata le sue opere più ardimentose, con il risultato che alla fine, quando i tempi si rivelavano finalmente maturi, non gli restava che protestare «nel nome della sua stessa solitudine», perché o non si erano accorti di lui o perché gli avevano «rubato le idee più geniali», v. Giuseppe Marchiori, *Monachesi scultore*, in *Monachesi*, Venezia, Edizioni Bruno Alfieri, 1965, ripubblicato in *Avanguardia di Monachesi dal 1930 al 1969*, cat. della mostra, Lignano, Saloni del Kursaal-Casinò, 27 agosto – 22 settembre [Venezia, Alfieri] 1969.

⁵⁰² Come riportato da Franco Miele, suo collega presso il Liceo Artistico di Roma e giornalista d'arte per il quotidiano "La Giustizia", il 19 gennaio 1958 Monachesi, insieme a una serie di altri artisti, aveva espresso la propria posizione nei confronti della cosiddetta "polemica sull'astrattismo", imperante da qualche mese sulle pagine di alcuni giornali. Il maceratese, presentato come «uno dei primi pittori "fauves" in Italia», sottolineava in particolare la differenza fra le sperimentazioni scaturite dal «movimento della Bauhaus» e «le stucchevoli produzioni che oggi si vogliono smerciare sotto l'etichetta dell'astrattismo». E così ribottava: «Gli attuali pittori non sono né astratti né antifigurativi, ma semplicemente degli impiastri [...]. Gli "impiastri" dei vari Vedova, Santomaso, Scialoja, non ci interessano: li combattiamo, perché non sono nemmeno pittura, ma sottoartigianato», v. Sante Monachesi cit. in Franco Miele, *La polemica sull'astrattismo*, Roma, Istituto editoriale pubblicazioni internazionali, 1958, pp. 137-138.

⁵⁰³ Anche Lodolo scrive: «Le nuove teorie astratte presentate da Scialoja, contrapposte all'accademismo insegnato da Piccolo, portarono gli studenti a raggrupparsi in due schieramenti opposti: il gruppo dei seguaci fedelissimi e il gruppo dei conservatori», v. Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit., p. 25.

stavamo seduti a un tavolo tutti insieme [...] eravamo un piccolo gruppo che stava con lui. Tanti non frequentavano neanche⁵⁰⁴. [...] Poi c'erano quelli che [...] seguivano più Piccolo»⁵⁰⁵.

Per avere un'idea del ristretto numero di studenti che dovevano partecipare più continuativamente alle lezioni tenute da Scialoja durante il suo primo anno d'insegnamento, possiamo riferirci a una fotografia scattata da uno di loro – Gabriele Stocchi – nel cortile di via Ripetta, il 9 marzo 1954 (fig. 74). Qui, infatti, vediamo ritratto il professore attorniato da tre ragazzi e sette ragazze, più o meno in posa⁵⁰⁶. Le firme riportate su di una copia dello scatto aiutano a identificare, almeno in parte, i presenti. Vi ritroviamo, infatti, i nomi di Angelotti e Battaglia, unitamente a quelli di Lucio Deverini, Nicoletta Giovannetti, Rodolfo Monaco, Gianna Sartori e Maria Teresa Stella. Quest'ultima viene ricordata da Angelotti come bravissima nell'ideazione e nel confezionamento dei costumi, al punto da esortare i suoi stessi compagni a disegnare dei bozzetti che fossero di immediata comprensione per le sarte, le quali poi avrebbero dovuto realizzarli⁵⁰⁷. Tale spiccata attitudine l'avrebbe portata ad avere effettivamente una lunga carriera come costumista della RAI, iniziata nel 1959⁵⁰⁸, un paio d'anni dopo il suo diploma⁵⁰⁹. Fra i suoi compagni, molti invece intraprenderanno la via della pittura: è il caso di Monaco, Deverini, della stessa Angelotti e ovviamente di Battaglia.

3.1. Il gruppo degli astrattisti fra Toti Scialoja e Mario Rivosecchi: contro la censura dell'“arte moderna”

Bisogna tenere presente che, secondo una prassi accademica, tutte le lezioni, comprese quelle di Scenografia e Scenotecnica, prevedevano la presenza simultanea degli studenti delle quattro diverse annualità⁵¹⁰, lasciando ai singoli professori il compito di graduare eventualmente gli argomenti o le

⁵⁰⁴ Benché la presenza ai vari corsi d'Accademia fosse obbligatoria, effettivamente non è inconsueto trovare nelle cartelle personali degli studenti dei foglietti dattiloscritti con cui si sollecitava una maggiore assiduità nella frequenza, pena la mancata promozione all'anno successivo.

⁵⁰⁵ Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁵⁰⁶ Anche Giosetta Fioroni ricordava il corso di Scenotecnica di Scialoja popolato da una decina di studenti, v. Giosetta Fioroni in conversazione con Martina Rossi e con l'autrice, Roma, 14 luglio 2020.

⁵⁰⁷ Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁵⁰⁸ Marche cinema, <http://marchecinema.cultura.marche.it/scheda_dizio.asp?id=60> (19 dicembre 2021).

⁵⁰⁹ Maria Teresa Stella si era diplomata in Scenografia al termine dell'a.a. 1956-57 riportando una votazione di 30 e lode in Scenografia e 30 in Storia dell'arte, v. AABA, Roma, serie studenti, b. *Stella Maria Teresa*, certificato di diploma dattiloscritto, 19 novembre 1957, firmato Romano Romiti e Michele Guerrisi.

⁵¹⁰ V. Torossi, *Le scuole per le professioni artistiche (III)*, cit., p. 52 e Marco Balzarro, comunicazione scritta all'autrice, 9 aprile 2020.

esercitazioni a seconda del livello di ciascuno⁵¹¹. Tale compresenza sarà un fattore determinante per la formazione, sin dal primo anno d'insegnamento di Scialoja, di un selezionato gruppo di allievi, fra i più diligenti ed entusiasti frequentatori del suo corso: parliamo dei già citati Balzarro, Angelotti, Battaglia e Stocchi. A questo nucleo originario si aggiungeranno, con il loro approdo al corso di Scenografia nell'a.a. 1954-55, anche Anna Paparatti e Rossana Galotti, appena uscite dallo Zileri⁵¹², e Umberto Bignardi, studente iscritto al secondo anno d'accademia, trasferitosi nel marzo 1955 da Bologna a Roma⁵¹³. Così egli aveva riportato a Laura Cherubini quello che, in un'altra circostanza, aveva definito il "formidabile incontro"⁵¹⁴ con quei colleghi di "primitiva qualità"⁵¹⁵, destinati a divenire suoi sodali e amici: «il primo giorno che entrai nell'aula di scenotecnica, c'era un gruppo di ragazzi che ascoltavano il *Pierrot Lunaire* di Schonberg e discutevano su che tipo di scene fare. Quel gruppo mi interessò subito»⁵¹⁶.

Se Scialoja con le sue lezioni forniva stimoli continui, suggerendo, fra le altre cose, la lettura di testi o la visione di mostre e spettacoli in corso in quel momento a Roma; era proprio la dimensione collettiva del gruppo, secondo Bignardi, a funzionare da catalizzatore e a innescare delle dinamiche particolarmente virtuose. Ne sono un esempio le eccitanti "cacce al libro" ricordate sempre dall'artista bolognese⁵¹⁷, o i viaggi organizzati appositamente per andare a vedere esposizioni importanti⁵¹⁸, come nel caso della Biennale di Venezia del 1956⁵¹⁹. Un altro aspetto fondamentale era costituito

⁵¹¹ Torossi, *Le scuole per le professioni artistiche (III)*, cit., p. 52.

⁵¹² V. AABA, Roma, serie studenti, b. *Paparatti Anna Maria*, documento firmato dalla Direttrice dell'Istituto d'Arte Zileri, Anna Maria Matteuzzi, con cui si conferma il conseguimento del diploma di licenza d'arte nell'a.s. 1953-54 e AABA, Roma, serie studenti, b. *Galotti Rossana*, pagella relativa all'a.s. 1953-54 in cui la studentessa risulta licenziata dallo Zileri alla fine del terzo anno.

⁵¹³ V. AABA, Roma, serie studenti, b. *Bignardi Umberto*, certificato dattiloscritto dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Bologna con cui si formalizza, in data 2 marzo 1955, la domanda di passaggio al secondo anno di corso in Scenografia tenuto all'Accademia di Belle Arti di Roma per "ragioni di famiglia".

⁵¹⁴ Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ Laura Cherubini (a cura di), *Umberto Bignardi – Intervista*, in Maurizio Calvesi e Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, cat. della mostra, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, 16 febbraio – 12 marzo 1994, p. 12.

⁵¹⁷ «Noi, soprattutto con Gabriele, quando si individuava un libro che era in qualche posto, diventava una roba proprio di eccitazione andarlo a comprare», v. Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ Il 26 luglio 1956 Balzarro, Battaglia e Stocchi avevano scritto una cartolina di saluto dalla Biennale di Venezia a Scialoja, raccontandogli di aver incontrato Afro – vincitore quell'anno del premio come migliore pittore italiano – nel Padiglione svizzero. Sul fronte della cartolina è riprodotto *Senecio* di Paul Klee, AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*,

dalla possibilità di parlare e confrontarsi sui più svariati argomenti, oltre che sul proprio lavoro. Tale pratica era sicuramente incoraggiata da Scialoja, che i suoi studenti più devoti erano soliti seguire sia dentro, sia fuori l'Accademia, nel suo studio o in quello degli artisti da lui maggiormente stimati. Angelotti, ad esempio, ricorda una discussione piuttosto accesa che aveva coinvolto il professore e Battaglia sul tema del telaio, rivendicato da quest'ultimo come elemento di fondamentale importanza⁵²⁰.

Come rilevato da Luisa Gardini – studentessa iscrittasi a Pittura nell'a.a. 1955-56, a cui era riuscito di aggregarsi al gruppo, vincendone la diffidenza⁵²¹ – ad accomunare questi giovani «C'era un grande trasporto per l'idea di avanguardia, e per il teatro»⁵²². La loro crescita individuale, inoltre, aveva saputo trarre vantaggio dalla conoscenza reciproca dei propri lavori, su cui spesso avveniva uno scambio di opinioni e di osservazioni⁵²³. Gardini, venendo da un percorso artistico diverso, ad esempio, aveva tratto da questo confronto con gli amici formati in Scenografia uno stimolo a misurarsi con una concezione “installativa” del lavoro⁵²⁴, che in effetti si sarebbe dimostrata carica di sviluppi per molti degli ex-allievi di Scialoja affermatasi nel mondo dell'arte a partire dagli anni Sessanta.

b. Marco Balzarro. Dall'esperienza veneziana sarebbero scaturiti due brevi contributi di Marco Balzarro pubblicati sul quinto numero di “Arti Visive”, dedicati rispettivamente ad Antoni Tapies (di cui viene riprodotto *Dipinto*, 1955, un'opera esposta nel Padiglione spagnolo) e Alberto Burri, v. Marco Balzarro, *Pittori e scultori italiani – Burri e Id. Tapies*, in “Arti Visive”, Roma, a. V, n. 5, n.s., 1956, pp. 18 e 20.

⁵²⁰ «Carlo Battaglia, che era uno molto rigoroso, una volta insisteva che il pittore deve pensare anche al telaio, deve sapere com'è fatto, deve decidere le cose... E Scialoja disse: “Ma che c'entra? Adesso non puoi occuparti del telaio”. [...] E si erano un po' urtati. Sono quelle discussioni che magari in un altro momento si sarebbero evitate, perché Scialoja avrebbe detto: “Sì, il telaio è importante”, perché in realtà è importante, e magari Carlo non avrebbe... ma in quell'attimo si erano un po' presi», v. Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁵²¹ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 14 ottobre 2019. L'intervista fa parte del Progetto di Ateneo storia orale *Vocisullarte*.

⁵²² Ilaria Gianni, *Colloquio con Luisa Gardini*, in Fabrizio D'amico (a cura di), *Luisa Gardini*, Roma, De Luca Editore, 2010, p. 160.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ Gardini ritrova una radice comune in chi ha studiato scenografia, in particolare con Scialoja. Questa consisterebbe in una concezione che porta a tramutare «la scenografia in sculture che hanno la particolarità di essere messe in un certo spazio e che necessitano di un certo spazio». L'artista afferma: «Io questa cosa la sento tanto, perché non l'avevo sperimentata in Accademia, non avendo fatto Scenografia. Quindi sono venuta in contatto con questo aspetto dell'insegnamento di Scialoja, perché i miei amici del momento venivano tutti da Scenografia. Quindi io ho dovuto fare un cambio di registro rispetto al mio rapporto col lavoro, perché mi sono trovata con tutti scenografi, però assetati di pittura e di scultura. Tutti che avevano questa esperienza che a me mancava. Io l'ho avuta di riflesso», v. Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 2 ottobre 2019.

Come già Bignardi, anche Gardini era rimasta catturata dal fervore trasmesso da quei coetanei, da lei conosciuti durante le lezioni di storia dell'arte tenute da Mario Rivosecchi⁵²⁵ (fig. 73). Questo era infatti l'unico insegnamento comune ai quattro indirizzi accademici, costituendo al termine di ogni annualità materia d'esame obbligatoria per tutti gli iscritti, unitamente a quella caratterizzante il percorso di studi di ciascuno. Ciò significava che, per essere ammessi all'anno di corso successivo, gli studenti di Scenografia dovevano sostenere, fra la sessione estiva e quella autunnale, sia un esame con Rivosecchi, sia uno con Piccolo – a cui verosimilmente partecipavano in qualità di “commissari” anche Scialoja e Fioretti⁵²⁶ –, ottenendo in entrambe i casi una votazione almeno sufficiente. Lo stesso valeva per l'ultimo anno, che si concludeva con il rilascio del diploma, su cui erano riportati separatamente sia il voto in Scenografia, sia quello in Storia dell'arte. In generale le prove prevedevano la presentazione ai professori di elaborati di varia natura. Per Scenografia si trattava, principalmente di studi di scene e costumi⁵²⁷.

Il già menzionato *Programma per le tesi per l'ammissione agli esami di diploma* relativo all'a.a. 1956-57, sottoposto da Piccolo a Guerrisi, ci rivela come agli studenti dell'ultimo anno fosse richiesta una tesi su un'opera teatrale – o di prosa, o di lirica, o di balletto –, accompagnata da elaborati in cartella di dimensioni 50x70 cm. Questo materiale, secondo gli auspici del professore, doveva comprendere:

- 1 – Bozzetti di tutti i quadri richiesti dal tema scelto
- 2 – Ricerche in relazione al tema
- 3 – Bozzetti per i costumi in rapporto ai personaggi
- 4 – Arredamento in rapporto al tema
- 5 – Progettazione completa del tema nel rapp. 1:50 (Trasferimento dei bozzetti sul piano teatrale)
- 6 – Particolari tecnici e di scenotecnica
- 7 – Disposizione generali delle luci
- 8 – Realizzazione plastica di uno dei quadri nel rapp. 1:20

⁵²⁵ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 14 ottobre 2019, cit.

⁵²⁶ Cfr. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Stella Maria Teresa*, certificato dattiloscritto di iscrizione al III anno di Scenografia datato 15 dicembre 1955 e firmato Romano Romiti nelle veci di Presidente. All'indicazione delle materie obbligatorie previste dal corso, ossia Scenografia, Storia dell'arte, Scenotecnica e Arredamento, era stata aggiunta a mano la precisazione «che il voto della materia principale “Scenografia” riassume il voto delle materie di Scenografia e Arredamento».

⁵²⁷ Ciò si desume da una lettera scritta dall'allora studente Giuliano Cappuzzo. Egli, essendo stato rimandato a ottobre in Scenografia, aveva scritto in Accademia chiedendo cosa dovesse presentare alla sessione autunnale e specificando: «Mi è stato detto solamente di portare a tale data alcuni studi che a giudizio dei professori risultarono deficienti ed altri ancora», v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Cappuzzo Giuliano*, lettera manoscritta di Giuliano Cappuzzo, timbro di protocollo 3 agosto 1957.

- 9 – Relazione sui caratteri generali dell’opera scelta:
- a) Criteri adottati per l’aderenza allo spirito dell’opera in relazione al clima creato dall’Autore.
 - b) Accorgimenti tecnici nei confronti dei cambiamenti di scena (accorgimenti scenici)
 - c) Disposizione delle luci in rapporto all’azione scenica
- 10 – Relazione sui caratteri della scenografia teatrale in rapporto a quella cinematografica⁵²⁸

Nel caso di Storia dell’arte, per tutte le annualità era prevista la consegna di uno scritto su un argomento che ogni studente e studentessa poteva scegliere a partire dai periodi e dai contesti trattati a lezione.

Gardini ricorda, ad esempio, di aver sostenuto, al primo anno di corso, l’esame di storia dell’arte presentando un approfondimento dedicato alla stele del guerriero etrusco Aule Feluske⁵²⁹. Bignardi, invece, aveva portato, al termine del secondo anno, una tesina su Wiligelmo e il romanico emiliano, insieme a un ricco apparato di fotografie che aveva acquistato a Modena da un fotografo professionista. Al terzo anno lo stesso allievo si era concentrato sul *San Giorgio che uccide il drago* di Cosmé Tura. Egli, oltre allo scritto, aveva sottoposto a Rivosecchi una serie di rielaborazioni grafiche e pittoriche da lui condotte a partire dal dipinto della Cattedrale di Ferrara, che tanto lo aveva affascinato⁵³⁰. In effetti, il professore apprezzava molto che a corredo della parte testuale ci fosse altro materiale, non necessariamente illustrativo, ma anche più liberamente ispirato al tema affrontato dallo studente. Per avere un’idea di ciò possiamo riferirci al suggestivo disegno a inchiostro di china con cui Pino Pascali aveva riproposto, in maniera piuttosto sintetica, il fronte del Portale Maggiore della Basilica di San Nicola a Bari (fig. 76), argomento della tesina che egli aveva presentato a Rivosecchi al termine del suo secondo anno di Scenografia, nel 1957⁵³¹. Un’altra tesina di storia dell’arte, tuttora custodita presso l’Archivio Pino Pascali a Polignano a Mare, era invece dedicata al San Sebastiano dipinto da Fiorenzo di Lorenzo e conservato a Castel Sant’Angelo⁵³². Questo

⁵²⁸ AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*, programma dattiloscritto di Peppino Piccolo, datato 29 dicembre 1956, avente come oggetto *Programma per le tesi per l’ammissione agli esami di diploma*.

⁵²⁹ Luisa Gardini in conversazione con l’autrice, Roma, 14 ottobre 2019, cit.

⁵³⁰ Umberto Bignardi in conversazione con l’autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁵³¹ AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*, tesina dattiloscritta rilegata con 5 fotografie e un disegno a inchiostro di china incollati su cartoncino nero, *Il Portale maggiore della Basilica di S. Nicola di Bari*. Nella prima pagina si legge “Prof. RIVOSECCHI”, “PASCALI GIUSEPPE”, “II° SCENOGRAFIA”.

⁵³² AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*, tesina dattiloscritta rilegata con una fotografia incollata su cartoncino nero, *Un S. Sebastiano di Fiorenzo di Lorenzo di Castel S. Angelo*. Nella prima pagina si legge “PER IL PROF. MARIO RIVOSECCHI” e nella facciata su cui è riportato il titolo della tesina è indicato “Giuseppe Pascali, III° Anno Scenografia”.

elaborato, destinato all'esame per il passaggio dal terzo al quarto anno, al contrario del precedente, non presenta disegni rilegati insieme alla parte testuale, ma solo una riproduzione fotografica dell'opera oggetto della ricerca (fig. 77). Numerose sono invece le reinterpretazioni di litografie di Oskar Kokoschka conservate presso l'Accademia di Belle Arti di Roma in una cartella grigia recante la scritta "Giuseppe Pascali, Studi"⁵³³. In tali elaborati è possibile riconoscere verosimilmente l'apparato presentato dallo studente a complemento della sua tesi di quarto anno in Storia dell'arte⁵³⁴. I dieci disegni a inchiostro, montati su *passe-partout*, sono stati studiati da Pietro Roccasecca e Sarah Linford, i quali sono riusciti a individuarne alcune delle fonti di partenza⁵³⁵, giungendo a comprendere come Pascali in questi casi non si fosse limitato a una copia pedissequa dei modelli kokoschkiani, ma da essi avesse tratto spunto per ottenerne delle versioni autonome, attraverso operazioni di selezione

⁵³³ V. Pietro Roccasecca, Sarah Linford, *Dieci studi giovanili di Pino Pascali*, in Bussagli, Linford, Roccasecca, *Accademia, Accademie...*, cit., p. 89

⁵³⁴ Mi sento di escludere la possibilità che le tavole fossero il «risultato della prova d'esame del corso di Bianco e Nero», come sostenuto da Pietro Roccasecca e Sarah Linford (v. *ivi*, pp. 92-93), e ciò perché il corso tenuto da Scialoja nel 1959 era un corso libero, il che implicava anche che non fosse materia d'esame in nessuna delle annualità. Invece, la conservazione dei disegni presso l'Accademia ci porta a ritenere che essi fossero parte del materiale relativo all'esame di diploma di Pascali, molto verosimilmente per Storia dell'Arte e non per Scenografia, come ricordato da Lodolo (Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit., p. 21). Sappiamo infatti che, almeno per Storia del Teatro (e dunque per l'esame finale di Scenografia) egli aveva presentato una tesi su André Antoine (AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, tesi dattiloscritta e rilegata senza immagini, con indicazioni manoscritte autografe: "André Antoine, Tesi di Storia del Teatro, Pascali Giuseppe, IV Scenografia", cfr. Sandra Pinto, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, estratto della rivista "D'Ars", Milano 1969, p. 7) ed è verosimile che egli avesse legato al medesimo autore anche degli altri elaborati che andrebbero ricercati nell'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma, una volta compiuto il lavoro di riordinamento e ritrasferimento nella sede di via Ripetta, che lo sta interessando.

⁵³⁵ Nel testo i due studiosi sottolineano come alcune delle litografie di Kokoschka a cui Pascali avrebbe guardato fossero state esposte a Roma in occasione di una grande mostra promossa dall'Ente Premi Roma. Stando al catalogo ragionato dell'artista austriaco, però, l'esposizione sarebbe stata ospitata a Palazzo Barberini dal 3 dicembre 1959 alla fine del gennaio 1960 (v. Oskar Kokoschka Foundation, <<https://www.oskar-kokoschka.ch/en/1020/1032/Stillleben%20mit%20Zentaur>>, 29 dicembre 2021), dunque in un momento in cui Pascali aveva già conseguito il proprio diploma. Pur volendo dar credito alle fonti, così meticolosamente individuate da Roccasecca e Linford, si deve però contestare la visione secondo cui "lo studente Pascali" avrebbe preso «direttamente in mostra gli appunti grafici o gli scatti fotografici necessari per i suoi studi», cfr. Roccasecca, Linford, *Dieci studi giovanili di Pino Pascali*, cit., p. 91.

di un particolare⁵³⁶ (figg. 80-81), di “rimontaggio”⁵³⁷ (figg. 80, 82-84) o di semplice rivisitazione degli originali⁵³⁸ (figg. 78-79).

Nonostante le lezioni di Rivosecchi non arrivassero mai a lambire argomenti di arte contemporanea⁵³⁹, egli aveva una posizione di moderata apertura nei confronti dell’arte d’avanguardia, ritenendo che gli studenti dovessero essere messi dapprima nelle condizioni di conoscere e solo in seconda battuta di giudicare⁵⁴⁰. Quest’attitudine gli aveva garantito la stima e il rispetto anche della sopracitata compagine di studenti filo-scialojani, i quali saranno definiti benevolmente proprio da Rivosecchi “gruppo degli astrattisti”⁵⁴¹. Il professore doveva apprezzare la divorante passione per la storia dell’arte “moderna” che caratterizzava questi suoi allievi, al punto da permettergli di presentare all’esame di diploma delle tesi (più corpose, rispetto a quelle dovute al termine degli altri anni) su argomenti non trattati nel suo corso e, soprattutto in alcuni casi, piuttosto inconsueti per l’epoca. Nel 1956 Balzarro, ad esempio, aveva scelto di soffermarsi su Paul Klee⁵⁴².

⁵³⁶ È il caso della IV tavola in cui è raffigurata la testa e parte delle braccia del Cristo crocifisso, il cui modello è stato riconosciuto da Roccasecca e Linford nella litografia *Cristo aiuta i bambini affamati* (*Christus hilft den hungernden Kindern*, 1945), v. ivi, p. 90.

⁵³⁷ Alla base della IX tavola sono state individuate da Roccasecca e Linford ben tre le fonti tratte da litografie di Kokoschka. La scritta “In Memory of the Children” rimanda, infatti, alla già citata opera grafica *Cristo aiuta i bambini affamati*; la figura maschile in primo piano deriva, invece, da *L’autoritratto da due lati* (*Selbstbildnis von zwei Seiten*, 1923), mentre la figura femminile e quella maschile disposte in ultimo piano, a destra, sembrano offrire una reinterpretazione da *L’assassinio* (dalla serie *Ann Eliza Reed*, 1952), v. ivi, p. 89.

⁵³⁸ Questa appare l’opzione più praticata. La I tavola infatti sembra uno studio dal ritratto dell’attrice Tilla Durieux (1910), mentre la VI una versione del *Ritratto di Levin Dudwig Schückling* (1910), v. ivi, p. 90.

⁵³⁹ Sono identificabili come appunti delle lezioni di Rivosecchi alcuni dattiloscritti su fogli liberi e altri manoscritti di Pascali su di un quaderno che si trovano presso AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6. Ogni pagina è dedicata a un diverso artista, di cui è riportata una breve biografia, arricchita da note critiche, e un elenco delle opere principali, in cui viene specificato anche il luogo di conservazione. Gli argomenti trattati nei fogli dattiloscritti sono: Gentile Da Fabriano, Pisanello, Beato Angelico, Domenico Veneziano, Paolo Uccello, Masolino, Masaccio, Andrea del Castagno, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Alesso Baldovinetti, Cosimo Rosselli, Ghirlandaio, Antonio del Pollaiuolo, Sandro Botticelli, Andrea del Verrocchio. Il manoscritto si sofferma invece su: Luca Signorelli, Melozzo da Forlì, Antoniazio Romano, Lorenzo da Viterbo e Andrea Mantegna.

⁵⁴⁰ Luisa Gardini in conversazione con l’autrice, Roma, 27 giugno 2019.

⁵⁴¹ Rita Angelotti in conversazione con l’autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁵⁴² «Io ho scelto Klee perché in quel momento ero molto preso da Klee. [...] Rivosecchi voleva che oltre a uno scritto consistente ci fossero dei disegni. Io ho fatto una cartellina tutta piena di disegni miei. Per la verità non erano copie da Klee o imitazioni di Klee, ma dei disegni liberi che potevano avere qualche nesso, oppure non avevano nessun nesso», v. Marco Balzarro in conversazione con l’autrice, Perugia, 22 giugno 2019. Balzarro si diplomerà nel 1956 riportando la votazione di 30 e lode sia in Storia dell’Arte, sia in Scenografia, v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Balzarro Marco*,

L'anno successivo Stocchi aveva presentato un lavoro sul Dadaismo⁵⁴³. Angelotti, invece, si era dedicata a Braque, essendole stato sconsigliato di occuparsi esplicitamente del Cubismo o di Pablo Picasso, come lei avrebbe voluto in un primo tempo⁵⁴⁴. Più fortunato di lei era stato Battaglia, il quale era riuscito addirittura a vedersi accettata la sua proposta di una tesi su Jackson Pollock⁵⁴⁵, scomparso appena un anno prima. Il mancato compimento degli studi da parte di Papparatti e Gardini renderà irrealizzato, invece, il loro progetto di scrivere rispettivamente di Joan Mirò⁵⁴⁶ e Arshile Gorky⁵⁴⁷.

Certificato di diploma provvisorio, dattiloscritto datato 19 febbraio 1957 e firmato da Michele Guerrisi e da Romano Romiti.

⁵⁴³ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 27 giugno 2019. La scelta di un simile tema appare tutt'altro che banale. Solo pochi anni prima, nel 1954, era uscita su "Civiltà delle Macchine" l'*Antologia Dada* curata da Achille Perilli (v. Achille Perilli, *Antologia Dada*, in "Civiltà delle Macchine", a. II, n. 5, 1954, pp. 19-22), e lo stesso artista, anni più tardi, avrebbe così commentato la scarsa conoscenza del Dadaismo in Italia, parlando di un'altra rivista, "L'Esperienza Moderna", da lui diretta a partire dal 1957 insieme a Gastone Novelli: «Una sottile differenza che ci distingueva dalle riviste europee (basti pensare alla belga "Fantômas") era la presenza di una "sottile simpatia" diretta, molto più che al surrealismo, al Dadaismo. Quest'ultimo – devo dire – veramente sconosciuto in Italia: infatti quando ne scrissi su "Civiltà delle Macchine", dovetti fare un "grosso" lavoro di recupero delle fonti in Francia... dove conobbi – tra l'altro – Tzara, Arp e Picabia», v. Achille Perilli in Gabriella De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, in "La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura", Roma, n. 5-6, 1989, pp. 116-117.

⁵⁴⁴ «Io avrei fatto volentieri la tesi sul Cubismo, su Picasso, ma era troppo forte. Allora l'ho fatta su Braque. Ho preso una scorciatoia per cui ho comunque parlato del Cubismo», v. Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019. Nello stesso incontro è emerso un ricordo più vago relativo all'argomento scelto per la tesi in Scenografia. Forse si trattava della Tosca. Angelotti avrebbe conseguito il diploma nella sessione autunnale del 1957, riportando la votazione di 30 in Storia dell'Arte e di 27 in Scenografia, v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Angelotti Rita, Certificato di diploma provvisorio*, dattiloscritto datato 22 marzo 1958 e firmato da Michele Guerrisi e da Romano Romiti.

⁵⁴⁵ V. Meneguzzo, *Walk the Line!*, cit., p. 9. Battaglia doveva essere molto orgoglioso di aver scritto su Pollock ancor prima della grande mostra ospitata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel marzo 1958. Questo lo si può evincere dalla frequenza e persistenza con cui si ritrova l'indicazione del suo argomento di tesi di diploma accademico all'interno delle biografie riportate nei suoi cataloghi di mostre. Solo a titolo esemplificativo segnaliamo due cataloghi usciti a quasi vent'anni di distanza l'uno dall'altro, v. *Carlo Battaglia*, cat. della mostra, Milano, Salone annunciata, Galleria d'arte, 12 novembre – 2 dicembre 1966 e *Carlo Battaglia*, cat. della mostra, Roma, Galleria L'isola, novembre – dicembre 1985. Anche Rivosecchi aveva dovuto apprezzare il suo lavoro, dal momento che Battaglia si era diplomato nella sessione estiva del 1957 riportando la votazione di 30 e lode in Storia dell'arte e 29 in Scenografia, v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Battaglia Carlo Augusto, Certificato di diploma provvisorio*, manoscritto datato 18 gennaio 1961 e firmato Romano Romiti.

⁵⁴⁶ Guglielmo Gigliotti (a cura di), *Anna Papparatti. Arte-Vita a Roma negli anni '60 e '70*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2015, p. 104.

⁵⁴⁷ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 27 giugno 2019.

La “liberalità” di Rivosecchi, insieme ovviamente alla visione internazionale dell’arte improntata al modernismo promossa da Scialoja, dovevano costituire però delle eccezioni rispetto al più diffuso atteggiamento oscurantista adottato in Accademia. Molte testimonianze appaiono sintomatiche di ciò. Gardini, ad esempio, rammenta di come una volta Oppo l’avesse rimproverata avendole visto una cartolina riprodotte un’opera cubista di Fernand Léger. Secondo l’allieva, egli avrebbe motivato il suo ammonimento sostenendo che quelle fossero “cose vecchie”⁵⁴⁸. I rapporti con l’anziano professore si erano ulteriormente deteriorati nel momento in cui lei aveva iniziato a guardare con grande interesse ai disegni di Matisse, sperimentando di conseguenza un tipo di segno sintetico, molto diverso dall’impostazione accademica richiesta a lezione⁵⁴⁹.

Racconta Balzarro che «il direttore, Michele Guerrisi, il Cubismo lo chiamava “le chitarre spaccate”. La parola Cubismo non l’ha mai detta»⁵⁵⁰. Ciò non deve sorprendere, se si considera che proprio Guerrisi nel 1954 aveva dato alle stampe il libro *L’errore di Cézanne*, nel quale – a detta di Nello Ponente – si era permesso di “stroncare” il Maestro di Aix-en-Provence⁵⁵¹. Qualche anno più tardi, lo stesso professore avrebbe scritto una lettera aperta contro l’esposizione del *Grande Sacco* di Burri all’interno della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, in cui tornava a riaffermare il proprio pensiero conservatore sull’arte in questi termini:

«Le durate, i *dasein*, gli eventi, le *epoché* ecc... sono fuori dell’arte, che non ha cosa farsene della quarta dimensione, né della seconda, né della terza, né della prima. Se queste tre ultime, perché più sensibili, hanno

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ Marco Balzarro in conversazione con l’autrice, Perugia, 22 giugno 2019. Balzarro associa questo ricordo alla grande mostra di Picasso ospitata dalla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, che egli sostiene di aver visitato con Rivosecchi e, separatamente, con Scialoja durante l’Accademia. Questa memoria, riportata anche in Gabriele Simongini, *Toti Scialoja, l’arte della didattica e della tradizione in divenire*, in Roccaseca, *Accademia di Belle Arti di Roma...*, cit., p. 112, non corrisponde però alla data di entrata in servizio ufficiale di Scialoja a via Ripetta, avvenuta nell’ottobre 1953. Non si può tuttavia escludere categoricamente che l’artista, una volta saputo di aver vinto il concorso per l’incarico, avesse iniziato a frequentare l’Accademia. Nonostante non si siano trovati presso l’Archivio dell’istituzione documenti comprovanti eventuali supplenze o altro, fa riflettere che nell’archivio di Scialoja si conservi una cartolina inviata da Fabio Vergoz nell’agosto del 1953, che egli aveva indirizzato al “Prof. Toti Scialoja”, v. AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. Fabio Vergoz.

⁵⁵¹ Di ciò ne aveva dato conto con sdegno Nello Ponente nel 1956, in un testo raccolto in volume due anni dopo. Vedi Nello Ponente, *La Biennale e i suoi problemi*, in Id., *Saggi e profili*, Roma, De Luca Editore, 1958, p. 75.

creato tanti veniali errori, la quarta ha addirittura sovvertito il buon senso, confondendo il sentimento con la geometria, l'arbitrio con l'autentica originalità, la storia con l'ignoranza»⁵⁵².

È dunque verosimile che egli non avesse ben accolto l'iniziativa di Rivosecchi di condurre gli studenti alla grande mostra di Picasso ospitata dalla Galleria Nazionale fra il 5 maggio e il 5 luglio 1953, come sostenuto da Balzarro⁵⁵³. Anche Gardini rammenta una polemica analoga che avrebbe coinvolto il docente di storia dell'arte, "colpevole" di aver promosso la visita alla retrospettiva di Mondrian, tenutasi sempre a Valle Giulia fra il novembre 1956 e il febbraio 1957⁵⁵⁴. Benché non sia stato possibile rintracciare nell'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma alcun documento attestante questi due episodi, la convergenza delle testimonianze orali succitate nel descrivere un contesto apertamente ostile anche alla sola idea di mettere al corrente gli studenti circa quelle che erano state le ricerche degli artisti d'avanguardia, ci deve far riflettere ancora una volta sulla radicale eterodossia dell'insegnamento di Scialoja nell'ambito accademico romano degli anni Cinquanta e, al contempo, su una pratica di richiami verbali che solo raramente Guerrisi sceglieva di formalizzare per iscritto. Ciò spiegherebbe anche l'esiguità di documenti d'epoca comprovanti quanto riportato da Tiziana D'Acchille, ossia che «la figura di Scialoja, così vicina alle avanguardie francesi e tedesche»⁵⁵⁵, non sarebbe stata «amata dai suoi colleghi italiani, che in molte occasioni, anche pubbliche, a memoria di molti testimoni di quegli anni, non si fecero scrupolo di esternare questo sostanziale sospetto nei suoi confronti, trasformandolo non di rado in vere e proprie accuse di esterofilia e opportunismo»⁵⁵⁶.

Probabilmente la Direzione dell'Accademia tendeva a voler mantenere – almeno ufficialmente – un certo equilibrio nei rapporti fra i docenti, nell'interesse dell'istituzione. Inoltre, si può ben immaginare come la gerarchia accademica imponesse un particolare rispetto per una figura come quella di Rivosecchi, che in passato aveva guidato il complesso didattico di via Ripetta con un approccio estremamente conciliatorio⁵⁵⁷. Per quanto riguarda Scialoja, invece, vale la pena

⁵⁵² Michele Guerrisi, *Il prof. Guerrisi e i naturalisti*, [1959], ritaglio di giornale custodito in AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Guerrisi Michele*.

⁵⁵³ Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019. Secondo Balzarro Guerrisi avrebbe rimproverato sia Rivosecchi, sia Scialoja (v. nota 180) «per averci portati verso la dannazione, a vedere qualcosa che i ragazzi non dovevano sapere».

⁵⁵⁴ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 27 giugno 2019.

⁵⁵⁵ D'Acchille, *Toti Scialoja e l'Accademia di Belle Arti di Roma*, cit., p. 36.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ Nella già citata lettera indirizzata da Rivosecchi al Ministro della Pubblica Istruzione nel 1945 leggiamo: «Quanto ho lavorato per attuire dissidi, rispettando i più anziani fra gli insegnanti, incitando i nuovi; quanto mi ha dato da fare la varietà dei temperamenti, la suscettibilità dei tanti artisti; quanto ho resistito alla Direzione delle Arti per difendere

sottolineare come egli, pur essendo una persona dal temperamento piuttosto pugnace, sapesse essere anche molto diplomatico⁵⁵⁸. Non deve sorprendere, dunque, che fosse riuscito a farsi apprezzare, per la sua cultura e la sua dedizione all'insegnamento, anche da uno come Guerrisi⁵⁵⁹, lontanissimo dalla sua sensibilità artistica.

Nonostante ciò, gli studenti – come abbiamo visto – percepivano il clima di tensione esistente in Accademia e, in alcuni casi finivano con alimentarlo ulteriormente, assumendo atteggiamenti più o meno apertamente contestatori⁵⁶⁰. Angelotti racconta, ad esempio, di una volta in cui Piccolo aveva chiesto agli allievi di pensare a una scena di teatro verista di ambientazione siciliana. Lei aveva eseguito il compito, benché con scarsa convinzione, ispirandosi a una cartolina di Pantelleria. Nel momento in cui il professore era passato a controllare il bozzetto, la studentessa gli aveva fatto notare, in modo velatamente polemico:

«“Vede, ho fatto anche le nuvolette”. E allora [Piccolo] ha capito. Poi mi conosceva, sapeva come la pensavo. Ha incominciato... me ne ha dette di tutti i colori! [...]. Però dopo, quando c'è stato l'esame

l'interesse dei più modesti e valenti incaricati, sconosciuti fra gli artisti di moda!», v. AABA, Roma, serie Professori, b. *Prof. Rivosecchi Mario*, lettera dattiloscritta di Mario Rivosecchi al Ministro della Pubblica Istruzione, datata Roma, 28 gennaio 1945. Si può supporre che la Direzione di Rivosecchi – a cui era già subentrato temporaneamente Guerrisi nel 1943, quando il collega era rimasto bloccato nelle Marche a causa dello stato di guerra – avesse costituito un esempio felice a cui guardare anche negli anni successivi.

⁵⁵⁸ Secondo Fioroni «lui [Scialoja] lì [in Accademia] era un pesce fuor d'acqua. Però poi, proprio qualcuno degli allievi, mi disse che era riuscito, bene o male, perché lui era pure una persona incantevole», v. Giosetta Fioroni in conversazione con Martina Rossi e l'autrice, 14 luglio 2020.

⁵⁵⁹ Il riconoscimento del valore di Scialoja in quanto uomo di cultura, esperto di storia del teatro, raffinato ideatore di scene e costumi, dotato di ottime qualità artistiche, trovava concordi, oltre a Guerrisi, anche altri docenti dell'Accademia, come Ferruccio Ferrazzi, Cipriano Efsio Oppo e Domenico Ponzi, i quali si sarebbero trovati a sottoscrivere con lui alcuni giudizi lusinghieri sul conto del professore, cfr. AABA, Roma, serie Professori, b. *Prof. Scialoja Antonio*, scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d'istruzione artistica, 15 luglio 1955; AABA, Roma, serie Professori, b. *Prof. Scialoja Antonio*, fascicolo *Documenti Prof. Antonio Scialoja Scenotecnica*, scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d'istruzione artistica, [estate 1956]; AABA, Roma, serie Professori, b. *Prof. Scialoja Antonio*, fascicolo *Bianco e Nero (anno 1957-58)*. *Prof. Scialoja Antonio*, sottofascicolo *scenotecnica (riconferma)*. *Anno 1957-58*, *Prof. Scialoja Antonio*, scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d'istruzione artistica, [estate 1957]; AABA, Roma, serie Professori, b. *Prof. Scialoja Antonio*, fascicolo *Incarico "Decorazione" Prof. Scialoja Antonio 1959-60*, scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d'istruzione artistica, 26 giugno 1959.

⁵⁶⁰ Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019. Sembra comprovare ciò anche la testimonianza di Anna Papparatti, secondo la quale i rapporti con Peppino Piccolo si erano incrinati dopo il suo primo anno, a causa della sua «totale adesione unicamente all'arte d'avanguardia», v. Gigliotti, *Anna Papparatti...*, cit. p. 129.

finale, mi ricordo che i miei compagni ridevano, perché lui prendeva i miei bozzetti e, volendo recuperare, diceva: “Gustoso questo...”. Li teneva anche alla rovescia e continuava a dire che andavano bene»⁵⁶¹.

Sicuramente la conseguenza più estrema della scarsa stima provata nei riguardi di certi docenti, titolari degli insegnamenti principali, si può riconoscere nell’abbandono dell’Accademia prima di aver conseguito il diploma da parte di studenti ben determinati a voler dedicare la loro vita all’arte, come Gardini, Papparatti, Bignardi e Fioroni⁵⁶². In questi casi, oltre al disamoramento nei confronti dell’istituzione formativa, interveniva la consapevolezza che essa, invece di avvicinare i giovani alla carriera artistica, costituiva in realtà un impedimento o, quanto meno, una perdita di tempo.

3.2. I primi passi di Giosetta Fioroni fra pittura e costume

Giosetta Fioroni aveva iniziato il suo percorso accademico nell’ottobre 1950 (fig. 85). Delusa e demotivata dall’insegnamento di Piccolo e dall’atmosfera stantia che si respirava a via Ripetta⁵⁶³, proprio nel 1953-54 si era fatta largo in lei la decisione di lasciare il corso di Scenografia. Le uniche lezioni che avrebbe continuato a seguire – benché saltuariamente⁵⁶⁴ – sarebbero state quelle di Scenotecnica tenute da Scialoja⁵⁶⁵. Secondo un racconto dai toni quasi mitici, la giovane studentessa avrebbe scoperto casualmente il corso del nuovo professore, leggendo un avviso affisso alla porta di

⁵⁶¹ Rita Angelotti in conversazione con l’autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁵⁶² Giosetta Fioroni si riscriverà all’Accademia di Belle Arti di Roma per compiere i suoi studi e conseguire il diploma in Scenografia nell’a.a. 1975-76, frequentando stavolta il corso di Scenografia tenuto da Scialoja, v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Fioroni Giuseppina*.

⁵⁶³ Giosetta Fioroni così ricordava l’ambiente accademico prima dell’arrivo di Scialoja: «C’era un basso livello interattivo. [...] Poteva succedere di tutto. Per me era un po’ triste che non succedesse quasi niente», vedi Giosetta Fioroni in conversazione con Martina Rossi e con l’autrice, Roma, 14 luglio 2020.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ V. Giosetta Fioroni cit. in Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 40. Talvolta, in alcune pubblicazioni, si trova erroneamente riportato che Fioroni avrebbe seguito le lezioni di Scialoja frequentando la Scuola Libera del Nudo, v. Germano Celant, *Giosetta Fioroni*, Ginevra-Milano, Skira, 2009, p. 84 e Emanuele Trevi, *Giosetta Apprendista stregona*, in “Corriere della Sera”, 25 novembre 2012, p. 27, ripubblicato in Giosetta Fioroni, *My story = La mia storia*. Mantova, Corraini, 2013, p. 303. Allo stesso modo si deve puntualizzare che Fioroni ha iniziato a frequentare le lezioni di Scialoja ben prima che questi tenesse il corso di Bianco e nero, cfr. Giosetta Fioroni in Accademia Nazionale di San Luca, Nuovo Archivio Multimediale, <<http://nam.accademiasanluca.eu/nam/index.do?text=scialoja&cat=&page=&year=&ida=1115&mult=0&lang=-1&ut=0>>, 16 dicembre 2014 (20 dicembre 2021).

un'aula⁵⁶⁶ e, tornata il giorno seguente per assistervi, sarebbe stata rapita dal suo «speciale sentimento didattico e rara comunicativa»⁵⁶⁷.

Nonostante Fioroni fosse sempre rimasta un po' in disparte rispetto al “gruppo degli astrattisti”⁵⁶⁸, anche per la scarsa assiduità con cui si recava in Accademia, parallelamente a loro pure lei avrebbe iniziato a frequentare lo studio di Scialoja a via di Porta Pinciana, e quelli dei suoi “compagni di strada”, fra cui Alberto Burri e Afro.

Proveniente da una famiglia di artisti e formatasi seguendo le lezioni di Figura disegnata tenute da Giuseppe Capogrossi al liceo artistico di Roma⁵⁶⁹, Fioroni era stata presto riconosciuta da Scialoja come una “sua simile”⁵⁷⁰. Significativamente egli era arrivato a individuare in questa giovane pittrice, animata da una seria e talvolta tormentosa volontà di “ricerca”, un modello da proporre agli altri suoi studenti⁵⁷¹ e, al contempo, un'interlocutrice privilegiata con cui condividere le proprie riflessioni sull'arte, come avremo modo di vedere in seguito. Fioroni sarebbe stata anche la prima fra i suoi allievi dell'Accademia ad avere una vita pubblica come artista, iniziata peraltro in ambiti di primo

⁵⁶⁶ Trevi, *Gioietta Apprendista stregona*, cit., p. 27 e Gioietta Fioroni in Accademia Nazionale di San Luca, Nuovo Archivio Multimediale, <<http://nam.accademiasanluca.eu/nam/index.do?text=scialoja&cat=&page=&year=&ida=1115&mult=0&lang=-1&ut=0>>, 16 dicembre 2014 (20 dicembre 2021).

⁵⁶⁷ Conversazione tra Gioietta Fioroni e Claudio Spadoni, in Claudio Spadoni (a cura di), *Gioietta Fioroni*, cat. della mostra, Ravenna, Loggetta Lombardesca, 30 ottobre 1999 – 30 gennaio [Milano, Mazzotta] 2000, p. 23.

⁵⁶⁸ Angelotti sostiene di non ricordarsi di aver conosciuto di persona Gioietta Fioroni negli anni dell'Accademia (v. Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019), mentre Fioroni ha memoria di Battaglia e di Stocchi come parte di quel gruppo di persone descritte come “assolutamente dedite” a Scialoja, cfr. Gioietta Fioroni in Accademia Nazionale di San Luca, Nuovo Archivio Multimediale, <<http://nam.accademiasanluca.eu/nam/index.do?text=scialoja&cat=&page=&year=&ida=1115&mult=0&lang=-1&ut=0>>, 16 dicembre 2014 (20 dicembre 2021) e Gioietta Fioroni in conversazione con Martina Rossi e con l'autrice, Roma, 14 luglio 2020.

⁵⁶⁹ ACS, Roma, fondo del Ministero della Pubblica Istruzione (numero identificativo 2646), 1946-1950 16/010,24 *Istituti d'arte applicata, programmi, equipollenze, mostre, personale, studenti, esami, epurazione*, b. 109 Roma (liceo artistico e accademia), elenco docenti liceo artistico di via Ripetta, Roma, anno scolastico 1949-50. Per una testimonianza di Fioroni in tal senso v. Fernando Ferrigno, “Com'era bella la mia Accademia”. *Cinque artisti, Gioietta Fioroni, Gino Marotta, Antonio Passa, Arnaldo Pomodoro, Concetto Pozzati rispondono alle stesse domande poste nel 1951 a Carrà, de Chirico e Maccari. E denunciano un decadimento dell'insegnamento artistico*, in “Terzocchio. Trimestrale di Arte e Cultura”, Roma, n. 3, a. XXXIII, luglio-settembre 2007, p. 22. La stima nutrita da Capogrossi nei confronti della sua ex allieva è comprovata da una lettera conservata presso l'Archivio Gentilini depositato presso la Quadriennale di Roma e indirizzata a Franco Gentilini, nel luglio del 1957, in cui sostiene la sua ammissione al concorso del “Premio Michetti”.

⁵⁷⁰ Gioietta Fioroni in conversazione con Martina Rossi e con l'autrice, Roma, 14 luglio 2020.

⁵⁷¹ v. Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

piano, quali la VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, dove aveva esposto nel 1955 una *Natura morta*⁵⁷² di impianto neo-cubista (fig. 86); e la XXVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (1956), in cui erano state incluse ben tre nature morte⁵⁷³, che lei stessa avrebbe riconosciuto come connotate da una specie di “surrealismo-astratto” (fig. 87) dal quale avrebbe cercato ben presto di prendere le distanze⁵⁷⁴. Contestualmente a queste prime importanti esperienze si colloca anche la sua breve carriera come costumista televisiva, circoscrivibile fra il 1955 e il 1957⁵⁷⁵. In effetti la giovane aveva scelto di iscriversi a Scenografia proprio con la prospettiva di diventare costumista, ma, volendo anche affermarsi come artista, presto si sarebbe trovata costretta a scegliere quale via perseguire.

Nell'archivio di Giosetta Fioroni si conservano due cartelle⁵⁷⁶ in cui sono raccolti diversi bozzetti di costumi, alcuni dei quali sicuramente relativi a sceneggiati prodotti per la RAI, come denunciato dall'indicazione del nome dell'interprete a cui gli abiti erano destinati, oltre ovviamente a quello del personaggio a cui erano riferiti. Altri, invece, sembrano risalire ai tempi dell'Accademia. Si tratta di disegni – talvolta siglati dall'autrice – tracciati a china e colorati principalmente con inchiostri. Solo in un paio di casi essi recano il riferimento all'anno di realizzazione – nello specifico il 1950⁵⁷⁷ (figg. 88, 89) – mentre non vi è fatta alcuna menzione del docente o dell'insegnamento per il quale sarebbero stati realizzati, anche se è molto probabile che si dovesse trattare di Piccolo. Quasi tutti i

⁵⁷² Cristina Sciarra (a cura di), *Cronologia*, in Federica Di Castro (a cura di), *Giosetta Fioroni. Opere su carta 1960-1990*, cat. della mostra, Roma, Calcografia, 16 ottobre – 18 novembre [Milano, Electa] 1990, p. 163. La VII Quadriennale si era tenuta a Palazzo delle Esposizioni, dal 22 novembre 1955 al 30 aprile 1956.

⁵⁷³ Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia, <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=230&c=1&a=391822>> (21 dicembre 2021)

⁵⁷⁴ Cfr. Archivio Giosetta Fioroni (d'ora in poi AGF), Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, quaderno manoscritto autografo *Scritti miei: una specie di DIARIO ITALIA 1955 – Parigi '60-'61?*, nota 5 ott[obre] '56

⁵⁷⁵ Per un approfondimento si rimanda a Martina Rossi, *Dalla formazione in Scenografia alla Rai. Giosetta Fioroni costumista e Pino Pascali scenografo per la nascente televisione italiana*, in “Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono”, 31 ottobre 2020, <<https://webzine.sciami.com/giosetta-fioroni-costumista-e-pino-pascali-scenografo/>> (21 dicembre 2021).

⁵⁷⁶ Uno dei due cartoncini piegati a cartella, in modo da contenere altri fogli, (v. AGF, Roma, cartella *Accademia scenografia; televisione, costumi (circa 1950 e oltre...)*) rivela il disegno della prospettiva centrale di una scena. In alto a destra una scritta a pennarello chiarisce che si tratta di quella de “l'*Assiuolo* 5 atti di Giovan[ni] Maria Cecchi (a Pisa nel 1500 scena unica)”. Mancano però altre indicazioni che aiutino a stabilire la data in cui questo schema sarebbe stato tracciato e parzialmente colorato.

⁵⁷⁷ AGF, Roma, cartella *Accademia scenografia; televisione, costumi (circa 1950 e oltre...)*, costume di Lisetta da *Le Jeu de l'amour e du hasard* di Marivaux e di Hyacinthe da *Les fourberies de Scapin* di Molière. Bisogna tenere presente che Fioroni si iscrive in Accademia nell'ottobre 1950, il che – dando per buona la datazione riportata – ricondurrebbe questi due bozzetti ai primissimi mesi di frequentazione del corso di Scenografia.

fogli, invece, presentano scritte che aiutano a ricondurli a particolari spettacoli o epoche storiche. Fra questi, dei bozzetti sembrano appartenere a una stessa serie, dedicata alle tipologie di costumi in uso nel Seicento in vari paesi europei (Francia, Inghilterra e Germania)⁵⁷⁸. Vi sono anche tre tavole con particolari di copricapi e calzature (fig. 94), in due casi accompagnati dall'indicazione “(1600) studi di cappelli / di scarpe per Molière”⁵⁷⁹. Gli altri disegni invece corrispondono a studi di costume pensati in relazione a vari spettacoli, fra cui: *Il Cid* di Pierre Corneille (1636); *Les Fourberies de Scapin* di Molière (1671); *Le Jeu de l'amour et du hasard* di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1730); *La calzolaia prodigiosa*⁵⁸⁰ e *Donna Rosita Nubile*, entrambi di Federico García Lorca (risalenti rispettivamente al 1926-1930 e al 1935); e *L'allodola (Jeanne ou l'alouette)* di Jean Anouilh. Quest'ultimo caso è abbastanza significativo, riferendosi a una *pièce* di ambientazione medievale, ma composta nel 1952 e portata per la prima volta in scena al teatro Montparnasse-Gaston Baty di Parigi nell'ottobre del 1953⁵⁸¹. Una traduzione del dramma, ispirato alla vicenda di Giovanna D'Arco, era stata prontamente pubblicata su “Sipario” da Silvio Giovaninetti in quello stesso anno⁵⁸² e dal 29 gennaio 1954 lo spettacolo risultava in cartellone al Teatro Eliseo di Roma⁵⁸³. Simili indicazioni ci forniscono un termine *post quem* che ci aiuta a datare attorno al 1954 l'unico bozzetto esplicitamente riferito allo spettacolo: quello per il personaggio di Warwick (fig. 91).

⁵⁷⁸ V. AGF, Roma, cartella *COSTUMI: L'Amore Punito (J. Anouilh), Il CID (Corneille), Les fourberies de Scapin (Molière), L'Allodola (J. Anouilh), La Calzolaia ammirevole (F.G. Lorca); (e alcuni esperimenti per “La bottega fantastica e Rapsodia in bleu”)*.

⁵⁷⁹ V. AGF, Roma, cartella *Accademia scenografia; televisione, costumi (circa 1950 e oltre...)*.

⁵⁸⁰ La *pièce* di Lorca è indicata da Fioroni con il titolo di *La calzolaia ammirevole.*, v. AGF, Roma, cartella, *COSTUMI: L'Amore Punito (J. Anouilh), Il CID (Corneille), Les fourberies de Scapin (Molière), L'Allodola (J. Anouilh), La Calzolaia ammirevole (F.G. Lorca); (e alcuni esperimenti per “La bottega fantastica e Rapsodia in bleu”)*. Rispetto a questo elenco riportato sul fronte della cartella non risultano corrispondenze né per *La bottega fantastica e Rapsodia in bleu*, né per *L'Amore Punito*. *La répétition ou l'amour puni* era un lavoro del 1950 di Anouilh, la traduzione in italiano era stata pubblicata su “Sipario” già nel febbraio del 1951 (a. 6, n. 58, pp. 41-64)

⁵⁸¹ Umberto Piscopo, *Se l'assassino è più umano del santo: L'Allodola di Jean Anouilh*, in “Lab/Or. Letteratura e dintorni”, Napoli, n. 0, giugno 2012, <<https://letteraturaedintorni.files.wordpress.com/2012/06/labor-n-0.pdf>> (22 dicembre 2021), pp. 8-9 (8).

⁵⁸² Silvio Giovaninetti (a cura di), *L'allodola: commedia in due tempi*, in “Sipario”, n. 92, 1953, pp. 38-58.

⁵⁸³ Dal programma di sala dello spettacolo risulta che la regia era affidata a Mario Ferrero, mentre le scene e i costumi erano state realizzate su bozzetti di Piero Zuffi. La stessa versione – tradotta proprio da Silvio Giovaninetti e comprendente nel cast Memmo Benassi, Gianni Santuccio, Lilla Brignone, Laura Rizzoli, Riccardo Tassani, Armando Alzelmo, Davide Montemurri, Glauco Mauri, Adriana Asti, Marcello Moretti, Franca Nuti, Matteo Spinola – sarebbe stata poi trasmessa dalla RAI, su radiote, il 12 marzo 1954.

Osservando nel loro complesso i disegni di costumi realizzati da Fioroni negli anni Cinquanta, ciò che emerge è il ricorso a diverse cifre stilistiche, soprattutto per quanto riguarda i prototipi di figurini adottati. Le tavole dedicate alla commedia di Marivaux – fra cui ricordiamo una datata 1950 – sono accomunate, ad esempio, da una particolare fisionomia del figurino, sia maschile sia femminile, che appare con il collo lungo e torto, terminante in una piccola testa inclinata lateralmente (fig. 88). Le mani accompagnano elegantemente il movimento delle braccia, contribuendo al dinamismo della posa, che non è mai perfettamente frontale. Queste ultime caratteristiche si ritrovano anche nei bozzetti per tre personaggi femminili di *Donna Rosita nubile*, in cui viene meno però il movimento forzato e del tutto innaturale della testa che si poteva osservare negli esempi precedenti (fig. 90). Gli altri fogli risalenti all'Accademia – fra cui quello di Hyacinte da *Les fourberies de Scapin* di Molière, datato 1950 (fig. 89), e quello per *L'allodola*, databile a circa quattro anni dopo (fig. 91) – sembrano, invece, proporre dei modelli piuttosto uniformi⁵⁸⁴: i figurini assumono pose frontali (fig. 92) o, più raramente, laterali (fig. 93); i volti sono maggiormente squadrati; e viene meno la definizione delle mani, qualora inessenziale alla resa del costume. Se un tratto comune può essere individuato in questi elaborati, soprattutto a confronto con quelli prodotti per la televisione, questo sta nell'adozione da parte di Fioroni di linee spezzate e insistenti, con cui sono definite le forme degli abiti e degli eventuali accessori connotanti i diversi personaggi. Nei bozzetti destinati ai costumi dello sceneggiato *Gli interessi creati*, andato in onda nell'aprile 1955⁵⁸⁵, si osserva invece come l'uso della matita e delle campiture a tempera descriva fattezze più morbide e naturali. Anche le pose assunte dai figurini appaiono decisamente più varie ed espressive di quelle proposte in precedenza (figg. 95-96). In ciò si può riconoscere un'affinità con i numerosi esempi di studi di costumi realizzati da Scialoja nella sua lunga carriera da costumista teatrale, in cui l'abito è sempre pensato in relazione al corpo dell'attore o del danzatore e all'attitudine caratterizzante il personaggio che esso andrà a interpretare (figg. 13-15, 17-18). Che questa fosse una sua preoccupazione precipua lo testimonia anche Angelotti, secondo la quale il professore nel corso delle sue lezioni avrebbe sollecitato gli studenti a porsi il problema della fisicità dell'interprete, nel momento in cui essi erano chiamati a concepire un abito di scena.

«Mi ricordo che Toti ci diceva: “Fate il costume per un ballerino che ha – mettiamo – le gambe troppo grosse. Allora, dovete fare in modo che sembrino più sottili”. Ci dava queste indicazioni. Poi lui ci

⁵⁸⁴ Alla luce di questa affinità stilistica si può ipotizzare che la datazione del bozzetto per Hyacinte sia stata apposta a posteriori, probabilmente anticipando di qualche anno la data effettiva della realizzazione.

⁵⁸⁵ V. Teche Rai <<https://www.teche.rai.it/teatro-1954-1955/>> (22 dicembre 2021). La regia era di Guglielmo Morandi, con cui Fioroni si sarebbe trovata a collaborare in più di un'occasione v. Rossi, *Dalla formazione in Scenografia alla Rai...*, cit.

raccomandava anche, per esempio, di comprare “Harper’s Bazaar”, perché c’erano fotografie di famosi, come Avedon, e poi [...] allora c’era un certo gusto grafico [...]. Ma anche per le immagini di moda⁵⁸⁶, che potevano servire per i costumi. Lui ci dava parecchie indicazioni. [...] ci diceva come doveva risaltare qualche cosa, quale tecnica usare»⁵⁸⁷.

In tale specifica attenzione si può individuare probabilmente una peculiarità dell’insegnamento di Scialoja in materia di costumi. Dal punto di vista teorico, invece, la sua concezione del costume quale «tastiera colorata»⁵⁸⁸ e mobile della “pittura scenica” appare abbastanza vicina a quella espressa da Piccolo nel suo libro⁵⁸⁹.

3.3. Le mostre di giovani scenografi promosse da Peppino Piccolo e la pervasività degli insegnamenti di Toti Scialoja

L’esistenza di qualche punto d’incontro fra il pensiero di Scialoja e quello di Piccolo in materia scenografica ha consentito ad alcuni studenti, meno radicali nelle loro convinzioni, di seguirne entrambi gli insegnamenti, arrivando a proporre delle interessanti sintesi. L’apprezzamento di tali soluzioni da parte del professore di Scenografia è testimoniato dalle scelte da lui compiute in occasione delle due mostre che – come abbiamo visto – aveva promosso nel 1955 a Roma e nel 1959 a Spoleto, per le quali aveva coinvolto quasi tutti suoi ex allievi, diplomatisi di recente.

Nel caso dell’esposizione romana, ad esempio, colpisce la qualità spiccatamente pittorica e tutt’altro che schematica dei bozzetti di costume selezionati da Piccolo e riprodotti in catalogo. Ciò si evince anche dagli esempi più tradizionali, individuabili nei disegni di Delia Bilancini (fig. 59) e di Valentina Di Gennaro (figg. 60-61), una costumista formatasi frequentando sia l’Accademia sia il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Pure in questi casi – e in particolare nei lavori di Di

⁵⁸⁶ Come ha messo in luce Raffaele Bedarida, «“Harper’s Bazaar”, al di là del mondo della moda, è una tribuna importante e un luogo cruciale per la formazione di un gusto moderno, sofisticato e internazionale negli anni cinquanta. Alcuni dei critici d’arte più influenti vi scrivono di aspetti anche meno noti dell’arte contemporanea [...]. Su queste stesse pagine alcuni dei fotografi più celebri, dal già visto Avedon a Brassai o Cartier-Bresson, sconfinano regolarmente tra moda, fotogiornalismo e foto d’arte (ed è la stessa [Irene] Brin [redattrice romana della rivista] a organizzare loro campagne fotografiche in Italia)», v. Raffaele Bedarida, *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*, in Francesco Tedeschi (a cura di), *New York New York Arte Italiana. La riscoperta dell’America*, cat. della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d’Italia, Milano, 13 aprile – 17 settembre [Milano, Electa] 2017, p. 122.

⁵⁸⁷ Rita Angelotti in conversazione con l’autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁵⁸⁸ Scialoja, *Danza-pittura*, cit., p. 149, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d’arte...*, cit., p. 120.

⁵⁸⁹ Cfr. Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, cit., p. 145, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d’arte...*, cit., p. 54 e Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. 101.

Gennaro –, infatti, al di là della convenzionalità delle pose dei figurini e della definizione puntuale dei costumi, bisogna riconoscere che le pennellate acquose e libere con cui le autrici avevano animato il fondo bianco del foglio, enfatizzando le *silhouette* dei personaggi, riescono a conferire all'insieme una certa vibratilità, sicuramente apprezzabile dal punto di vista visivo, ma del tutto inessenziale alla funzione pratica del bozzetto.

Appaiono, invece, dotati di una forte carica espressiva i già menzionati studi di costume per *Aucassin et Nicolette* di Castelnuovo Tedesco (fig. 54-55) e per *La locandiera* di Goldoni (fig. 56-57), realizzati nel 1955 da Franca Nardelli⁵⁹⁰; come pure quelli, coevi, per il *Macbeth* di Shakespeare di Adriana De Cataldo (figg. 62-63), il cui stile ricorda molto da vicino i disegni di Egon Schiele. In questi casi ci troviamo di fronte a figure tracciate attraverso una linea nervosa e fatte risaltare rispetto allo sfondo da macchie di colore più o meno definite.

Una scelta ancora più audace da parte di Piccolo appare la selezione del bozzetto per la *Passione di Cristo* di Ornella De Cataldo (fig. 64), in cui non si osserva alcuna cura particolare nella resa del costume. In questo caso, in effetti, non sembra che ci si trovi di fronte allo studio finalizzato alla realizzazione di un abito di scena, ma, piuttosto, a un vero e proprio elaborato artistico, connotato da un "primitivismo" che guarda chiaramente a modelli altomedievali.

Una simile varietà di riferimenti la si ravvede anche nei bozzetti di scenografie esposti nella stessa mostra. Ancora una volta, fra le proposte decisamente più antinaturalistiche, le cui matrici appaiono ravvisabili nel teatro d'avanguardia, ritroviamo quelle di Nardelli, in cui la realtà viene semplificata e deformata, dando vita a degli scenari fantastici e incongrui dal punto di vista prospettico (figg. 65-66). Particolarmente interessanti risultano poi i lavori di Maria Ligieti Giorgi. Nello studio per *l'Amleto* (fig. 67) la scena, completamente spoglia e chiusa lateralmente da quinte costituite da semplicissimi volumi squadrati, ricade al di sotto di una copertura caratterizzata dalla presenza di una sorta di costolonature dall'aspetto inquietante di zampe di ragno. Queste si dipartono dal centro del fondale, definendo due arcate aperte su quello che sembra essere un cielo percorso da nubi orizzontali. Nel bozzetto per *Gli spettri* di Ibsen (fig. 68), invece, la scena risulta divisa su due livelli da una struttura poggiate su pilastri. Nel piano inferiore si viene così a definire un interno piuttosto essenziale, ma architettonicamente credibile, mentre nella porzione superiore si ha uno spazio che ricorda quello di un sottotetto, pur essendo definito da nervature strutturalmente incoerenti. Appare evidente come in questo caso simili elementi rivestano un valore essenzialmente grafico ed espressivo. È molto probabile che questo studio fosse stato concepito in funzione di una scena plastica e praticabile, ma anche in tal caso le soluzioni adottate sembrano in linea con quella che abbiamo

⁵⁹⁰ Nel 1957 Franca Nardelli avrebbe lavorato come costumista per il film di Mario Costa, *Arrivano i dollari!*, che avrebbe visto anche la partecipazione di Peppino Piccolo in qualità di scenografo.

osservato essere l'idea di "pittoricità" del teatro sostenuta da Scialoja, soprattutto se messa in relazione al passaggio tratto dal *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*⁵⁹¹ del 1949, già citato nel paragrafo precedente, e che possiamo ritrovare quasi puntualmente espresso dal medesimo autore ben cinque anni prima, in *Premesse per una moderna scenografia pittorica*⁵⁹².

Nel caso dell'esposizione collettiva organizzata da Piccolo a Spoleto nel luglio del 1959, non disponendo di un catalogo illustrato, possiamo farci un'idea degli elaborati in mostra solo attraverso cinque fotografie in bianco e nero che immortalano l'allestimento ricavato all'interno di Palazzo Collicola⁵⁹³ (figg. 98-102), e una recensione pubblicata sulla cronaca di Perugia de "Il Giornale d'Italia". Qui vi leggiamo:

«Nell'insieme della bella mostra ricorderemo le prove di Giuliano Cappuzzo di Pechino che ci sembrano le più moderne, specie nei saggi scenografici; mentre ci pare di poter pronosticare a Ettore Innocenti [sic] di Roma una spiccata attitudine espressiva al disegno dei costumi. Come pure ci sembra degno di ogni encomio Manfredi [sic] Manfredi di Palermo nell'equilibrio formulativo di scene e costumi che si integrano a vicenda. Di Giuseppe Pascali di Bari ricorderemo il suo plastico funzionale, sia pure un po' freddo, per l'*Amleto*; di Tommaso Passalacqua di Roma la sua inclinazione alla più moderna stilizzazione decorativa, ed infine di Tullio Zicoschi [sic] di Vicenza, il suo umore che lo distingue nella delineazione di squisiti costumi.

Degni di encomio e ricchi di interesse sono anche i saggi illuminati di Cassia Bernard, quelli un po' manierati di Dario de Grada di Gorizia, i belli impasti di colore di Lucio Deverini di Roma, le realistiche concezioni sceniche di Fiorella Mariani di Roma, ed infine le realizzazioni di Salvatore Venditelli [sic] di Roma e quelle fortemente colorate di Hermine Hocek di Vienna»⁵⁹⁴.

Ciò che si può evincere da siffatte osservazioni e soprattutto dalla visione della documentazione fotografica disponibile, è – ancora una volta – l'eterogeneità di suggestioni e di stili proposti da questi promettenti scenografi, la gran parte dei quali sarebbe stata effettivamente capace di affermarsi in

⁵⁹¹ Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, cit., p. 95.

⁵⁹² Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, cit., p. 145, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d'arte...*, cit., p. 53.

⁵⁹³ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 74, fasc. 176, *Mostre varie*, b. *Pratica mostra Spoleto*, busta da lettere contenente varie copie di quattro fotografie.

⁵⁹⁴ Archivio di Stato di Perugia, sezione di Spoleto (d'ora in poi ASPSP), Rubricelle del comune di Spoleto, Catalogo amministrativo 1959, voce Festival dei Due Mondi, catalogo 14, classe 9, fascicolo 13, articolo a stampa, e.b., *La mostra di giovani scenografi al Festival dei Due Mondi di Spoleto*, in "Il Giornale d'Italia", cronaca di Perugia, 11-12 luglio 1959.

campo scenografico e pubblicitario⁵⁹⁵. Alcuni di loro, sin dai tempi dell'Accademia, coltivavano parallelamente l'ambizione di realizzarsi come artisti. Probabilmente per questo, nell'inverno del 1957, avevano scelto di iscriversi anche al corso libero di Bianco e Nero, appena affidato a Scialoja, loro ex-docente di Scenotecnica. Fra di essi ritroviamo Ettore Innocente⁵⁹⁶, Salvatore Vendittelli⁵⁹⁷, Giuliano Cappuzzo⁵⁹⁸ e Pino Pascali⁵⁹⁹, come risulta da alcuni documenti manoscritti con cui facevano richiesta al Presidente dell'istituzione di poter aderire al "nuovo" insegnamento. Da un registro che il professore conservava fra le sue carte personali, relativo a un periodo che andava dal 3 dicembre 1957 al 27 febbraio 1958, sappiamo inoltre che proprio Cappuzzo e Pascali erano fra i più assidui frequentatori delle sue lezioni⁶⁰⁰, focalizzate sulla sperimentazione di nuove tecniche e

⁵⁹⁵ Così scrive Vendittelli: «Ho fra le mani la presentazione che Piccolo ci fece per la mostra di Spoleto e rileggo con emozione e con una punta di nostalgia i nomi che vi parteciparono. Oggi questi nomi sono uomini arrivati, professionisti importanti, artisti di grido, insegnanti di valore.

Tullio Zicovskij che fu uno dei primi scenografi in televisione, insieme a Pino Pascali contribuì al successo di "Studio Uno"; Tommaso Passalacqua anch'egli scenografo e regista in televisione; Pino Pascali ed Ettore Innocenti due grandi artisti internazionali; Manfredo Manfredi pubblicitario e creatore di cartoni animati; Dario De Grada ottimo insegnante, il sottoscritto con una lunga carriera teatrale dietro le spalle; Lucio Deverini, Fiorella Mariani, Bernard Cassia, Hocek Hermine, tutti artisti di successo», v. Salvatore Vendittelli, *Vita di un maestro. In memoria di Peppino Piccolo*, in Francesco Butturini (a cura di), *Peppino Piccolo*, Verona, Edizioni d'Arte Ghelfi, s.d. [1998], pp. 19-20. Vendittelli non menziona l'esperienza da grafico pubblicitario condotta per un periodo da Giuliano Cappuzzo. Egli, finiti gli studi, aveva aperto a Roma l'agenzia "New Style". Dopo qualche anno, la sua attività lo avrebbe portato a Milano, dove avrebbe lavorato molto per le case discografiche. Successivamente sarebbe tornato a occuparsi dell'attività di famiglia, legata alla vendita di oggetti di antiquariato provenienti dall'estremo oriente v. Giuliano Cappuzzo in conversazione con l'autrice, Firenze, 24 settembre 2020.

Vendittelli ha dedicato alla sua esperienza di scenografo al fianco di Carmelo Bene il libro: Salvatore Vendittelli, Armando Petrini (a cura di), *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, Torino, Accademia University Press, 2015. Un altro libro autobiografico da segnalare è quello scritto da Fiorella Mariani sulla sua attività da scenografa per il festival di Spoleto: Fiorella Mariani, *Un Festival, due mondi, pochi pionieri, tanti ricordi. Spoleto 1958-1968*, Perugia, Era Nuova, 2002.

⁵⁹⁶ V. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Innocente Ettore*, manoscritto indirizzato al Presidente dell'Accademia di Belle Arti, datato 29 novembre 1957.

⁵⁹⁷ V. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Vendittelli Salvatore*, manoscritto indirizzato al Presidente dell'Accademia di Belle Arti, datato 29 novembre 1957.

⁵⁹⁸ V. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Cappuzzo Giuliano*, manoscritto indirizzato al Presidente dell'Accademia di Belle Arti, datato 27 novembre 1957.

⁵⁹⁹ V. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Giuseppe Pascali*, manoscritto indirizzato al Presidente dell'Accademia di Belle Arti, datato 28 novembre 1957.

⁶⁰⁰ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*. Dal registro risulta che, fra il 3 dicembre 1957 e il 27 febbraio 1958 Pino Pascali era stato presente a lezione 27 volte, mentre Cappuzzo 22. Meglio di loro solo Luisa Gardini con 29 presenze e

materiali, sull'onda delle esperienze più attuali dell'arte di ricerca italiana ed estera – soprattutto statunitense – a cui gli studenti erano invitati a guardare con attenzione. In questo ambito, uno dei modelli proposti era costituito dal lavoro di Burri, artista amatissimo dai giovani “seguaci” di Scialoja. Ciò viene ricordato anche da Claudia Lodolo nel suo testo su Pascali, la quale ha così riportato la testimonianza di Cappuzzo:

«le tecniche insegnate [da Scialoja], gli effetti ottenuti con materiali sperimentali, le così dette “muffe”, continuavano a piacere. E piaceva soprattutto Burri con i suoi sacchi e le tele materiche. Burri incontrava il gusto di tutti gli studenti, anche se poi ognuno se ne andava per la propria strada, magari allontanandosene molto. Pino [Pascali] coglieva le realizzazioni materiche in cui sentiva sprigionarsi quel suo gusto per la materia, quasi viva, vibrante»⁶⁰¹.

Fra gli artisti che in quel periodo interessavano a Cappuzzo e ai suoi amici vi erano anche Franz Kline, Mark Rothko e “altri”, le cui opere si potevano vedere in mostra all'Isola Tiberina⁶⁰² dove, nel 1957, aveva aperto la Rome-New York Art Foundation⁶⁰³.

Tali riferimenti non appaiono estranei ad alcuni bozzetti presentati a Spoleto, tutti giocati sui valori della superficie e sul violento contrasto di toni con cui alcuni fra i giovani scenografi coinvolti arrivavano a proporre scene totalmente astratte o, al più, vagamente allusive. Che fra questi esempi possano individuarsi gli elaborati di Cappuzzo e Pascali sembra avallato, nell'un caso, dall'articolo sopracitato, che definisce le “prove” del giovane patavino come “le più moderne”⁶⁰⁴, e nell'altro da una serie di bozzetti pascaliani di cui esiste documentazione presso l'Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che, pur non trovando esatta corrispondenza in quelli

Laura Roviglio Giberti con 30 presenze. Nello stesso periodo Ettore Innocente risultava essere stato presente unicamente 2 volte, mentre addirittura Vendittelli non risulta mai presente.

⁶⁰¹ Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit., p. 25.

⁶⁰² Giuliano Cappuzzo in conversazione con l'autrice, Firenze, 24 settembre 2020.

⁶⁰³ V. Paola Bonani, *La Roma-New York Art Foundation e una nuova fase di relazioni internazionali*, in Tedeschi, *New York New York Arte Italiana...*, cit., pp. 156-162 e Maria Giovanna Lanfranchi, *Un critico tra Roma e New York: Milton Gendel e gli articoli degli anni Cinquanta per “Art News”*, in “L'uomo nero”, Milano, n. s., a. VIII, n. 7-8, settembre 2011, p. 75.

⁶⁰⁴ Archivio di Stato di Perugia, sezione di Spoleto (d'ora in poi ASPSP), Rubricelle del comune di Spoleto, Catalogo amministrativo 1959, voce Festival dei Due Mondi, catalogo 14, classe 9, fascicolo 13, articolo a stampa, e.b., *La mostra di giovani scenografi al Festival dei Due Mondi di Spoleto*, in “Il Giornale d'Italia”, cronaca di Perugia, 11-12 luglio 1959.

documentati nelle foto di allestimento, sono ascrivibili allo stesso momento⁶⁰⁵ e rivelano numerose affinità stilistiche con alcuni di essi (figg. 103-105).

Si può, dunque, rintracciare ancora una volta l'influenza dell'insegnamento scialojano di fronte a queste prove, fondate sul principio della "presentazione" e non della "rappresentazione"⁶⁰⁶ e sull'idea di "aprospeccità" quale caratteristica fondamentale dello spazio moderno, tanto pittorico, quanto teatrale⁶⁰⁷.

Nonostante l'audacia delle sperimentazioni proposte, l'assistente di Piccolo di allora, Fabio Vergoz – stando almeno a quanto riportato da Lodolo – non avrebbe avuto dubbi nel dichiarare che «Pascali era un ottimo allievo, anche se si stava allontanando dallo stile accademico e ordinato che gli aveva insegnato»⁶⁰⁸. Vergoz, inoltre, avrebbe riconosciuto la forza delle nuove tecniche adottate dallo studente, con cui egli era stato in grado di «creare dei bozzetti più che validi»⁶⁰⁹.

Il caso di Pascali risulta in effetti emblematico di un approccio all'Accademia del tutto diverso da quello che avevano avuto i suoi colleghi del "gruppo degli astrattisti", dei quali, non a caso, negli anni di via Ripetta frequenterà solo Bignardi⁶¹⁰. Il barese, infatti, almeno inizialmente, non aveva rifiutato l'insegnamento accademico proveniente da Piccolo e da Vergoz. Animato com'era da un'inesauribile curiosità, fantasia e volontà di apprendimento, sappiamo che, ad esempio, si era

⁶⁰⁵ Sandra Pinto scrive: «Nell'ultimo anno di corso [Pascali] si dedica con molto impegno alla scenografia [...] compie scenografie per l'Amleto, il Giulio Cesare, Tristano e Isotta, L'Arlecchino, ecc. alcune delle quali presenta alla mostra di scenografia di Spoleto nell'estate del '59», v. Pinto, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, cit., p. 7. Si può dunque ipotizzare che questi bozzetti fossero stati esclusi dalla selezione, oppure che fossero stati esposti, ma non fotografati. Nelle foto che abbiamo a disposizione, in effetti, non tutti i pannelli appaiono ripresi nella loro interezza.

⁶⁰⁶ Secondo Cappuzzo, il professore insisteva molto su questo punto nelle sue lezioni, v. Giuliano Cappuzzo in conversazione con l'autrice, Firenze, 24 settembre 2020. Scenografie come quelle concepite per *Hungarica* e *Persephone* dimostrano come tale principio fosse tenuto presente da Scialoja nella sua concezione scenica, oltre che in quella pittorica.

⁶⁰⁷ Ancora una volta ponendo in dialogo scenografia e pittura, Scialoja aveva così argomentato il suo punto di vista a Patrizia Veroli: «Il pittore riempie lo spazio scenico di quella essenza straordinaria che è il colore. [...] Chi non ha questo senso del colore scenico è uno sprovveduto. [...] lo spazio moderno è aprospettico. L'arte moderna esige un altro tipo di spazio: uno spazio di superficie [...]. La superficie come la penso io, non è un dato formalistico, non è muro: implica un moto a luogo. L'immagine non è mai conquistata per sempre, ma è un "andare verso". Il colore che sta dietro preme per venire avanti [...]. [...] la superficie [...]. È un processo dell'immaginario», v. Veroli, *Scialoja scenografo...*, cit., pp. 82-83.

⁶⁰⁸ Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit., p. 26.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

⁶¹⁰ Cfr. Ivi, p. 39 e 58. Così Bignardi aveva raccontato da Cherubini: «Ricordo bene l'arrivo di Pino all'accademia [...]. Il gruppo lo trovò un po' rozzo, a me piacque subito perché era entusiasta e lavorava con una grande energia felice», Cherubini, *Umberto Bignardi – Intervista*, cit., p. 12. Anche Cappuzzo ricorda l'amicizia con Bignardi ai tempi dell'Accademia, v. Giuliano Cappuzzo in conversazione con l'autrice, Firenze, 24 settembre 2020.

costruito addirittura un “teatrino” leggermente più grande rispetto ai soliti adottati a lezione, per capire meglio come realizzare le sue idee sceniche⁶¹¹. In generale possiamo osservare come Pascali avesse saputo trarre da quell’impostazione convenzionale degli strumenti che si sarebbe trovato a riutilizzare anche a distanza di molto tempo. Sarà questo il caso delle scenografie da lui progettate per programmi televisivi come *Biblioteca di Studio Uno* (1964, fig. 107)⁶¹², che dovevano soddisfare le richieste di una committenza evidentemente alla ricerca di soluzioni piuttosto didascaliche. Allo stesso modo – come ha dimostrato Rossi – negli anni di formazione lo studente aveva acquisito un patrimonio di saperi pratici, teorici e soprattutto di fonti visive “tradizionali”, che possono essere rintracciati persino alla base delle formulazioni più mature del suo lavoro artistico⁶¹³.

Come già accennato, anche per Pascali le lezioni di Scialoja saranno fondamentali per giungere al superamento del convenzionalismo accademico e per aprirsi ai tanti stimoli che una città come Roma nella seconda metà degli anni Cinquanta poteva offrire sul fronte artistico. Inoltre, i numerosi spunti provenienti da quegli incontri dovevano alimentare le discussioni sull’arte fra i compagni di Accademia, che solitamente proseguivano nei momenti di ritrovo e di socialità esterni alle aule di via Ripetta. Tale pratica del confronto portava anche a fenomeni di emulazione, che sicuramente ebbero un peso nella diffusione di un approccio fortemente sperimentale nella creazione artistica in un’ampia compagine di studenti. Secondo Lodolo:

«Oltre ai materiali tradizionali (come le matite, i carboncini, gli acquerelli e i colori a tempera), Pino fu il primo a comprare bitume, petrolio, smalti e diluenti alla nitro. Questo poter variare tecniche lo spinse a sperimentare anche la benzina, l’olio, la cenere di sigaretta, la tempera murale e a creare nuove mescolanze. Versava questi ingredienti su fogli di carta o di cartone e li trascinava con un pennello o con una stecca di legno aggiungendo o eliminando componenti al fine di ottenere gli effetti che desiderava, che risultavano sorprendenti. Oltre ai pennelli, interveniva con garze, carte assorbenti, spugne, sabbia e nastri adesivi. Si impegnava molto in quello che stava facendo e, più che un lavoro, sembrava una sfida. Non tutte queste sostanze si amalgamavano, anzi, spesso si respingevano, dando vita a forme e immagini nuove e inconsuete. Non correggeva mai; se qualcosa non lo convinceva, buttava via tutto e ricominciava daccapo, con una caparbiazza rara.

Ma anche gli altri studenti non tardarono a procurarsi gli stessi materiali con i quali sperimentavano tecniche sorprendenti che “scioglievano” e alteravano le immagini, creando effetti grafici e macchie sulle quali intervenire ancora.

[...]. Tullio Zitkowsky aveva sperimentato con la trielina una tecnica che alterava le stampe sulle copertine lucide delle riviste. La trielina toglieva completamente il colore, ma se data con delle velature, era capace

⁶¹¹ Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit., p. 22.

⁶¹² Rossi, *Dalla formazione in Scenografia alla Rai...*, cit.

⁶¹³ Martina Rossi, *Portare il mare sul palcoscenico. La formazione teatrale di Pino Pascali sotto l’egida di Toti Scialoja (1954-1959)*, in Ead., *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico...*, cit., pp. 39-43.

di toglierne solo uno strato – che nella stampa è sovrapposto agli altri – alterando così la coloritura e ottenendo un effetto grafico che ricorda i manifesti strappati di Mimmo Rotella. Mischiando smalti sintetici con colori ad acqua che non si amalgamavano fra di loro, si creavano sagome indefinite di forte effetto.

Questi metodi, individuabili sia nei bozzetti di Tullio che in quelli di Pino Pascali, erano venuti dai suggerimenti di Scialoja, che aveva portato un'aria nuova nella creatività, tecniche che Pascali continuò a sperimentare e a usare anche successivamente, durante la sua attività di grafico pubblicitario»⁶¹⁴.

Ciò che ancora una volta colpisce è però il fatto che Piccolo, come Vergoz, fosse capace di apprezzare certe svolte intervenute nei suoi allievi. Pensiamo allo stesso Innocente, il quale a ridosso del suo diploma⁶¹⁵, nel luglio 1958, era stato indicato dal professore di Scenografia quale migliore studente del suo corso⁶¹⁶. Significativamente anche lui, in quello stesso scorcio finale di anni Cinquanta, aveva iniziato a sperimentare un linguaggio pittorico definito da Antonio Capaccio e Francesca Capriccioli di marca “informale”⁶¹⁷. Gli esempi a noi noti rivelano, più nello specifico, una sua particolare attenzione per l'Action Painting statunitense (fig. 109), e per il “grafismo”⁶¹⁸ di Cy Twombly (fig. 110), artista stabilitosi a Roma dal 1957 e presto divenuto amico di Scialoja e della sua cerchia di studenti. Ai lavori dello statunitense, non a caso, avrebbero guardato con grandissimo interesse pure

⁶¹⁴ Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit., pp. 25-26.

⁶¹⁵ Innocente avrebbe conseguito il diploma nella sessione autunnale, il 6 novembre 1958, riportando le votazioni di 30 e lode in Scenografia e 27 in Storia dell'arte, v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Innocente Ettore*, certificato dattiloscritto datato 29 gennaio 1980 e certificato manoscritto datato 14 ottobre 1963.

⁶¹⁶ Il 21 luglio 1958 era stato protocollato dall'Accademia di Roma un telegramma con cui si comunicava l'intenzione del Ministero della Pubblica Istruzione di organizzare un viaggio didattico in visita alla Biennale d'Arte, in occasione della Mostra Cinematografica Internazionale e si chiedeva dunque di comunicare il nominativo del migliore allievo della Scuola di Scenografia. Questa comunicazione evidentemente doveva essere stata ricevuta in precedenza, dal momento che è datata 15 luglio 1958 la nota manoscritta con cui Piccolo segnalava «l'allievo diplomando Innocenti Ettore», essendone «pienamente soddisfatto e sicuro nel considerarlo meritevole per un premio». Lo stesso 21 luglio, invece, il Direttore Guerrisi, aveva firmato per conto del Presidente dell'Accademia la lettera con cui veniva data notizia al Ministero del nominativo dello studente prescelto da Piccolo, v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Innocente Ettore*.

⁶¹⁷ Antonio Capaccio e Francesca Capriccioli, *Ettore Innocente 1934-1987*, in Id. (a cura di), *Ettore Innocente*, cat. della mostra, Perugia, CERP – Centro Espositivo Rocca Paolina, 2 – 28 luglio 2002, p. 6.

⁶¹⁸ Utilizziamo questo termine nella valenza così sagacemente individuata da Pierre Restany: «Son graphisme est poésie, reportage, gest [*sic*] furtif, défoulement sexuel, écriture automatique, affirmation de soi, et refus aussi. Pléine d'ambiguïté comme la vie elle-même, saisie sur les coins des murs, les cours d'école, les frontons de monuments», Pierre Restany su Cy Twombly in *Catalogo 1*, Roma, La Tartaruga, 1964, p. n.n.

Angelotti⁶¹⁹, Balzarro⁶²⁰, Bignardi, Fioroni, Gardini e Vlassis Caniaris⁶²¹, come si può evincere chiaramente da alcuni loro lavori (figg. 111-114).

Assumono una particolare risonanza a questo punto le parole con cui Vendittelli ha messo in rilievo l'elettismo di Piccolo nelle vesti di docente, volendone offrire un omaggio del tutto personale, in occasione di una pubblicazione postuma incentrata soprattutto sulla produzione pittorica del siciliano. Egli, infatti, evocava la "spregiudicatezza stilistica" e "l'elettismo formale" del professore, il quale sarebbe stato solito «riciclare culture, linguaggi, codici opposti, per ridefinire nuove certezze e valori, saltando [*sic*] vecchio e nuovo in una nuova proposta, riempiendola di altri contenuti»⁶²². L'ex-studente continuava ricordando come Piccolo a lezione invitasse «a scoprire, nelle più profonde pieghe strutturali del soggetto, le qualità specifiche di segno e significato, per poi utilizzarle con un nuovo stile e linguaggio nel segno espressivo»⁶²³. E come avesse insegnato a lui e ai suoi compagni ad appropriarsi «con metodo di tutte quelle testimonianze che, per secoli, costituiscono l'alta torre della conoscenza, saldando, attraverso lo studio e la ricerca, le infinite voci del passato, al futuro»⁶²⁴. Egli, inoltre, riconosceva: «ci rivelò tutti i segreti della sua arte dimostrandoli, ci insegnò a trasfigurare la materia in sintesi formale»⁶²⁵.

Non può sfuggire a questo punto come il tributo commosso e pieno di gratitudine offerto da Vendittelli alla memoria di Piccolo appaia del tutto in controtendenza rispetto ai ricordi relativi allo stesso personaggio condivisi dagli ex-alunni più legati all'insegnamento di Scialoja. Questa discrepanza è significativa, poiché ci induce a riflettere su come la didattica si vada sempre a fondare

⁶¹⁹ Stando alla testimonianza di Angelotti, lei già poco prima di conoscere Twombly aveva sviluppato un interesse peculiare per la scrittura degli alfabeti, che amava ricopiare, trovandola simile a un "disegno". Su questo interesse preesistente, dunque, si sarebbe andata a incardinare anche la sua attrattiva nei confronti dei lavori dell'artista statunitense, v. Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁶²⁰ Balzarro ha raccontato: «il fatto di fare un quadro con lo "scarabocchio" era una novità. Poi devo dire è stato imitatissimo... [...] anche io ho fatto degli "scarabocchi" che Twombly apprezzava, però io in realtà andavo verso un'altra parte completamente diversa. Cioè io sono un costruttore, non un distruttore di spazio», v. Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁶²¹ Pierre Restany, descrivendo la produzione realizzata a Roma da Vlassis Caniaris nel 1959, ne parlava come della «synthèse de multiples réminiscences, du tachisme des vieux murs, des graffiti, des gestes de lacérations; de l'anti-Burri-blanc, du Twombly griffonné sur du Tapiés», v. Pierre Restany, *Notes analogiques pour un portrait de CANIARIS artiste grec contemporain*, Parigi, 13 aprile 1963, ripubblicato in *Vlassis Caniaris. Grecia XXXXIII Biennale di Venezia 1988*, s.e., 1988, p. 58

⁶²² Vendittelli, *Vita di un maestro. In memoria di Peppino Piccolo*, cit., p. 20.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ *Ibidem*.

essenzialmente su un rapporto relazionale maestro-allievo le cui incidenze si registrano innanzitutto nella sfera della soggettività e che solo il racconto testimoniale riesce per questo a rendere appieno, come ben insegna la storia orale⁶²⁶.

4. L'insegnamento della Scenotecnica secondo Toti Scialoja

Fra i documenti relativi a Sante Monachesi conservati nell'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma si trova un dattiloscritto in tre copie, non datato e non firmato, dal titolo *Appunti sull'insegnamento della scenografia*, ove possiamo leggere:

«La scenotecnica è legata ad una cattedra di scenografia, è necessario stabilire dei limiti perché non avvengano interferenze con il titolare della cattedra di scenografia.

Lo scenografo guida nella sua realizzazione scenica lo scenotecnico attraverso le sue esigenze.

Premesso quanto sopra rimane un insegnamento limitato ai vari mezzi tecnici.

Quello che conta principalmente in questa sede d'insegnamento è la conoscenza del mestiere, sapere insegnare a riprodurre un bozzetto con i mezzi tecnici capaci di permettere una precisa realizzazione scenica, sia nella costruzione del teatrino che da questo alla realizzazione definitiva della scena in teatro. Avere la possibilità di insegnare il modo di realizzare spezzati e fondali; il modo di come saper leggere un bozzetto anche di autori diversi.

L'insegnante di scenotecnica deve avere una coltura [sic] generale profonda di quelle che sono state le scoperte tecniche e le realizzazioni delle varie macchine che si possono usare per ottenere i vari effetti di luce, i rumori, i movimenti, i meccanismi le possibilità dei diversi teatri del mondo, gli impianti elettrici, i palcoscenici, ecc.

Avere una conoscenza dell'ottica, delle possibilità cromatiche, delle luci, dell'illuminazione.

Conoscere inoltre le possibilità dei macchinari, degli impianti elettrici dei diversi teatri»⁶²⁷.

Tali indicazioni, redatte forse da Piccolo o dallo stesso Monachesi nel periodo in cui quest'ultimo era impegnato come assistente di Scenografia (dunque fra la seconda metà del 1949 e la prima metà del 1955), descrivono chiaramente quello che avrebbe dovuto essere l'insegnamento della Scenotecnica secondo un'impostazione didattica tradizionale.

⁶²⁶ V. Luisa Passerini, *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*, Scandicci, La nuova Italia, 1988 e Cesare Bermani (a cura di), *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, Roma, Odradek, 1999.

⁶²⁷ AABA, Roma, serie Professori, b. Prof. Monachesi Sante, dattiloscritto in triplice copia *Appunti sull'insegnamento della scenografia*.

Tale materia straordinaria era stata introdotta nell'Accademia di Belle Arti di Roma a partire dall'a.a. 1941-42⁶²⁸ e affidata, fino al 1951-52⁶²⁹, al professor Vincenzo Giurgola⁶³⁰. Nel momento in cui gli subentrerà Scialoja, quest'ultimo darà un'impronta del tutto anticonvenzionale al suo insegnamento⁶³¹. Le lezioni scialojane, infatti, erano incentrate essenzialmente sulla storia del teatro⁶³², ma nel corso di esse il professore passava senza soluzione di continuità a considerare aspetti relativi alla storia dell'arte, alla letteratura, alla storia della filosofia contemporanea, al cinema, alla musica, ecc. Egli, dunque, poteva ritrovarsi a parlare di Isadora Duncan, piuttosto che della poesia di Anna Andreevna Achmatova⁶³³; dei calligrammi di Stéphane Mallarmé, o dell'impaginazione grafica libera di *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll⁶³⁴, o ancora dei Primitivi senesi, di William Faulkner, di Jackson Pollock⁶³⁵, o di temi più generali, come quello dell'"eleganza"⁶³⁶, e via dicendo. Come ha rilevato Fioroni, questa ricchezza di suggestioni e di riferimenti non appariva mai

⁶²⁸ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 4, fasc. 100, *Insegnamenti straordinari*, lettera dattiloscritta su carta intestata del Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Arti, al Presidente della Regia Accademia di Belle Arti di Roma, datata 16 dicembre 1941 (protocollata in data 17 dicembre 1941), avente come oggetto Insegnamento straordinario di Scenotecnica.

⁶²⁹ V. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, *Incarichi assistenti*, fasc. Anno 1951-52. In nominativo di Giurgola non risulta invece nel fascicolo Anno 1952-53, motivo per il quale il posto vacante sarebbe stato messo a concorso.

⁶³⁰ Il professore era stato interessato da un provvedimento di epurazione che aveva reso vacante l'insegnamento nell'a.a. 1944-45, v. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. 4, fasc. 100, *Insegnamenti straordinari*, minuta di lettera dattiloscritta di Ugo Monneret de Villard al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, oggetto della comunicazione, datata 28 agosto 1945, Insegnamento Straordinario della Scenotecnica.

⁶³¹ Secondo Marco Balzarro, Scialoja «Non faceva mia Scenotecnica, anche perché la Scenotecnica che si insegnava una volta a scuola era quella dei Teatri dell'Opera, cioè come si mettevano le cantinelle per tenere su quelle sagome. Questa cosa era totalmente fuori moda, tranne che nei Teatri d'Opera, già nel 1953», v. Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁶³² Come Barbara Drudi ha sottolineato «Il tema di base, il motivo trainante era la storia del teatro, da cui tuttavia Scialoja partiva per parlare della scenografia come parte attiva nell'esperienza teatrale, della sua idea dello spazio scenico, infine non solo delle tecniche esecutive nel teatro, ma anche della creatività visuale», v. Barbara Drudi, *La "classe" di Scialoja*, in "La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura", Roma, n. 5-6, 1989, p. 143.

⁶³³ V. *ibidem*.

⁶³⁴ Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁶³⁵ *Autobiografia*, in Gloria Bianchino (a cura di), *Gioietta Fioroni*, cat. della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 6 marzo – 18 aprile [Milano, Skira] 2004, p. 196, ripubblicato in Celant, *Gioietta Fioroni*, cit., p. 84.

⁶³⁶ «Mi ricordo la lezione di Toti sull'eleganza. Perché lui prendeva gli argomenti e parlava. Diceva: "Un cavallo è elegante. Perché? Perché..." [...] allora si discuteva del perché un cavallo è elegante... Perché la funzione... Quando c'è la funzione e non di più... [...]. E poi lui diceva: "Sì, però anche una signora anziana può essere elegante...". E da lì poi si continuava», v. Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

incoerente, poiché rispecchiava la visione unitaria dell'arte caratteristica del professore⁶³⁷. Anche secondo Balzarro, le lezioni di Scenotecnica tenute da Scialoja in realtà si sarebbero riferite «con sottigliezza soprattutto all'arte moderna in tutte le sue manifestazioni»⁶³⁸, riuscendo a suscitare negli studenti un «vivo entusiasmo»⁶³⁹. Certamente non mancavano indicazioni più pratiche⁶⁴⁰, come quelle già menzionate a proposito della concezione del costume, o altre relative a come disporre le luci a teatro⁶⁴¹, ma, stando al ricordo di Angelotti, condiviso da molti suoi compagni, in generale la Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti non dava veramente una preparazione tecnica per affrontare il lavoro dello scenografo⁶⁴². Bignardi, ad esempio, rammentava come dal punto di vista pratico-tecnico non ci fosse modo di far niente, al di là della costruzione dei teatrini. Al contempo però, egli doveva riconoscere il fondamentale apporto di Scialoja dal punto di vista delle idee e delle concezioni che venivano trasmesse agli studenti. Il professore parlava, fra le altre cose, «della rivoluzione del concetto di regia, di come in certe fasi il ruolo della regia aveva preso corpo ecc.»⁶⁴³. Sempre a detta di Bignardi, Scialoja, oltre a proporre «delle lezioni bellissime»⁶⁴⁴, stimolava i suoi alunni a vedere le cose più interessanti che passavano per Roma in ambito teatrale, come gli spettacoli di Giorgio Strehler⁶⁴⁵ o del New York City Ballet. Dopo aver assistito a tali messe in scena se ne parlava insieme. L'ex-studente lodava la cultura e la brillantezza del professore, il quale «riusciva

⁶³⁷ V. Giosetta Fioroni cit. in Rasy, *FIORONI Sedotta e abbandonata da Toti*, cit., p. 31.

⁶³⁸ Marco Balzarro cit. in Simongini, *Toti Scialoja, l'arte della didattica e della tradizione in divenire*, cit., p. 112.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Secondo quanto riportato da Gabriele Simongini: «Nell'archivio della Fondazione Scialoja sono conservati alcuni dattiloscritti con i suoi programmi di Scenotecnica che dimostrano l'approfondimento specifico dell'insegnamento in questione ma anche l'apertura culturale con cui egli affrontava i corsi. Per i primi due anni si studiavano i "problemi tecnici inerenti alla efficace e completa realizzazione di uno spettacolo teatrale" con particolare attenzione all'apparato scenico, per poi passare dal bozzetto alla traduzione scenica e alla realizzazione di modelli di scena; per gli ultimi due anni si prevedeva la conoscenza generale dei "laboratori di decorazione scenica, di macchinistica, di illuminotecnica, di attrezzeria, degli artefici della truccatura"», v. *ivi*, p. 109. Purtroppo né io, né Onofrio Nuzzolese, archivista della Fondazione Toti Scialoja, siamo stati in grado di verificare la presenza di simili dattiloscritti presso l'AFTS, Roma. L'unico dattiloscritto riportante un programma per l'insegnamento straordinario della Scenotecnica e Storia del Teatro rintracciato in archivio è quello, già preso in esame, riconducibile a Peppino Piccolo e di cui una copia è conservata pure nell'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma (vedi nota 671).

⁶⁴¹ Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ Bignardi ricordava in particolare di aver visto *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht portata alle scene da Strehler, v. *ibidem*.

sempre a creare degli scenari ampi e [...] faceva capire cosa volesse dire qualità nei confronti di una lettura storica»⁶⁴⁶.

Le lezioni di Scialoja, dunque, non si limitavano alla condivisione di un sapere nozionistico, ma erano volte a trasmettere un pensiero ben più profondo e radicato, che univa arte e vita nel nome di una profonda eticità⁶⁴⁷. Per Balzarro, in particolare, il cardine dell'insegnamento scialojano stava nella moralità del bello (inteso ovviamente non in termini "accademici"⁶⁴⁸), e proprio in ragione di questo principio il professore avrebbe insegnato ai suoi allievi ad accostarsi all'arte "moderna"⁶⁴⁹. Per quanto Scialoja nelle sue lezioni si riferisse anche a esempi dell'arte del passato, credendo fortemente nell'assunto che "l'arte nasce sempre dall'arte"⁶⁵⁰, il suo impegno maggiore era effettivamente profuso nel promuovere una visione modernista della storia dell'arte, a cui si era recentemente "convertito" e che aveva fornito il presupposto teorico al suo approdo all'astrazione. Bignardi, non a caso, ricordava come il professore avesse anche «delle idee un po' dogmatiche»⁶⁵¹, volte a riconoscere nell'astrazione il punto finale di uno sviluppo lineare dell'arte moderna, il cui inizio era individuato in Cézanne⁶⁵².

Secondo una definizione suggestiva proposta da Gabriella Drudi – divenuta compagna di vita del professore – Scialoja, con la sua attività di didatta, «Piuttosto che discipline offriva viaggi. Stagioni all'inferno come alle Bahamas. Il multiforme paese che si apre all'atto creativo. Indicando i percorsi

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ Tale punto di vista lo si ritrova anche in una riflessione fatta propria da Gabriella Drudi in un testo dedicato a quella che era stata la sua esperienza degli anni Cinquanta. Qui afferma: «Esporsi all'autonomia dell'arte significa attuarsi nel confronto con una sfera di esistenza che precede l'opera del precursore. [...]. Se è vero che l'arte di un artista non è altro che il lento e doloroso costituirsi di una coscienza attraverso errori, memoria inconscia, fantasmi, fantasie, fallimenti, e la sua propria assurdità, la teoria dell'arte è teoria della vita. Scelta etica prima che estetica», v. Gabriella Drudi, *Prima e dopo*, in Fabrizio D'Amico (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, cat. della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 novembre 1995 –18 febbraio 1996, p. 30.

⁶⁴⁸ Un'indicazione su come Scialoja dovesse intendere il "bello" ci viene dalle pagine del suo *Giornale di pittura*, dove, in data novembre 1955 scrive: «Dipingere è affermazione di un proprio messaggio e non superiore dilettezza estetica. Ci si muove verso il vero piuttosto che verso il bello», v. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 20.

⁶⁴⁹ Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁶⁵⁰ V. Simongini, *Astrattismo, realismo e oltre: Roma e l'Accademia 1945-1975*, cit., p. 207.

⁶⁵¹ Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁶⁵² Secondo Bignardi Scialoja «ci faceva delle lezioni bellissime, perché era coltissimo, però a lui piaceva questo fatto che c'era stato... non so... Cézanne e poi da Cézanne era uscito il Cubismo, e poi dal Cubismo era uscita la capacità di analisi delle forme, dopodiché l'astrazione», v. *ibidem*. Cfr. Toti Scialoja, *Cézanne. Schema di interpretazione*, in Pia Vivarelli (a cura di), *Un artista e i giovani. Incontri con Toti Scialoja, Pasquale Santoro, Achille Perilli, Guido Strazza, Pablo Echaurren*, in "Quaderno didattico", Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, n. 1, marzo 1981, p. 6.

variabili verso un farsi spazio e tempo dell'interiore»⁶⁵³. Se tali parole sembrano adattarsi particolarmente bene a cogliere lo spirito di quello che sarà il corso di Bianco e Nero, tenuto da Scialoja a partire del dicembre 1957, l'idea di proporre dei veri e propri “viaggi immaginifici”, nel tempo e nello spazio, capaci di catturare l'attenzione degli studenti, sollecitando l'apertura dei loro orizzonti è testimoniata anche da Fioroni⁶⁵⁴.

La capacità comunicativa e affabulatoria del docente ritorna anche in una memoria di Angelotti, riguardante verosimilmente il suo secondo anno di corso (1954-55):

«una volta [...] lui ci raccontava del teatro Du Viex-Colombier (fig. 43), di Petrolini, di tutte le cose che aveva visto, perché lui aveva vent'anni più di noi [...]. Lui stava al Salone Margherita a vedere Petrolini. Quindi ci raccontava queste cose e Anna [Paparatti] disse: “Ma professore, lei ce le racconta in un modo che ci fa credere che siano tutte belle, e chi lo sa se lo erano, ma lei ce le fa sembrare belle”. Proprio per come lo diceva, infatti!»⁶⁵⁵.

Al racconto appassionato, Scialoja accompagnava una peculiare attitudine mimica, che conferiva alle sue lezioni una dimensione autenticamente teatrale⁶⁵⁶. Fioroni, ad esempio, era rimasta colpita dalla capacità del professore di restituire anche visivamente la maschera malinconica di Buster Keaton⁶⁵⁷, uno degli attori cinematografici statunitensi che egli ammirava – insieme a Harold Lloyd e ai fratelli Marx – e alla cui tragica comicità aveva dedicato una lezione⁶⁵⁸. In un'altra circostanza, invece, Fioroni avrebbe rammentato il modo efficacemente espressivo con cui Scialoja aveva imitato la mobilità di Lloyd nella celebre scena di *Safety Last* (1923), in cui l'attore appariva sospeso nel vuoto, appeso alle lancette di un grande orologio, al di sopra di una strada trafficata di Manhattan⁶⁵⁹. La

⁶⁵³ Drudi, *Prima e dopo*, cit., p. 29

⁶⁵⁴ Secondo Fioroni: «[Scialoja] faceva delle cose a suo modo. C'era una specie di bancone alto così. Lui allora [...] con un solo zompo partiva da lì, si metteva in piedi e: “Zitti, zitti!”. Ci chiamava tutti e cominciava a parlare: “Siamo sulla piazza Rossa, uscendo a destra io vado verso la casa di Tolstoj. La prima volta non riuscii a farla aprire, ma la seconda sì...”», v. Giosetta Fioroni in conversazione con Martina Rossi e con l'autrice, Roma, 14 luglio 2020.

⁶⁵⁵ Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁶⁵⁶ D'altra parte lo stesso Scialoja aveva affermato: «Non è concepibile infatti teatro, anche nella sua forma più elementare, più spoglia, senza attori o senza spettatori; e d'altro canto par sufficiente la presenza di questi due elementi per fare teatro: chi racconta una favola a un bambino può già fare dell'autentico teatro», v. Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, cit., p. 90.

⁶⁵⁷ V. Spadoni, *Giosetta Fioroni*, cit., p. 23.

⁶⁵⁸ V. Rasy, *FIORONI Sedotta e abbandonata da Toti*, cit., p. 31.

⁶⁵⁹ Giosetta Fioroni in Accademia Nazionale di San Luca, Nuovo Archivio Multimediale, <<http://nam.accademiasanluca.eu/nam/index.do?text=scialoja&cat=&page=&year=&ida=1115&mult=0&lang=-1&ut=0>>, 16 dicembre 2014 (20 dicembre 2021).

stessa ex-allieva ricordava poi la perizia con cui il docente riusciva a mimare il metodo di recitazione elaborato da Stanislavskij⁶⁶⁰, uno dei suoi autori russi di riferimento, insieme ovviamente a Mejerchol'd, il quale veniva presentato a lezione come uno dei pilastri della svolta del mondo teatrale⁶⁶¹. Non deve sorprendere, dunque, il forte impatto determinato dal suo esempio sulle ideazioni sceniche degli studenti più vicini all'insegnante⁶⁶². Anna Papparatti, ad esempio, rammentando i lavori realizzati al suo primo anno di corso⁶⁶³, menziona il successo riscosso in sede d'esame da un suo teatrino ispirato a Mejerchol'd, che aveva convinto addirittura Piccolo⁶⁶⁴. Sempre lei racconta di indimenticabili lezioni tenute dal professore di Scenotecnica sui Balletti russi di Diaghilev, durante le quali egli leggeva, traducendo direttamente dal francese un testo introvabile in Italia⁶⁶⁵.

Un altro argomento che stava molto a cuore a Scialoja era il teatro giapponese. È dunque probabile che fosse destinata a lui la tesina su questo tema redatta da Pascali e attualmente conservata presso il suo archivio a Polignano a Mare⁶⁶⁶. Nello stesso luogo si trovano altri due elaborati di storia del teatro esplicitamente indirizzati al professore, intitolati: *Il teatro della società cristiana ovvero della Sacra rappresentazione*⁶⁶⁷ e *Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale*⁶⁶⁸.

⁶⁶⁰ V. Spadoni, *Giosetta Fioroni*, cit., p. 23.

⁶⁶¹ V. Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁶⁶² V. Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁶⁶³ «il primo anno di accademia era andato benissimo – realizzavo bozzetti di scenografie e costumi per opere moderne che a mano a mano conoscevo [...] ricordo con piacere i bozzetti per “l'histoire du soldat” di stravinsky che avevo amato molto e per altre opere moderne come “l'opera da tre soldi” di brecht», v. Gigliotti, *Anna Papparatti...*, cit. p. 129

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 64.

⁶⁶⁶ AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*, tesina dattiloscritta rilegata e intitolata *Il teatro giapponese*. Per approfondimenti si rimanda a Rossi, *Portare il mare sul palcoscenico...*, cit., pp. 54-58.

⁶⁶⁷ AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*, tesina dattiloscritta rilegata e intestata “*Il Teatro della società cristiana ovvero della Sacra rappresentazione*, Prof. T. Scialoja”. Questa tesina sembra essere una versione estesa (anche se con più refusi) di un altro dattiloscritto, stavolta non rilegato, intitolato *Le Origini della Sacra Rappresentazione*, in cui è presente anche una bibliografia sintetica, che rimanda alla *Storia del Teatro Drammatico Vol. 1* di Silvio D'Amico, al *Dramma liturgico e rappresentazione sacra* di Paolo Toschi e alle *Origini del teatro italiano Vol. 1* di Alessandro D'Ancona.

⁶⁶⁸ AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*, tesina dattiloscritta rilegata e intestata “TESINA – *Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale* – Prof. T. Scialoja”. Anche in questo caso il testo non presenta bibliografia, ma al contrario del precedente è illustrato con alcuni disegni che riproducono la pianta della Passione di Donaueschingen, degli schemi prospettici e dei sistemi di

Curiosamente, una delle fonti adottate dallo studente per comporre quest'ultimo testo si può riconoscere nel paragrafo del libro di Piccolo, *Appunti di Scenografia*, dedicato alle Sacre rappresentazioni⁶⁶⁹. In effetti, nel già citato programma di Scenotecnica e Storia del teatro presentato nel 1957 da Piccolo a Guerrisi⁶⁷⁰ e fatto pervenire attraverso di questi a Scialoja, ritroviamo indicate fra le tematiche da trattare fra il I e il II anno, proprio le “origini del teatro e della scena” e il “teatro sacro e medievale”, oltre ovviamente ad approfondimenti dedicati al teatro greco e a quello del rinascimento⁶⁷¹. Benché i racconti degli ex-allievi di Scialoja non si soffermino mai su simili argomenti, non è da escludere che il professore li trattasse comunque a lezione. Nel suo archivio si conservano infatti, in una cartellina intestata “Accademia di Belle Arti di Roma”, dei dattiloscritti che si possono riconoscere come le traduzioni dall'inglese all'italiano di alcuni paragrafi estratti dai capitoli sul teatro greco, romano e medievale, del libro di Allardyce Nicoll, *The Development of the Theatre. A study of Theatrical Art From the Beginnings to the Present Day*⁶⁷², posseduto da Scialoja in una ristampa del 1949⁶⁷³ e che sarà pubblicato in lingua italiana solo alla metà degli anni Sessanta⁶⁷⁴. Analogamente, egli si era fatto tradurre quattro capitoli, incentrati su Mejerchol'd e il suo teatro, dal libro *Il teatro della maschera sociale* di Boris Alpers⁶⁷⁵, che egli possedeva nell'edizione russa del 1931.

Non è chiaro se le tesine redatte da Pascali fossero da intendersi come elaborati da presentare a fine anno, in sede d'esame, oppure se si trattasse di una semplice esercitazione assegnata dal docente. Secondo Marco Balzarro, infatti, Scialoja era solito dare ai suoi allievi dei compiti da svolgere a casa o in classe. Egli, in particolare ricorda che una volta gli era stato richiesto di produrre un

illuminazione a candela desunti da trattati di scenografia e scenotecnica che sono stati individuati da Rossi, v. Martina Rossi, *Portare il mare sul palcoscenico...*, cit., pp. 47-54.

⁶⁶⁹ Piccolo, *Appunti di Scenografia*, cit., pp. 20-22.

⁶⁷⁰ AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*, nota dattiloscritta di Peppino Piccolo a Michele Guerrisi, in data 29 dicembre 1956, avente come oggetto *Programma del corso di Scenografia*.

⁶⁷¹ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma, Programma per l'insegnamento straordinario della Scenotecnica – Storia del Teatro. Cfr. AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*.

⁶⁷² AFTS, Roma, dattiloscritto conservato entro cartellina dell'Accademia di Belle Arti di Roma su cui è scritto a penna “Evoluzione del Teatro”.

⁶⁷³ La prima edizione del libro, pubblicata da George G. Harrap & Co., risale al 1927.

⁶⁷⁴ Nella sua biblioteca Scialoja conservava anche la traduzione italiana del testo, curata da Clelia Faletti e intitolata *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, nell'edizione pubblicata da Bulzoni nel 1971.

⁶⁷⁵ Il dattiloscritto in questione si trova presso AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*.

componimento, scritto e illustrato, sulla scenografia realizzata da Fernand Léger per il balletto *La Création du Monde*⁶⁷⁶, portato sulle scene dai Ballets Suédois.

Fra gli autori oggetto di approfondimenti da parte di Scialoja ci doveva essere anche Edward Gordon Craig⁶⁷⁷, teorizzatore della figura dell'attore quale "super-marionetta"⁶⁷⁸. Pure in questo caso l'autore britannico ritornava nel programma stilato da Piccolo, in cui era indicato, insieme ad altri due "innovatori della scena" come Adolphe Appia e Léon Bakst, quale argomento da affrontare al termine del quadriennio formativo in Scenografia⁶⁷⁹. Ciò induce a non dare per scontata la destinazione a Scialoja di un'altra tesina pascaliana, dedicata proprio a Gordon Craig e che, rispetto alle altre già menzionate, presenta un notevole apparato illustrativo, fra immagini fotografiche (fig. 115) e tavole in cui il giovane studente aveva reinterpretato brillantemente, con l'ausilio di varie tecniche, gli originali craighiani⁶⁸⁰ (figg. 116-117). Anche la tesi finale di storia del teatro presentata da Pascali⁶⁸¹ verterà su un autore – André Antoine – che vedremo essere stato sicuramente trattato a lezione dal suo ex-professore di Scenotecnica⁶⁸².

In effetti bisognerebbe capire chi, dopo il passaggio di Scialoja alla cattedra di Bianco e Nero, si sarebbe assunto il compito di far rientrare nel proprio insegnamento le lezioni di storia del teatro: se

⁶⁷⁶ Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁶⁷⁷ Stimolato rispetto alla conoscenza di argomenti specifici, come Gordon Craig e Mejerchol'd, Bignardi ha affermato: «se non ci fosse stato Scialoja chi sapeva chi era Gordon Craig e quali erano questi passaggi che c'erano stati... proprio la concezione dello spazio scenico, [...]. Scialoja era molto bravo in questo senso», v. Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁶⁷⁸ Se è vero che Scialoja non cita Gordon Craig nei suoi testi critici dedicati al teatro e pubblicati sul "Mercurio" o "L'Immagine", più di un riferimento alle teorie di Craig ritorna negli appunti delle lezioni stilati da Balzarro, come avremo modo di approfondire più avanti. Inoltre, la "super-marionetta" teorizzata dal regista britannico è menzionata fra gli esempi attestanti «l'autonomia formale del teatro in quanto arte visiva» in un dattiloscritto non datato, ma ricondotto da Rossi alla fine degli anni Sessanta, v. Rossi, *Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena*, cit., p. 114.

⁶⁷⁹ Cfr. AABA, Roma, *Atti classificati*, b. 4, fasc. 18, *Corso di Scenografia P. Mignanelli*, nota dattiloscritta di Peppino Piccolo a Michele Guerrisi, in data 29 dicembre 1956, avente come oggetto *Programma del corso di Scenografia e AABA*, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma, Programma per l'insegnamento straordinario della Scenotecnica – Storia del Teatro. Cfr. AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*.

⁶⁸⁰ AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*, tesina dattiloscritta e rilegata *Edward Gordon Craig* con 8 tavole illustrate dall'artista.

⁶⁸¹ AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*, tesi dattiloscritta e rilegata senza immagini, con indicazioni manoscritte autografe: "André Antoine, Tesi di Storia del Teatro, Pascali Giuseppe, IV Scenografia".

⁶⁸² AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto, *Antoine, o il naturalismo, Fort o il simbolismo*.

Piccolo o il nuovo professore di Scenotecnica, l'architetto Claudio Longo, il quale però, verosimilmente, non doveva avere particolari competenze in materia⁶⁸³, come dimostrerebbe anche il fatto che nell'a.a. 1959-60 si sarebbe giunti ad affidare la docenza di Storia del Teatro a un insegnante apposito⁶⁸⁴. Certo è che risulta difficile immaginare un altro docente capace di offrire lezioni analoghe a quelle proposte da Scialoja.

Un ricordo emblematico del peculiare approccio didattico scialojano ci viene offerto ancora una volta da Angelotti:

«Alla fine dell'anno, forse il primo, ci disse, più o meno così: "Ora, dopo avervi parlato del gesto nel teatro Giapponese (i Noh), dei movimenti degli attori, dei mimi, di [Jean-Louis] Barrault, di Mejerchol'd ecc. ecc., chiudo questo anno con la Comédie française, dove è importante la parola". Il che non è una contraddizione perché Scialoja, mentre ci indicava delle vie, ci spingeva a trovare anche altre strade, a mettere sempre tutto in discussione»⁶⁸⁵.

Egli, dunque, pur dando delle indicazioni, quando non addirittura delle regole, faceva comprendere anche l'importanza di violarle per essere liberi⁶⁸⁶. È evidente come questo insegnamento sia stato pieno di conseguenze per tutti gli artisti formati sotto la sua guida, e dunque stimolati a non cadere nell'imitazione del proprio maestro, ma piuttosto a emanciparsi dal suo esempio, trovando la propria strada in autonomia, pur senza rinnegare i principi più alti a cui egli li aveva educati.

⁶⁸³ In una prima domanda di incarico per l'insegnamento di Scenotecnica, l'architetto Longo riceve delle valutazioni molto contrastanti. Guerrisi gli aveva conferito un punteggio di 30, accompagnandolo al giudizio: «Punti 30 perché penso che la sua attività di Architetto e di costruttore di teatri abbia specifica attinenza con la Scenotecnica, che, a mio parere non è da confondere con la Scenografia, ma ne è la realizzazione pratica», mentre sia Oppo sia Ferrazzi gli avevano riconosciuto un punteggio pari a zero, sostenendo che egli non fosse idoneo per l'insegnamento di quella specifica materia, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Longo Claudio*, scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d'istruzione artistica, datata 15 luglio 1955. Per lo stesso incarico, Scialoja aveva ricevuto un punteggio di 25 da parte di Guerrisi e di 30 sia da Oppo sia da Ferrazzi. Questi avevano motivato il loro giudizio anche alla luce dell'ottimo risultato conseguito dal docente dopo due anni di pratica all'Accademia v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d'istruzione artistica, datata 15 luglio 1955.

⁶⁸⁴ v. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. *Incarichi assistenti anno 1959-60*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma in cui è riportato un elenco degli insegnamenti "normali", "complementari" (fra cui Storia del Teatro, affidata al prof. Tani), e "straordinari", con l'indicazione del relativo docente e del numero di iscritti ai corsi.

⁶⁸⁵ Rita Angelotti comunicazione scritta all'autrice, 9 luglio 2019.

⁶⁸⁶ «Toti aveva questo di buono: lui ci dava delle regole, ci dava delle indicazioni, però ci diceva anche che bisognava violarle, cioè ci spiegava che bisogna essere liberi», v. Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

4.1. Gli appunti di storia del teatro di Marco Balzarro

In un'intervista a Patrizia Veroli, Toti Scialoja affermava: «Ho anche teorizzato sul teatro, sui grandi registi russi, su Stanislaskij, Mejerchol'd; purtroppo non ho mai pensato a raccogliere le mie lezioni e a dare loro veste di stampa»⁶⁸⁷. In realtà l'idea di pubblicare un proprio testo sulla storia del teatro moderno si era profilata durante la sua docenza di Scenotecnica. Nell'archivio della Fondazione Toti Scialoja, infatti, si conservano dei dattiloscritti e dei manoscritti in cui si ripercorrono alcune delle principali tappe registrate in campo teatrale dalla fine del Settecento a Mejerchol'd⁶⁸⁸. L'esistenza di questo progetto ci è stata confermata da Balzarro, riconosciuto in precedenza quale autore degli scritti⁶⁸⁹. Secondo la sua testimonianza, il professore un giorno si sarebbe accorto dell'accuratezza con cui prendeva appunti e, a fronte di ciò, gli avrebbe dato l'incarico di organizzarli per dargli la veste di un libricino. L'idea di trarne una pubblicazione sarebbe però venuta a cadere di fronte all'esiguità del materiale raccolto⁶⁹⁰.

Queste circostanze sembrerebbero essere comprovate da una lettera scritta da Balzarro a Scialoja nel settembre 1957, in cui il giovane spiegava il perché non volesse condividere con Achille Perilli un testo programmatico che aveva stilato con l'intenzione di destinarlo esclusivamente alla sua ristretta cerchia di amici. Egli così argomentava la propria posizione al professore:

«Evitiamo altri disastrosi colpi tipo “appunti-Meyerhold”. Appunti privati, con personali “deviazioni”. Considerati come documento pubblico, risultarono scorretti e traditori. In realtà si trattava di marginale polemica interna (gli appunti erano indirizzati a lei soltanto: solo dopo l’“incidente”, e a proposito di esso, lei parlò di una mia collaborazione diretta, mentre in precedenza io dovevo semplicemente dare i miei appunti personali, che sarebbero serviti di traccia per un lavoro interamente fatto da lei)»⁶⁹¹.

Probabilmente in questo brano l'ex-studente doveva riferirsi a un passaggio presente nel manoscritto dedicato a Mejerchol'd, in cui egli metteva in dubbio l'attendibilità della notizia, riportata nel 1951 da una rivista newyorkese, della persecuzione che in Unione Sovietica aveva colpito il celebre regista russo (dato per morto o esiliato in Siberia) e sua moglie (assassinata qualche giorno dopo l'arresto

⁶⁸⁷ Veroli, *Scialoja scenografo...*, cit., in p. 81.

⁶⁸⁸ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*.

⁶⁸⁹ Tale identificazione è stata possibile per via di comparazione calligrafica fra questi manoscritti e le numerose lettere autografe di Balzarro custodite presso l'Archivio Scialoja.

⁶⁹⁰ Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁶⁹¹ AFTS, Roma, *Corrispondenza Privata*, b. Marco Balzarro, lettera di Marco Balzarro a Toti Scialoja, datata 26 settembre [1957], timbro postale 29 settembre 1957.

del marito)⁶⁹². Immersi come si era nel pesante clima della Guerra Fredda, il giovane aveva reputato queste informazioni, provenienti dagli Stati Uniti, frutto della propaganda antisovietica. D'altra parte, il fatto che certe notizie dovessero passare da media statunitensi risulta indicativo di quanto la figura di Mejerchol'd fosse poco nota in Italia, se non fra una ristretta cerchia di appassionati e addetti ai lavori. Significativo appare pure che nella biblioteca di Scialoja l'unica monografia dedicata al regista russo presente in lingua italiana in un'edizione precedente agli anni Sessanta sia l'esiguo libricino di Gerardo Guerrieri, *Meyerhold e il teatro russo*, pubblicato a Roma nel 1944 dall'Istituto Grafico Tiberino per la serie "Anticipazioni".

Benché non ci sia dato sapere come e quando esattamente Scialoja avesse avuto modo di conoscere l'operato di tale regista, è indubbia la stima che nutriva nei suoi confronti. A Veroli egli avrebbe confessato:

«L'artista che più mi ha dato a proposito del mio lavoro in teatro non è stato uno scenografo, ma un regista: Mejerchol'd. Per me dire Mejerchol'd è come dire in una parola sola Strawinsky e Schoenberg, o Picasso e Matisse, o Shakespeare e Goethe. Mejerchol'd è stato davvero immenso, e quelle poche cose che oggi si fanno, non sono che minime scaglie al confronto. Mejerchol'd mi ha fatto capire che il teatro è un'arte visiva, perché il suo mezzo espressivo è l'uomo nella sua presenza e nel suo gesto, in quanto apparizione. Debbo tutto a lui»⁶⁹³.

Nel loro complesso gli appunti di Balzarro appaiono, dunque, una fonte importantissima per conoscere il punto di vista di Scialoja sul teatro e, di conseguenza, gli insegnamenti che egli mirava a trasmettere ai propri allievi. Se, infatti, il commento del giovane presente nel testo su Mejerchol'd appare un'eccezione, sono varie invece le notazioni espresse dal professore a essere state riportate diligentemente dallo studente.

Attenendoci alla cronologia degli argomenti trattati possiamo individuare come primo nucleo di appunti quello intitolato *La crisi del teatro dell'800*, in cui si parte in realtà dal rinnovamento del teatro inglese in senso "romantico" promosso a partire dalla seconda metà del Settecento da Philip

⁶⁹² AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto *Meyerhold*, pp. 16-17. In una nota al testo Balzarro affermava: «chi raccoglie questi appunti si permette di porre le proprie riserve sulla validità storica di tale "documento". Evidentemente si tratta di un testo non privo di punte propagandistiche. Il modo con cui i "fatti" – purtroppo da noi non controllabili – sono messi in relazione (l'assassinio della moglie di Meyerhold seguita all'arresto di lui) basterebbe a palesare una tendenziosità che ripugna non già ai sentimenti di chi scrive, ma alla sua logica. A quanto ci dice questo articolo, Meyerhold a causa delle sue idee sul teatro, sarebbe caduto in disgrazia: di qui a essere ucciso o mandato in Siberia e ad avere la moglie assassinata pare che il passo sia breve. Il governo sovietico avrebbe dimostrato ben poco senso politico. Ora, potranno forse convincermi che i suoi membri fossero tanto "cattivi", ma non che fossero così stupidi».

⁶⁹³ Veroli, *Scialoja scenografo...*, cit., p. 82.

James de Louthembourg e da William Capon⁶⁹⁴. A proposito di questo periodo, nel testo viene messo in rilievo come l'unica vera innovazione, al di là del mutamento dei temi adottati per le ambientazioni scenografiche, riguardasse l'illuminazione. In tale campo, infatti, si era giunti all'abolizione delle luci della ribalta, sostituite da fonti luminose laterali e dall'alto, e all'adozione di luci colorate in funzione di particolari effetti, come ad esempio la resa del chiarore lunare. A proposito della diffusione in questa fase di un gusto storicistico, che aveva portato addirittura a "correggere" le "contraddizioni cronologiche" presenti in alcuni testi di Shakespeare, Scialoja esprimeva la propria condanna, indicando tale attitudine come un grave errore da cui ci si doveva sempre guardare. Egli, infatti, avrebbe sottolineato come l'interpretazione scenica dovesse servire innanzitutto a mettere in valore il significato ritmico e poetico di un testo, riconoscendo in questo «il solo fine che abbia un interesse eterno»⁶⁹⁵. Il professore non disapprovava *tout court* la ricerca storica applicata in ambito teatrale, ma ne ridimensionava il valore, ritenendola per esempio «utile per trarne suggerimenti, in senso lato»⁶⁹⁶ nella definizione dei costumi.

Un emblema del teatro storicista e fastoso inglese a cavallo fra il XVIII e il XIX sec. viene identificato in Charles Kean, definito al contempo una "persona di falsa cultura e di falso gusto" e un "grande attore"⁶⁹⁷. Il suo limite principale però era ravvisato in un eccesso di esibizionismo virtuosistico, etichettato dal professore come "divismo". Tale aspetto, infatti, finiva con il minare la qualità dello spettacolo stesso⁶⁹⁸. Sin da questa indicazione è possibile cogliere la posizione critica di Scialoja nei confronti dell'idea di "mattatore", che egli avrebbe ribadito più volte nel corso delle sue lezioni.

In reazione al manierismo imperante, il docente avrebbe fatto notare ai suoi studenti come si fosse verificata una svolta verista, ampiamente invocata dalla critica. Per quanto al professore non sfuggissero gli evidenti limiti di questa posizione, egli l'aveva comunque indicata come una "sana contrapposizione" alla tendenza dominante. Citando il critico tedesco August Wilhelm von Schlegel, Scialoja avrebbe sottolineato, ad esempio, come già al principio dell'Ottocento iniziasse a essere percepito il limite di una resa delle scene di stampo prospettico-illusionistico, pur senza che si riuscisse a cogliere quello che per lui era il punto fondamentale, ossia il bisogno di giungere a concepire lo spazio scenico in funzione dell'attore e viceversa. Tale osservazione era confermata

⁶⁹⁴ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto *La crisi del teatro dell'800*.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

⁶⁹⁸ Tale opinione era propria anche di Edward Gordon Craig, il quale aveva elaborato la sua teoria dell'attore "super-marionetta" proprio in opposizione a questo divismo dilagante, come viene riportato anche nella tesina dedicata da Pascali a Craig, v. AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*, tesina dattiloscritta e rilegata *Edward Gordon Craig*.

dalla citazione di un testo critico di August Strindberg, il quale, ancora nel 1888, doveva lamentare la perdurante tendenza degli attori a recitare rivolti al pubblico e non per il pubblico. Ciò significava, fra le altre cose, che essi si andavano a collocare sempre al centro del proscenio e non nel luogo richiesto dalla situazione. Di fronte però all'auspicio espresso dallo svedese di fare della scena una stanza reale priva solo della quarta parete, Scialoja ancora una volta si sarebbe trovato a mettere in guardia il suo auditorio dal pericolo di passare da una convenzione a un'altra, rimarcando: «il palcoscenico non è una stanza senza quarta parete. Questo concetto di scena è errato»⁶⁹⁹. Come assurda gli appariva «una assoluta indifferenza verso il pubblico»⁷⁰⁰.

La raccolta di appunti prosegue poi con un approfondimento dedicato al Duca Giorgio II di Meiningen e al suo “teatro di Stato”, con cui si era avviato un importante processo di rinnovamento destinato ad avere conseguenze in diversi Paesi d'Europa, grazie al successo internazionale registrato dalla sua compagnia⁷⁰¹. La rilevanza di Meiningen viene ravvisata sia dal punto di vista della messa in scena, finalmente intesa in funzione dell'uomo e del dramma, e dunque concepita in modo sempre più organico e plastico; sia dal punto di vista della concezione dell'attore, non più divo, ma suddito educato pazientemente dal regista-sovrano, in modo da giungere a sviluppare il proprio personaggio nella sua presenza fisica e psicologica, ponendosi al servizio del testo. Anche qui, stando agli appunti di Balzarro, Scialoja avrebbe puntualizzato: «Se questa “fedeltà” [al testo] fu intesa in senso storicistico, cioè se Giorgio II credette in una verità scientifica, extraestetica, è pur vero che il teatro moderno nasce da lui, da quel senso delle masse, di solidità, di rigorosa messa a punto di un testo che gli furono proprie»⁷⁰². Al professore poi non appariva casuale la scelta di proporre in repertorio molte opere di Shakespeare. Egli, infatti, riteneva che il grande drammaturgo britannico «per i mutamenti di scena, la spregiudicatezza del taglio delle scene, insomma per la sua anarchica tecnica teatrale, per l'efficacia di apparizione di un personaggio fra i movimenti fantastici»⁷⁰³, fosse il più adatto a dare il pretesto a una regia moderna.

Come si apprende dagli appunti, per far comprendere a fondo l'impegno di Meiningen nello scardinare le convenzioni vigenti a teatro sino a quel momento, il docente aveva condiviso con i suoi allievi alcune affermazioni del Duca riportate da testimoni diretti, in cui si tornava insistentemente sulla necessità di giungere a una disposizione variata e mai simmetrica o centrale degli attori in scena.

⁶⁹⁹ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto *La crisi del teatro dell' '800*.

⁷⁰⁰ *Ibidem*.

⁷⁰¹ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto *Il duca di Meiningen e il rinnovamento del teatro*.

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ *Ibidem*.

Un altro aspetto che emergeva da queste stesse fonti era la consapevolezza che Giorgio II aveva dell'importanza delle pause nella recitazione.

Dopo aver introdotto la compagnia di Meiningen e le innovazioni apportate dal suo munifico fondatore, Scialoja sarebbe passato a considerare quello che veniva presentato come il «primo frutto dell'opera di Giorgio II»⁷⁰⁴, ossia il “Théâtre libre” di André Antoine, aperto a Parigi nel 1877. Negli appunti, infatti, vengono indicati alla base di questa nuova esperienza sia i valori visivi e poetici del teatro di Giorgio II – spogliato però della sua magnificenza –, sia, parallelamente, il naturalismo di Zola, declinato più spesso nella versione “trita e ottica” rappresentata dai veristi minori. Proprio in ciò il professore ravvisava il maggiore limite del “Théâtre libre”, pur ammettendo: «Antoine non era un grande regista, ma l'accentuazione del verismo distrusse la convenzione piatta di allora. Questa *tranche de vie* presentava una rottura, necessaria anche con i suoi difetti, rispetto alla tradizione»⁷⁰⁵. Nello stesso “capitolo” si procedeva poi con l'illustrare quella che si poneva come l'antitesi rispetto al “Théâtre libre” di Antoine, ossia il “Théâtre des Arts” di Paul Fort, fondato sempre a Parigi nel 1890 e profondamente legato al movimento simbolista. Dovendo introdurlo, Scialoja dava ampio spazio al Simbolismo nelle sue varie declinazioni e ad alcuni dei suoi protagonisti, soffermandosi in particolare sulla poesia di Stéphane Mallarmé, compresi i suoi calligrammi. Nel fare ciò egli lasciava intendere l'importante portato del simbolismo nella cultura contemporanea. Negli appunti di Balzarro leggiamo, infatti, frasi come: «Il simbolismo scopriva in modo più moderno e critico la verità che c'è sempre in un'arte: la ricerca di un sopramondo. C'è un significato misterioso in ogni poesia raggiunta che risulta dalla disposizione delle parole nel ritmo»⁷⁰⁶, e ancora:

«In pittura il simbolismo entra con Gauguin. Le linee, le modulazioni di linee di contorno hanno un assoluto significato astratto: non ci danno il racconto del nudo.

Si ha invece la creazione di un mondo cromatico e ritmico che attraverso un accento di calma o di furore, secondo il momento, arriva al simbolo. Il simbolismo tende all'astrattismo. Ma è bene fare una distinzione: mentre in poesia il mezzo delle parole non ci dà mai astrazione assoluta, per il significato inscindibile della parola stessa, il colore in sé non ha nessun significato. Dobbiamo perciò stare attenti a non equivocare sul termine “astratto” riferito allo stile di Gauguin. L'oggetto che impressiona la sensibilità del pittore non è mai dimenticato, e anche attraverso un lavoro di sintesi e di riinvenzione ci appare pur sempre riconoscibile»⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto, *Antoine, o il naturalismo, Fort o il simbolismo*.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ *Ibidem*.

⁷⁰⁷ *Ibidem*.

Trattando più nello specifico il contributo di Fort al teatro moderno, il professore indicava come egli fosse stato il primo a coinvolgere “veri” artisti e poeti per ottenerne delle scenografie e dei testi da utilizzare sulle scene della sua piccola e spoglia struttura, che veniva paragonata alle sale, di cui Parigi era allora piena⁷⁰⁸. Scialoja, dunque, sottolineava come, in questo caso, la povertà dei mezzi si fosse rivelata alleata della fantasia e del simbolismo, conducendo a un modo «sintetico e allusivo di concepire la scenografia»⁷⁰⁹, che nei fatti precedeva le elaborazioni di Adolphe Appia, oggetto di un approfondimento successivo. Prima di passare a questo argomento, altre annotazioni tornavano a considerare l’ambito teatrale tedesco per affrontare la nascita nel 1889 della “Freie Bühne”, un’associazione berlinese privata fondata da un gruppo di critici per ovviare alle fitte maglie della censura vigente e che raccoglieva numerosi appassionati⁷¹⁰. Scialoja, riprendendo un’affermazione di Silvio D’Amico (fonte privilegiata che si può trovare citata più volte in quasi tutte le lezioni), indicava il legame esistente fra questa esperienza di rinnovamento in senso naturalistico del teatro in Germania e il “Théâtre libre” di Antoine, che era stato in *tournee* a Berlino nel 1887 e con cui condivideva un comune riferirsi all’esempio costituito dal teatro di Giorgio II di Meiningen. Considerando la direzione artistica della Freie Bühne da parte del critico Otto Brahm, poi chiamato a dirigere anche il “Deutsch Theater”, ossia il teatro di Stato tedesco, determinando di fatto una sorta di fusione fra le due istituzioni, il professore metteva in evidenza il peculiare contributo offerto da questo personaggio alla storia del teatro occidentale.

«Brahm aveva meno genialità di Meiningen. Ma aveva eliminato, rispetto a quest’ultimo, gli ultimi residui di dilettantismo, con la maturazione di un più preciso senso di gusto nato a contatto con una specifica avanguardia: il teatro naturalistico. Da questa formazione si capisce il suo limite e la sua forza. Forza che nasce anche dall’inizio di una concordanza di creazione artistica tra tutte le arti e il teatro. Nel Meiningen era ancora un isolamento geniale che ne faceva un creatore astratto rispetto al suo tempo. Nello spettacolo di Brahm c’è invece una coincidenza felice tra il tempo letterario e il tempo teatrale»⁷¹¹.

Il riferimento in questo caso è ovviamente ai testi di Henrik Ibsen, portati in scena dalla “Freie Bühne” aggirando i divieti imposti dalla censura. Ciò che vale la pena di sottolineare maggiormente del brano sopracitato è però la condivisione con gli studenti di quello che si può individuare come uno dei

⁷⁰⁸ *Ibidem.*

⁷⁰⁹ *Ibidem.*

⁷¹⁰ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto, *Il teatro tedesco e la “Freie Bühne”*.

⁷¹¹ *Ibidem.*

principi cardine della concezione del teatro per Scialoja, ampiamente espresso nei suoi testi teorici, ossia la necessaria «collaborazione a oltranza delle arti nello spettacolo»⁷¹².

Il professore avrebbe poi commentato le accuse mosse a Brahm, il quale per il suo stile severo e controllato si diceva che facesse muovere dei “fantocci” e delle “maschere” invece che degli attori, rilevando come quell’aspetto, dopo Edward Gordon Craig non apparisse più un male in senso assoluto. A suo parere, infatti, l’importante era la perdita della «pura meccanicità del fantoccio»⁷¹³. Una simile osservazione presupponeva chiaramente che i destinatari di questa lezione avessero una conoscenza pregressa di chi fosse Craig e della sua teoria della “super-marionetta”, a cui il docente faceva implicitamente cenno. Ciò appare innegabile, anche se nella raccolta di appunti a nostra disposizione non figurano approfondimenti dedicati al poliedrico autore britannico e alle sue teorizzazioni.

Continuando nell’individuazione delle realtà teatrali che avevano saputo sviluppare le novità introdotte da Giorgio II di Meiningen, Scialoja giungeva a trattare del “Teatro d’arte” di Mosca (1898) e dei suoi due fondatori: Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko e Konstantin Sergeevič Stanislavskij⁷¹⁴. Se Dančenko si occupava maggiormente della ricerca del repertorio da portare a teatro, Stanislavskij rivestiva il ruolo di regista, inteso quale “artista realizzatore”, capace di avere tutto sotto controllo e, al contempo, di stimolare gli attori a giungere a una rappresentazione che avesse la qualità della “vita vera e plastica”. Secondo il professore, infatti, l’idea alla base del loro teatro era quella di «rappresentare la vita sacrificando alle convenzioni sceniche il meno possibile di verità»⁷¹⁵. Non sorprende, dunque, che Scialoja avesse scelto di soffermarsi maggiormente su Stanislavskij e sul suo metodo, ancora ampiamente in uso fra gli attori⁷¹⁶, per rendere palese ai suoi allievi la differenza fra la verità della vita, legata al “puro sentimento psicologico”, e il “sentimento

⁷¹² Toti Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, in “Mercurio”, Roma, a. I, n. 3, novembre 1944, p. 144, ripubblicato in Tarasco, *Toti Scialoja critico d’arte...*, cit., p. 52.

⁷¹³ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto, *Il teatro tedesco e la “Freie Bühne”*.

⁷¹⁴ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto, *Il “Teatro d’arte di Mosca”: Dancenko e Stanislavskij*.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

⁷¹⁶ A riprova di ciò Balzarro riporta in nota nei suoi appunti un riferimento al libro dell’attore e regista Jean-Louis Barrault, *Riflessioni sul teatro*, v. *Ibidem*. Il libro di Barrault, uscito in Francia nel 1949, era stato edito in Italia nel 1954 da Sansoni e recensito da Silvio D’Amico, v. Silvio D’Amico, *Riflessioni di Barrault*, in “L’approdo”, Roma, a. III, n. 2, aprile – giugno 1954, pp. 84-86. Barrault era uno degli interpreti del teatro contemporaneo a cui gli studenti di Scenotecnica Scialoja avrebbero guardato con maggiore attenzione, v. Elisa Genovesi, *Alle radici dell’arte moderna. I soggiorni parigini di alcuni allievi di Toti Scialoja*, atti del convegno, *In corso d’opera 4. Giornate di studio dei dottorandi di ricerca in Storia dell’arte della Sapienza Università di Roma*, Roma, Sapienza Università di Roma, Aula Venturi, 24-25/06/2021, Roma, Campisano Editore, in corso di pubblicazione.

espressivo”, che invece è alla base della recitazione. Egli, quindi, operava un netto distinguo fra l’autore drammatico e il pittore, in quanto figure chiamate a esprimere tutto nel dramma e nella scenografia; e l’attore, al quale è richiesto piuttosto di essere «creatore di se stesso nell’attimo in cui recita»⁷¹⁷. Il professore spiegava come lo sforzo compiuto dall’interprete al fine di «ricondursi alle condizioni del creatore»⁷¹⁸ fosse permesso da una sorta di sdoppiamento: «Così l’uomo può tendere alla “Supermarionetta” immaginata da Craig, attraverso un metodo interno, non meccanico»⁷¹⁹.

Attraverso un’opportuna preparazione, dunque, l’attore doveva giungere a entrare nella parte, in modo che la recitazione nascesse da uno sviluppo interno, mantenendo intatta la dinamica del dramma sia dal punto di vista psicologico che ritmico. Per dare ancor più evidenza alle sue parole, il docente, a quanto si legge negli appunti, aveva riportato e commentato ai suoi alunni la trascrizione di un dialogo occorso fra Stanislavskij e gli attori della sua compagnia, impegnati nelle prove dell’*Amleto* di Shakespeare. A chiusura dell’ampio brano, Scialoja aveva poi offerto in questi termini una sintesi del grande contributo lasciato dal regista russo alla storia del teatro moderno:

«La sua idea di espressione è nata da una intelligenza della struttura del testo, del suo dinamismo che crea la ragione stessa dello sviluppo dell’immagine. Arrivare alle ragioni interne, ai gangli che danno la forma dell’opera. L’idea e non il sentimento.

Ciò che Stanislavskij cerca nelle opere di Shakespeare è ciò che ognuno deve cercare nell’opera: i motivi stilistici e quelli del simbolo alto. Così si è arrivati alle forme superiori di teatro, cioè al “teatro totale”, nel teatro russo del primo Novecento. Mettere a fuoco la figura di Stanislavskij significa capire tutto il teatro russo»⁷²⁰.

Se Ibsen era stato indicato come il drammaturgo più rappresentativo della “Freie Bühne”, il professore parlando del “Teatro d’arte” di Mosca non poteva non segnalare l’importanza rivestita in quel contesto dai drammi di Anton Čechov, a partire da *Il Gabbiano*. Per Scialoja la grandezza di Cechov nasceva da una «forza drammatica espressiva che è tutta chiarezza, violenza ed azione. [...] L’impossibilità a comunicare, che sembrerebbe negazione del dramma»⁷²¹, era invece ai suoi occhi l’aspetto più convincente e innovativo dell’opera cechoviana, al punto da spingerlo ad affermare: «Questa violenza che si nasconde sotto il bisbiglio potrà permettere al teatro russo di giungere alla

⁷¹⁷ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto, *Il “Teatro d’arte di Mosca”*: *Dancenko e Stanislavskij*.

⁷¹⁸ *Ibidem*.

⁷¹⁹ *Ibidem*.

⁷²⁰ *Ibidem*.

⁷²¹ *Ibidem*.

forma di drammaticità più esasperata, fino a Meyerhold, fino, quasi, a una ostentazione dei propri mezzi espressivi»⁷²².

Prima di giungere ad affrontare Mejerchol'd, che abbiamo visto essere la figura di riferimento per ciò che concerneva il pensiero scialojano sul teatro, il professore si sarebbe soffermato sulle innovazioni sceniche apportate da Adolphe Appia e da lui teorizzate nel 1895 nel testo *La mise en scène du drame Wagnerien*⁷²³. Il merito riconosciuto al ginevrino era di aver saputo sviluppare l'idea di un teatro fatto per l'uomo – già intuita dal duca di Meiningen –, attraverso una scenografia concepita per valorizzare gli atteggiamenti e i movimenti dell'attore. Laddove le scene di Appia si caratterizzano per l'adozione di allestimenti piuttosto essenziali, in cui sono presenti di frequente imponenti scalinate dai lunghi gradini ed elementi vegetali, un ruolo di primo piano lo assume la luce, che accompagna le varie fasi del dramma con il suo variare cromatico e dunque espressivo. Appia utilizzava, infatti, un tipo di illuminazione laterale che riusciva a dare maggiore risalto ai volumi del corpo dell'attore, secondo gli auspici espressi più di due secoli prima da Nicola Sabbatini, come ricordato sempre da Scialoja. Stando agli appunti, il professore avrebbe contestualizzato lo specifico gusto di Appia per un'accentuazione dei valori plastici, riconoscendovi una polemica contro quello che era indicato come il peggiore gusto pittoricistico, frutto del cattivo teatro del Settecento, laddove nel teatro contemporaneo invece egli rimarcava come questa ricerca di plasticità fosse «assai ridotta, per la riscoperta del valore cromatico»⁷²⁴. Tale osservazione, in effetti, trova una perfetta rispondenza con le elaborazioni proposte sino a quel momento da Scialoja nelle vesti di scenografo e costumista teatrale e in generale con la sua idea di “pittoricità” del teatro.

Una soluzione elaborata da Appia a cui egli plaudiva era invece quella di alludere a un oggetto non presente in scena attraverso la proiezione della sua ombra: intuizione secondo il professore ripresa anche in alcuni dipinti metafisici di Giorgio de Chirico.

Appariva evidente a Scialoja come lo scenografo ginevrino partecipasse ed esprimesse «le esigenze del mondo intellettuale più vivo allora, nel superamento dell'impressionismo attraverso Gauguin e Cézanne»⁷²⁵, arrivando a portare sulle scene la ricerca presente all'epoca nelle arti figurative. Se ciò lo esponeva al “pericolo del simbolismo”, sull'onda del gusto allora dominante, il docente comunque riconosceva tutta l'importanza della «sua concezione di uno stretto rapporto tra l'espressività del dramma e l'espressività della scena»⁷²⁶. Un'altra intuizione di Appia, apprezzata da Scialoja,

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto e dattiloscritto, *Appia*.

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ *Ibidem*.

⁷²⁶ *Ibidem*.

consisteva nell'individuazione di una via di rinnovamento del teatro che, partendo dalla scenografia, si estendeva ai testi.

La trattazione dedicata ad Appia sembra introdurre in qualche modo quella su Mejerchol'd, con cui si chiude la raccolta di appunti manoscritti di Balzarro conservati da Scialoja⁷²⁷. Il professore, dopo aver presentato il regista russo riconoscendovi «la figura più importante del teatro del primo quarto del nostro secolo»⁷²⁸, aveva sottolineato come il suo merito principale fosse rintracciabile nell'aver saputo realizzare quanto sognato da Appia e da Craig. Ancor prima di sviluppare e argomentare tali affermazioni, si procedeva ripercorrendo le tappe della carriera di Mejerchol'd sin dagli esordi, avvenuti come attore nel Teatro d'Arte di Mosca. Questa circostanza aveva offerto ancora una volta l'occasione al docente di rimarcare il ruolo di primo piano in ambito teatrale di due personaggi come Checov e Stanislavskij. Rispetto a quest'ultimo, che pure era stato il suo maestro, Scialoja coglieva in Mejerchol'd il raggiungimento della piena consapevolezza del valore visivo del dramma. Egli così spiegava:

«Il gesto commuove in quanto si vede: più lo si rende carico di una forza espressiva facendolo diventare linea movimento, più ci si avvicina al teatro come fatto d'arte. Solo attraverso questo colorito acceso sembra possibile l'espressione autentica, amore immediato che dall'attore spira nello spettatore. Stanislavskij si era avviato verso una forma decisamente simbolistica: una sua messa in scena poteva far muovere attori vestiti di nero su un fondo di velluto ugualmente nero, perché essi perdessero ogni materialità. In Meyerhold avviene una vera e propria esplosione visiva, dove è l'elemento fisico a possedere la più alta carica espressiva. È la riscoperta del teatro giapponese, del 'music-hall', del varietà, di tutte quelle forme di teatro dove si era perduta la qualità poetica del testo, ma dove si erano concentrate le qualità fisiche e sensuose dello spettacolo»⁷²⁹.

L'affermazione finale appare molto significativa, poiché chiarisce la ragione dello spiccato interesse di Scialoja per il teatro giapponese e per altre forme teatrali basate più sul gesto e sul movimento che sulla parola, come ricordato anche da Angelotti.

Stando alla trascrizione di Balzarro, il professore, inoltre, avrebbe rimarcato la vicinanza fra la teoria della "super-marionetta" di Craig e quella mejercholdiana della "biomeccanica", in base alla quale l'attore, «acrobata saltimbanco ballerino "clown"»⁷³⁰, è chiamato a «studiare le possibilità del proprio

⁷²⁷ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto *Meyerhold*. Bisogna rilevare che questi sono gli unici appunti di cui non si conserva presso l'Archivio della Fondazione Toti Scialoja una copia dattiloscritta.

⁷²⁸ *Ibidem*.

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ *Ibidem*.

corpo, perché tutto in lui possa assumere il massimo della figuratività, dell'espressività»⁷³¹, senza tuttavia preoccuparsi di compiere un gesto atletico in quanto tale. Egli avrebbe poi citato Jean-Louis Barrault come esemplificazione contemporanea dell'applicazione di un simile modello.

Dopo la prima fase della ricerca teatrale di Mejerchol'd, indicata da Scialoja come "pittorica" per l'esaltazione dei motivi cromatici che la caratterizzava, e che era costata al regista la rottura con Stanislavskij, il professore individuava altri due momenti nel teatro mejercholdiano: uno in cui «il colore perde in violenza di apparizione e acquista in interiorità», le forme si fanno più severe e grafiche e gli attori sembrano ridursi a "bassorilievi"; e uno successivo, più improntato al costruttivismo, in cui emerge lo scheletro essenziale del teatro⁷³². La scena costruttivista, interamente plastica, viene ravvisata come «un lontano richiamo all'idea di Appia di uno spazio obbligato in cui l'uomo deve muoversi»⁷³³. In tale tipologia di *mise en scène* «le corde, le scalette, i piani inclinati, le passerelle, le impalcature sono fatti per l'attore, ne accolgono regolano e stimolano i gesti, in una accentuazione ritmica, mimica e plastica»⁷³⁴ e finiscono con l'abolire lo stacco fisico fra attore e spettatore. Il loro valore in quanto elementi scenici non è descrittivo, ma allusivo. Come avrebbe notato Scialoja:

«Meyerhold arriva, o torna allo spazio totalmente dramma: grande spazio deputato, a scene fisse, che esclude cambiamenti di scena. Di qui l'inutilità del sipario, presto abolito: i pochi, piccoli cambiamenti venivano fatti a vista. Come nel dramma sacro del Medio Evo. Necessariamente la scena diveniva un organismo complesso, atto a comprendere tutte le fasi del dramma»⁷³⁵.

⁷³¹ *Ibidem*.

⁷³² Secondo Patrizia Veroli sarebbe stata questa fase del teatro di Mejerchol'd ad essere maggiormente carica di conseguenze per Scialoja. La studiosa, infatti, afferma: «la lezione delle avanguardie teatrali gli è pervenuta attraverso Mejerchol'd. Non soltanto del Mejerchol'd simbolista di *Hedda Gabler*, che ha spezzato via dalla scena ogni spenta replica del reale chiamando a lavorare con sé i pittori, e pretendendo che gli attori misurassero la loro interpretazione sui ritmi pittorici del fondale, contro cui erano destinati ad incastonarsi in mille preziose, ben previste, combinazioni cromatiche. Ma soprattutto dell'altro Mejerchol'd, che è approdato al *Revisore*, quello che, spinto da un senso hoffmaniano di duplicità del reale, ha restituito alla scena la sua funzione di spazio magico, la sua essenza di menzogna sublime che soltanto sotto l'involucro delle sue "meraviglie" permette di scorgere un guizzo dell'inafferrabile verità dell'esistenza», v. Veroli, *La pittura e la scena italiana del balletto...*, cit., pp. 19-20.

⁷³³ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto *Meyerhold*.

⁷³⁴ *Ibidem*.

⁷³⁵ *Ibidem*.

Tale paragone colpisce, soprattutto se considerato in relazione alla particolare insistenza sul tema del teatro sacro medievale che si può ravvisare nel professore di Scenotecnica a partire dalle due tesine pascaliane a lui destinate, citate in precedenza⁷³⁶.

Benché Mejerchol'd non fosse uno scenografo, egli aveva piena contezza dell'importanza dell'aspetto scenico, al punto che spesso tracciava personalmente gli schemi della scena che voleva, lasciandone poi la realizzazione ai pittori della sua cerchia. Per far comprendere meglio ai suoi studenti alcune delle più audaci soluzioni sceniche adottate dal regista russo, soprattutto nella sua fase costruttivista, Scialoja aveva pensato bene di appellarsi alla storia dell'arte. Considerando *Le cocu magnifique* di Fernand Crommelynck (fig. 32), ad esempio, egli paragonava la presenza di lettere di carattere tipografico all'adozione di elementi analoghi nei collage di Braque e Picasso. In entrambe i casi il professore osservava così l'introduzione di una pausa capace di interrompere il ritmo rigoroso determinato dalla successione di forme geometrizzanti, che, nel dramma mejercholdiano, apparivano sempre concepite in funzione del movimento degli attori (e viceversa). A proposito de *La foresta* di Aleksandr Ostrovskij, invece, Scialoja si era spinto a chiamare in causa Mondrian, associato curiosamente a un certo "caravaggismo luministico", per suggerire un particolare effetto ottenuto abbassando un lampadario sulla scena.

Un'altra rappresentazione su cui il docente si era soffermato era *Il Revisore* di Nikolaj Gogol, ritenendola esemplare di un ulteriore passaggio nel fare del regista, da un "costruttivismo puro" a una forma «più sobriamente simbolista e pittorica»⁷³⁷.

Anche nel caso di Mejerchol'd gli appunti di Balzarro ci restituiscono quella che doveva essere la consuetudine del professore di accompagnare le sue lezioni alla lettura di stralci di testi degli autori presi in considerazione, al fine di coglierne più a fondo il punto di vista. Dell'amato regista russo Scialoja aveva riportato il discorso pronunciato in occasione del primo congresso dei registi sovietici di teatro⁷³⁸, tenutosi nel 1939, dunque in un momento in cui già la sua carriera teatrale era sotto accusa

⁷³⁶ Cfr. AFMPP, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*, tesina dattiloscritta rilegata e intestata "Il Teatro della società cristiana ovvero della Sacra rappresentazione, Prof. T. Scialoja" e tesina dattiloscritta rilegata e intestata "TESINA – Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale – Prof. T. Scialoja".

⁷³⁷ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, manoscritto Meyerhold.

⁷³⁸ Negli appunti di Balzarro viene riportata la formula "direttori sovietici di teatro", derivata probabilmente da una traduzione troppo letterale dall'inglese. Nella versione del medesimo testo tradotta da Angelo Maria Ripellino e che sarà pubblicata su "L'Esperienza Moderna" viene utilizzato in maniera più convincente il termine "registi sovietici". Questa discrepanza costituisce un'ulteriore indicazione del fatto che Scialoja aveva proposto questo brano ai suoi studenti, prima della sua pubblicazione sulla rivista romana (vedi nota 740).

da parte della politica di regime⁷³⁹. In esso Mejerchol'd aveva proposto un'analisi critica del proprio percorso artistico e, al contempo, un'auto-difesa dalle varie insinuazioni che gli erano mosse, fra cui quella di "formalismo". Nel fare ciò aveva sollevato a sua volta una polemica nei confronti del realismo socialista e dello scadimento della scena teatrale sovietica contemporanea.

Solo pochi mesi prima che si chiudesse l'esperienza di Scialoja quale docente di Scenotecnica, lo stesso contributo era uscito sul numero dell'aprile 1957 de "L'Esperienza Moderna"⁷⁴⁰, in una traduzione curata da Angelo Maria Ripellino, insieme a una breve biografia – non firmata – in cui era ripercorsa l'intera parabola della vita del regista russo, sino alla sua tragica fine⁷⁴¹. Mentre, dunque, una delle principali riviste del fronte avanguardistico romano⁷⁴² si premurava di aggiornare il suo pubblico di lettori su uno dei personaggi chiave del teatro moderno, una generazione di studenti di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma, fra cui molti destinati ad affermarsi come protagonisti della scena artistica italiana degli anni Sessanta⁷⁴³, poteva dirsi già formata sull'esempio mejercholdiano, come su quello di altri grandi innovatori della scena, grazie alla carismatica guida del loro professore di Scenotecnica: Toti Scialoja.

⁷³⁹ Secondo quanto si evince dagli appunti di Balzarro, anche questo discorso sarebbe stato tratto dall'articolo di Juri Jelarmine [*sic*, Jelagin n.d.A] pubblicato nel 1951 da una rivista newyorkese.

⁷⁴⁰ *Discorso di Meyerhol'd alla conferenza dei registi sovietici tenutasi il 15 giugno 1939*, in "L'Esperienza Moderna", Roma, n. 1, aprile 1957, pp. 28-30.

⁷⁴¹ V. *Mejerchol'd*, in Ivi, pp. 30-31.

⁷⁴² "L'Esperienza Moderna" era diretta da Gastone Novelli e Achille Perilli, due artisti in quel momento piuttosto vicini a Scialoja e che frequentavano anche alcuni dei suoi allievi. Bignardi, ad esempio, ricordava come fosse stato lo stesso Novelli a chiedergli un suo disegno da poter pubblicare sul numero del dicembre 1957, v. Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019 e [disegno di Umberto Bignardi], in "L'Esperienza Moderna", Roma, n. 3-4, dicembre 1957, p. 14.

⁷⁴³ Oltre ai nomi che sono stati già proposti vi era anche Mario Ceroli, il quale viene ricordato dallo stesso Scialoja come un frequentatore delle sue lezioni, v. Toti Scialoja cit. in Giulia Massari, *Molta passione niente zelo*, in "Il Giornale", 17 novembre 1982, p. 3, ritaglio di giornale raccolto in AABA, Roma, serie *Atti classificati*, faldone *Rassegna stampa*, fascicolo *Stampa*. Secondo Paola Bonani, Ceroli avrebbe frequentato i corsi dell'Accademia di Belle Arti di Roma solo un paio di mesi, continuando a seguire con «grande interesse i corsi serali tenuti da Toti Scialoja, attraverso i quali entra in contatto con le ricerche dell'Action Painting e con il nuovo clima artistico americano» (Paola Bonani, *Biografia*, in Maurizio Calvesi, Claudia Terenzi (a cura di), *Mario Ceroli*, cat. della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 ottobre – 2 dicembre [Firenze, Giunti] 2007, p. 85). Questa affermazione farebbe pensare che Ceroli abbia seguito più che le lezioni di Scenotecnica quelle di Bianco e Nero. Purtroppo al momento non è stato possibile rintracciare nell'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma il fascicolo relativo allo studente e dunque verificare quanto riportato da Bonani.



FIG. 3 – Toti Scialoja, *Bambine che giocano in riva al mare*, 1952

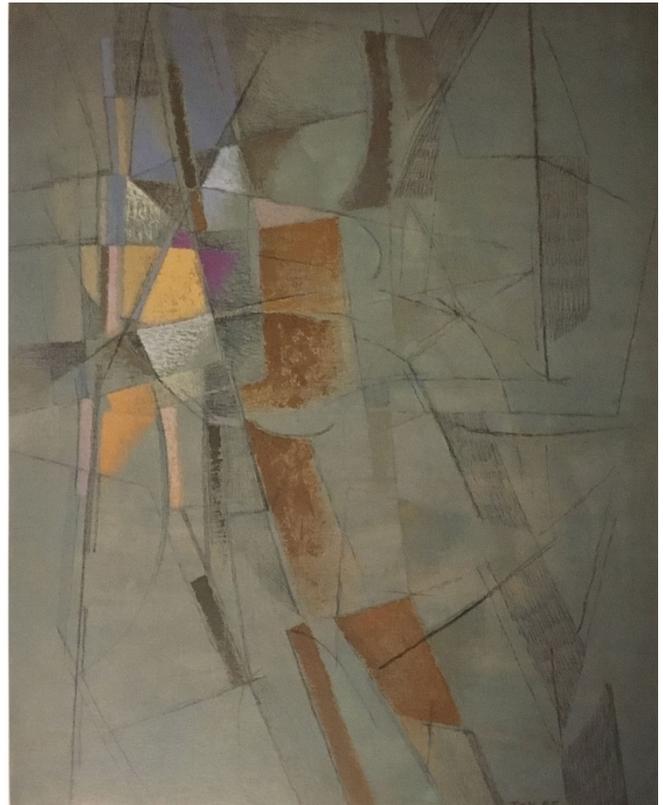


FIG. 4 – Toti Scialoja, *Il primo di gennaio*, 1955



FIG. 5 – Toti Scialoja, *Speranze perdute*, 1955



FIG. 6 – Toti Scialoja, *Due rossi*, 1957



FIG. 7 – Toti Scialoja, *Procida 1957*, 1957



FIG. 8 – Peppino Piccolo, *Vaso di fiori*, 1957



FIG. 9 – Peppino Piccolo, *Donna con cappellino*, 1958



FIG. 10 – Peppino Piccolo, *Ponza*, 1958



FIG. 11 – Toti Scialoja, I versione del bozzetto per la scena de *La strada sul caffè*, 1951



FIG. 12 – Toti Scialoja, I versione del bozzetto per la scena de *La strada sul caffè*, 1951



FIG. 13 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Aminta*, 1954



FIG. 14 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Torquato Tasso*, 1954



FIG. 15 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Torquato Tasso*, 1954



FIG. 16 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *One Way Street*, 1955



FIG. 17 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Hungarica*, 1955



FIG. 18 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Hungarica*, 1955



FIG. 19 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *Hungarica*, 1955

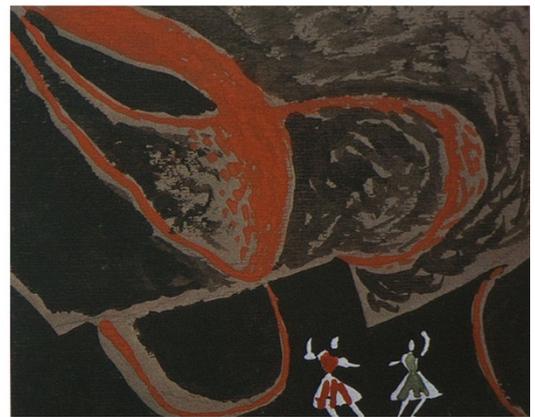


FIG. 20 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *Hungarica*, 1955

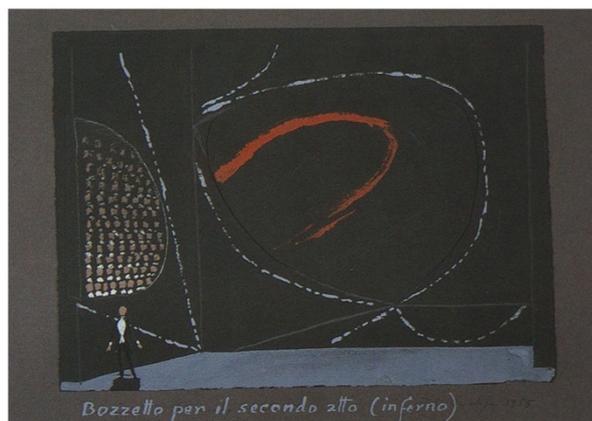


FIG. 21 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *Persephone*, 1955



FIG. 22 – Peppino Piccolo e Aldo Fabrizi alla Titanus, 1957



FIG. 23 – Peppino Piccolo e alcuni studenti fotografati nell'aula di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma, 1959 ca.



FIG. 24 – Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, 1954

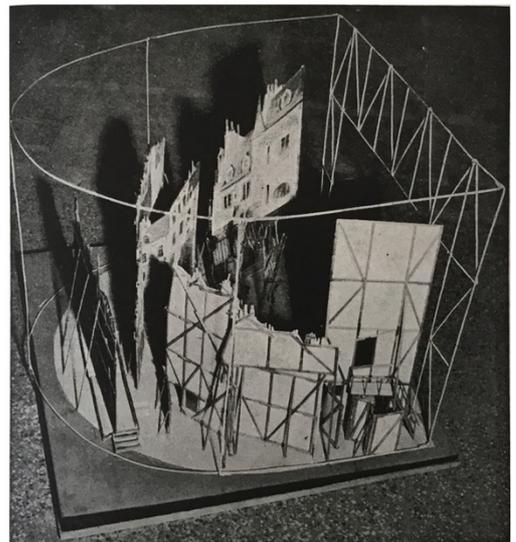


FIG. 25 – Studio plastico di una scena realizzato dal corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma

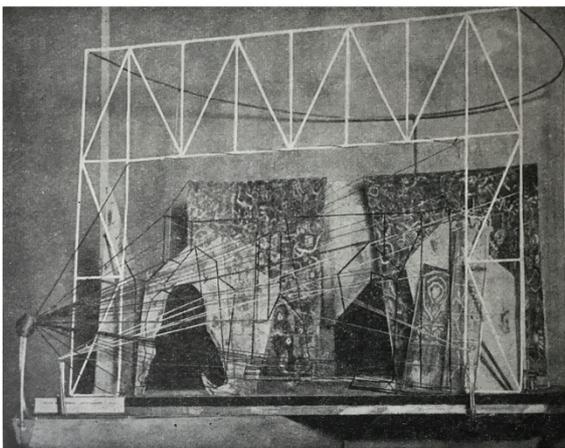


FIG. 26 – Scenoplastica dimostrativa realizzata dal corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma



FIG. 27 – Scena multipla a tendenza naturalista di Rochus Gliese per *I criminali* (Berlino 1928), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*



FIG. 28 – Scena a tendenza naturalistica di Gerhard Hauptmanns, da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

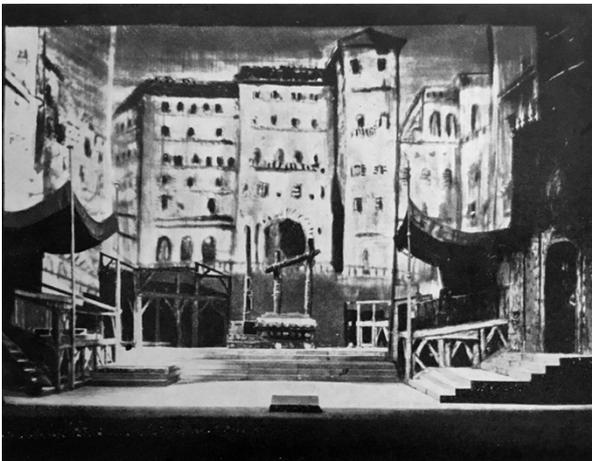


FIG. 29 – Scena a tendenza naturalistica *Don Carlos* (Germania), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

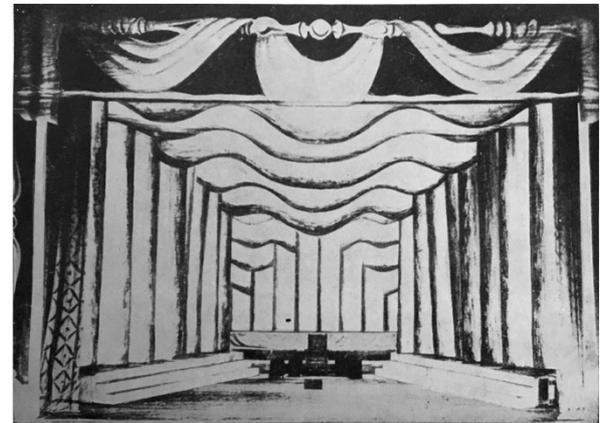


FIG. 30 – Scena pittorica a tendenza astratta di Feuerstein per *La malata immaginaria* (Praga 1921), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

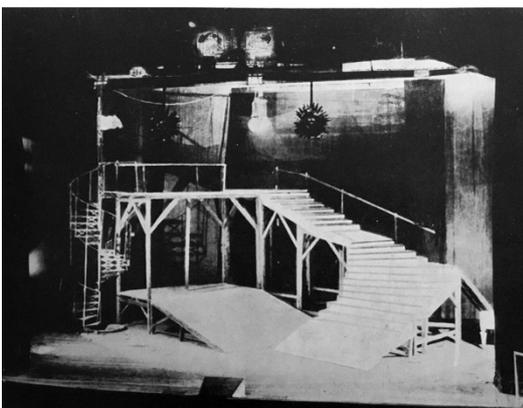


FIG. 31 – Scena a tendenza astratta di Karlheinz Martin per *Franciska* (Berlino 1930), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

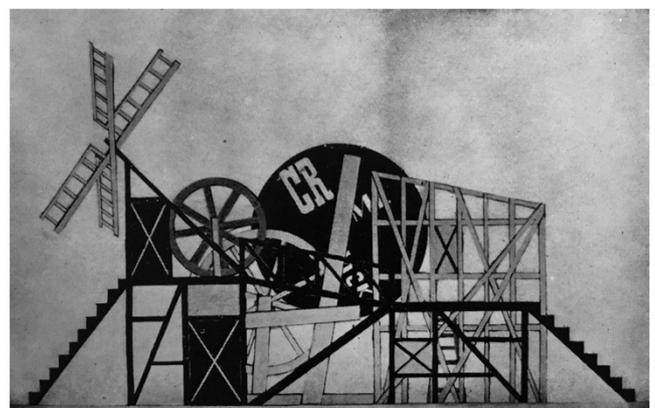


FIG. 32 – Scena a tendenza astratta di L.F. Popova per *Le cocu magnifique* (Mosca 1922), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

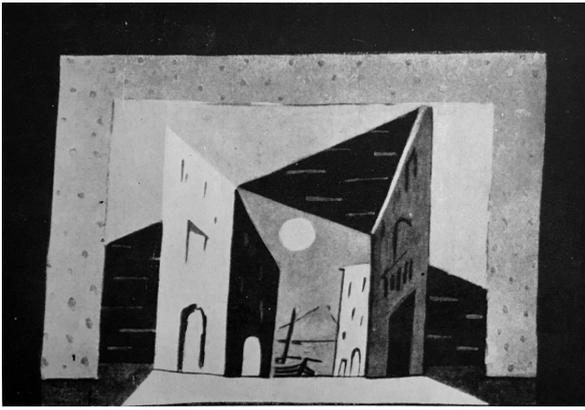


FIG. 33 – Scena cubista di Pablo Picasso per *Pulcinella* (Parigi 1920), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

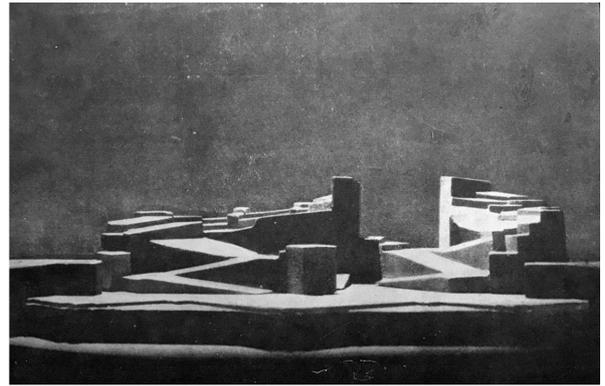


FIG. 34 – Scena costruttiva a tendenza cubista di Norman Del Geddes per *Lazarus Laughed*, da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

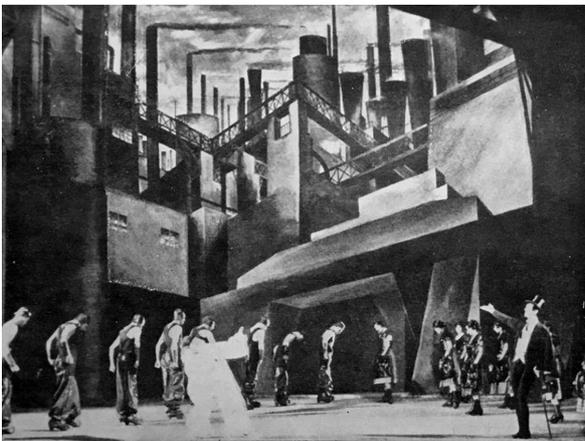


FIG. 35 – Scena a tendenza cubista di Vincenty Drabik per *The Last Pierrot* (Polonia), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

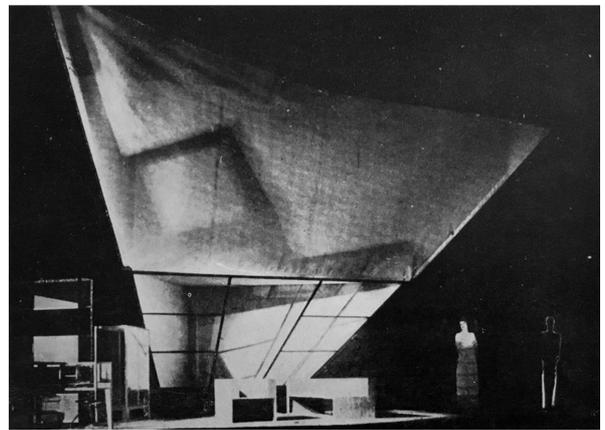


FIG. 36 – Scena cubista a tendenza astratta di Lazlo Moholy Nagy, da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

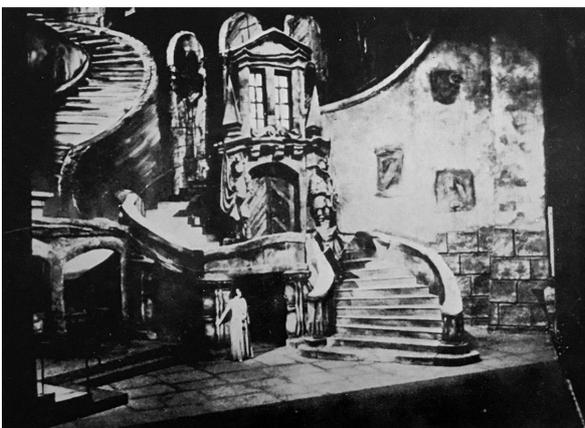


FIG. 37 – Scena a tendenza barocca per *Macbeth* (Berlino), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

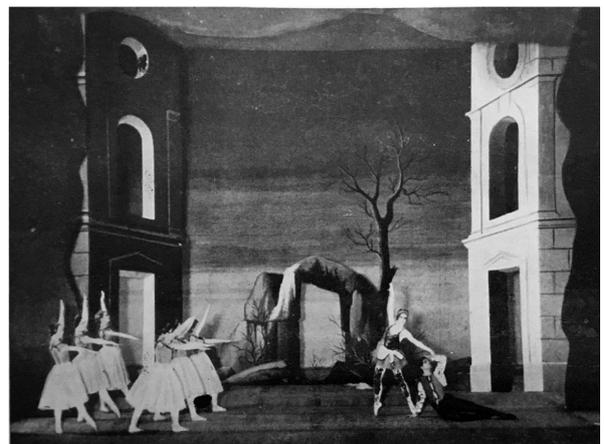


FIG. 38 – Scena pittorica a tendenza surrealista di A. Cassandre per *Aubade* (Montecarlo 1936), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*



FIG. 39 – Scena di ispirazione piranesiana Giorgio Walkewith (1948), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

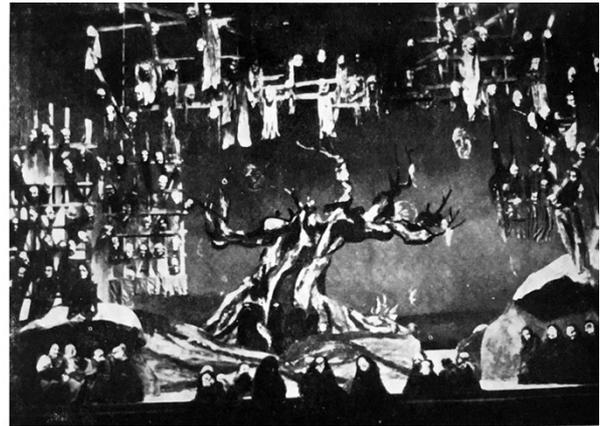


FIG. 40 – Scena allegorica di Gaspar Neher per *Macbeth* (Berlino), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

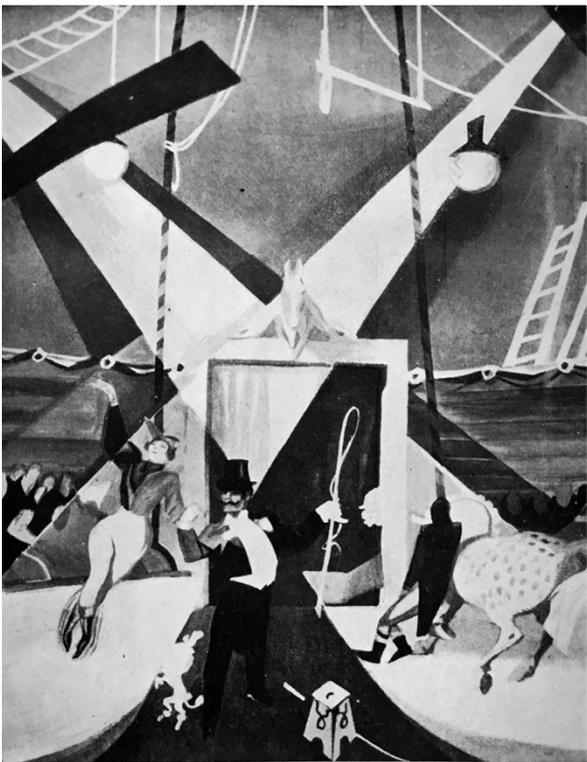


FIG. 41 – Scena intimista di Nicholas Remisoff per *Piccolo circo*, da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*



FIG. 42 – Scena a tendenza realista di Cleon Throcknorton per *Porgy* (Stati Uniti), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

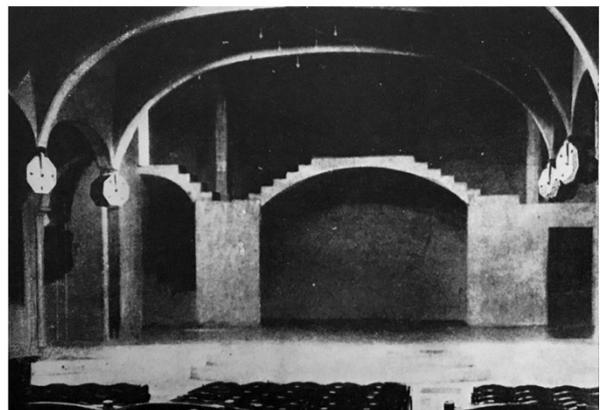


FIG. 43 – Théâtre du vieux Colombier di Jacques Copeau (Parigi 1919), da P. Piccolo, *Appunti di Scenografia*

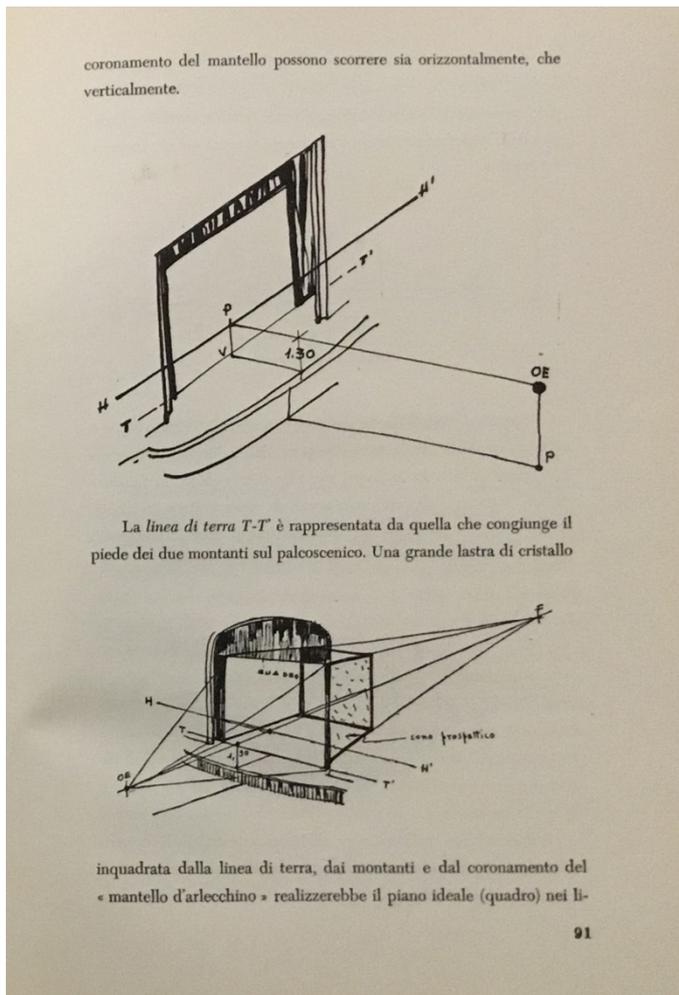


FIG. 44 – Peppino Piccolo, schema di prospettiva teatrale dal libro *Appunti di Scenografia*, 1954



FIG. 48 – La classe di Scenografia, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 45 – Peppino Piccolo alla lavagna, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 46 – Peppino Piccolo alla lavagna, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 47 – La classe di Scenografia, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 49 – Uno studente intento a realizzare un teatrino, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 50 – Studentessa che disegna un figurino, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 51 – Studentessa che cuce un modello di costume, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 52 – Scaffali con modelli di costumi, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 53 – Scaffali con teatrini, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 54 – Bozzetto di costume per *Aucassin et Nicolette* dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 55 – Franca Nardelli, bozzetto di costume per *Aucassin et Nicolette*, 1955



FIG. 56 – Bozzetto di costumi per *La locandiera*, dal documentario *L'arte della Scenografia*, 1955



FIG. 57 – Franca Nardelli, bozzetto di costumi per *La locandiera*, 1955



FIG. 59 – Delia Bilancini, figurino per *La locandiera*, 1955 ca.



FIG. 60 – Valentina Di Gennaro, figurino per *La locandiera*, 1955 ca.



FIG. 61 – Valentina Di Gennaro, figurino per *La locandiera*, 1955 ca.



FIG. 62 – Adriana De Cataldo, figurino per *Macbeth*, 1955



FIG. 63 – Adriana De Cataldo, figurino per *Macbeth*, 1955



FIG. 64 – Ornella De Cataldo, figurino per *La Passione di Cristo*, 1955 ca.

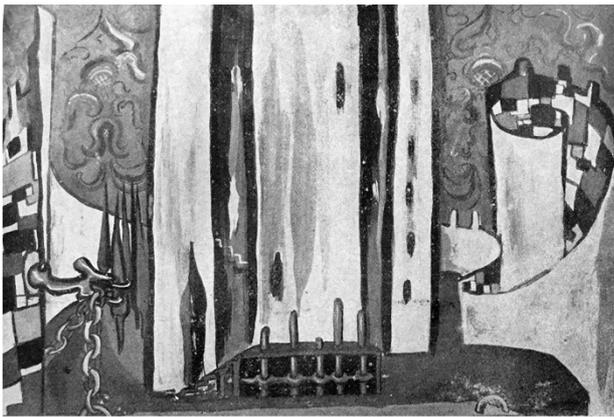


FIG. 65 – Franca Nardelli, studio per *Aucassin et Nicolette*, 1955 ca.

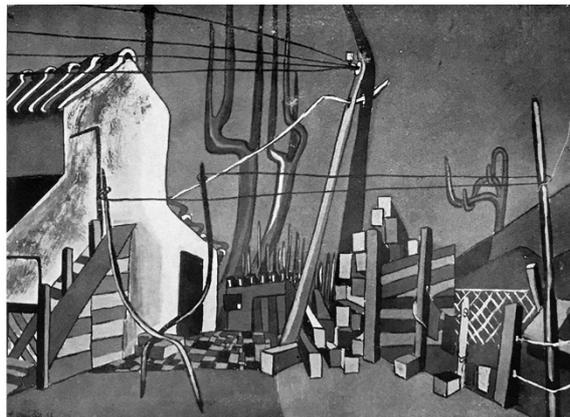


FIG. 66 – Franca Nardelli, *impressione dal vero*, 1955

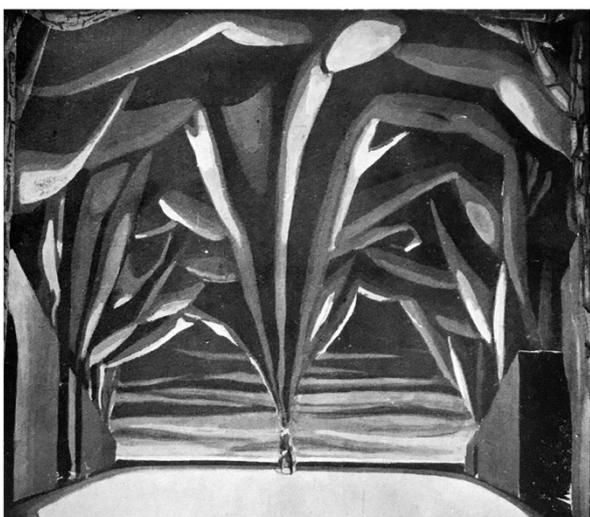


FIG. 67 – Maria Ligeti Giorgi, studio per *Amleto*, 1955 ca.

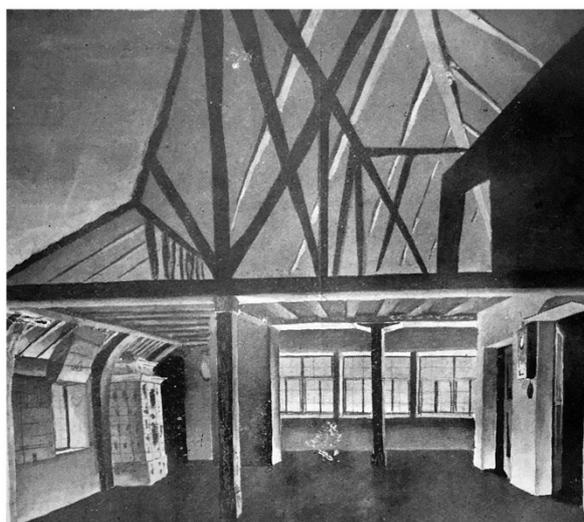


FIG. 68 – Maria Ligeti Giorgi, bozzetto per *Gli spettri*, 1955 ca.



FIG. 69 – Peppino Piccolo con i suoi studenti (seduto davanti a lui, Ettore Innocente)



FIG. 70 – Peppino Piccolo con i suoi studenti (al centro, dietro di lui, Ettore Innocente)



FIG. 71 – Rita Angelotti, *Omaggio a Sante Monachesi*, 1954



FIG. 72 – Sante Monachesi, *Scultura a fascia mobile*, 1954

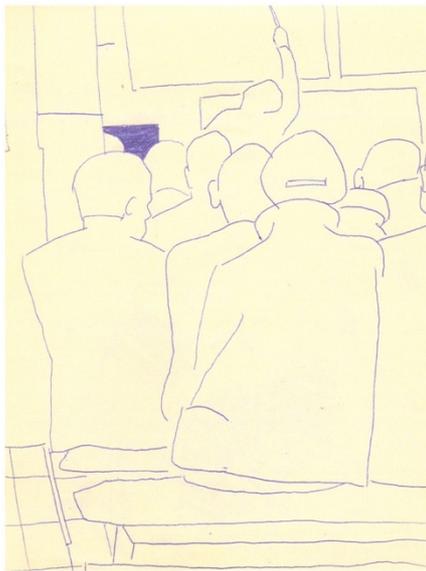


FIG. 73 – Rita Angelotti, *Lezione di storia dell'arte*, s.d.



FIG. 74 – Toti Scialoja fra i suoi studenti nel cortile dell'Accademia di Belle Arti di Roma, 1954

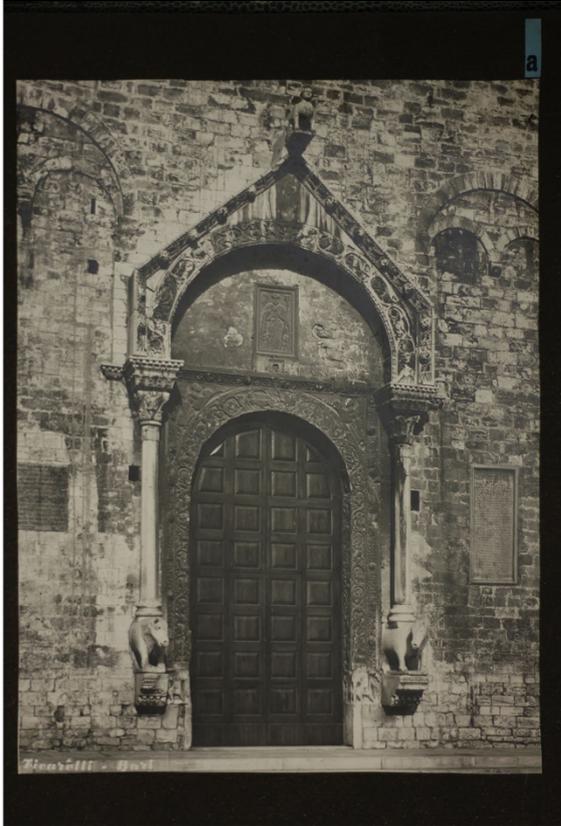


FIG. 75 – Fotografia del Portale Maggiore della Basilica di San Nicola a Bari inserita nella tesina di Storia dell'arte di Pino Pascali, 1957



FIG. 76 – Pino Pascali, rielaborazione a partire dal Portale Maggiore della Basilica di San Nicola a Bari inserita nella tesina di Storia dell'arte, 1957



FIG. 77 – Fotografia del San Sebastiano di Fiorenzo di Lorenzo inserita nella tesina di Storia dell'arte di Pino Pascali, 1958



FIG. 78 – Pino Pascali, rielaborazione del ritratto dell'attrice Tilla Durieux, 1959 ca.



FIG. 79 – Oskar Kokoschka, *Ritratto dell'attrice Tilla Durieux*, 1910



FIG. 80 – Oskar Kokoschka, *Christus hilft den hungernden Kindern*, 1945



FIG. 81 – Pino Pascali, rielaborazione a partire da *Christus hilft den hungernden Kindern*, 1959 ca.



FIG. 82 – Oskar Kokoschka, *Auto-ritratto da due lati*, 1923



FIG. 83 – Oskar Kokoschka, *L'assassino*, dalla serie *Ann Eliza Reed*, 1952



FIG. 84 – Pino Pascali, rielaborazione da Oskar Kokoschka 1959 ca.



FIG. 85 – Libretto d'iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Roma di Giosetta Fioroni, 1950.



FIG. 86 – Giosetta Fioroni, *Natura morta*, 1955



FIG. 87 – Giosetta Fioroni, *Natura morta con fruttiera*, 1955



FIG. 88 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per Lisetta di *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1950



FIG. 89 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per Hyacinthe di *Les fourberies de Scapin*, 1950



FIG. 90 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per Rosita di *Donna Rosita Nubile*



FIG. 91 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per Warwick di *L'allodola*



FIG. 92 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume del '600 francese



FIG. 93 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume del '600 francese



FIG. 94 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per calzature



FIG. 95 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per Silvia di *Gli interessi creati*, 1955



FIG. 96 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per finto zoppo di *Gli interessi creati*, 1955



FIG. 97 – Catalogo della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, 1959



FIG. 98 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 1959



FIG. 99 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 1959



FIG. 100 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 1959



FIG. 101 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 1959



FIG. 102 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 1959



FIG. 103 – Pino Pascali, bozzetto per scenografia



FIG. 104 – Pino Pascali, bozzetto per scenografia

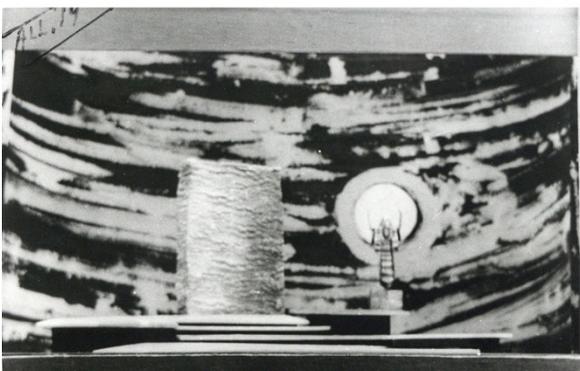


FIG. 105 – Pino Pascali, bozzetto per scenografia

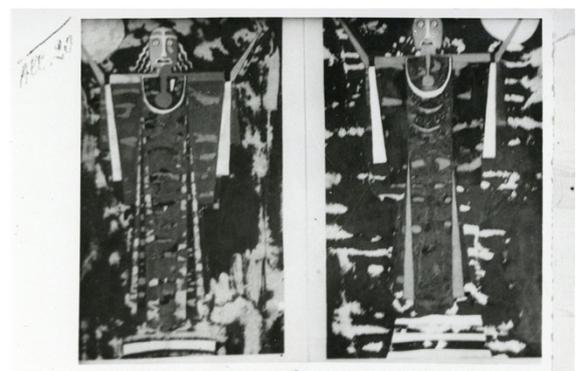


FIG. 106 – Pino Pascali, bozzetto per scenografia

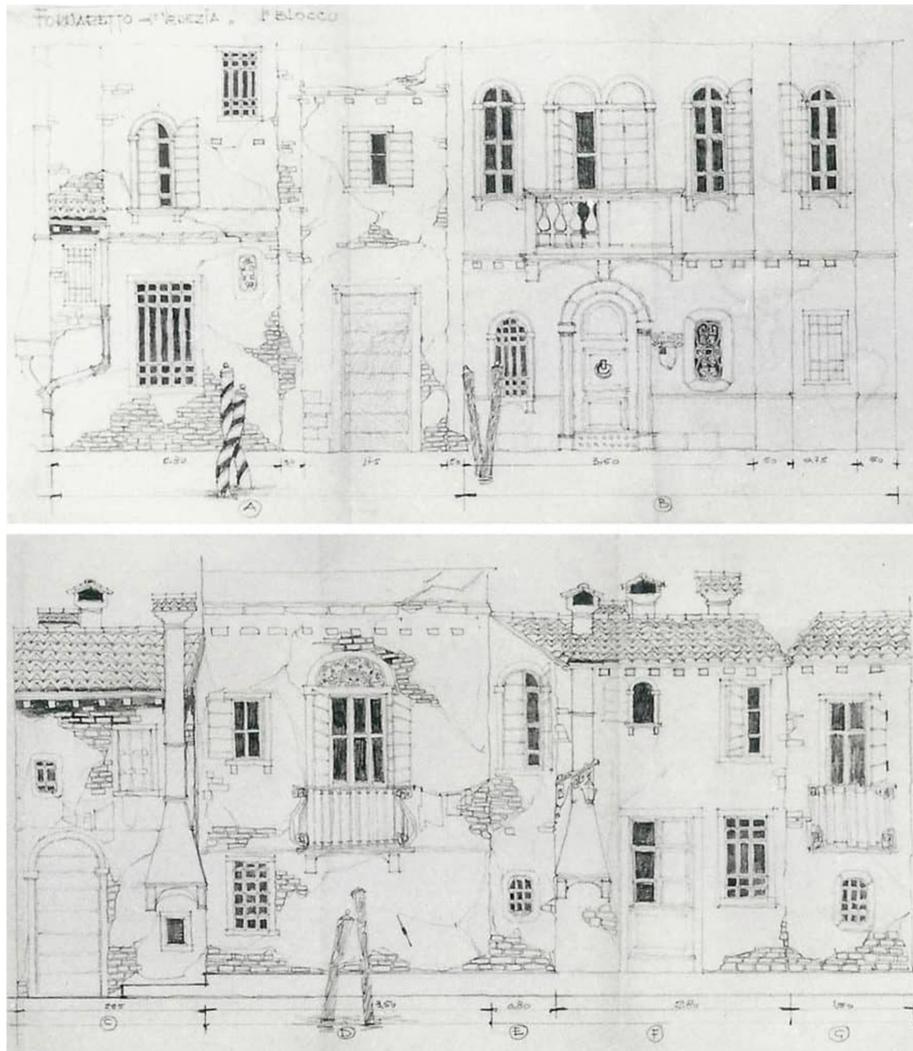


FIG. 107 – Pino Pascali, bozzetti per scenografia de *Il fornaretto di Venezia*, Biblioteca di Studio Uno, 1964

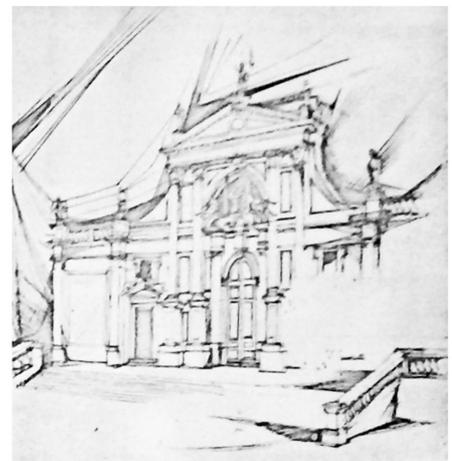
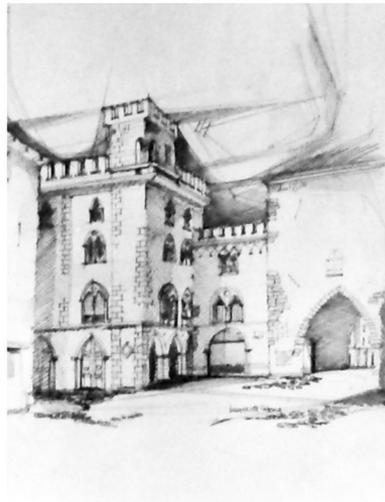
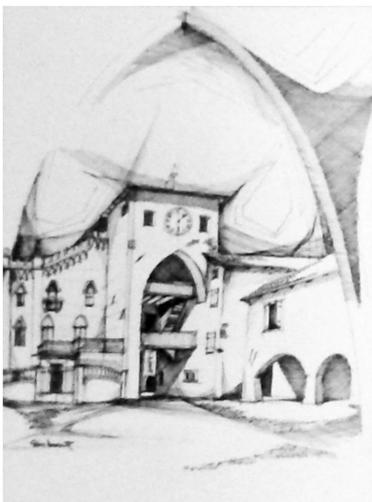


FIG. 108 – Ettore Innocente, *Disegni dal vero, Friuli*, 1958



FIG. 109 – Ettore Innocente, Serie degli *Animali*, 1957

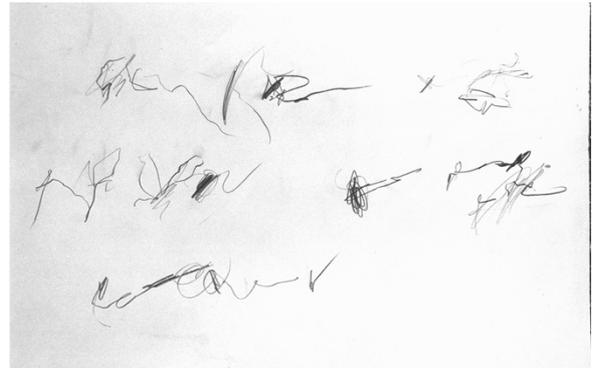


FIG. 110 – Ettore Innocente, segno su carta, 1959



FIG. 111 – Rita Angelotti, *Previsioni del tempo*, 1957



FIG. 112 – Rita Angelotti, *Quando Dada*, 1959



FIG. 113 – Umberto Bignardi, *Fiora*, 1958



FIG. 114 – Vlassis Caniaris, *Wall*, 1959

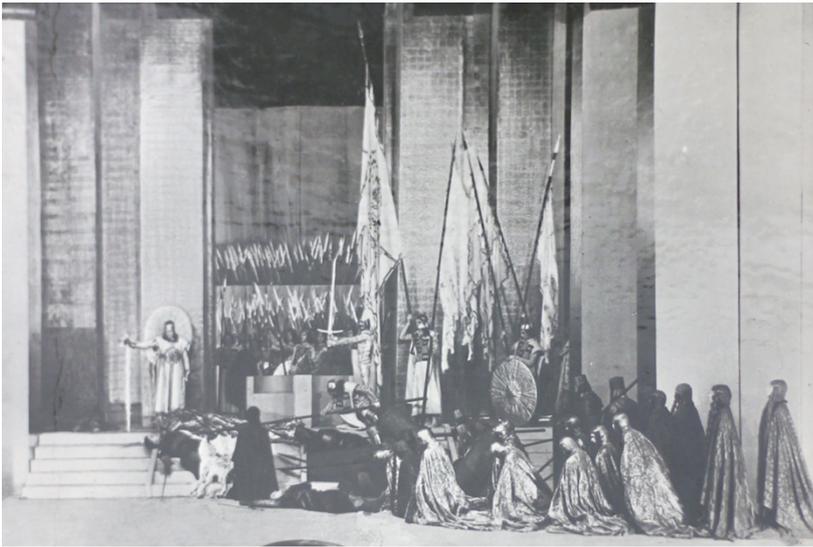


FIG. 115 – Edward Gordon Craig, ultima scena dell'*Amleto* al Teatro d'Arte di Mosca

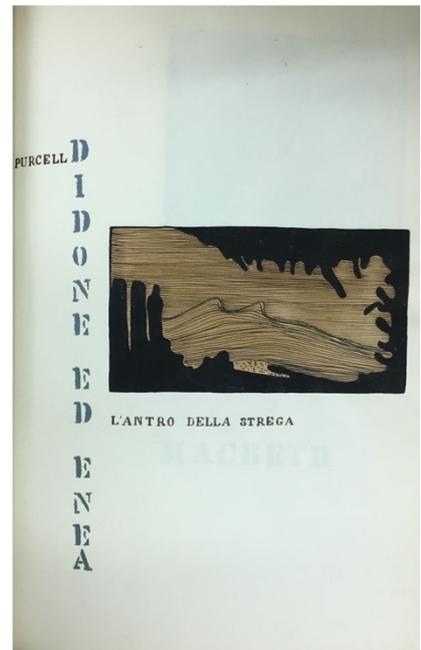


FIG. 116 – Pino Pascali, rielaborazione da Edward Gordon Craig inserita nella tesina di Storia del teatro, s.d.

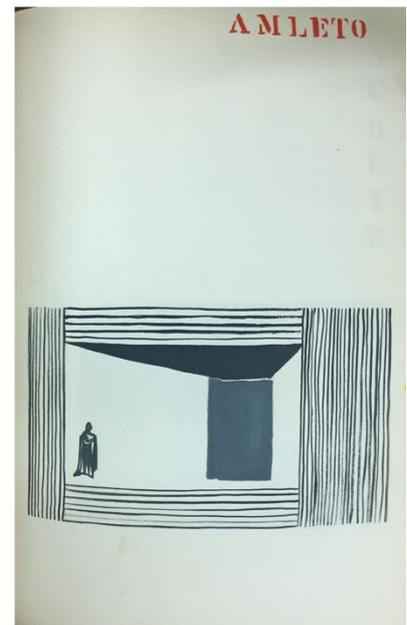
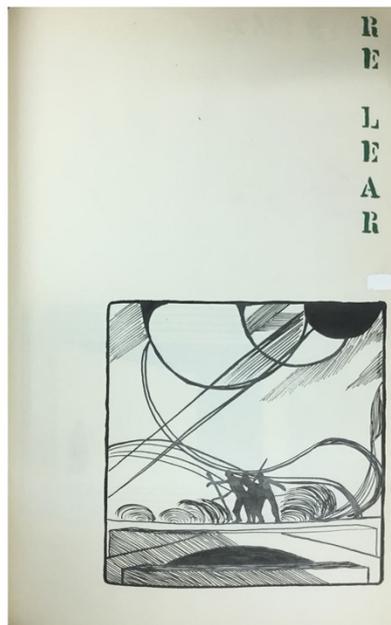


FIG. 117 – Pino Pascali, rielaborazioni da Edward Gordon Craig inserite nella tesina di Storia del teatro, s.d.

CAP. IV: IL CORSO LIBERO DI BIANCO E NERO DI TOTI SCIALOJA (1957-1959)

1. Toti Scialoja dalla conversione all'astrattismo alla "scoperta" dell'arte americana: le necessarie premesse al corso di Bianco e Nero

Come abbiamo accennato nel precedente capitolo, la prima esperienza di Toti Scialoja in qualità di docente presso l'Accademia di Belle Arti di Roma ha coinciso con un decisivo momento di svolta nel suo fare artistico. Dopo anni di «ibrida e tormentata»⁷⁴⁴ ricerca, egli infatti nel 1954 era finalmente giunto a liberarsi dai "laccioli" della figurazione e ad aprirsi all'arte astratta (figg. 1-3). Così l'artista, in un'intervista del 1992, aveva individuato i presupposti di tale svolta e le tappe segnate prima di giungere a quella che lui stesso aveva definito la sua "rinascita"⁷⁴⁵:

«Quand'è che cominciai a capire l'astrazione? La capii per un disgusto che piano piano mi stava nascendo di fronte alla figurazione. "Perché la figurazione? Come si può raffigurare oggi? Cosa raffiguri se noi siamo tutti interiorizzati, se...", traevo le conseguenze filosofiche del pensiero che non crede nella trascendenza, ma solo nell'immanenza, il ricondurre l'uomo all'uomo, ... ma non in senso ottico, in senso interiore, di libertà interiore, di solitudine interiore, il nulla. Apprezzavo il pensiero esistenzialistico, soprattutto la Fenomenologia. [...]. C'era questa formazione che nasceva in me: un formarsi libero ancora legato però da laccioli, che tentavo di rompere in tutti i modi. Allora ho avuto un periodo quasi surrealista, picassiano, facevo delle figure piatte piatte come delle carte da gioco. Facevo tutte queste cose per rompere l'idea dell'ottica, cioè "devo guardare un oggetto per riprodurlo, comunque, anche alterandolo [...]"»⁷⁴⁶.

In effetti, egli riconosceva un ruolo fondamentale anche a questi passaggi intermedi, poiché gli avevano consentito di avvicinarsi, quadro dopo quadro, all'astrazione⁷⁴⁷ (cap. II figg. 21-23 e cap. III fig. 3). Significativamente, in una nota autobiografica condivisa con Lionello Venturi, aveva scritto:

⁷⁴⁴ Testimonianza di Toti Scialoja riportata in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 32 e ripubblicata in Monica Passalacqua, *Toti Scialoja*, in Mininni, *Le storie dell'arte. Grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della gnam 3...*, cit., p. 119.

⁷⁴⁵ Questo termine era stato utilizzato dallo stesso Scialoja commentando *Asfalto notturno* (1954) e altri suoi lavori del periodo: «Questo, come gli altri quadri di quell'anno, costituiscono una sorta di rinascita. Dopo una ricerca ibrida e tormentata che non riusciva a rinunciare all'"oggetto", né a crederci, decisi di riscoprire in me stesso, con le mie sole forze, la tradizione contemporanea attraverso la rigorosa grammatica ritmica del cubismo analitico», v. *ibidem*.

⁷⁴⁶ Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja cit.

⁷⁴⁷ V. ALV, Roma, faldone CCXLVI *Italiani contemporanei*, fascicolo 13 *Santomaso*, dattiloscritto *Nota autobiografica* di Toti Scialoja, p. 2. Il documento non è datato, ma potrebbe risalire all'aprile del 1956, sia per l'uso che ne ha fatto Venturi come fonte da cui attingere informazioni per il proprio testo, pubblicato come estratto della rivista "Commentari" nel numero dell'aprile-giugno 1956 (Lionello Venturi, *Toti Scialoja*, estratto della rivista "Commentari", Roma, a. VII, n. 2, aprile – giugno 1956); sia perché lo scritto scialojano appare la rielaborazione di una riflessione, datata aprile 1956, presente sul *Giornale di pittura*.

«Cubismo, neoplasticismo, astrattismo, ecc. sono tutte forme di una stessa esplorazione rispetto al “reale”, sono forme di una nuova libertà, di un nuovo slancio verso la vita»⁷⁴⁸.

L'approdo alla pittura astratta non corrisponde però a una stasi nel percorso artistico scialojano, ma, al contrario, dà corso a un'esplorazione continua, regolata da quello che Scialoja avrebbe descritto come un costante “dialogo” che egli intratteneva con la tela. Su tale supporto, infatti, l'artista lavorava senza partire da idee preconcepite, ma cercando di scoprirvi progressivamente, nell'atto stesso del fare, la propria visione del mondo⁷⁴⁹.

L'impatto avuto da questa nuova fase della sua ricerca artistica anche sul fronte didattico non è da sottovalutare. Scialoja per primo doveva riconoscere: «è nel mio temperamento trasmettere immediatamente le mie esperienze, le mie percezioni, le mie certezze. Le mie scoperte divennero così anche la mia vocazione a trasmetterle»⁷⁵⁰.

Appare chiaro quindi che gli insegnamenti da lui offerti in ambito accademico abbiano risentito in maniera importante di questa sua maturazione interiore e delle nuove consapevolezze che egli stava andando via via acquisendo sul fronte artistico. A stimolarlo in particolare sarebbe stato dapprima il contatto con alcuni critici e colleghi artisti attivi in ambito romano – fra cui sicuramente Lionello Venturi, Afro Basaldella e Alberto Burri⁷⁵¹ – e, in un momento successivo, anche il confronto con l'Action Painting statunitense, come ben si evince dalle pagine del *Giornale di pittura*, compilato da Scialoja proprio dal marzo del 1954.

Se un legame fra la sua ricerca artistica e la sua docenza può essere riscontrato già nelle lezioni di Scenotecnica, come dimostrano le numerose testimonianze offerteci dai suoi più fedeli ex-allievi, fra cui quelli raccolti nel gruppo ribattezzato emblematicamente da Mario Rivosecchi “degli astrattisti”; ancor più significativa in tal senso appare l'esperienza del corso libero di Bianco e Nero. Tale insegnamento, affidato a Scialoja per due anni, dall'a.a. 1957-58, l'aveva visto, infatti, sollecitare i suoi studenti alla sperimentazione di nuove tecniche artistiche e all'uso di materiali inconsueti, come abbiamo già in parte osservato in precedenza.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 5.

⁷⁴⁹ V. ivi, p. 2.

⁷⁵⁰ Toti Scialoja, *Roma dei pittori*, in *Tridente dieci. Aspetti di arte. Gli anni Cinquanta e Sessanta*, cat. della mostra, Roma, Galleria Arco d'Alibert, galleria Anna d'Ascanio, galleria Giuliana de Crescenzo, galleria del Cortile, galleria Editalia Qui Arte Contemporanea, galleria Il Millennio, galleria Il Segno, galleria L'Isola, galleria dell'Oca, galleria Sprovieri, febbraio 1986, p. n.n.

⁷⁵¹ In merito al rapporto fra Scialoja, Afro e Burri v. Gabriele Simongini, “A Toti e Gabriella”: gli amici artisti nella collezione Scialoja, in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cit., p. 30-31.

1.1. Il proficuo dialogo con Afro, Lionello Venturi e Alberto Burri

Nel 1953 Scialoja si era avvicinato molto ad Afro⁷⁵², artista che conosceva da tempo e stimava professionalmente⁷⁵³. Entrambi stavano vivendo un periodo luttuoso⁷⁵⁴ e la loro amicizia avrebbe rappresentato un'importante forma di conforto con dei risvolti che, dal piano umano, si sarebbero presto riflessi su quello artistico. Scialoja avrebbe riconosciuto a posteriori:

«Io ad Afro diedi una cosa molto importante: il pensiero sulla pittura, il vero pensiero sulla pittura; lui diede a me una cosa altrettanto importante: il vero artigianato come pittura. Mi fece sentire che la pittura è un lavoro, è un'azione che si pone sul fare e sulla perfezione del fare. Questo io debbo ad Afro. Io ho dato ad Afro in un altro senso, gli diedi la consapevolezza che la pittura è un pensiero e che non si può dipingere se non si pensa. C'è stato uno scambio molto importante tra noi, molto raro, durato qualche anno»⁷⁵⁵.

Alla luce di queste affermazioni, si può ipotizzare che Scialoja si riferisse proprio al collega in un passaggio del *Giornale di pittura* dell'ottobre 1954, in cui, facendo una sorta di proclama di umiltà, affermava di aver accettato di essere «un pittore come tanti, che impara ed entra a bottega dal maestro»⁷⁵⁶, specificando poi che si trattava non di un maestro di stile, ma di “mestiere”, «che è sempre un mestiere morale, se ci si dimentica di se stessi»⁷⁵⁷. È interessante in questo caso porre l'accento sul tema della moralità del lavoro artistico, che abbiamo visto essere un punto fondamentale anche dell'insegnamento scialojano in Accademia.

⁷⁵² Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja, cit.

⁷⁵³ Sin dall'immediato dopoguerra i due si erano trovati a esporre insieme in diverse mostre collettive, anche se sempre piuttosto ampie e di diverso orientamento (citiamo a titolo esemplificativo due rassegne tenutesi presso la galleria del Secolo a Roma nel novembre 1945 e nel maggio 1947, v. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., pp. 139 e 142). Entrambi, inoltre, erano fra i fondatori della cooperativa Scultori pittori associati, sorta il 21 gennaio 1947 con lo scopo di organizzare mostre, incrementare le vendite e promuovere premi, v. *ivi*, p. 141. È però in occasione dell'esposizione personale di Afro presso lo Studio d'Arte Palma (19 maggio – 5 giugno 1951) che si ha una testimonianza della stima provata da Scialoja nei confronti del collega. Egli, infatti, in questa circostanza aveva firmato il registro dei visitatori, esprimendogli una «vivissima ammirazione» (documento cit. in Barbara Drudi, *Afro da Roma a New York 1950-1968. Un percorso tra Italia e Stati Uniti*, in Ead. (a cura di), *Afro da Roma a New York*, Prato – Siena, Gli Ori, 2008, p. 56) Secondo Barbara Drudi da qui «nascerà una forte e sincera amicizia tra i due artisti, destinata a divenire negli anni Cinquanta, un vero e proprio sodalizio» (v. *ibidem*).

⁷⁵⁴ Il 5 dicembre 1953 era venuta a mancare Maria Romio, moglie di Afro, e solo venti giorni dopo Scialoja aveva perso la madre, v. *ivi*, p. 18.

⁷⁵⁵ Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja, cit.

⁷⁵⁶ Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 5

⁷⁵⁷ *Ibidem*. Mentre questa edizione offre una selezione, proposta dallo stesso autore, dei brani più significativi contenuti nel *Giornale di pittura*, Maria De Vivo, Laura Iamurri e Angelandreina Rorro stanno attualmente lavorando alla pubblicazione della versione integrale del testo di Scialoja.

Proseguendo nella sua riflessione, l'autore poi spiegava chiaramente qual era stato l'impatto di questo nuovo "apprendistato" sul suo lavoro:

«Questa condizione di artigiano ha creato una nuova comunicazione tra me e il mio lavoro di pittore: un contatto diretto, segreto e quasi felicemente automatico. La rinuncia, la piena e convinta umiltà, ha dissolto la maschera, il diaframma precostituito, la mia sigla intenzionale, e ha permesso che io premessi direttamente con la mia vita su tutta la superficie della tela. Sono entrato in un vivo e semplice fluire. [...]. Ho accettato la realtà dell'esistere non più composta di frammenti estranei a me, collocati gerarchicamente, e trascendenti me; ma costituita da momenti posti e fondati da me stesso nella sensazione: modo di essere noi stessi ritmo, noi stessi assoluto. Da una pittura di impressione o deformazione ottica – attraverso un tirocinio operato su elementi razionali di forma e concettuali di spazio – sono arrivato alla mia verità: ad una pittura di sensazione. Una pittura che rientra e partecipa direttamente al flusso della realtà, a questa comunicazione incessante»⁷⁵⁸.

Attraverso un simile percorso di liberazione dalle convenzioni e dai culturalismi⁷⁵⁹, appare chiaro, dunque, come egli sentisse di aver inaugurato una nuova fase, caratterizzata dalla piena realizzazione di quel pensiero esistenzialistico e soprattutto fenomenologico a cui si era idealmente votato da tempo. Ancora in questo periodo i suoi riferimenti risultavano tutti europei: da Cézanne, a Braque, da Picasso, a Klee, ecc. Ciò non poteva sfuggire allo storico dell'arte, giornalista e fotografo statunitense Milton Gendel, il quale nel 1955 aveva dedicato a Scialoja⁷⁶⁰ un articolo monografico destinato a essere pubblicato sulla rivista "ARTnews"⁷⁶¹ nell'ambito della rubrica "...*Paints a Picture*" (fig. 4), in cui lo presentava al pubblico di lettori d'oltreoceano⁷⁶² proprio come un caratteristico esempio di "pittore europeo", per via del suo cosmopolitismo, dell'ampiezza delle sue

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 3 (nota del settembre 1954).

⁷⁶⁰ Milton Gendel e Toti Scialoja, stando alla ricostruzione proposta da Barbara Drudi, si sarebbero conosciuti nell'autunno del 1952, presso la casa romana di William Demby, v. Barbara Drudi, *1950-1954 Roma e l'Italia*, in Ead. *Milton Gendel. Uno scatto lungo un secolo. Gli anni tra New York e Roma. 1940-1962*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 106.

⁷⁶¹ Milton Gendel, *Scialoja Paints a Picture*, in "ARTnews", New York, v. 54, n. 4, estate 1955, pp. 43-45, 69-70, ripubblicato in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., pp. 157-159. Le opere di cui Gendel descrive le varie fasi realizzative sono *Finestra rosata (Roseate Window)* e *Finestra scura (Dark Window)*. Per un approfondimento sulle circostanze che avevano portato Gendel a scrivere di Scialoja si rimanda a Barbara Drudi, *1954-1957. Milton Gendel critico d'arte*, in Ead. *Milton Gendel. Uno scatto lungo un secolo...*, cit., pp. 163-177 (166, 173).

⁷⁶² Scialoja era il secondo artista italiano a essere presentato al pubblico statunitense con un articolo della rubrica ...*Paints a Picture*. Nel dicembre 1954, infatti, era già uscito un pezzo analogo dedicato ad Alberto Burri, sempre a firma di Gendel, v. Lanfranchi, *Un critico tra Roma e New York: Milton Gendel e gli articoli degli anni Cinquanta per "Art News"*, cit., pp. 77-80.

ispirazioni e per il suo rifiuto di riconoscersi in una specifica compagine nazionale. Offrendo una rapida panoramica di quella che era stata la pittura scialojana dagli esordi al presente, Gendel si soffermava in particolare sulla produzione realizzata a partire dal 1954, a proposito della quale segnalava la volontà dell'artista di riconnettersi alle fonti "strutturali" dell'arte moderna, come suggerito da tre caratteristiche formali che il critico individuava nella progressiva eliminazione degli elementi legati alla rappresentazione, nell'adozione di una strutturazione dell'opera in termini lineari e bidimensionali e nella sostituzione di una gamma cromatica dai toni alti con colori tenui, ma luminosi, costituiti principalmente da terre⁷⁶³. Al contempo però, doveva rilevare: «In his new orientation, however, Scialoja's passion for atmospheric effects and allusion has not abated, though the allusions are no longer literary but concern subjects observed in nature before the creation of the picture»⁷⁶⁴. Dunque, Gendel indicava chiaramente come il punto di partenza per l'artista fosse ancora l'osservazione della realtà, che però, tanto nel bozzetto, quanto nell'opera finale, appariva del tutto trasfigurata. A tal proposito, Angelotti menziona un episodio raccontatole dal professore verosimilmente nel 1954 o, al più tardi l'anno seguente⁷⁶⁵, secondo il quale «qualcuno era andato a studio da lui e avendo visto un suo quadro astratto aveva detto: "Ah, che bello... lì vedo una faccia"»⁷⁶⁶, al che lui avrebbe immediatamente cancellato quanto era stato riconosciuto come un volto⁷⁶⁷.

Rispetto a Scialoja, il quale nel 1954 muoveva i suoi primi passi nel campo dell'arte astratta, Afro aveva intrapreso già da qualche anno un percorso orientato a un linguaggio postcubista declinato in termini astratteggianti, ma che, pure nel suo caso, ancora presupponeva un riferimento alla realtà sensibile. Egli, inoltre, aveva saputo coltivare rapporti con artisti, critici e storici dell'arte statunitensi, stringendo contatti che, negli anni successivi, si sarebbero rivelati proficui anche per l'amico. Il pittore friulano era riuscito a trovare negli Stati Uniti un ambiente pronto ad accogliere con favore le sue opere. Significativamente, nel 1950 aveva avuto inizio la sua collaborazione con la Catherine Viviano Gallery, appena aperta a New York dall'ex-assistente di Pierre Matisse, decisa a lanciare l'arte europea a lei contemporanea – con un'attenzione privilegiata per quella italiana – sul mercato americano. Proprio in occasione della prima mostra personale di Afro in galleria, organizzata da

⁷⁶³ Gendel, *Scialoja Paints a Picture*, cit., p. 43, ripubblicato in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 157.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

⁷⁶⁵ Sono questi gli anni in cui Angelotti aveva potuto frequentare maggiormente il professore. Successivamente, infatti, ragioni di salute l'avevano costretta a non uscire di casa per molto tempo.

⁷⁶⁶ Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁷⁶⁷ *Ibidem*.

Viviano nel maggio di quello stesso anno, egli aveva compiuto un lungo soggiorno in Nord America⁷⁶⁸: esperienza che sarebbe stata evocata dallo stesso artista, nel 1957, come l'origine del suo interesse per la pittura di Arshile Gorky⁷⁶⁹.

Un'altra tappa importante nella sua carriera era stata nel 1952 l'adesione al Gruppo degli Otto, compagine scioltasi appena due anni più tardi, ma che aveva goduto del prestigioso supporto critico di Lionello Venturi. Il Professore, infatti, sin dal 1950 si era pronunciato a sostegno di una pittura prettamente "moderna", da lui definita "astratto-concreta", per il suo non essere né "tutta natura", né "tutta calcolo"⁷⁷⁰. Egli, dunque, aveva individuato nell'arte di Afro, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato ed Emilio Vedova, delle valide proposte per uscire dall'antinomia astrattismo-realismo, che, a suo modo di vedere, da un lato

⁷⁶⁸ La mostra personale di Afro alla Catherine Viviano Gallery di New York, si era tenuta dal 15 maggio al 9 giugno 1950. Alcune opere dell'artista erano già state presentate in galleria nella mostra *5 Italian Painters* (24 gennaio – 18 febbraio 1950), al fianco di quelle di Renato Guttuso, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato e Corrado Cagli. Quest'ultimo era amico di vecchia data di Afro. Secondo Barbara Drudi sarebbe stato lui, dunque, il probabile *trait-d'union* fra il friulano e Catherine Viviano, v. Drudi, *Afro da Roma a New York...*, cit., p. 11, 23-27.

⁷⁶⁹ In occasione della mostra personale di Arshile Gorky, tenutasi nel febbraio del 1957 presso la Galleria L'Obelisco di Roma, Afro aveva firmato un testo di presentazione dai toni fortemente autobiografici. Egli scriveva: «Quando sono andato per la prima volta in America, nel 1950, ho visto molti quadri di Gorky. Immediatamente ho avuto la sensazione di essere di fronte a un grande artista e di scoprire un mondo d'immagini inedito e caratterizzato al massimo. Una fantasia, un colore, un sogno febbrile che sono di Gorky soltanto. Fu l'esperienza più importante di quel mio primo viaggio. Capii in seguito quanto gli doveva la migliore avanguardia di New York», v. Afro Basaldella, [*Presentazione*], in *Arshile Gorky*, cat. della mostra, Roma, Galleria dell'Obelisco, dal 4 febbraio 1957, p. n.n. Barbara Drudi ha messo in discussione l'attendibilità storica di questa testimonianza, ipotizzando il coinvolgimento di Toti Scialoja nella redazione del testo e, al contempo, suggerendo che la retrodatazione al 1950 della prima conoscenza dell'opera di Gorky da parte di Afro, potesse essere un espediente retorico per dare maggiore enfasi al riconoscimento da parte di un artista italiano di chiara fama, della centralità del ruolo giocato dal pittore di origini armene, nel contesto della scena artistica internazionale. A riprova delle sue affermazioni Drudi cita l'assenza di espliciti riferimenti a Gorky e al suo lavoro nei documenti da lei studiati relativi al primo soggiorno newyorkese di Afro e anche il carattere spiccatamente europeo che avrebbe mantenuto la sua pittura, almeno fino alla seconda metà degli anni Cinquanta, v. Drudi, *Afro da Roma a New York 1950-1968...*, cit., pp. 38-40. I dubbi sollevati da Drudi sono in parte comprovati da una testimonianza di Scialoja. Egli, interrogato da Miriam Merlonghi sull'eventuale frequentazione da parte di Afro di artisti americani a New York in occasione dei suoi soggiorni statunitensi, avrebbe risposto: «Non si era affatto interessato dei pittori di New York. Si era interessato dei surrealisti (che facevano parte della squadra della Viviano, in cui era anche lui), dei collezionisti, della mondanità. Aveva fatto un ampio viaggio negli Stati Uniti, era stato in Colorado, aveva girato l'America come turista. Ma non aveva frequentato alcuno studio a New York», v. Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja, cit.

⁷⁷⁰ Cfr. Lionello Venturi, *Astratto e concreto*, in "La Biennale di Venezia", Venezia, n. 1, luglio 1950, p. 11 e Luisa Somaini, *Il Gruppo Origine e il Gruppo degli Otto*, in Luciano Caramel (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, p. 140.

minacciava di trasformare l'astrazione in un rinnovato manierismo, e dall'altro limitava pericolosamente la libertà e la spontaneità creativa degli artisti, tenuti a obbedire a ordini politici⁷⁷¹. Benché Scialoja fosse sempre rimasto estraneo alle politiche di "gruppo", difendendo anzi l'autonomia e il carattere solitario della propria ricerca artistica⁷⁷², il suo approdo all'astrazione si era andato a collocare proprio in questa "terza via" individuata e promossa da Venturi⁷⁷³. D'altra parte, quest'ultimo aveva potuto apprezzare la svolta scialojana durante una visita compiuta allo studio dell'artista nella primavera del 1954. A tale evento si riferiva Scialoja in una lettera di ringraziamento redatta nel luglio di quello che, lui stesso, ricordava come «il lunghissimo anno nel quale da figurativo divenni astratto»⁷⁷⁴. Così, dunque, scriveva all'autorevole critico e storico dell'arte:

«Lei conosce, fin quasi da principio, la lunga strada di anni, che ho dovuto percorrere per liberarmi da tanti veri preconcetti, da tanti inutili schemi. Comincio solo ora a vedere la pittura davanti a me, come uno spazio da percorrere con tutta la vita.

La sua cara visita e i suoi consigli questa primavera, furono preziosi; non dimenticherò l'aiuto che me ne venne. Seguito a lavorare molto, cerco di andare avanti nel discorso iniziato, lavoro con gioia»⁷⁷⁵.

Anche in vista della mostra personale organizzata dalla galleria milanese del Milione dal 14 al 29 ottobre 1954⁷⁷⁶ (fig. 3), Scialoja si era rivolto a Venturi chiedendogli di potergli mostrare i suoi nuovi quadri, per averne un autorevole riscontro critico. Egli raccontava al Professore di aver lavorato intensamente negli ultimi mesi, avendo per la prima volta l'impressione «di poter esprimere, e rendere attraverso questa nuova libertà spaziale, le sensazioni più vere, più essenziali della realtà»⁷⁷⁷. Merito di questo suo "risveglio" da un metaforico letargo era addotto dall'artista proprio al confronto avuto

⁷⁷¹ V. Lionello Venturi, *Otto pittori italiani*, Roma, De Luca, 1952, ripubblicato in Caramel, *Arte in Italia 1945-1960*, cit., p. 150.

⁷⁷² ALV, Roma, faldone CCXLVI *Italiani contemporanei*, fascicolo 13 *Santomaso*, dattiloscritto *Nota autobiografica* di Toti Scialoja, p. 2.

⁷⁷³ Scialoja si era trovato a esporre al fianco dei pittori aderenti al Gruppo degli Otto nell'aprile del 1953, in una mostra collettiva presentata da Lionello Venturi e ospitata presso l'Associazione italiana per la Libertà della Cultura, che prevedeva anche la partecipazione di artisti di diversa tendenza, come Fausto Pirandello, Enrico Prampolini, Gino Severini, Bruno Cassinari e Mauro Reggiani, v. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 150.

⁷⁷⁴ Scialoja, *Roma dei pittori*, cit., p. n.n.

⁷⁷⁵ AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. *Lionello Venturi*, minuta di lettera di Toti Scialoja a Lionello Venturi, datata 18 luglio 1954.

⁷⁷⁶ Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 153.

⁷⁷⁷ AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. *Lionello Venturi*, minuta di lettera di Toti Scialoja a Lionello Venturi, 21 settembre 1954

con lo studioso. Per questo Scialoja sentiva il bisogno di sottoporli i suoi ultimi lavori prima di spedirli a Milano⁷⁷⁸.

Curiosamente, nel testo di presentazione della mostra, affidato al poeta Attilio Bertolucci, si può osservare un insistito ricorso a termini quali “astratto” e “concreto”, benché non associati fra loro, come invece avrebbe voluto la poetica venturiana. Al contrario, essi appaiono impiegati in modo da sottolinearne la discordanza⁷⁷⁹, secondo una visione più in linea con gli orientamenti della realtà artistica milanese⁷⁸⁰. A ogni modo Bertolucci non incasellava Scialoja in nessuna delle due categorie, sottolineando piuttosto come egli avesse occupato una posizione defilata rispetto «alle ali estreme dello schieramento»⁷⁸¹ in cui s’era «venuta a disporre la pittura italiana»⁷⁸². Il critico, infatti, riconosceva nel lavoro “silenzioso” dell’artista romano un riassorbimento nel presente di un passato rappresentato dal tono e soprattutto dal «cubismo eroico degli anni 1909-1912»⁷⁸³, compiuto non in nome di un gusto revivalistico, ma a fronte della consapevolezza – ormai acquisita da quella che viene descritta come “la migliore cultura” del tempo – «della necessità storica capitale di

⁷⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁷⁹ Attilio Bertolucci scriveva ad esempio di “artigiani rozzi e violenti” che «rumoreggiano cercando di attirare l’attenzione su di sé con i loro cartelloni troppo astratti o troppo concreti», v. Attilio Bertolucci, [*Presentazione*], in “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, Milano, n. 10, ottobre 1954, p. 3. Ancora in un altro passaggio specificava: «Non è che noi andiamo cercando un po’ di concreto nell’astratto, nulla in Scialoja ci sembra richiamare il noioso metro dell’astratto e il peso del concreto», v. *ivi*, p. 4. Il testo di Bertolucci sarebbe stato contestato su “Arti Visive” proprio per l’adozione di certi «Moduli verbali [...] decaduti da molte annate», v. Ascanio Ascani (a cura di), *Cronache*, in “Arti visive”, Roma, a. III, n. 1, novembre 1954, p. n.n.

⁷⁸⁰ Cfr. Caramel, *Le alternative astrattiste*, in *Id.*, *Arte in Italia 1945-1960*, cit., 43-46. Già nel catalogo dell’esposizione *Arte astratta e concreta*, tenutasi al Palazzo Reale di Milano nel 1947, veniva offerta una distinzione fra i due termini, ribadita ancora nel 1951 da Gillo Dorfles nella presentazione della mostra del Movimento Arte Concreta, ospitata presso la Galleria Bompiani di Milano nell’aprile 1951. In questo testo egli affermava: «Una distinzione tra i due aggettivi: astratto e concreto, apparentemente contrastanti e antitetici, ma spesso usati negli ultimi anni a indicare uno stesso genere di pittura, merita forse d’esser fatta, anche per veder di chiarire alcuni concetti che di giorno in giorno vanno facendosi più complessi e quindi più confusi. Oggi poi che l’arte astratto-concreta è diventata di dominio pubblico [...] è sempre più importante tentar di precisarne l’esatta posizione. [...] corrente concertista (ossia [...] quella corrente che non cercava di creare delle opere d’arte togliendo lo spunto o il pretesto dal mondo esterno e astraendone una successiva immagine pittorica, ma che anzi andava alla ricerca di immagini pure, primordiali, da porre alla base del dipinto senza che la loro possibile analogia con alcunché di naturalistico avesse la minima importanza; che quindi mirava a creare un’arte concreta in cui i nuovi “oggetti” pittorici non fossero astrazione di oggetti già noti)», v. Gillo Dorfles, [*Presentazione*], cat. della mostra, Milano, Galleria Bompiani, aprile 1951, ripubblicato in Caramel, *Arte in Italia 1945-1960*, cit., p. 87-88.

⁷⁸¹ Bertolucci, [*Presentazione*], cit., p. 3.

⁷⁸² *Ibidem*.

⁷⁸³ *Ivi*, p. 4.

quell'esperienza»⁷⁸⁴. E che Scialoja fosse ben consapevole dell'imprescindibilità del Cubismo analitico è chiaramente esemplificato dal fulminante parallelismo fra la pittura di Braque e Picasso del 1911 e gli affreschi dipinti da Masaccio nella Cappella Brancacci, contenuto in una nota del suo *Giornale di pittura* risalente proprio all'ottobre 1954. Qui leggiamo:

«Dovevo passare attraverso il Cubismo analitico del 1911: per me la cappella Brancacci della pittura moderna, della concezione di spazio di oggi. Dopo Masaccio, lo sanno anche i bambini, qualunque pittura non poté non essere in qualche modo tridimensionale plastica prospettica. Anche io non posso non essere “cubista”, perché sono pittore, è da vedere se questa nuova prospettiva della coscienza moderna mi porterà alla ossessione di Paolo Uccello, alla lucentezza di Piero della Francesca, alla sferoidaltà di Filippo Lippi... Ma gotico ritardatario, rinsecchito e senza fiato, non sarò più. È oggi ancora troppo presto per me [...]. Già oggi il mio “cubismo” tende ad aspirare alla luce, ad una unità assoluta di emozione. La mia pittura non potrà ogni anno, che somigliarmi di più»⁷⁸⁵.

Tale confronto lo si ritrova proposto in termini ancor più espliciti nell'articolo *Scialoja Paints a Picture* di Gendel per “ARTnews”, a cui si è già fatto cenno⁷⁸⁶, e, contemporaneamente, in un contributo firmato dallo stesso Scialoja per la serie *Un pittore giudica l'architettura*, uscito sul numero del luglio-agosto 1955 della rivista “L'Architettura”⁷⁸⁷. Una simile ricorrenza è sintomatica di come l'autore si fosse reso conto della forza e dell'efficacia comunicativa di quella sua riflessione privata, al punto da volerla condividere pubblicamente. Non sembra fuori luogo, dunque, immaginare che il professore fosse ricorso a un'esemplificazione analoga anche di fronte ai suoi studenti di Scenotecnica, a cui sicuramente l'operato dei due grandi padri del Cubismo doveva essere indicato come una lezione imprescindibile da tenere presente, insieme a quella di altri maestri della pittura d'avanguardia europea.

Per avere un'idea dell'orizzonte artistico che il docente doveva proporre ai suoi allievi nei primissimi anni del suo insegnamento, possiamo fare in parte riferimento alle parole con cui Marco Balzarro, in uno scritto autobiografico, ricordava i suoi anni giovanili e le passioni condivise con gli amici

⁷⁸⁴ *Ibidem*.

⁷⁸⁵ Scialoja, [*Dal Giornale di pittura*], in Antonini, De Feo, *Omaggio a Toti Scialoja*, cit., p. 54.

⁷⁸⁶ Gendel riportava nel suo articolo un discorso fattogli dall'artista in questi termini: «Cubism is space after Kant, just as perspective is space after Aristotele. Cubism gave man a new dimension which has had to be incorporated in all the painting done since, just as all painting after the fifteenth century had to be in perspective. The contribution of Picasso and Braque in Synthetic Cubism is of the same order as that of Masaccio in the Brancacci Chapel», v. Gendel, *Scialoja Paints a Picture*, cit., p. 43, ripubblicato in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 157.

⁷⁸⁷ Qui ritroviamo scritto: «[...] dopo aver attraversato la grande grammatica del cubismo analitico – la nostra Cappella Brancacci», v. Toti Scialoja, *Un pittore giudica l'architettura*, “L'Architettura cronache e storia”, Roma, a. I, n. 2, luglio – agosto 1955, p. 246, ripubblicato in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 156.

conosciuti in Accademia, molte delle quali alimentate evidentemente dalla frequentazione di Scialoja. Egli evocava, ad esempio, il «culto dei maggiori»⁷⁸⁸, che li aveva spinti a viaggiare, anche senza soldi, «per vedere i teneri picasso e matisse. brancusi. mies van der rhoe, così splendidamente freddo. gli arp '15-'30. léger. klee mondrian bonnard miró calder kandinsky duchamp»⁷⁸⁹. E il «vitto e vestiario sacrificato ai libri»⁷⁹⁰. Poi il suo racconto proseguiva rammentando: «gabriele [stocchi] ci guidò a scoprire dada e surrealismo (allora la cultura italiana era assai ostile). sempre preoccupati per la salute del nostro bàtуска pablo. poi gli americani da gorky ai giovanissimi. e la loro danza moderna. e i poeti. e burri colla fontana»⁷⁹¹.

A ben vedere questo brano mette in luce numerosi aspetti rilevanti. Suggestisce, ad esempio, come l'attenzione per gli artisti americani da parte di Scialoja fosse intervenuta in una fase di poco successiva. L'inconsueto interesse per il Dadaismo e il Surrealismo, invece, viene ricondotto chiaramente non al professore, quanto al contagioso entusiasmo per questi temi che aveva Gabriele Stocchi. A lui, dunque, si doveva molto probabilmente il riferimento ad Arp e Duchamp nel novero dei "maggiori". Gli altri artisti indicati ci riportano invece all'insegnamento scialojano, testimoniando una radicale revisione delle sue opinioni nei confronti di figure come Mondrian e Kandinskij, avvenuta nel corso degli anni Cinquanta. Al contempo emerge la fascinazione esercitata da tre protagonisti della scena artistica italiana contemporanea: Lucio Fontana, Alberto Burri ed Ettore Colla. Con questi ultimi due Scialoja aveva un rapporto consolidato, derivato anche dalla vicinanza fra la sua abitazione-studio di allora, a via di Porta Pinciana, e via Aurora, dove Burri aveva il proprio studio in un seminterrato e Colla risiedeva, oltre a possedervi i locali che ospitavano la sede della Fondazione Origine e della rivista "Arti Visive"⁷⁹², la cui prima uscita risaliva al luglio 1952⁷⁹³. In

⁷⁸⁸ Marco Balzarro, [Testo], in *Marco Balzarro*, cat. della mostra, Roma, The Tyler School of Art, Temple University, 22 gennaio – 11 febbraio 1974, pp. n.n.

⁷⁸⁹ *Ibidem*.

⁷⁹⁰ *Ibidem*.

⁷⁹¹ *Ibidem*.

⁷⁹² Scialoja ricordava in proposito: «Abitavo allora in via di Porta Pinciana. Poco oltre, in via Aurora, dietro l'inferriata di un giardinetto, in uno scantinato, Burri componeva i suoi sacchi. Dallo stesso palazzo, attraverso il portone di via Lombardia, usciva Ettore Colla a mezzogiorno per portare a spasso i suoi barboncini neri. Là era anche la sede della Galleria della Fondazione Origine e di "Arti Visive", la rivista che Colla riusciva di volta in volta a pubblicare con improvvisati redattori e editori», v. Scialoja, *Roma dei pittori*, cit., p. n.n.

⁷⁹³ Per un approfondimento sulla rivista "Arti Visive" e sulle personalità che ne hanno influenzato il variare del taglio editoriale si rimanda a Barbara Drudi, Giacomo Marcucci, "Arti Visive" 1952-1958, Siena-Prato, Gli Ori, 2011. Altri spunti di riflessione interessanti sono contenuti in Davide Colombo, "Arti Visive" e Ann Salzman: un ponte tra Italia e America sulla scena artistica degli anni Cinquanta, in "L'uomo nero", Milano, n. s., a. VIII, n. 7-8, settembre 2011, pp. 86-107.

particolare, Scialoja aveva stabilito con Burri una frequentazione su base quotidiana, che aveva alimentato una solida amicizia fra i due. A proposito di essa, egli ricordava:

«Era il 1954 e io stavo facendo un'esperienza cubista; lui invece era alle prese con i suoi "sacchi" e si divertiva molto a seguire le mie ricerche. Ci vedevamo anche tre-quattro volte al giorno. Io passavo dal suo studio e lui dal mio. Quando finivo di dipingere andavo in via Aurora; bastava inchinarsi e guardare alle finestrelle a livello del marciapiede per vederlo lavorare. [...] Portavo critici e collezionisti nel suo studio. Gli feci conoscere critici come Gillo Dorfles, Lionello Venturi, Cesare Brandi. [...] Ricordo che litigai più volte, ferocemente, con Venturi e Brandi. Dicevano che l'arte di Burri era una porcheria»⁷⁹⁴.

Le difficoltà riscontrate da Burri nel far accettare il proprio lavoro emergono anche da un altro episodio riportato da Scialoja nel *Giornale di pittura* alla data ottobre 1954⁷⁹⁵. Egli raccontava di uno scontro feroce che lo aveva opposto ad artisti come Piero Sadun, Leoncillo e Antonio Scordia, con i quali in precedenza aveva condiviso amicizia e pratica artistica, le cui posizioni ora invece gli apparivano lontanissime e assolutamente non condivisibili. Nel resoconto del "litigio forsennato" che li aveva coinvolti, egli ricordava, in maniera vagamente compiaciuta: «Quando gridavo: "Burri è il più gran pittore italiano" li ho fatti letteralmente impazzire. Volevano cavarmi gli occhi. È incredibile, inconcepibile come Burri faccia ancora tale scandalo tra questi paralitici "competenti"»⁷⁹⁶.

Se dunque Scialoja si era designato fiero promotore e, all'occorrenza, difensore della ricerca artistica del collega, anche Burri, a suo modo, avrebbe cercato di aiutare l'amico, spronandolo sin dal novembre del 1954⁷⁹⁷ ad abbandonare la pittura a olio e le tecniche di preparazione della tela più tradizionali, per aprirsi alla sperimentazione di «materiali grezzi, polveri di drogheria, pennellacci, vinilico, colori a tempera lavabili, ecc.»⁷⁹⁸. Egli addirittura era arrivato a regalargli dei barattoli di vernice rossa Idrol e ad accompagnarlo dal suo droghiere di fiducia per fargli acquistare cartocci di terre⁷⁹⁹.

⁷⁹⁴ Toti Scialoja, *Il mio amico incompreso*, in "La Repubblica", Roma, 14 febbraio 1995, ripubblicato in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 161.

⁷⁹⁵ Estratto da Toti Scialoja, *Giornale di pittura* pubblicato in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., pp. 153-154, e ripubblicato in forma ridotta in Giuseppe Appella (a cura di), *Vita, opere, fortuna critica*, in Id., Vittorio Rubiu, Fabio Sargentini (a cura di), *Leoncillo. Opere dal 1938 al 1968*, cat. della mostra, Matera, Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci – Sasso Barisano; Circolo La Scaletta, 6 luglio – 20 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 2002, pp. 135-136.

⁷⁹⁶ Ivi, p. 154 e ivi, p. 136.

⁷⁹⁷ Questa data viene rievocata in una nota del *Giornale di pittura* del febbraio 1956, citata in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 160 e ripresa in Simongini, *"A Toti e Gabriella": gli amici artisti nella collezione Scialoja*, cit., p. 30.

⁷⁹⁸ Estratto da Toti Scialoja, *Giornale di pittura* riportato in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 160.

⁷⁹⁹ *Ibidem*.

Laddove Burri era stato spinto all'abbandono dei materiali pittorici più convenzionali dal rifiuto ossessivo che egli nutriva nei confronti di una «pittura “che specchia, che diventa invisibile” (per lui simbolo della tela-finestra)»⁸⁰⁰, per Scialoja giungere a una cesura rispetto al suo fare precedente si sarebbe rivelato più difficile. Egli, ripercorrendo quelle fasi della sua ricerca, ne avrebbe scritto in questi termini: «Così invece di saltare il fosso, dopo due mesi cominciai a dipingere con lo straccio⁸⁰¹ (fig. 5). Era già una grande liberazione, ma avevo scelto la strada più lunga. Mi stavo lentamente assuefacendo, e avevo bisogno di lunghe esercitazioni (durarono un anno) per acquistare fiducia in me stesso»⁸⁰².

Attraverso il tramite di Scialoja, anche Afro avrebbe iniziato a sua volta a sperimentare l'uso di sabbie e polveri aggregate da un collante vinilico⁸⁰³, in modo da ottenere una pellicola pittorica più stabile ed elastica, e dunque più resistente⁸⁰⁴. Un simile impulso lo avrebbero ricevuto significativamente pure gli studenti del corso di Bianco e Nero dell'Accademia di Belle Arti, i quali, con grande entusiasmo, si facevano coinvolgere dal professore nella ricerca di nuove possibilità espressive in arte. Ancor prima che Scialoja passasse a questo insegnamento bisogna rilevare, però, come egli avesse già inaugurato la pratica di portare i propri allievi più fedeli in visita presso gli studi dei suoi amici artisti. Se Rita Angelotti rammenta di essere stata accompagnata dal professore allo studio di Capogrossi⁸⁰⁵, un'altra “tappa obbligata” doveva essere proprio il sottoscala dove lavorava Burri. Un vivido ricordo di quella «buia cantina dove, appoggiate a terra, c'erano le *Muffe*, alcuni *Sacchi*, alcuni *Neri*»⁸⁰⁶, viene serbato ad esempio da Giosetta Fioroni. Si riferiscono tutti a una medesima visita,

⁸⁰⁰ *Ibidem*.

⁸⁰¹ Tale data trova conferma in una nota del febbraio 1955, in cui Scialoja scriveva: «Dipingendo con lo straccio al posto del pennello (dal gennaio del '55), dipingendo con lo straccio intriso di colore molto liquido, ora a modo di spugna, ora assottigliando il panno e riducendolo un solo filo, ora sfiorando appena la tela ora logorandola, ho imparato a stampare, a trasmettere direttamente i sussulti, la renitenza di una materia (la consistenza del lino inzuppato ora elastico, ora gonfio e appesantito, ora magro, ora scolante) che reagisce tra le mie dita come se fosse viva (o per lo meno attraverso sue proprietà e leggi fisiche che condizionano il mio gesto e il mio segno)», v. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 8.

⁸⁰² Estratto da Toti Scialoja, *Giornale di pittura* riportato in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 160.

⁸⁰³ Cfr. Fabrizio D'Amico, *Lo straccio, il gesto*, in Id. *Toti Scialoja*, cit., p. 25 e Simongini, “*A Toti e Gabriella*”: *gli amici artisti nella collezione Scialoja*, cit., pp. 30-31.

⁸⁰⁴ v. Barbara Drudi, *Afro Libio Basaldella*, in Ead., *Afro da Roma a New York*, cit., p. 19.

⁸⁰⁵ Rita Angelotti in conversazione con l'autrice, Roma, 6 luglio 2019.

⁸⁰⁶ Spadoni, *Giosetta Fioroni*, cit., p. 24, cfr. Rasy, *FIORONI Sedotta e abbandonata da Toti*, cit., p. 31, estratto ripubblicato in Celant, *Giosetta Fioroni*, cit., p. 85.

invece, i racconti di Umberto Bignardi⁸⁰⁷, Balzarro⁸⁰⁸ e Anna Paparatti⁸⁰⁹. Secondo il bolognese, l'incontro sarebbe avvenuto nel 1957, presso uno studio seminterrato su via Salaria, dove Burri sarebbe stato impegnato nella realizzazione di un quadro "tutto bianco" con incollata una camicia da uomo che mostrava dei buchi. Ogni tanto l'artista «s'interrompeva, prendeva una pistola e sparava contro un bellissimo bersaglio che sembrava una scultura»⁸¹⁰. Dopo aver chiesto ai ragazzi se anche loro volevano sparare⁸¹¹, si sarebbe aperta una discussione sull'arte. Forse Carlo Battaglia – data la sua passione per Jackson Pollock – gli aveva domandato cosa ne pensasse dell'artista americano recentemente scomparso, al che Burri avrebbe sorpreso i presenti affermando: «“Ragazzi, ma voi avete mai guardato bene Velázquez?”»⁸¹². Una simile affermazione si spiega con lo scarso amore nutrito dall'artista umbro nei confronti dell'Action Painting. Ciò veniva ricordato anche da Scialoja, il quale vi riconosceva uno dei motivi del loro allontanamento, verificatosi a seguito della sua partenza per New York, nel 1960⁸¹³:

«Allora ci fu un distacco non solo per la distanza fisica, ma perché eravamo in completo disaccordo sulla pittura espressionista astratta che c'era in America. Alberto aveva una sua idea della pittura soprattutto

⁸⁰⁷ V. Cherubini, *Umberto Bignardi – Intervista*, cit., p. 14 e Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁸⁰⁸ V. Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁸⁰⁹ V. Gigliotti, *Anna Paparatti...*, cit. p. 64.

⁸¹⁰ Cherubini, *Umberto Bignardi – Intervista*, cit., p. 14. Lo stesso bersaglio viene ricordato anche da Enrico Crispolti in una descrizione dello studio di Burri, da lui visitato sempre attorno al 1957: «poco più avanti, venendo dal centro di Roma, sulla stessa Salaria, Burri aveva allora il proprio ampio studio. Che ricordo qualcosa come un grande scantinato, o piuttosto forse un seminterrato, dove alle pareti si incontravano anche importanti sue opere materiche ("sacchi" in particolare, ma anche altro) d'intensità subito scioccante. [...]. In questo grande studio, in un angolo c'era anche una grande sagoma di metallo, ormai molto matericamente martoriata, utilizzata da tiro a segno, sulla quale spesso infatti Burri si divertiva a sparare, di precisione», v. Intervista di Luca Pietro Nicoletti a Enrico Crispolti, *Discorsivamente a distanza (un dialogo attuale)*, in Luca Pietro Nicoletti (a cura di), *Enrico Crispolti. Burri "esistenziale"*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 23-24.

⁸¹¹ Il ricordo di Balzarro si differenzia da quello di Bignardi per qualche particolare. Egli, ad esempio, rammenta Burri a lavoro su un quadro nero e impegnato a sparare con un fucile. Balzarro inoltre descrive lo spazio come piuttosto spoglio. A suo dire nella stanza, oltre al tirassegno, era presente solo una brandina, su cui l'artista andava a riposare quando era stanco, e una bombola del gas, utilizzata per realizzare le sue opere, cfr. Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁸¹² Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁸¹³ Nel brano citato si fa riferimento al 1959 come data della partenza di Scialoja per New York, mentre il suo trasferimento temporaneo nella città statunitense dovrebbe risalire al marzo 1960, v. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 168.

legata a una concezione materica e neoplastica in contrasto con la mia passione per l'action painting newyorkese. Burri credeva a una forma di contemplazione stagnante, non sopportava la pennellata»⁸¹⁴.

Prima del subentrare di questo raffreddamento nel loro rapporto di amicizia, è innegabile come Scialoja avesse avuto un ruolo determinante nell'avvicinare i suoi giovani studenti all'arte del collega, fornendo loro gli strumenti concettuali per comprenderla e apprezzarla, in un momento storico in cui questo era tutt'altro che scontato⁸¹⁵. I suoi allievi, d'altra parte, si sarebbero dimostrati entusiasti del lavoro di Burri, riconoscendo nell'artista umbro un modello altissimo⁸¹⁶ a cui guardare non solo in un'ottica imitativa. Molti di loro, anzi, avrebbero saputo cogliere nelle sue opere delle suggestioni che avrebbero poi saputo sviluppare nell'ambito di percorsi di ricerca autonomi, capaci di aprire a una nuova stagione dell'arte italiana⁸¹⁷. Non a caso Achille Bonito Oliva, scrivendo di Pascali,

⁸¹⁴ Toti Scialoja, *Il mio amico incompreso*, in "La Repubblica", Roma, 14 febbraio 1995, ripubblicato in *ivi*, p. 161.

⁸¹⁵ In una lettera ad Afro del novembre 1955, Scialoja così gli riportava le notizie legate all'esposizione di Burri alla Quadriennale di Roma: «Ieri Domenica pare che una Signora abbia tentato di introdurre la mano in un buco di Burri e sia quasi svenuta. La gente si agita davanti ai suoi sacchi e grida: "sporaccione". In una tela pare abbiano riconosciuto le mutande della Montesi», v. Archivio Fondazione Afro Basaldella (d'ora in poi AFAB), Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera dattiloscritta di Toti Scialoja ad Afro Basaldella, datata 29 novembre 1955, numero identificativo 0057LT035, ripubblicata in Lorenzoni, *Corrispondenza 1955-1960*, cit., p. 120. Ancora nel 1958 l'invito di Burri alla Biennale avrebbe suscitato un vespaio di polemiche, parte delle quali sarebbero state riprese in Miele, *La polemica sull'astrattismo*, cit., pp. 167, 180-183, 19. Nel volume di Miele viene riportata anche la posizione di Venturi, il quale mostrava una moderata apertura nei confronti dell'arte di Burri sostenendo: «È noto che Burri adopera nelle sue pitture degli stracci, per ottenere effetti di varie rifrazioni luminose. Il sistema in sé non è nuovo, può piacere più o meno, ma non è più pericoloso dell'energia atomica. Tuttavia c'è chi si compiace di scandalizzarsi e di chiamare il Burri "espositore di stracci incolori". La fama internazionale raggiunta da Burri e il giudizio favorevole a lui, per esempio di Afro, mi pare debbano lasciare aperto il giudizio sul suo valore artistico», v. Lionello Venturi, *L'espressione immediata e la pittura*, in "Il Punto", 22 febbraio 1958 (articolo conservato presso ALV, faldone CCCXXIX *Estratti vari 3*, b. 31), ripubblicato in Miele, *La polemica sull'astrattismo*, cit., p. 219.

⁸¹⁶ Molto significative appaiono le parole di Giuliano Cappuzzo, il quale così ricorda: «Burri [...] per noi era un mago. Burri ha rotto tutti i sistemi. Però è interessante anche la materializzazione del dipinto [...] anche attraverso elementi che non erano colori. [...] E la grande capacità di composizione. La composizione di Burri è un miracolo», v. Giuliano Cappuzzo in conversazione con l'autrice, Firenze, 24 settembre 2020.

⁸¹⁷ Secondo Heins Ohff, anche l'artista greco Vlassis Caniaris, formatosi sul finire degli anni Cinquanta a Roma, frequentando i corsi di Scialoja, avrebbe realizzato nel 1959 il suo celebre ciclo *Omaggio ai muri di Atene, 1941-19...* a partire da una rimediazione del lavoro di Alberto Burri e Lucio Fontana, v. *Fontana und Burri eröffnen neue Dimensionen* in Heins Ohff, *Vlassis Caniaris*, in "Magazin Kunst", n. 3, gennaio 1974, ripubblicato in *Vlassis Caniaris. Grecia XXXXIII Biennale di Venezia 1988*, s.e., 1988, p. 133.

avrebbe ricordato proprio come «i giovani artisti dei primi anni Sessanta»⁸¹⁸ avessero appreso da Burri «il gusto dell'oggetto e della sua espansione, la possibilità di sconfinare dalla rigidità bidimensionale della superficie pittorica, mediante l'assunzione di materiali carichi di spessore e di vita»⁸¹⁹.

1.2. Il grande incontro con l'arte americana

In una nota del *Giornale di pittura* scritta nel novembre 1954, troviamo una precoce riflessione di Scialoja sulla pittura statunitense contemporanea⁸²⁰. Egli, pur sottolineandone le derivazioni europee, tutte rientranti nell'alveo dell'"arte moderna"⁸²¹, ne metteva in evidenza anche un carattere peculiare, individuato nel suo apparire irrisolta, gremita, nevrotica, complicata, tormentata, capace di trasmettere un certo malessere. Avendo osservato attentamente le riproduzioni delle opere contenute nei cataloghi, inoltre, sentiva di poter affermare «che il seme vitale è caduto proprio laggiù [...]. Un seme che è il contrario di ogni modulo formale, di ogni tradizione scolastica, di ogni sistematicità estetica»⁸²². Proprio in quello che egli descrive come un "fermentare delle tele", un "imputridire delle immagini", l'artista individuava, infatti, la caduta di molte convenzioni europee e, alla luce di ciò, preconizzava: «Da queste bende infette mi pare che stia sbucando Lazzaro, carico di vita imprevista»⁸²³.

È evidente, dunque, che Scialoja avesse iniziato a prestare particolare attenzione alle manifestazioni artistiche d'oltreoceano, a cui avrebbe dedicato sempre più spazio nel suo *Giornale*, a partire dall'aprile 1955. Proprio in quella data, infatti, egli aveva visitato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma la mostra internazionale, *Giovani pittori*, organizzata dal Congresso per la Libertà della Cultura. Questa vedeva coinvolti artisti provenienti da otto diversi Paesi, compresi gli Stati Uniti⁸²⁴. Fra tutti i lavori esposti, a colpirlo maggiormente erano stati i tre grandi quadri dipinti dal

⁸¹⁸ Achille Bonito Oliva, *Pascali: la scena mediterranea*, in Anna D'Elia (a cura di), *Pino Pascali*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1983, p. 38.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 7.

⁸²¹ «Scaglie e frammenti di cubismo analitico, pennellate di Soutine, segni di Hartung, lune e aloni di Miró, materie magiche di Klee, esercizi spirituali di Kandinsky, verniciature canforate di Mondrian, dinamismi plastici, tachismi informali e pappette d'art brut, tutto si ritrova macinato nella loro pittura», v. *Ibidem*.

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ v. *Giovani pittori*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 aprile – 20 maggio [Paris, Les Presses artistiques] 1955.

trentatreenne Richard Diebenkorn⁸²⁵, la cui produzione era ascritta alla cosiddetta “Scuola del Pacifico”. Ancora, a tanti anni di distanza da quella visita, così Scialoja avrebbe rievocato l’impatto che quelle opere avevano avuto su di lui: «Notai [...] le grandi superfici con ampie pennellate ondulate, così libere [...] e così sovrastanti, che mi venivano incontro come le onde che battono sulla spiaggia. Mi innamorai completamente di questo andamento curvilineo, questa dolcezza, questa intensità»⁸²⁶.

Appare piuttosto significativo che anche Bignardi ricordasse di essere rimasto molto colpito da Diebenkorn durante la visita a quella stessa mostra, avvenuta nei primi mesi in cui si trovava a Roma⁸²⁷. Il nome del pittore statunitense, d'altronde, era riuscito ad avere una certa risonanza sulla scena artistica italiana di quegli anni⁸²⁸. Non a caso lo si ritrova anche in una pagina del “diario” di Giosetta Fioroni, scritta sul finire del 1956, dove è citato dalla giovane pittrice, insieme a Willem de Kooning, per esemplificare il tipo di pittura che in quel momento esercitava su di lei un certo fascino⁸²⁹.

Inoltre, si può ipotizzare che Scialoja, nelle vesti di professore e mentore, già ai tempi della rassegna romana, avesse condiviso con i suoi giovani “seguaci” il suo recente interesse per Diebenkorn. Un più decisivo avvicinamento all’arte statunitense, però, egli lo avrebbe vissuto qualche mese più tardi, quando Milton Gendel gli avrebbe fatto pervenire il numero estivo di “ARTnews” su cui era stato

⁸²⁵ Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 12, cfr. Patrizia Rosazza Ferraris, *Gli anni Cinquanta a Roma: la Galleria Nazionale d’Arte Moderna*, in D’Amico, *Roma 1950-59...*, cit., p. 42.

⁸²⁶ Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja cit.

⁸²⁷ Umberto Bignardi in conversazione con l’autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019.

⁸²⁸ In Italia gli artisti della “Scuola del Pacifico” avevano saputo catturare l’attenzione prima ancora degli esponenti della cosiddetta “Scuola di New York”. Ciò è testimoniato anche da un articolo di giornale uscito in concomitanza con la grande mostra di Pollock, tenutasi alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma nel marzo 1958. In questo pezzo Claudio Savonuzzi celebrava l’arte di Pollock, mettendo al contempo in evidenza quello che definiva “l’equivoco” compiuto dalla critica italiana: «Ci si meravigliò e rallegrò, anni fa, quando si scoprì che l’arte giovane italiana, senza saperlo, era giunta circa agli stessi risultati di certa giovane americana: precisamente alla “Scuola del Pacifico” di Deibenkorn, Du Casse, Brown, Kuhlman, eccetera. Gli ultimi arrivati della critica in tema di arte USA [...] gridarono alla meraviglia, alla conferma della “qualità” di codesta nostra giovane pittura. Peggio, cominciarono a considerare la pittura americana della “Scuola dell’Atlantico”, Pollock, Gorky, De Kooning, eccetera, senza riflettere su codesto equivoco. [...]. La verità invece – e proprio la mostra odierna di Pollock dovrebbe chiarirlo – è che l’arte giovane americana del Pacifico somiglia a tanta giovane pittura italiana (certi bolognesi, certi spoletini, certi torinesi e romani) perché, come quella, è una pittura “provinciale di avanguardia”», Claudio Savonuzzi, *La sinistra e la destra (in pittura) unite contro la mostra di Pollock*, in “La Nazione”, Firenze, 21 marzo 1956, articolo conservato in ABGN, Roma, cartella 51-C *Mostre in sede*, U.A.72, scatola 23, *Mostra: Jackson Pollock, G.N.A.M. 1-30 marzo 1958, ritagli stampa*.

⁸²⁹ AGF, Roma, quaderno manoscritto autografo *Scritti miei: una specie di DIARIO ITALIA 1955 – Parigi '60-'61?*, nota *Novembre '56. Natale '56*.

pubblicato l'articolo a lui dedicato⁸³⁰. In un'intervista a Miriam Merlonghi, Scialoja aveva richiamato alla mente la sorpresa suscitata in lui dalla qualità di quel periodico e le varie sollecitazioni da esso scaturite, ricordando:

«Io strabuzzai gli occhi, mi chiesi come era possibile che a New York usciva una rivista così importante, così bella, così interessante! C'erano articoli su molti pittori, mostre, tutto un mondo! E rimasi sorpreso da questa vitalità incredibile, che percepivo, il coraggio, la forza, l'interesse. C'era un mondo! Un mondo che io ignoravo. Allora su questa idea che c'era un mondo da esplorare, su cui informarsi, ho comprato un libro sul Museum of Modern Art di New York. Oltre agli stupendi capolavori che ci sono, che in gran parte sono europei, Mondrian etc., c'erano i pittori americani... [...] c'era Gorky... mi ricordo ancora la folgorazione, come San Paolo a Gerico! Vedo il quadro di Gorky che si chiama *Agony*. Vidi questo quadro e capii tutto di colpo, fui illuminato di colpo e ferito al cuore, *vide cor meum*. "È così che si dipinge! Questa è la pittura!" Ed entrai così in quella idea»⁸³¹.

In una conversazione con Enrico Pulsoni, Scialoja avrebbe poi riconosciuto come il confronto con le riproduzioni di opere di Gorky e di Pollock gli avesse permesso di capire cosa fosse la pittura oltre il Cubismo⁸³². «Immediatamente mi rendo conto che sia la pittura d'azione che quella gestuale fanno coincidere il gesto col fare artistico. La traccia del tuo gesto diventa il quadro e il quadro è la proiezione del tuo animo, della tua interiorità»⁸³³. Ciò costituiva per l'artista – in quel momento già impegnato in una ricerca volta a stabilire un "contatto diretto"⁸³⁴ fra arte e vita – una rivelazione importantissima, capace di condurlo a esiti ben più radicali di quelli registrati sino ad allora. Significativamente egli, nel luglio 1955 aveva affidato alle pagine del *Giornale di pittura* una lunga riflessione sulla tecnica del *dripping* di Pollock⁸³⁵, che sembra trovare una eco nei bozzetti di costume e di scene per il balletto di Aurél M. Milloss, *Hungarica*⁸³⁶ (cap. III figg. 17-19). Parallelamente, la

⁸³⁰ A metà giugno Burri aveva scritto a Scialoja una lettera da New York in cui faceva intendere di aver letto l'articolo di Gendel («Ho saputo dall'articolo su Art News che sei anche scrittore...»), v. AFTS, Roma, serie *Corrispondenza privata*, b. Alberto Burri, lettera manoscritta di Alberto Burri a Toti Scialoja, New York, senza data (timbro postale 17 giugno 1955), ripubblicata in Laura Lorenzoni (a cura di), *Corrispondenza 1955-1960*, in D'Amico, *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cit., p. 115.

⁸³¹ Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja, cit.

⁸³² Intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit.

⁸³³ *Ibidem*.

⁸³⁴ Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 5.

⁸³⁵ Ivi, pp. 13,15.

⁸³⁶ Il 22 luglio 1955 Milloss aveva scritto a Scialoja una lettera con delle indicazioni da tenere presente per la concezione della scenografia di *Hungarica*, auspicando che il lavoro fosse pronto per la metà del mese successivo. Egli lo indirizzava vero l'uso di «molto rosso e molto nero come atmosfera, e poi colori vibranti nel movimento di danza», v. AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. Aurél M. Milloss, lettera di Aurél M. Milloss a Toti Scialoja, datata Amalfi (SA), 22 luglio

stessa pratica artistica di Scialoja si stava indirizzando verso l'esplorazione di un automatismo⁸³⁷ di tipo gestuale, che avrebbe reso la sua pittura «meno geometrica, meno rigida [...] più abbandonata, più accesa, più ricca di realtà»⁸³⁸, e che lo avrebbe condotto alla sperimentazione dello stesso *dripping* a partire dal 1956⁸³⁹ (figg. 6-7). Ancora una volta, le idee e le pratiche scialojane sarebbero andate a costituire uno stimolo importantissimo per Afro⁸⁴⁰.

Intanto, il pittore friulano doveva essersi mosso per far sì che il lavoro dell'amico fosse rappresentato dalla Catherine Viviano Gallery⁸⁴¹. Egli, inoltre, aveva trascorso gli ultimi mesi del 1955 negli Stati Uniti, dove, fra le altre cose, era stato chiamato a far parte della giuria del concorso legato al Carnegie International di Pittsburgh, contribuendo all'assegnazione del terzo premio a Renato Birolli e del quinto proprio a Scialoja⁸⁴². Un tale successo aveva rappresentato un incoraggiamento significativo

1955, ripubblicata in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 155. Secondo il ricordo di Balzarro, Scialoja avrebbe sofferto dell'imposizione di quei colori da parte di Milloss, essendo più orientato in quel momento sull'uso di tinte grigie, v. Marco Balzarro in conversazione con l'autrice, Perugia, 22 giugno 2019.

⁸³⁷ Cfr. Iamurri, *Toti Scialoja e il surrealismo: tre momenti*, cit., pp. 51-53.

⁸³⁸ Ivi, p. 16.

⁸³⁹ V. intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit.

⁸⁴⁰ Scialoja ricordava: «Intorno al 1955 Afro si cominciò a legare un pochino alle mie idee, allora eravamo molto amici», v. intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit. Cfr. Drudi, *Afro da Roma a New York...*, cit., p. 41.

⁸⁴¹ Come ha sottolineato Raffaele Bedarida, Afro si era avvicinato a Cagli come «una figura di raccordo, consigliere e ponte culturale tra la gallerista di stanza a New York e la scena artistica italiana, v. Bedarida, *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*, cit., p. 119. Un primo contatto informale di Scialoja con la gallerista doveva essersi stabilito durante il soggiorno in Italia di quest'ultima, nell'estate del 1955, poiché già nel settembre Viviano, coglieva l'occasione di una lettera ad Afro per far pervenire a diversi artisti (fra cui Scialoja) un messaggio relativo a una spedizione di opere da effettuarsi, v. lettera di Catherine Viviano ad Afro, datata New York, 14 settembre 1955, riprodotta in Drudi, *Afro da Roma a New York*, cit. p. 142. In una comunicazione epistolare del 18 ottobre 1955 ad Afro, inoltre, Scialoja scriveva: «Irene Brin mi ha telefonato per chiedermi opere per una mostra dell'Obelisco in America: ho avuto la gioia di rispondergli che la Viviano aveva la privativa del mio lavoro», v. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro Basaldella datata Roma 18 ottobre 1955, numero identificativo 0055LT031. Da una comunicazione di Afro a Scialoja del 13 novembre apprendiamo, però, che i rapporti fra la gallerista e l'artista romano non erano ancora stati formalizzati. Egli, infatti, scriveva all'amico: «anche un prossimo accordo con Caterina non comporta necessariamente che tu gli debba dare una percentuale in certi casi. In ogni modo, tu non hai stabilito con lei ancora nulla sul piano pratico, né lei ha fatto ancora nulla per te», v. AFTS, Roma, lettera manoscritta di Afro a Toti Scialoja, datata 13 novembre 1955 (timbro postale 17 novembre 1955).

⁸⁴² Un dietro le quinte dell'assegnazione dei premi ci viene offerto proprio da Afro, il quale così scrive a Scialoja: «Caro Toti, finalmente abbiamo finito i lavori di giuria, io temevo di non tenere fino all'ultima ripresa. Ma credo di aver vinto ai punti egualmente. Ti do subito l'elenco dei premi per non tenerti in sospeso. 1° Manessier, II° Tamaio [n.d.R. Rufino Tamayo], 3° Birolli, 4° Matta, 5° Scialoja.

per l'artista romano, il quale ne aveva tratto un incentivo a proseguire per la sua strada e a guardare con sempre maggiore interesse e curiosità alla realtà artistica statunitense. Il fitto scambio epistolare fra lui e Afro testimonia proprio questa voglia di sapere, di essere continuamente aggiornato sui “giovani americani”⁸⁴³. In una lettera del 6 dicembre, ad esempio, Scialoja celebrava il ritorno dell'amico a New York, dopo un ampio peregrinare per gli Stati Uniti, esortandolo a visitare il maggior numero possibile di «musei, collezioni, gallerie, studi»⁸⁴⁴ e a raccogliere un'ampia messe di «fotografie, cataloghi, documenti, riviste»⁸⁴⁵, in modo da poter esaminare con calma la situazione figurativa attuale, in quella città che egli reputava essere il «cuore del mondo»⁸⁴⁶.

Poi proseguiva la lettera facendogli presente l'impressione che i “grossi” – fra cui menzionava esplicitamente de Kooning e Pollock – fossero alle prese con un momento di “estrema delicatezza”, ed esprimeva riserve in particolare rispetto al loro “ritorno alla figurazione”, precisando:

«La pittura astratta (chiamiamola così) mi pare una cosa estremamente seria, implica una somma grossissima di problemi e significati morali e spirituali, è territorio sconfinato che va percorso con molta fermezza e pazienza. Questi giochini, questi sgambetti (gli occhiacci di De Kooning, le facciaccine di Pollock) mi paiono gesti di impazienza se non di presunzione o snobismo»⁸⁴⁷.

Egli, quindi, chiudeva il discorso elencando una serie di nomi di artisti sui quali esprimeva dei laconici giudizi, finendo poi con l'interrogarsi: «ma che la scuola del Pacifico sia più forte dei newyorkesi?»⁸⁴⁸.

È stata una competizione interessante, Gordon dice come un gioco di scacchi in cui una mossa sbagliata manda all'aria tutto [...]. Quando vedrai il catalogo [...] ti renderai conto come era difficile scansare tanti grossi nomi per affermare quelli che tu sostieni. È stato possibile con tacite alleanze, reciproche cortesie, naturalmente senza deviare da quella che è la tua convinzione e il tuo giudizio sull'opera», v. AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. Afro Basaldella, lettera di Afro a Toti Scialoja, senza data (timbro postale: Pittsburgh, 12 ottobre 1955).

⁸⁴³ v. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro datata Roma 18 ottobre 1955, numero identificativo 0055LT031. In un'altra lettera Scialoja chiedeva ad Afro di visitare il negozio newyorkese dell'editore specializzato in libri d'arte Wittenborn & Schultz Inc. per acquistarvi il libro *Modern Artists in America* a cura di Robert Motherwell e Ad Reinhardt, v. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro, datata Roma 15 dicembre 1955, numero identificativo 0055LT036.

⁸⁴⁴ AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro, datata Roma, 6 dicembre 1955, numero identificativo 0055LT035.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

⁸⁴⁷ *Ibidem*.

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

Una visione critica circa gli ultimi sviluppi della pittura statunitense Scialoja l'aveva già condivisa con Afro in un'altra comunicazione, datata 16 novembre⁸⁴⁹, in cui faceva presente come questo argomento fosse stato oggetto di una lunga conversazione con Conrad Marca-Relli, artista italo-americano che era giunto a Roma da New York, dove aveva vissuto al fianco proprio di alcuni dei cosiddetti "espressionisti astratti". Da lui, Scialoja aveva avuto racconti di prima mano su chi fossero quegli artisti, quale fosse la loro idea di "pittura d'azione" e quale il gergo da loro impiegato⁸⁵⁰. I dubbi espressi da Scialoja in merito all'arte dei "newyorkesi" erano stati in un certo qual modo confermati da Afro, il quale, ad esempio, lo aveva informato della sua visita alla mostra di Pollock, ospitata dalla Sidney Janis Gallery, commentando:

«Ti debbo dire che pur riconoscendo la classe e l'importanza di Pollock ho il senso di cose molto chic, questa famosa violenza è solo una rapidità di fattura. Non morde niente né il colore né il segno. Tutto è molto troppo elegante e cosciente della bellezza di questo fare trasandato.

Crede d'essere un barbaro e non si accorge che è un bel costume da salotto.

Nella tua ultima hai avvertito con molta chiarezza quello che ho sentito subito anche io ritornando qui a N.Y. questa stanchezza di una cosa che aveva un impulso ed una giustificazione alcuni anni fa e che ora procede per una sua forza d'inerzia, che rimane gesto senza significato. Ma di questo ne ripareremo a lungo. Io credo che noi siamo nel vivo della questione ed abbiamo coscienza e umiltà. E siamo attenti con la nostra sonda per sentire ed avvertire quello che accade nel nostro tempo. E credo anche abbiamo la struttura e le qualità per dirlo con un nostro segno abbastanza efficace»⁸⁵¹.

Le parole di Afro aiutano a comprendere come l'ipercriticismo suo e di Scialoja fosse dovuto innanzitutto al metro di giudizio adottato, riconoscibile nell'idea altissima di pittura a cui si erano votati. Il loro punto di vista, infatti, era quello di due artisti impegnati nel cercare di mettere a fuoco e di affermare l'individualità della ricerca che stavano conducendo e, dunque, il valore del loro contributo all'arte del presente, anche attraverso il confronto con i propri "modelli" di riferimento. In quest'ottica rientrano anche le valutazioni, durissime, espresse da Scialoja nei confronti della scena artistica italiana contemporanea, da cui erano risparmiati generalmente solo pochi "eletti"⁸⁵². Ciò

⁸⁴⁹ AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro, datata Roma, 16 novembre 1955, numero identificativo 0055LT033.

⁸⁵⁰ Intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit.

⁸⁵¹ AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. Afro Basaldella, lettera manoscritta di Afro a Toti Scialoja, datata New York, 2 dicembre 1955.

⁸⁵² Il 15 dicembre 1955, ad esempio, Scialoja scriveva all'amico: «L'unica persona civile e spirituale che c'è in Italia è ancora e sempre il vecchio Venturi; anche lui praticamente e idealmente un "fuoriuscito"», v. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro, datata Roma 15 dicembre 1955, numero identificativo 0055LT036.

d'altronde rifletteva una condanna senza appello riguardante l'intera Italia, descritta come un Paese “non democratico” e «nemmeno genericamente “moderno”»⁸⁵³.

Nonostante, dunque, le riserve condivise da Afro e da Scialoja nei confronti degli sviluppi della pittura d'oltreoceano, i due amici avrebbero continuato a guardare a questa, che incarnava per loro l'esemplificazione di un nuovo, imprescindibile, paradigma affermatosi in arte, dopo quello introdotto dalla rivoluzione cubista. Tale aspetto si coglie palesemente in una conversazione tenutasi presso lo studio di Scialoja il 24 aprile del 1956⁸⁵⁴, e che vedeva coinvolti, oltre a lui, anche Afro, Capogrossi, Burri e Nicola Chiaromonte⁸⁵⁵, co-direttore – insieme a Ignazio Silone – della rivista “Tempo Presente”, la cui prima uscita risaliva allo stesso periodo⁸⁵⁶. L'appuntamento in realtà faceva parte di una serie di incontri “a porte chiuse” in cui si discuteva di pittura e dei vari aspetti relativi all'esperienza artistica di ciascuno dei partecipanti⁸⁵⁷, con il fine – poi rimasto irrealizzato – di trarne

In una lettera a Giuseppe Marchiori del 24 maggio 1956, invece affermava: «Se è possibile, oggi per me i ponti sono ancora più rotti, i legami [...] più spezzati; nulla che avviene da noi mi interessa e l'unica reazione che provo è di ripugnanza. Burri e Afro, a Roma, sono come un'isola; tutto il resto è sventrato, putrefatto, galleggia dopo l'inondazione. [...]. Venturi anche lui poverino ha un'isola tutta per lui; e da lontano ci scambiamo saluti», v. Archivio Giuseppe Marchiori, Biblioteca Comunale “Gaetano Baccari”, Lendinara, lettera dattiloscritta di Toti Scialoja a Giuseppe Marchiori, 24 maggio 1956, pubblicata in Lorenzoni, *Corrispondenza 1955-1960*, cit., p. 121 e citata in Simongini, “*A Toti e Gabriella*”: *gli amici artisti nella collezione Scialoja*, cit., p. 30.

Venturi, in effetti, avrebbe continuato sempre a seguire con attenzione gli sviluppi della ricerca artistica di Scialoja. L'11 agosto 1959, ad esempio, in risposta al dono da parte di Scialoja del secondo numero dei “Quaderni d'Arte Attuale”, che la Galleria La Tartaruga gli aveva dedicato nel luglio di quello stesso anno (v. ALV, Roma, faldone CCXLII *Santomaso, Scialoja, Scordia, Burri*, fascicolo 2 *Scialoja*), il Professore gli aveva scritto: «Caro Scialoja, grazie del suo album e della dedica gentile. Lei progredisca con sempre nuove idee e questo è garanzia di vitalità. Rallegramenti e saluti cordiali da Lionello Venturi», v. AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. *Lionello Venturi*, cartolina di Lionello Venturi a Toti Scialoja, datata 11 agosto 1959.

⁸⁵³ AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro, datata Roma 15 dicembre 1955, numero identificativo 0055LT036.

⁸⁵⁴ *Conversazione trascritta da Marco Balzarro e Gabriella Drudi*, in D'Amico, *Roma 1950-59...*, cit., pp. 138-143. La data del 1956 è indicata in Fabrizio D'Amico, *La nuova pittura*, in Id., *Roma 1950-59...*, cit., p. 3.

⁸⁵⁵ Scialoja ricordava fra i partecipanti agli incontri anche Ettore Colla ed Edgardo Mannucci, v. Scialoja, *Roma dei pittori*, cit., p. n.n.

⁸⁵⁶ Cfr. Giuseppe Appella, *Artisti, scrittori, critici, architetti e gallerie a Roma negli anni Cinquanta*, in D'Amico, *Roma 1950-59...*, cit., pp. 127-128.

⁸⁵⁷ Fra gli argomenti discussi menzioniamo: il rapporto con il pubblico, la società e l'ambiente culturale; il legame con le esperienze artistiche passate (“tradizione”) e presenti (“movimenti artistici contemporanei”); l'attitudine con cui ci si poneva di fronte a un nuovo “quadro” da realizzare e gli stimoli che spingevano il pittore al lavoro; le ragioni alla base della scelta del titolo, quando questo si veniva a definire e che valore vi si riconosceva; il modo in cui si procedeva e

un questionario da pubblicarsi proprio su “Tempo Presente”⁸⁵⁸. Ad assistervi, in qualità di tecnico addetto alla registrazione audio, era Marco Balzarro, proprietario di una preziosa valigetta per l’incisione su nastro magnetico⁸⁵⁹.

Gli artisti chiamati a esprimersi, in questa occasione pur rivelando alcune differenze di vedute, concordavano su un punto fondamentale, così sintetizzato da Afro:

«Fino ai cubisti c’è un’attitudine del pittore che è diversa dalla nostra. I cubisti prendevano la chitarra, come gli impressionisti il paesaggio, come pretesto. La realtà era un pretesto per loro. Noi invece non abbiamo più la realtà, noi esprimiamo noi stessi. E ci esprimiamo qualche volta in modo disperato, ma la nostra realtà siamo noi»⁸⁶⁰.

Una decisa presa di distanza dal Cubismo, funzionale ad affermare la peculiarità della pittura del presente, ritorna anche in alcune osservazioni condivise da Scialoja, che sembrano ribaltare il punto di vista espresso, meno di due anni prima, quando aveva paragonato l’impatto sortito dai dipinti cubisti analitici del 1911 con quello provocato dagli affreschi masaceschi della Cappella Brancacci. Ora, invece, l’artista sottolineava come nei cubisti vigesse ancora il concetto di Cézanne, cioè quello del Rinascimento, secondo il quale «il mondo era uno spettacolo a cui dovevano mettere ordine. Un ordine per loro strettissimo, rigidissimo». E concludeva: «Oggi non c’è più questo ordine che si applica al mondo esterno»⁸⁶¹.

Per chiarire ulteriormente la sua visione, Scialoja chiamava in causa Miró e Gorky, i cui lavori di primo acchito potevano apparire simili⁸⁶², ma in cui egli coglieva una sostanziale differenza di

quando si individuava la fine di un’opera, v. *Conversazione trascritta da Marco Balzarro e Gabriella Drudi*, cit., pp. 138-143.

⁸⁵⁸ Ivi, p. 138. Secondo Giuseppe Appella il questionario avrebbe dovuto coinvolgere artisti, critici e architetti, fra cui: Afro, Argan, Birolli, Burri, Capogrossi, Brunori, Colla, Consagra, Corpora, Franchina, Dorazio, Dorfles, Mannucci, Marchiori, Mirko, Perilli, Romiti, Vedova, Venturi, Zevi, v. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 160.

⁸⁵⁹ Marco Balzarro in conversazione con l’autrice, Perugia, 22 giugno 2019. In questa occasione egli così ha rievocato quella situazione: «Mi venivano a prendere Scialoja e Afro in macchina, perché io stavo a Monte Verde e mi portavano a casa di Scialoja con tutta la mia valigetta e io mi mettevo su un tavolo. Loro erano lì a parlare e io ero qua, registravo e basta, zitto [...] ho sentito dire delle cose veramente interessanti».

⁸⁶⁰ Afro cit. in *Conversazione trascritta da Marco Balzarro e Gabriella Drudi*, cit., p. 143.

⁸⁶¹ Scialoja cit. in ivi, pp. 141-142.

⁸⁶² In Miró Scialoja riconosceva un artista fondamentale, al pari di Mondrian. Entrambi, infatti, avevano reso evidente il carattere bidimensionale della pittura. Così ne aveva parlato durante l’incontro a porte chiuse del 24 aprile 1956: «la totalità dell’espressione come materia nasce solo dopo l’accettazione della nostra coscienza della pittura di Mondrian. Quando veramente dopo Mondrian, dopo Mirò, si capisce che la pittura ha solo due dimensioni reali, tutto affiora alla superficie. E allora il modo di stendere l’immagine, proprio in modo soltanto fisico, su due dimensioni, ci porta allo

approccio, funzionale a far comprendere lo scarto di pensiero intervenuto in lui e nei suoi compagni di strada, già a seguito di questo primo avvicinamento all'arte americana⁸⁶³.

«Ho già detto che noi crediamo al quadro come a una presenza, cioè come a una realtà totale che non allude a niente altro che a se stessa. Noi crediamo al quadro come alla nostra azione migliore, al nostro vivere nel modo migliore. Di qui un impegno e una durezza, per cui il quadro non è più un mezzo di contemplazione, un sogno, una divagazione superiore. È quello che proprio caratterizza Gorky rispetto a Miró»⁸⁶⁴.

Il paragone fra i due pittori, d'altronde, sarebbe tornato frequentemente nelle riflessioni scialojane, come testimoniano varie pagine del suo *Giornale di pittura* e alcune lettere ad Afro⁸⁶⁵.

È in questo clima di forte tensione intellettuale che va contestualizzata anche l'esperienza da docente di Scialoja. Si può dunque individuare verosimilmente fra la seconda metà del 1955 e i primi mesi del 1956 il momento in cui il professore avrebbe iniziato a introdurre nelle sue lezioni, osservazioni e riferimenti alla scena artistica statunitense. Ciò lo ricordava lo stesso Scialoja, rievocando il modo in cui aveva appreso della tragica morte di Pollock, nell'agosto del 1956:

«[...] stavo con Colla in un caffè di viale Parioli, dove andavo la sera a mangiare il gelato sotto i platani. Il traffico era ancora esiguo e si poteva stare benissimo sotto i platani la sera. Allora Colla mi disse “Hai sentito il povero Pollock?” – “Come povero Pollock?” – “È morto!” – “Uh!!!”. Ma siccome Colla era un ballista, pensai che fosse la solita bufala per impressionare i presenti. Telefonai comunque ad alcuni amici americani perché verificassero la notizia. Pollock era effettivamente morto in macchina. Io ero un fanatico

spessore, alla differenziazione delle materie», *Conversazione trascritta da Marco Balzarro e Gabriella Drudi*, cit., p. 141.

⁸⁶³ In una nota del *Giornale di pittura* scritta a Procida nel luglio 1957 Scialoja avrebbe poi riconosciuto: «La pittura “americana” mi ha insegnato a esser libero, sperimentale con me stesso come nessuna altra pittura», v. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 70.

⁸⁶⁴ Ivi, p. 143.

⁸⁶⁵ Si cita a titolo esemplificativo la lunghissima nota del 28 novembre – 4 dicembre 1956 scritta a New York e ripubblicata in Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 27, 29, 37, 48-49, 52 e la lettera dell'8 novembre 1956 in cui Scialoja scriveva ad Afro: «la pittura di Gorky non è proprio un modo di togliere la buccia, strappare la buccia solida dello spazio, scortecciare la superficie compatta, togliere la pelle per mettere a contatto con la carne viva, con la linfa, con l'interno del fiore, con l'anima del seme? Mettere a contatto con il battito puro del sangue, con la vischiosità delle ghiandole? In Miró l'esperienza avveniva ancora “in vitro”; i mostri e le sirene affioravano ma restavano sempre al di là, dietro la consapevolezza traslucida della “soddisfazione” formale. Con Gorky i cristalli dell'acquario si infrangono, le attinie entrano nella stanza, la parete trasuda il suo terribile erbario, il suo sudore colorato; ora che le tubature si sono rotte nei muri. Il colloquio tra Miró e Gorky è un po' quello tra Apollo e Marsia. Marsia conquista la grazia, ma a prezzo di divenir scorticato», v. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro Basaldella, datata New York, 8 novembre 1956, numero identificativo 0056LT026.

di Pollock, e infatti i miei allievi all'Accademia spesso discutevano tesi di laurea su di lui. Insegnavo loro queste cose di cui erano ignari»⁸⁶⁶.

Uno slancio ancora maggiore nel condividere il suo sapere sull'arte americana egli lo avrebbe avuto però dopo il tanto agognato primo soggiorno statunitense, compiuto nell'autunno del 1956⁸⁶⁷, in occasione di una mostra personale organizzatagli da Catherine Viviano nella sua galleria⁸⁶⁸. A New York Scialoja si era presentato con una serie di quadri che lo stesso artista ricordava essere «molto americani come sentimento»⁸⁶⁹, realizzati dipingendo a terra, combinando la tecnica del *dripping* con stesure “gestuali” date ancora a pennello⁸⁷⁰ attraverso cui otteneva campiture e cancellazioni⁸⁷¹. Secondo la testimonianza dello stesso Scialoja, quei lavori non erano piaciuti alla gallerista, la quale di fatto non avrebbe rinnovato la collaborazione con lui, prediligendo un tipo di pittura più “europea”⁸⁷². D'altra parte, l'obiettivo principale che lo aveva spinto oltreoceano era quello di verificare “dal vero” le idee e le opinioni che, sino a quel momento, si era potuto fare solo attraverso una conoscenza mediata dell'arte statunitense. Appena sbarcati in città lui e Gabriella Drudi avevano avuto la possibilità di recarsi negli studi di vari artisti, grazie all'appoggio di Tom Hess, *executive director* di “ARTnews”⁸⁷³, conosciuto a Roma per tramite di Milton Gendel. Attraverso questi incontri, proseguiti per l'intero soggiorno, e la visita a musei, gallerie e ad alcune collezioni private,

⁸⁶⁶ Intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit. Lo stesso episodio viene rievocato anche sul Giornale di Pittura, in data 18 agosto 1956, v. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., pp. 24-25.

⁸⁶⁷ Scialoja e Gabriella Drudi erano partiti per New York nel settembre del 1956, imbarcandosi su di un battello olandese, v. Drudi, *Prima e dopo*, cit., p. 31.

⁸⁶⁸ *Toti Scialoja*, Catherine Viviano Gallery, New York, 8 ottobre – 3 novembre 1956. Attraverso una serie di lettere la gallerista aveva tenuto aggiornato Afro sulle varie fasi della mostra, dall'arrivo dei quadri alla loro vendita, v. Drudi, *Afro da Roma a New York*, cit., pp. 150-151, 155.

⁸⁶⁹ Intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit. Secondo il ricordo di Scialoja, Afro avrebbe commentato questa scelta, dicendogli: «“ma scusami Toti, tu vai a portare nottole ad Atene e vasi a Samo?...” Io portavo a Pollock quello che m'aveva insegnato: era uno strano gioco d'echi», v. Intervista di Simonetta Lux a Toti Scialoja (trascritta da Lidia Reghini), marzo 1982, citata in Lux, *Dei miei amici artisti*, cit., p. 162

⁸⁷⁰ *Ibidem* e Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja, cit.

⁸⁷¹ V. Testimonianza di Toti Scialoja riportata in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 42.

⁸⁷² V. Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja, cit.

⁸⁷³ Scialoja ricordava di aver visitato per primo lo studio di Ad Reinhardt (v. Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja, cit.), mentre Gabriella Drudi così rievocava quella stessa giornata: «La mattina dopo lo sbarco Thomas Hess ci accompagnò a Tenth Street in giro per gli studi. Da Vicente, Resnick, Ad Reinhardt. Bussò anche alla porta di de Kooning, ma non c'era. O lavorava e non sentiva. [...]. Thomas Hess era il patrono degli “espressionisti americani”, dirigeva “Art News”, scriveva libri, comprava quadri, ma nello studio di un artista entrava come un ospite che raccoglierà il pennello caduto a terra, all'occorrenza», v. Drudi, *Prima e dopo*, cit., p. 30.

Scialoja aveva potuto farsi un'idea ben precisa della scena newyorkese. Da una parte ciò gli aveva confermato alcune criticità da lui già intuite in precedenza, come l'indirizzo "nazionalistico" portato avanti da "ARTnews"⁸⁷⁴, e il sorgere di tendenze per lui assolutamente deprecabili, come un "espressionismo astratto" di maniera, o un ritorno alla figurazione declinata in forma di "espressionismo naturalistico"⁸⁷⁵. Per altri versi, quest'esperienza gli aveva restituito, con rinnovata consapevolezza, tutta l'importanza rivestita da autori come Gorky, Pollock, de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko e Robert Motherwell. A loro confronto, anche Diebenkorn gli era apparso un artista non ancora pienamente maturo⁸⁷⁶.

Egli aveva condiviso simili suggestioni con Afro in una lunga lettera datata 23 ottobre 1956, dove troviamo scritto:

«Ho visto i Gorky della Reynal e di Janis e di Marta [*sic*] Jackson: mi confermano la sua grande poesia e la sua sottile novità rispetto a Miró. Ho visto i Pollock della collezione Ossorio a East Hampton: è un artista impressionante, tutt'altro che "violento", ma di una forza naturale e di una spontaneità poetica addirittura mozartiane; colori tenerissimi, intonatissimi, tutti interni e segreti e strazianti e graffiati per troppo amore; una tenerezza assillante, inappagata, implacabile, un amore di vita che si sfigura per troppa insistenza e strazio. Veramente un artista grandissimo, nessuno ha la sua qualità in America. Ho visto le tempere-*collages* di De Kooning al suo studio; ho capito cosa vuol dire il suo costruire per rottami colorati, per forme interrotte perché spezzate, divenute frammenti, superfici fatte a pezzi proprio fisicamente. [...]. Ho l'impressione che il messaggio di Gorky e di Pollock, il fervore di De Kooning possano disperdersi come

⁸⁷⁴ Cfr. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera dattiloscritta di Toti Scialoja ad Afro Basaldella, datata Roma, 16 novembre 1955, numero identificativo 0055LT033 e AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera dattiloscritta di Toti Scialoja ad Afro Basaldella, datata New York, 23 ottobre 1956, numero identificativo 0056LT024, pubblicate in Lorenzoni, *Corrispondenza 1955-1960*, cit., p. 119 e p. 123. Questa osservazione spiega anche l'editoriale di "Arti Visive" pubblicato sul numero dedicato a Gorky, che iniziava proprio con l'affermazione: «Ci pare strano che anche a New York, dove da oltre quindici anni hanno lavorato artisti di valore universale, si senta il bisogno di inventarsi un'arte "nazionale"». Il testo poi proseguiva precisando: «nulla è meno nazionale della cosiddetta scuola di New York, che si è formata negli anni intorno al '40 per sua fortuna senza l'accompagnamento di questi deprimenti osanna. Così scriveva infatti Pollock: "L'idea di una pittura americana isolata, così popolare nel nostro paese negli anni fra il '30 e il '40, mi sembra assurda come sarebbe assurdo pensare di creare una matematica o una fisica puramente americane... i problemi fondamentali della pittura contemporanea sono indipendenti da qualsiasi paese"», v. s.i.a., [editoriale], in "Arti Visive", Roma, a. V, n. 6-7, 1957, p. 5.

⁸⁷⁵ Scialoja si riferiva in particolare ai lavori di Milton Resnick, di Manny Farber, di Michael Goldberg, di Grace Hartigan e di Larry Rivers, v. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro Basaldella, datata New York, 8 novembre 1956, numero identificativo 0056LT026.

⁸⁷⁶ V. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera dattiloscritta di Toti Scialoja ad Afro Basaldella, datata New York, 23 ottobre 1956, numero identificativo 0056LT024, pubblicata in Lorenzoni, *Corrispondenza 1955-1960*, cit., p. 122.

nulla [...]. Avevo dimenticato Kline, ho visto i suoi quadri a studio, è proprio un bel pittore, l'unico che realmente continui il discorso, anche se in senso emblematico e riduttivo»⁸⁷⁷.

A New York Scialoja era riuscito a diventare amico di alcuni di questi artisti⁸⁷⁸. Motherwell, Rothko e de Kooning li avrebbe anche rivisti negli anni successivi⁸⁷⁹. Di essi ammirava la passione divorante per la pittura, in cui egli riconosceva chiaramente la loro ragione di vita⁸⁸⁰. Secondo il racconto della storica dell'arte e critica Dore Ashton, Scialoja – che lei aveva conosciuto qualche anno prima a Roma attraverso Afro⁸⁸¹ – incantava tutti per il modo in cui sapeva cogliere e “mimare” le caratteristiche dell'opera di ciascun pittore, superando così le barriere linguistiche e riuscendo a farsi intendere perfettamente⁸⁸². Ciò non sorprende, considerato che egli era solito ricorrere a questa sua peculiare attitudine anche nel corso delle sue lezioni in Accademia, durante le quali utilizzava la gestualità e la mimica per dare ancora maggiore evidenza visiva alle sue parole, come abbiamo potuto osservare nel capitolo precedente.

I contatti stabiliti durante i due mesi trascorsi a New York avevano consentito a Scialoja di raccogliere un'ampia documentazione relativa agli artisti americani, che avrebbe poi portato con sé al suo rientro in Italia, nel dicembre del 1956. Come ricordava Gabriella Drudi: «Tornammo a Roma con le foto di Gorky, e gli scritti. [...]. Tornammo con le foto di Rothko, Motherwell, Cy Twombly, non mi rammento, un mucchio, devo averne ancora di quelle che non vennero usate da Perilli e Novelli, da

⁸⁷⁷ Ivi, pp. 122-123.

⁸⁷⁸ Scialoja ricordava come Motherwell, Rothko, de Kooning e Tom Hess avessero partecipato all'inaugurazione della sua mostra alla Catherine Viviano Gallery, specificando: «Era la prima volta che andavano dalla Viviano: lei se ne dispiacque, perché capì che il suo pittore era già dalla parte di quelli che lei combatteva», v. Intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja, cit.

⁸⁷⁹ Se Rothko e de Kooning Scialoja li avrebbe frequentati anche a Roma, dove essi avrebbero soggiornato più o meno lungamente (v. intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja; intervista di Miriam Merlonghi a Toti Scialoja, cit.; e cfr. Giosetta Fioroni, [Testo], in Drudi, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit., p. 46; Trevi, *Giosetta apprendista stregona*, cit., p. 25, ripubblicato in Fioroni, *My story = La mia storia*, cit., p. 303; e Giosetta Fioroni, *Un ricordo di Giosetta Fioroni*, in Marco Meneguzzo, Pietro Mascitti, Elettra Bottazzi (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, cat. della mostra, Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno – 31 agosto [Cinisello Balsamo, Silvana editoriale] 2016, p. 12), Motherwell lo avrebbe ritrovato a New York nel 1960, (v. Intervista di Luigi Ballerini a Robert Motherwell, Greenwich, gennaio 1988, ripubblicata parzialmente in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 153).

⁸⁸⁰ Scialoja avrebbe detto a Pulsoni: «il dipingere era lo scopo della loro vita nonché la ricerca della loro identità. Si riconoscevano vivi attraverso la realizzazione dei loro quadri. C'era una tensione, una passione straordinaria che non avevo trovato in Francia», v. intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja.

⁸⁸¹ Dore Ashton, *Toti Scialoja*, in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 17 e cfr. Drudi, *Prima e dopo*, cit., p. 30.

⁸⁸² Dore Ashton, *Toti Scialoja*, in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 19.

Villa»⁸⁸³. Drudi alludeva probabilmente all'uso di parte di questo materiale che era stato fatto nell'ambito delle riviste "L'Esperienza Moderna" e "Arti Visive"⁸⁸⁴. Nel 1957 proprio quest'ultimo periodico sarebbe uscito, per iniziativa di Scialoja⁸⁸⁵, con un numero speciale dedicato ad Arshile Gorky, attraverso cui l'artista romano aveva intenzione di dare risonanza al lavoro dell'amato pittore di origine armena, allora poco noto in Italia⁸⁸⁶.

D'altronde, la voglia di condividere la propria esperienza newyorkese e le conoscenze che aveva acquisito vivendo inserito in quell'ambiente, anche se solo per pochi mesi, aveva reso Scialoja un instancabile promotore della ricerca artistica portata avanti da quelli che aveva individuato con sicurezza come i maggiori esponenti della cosiddetta "Scuola di New York"⁸⁸⁷. Se la gran parte dei suoi più fedeli studenti avrebbe accolto con entusiasmo un simile slancio da parte del loro professore, altri sarebbero rimasti un po' spiazzati. Secondo quanto riportato da Claudia Lodolo, Giuliano Cappuzzo le avrebbe raccontato di come la svolta stilistica intervenuta nella pittura scialojana avesse determinato un allontanamento di alcuni allievi dalle idee del loro insegnante⁸⁸⁸. In particolare, egli si sarebbe riferito alle perplessità sorte in Pino Pascali, il quale però si sarebbe sforzato di capire l'arte statunitense, anche empiricamente, attraverso la realizzazione di lavori finalizzati a sperimentarne le tecniche e gli stili⁸⁸⁹. Ancor più emblematica risulta la reazione di Giosetta Fioroni, all'epoca non più studentessa di Accademia, ma già lanciata sulla scena artistica italiana come promettente pittrice. A

⁸⁸³ Drudi, *Prima e dopo*, cit., p. 31.

⁸⁸⁴ Bonani, *La Roma-New York Art Foundation e una nuova fase di relazioni internazionali*, cit., p. 156.

⁸⁸⁵ Secondo quanto raccontato da Scialoja a Pulsoni, egli aveva intrapreso il viaggio a New York già con l'idea di far uscire un numero di "Arti Visive" dedicato a Gorky e a tal fine aveva frequentato gli ex allievi del pittore, la studiosa Ethel Schwabacher, la quale era in procinto di pubblicare proprio una monografia sull'artista di origine armena; e suoi amici e collezionisti, v. intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit. In una lettera ad Afro, in effetti Scialoja lo informava di aver passato una «serata tranquilla e bellissima con la Jeanne Reynal, la grande amica e protettrice di Gorky; ho rivisto e rivisto i dieci straordinari quadri di G. che ella possiede, mentre lei mi parlava di episodi toccanti di purezza, di fervore [...] farà fare le fotografie di alcuni dei suoi più bei quadri inediti per *Arti Visive* (1), di cui le avevo parlato», v. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja ad Afro, datata New York, 8 novembre 1956.

⁸⁸⁶ Su "Arti Visive" sarebbero stati pubblicati: una selezione di brani tratti dalla monografia di Gorky scritta da Ethel Schwabacher, un altro contributo sul medesimo artista composto da Scialoja durante il suo soggiorno a New York, e un testo di Achille Perilli su Mondrian, v. "Arti Visive", Roma, a. V, n. 6-7, 1957.

⁸⁸⁷ In una nota del suo *Giornale di pittura* del marzo 1958, Scialoja avrebbe specificato che con questa etichetta lui non intendeva «uno stile pittorico ma solo una nuova maniera di collocarsi rispetto al fare artistico, una posizione di scoperta morale e spirituale piuttosto che estetica e formale», v. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 83.

⁸⁸⁸ Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit., p. 25.

⁸⁸⁹ *Ibidem*.

testimonianza del senso di spaesamento provocato dal fervore con cui Scialoja andava sostenendo un tipo di pittura del tutto diversa da quella di stampo neocubista a cui si era votato in precedenza, e sul cui esempio aveva formato i suoi allievi della prima ora, troviamo un'annotazione scritta da Fioroni sul suo "diario", sul finire del 1956:

«Devo vedere Toti che ormai parla solo di artisti americani. Toti è tornato dall'America con molte foto di giovani pittori di laggiù. Per me è stato un brutto colpo. Come se mi rendessi conto d'improvviso che persino l'alfabeto è sbagliato nei miei quadri; di essere insomma totalmente fuori strada, fuori dal binario essenziale della pittura contemporanea»⁸⁹⁰.

Il suo scoraggiamento nasceva anche da un senso di insoddisfazione che si era fatto largo in lei nei riguardi dei suoi quadri esposti solo pochi mesi prima alla Biennale di Venezia⁸⁹¹. Prendendo atto del cambiamento di vedute intervenuto in Scialoja, Fioroni si interrogava sul da farsi. Pur sentendo un'attrazione nei confronti dell'arte statunitense, la pittrice era consapevole di avere difficoltà a lavorare velocemente, lasciandosi guidare dall'impulso. Dunque, ciò che si prefiggeva come prima cosa, per assecondare gli stimoli provenienti dal suo mentore, era di «riuscire ad allargare gli schemi, per meglio dire gli archetipi»⁸⁹² alla base del suo lavoro, rompere l'«istintivo preordinarsi della composizione nel quadro, rendere più "palpitante" mosso, viva la materia, lavorare in grande con grandi e semplici mezzi»⁸⁹³ non "soffocati" dalla sua materia abituale, che lei stessa riteneva «troppo preziosa, chiusa e cristallina»⁸⁹⁴.

Come ha raccontato in un'intervista a Elisabetta Rasy, l'artista dunque in un primo momento si era lasciata influenzare dal nuovo indirizzo promosso da Scialoja, abbandonando la pittura da cavalletto (fig. 8) e iniziando a lavorare con la tela stesa per terra, su cui dipingeva in modo simile a come faceva il proprio maestro⁸⁹⁵ (fig. 9). Gli esiti di queste sperimentazioni erano stati esposti nella sua prima mostra personale, ospitata dalla galleria Montenapoleone di Milano, nella seconda metà di ottobre del 1957 (fig. 10). Proprio tali quadri (fig. 11), che avevano goduto dell'approvazione di Emilio

⁸⁹⁰ AGF, Roma, quaderno manoscritto autografo *Scritti miei: una specie di DIARIO ITALIA 1955 – Parigi '60-'61?*, nota Novembre '56. Natale '56.

⁸⁹¹ V. AGF, Roma, quaderno manoscritto autografo *Scritti miei: una specie di DIARIO ITALIA 1955 – Parigi '60-'61?*, nota 5 ott[obre] '56.

⁸⁹² AGF, Roma, quaderno manoscritto autografo *Scritti miei: una specie di DIARIO ITALIA 1955 – Parigi '60-'61?*, nota Novembre '56. Natale '56.

⁸⁹³ *Ibidem*.

⁸⁹⁴ *Ibidem*.

⁸⁹⁵ Rasy, *FIORONI Sedotta e abbandonata da Toti*, cit., p. 31.

Vedova⁸⁹⁶ e avevano “deliziato” il suo ex-professore, in realtà non soddisfacevano l’artista, la quale avrebbe presto iniziato a percepire i limiti di un lavoro in cui non si riconosceva.

«Sentivo che questo lavoro non era davvero mio, anche se la sua era stata una fantastica scuola. Mi sembrava che l’Informale europeo, che aveva avuto le sue grandi figure come per esempio Fautrier, fosse arrivato agli sgoccioli. L’elemento puramente materico, senza figurazione, che era alla base della pittura di Scialoja, non corrispondeva più alle esigenze della mia generazione»⁸⁹⁷.

Da questa nuova consapevolezza sarebbe sorto un dissidio insanabile con Scialoja, il quale non poteva concepire quella che gli appariva come un’abiura da parte di colei che riteneva un’“allieva modello”. E, in effetti, se il professore sapeva dimostrarsi molto aperto al dialogo con gli studenti, egli allo stesso modo poteva essere molto rigido e intransigente nei confronti di tutte le deviazioni rispetto alla sua visione dell’arte.

2. Un’enclave libera all’interno dell’Accademia di Roma

Il 28 giugno del 1957, Toti Scialoja aveva inoltrato formale richiesta per il rinnovo del suo incarico di docente di Scenotecnica⁸⁹⁸ e, parallelamente, aveva sottoscritto un documento analogo con cui domandava di ottenere l’insegnamento del Bianco e Nero⁸⁹⁹. Questa disciplina, impartita sino all’a.a. 1955-56 da Mario Mafai⁹⁰⁰, era tradizionalmente legata a una pratica che si collocava fra il disegno e le tecniche incisive⁹⁰¹. Ciò che verosimilmente doveva interessare di più a Scialoja era però il suo *status* di “corso libero”, ossia non vincolato a un particolare indirizzo accademico e dunque potenzialmente accessibile a tutti gli studenti che ne avessero fatto richiesta. Esso, inoltre, non

⁸⁹⁶ Cfr. Lettera di Emilio Vedova a Giosetta Fioroni, Venezia, 8 settembre 1957 pubblicata in *Giosetta Fioroni*, cat. della mostra, Milano, Galleria Montenapoleone, 15 ottobre 1957.

⁸⁹⁷ Rasy, *FIORONI Sedotta e abbandonata da Toti*, cit., p. 31.

⁸⁹⁸ V. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, fasc. *Scenotecnica (riconferma) Anno 1957-58. Prof. Scialoja Antonio*, documento manoscritto su foglio protocollo, indirizzato da Toti Scialoja al Presidente dell’Accademia di Belle Arti di Roma, datato Roma, 28 giugno 1957.

⁸⁹⁹ V. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, fasc. *Scenotecnica (riconferma) Anno 1957-58. Prof. Scialoja Antonio*, documento manoscritto su foglio protocollo, indirizzato da Toti Scialoja al Presidente dell’Accademia di Belle Arti di Roma, datato Roma, 28 giugno 1957 (numero di protocollo 02416).

⁹⁰⁰ V. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. *Incarichi assistenti*, fasc. *Anno 1955-56*, documento su carta intestata dell’Accademia di Belle Arti di Roma avente come oggetto *Approvazione incarichi anno scolastico 1955-56*, datato 21 dicembre 1955. Confrontando i fascicoli dall’*Anno 1951-52* all’*Anno 1957-58*, dove risulta l’assegnazione dell’incarico a Scialoja, apprendiamo che Mafai aveva tenuto il Corso di Bianco e Nero continuamente almeno sin dal 1951-52. Nell’a.a. 1956-57 l’insegnamento invece era rimasto scoperto.

⁹⁰¹ V. D’Acchille, *Toti Scialoja e l’Accademia di Belle Arti di Roma*, cit., pp. 36.

prevedeva né un esame finale che attestasse la promozione all'anno successivo, né alcun tipo di giudizio. Ottenere quell'incarico, dunque, avrebbe significato per il professore svincolarsi dalla posizione subalterna a Peppino Piccolo, potendo godere di una maggiore autonomia nell'impostazione stessa del corso. Una simile aspettativa giustifica l'entusiasmo suscitato nei suoi allievi del "gruppo degli astrattisti" – alcuni dei quali freschi di diploma – alla notizia dell'assegnazione al loro mentore dell'incarico agognato, come testimoniano un paio di cartoline inviate a Scialoja fra la fine di agosto e i primi di settembre, in cui leggiamo, ad esempio, «Abbiamo vinto il "Bianco e Nero. Evviva»⁹⁰². Queste dimostrazioni di affettuosa partecipazione avevano raggiunto Scialoja a Procida, località in cui era solito trascorrere le vacanze estive e che, anche per suo impulso, era divenuta un luogo di ritrovo per diversi esponenti del mondo dell'arte e della cultura di ricerca. Rievocando proprio l'agosto del 1957, Gabriella Drudi poteva menzionare fra i frequentatori dell'isola:

«Afro, Cy Twombly, Marca Relli, Perilli, Carla Vasio, Novelli, Carlo Battaglia, Umberto Bignardi e il fratello, altri allievi di Toti che mi sfuggono⁹⁰³, William Demby, Lucia Drudi Demby col loro bambino. [...]. Poi vennero: Catherine Viviano, Luisa Spagnoli, Goffredo Petrassi, Renato Birolli. Poi vennero: Eleanor Ward, Betty de Robilant, anche Alvisè [de Robilant], Tatia [Franchetti], Giorgio Franchetti. E nessuno che dormisse in una barca, mi pare. La Ward in un frantoio imbiancato a calce, come la Stable, la sua galleria. [...] non vennero tutti insieme, no, né rimanevano a lungo salvo Afro e Cy»⁹⁰⁴.

⁹⁰² AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. Carlo Battaglia, cartolina di Carlo Battaglia e Anna Papparatti a Toti Scialoja, datata Roma, 23 agosto 1957. Cfr. AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. Marco Balzarro, biglietto di Marco Balzarro, Luisa Gardini, Gabriele Stocchi, Anna Papparatti e Carlo Battaglia a Toti Scialoja, s.d. (timbro postale, Roma, 3 settembre 1957). In realtà la formalizzazione dell'incarico sarebbe avvenuta qualche tempo dopo, con l'approvazione da parte del Ministero della Pubblica Istruzione, ratificata con nota del 18 novembre 1957, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma di Romano Romiti a Toti Scialoja, datata Roma, 21 novembre 1957.

⁹⁰³ Stando alla testimonianza di Bignardi: «Scialoja andava sempre in vacanza a Procida [...] e un anno disse a Battaglia, me: "Volete venire in vacanza? Dai vi trovo una camera, facciamo i bagni...". Allora noi andammo, anche tutti contenti. E lì c'era Scialoja, c'era Perilli, c'era Twombly che aveva preso una sua casina [...]. Credo che fosse il '57. Lui andava sempre con Marca-Relli che era simpatico. Aveva questa moglie americana [...]», v. Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019. È molto probabile che oltre a Bignardi e a Battaglia ci fosse anche Anna Papparatti, all'epoca legata sentimentalmente a quest'ultimo. Battaglia e Papparatti, una volta tornati a Roma, avevano risposto con una cartolina di saluto a quella ricevuta da Procida, v. AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. Carlo Battaglia, cartolina di Carlo Battaglia e Anna Papparatti a Toti Scialoja, s.d. (timbro postale, Roma, 16 agosto 1957).

⁹⁰⁴ Drudi, *Prima e dopo*, cit., p. 30.

Sia Scialoja, sia Cy Twombly – giunto in Italia nella primavera del 1957⁹⁰⁵ e presto entrato a far parte del *milieu* artistico romano –, avevano continuato a lavorare durante il loro soggiorno procidano. Mentre Drudi ricordava lo statunitense impegnato nel tentativo di trovare nuovi *medium* capaci di sostenere la fisicità materica del bianco⁹⁰⁶, Scialoja, invece, dopo un momento di stallo, aveva individuato nella tecnica dello “stampaggio” un modo per far procedere ulteriormente la propria ricerca. Di fronte a un’opera di quel periodo, intitolata *Il sette di settembre* (fig. 12), egli così avrebbe rievocato la sua “scoperta”:

«Lavoravo a Procida, in una casa di campagna, e quell’estate attraversai una serissima crisi di identità pittorica. Ogni mio intervento sulla tela inchiodata al suolo mi appariva ingiustificato e arbitrario.

Così copersi la tela di nero e attesi.

Per giorni e giorni mi “sfogavo” spalmando colore sulle cento carte di giornale che ingombravano lo studio, finché un giorno, forse un colpo di vento, rovesciò un foglio sulla tela. Può essere che l’abbia sognato.

Ma riempire di colore un foglio, rovesciarlo sulla tela e stamparlo battendo forte con le mani, fu la soluzione che apparentemente allora aboliva la mia “scelta” e affidava unicamente ad una “fatalità” il mio intervento sulla superficie»⁹⁰⁷.

Da questo presupposto nasceranno le cosiddette *Impronte*. Se i primi esempi avevano visto la sovrapposizione di questi segni indicali, in modo da ottenere un effetto di “tuttopieno”, memore dell’*all over* di Pollock⁹⁰⁸ (fig. 13), nel corso del 1958 il procedimento dello stampaggio aveva iniziato a essere utilizzato per determinare una scansione ritmica dello spazio, riuscendo così a «immettere il tempo entro la spazialità della superficie»⁹⁰⁹ pittorica (figg. 14-15), come rilevato da Gillo Dorfles. Con questa nuova modalità, Scialoja aveva imposto al suo agire un carattere maggiormente sistematico, infatti, con una stessa carta oleata impregnata di colore, egli andava a

⁹⁰⁵ Secondo quanto riportato da Kirk Varnedoe, Twombly era giunto in Italia a ridosso della nascita del primo figlio della sua cara amica Betty Stokes, nel febbraio 1957. Proprio Stokes, sposatasi l’anno prima con il conte Alvisse di Robilant, lo avrebbe invitato a trascorrere un periodo con la sua famiglia, stabilitasi a Grottaferrata, a poca distanza da Roma, v. Kirk Varnedoe, *Cy Twombly. A Retrospective*, cat. della mostra, New York, Museum of Modern Art, 25 settembre 1994 – 10 gennaio 1995, p. 25 e p. 62, nota 127.

⁹⁰⁶ Drudi, *Prima e dopo*, cit., p. 30. Cfr. Varnedoe, *Cy Twombly. A Retrospective*, cit., p. 27.

⁹⁰⁷ Testimonianza di Toti Scialoja riportata in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 53.

⁹⁰⁸ Drudi, *Note biografiche*, in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 201.

⁹⁰⁹ Gillo Dorfles, *Toti Scialoja*, in *Scialoja*, cat. della mostra, Roma, Galleria La Tartaruga, 16 giugno – luglio [serie “Quaderni di arte attuale”, n. 2, Roma, De Luca] 1959, p. n.n. [p. 4]; ripubblicato in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., pp. 160-162; estratto ripubblicato in Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit., p. 167.

battere più volte sulla tela, attraverso un gesto ripetuto da sinistra verso destra, fino all'esaurimento della capacità della matrice di lasciare traccia di sé⁹¹⁰.

Tiziana D'Acchille ha riconosciuto un legame fra l'elaborazione della serie delle *Impronte* e il passaggio di Scialoja all'insegnamento di Bianco e Nero⁹¹¹, contesto nel quale il professore avrebbe introdotto la prassi di lavorare in classe, di fronte ai suoi studenti. Questa consuetudine, benché estranea alle sue lezioni di Scenotecnica, egli l'aveva già sperimentata al di fuori delle aule accademiche, accogliendo la domenica nel proprio studio i suoi studenti più affezionati, ai quali mostrava non solo le opere su cui stava lavorando, ma anche i procedimenti adottati, spiegando così i cambiamenti intervenuti nella sua pratica artistica⁹¹². Lo scopo di tale approccio didattico veniva motivato da Scialoja in questi termini: «Cercavo di spiegare, o meglio di dimostrare, attraverso il “fare” diretto, i “tanti perché” formali che vanno individuati e padroneggiati. Insegnavo che la pittura non era un modo di pensare logico-discorsivo ma intuitivo, che del pensiero doveva osservare la coerenza e l'inflessibile consequenzialità»⁹¹³.

Durante uno di questi incontri, egli aveva mostrato anche dei disegni di Twombly⁹¹⁴ nei quali coglieva il superamento della registrazione automatica del gesto di origine surrealista, in quanto esso – scriveva Scialoja nel 1957 – «vive di vita propria, è già simbolicamente se stesso»⁹¹⁵. La visione di questi lavori aveva colpito profondamente i suoi allievi e in particolare Luisa Gardini, la quale era rimasta folgorata dalla libertà di segno e dall'uso dello spazio caratteristici di Twombly⁹¹⁶, al punto

⁹¹⁰ V. testimonianza di Toti Scialoja riportata in De Feo, Drudi, *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cit., p. 60.

⁹¹¹ Tiziana D'Acchille, *Toti Scialoja e l'Accademia di Belle Arti di Roma*, in *100 Scialoja...*, cit., pp. 35-38.

⁹¹² Cfr. Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 27 giugno 2019 e Umberto Bignardi in conversazione con l'autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019. Non è chiaro quando Scialoja avesse introdotto la consuetudine di lavorare nello studio di fronte ai suoi studenti. Non si può escludere, infatti, che fosse iniziata prima del 1958, anche se Bignardi ricordava in particolare di aver assistito alla realizzazione delle *Impronte*.

⁹¹³ Toti Scialoja in De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, cit., p. 120.

⁹¹⁴ Secondo Luisa Gardini, Scialoja aveva messo a disposizione del collega una stanza all'interno del suo appartamento-studio, a via di Porta Pinciana, in modo che egli potesse trovarvi ospitalità quando voleva trattenersi a Roma, v. Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 14 ottobre 2019. Questa indicazione suggerirebbe di collocare l'episodio alla seconda metà del 1957, prima dello stabilirsi di Twombly in un appartamento messogli a disposizione da Giorgio Franchetti a piazza del Colosseo (v. Varnedoe, *Cy Twombly. A Retrospective*, cit., p. 62, nota 118), e anche del trasferimento di Scialoja in una nuova casa-studio, affittata con Gabriella Drudi a piazza di Monte Savello, nel gennaio 1958 (v. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja, Roma, ad Afro Basaldella, Oakland, datata 18 gennaio 1958, numero identificativo 0058LT020).

⁹¹⁵ Toti Scialoja, estratto da una nota inedita del 1957 del *Giornale di pittura*, citato in Iamurri, *Toti Scialoja e il surrealismo: tre momenti*, cit., p. 52.

⁹¹⁶ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 14 ottobre 2019, cit.

da decidere di investire tutti i suoi risparmi per acquistarne uno. La giovane studentessa era stata spinta dalla necessità di fare proprio in senso mentale quel lavoro⁹¹⁷, riconoscendovi uno sprone a rompere gli indugi e a prendere finalmente coscienza di voler dedicare la sua vita alla pratica artistica⁹¹⁸. Una delle conseguenze più dirette di una simile risoluzione sarebbe stato l'abbandono da parte sua del corso di Oppo in Accademia, verificatosi nell'a.a. 1957-58⁹¹⁹, dunque nello stesso periodo in cui era finalmente divenuta allieva di Scialoja a tutti gli effetti, potendone seguire con assiduità le lezioni di Bianco e Nero⁹²⁰.

Dal registro conservato fra le carte personali del docente, apprendiamo che il corso aveva preso avvio martedì 3 dicembre 1957⁹²¹. Esso prevedeva quattro incontri a settimana, dalle cinque alle otto di sera⁹²², in un'aula che Gardini ricorda come piuttosto angusta⁹²³. La stessa ex-allieva rammenta la capacità del professore di incantare il suo uditorio scorrendo «di tutto quello che era giusto sapere»⁹²⁴ per degli artisti in formazione. Così facendo, egli trasmetteva non solo un interesse per la pittura, ma un vero e proprio “fervore di lavoro”⁹²⁵. Inoltre, lei era rimasta colpita dalla libertà che si respirava in questo corso, in cui gli studenti potevano parlare delle loro sperimentazioni, lavorare o limitarsi ad ascoltare e osservare. Ciò comportava che le lezioni cambiassero a seconda dei presenti, come se fossero veramente in loro funzione. Anche Giuliano Cappuzzo serba memoria della natura veramente democratica di questi incontri, in cui chiunque avesse avuto un'idea, poteva condividerla, generando delle proficue discussioni⁹²⁶. Pure dal punto di vista pratico era consentita agli studenti una certa indipendenza. L'ex-allievo ricorda: «La tecnica dell'esecuzione dei lavori dipendeva da noi. Per esempio io dipingevo per terra. Lo stesso facevano anche altre persone. Altri dipingevano in altra maniera, ecc.»⁹²⁷.

⁹¹⁷ *Ibidem*.

⁹¹⁸ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 27 giugno 2019.

⁹¹⁹ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 14 ottobre 2019, cit.

⁹²⁰ AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, registro relativo al corso di Bianco e Nero (3 dicembre 1957 – 27 febbraio 1958).

⁹²¹ *Ibidem*.

⁹²² V. AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja, Roma, ad Afro Basaldella, Oakland, datata 18 gennaio 1958, numero identificativo 0058LT020.

⁹²³ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 2 ottobre 2019.

⁹²⁴ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 27 giugno 2019.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ Giuliano Cappuzzo in conversazione con l'autrice, Firenze, 24 settembre 2020.

⁹²⁷ *Ibidem*.

Se Sandra Pinto e Barbara Drudi riportano il fatto che Scialoja avesse scelto, per ciascun anno di insegnamento di Bianco e Nero, un tema specifico attorno a cui far ruotare il suo corso – individuato dalle due studiose nella pittura materica e nel collage⁹²⁸ –, è altrettanto vero che una delle preoccupazioni principali del professore dovesse essere innanzitutto quella di offrire agli allievi una chiara lettura del fenomeno artistico contemporaneo, in cui egli si premurava di mettere in risalto quelli che riteneva essere i principi fondamentali su cui essi avrebbero dovuto impernare la propria idea di arte. Questo aspetto lo si evince, ad esempio, in una nota del gennaio 1958 riportata sul *Giornale di pittura*:

«Discorso elementare ai miei allievi.

“La mela è verde del Rinascimento diviene “la mela ha verde” degli impressionisti”, “il verde è” dei cubisti, “il verde ha” dei contemporanei pittori d’azione. I pittori d’azione usano l’inconscio come una molla per esprimere più dal profondo, i pittori dell’arte “autre” (variazione dell’art brut) trasferiscono l’inconscio nell’informale e seguitano ad esserne posseduti e sovrastati, in una situazione ancora naturalistica.

Il naturalismo dei pittori informali parigini si chiama oggi il magico, il sogno, l’enigmatico, ecc. Infatti una super natura o un’oltre natura è sempre natura, cioè un universo che ci trascende e che si pone alla nostra coscienza come dato incancellabile, fatalità, ecc. La pittura d’azione, invece, crede nell’espressione come realtà completa, senza residui; come presenza di un presente, come certezza di una superficie che adeschi tutto l’universo»⁹²⁹.

Un simile ragionamento risulta esemplificativo di come Scialoja ponesse sempre le sue riflessioni sulla pittura in una prospettiva storico-artistica. Nonostante i mutamenti intervenuti nella sua visione dell’arte egli, dunque, continuava a credere fermamente nel bisogno di promuovere fra i giovani una solida conoscenza dell’arte d’avanguardia, in assenza della quale sarebbe stato impossibile comprendere anche gli ulteriori sviluppi registrati dalla pittura sulla scia dei nuovi paradigmi posti in essere dall’Action Painting. Emblematica in tal senso risulta una memoria condivisa da Scialoja con Enrico Pulsoni, relativa al corso di Bianco e Nero. Il professore rammentava di aver indirizzato il

⁹²⁸ Ciò che non corrisponde nella ricostruzione delle due studiose è l’associazione del tema con l’anno accademico. Mentre Pinto sostiene che Scialoja aveva dedicato l’a.a. 1957-58 al collage e il corso seguente alla pittura materica, in Drudi, invece, l’ordine dei temi appare invertito, cfr. Pinto, *Pino Pascali nella storia dell’arte italiana dal 1956 ad oggi*, cit., p. 7 e Drudi, *La “classe” di Scialoja*, cit., p. 144. Un’articolazione simile trova comunque conferma nelle stesse parole di Scialoja, il quale nel 1964 ricordava: «Quando insegnavo all’Accademia di Belle Arti di Roma tenni per tutto un anno, mi pare nel ’58, un corso, teorico-pratico sul *collage* o *assemblage*, con grande soddisfazione degli allievi e grande costernazione degli altri professori colleghi», v. *Intervista con i pittori [Toti Scialoja intervistato da Nello Ponente]*, in “Marcatré”, a. II, n. 8-9-10, 1964, p. 251.

⁹²⁹ Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 78.

giovane Pascali⁹³⁰ a guardare *in primis* alle opere di Klee, per osservarne i colori e il modo in cui l'artista riusciva a stabilire certe dimensioni.

«Sfogliamo insieme dei cataloghi di Klee, e gli feci delle dimostrazioni perché allora insegnavo disegnando più che parlando, con risultati veramente meravigliosi. Lui tornò dopo tre giorni e aveva un pacco di cose sul tema Klee. Restai stupito. In tre giorni aveva fatto 150 disegni, *gouaches*, pastelli, inchiostri e varie tecniche al fine di ricostruire l'idea cromatica di Klee, i rapporti tra la linea e le zone cromatiche. Ebbi l'impressione di un uomo eccezionale, almeno per questa divorante passione per la pittura. Sentiva il gusto della materia, subito spiccava il suo gusto per la materia. Gli piaceva la superficie, la rugosità della carta che evidenziava con le scolature di colori. Insomma tirava fuori sempre fatti materici. Era molto bravo e quando entrò nel mondo astratto, nell'idea dell'astrazione, nell'idea della materia, cominciò da subito a trovare nuove tecniche. Ad esempio corrodeva con gli acidi... e a me andava benissimo. Mi piaceva moltissimo quello che faceva. Era astratto, era materico, faceva dei quadri molto simili ai miei. Faceva dei *drippings*, dei *collages*, delle tecniche miste»⁹³¹.

Pascali, dunque, era partito da Klee per poi giungere a lavori notevolmente sperimentali dal punto di vista tecnico, come abbiamo osservato in precedenza. La sua passione per la materia, secondo Scialoja, lo esponeva però al rischio di non cogliere il senso più profondo del suo uso, che non doveva essere fine a se stesso, ma essere posto al servizio di una resa espressiva dell'opera⁹³². Come avrebbe messo in evidenza Venturi nel medesimo periodo, la materia per Scialoja costituiva una «registrazione dell'uomo in tutti i suoi moti e istinti e persino trasalimenti del subconscio»⁹³³, dunque

⁹³⁰ In questo racconto, condiviso negli anni Settanta con Pulsoni, Scialoja parlava di Pascali indicandolo come un allievo di Franco Gentilini, v. Intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit. Questa indicazione errata era sicuramente frutto di un "falso ricordo". Gentilini, infatti, insegnava in Accademia Pittura e in queste vesti era stato docente di altri studenti molto dotati che avevano frequentato Bianco e Nero, come Jannis Kounellis e Mohsen Vaziri Moghaddam. Si può comunque credere che l'episodio avente come protagonista Pascali, riportato da Scialoja, fosse avvenuto all'inizio del corso di Bianco e Nero, frequentato dall'artista pugliese parallelamente al suo III e al IV anno di Scenografia. Il fatto che durante l'intervista Scialoja non si fosse ricordato della presenza di Pascali alle sue lezioni di Scenotecnica induce a ipotizzare che il rapporto professore-allievo si fosse consolidato soprattutto nell'ambito di Bianco e Nero. Curiosamente, anche Giuliano Cappuzzo – iscrittosi in Accademia, come Pascali nell'a.a. 1955-56 – ricordava Scialoja unicamente come suo docente di Bianco e Nero e non come insegnante di Scenotecnica, v. Giuliano Cappuzzo in conversazione con l'autrice, Firenze, 24 settembre 2020.

⁹³¹ Intervista di Enrico Pulsoni a Toti Scialoja, cit.

⁹³² Nel testo monografico dedicato a Pascali da Sandra Pinto viene riportata questa citazione di Scialoja: «rimproveravo [Pascali] perché quello che io insegnavo ad usare come mezzo – l'osservazione della materia – per lui diventava fine», v. Scialoja cit. in Pinto, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, cit., p. 7.

⁹³³ Toti Scialoja cit. in Lionello Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, Roma, De Luca, 1958. La citazione era stata tratta da una serie di note, tutte scritte fra il 1956 e il 1957 e appositamente raccolte, nel giugno 1957, da Scialoja in un fascicolo destinato al Professore (v. ALV, Roma, s. 8 *Arte contemporanea italiana Novecento*, faldone CCXLVI *Italiani*

una possibilità che aveva il pittore di «trasmettersi senza remore o diaframmi»⁹³⁴ sulla superficie pittorica. Il più giovane artista avrebbe effettivamente recepito la lezione scialojana, che sarebbe rimasta ben presente nel suo lavoro, anche nel momento in cui avrebbe realizzato delle opere formalmente e concettualmente molto diverse da quelle del suo professore. Per Pascali, infatti, il passaggio da una materia tormentata e carica di umori caratterizzante alcune sue prove giovanili, all'uso di materiali già dati che non lasciavano trapelare la soggettività del gesto creatore, non aveva implicato il venir meno della qualità tattile e quindi espressiva del proprio lavoro.

Non a caso Vittorio Rubiu avrebbe fatto notare come le “invenzioni” di Pascali nascessero sempre «dal confronto ad armi pari di un'idea e di un materiale. Anche in quella che rappresentò la più violenta sterzata verso la materia data come materia e non come tramite»⁹³⁵.

Un altro interessante spunto di riflessione ci viene fornito dallo stesso artista, in un passaggio dell'intervista rilasciata a Carla Lonzi nel 1967. Egli avrebbe affermato:

«A me piace partire proprio dal materiale perché nel materiale c'è il limite stesso. Se uno sceglie un certo materiale proietta le proprie possibilità dentro dei limiti ben precisi. Io non penso che con un certo materiale si può far tutto, si può fare solo una cosa e questa sola cosa è un'idea di se stesso [...]. A me interessa questa ricchezza di possibilità perché mi ridà la mia presenza, non mi angoscia con l'immagine di me che mi sono prefisso, riesco a vedere la mia immagine daccapo nello specchio in una maniera [...] nuova»⁹³⁶.

Significativamente, in questa riflessione ritroviamo espresso il tema del materiale che impone dei vincoli fattuali all'artista, ma che, al contempo, riesce a restituirgli la consapevolezza della propria presenza, offrendogli una nuova possibilità di conoscenza di sé, secondo un approccio analogo a quello che soprintende alle *Impronte* scialojane.

Nel capitolo precedente abbiamo già sottolineato come Pascali fosse uno degli studenti più partecipi alle lezioni di Bianco e Nero⁹³⁷. Non sorprende, dunque, che fra le memorie di questi incontri serbate

contemporanei, fascicolo 2 *Scialoja*, dattiloscritto di Toti Scialoja, *Sette pagine di taccuino 1956-1957 raccolte per Lionello Venturi*, giugno 1957), forse in vista dell'ampliamento della versione del suo testo pubblicato nel 1956 come estratto della rivista “Commentari”, cfr. Venturi, *Toti Scialoja*, cit. Curiosamente proprio in coda al manoscritto venturiano con la porzione aggiunta del saggio, si trova anche la pagina dattiloscritta mancante dal quaderno di Scialoja (stessa collocazione archivistica indicata in precedenza).

⁹³⁴ Scialoja cit. in Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, cit.

⁹³⁵ Vittorio Rubiu, *Pascali: quasi un mito*, in D'Elia, *Pino Pascali*, cit., p. 55.

⁹³⁶ Pino Pascali cit. in Carla Lonzi (a cura di), *Discorsi. Carla Lonzi e Pino Pascali*, in “Marcatré”, a. V, n. 30-33, luglio 1967, p. 240.

⁹³⁷ La sua frequenza è attestata con certezza per quanto riguarda i primi tre mesi di corso, ossia il periodo documentato dall'unico registro a nostra disposizione, v. AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, registro compilato da Toti Scialoja con presenze degli alunni dal 3 dicembre 1957 al 27 febbraio 1958.

da Gardini vi sia quella del collega, intento a raccontare con grande eccitazione a Scialoja – e quindi ai suoi compagni – di sue “combustioni”, realizzate probabilmente sull’onda della fascinazione per Burri⁹³⁸. Anche Bignardi descriveva il Pascali dell’epoca come “sempre in giro con le fiamme ossidriche”⁹³⁹. Il bolognese, inoltre, ricordava come fosse a tipi come l’amico che il corso di Bianco e Nero poteva interessare maggiormente. Egli, al contrario, aveva deciso di non prendervi parte, sentendo ormai di aver concluso il proprio percorso formativo in Accademia e di volersi focalizzare maggiormente sui suoi lavori⁹⁴⁰, che sarebbero stati presentati al pubblico della Capitale nel febbraio del 1959, in occasione della mostra collettiva, *Giovane pittura a Roma*⁹⁴¹, curata da Cesare Vivaldi alla galleria La Tartaruga⁹⁴².

Anche altri suoi compagni del “gruppo degli astrattisti” non avrebbero frequentato Bianco e Nero, essendosi appena diplomati, o lo avrebbero fatto con un’assiduità minore, come nel caso di Marco Balzarro e Gabriele Stocchi, i quali, pur avendo ultimato i loro studi in Scenografia, proprio nell’autunno del 1957 si erano riscritti all’Accademia, al primo anno di Decorazione⁹⁴³.

Nonostante queste defezioni, a distanza di poco più di un mese dall’inizio delle lezioni, Scialoja poteva scrivere ad Afro: «Vedo i miei allievi, Bignardi è tornato da Parigi⁹⁴⁴, ho avviato molto bene

⁹³⁸ *Ibidem*.

⁹³⁹ Umberto Bignardi in conversazione con l’autrice e con Martina Rossi, Milano, 22 maggio 2019

⁹⁴⁰ *Ibidem*.

⁹⁴¹ La mostra, apertasi il 10 febbraio 1959, aveva coinvolto, oltre a Bignardi, anche Carla Accardi, Gino Marotta, Gastone Novelli, Nuvolo, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Antonio Sanfilippo e Salvatore Scarpitta. Bignardi ricordava di come fosse stato Scialoja a presentargli Plinio De Martiis, v. Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata*, in Calvesi, Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, cit., p. 65. Molto probabilmente anche la sua conoscenza con Cesare Vivaldi doveva essere avvenuta per tramite del professore. Il critico, d’altronde, avrebbe sempre guardato con grande attenzione e interesse agli artisti formatisi con Scialoja.

⁹⁴² A tal proposito Vivaldi, in un testo scritto in occasione di una mostra dello stesso artista presentata alla Galleria de’ Foscherari di Bologna nel 1964, avrebbe ricordato: «L’artista era allora appena uscito dall’Accademia e appariva orientato verso una sorta di action painting di ricca e sontuosa materia, esemplata su modelli illustri ed evidenti ma sorprendentemente matura per la sua età, originale per il calore di inusitati rapporti cromatici (bonnardiani e bolognesi come possono essere bonnardiani taluni “acuti” del bolognese Corsi) e per la focosità, la facilità e la felicità dell’espressione pittorica», v. Cesare Vivaldi, [Testo], in *Umberto Bignardi*, cat. della mostra, Bologna, Galleria de’ Foscherari, dal 24 maggio 1964, p. n.n.

⁹⁴³ Appare significativo che essi non avessero scelto di iscriversi a Pittura o a Scultura. Forse essi speravano di trovare nel corso di Decorazione un ambito meno rigidamente vincolato alla resa figurativa della realtà.

⁹⁴⁴ Per approfondimenti v. Genovesi, *Alle radici dell’arte moderna*, cit.

mi pare il mio corso di “Bianco e Nero”, ci divertiamo tutti, si sta formando un certo entusiasmo, una certa voglia di vivere e di dipingere insieme»⁹⁴⁵.

In questo primo periodo egli doveva aver promosso anche delle uscite con gli studenti. Ciò è testimoniato da un ammonimento scritto, redatto dal Direttore dell'Accademia, Michele Guerrisi, nel quale si faceva presente al docente la necessità di attenersi scrupolosamente al regolamento accademico, che proibiva di impartire gli insegnamenti al di fuori delle aule dell'Istituto, per evitare «l'insistenza di qualche lagnanza da parte dei familiari»⁹⁴⁶ degli alunni.

Non è dato sapere se un tale richiamo avesse determinato un'effettiva interruzione delle visite promosse dal professore, il quale, però, si può facilmente immaginare che continuasse a stimolare gli alunni a vedere le mostre degli artisti da lui reputati più interessanti, a cui si concedeva via via sempre più spazio a Roma⁹⁴⁷. Fra queste doveva esserci sicuramente la personale di Franz Kline, apertasi alla galleria La Tartaruga il 27 febbraio 1958⁹⁴⁸ (fig. 16). Gardini ricorda, a tal proposito, di come

⁹⁴⁵ AFAB, Roma, faldone *Corrispondenza con Scialoja*, lettera di Toti Scialoja, Roma, ad Afro Basaldella, Oakland, datata 18 gennaio 1958, numero identificativo 0058LT020. Afro in quel momento si trovava al Mills College, a Oakland, in California.

⁹⁴⁶ AABA, Roma, serie Professori, b. *Prof. Scialoja Antonio*, comunicazione dattiloscritta su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma di Michele Guerrisi a Toti Scialoja, datata Roma, 31 gennaio 1958.

⁹⁴⁷ Un cambiamento in atto in tal senso era stato percepito da Afro sin dalla fine del 1956, come ricordato da Gabriella Drudi, v. Drudi, *Prima e dopo*, cit., p. 32.

⁹⁴⁸ Secondo quanto riportato da Varnedoe, alla base della mostra de La Tartaruga vi era il barone Giorgio Franchetti, il quale aveva comperato diversi lavori di Kline (e di Rothko) a New York, dove si era recato alla fine del 1957, probabilmente stimolato dai racconti condivisi con lui da Twombly e da Betty di Robilant, v. Varnedoe, *Cy Twombly. A Retrospective*, cit., p. 26. Da una lettera del 20 gennaio 1958, scritta da Franchetti al gallerista Plinio De Martiis, si evince chiaramente come il viaggio avesse l'obiettivo di riportare a Roma delle opere di artisti newyorkesi da esporre a La Tartaruga, v. Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, b. 14/1. La lettera è citata in Ilaria Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Milano, Postmedia Books, 2018, p. 29. Il successo dell'iniziativa viene imputato anche alla mediazione di Marca-Relli. Bernardi ha dunque ipotizzato che De Martiis avesse già in animo di ospitare una mostra di Kline, le cui opere egli aveva già potuto vedere sia alla Biennale di Venezia del 1956, sia a Roma nel 1957, in occasione della prima esposizione collettiva allestita presso la Rome-New York Art Foundation, v. *ibidem*.

Bisogna tenere presente che la galleria di Plinio De Martiis era divenuta un vero e proprio luogo di ritrovo e di dibattito fra gli artisti di ricerca. Questo viene testimoniato dallo stesso Scialoja: «Alla *Galleria La Tartaruga* di Plinio De Martiis, in via del Babuino, ci si incontrava quasi ogni sera e ne nascevano dibattiti, scontri di idee, ipotesi di lavoro. In realtà il clima era dato dagli artisti, dalla loro ansia creativa. I critici ne venivano contagiati», v. Scialoja, *Roma dei pittori*, cit., p. n.n. Nello stesso periodo, un clima altrettanto aperto alle nuove ricerche era riconosciuto da Scialoja nell'ambiente della galleria La Salita, aperta a Roma da Gian Tomaso Liverani, nel 1957, v. *ibidem*; Toti Scialoja in De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, cit. p. 119 e cfr. Daniela Lancioni, *Artisti esordienti: verso gli anni sessanta*, in Maurizio Fagiolo dell'Arco e Claudia Terenzi (a cura di), *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, cat. della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 gennaio – 8 luglio [Ginevra – Milano, Skira] 2002, p. 146.

l'assistente del corso di Incisione, tenuto da Mino Maccari, avesse ironizzato sul lavoro dello statunitense riprodotto sulla locandina dell'esposizione (fig. 17), in cui si potevano vedere delle goccioline e degli spruzzi prodotti dal rapido movimento del pennello⁹⁴⁹. Un altro appuntamento imperdibile doveva essere stato quello della mostra di Pollock alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel marzo 1958. Si riferisce, invece, al 1959 l'indicazione riportata da Sandra Pinto a proposito di Pascali, secondo cui il giovane avrebbe "registrato" «assieme a Scialoja e ai compagni la mostra di Rauschenberg alla Tartaruga»⁹⁵⁰. In effetti, il docente aveva portato in classe dei «grandi fogli di Rauschenberg»⁹⁵¹ (fig. 18) arrivati dagli Stati Uniti per essere esposti nella personale dedicata all'artista, che si sarebbe inaugurata il 30 maggio nella galleria di via del Babuino⁹⁵² (fig. 19). Si trattava dei cosiddetti *Transfer Drawings*, realizzati da Rauschenberg attraverso un procedimento che consentiva il trasferimento delle immagini tratte dai giornali su un nuovo supporto cartaceo, grazie all'impiego di solventi acquosi e all'esercizio di una pressione sul retro dei ritagli designati dall'artista, ottenuta sfregandovi con uno stilo. Era proprio questa tecnica ad aver catturato l'interesse di Scialoja, al punto da spingerlo ad analizzarla insieme ai suoi allievi⁹⁵³. Stando a Barbara Drudi, il lavoro del professore sarebbe stato quello di «*rifare* di ripetere in classe le operazioni e il metodo processuale che avevano condotto Rauschenberg a produrre quei disegni»⁹⁵⁴. Tale indicazione chiarisce una metodologia didattica a cui il docente era solito fare ricorso, basata sull'osservazione e sulla "copia" delle opere altrui. Lo stesso Scialoja, anni dopo, avrebbe così spiegato:

«Quello che conta [in arte] è l'intensità con cui ogni "invenzione" viene assunta come verità propria. Ed è per questo che ai miei studenti – anche se ciò può sembrare paradossale – ho sempre insegnato a non essere "originali a ogni costo", cercando, invece, di far capire loro in che modo occorre "copiare" i maestri... dove "copiare" sta – naturalmente – per amare»⁹⁵⁵.

Quindi, l'esercizio proposto dall'insegnante era sì finalizzato a una comprensione profonda delle tecniche e degli stili altrui, ma soprattutto a sollecitare gli allievi ad aprirsi a nuove possibilità

⁹⁴⁹ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 27 giugno 2019.

⁹⁵⁰ Pinto, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, cit., p. 7

⁹⁵¹ Toti Scialoja in De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, cit. p. 120.

⁹⁵² Per maggiori informazioni sulla mostra di Rauschenberg a La Tartaruga e sulla sua ricezione critica si rimanda a Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, cit., pp. 33, 35.

⁹⁵³ Toti Scialoja in De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, cit. p. 120.

⁹⁵⁴ Drudi, *La "classe" di Scialoja*, cit., p. 144.

⁹⁵⁵ Toti Scialoja in De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, cit. p. 120.

espressive, da cui trarre degli aspetti utili per mettere a fuoco la propria unicità⁹⁵⁶. Ciò spiega, ad esempio, quanto ricordato in precedenza a proposito del modo in cui Pascali aveva cercato di intendere l'Action Painting, sperimentando lui per primo il fare degli artisti della Scuola di New York e, allo stesso tempo, giustifica anche il suo atto estremo di distruggere un quadro che aveva dipinto secondo i principi del *dripping*, non avendo trovato in quella tecnica alcuna “via d'uscita”, come riportato da Giuliano Cappuzzo⁹⁵⁷. Analogamente Gardini rammenta di aver cominciato il suo percorso artistico sotto la guida di Scialoja con dei lavori realizzati «O alla maniera di Pollock, per provare il *dripping*, oppure studiando molto Picasso e soprattutto Matisse»⁹⁵⁸. E specifica: «Matisse mi è servito molto, perché è coincisa la rapidità del segno. Io potevo, rifacendo Matisse, ritrovare un mio modo, ma con dimensioni diverse, pensando alla pittura americana, aprendomi delle strade, ma allo stesso tempo abituando la mano a riprodurre anche in modo quasi automatico»⁹⁵⁹.

Un'altra memoria particolarmente significativa in tal senso è quella affidata dall'artista iraniano Mohsen Vaziri Moghaddam alla sua autobiografia⁹⁶⁰ e ai racconti trasmessi, fra gli altri, al figlio Hamoun. Egli aveva conosciuto Scialoja grazie alla giovanissima Maria Pioppi. I due all'epoca frequentavano l'Accademia di Belle Arti di Roma⁹⁶¹. In particolare, Vaziri vi si era iscritto dopo

⁹⁵⁶ Per Scialoja il concetto di “unicità” era molto diverso da quello di “originalità”. Egli così aveva scritto in una riflessione dell'aprile 1955: «La volontà di essere originali, in pittura, rappresenta il pericolo, il limite maggiore. Vuol dire amare più se stessi che la pittura. In questo senso più si è nella pittura, cioè nella verità meno si è originali. La verità profonda, la realtà profonda delle cose è anonima. [...]. Bisogna essere unici, cioè semplicemente e fino in fondo se stessi; non “originali”», v. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 11.

⁹⁵⁷ Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, cit., p. 25.

⁹⁵⁸ Luisa Gardini in conversazione con l'autrice, Roma, 14 ottobre 2019, cit.

⁹⁵⁹ *Ibidem*.

⁹⁶⁰ V. Mohsen Vaziri Moghaddam, *Yādmāndeh- hā*, Teheran, Nazar publication, 1397 [2018]Intendo ringraziare Helia Hamedani, la quale mi ha segnalato questo testo, traducendomi le pp. 145, 158.

⁹⁶¹ Maria Pioppi, nell'a.a. 1957-58, risultava iscritta alla scuola Libera del Nudo e, a partire dall'anno successivo, al corso di Pittura tenuto da Franco Gentilini, v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Pioppi Maria*, iscrizione alla Scuola Libera del Nudo per l'a.s. 1957-58, s.d. [timbro di protocollo, 29 aprile 1958] e documento dattiloscritto su foglio protocollo riportante la dichiarazione di frequenza rilasciata da Franco Gentilini, datato 24 marzo 1959. Qui vi leggiamo: «Ho riscontrato nell'allieva Maria Pioppi, che frequenta il primo anno nel mio corso di pittura all'Accademia di Belle Arti di Roma, notevoli doti artistiche e molta volontà nel proseguire i propri studi, quindi ritengo utile, da parte mia, sostenerla». Vaziri, invece doveva aver iniziato a frequentare il corso di Pittura con Gentilini nell' a.a. 1955-56. V. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Vaziri Moghaddam Mohsen*, dichiarazione dattiloscritta di Franco Gentilini su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma, datata 27 febbraio 1956. Gentilini scriveva: «Il giovane pittore Seyed Mohsen Vaziri Moghaddam di Seyed Mehdi, cittadino iraniano, iscritto al I anno del corso di pittura da me diretto, frequenta assiduamente le lezioni e lavora e studia con viva passione e ferma volontà e sono lieto di affermare che i suoi progressi sono molto notevoli. Il giovane Seyed Mohsen Vaziri Moghaddam ha delle doti non comuni nell'arte della pittura ed una

essere giunto a Roma, nell'estate del 1955⁹⁶², e avendo già alle spalle una formazione accademica come pittore ricevuta a Teheran⁹⁶³. A quanto pare Pioppi aveva sentito racconti entusiastici del corso di Bianco e Nero tenuto da Scialoja e questo aveva suscitato la curiosità del suo compagno. Interessato al giudizio del docente, Vaziri avrebbe quindi deciso di invitarlo a casa sua per mostrargli i propri lavori (fig. 20), alcuni dei quali erano già stati esposti alla Galleria d'Arte Portonovo di Roma nel 1956 e in altre mostre in Italia⁹⁶⁴ e all'estero⁹⁶⁵. Di fronte a quei quadri, ancora figurativi, Scialoja gli avrebbe chiesto se fosse sua intenzione diventare un artista o limitarsi a essere un pittore, spiegandogli che nei suoi lavori si potevano riconoscere le tracce dei Maestri di cui aveva studiato le opere, mentre egli non vi trovava espressa la sua unicità⁹⁶⁶. Queste parole produssero un vero e proprio trauma in Vaziri, il quale sentiva di dover mettere in discussione tutto quanto aveva fatto sino ad allora.

intelligenza pronta ad apprendere per cui si spera moltissimo che venga sostenuto nel suo cammino e possa completare i suoi studi». Questi giudizi lusinghieri si ritrovano anche in altri documenti con cui si sostenevano le richieste di borse di studio avanzate dallo studente. Nonostante questo, il suo percorso in Accademia sarebbe stato piuttosto accidentato. In una comunicazione della fine del 1956, ad esempio, si faceva presente «a chi di competenza» che Vaziri non aveva potuto superare il I anno d'Accademia poiché, «per la sua poca conoscenza della lingua italiana e dei regolamenti di questo istituto» non aveva sostenuto l'esame obbligatorio di Anatomia Artistica (v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Vaziri Moghaddam Mohsen*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma, firmato Romano Romiti, datato Roma, 5 dicembre 1956).

Dopo aver ripetuto due volte il primo anno di corso di Pittura con Gentilini, Vaziri era riuscito a passare direttamente al terzo anno di Decorazione con Ferrazzi, diplomandosi poi nell'a.a. 1958-59 v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Vaziri Moghaddam Mohsen*, certificato dattiloscritto su foglio protocollo, datato 8 maggio 1964, con cui si ripercorre la carriera accademica dell'ex-studente. Come Gentilini, anche Ferrazzi avrebbe speso parole di lode per l'allievo, sostenendo le sue richieste di borse di studio, v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Vaziri Moghaddam Mohsen*, documento manoscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma, di Ferruccio Ferrazzi, datato 24 marzo 1958.

⁹⁶² V. Hamoun Vaziri in conversazione con l'autrice, Roma, 27 luglio 2020.

⁹⁶³ V. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Vaziri Moghaddam Mohsen*, traduzione dattiloscritta dell'attestato di diploma presso l'Università di Belle Arti di Teheran (Facoltà di Pittura), riportante la data 30.2.1329 (19 maggio 1951), firmato André Goddard.

⁹⁶⁴ Al 1956 risaliva anche la sua prima partecipazione alla XXVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, dove aveva esposto, nel settore riservato agli artisti iraniani, *Tramonto e Testa di ragazza*, v. ASAC, <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/sem-ricerca.php?cerca=1&p=1>> (24 gennaio 2022).

⁹⁶⁵ V. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Vaziri Moghaddam Mohsen*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma, timbrato 4 febbraio 1958, in cui si attesta che durante l'estate del 1957 Vaziri si era recato in Germania per «eseguire un accurato studio sull'arte gotica» e che, durante il suo soggiorno aveva «eseguito degli studi pittorici che poi ha lasciato in Germania per partecipare ad una esposizione».

⁹⁶⁶ V. Hamoun Vaziri in conversazione con l'autrice, Roma, 27 luglio 2020. Cfr. Vaziri Moghaddam, *Yādmāndeh- hā*, cit., p. 145.

Dopo un primo momento di crisi, egli aveva ripreso pazientemente a lavorare, partendo dagli esercizi che gli aveva indicato il docente, di cui intanto aveva iniziato a seguire le lezioni in Accademia⁹⁶⁷. Attraverso Scialoja, anche lui, dunque, sarebbe arrivato a comprendere le potenzialità del linguaggio astratto e dell'uso di tecniche e materiali non canonici, come rivelano molti suoi lavori del 1959⁹⁶⁸ (fig. 21). Secondo la testimonianza di Hamoun Vaziri, nell'estate di quello stesso anno, il padre avrebbe iniziato a lavorare a delle pitture di sabbia di carattere gestuale, riuscendo via via a perfezionare l'aderenza di questo materiale al supporto, con l'individuazione del giusto quantitativo di vinavil e della modalità migliore con cui impiegarlo⁹⁶⁹ (fig. 22). La cronologia di queste sperimentazioni – finalmente plaudite dall'insegnante – e il ricordo, condiviso da Vaziri con il figlio, di aver frequentato il corso di Bianco e Nero solo per sei mesi⁹⁷⁰, inducono a ritenere che egli avesse conosciuto Scialoja nell'a.a. 1958-59. Il suo nome, infatti, non figura nel registro relativo ai primi tre mesi di lezione dell'anno accademico precedente, come non risultano quelli di altri suoi compagni di corso, con i quali era venuto a costituire un gruppetto piuttosto affiatato: Maria Pioppi, Mohamed Melehi e Jannis Kounellis⁹⁷¹. Il legame stabilito fra tali studenti e il professore è testimoniato da una lettera dell'aprile 1960, scritta da Cesare Vivaldi a Scialoja. In questa comunicazione il critico informava l'amico di aver incontrato fra i visitatori della mostra di Twombly, appena apertasi a La Tartaruga⁹⁷², quella che indicava come la sua «“covata” ultima al completo: [Mohsen] Vasiri [*sic*], la

⁹⁶⁷ *Ibidem*.

⁹⁶⁸ Hamoun Vaziri in conversazione con l'autrice, Roma, 27 luglio 2020.

⁹⁶⁹ *Ibidem*.

⁹⁷⁰ *Ibidem*.

⁹⁷¹ Cfr. AFTS, Roma, fascicolo *Insegnamento*, registro relativo al corso di Bianco e Nero (3 dicembre 1957 – 27 febbraio 1958); Hamoun Vaziri in conversazione con l'autrice, Roma, 27 luglio 2020 e Toni Maraini, *Per Mohsen Vaziri*, testimonianza scritta inedita, conservata presso Archivio Fondazione Mohsen Vaziri Moghaddam. Su Melehi e Kounellis vedi pure *Intervista con Laura Cherubini sugli anni Sessanta*, in Mario Diacono, *KA. Da Kounellis a Acconci: Arte materia concetto 1960-1975*, Milano, Postmedia Books, 2013, pp. 211-212. Jannis Kounellis, in realtà ricordava di aver conosciuto Scialoja nell'a.a. 1957-58, quando questi teneva il corso di Bianco e Nero, v. Jannis Kounellis cit. in Drudi, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit., p. 58. Non si può escludere che egli avesse iniziato a frequentare le lezioni di Scialoja a corso già avviato.

⁹⁷² La mostra personale di Cy Twombly aveva inaugurato alla galleria La Tartaruga di Roma il 26 aprile 1960.

Pioppi, Cunellis⁹⁷³»⁹⁷⁴ (fig. 23), specificandogli poi l'intenzione di Plinio De Martiis di dedicare presto una mostra al giovane artista greco, definito «l'ultima “scoperta”»⁹⁷⁵ del gallerista.

2.1. Un epilogo temporaneo

La lettera di Vivaldi era pervenuta a Scialoja a New York, dove l'artista aveva inizialmente deciso di stabilirsi dopo l'amaro epilogo della sua esperienza da docente presso l'Accademia di Belle Arti di Roma.

In una seduta del Consiglio delle Scuole dell'istituto, tenutasi il 21 novembre 1959, era stata disposta, infatti, la soppressione del corso di Bianco e Nero, ritenuto «implicito nell'insegnamento della Pittura e quindi [...] in sede estetica ed artistica superfluo e ingiustificato»⁹⁷⁶. Si paventava dunque una sua sostituzione con «un corso libero di esperienze pittoriche»⁹⁷⁷. Inoltre, si veniva a specificare che gli studenti iscritti regolarmente all'Accademia non avrebbero potuto essere ammessi ai corsi liberi, in quanto della loro educazione dovevano poterne rispondere soltanto i professori titolari di cattedra⁹⁷⁸. Scialoja era stato informato di queste decisioni da Guerrisi, dapprima a voce e poi attraverso una comunicazione scritta risalente all'8 febbraio, in cui il Direttore gli faceva anche presente: «Per non rinunciare alla Sua attività presso il nostro Istituto ho pensato, come Ella sa, di dare un carattere più indipendente al Suo corso, intitolandolo “Tecniche e forme pittoriche”»⁹⁷⁹. Egli, inoltre, lo

⁹⁷³ Questa era effettivamente la trascrizione in lettere latine del cognome di Kounellis adottata anche nei documenti dell'Accademia di Belle Arti di Roma, v. AABA, Roma, serie *Studenti*, b. *Cunellis Giovanni*.

⁹⁷⁴ AFTS, Roma, *Corrispondenza privata*, b. *Cesare Vivaldi*, lettera di Cesare Vivaldi, Roma, a Toti Scialoja, New York, datata 26 aprile 1960.

⁹⁷⁵ *Ibidem*. La prima personale di Jannis Kounellis si sarebbe aperta presso la Galleria La Tartaruga di Roma il 4 giugno 1960. Come abbiamo già osservato nel caso di Bignardi, anche Kounellis era stato introdotto nell'ambiente de La Tartaruga da Scialoja, v. Jannis Kounellis cit. in Martin Gayford, *Drawing From Life: Jannis Kounellis*, in “Apollo”, Londra, v. CLXXXIII, n. 641, aprile 2016, p. 49. Egli, dunque, sarebbe stato sempre molto grato al professore per la fiducia dimostrata nei suoi confronti e per aver mostrato i suoi lavori a Plinio De Martiis, v. Jannis Kounellis in, *Omaggio a Toti Scialoja*, Accademia Nazionale di San Luca di Roma, Nuovo Archivio Multimediale Accademia Nazionale di San Luca

<<http://nam.accademiasanluca.eu/nam/index.do?text=jannis+kounellis&cat=&page=&year=&ida=1117&mult=0&lang=-1&ut=0>> (26 gennaio 2022).

⁹⁷⁶ AABA, Roma, serie *Atti classificati*, b. *Consiglio delle Scuole*, fascicolo *Consiglio delle Scuola. Sezione Accademia di Belle Arti. Verbali delle sedute*, p. 80, verbale manoscritto n. 26, datato 21 novembre 1959. Ferruccio Ferrazzi risulta l'unico assente alla seduta, mentre erano presenti Michele Guerrisi, Amerigo Bartoli, Cipriano Efisio Oppo, Franco Gentilini, Alessandro Monteleone, Mario Rivosecchi e Mino Maccari.

⁹⁷⁷ *Ibidem*.

⁹⁷⁸ *Ibidem*.

⁹⁷⁹ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Roma, firmato da Michele Guerrisi e indirizzato a Toti Scialoja, 8 febbraio 1960.

rassicurava che gli studenti della Scuola Libera del Nudo – gli unici che, secondo le nuove disposizioni, avrebbero potuto seguirne il corso – sarebbero stati sempre informati circa le sue lezioni⁹⁸⁰. Effettivamente, un avviso in cui erano segnalati luogo e orari degli incontri che avrebbero dovuto essere presieduti da Scialoja era stato prontamente predisposto a uso degli interessati⁹⁸¹, senza neanche attendere l'accettazione dell'incarico da parte del docente, che in realtà non sarebbe mai arrivata⁹⁸². Evidentemente le comunicazioni conciliatorie di Guerrisi non avevano sortito l'effetto sperato, dal momento che i due professori si erano poi visti al Ministero della Pubblica Istruzione, in presenza dei funzionari competenti, per discutere della situazione venutasi a creare in Accademia⁹⁸³. A seguito di questo incontro formale, Scialoja aveva scritto al Direttore:

«acconsento, sia pure con profondo rammarico, a rinunciare al mio insegnamento come incaricato di “Bianco e Nero” presso l'Accademia che Lei dirige. È una grave decisione, dopo otto anni di insegnamento, e mi costa un notevole sacrificio.

Preferisco d'altronde salvaguardare la dignità dell'Accademia di Belle Arti di Roma e non ricorrere a soluzioni estreme quale avrebbe potuto essere la denuncia di una delibera unilaterale e illegittima che tendeva a modificare arbitrariamente il mio corso di insegnamento.

Caro Guerrisi, so che Lei ha ben compreso come la mia decisione di rinunciare all'incarico di “Bianco e Nero” sia stata dettata unicamente dalla ripugnanza per lo scandalo e dall'alta considerazione per i fini culturali e artistici dell'Accademia. Sono contento comunque che il mio diritto sia stato pienamente riconosciuto sia da Lei che dal Dottor Gregorietti e voglio di nuovo ringraziarla per l'impegno che Lei ha assunto di sdoppiare la cattedra di Decorazione. Tutto questo mi dà la misura della sua cordiale e illuminata partecipazione»⁹⁸⁴.

Nonostante in questo documento del 6 marzo 1960 si faccia cenno a un possibile sdoppiamento della cattedra di Decorazione, per la quale Scialoja aveva già inoltrato una richiesta di conferimento

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

⁹⁸¹ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, avviso dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti di Roma, s.d. Vi leggiamo: «Dalle ore 9,30 alle ore 12,30 di ogni giorno, escluso il sabato e la domenica si svolge il corso di “Tecniche e forme pittoriche” tenuto dal Prof. Toti Scialoja, nella aula n. 4 del giardino».

⁹⁸² Guerrisi, difatti, era tornato a scrivere a Scialoja per sollecitare una sua risposta in merito, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Roma, firmato da Michele Guerrisi e indirizzato a Toti Scialoja, 24 febbraio 1960.

⁹⁸³ Di ciò si fa cenno sia nella lettera di Scialoja a Guerrisi del 6 marzo 1960 (v. AFTS, Roma, *Insegnamento*), sia in quella di Guerrisi a Scialoja del 9 marzo (v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*).

⁹⁸⁴ AFTS, Roma, *Insegnamento*, lettera dattiloscritta di Toti Scialoja, Roma, a Michele Guerrisi, Roma, datata 6 marzo 1960. La lettera, non firmata, non reca particolari correzioni. Non è chiaro, dunque, se si tratti di una minuta o di una lettera mai spedita da Scialoja. Tale ambiguità permane dal momento che non si è trovata una lettera che possa essere messa in relazione con questo documento presso le carte dell'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma.

incarico nel giugno precedente⁹⁸⁵, in verità tale proposito sarebbe rimasto irrealizzato. Guerrisi, dunque, non poteva far altro che prendere atto delle dimissioni del collega⁹⁸⁶, esprimendogli, in una nuova lettera, il dispiacere per il fatto che la scuola non potesse valersi per l'anno in corso della sua attività didattica⁹⁸⁷.

Aveva così trovato conclusione la prima esperienza da docente di Toti Scialoja presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Egli sarebbe tornato all'insegnamento solo nell'a.s. 1967-68, dapprima al liceo artistico di Milano, in qualità di professore straordinario di Figura disegnata⁹⁸⁸, e poi nuovamente nella Capitale. Sin dall'a.s. 1968-69, infatti, Scialoja aveva ottenuto il trasferimento al liceo artistico di via Ripetta⁹⁸⁹, per poi essere subito reindirizzato come "comandato" alla cattedra di Scenografia dell'Accademia, finalmente sdoppiata per far fronte all'alto numero di iscritti⁹⁹⁰. Divenutone titolare

⁹⁸⁵ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, fascicolo *Incarico "Decorazione" Prof. Scialoja Antonio*, documento manoscritto su carta protocollo con cui Toti Scialoja richiede di ottenere l'incarico di Decorazione per l'a.a. 1959-60, datato 19 giugno 1959; e scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d'istruzione artistica, datata 26 giugno 1959. Sulla scheda è riportato il giudizio di Guerrisi: valutazione 60 «per le sue ottime qualità artistiche».

⁹⁸⁶ AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Roma, firmato da Michele Guerrisi e indirizzato a Toti Scialoja, 9 marzo 1960. Dalla lettera si capisce che Guerrisi non aveva ancora ricevuto la comunicazione scrittagli da Scialoja solo tre giorni prima, ma che, nei fatti, avrebbe solo confermato quanto già intuito dal Direttore.

⁹⁸⁷ *Ibidem*.

⁹⁸⁸ I documenti relativi sono conservati presso l'Archivio Storico Accademia Belle Arti (d'ora in poi ASABA), Milano, TEA L V 18, *Personale insegnante (in servizio dopo 1923)*, SC-SE-SPI, Cartella *Personale insegnante Scialoja Antonio*, *Ins. figura disegnata 1967/68*.

⁹⁸⁹ Scialoja aveva richiesto il trasferimento per ragioni di famiglia, sapendo che Afro Basaldella avrebbe lasciato vacante la cattedra da lui ricoperta di Figura disegnata presso il Liceo artistico di Roma, v. ASABA, Milano, TEA L V 18, *Personale insegnante (in servizio dopo 1923)*, SC-SE-SPI, Cartella *Personale insegnante Scialoja Antonio*, *Ins. figura disegnata 1967/68*, lettera manoscritta di Toti Scialoja, Roma a Tito Varisco, Milano, in data 21 marzo 1968 e copia del documento dattiloscritto su carta intestata del Ministero Pubblica Istruzione, Ispettorato per l'Istruzione Artistica al Direttore dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Roma, datato 1 ottobre 1968.

⁹⁹⁰ V. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, copia di documento del Ministero della Pubblica Istruzione. Ispettorato per l'Istruzione Artistica datato 6 luglio 1968, avente come oggetto *Sdoppiamento degli insegnamenti di Scenografia e Decorazione*. Nella nota si faceva presente che in quel momento gli iscritti al corso di Scenografia risultavano ben 268. Nonostante Scialoja, appena giunto a Roma, fosse stato comandato alla cattedra di Scenografia, egli nel 1969 sarebbe stato nominato professore ordinario di Figura disegnata, v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, documento dattiloscritto su carta intestata dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Roma, s.d. In questo documento, evidentemente redatto dal Direttore di allora, Luigi Montanarini, si legge: «Al fine della conferma dell'insegnante ad ordinario di figura disegnata ho valutato i lavori degli allievi del Liceo Artistico di Milano, lavori che il Prof. Scialoja ha in parte conservato unitamente al programma di insegnamento.

nel 1974⁹⁹¹, egli, infine, nel novembre 1982, era stato nominato Direttore dell'istituzione romana⁹⁹². Con tale carica aveva chiuso la sua lunga carriera in ambito didattico nell'ottobre del 1985⁹⁹³, senza riuscire a vedere realizzata la riforma del sistema accademico per cui si era mobilitato con grande impegno⁹⁹⁴ e che era ancora in attesa di un suo pieno compimento dal dopoguerra.

Dalle numerose testimonianze rilasciate dagli artisti formati frequentando le lezioni scialojane negli anni Settanta⁹⁹⁵, si può evincere come anche questa seconda fase di insegnamento fosse stata condotta dal professore in continuità rispetto al metodo già felicemente sperimentato nel corso degli anni Cinquanta. La sua stessa idea di didattica non rigidamente dottrinarica, ma fondata sulla consuetudine del condividere con gli studenti l'esperienza creativa, sia come prassi, sia come dialogo critico costruttivo, sulla base del quale ciascuno era lasciato libero di formare la propria personalità artistica, si sarebbe inoltre ritrovata in alcuni suoi ex-allievi chiamati alla docenza accademica, come Vaziri a

I risultati raggiunti dimostrano l'alto livello delle conoscenze artistiche e storiche dell'artista, le sue spiccate qualità didattiche nonché l'aggiornamento sulla problematica del gusto del nostro tempo.

Nell'espletamento del mio incarico, ho avuto anche modo di osservare lo svolgimento delle lezioni nel Corso di Scenografia che il Prof. Toti Scialoja ha tenuto nel corrente anno. Gli approfonditi studi degli ambienti, del costume e della stessa figura l'elevato giudizio artistico raggiunto dalla grande maggioranza dei giovani del corso testimoniano, in aggiunta agli elaborati del Liceo di Milano, la piena e completa idoneità del Pittore Toti Scialoja ad essere nominato insegnante ordinario di Figura disegnata nei Licei Artistici.

⁹⁹¹ Scialoja era divenuto ordinario della cattedra di Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Catanzaro, ma per continuità didattica, sarebbe riuscito a vedere riconfermata, di anno in anno, l'assegnazione a Roma, sino al suo trasferimento definitivo v. AABA, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*, minuta di Luigi Montanarini al Ministero della Pubblica Istruzione. Ispettorato per l'Istruzione Artistica, datata 9 ottobre 1974, avente come oggetto *Prof. Antonio Scialoja. Domanda assegnazione provvisoria*.

⁹⁹² AABA, Roma, Faldone 3 *Direttore*, b. *Prof. Scialoja*, documento del Ministero della Pubblica Istruzione. Ispettorato per l'Istruzione Artistica ad Antonio Scialoja, datato 6 novembre 1982, avente come oggetto: *Incarico di direzione biennio 1982/83-83/84 Accademia di Belle Arti di Roma*. In questo periodo egli risultava esonerato dall'insegnamento, per incompatibilità di ruolo.

⁹⁹³ AABA, Roma, Faldone 3 *Direttore*, b. *Prof. Scialoja*, documento del Ministero della Pubblica Istruzione. Ispettorato per l'Istruzione Artistica ad Antonio Scialoja, datato Roma, 29 agosto 1985, con cui si decreta il pensionamento di Scialoja a partire dal 1 ottobre 1985 per raggiunti limiti d'età.

⁹⁹⁴ Oltre a una celebre lettera scritta a Bettino Craxi, allora segretario del Partito Socialista, ripubblicata in Simongini, *Astrattismo, realismo e oltre: Roma e l'Accademia 1945-1975*, cit., p. 206, Scialoja aveva rilasciato numerose interviste sugli interventi migliorativi da attuarsi nell'Accademia di Belle Arti di Roma e nel sistema accademico in generale, v. AABA, Roma, serie *Atti classificati*, fascicolo *Rassegna stampa*, sottofascicolo *Stampa*.

⁹⁹⁵ Si cita solo a titolo esemplificativo la raccolta di brevi memorie in Drudi, *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*, cit. Fra i più celebri artisti formati con Scialoja in questa fase vi sono: Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Nunzio e Marco Tirelli.

Teheran⁹⁹⁶ e Kounellis a Düsseldorf⁹⁹⁷. In questo approccio, dunque, si può riconoscere un altro prezioso lascito trasmesso da Scialoja – attraverso il suo stesso esempio di artista-didatta – agli alunni più ricettivi, con i quali egli avrebbe continuato ad avere in molti casi uno scambio proficuo negli anni.

⁹⁹⁶ Vaziri aveva lasciato Roma per fare ritorno in Iran nel 1964. Nella sua città natale avrebbe insegnato sino al 1979, rivestendo incarichi sia presso la Facoltà di Arti Decorative sia presso quella di Belle Arti, v. Fondazione Mohsen Vaziri Moghaddam, <<https://fondazionevaziri.com/mohsen-vaziri-moghaddam/>> (26 gennaio 2022). Il suo ruolo di docente sarà fondamentale per la conoscenza dell'arte moderna in Iran, v. Hamoun Vaziri in conversazione con l'autrice, Roma, 27 luglio 2020.

⁹⁹⁷ Il debito nutrito dal Kounellis docente, oltretutto insegnante, nei confronti di emerge esplicitamente nella dichiarazione che l'artista ha offerto il 16 dicembre 2014 in occasione dell'iniziativa *Omaggio a Toti Scialoja*, svoltasi presso l'Accademia Nazionale di San Luca di Roma, v. Nuovo Archivio Multimediale Accademia Nazionale di San Luca <<http://nam.accademiasanluca.eu/nam/index.do?text=jannis+kounellis&cat=&page=&year=&ida=1117&mult=0&lang=-1&ut=0>> (26 gennaio 2022). Cfr. Jannis Kounellis, *Ai miei studenti di Düsseldorf (Düsseldorf, 1999)*, in Mario Codognato, Mirta d'Argenzio, *Eco nell'oscurità. Jannis Kounellis. Scritti e interviste 1966-2002*, Londra, Trolley, 2002, pp. 107-108.



FIG. 1 – Toti Scialoja, *Fuochi d'autunno*, 1954



FIG. 2 – Toti Scialoja, *Luce estiva*, 1954



FIG. 3 – Toti Scialoja, *Finestra notturna*, 1954, riprodotta sulla copertina de “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”



FIG. 4 – Prima pagina dell’articolo di Milton Gendel, *Scialoja Paints a Picture*, in “ARTnews”, estate 1955



FIG. 5 – Toti Scialoja, *La caccia n. 1*, 1955



FIG. 6 – Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1956

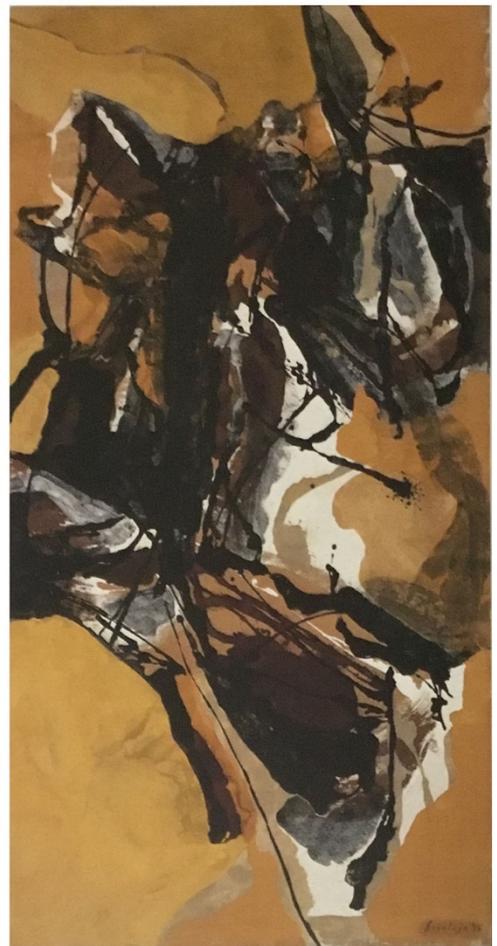


FIG. 7 – Toti Scialoja, *Interruzione*, 1956



FIG. 8 – Giosetta Fioroni nel suo studio, 1956 ca.
Foto di Mario Fioroni



FIG. 9 – Giosetta Fioroni nel suo studio di Montparnasse,
Parigi, 1959.

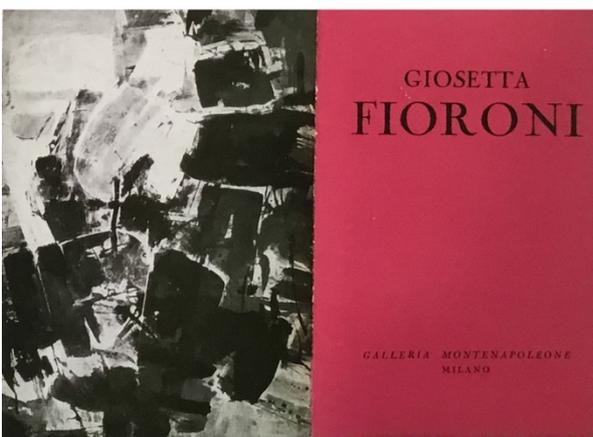


FIG. 10 – Catalogo della mostra di Giosetta Fioroni alla
Galleria Montenapoleone, Milano, ottobre 1957



FIG. 11 – Giosetta Fioroni, *All'alba*, 1957



FIG. 12 – Toti Scialoja, *Il sette di settembre*, 1957



FIG. 13 – Toti Scialoja, *Instabile*, 1958



FIG. 14 – Toti Scialoja, *Ripetizione nero*, 1958



FIG. 15 – Toti Scialoja, *Ripetizione sabbia*, 1958



FIG. 16 – Mostra personale di Franz Kline alla Galleria La Tartaruga, Roma, 1958

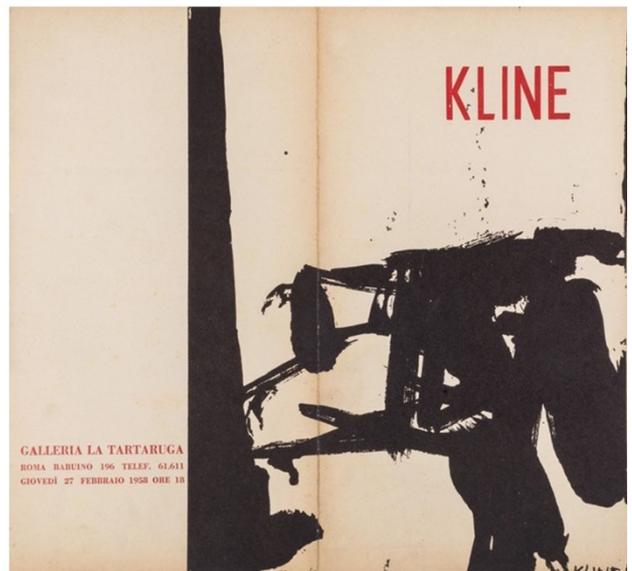


FIG. 17 – Cataloghino della mostra di Franz Kline alla Galleria La Tartaruga, Roma, 1958



FIG. 18 – Robert Rauschenberg, *Complete Relaxation*, 1958



FIG. 19 – Invito alla mostra personale di Robert Rauschenberg, Galleria La Tartaruga Roma, maggio 1959



FIG. 20 – Mohsen Vaziri Moghaddam, *Senza titolo*, 1956



FIG. 21 – Mohsen Vaziri Moghaddam, *Senza titolo*, 1959



FIG. 22 – Mohsen Vaziri Moghaddam, *Sabbia nera*, 1960



FIG. 23 – In foto da sinistra: Jannis Kounellis, Mohsen Vaziri Moghaddam, Toti Scialoja, Maria Pioppi, Efi Kounellis, 1959

APPENDICE 1

Si presentano le interviste realizzate ad alcuni degli ex-allievi di Toti Scialoja, testimoni diretti del suo insegnamento dal 1949 al 1959. Proprio questa cronologia ha determinato l'ordine in cui le trascrizioni sono proposte. Alla testimonianza di Giovanna Maria Paoletti, allieva dell'Istituto d'Arte Zileri, fanno seguito, dunque, i racconti di Giosetta Fioroni, Rita Angelotti, Marco Balzarro e Umberto Bignardi, frequentatori delle lezioni scialojane di Scenotecnica all'Accademia di Belle Arti di Roma, per poi passare a quelli di Giuliano Cappuzzo e Luisa Gardini, i cui ricordi si soffermano maggiormente sul corso di Bianco e Nero. Relativa a questo periodo è anche l'intervista ad Hamoun Vaziri, il quale si è prestato gentilmente a riportarmi alcuni racconti fattigli dal padre, Mohsen Vaziri Moghaddam, venuto a mancare nel 2018.

Tutti gli incontri sono avvenuti di persona, fra il 2018 e il 2020.

Le interviste sono state registrate e la trascrizione è stata editata per renderla più fruibile. Talvolta si è deciso di pubblicare solo gli stralci relativi all'oggetto del presente studio.

Si ringraziano in particolare gli intervistati per la loro disponibilità e Vittorio Armentano Conte e Onofrio Nuzzolese (Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma), senza i quali alcune di queste interviste non sarebbero state possibili.

Intervista a Giovanna Maria Paoletti, Roma, 21 maggio 2018

Intervistatrice: Elisa Genovesi, con la partecipazione di Ivana Dini (amica di Giovanna Maria Paoletti ed ex-studentessa dello Zileri dal 1960)

G.M.P.: [...]. Questa fu una cosa di un'emozione che non mi dimenticherò mai. [Scialoja] mi dice: «Tu quell'oggetto lo copi molto bene, ma guarda, questa è la fotografia e questo è il tuo disegno. Allora? Hai creato qualcosa? No».

Non avevo creato niente in realtà. [...].

Mi mise davanti alla finestra con la luce davanti, uno specchio qui, un oggetto e un foglio di carta al centro e poi mi diceva: «Cosa vedi tu? Ti rispecchia questo oggetto?».

«Sì, ma me lo rispecchia sul foglio e il foglio è un po' così».

«Ecco, e allora se tu mi rifacessi l'oggetto così come lo vedi... tuo mai? dove sta il tuo genio? La tua reinterpretazione? Dove sta il tuo reinventare le cose? Nel copiare questo? Allora guarda, viene male sul foglio? Tu fallo ancora peggio! Non ti deve importare più della realtà. Tu devi imparare a fare delle costruzioni sul foglio da quello lì, facendolo passare attraverso raggi mentali, per cui tu puoi rendere astratto l'oggetto che vedi».

E così mi fece fare davanti a tutta l'aula. Io ero piccola, di una timidezza... [...].

I.D.: Quando si è aperta via Brenta?

G.M.P.: Io l'ho trovata aperta. Perché mia madre andò dalla preside e disse: «Suora, Cicci la devo togliere dalla scuola. Va malissimo in terza media. Che fa?». [...].

I.D.: Tu in che anno sei entrata e in che anno sei uscita?

G.M.P.: Io sono nata nel 1936 e a 13 anni ho iniziato la scuola. Quindi nel 1949. C'era già la scuola, perché le quattro della mostra si sono licenziate nel 1950. [...].

I.D.: Quando si è chiusa via Brenta e la scuola è finita a Tor Carbone?

E.G.: Quello dovrebbe essere nel 1953.

G.M.P.: Bisogna considerare che questa fotografia è del 1954 e Toti Scialoja era già all'Accademia. Lui dovrebbe essere entrato nel 1953.

E.G.: Sì, esatto. [...].

G.M.P.: Mia mamma mi aveva messo un anno avanti. L'Istituto d'Arte, invece di quattro anni, era di tre. Andai ancora un anno avanti. A sedici anni avevo il diploma e potevo entrare in Accademia, ma non mi presero perché avevo sedici anni. Allora mamma dovette intervenire con il TAR. Fu una causa che durò tutta l'estate e alla fine mi diedero il permesso di entrare in Accademia, perché avevo tutte le carte in regola per entrare, tranne l'età, perché bisognava entrare con 18 anni compiuti e io ne avevo 16.

I.D.: Io sono entrata [allo Zileri] nel 1960, tu da quanti anni già eri allo Zileri? Siamo state la prima classe che hai preso?

G.M.P.: No.

[...].

Scialoja era amico per la pelle di Ciarrocchi. La moglie di Ciarrocchi che si chiamava Raffaella Magliola, era stata la mia insegnante di disegno. Ma erano tutti amici. Era la Scuola Romana. Tutti quelli che aveva scelto Madre Anna, erano tutti appartenenti alla Scuola Romana.

[...].

Scialoja non era bello in fondo. Però lui ti guardava fisso e aveva già capito tutto di te.

I.D.: Le racconti del segno? Che tu dici che lui aveva questo tratto...

G.M.P.: Non so, fai conto che doveva fare un ritratto. Lui partiva da qui e, con una matitina monca, lo faceva con un rigo solo! E aveva detto tutto! Tu lo guardavi e dicevi: «Non è possibile!». Era una cosa da sturbo guarda!

[...]

Io un anno sono stata rimandata all'Istituto Zileri. Era il 1950. Mi ricordo anche l'anno perché mio padre fu ricoverato per due anni in clinica [...] quindi fu un periodo tragico. E quell'anno fui rimandata in ricamo. Potevo dire ai miei, con quello che passavano, che ero stata rimandata in ricamo! Allora tutta l'estate, in giardino, prendevo un pezzetto di stoffa e ricamavo... e mi chiedevo: «Ma che ricamo? Chissà che mi daranno quando vado a dare l'esame?»

E.G.: La docente di ricamo era Madre Celina de Marchi?

G.M.P.: Sì.

I.D.: Anche nostra. Lei ha fatto tutti gli anni.

G.M.P.: Ma te hai mai insegnato? Hai mai fatto il corso preparatorio per far entrare le ragazze nell'Istituto d'Arte Zileri?

I.D.: No.

G.M.P.: Io sì. Ho cominciato a 14 anni. Pure quello ho fatto. Poi sono stata rimandata in ricamo. [...]. Bice Lazzari [...] sì, era amica di Scialoja.

E.G.: Che insegnava tappeto...

G.M.P.: Esatto. Io l'ho fatto con lei. Era eccezionale anche Bice Lazzari.

Era una donnetta anziana. Magari aveva sessant'anni quando io ne avevo tredici. Mi pareva vecchissima. Però era così in gamba.

[...]

[Guardando il cataloghino della mostra alla GNAM del 1950]: Sai cos'è questo? È il telaio da tessitura. Questi sono i ricci. Io poi sostituivo le insegnanti, sia di tessitura che Bice Lazzari di tappeto, quando mancavano. Poi mi sono fatta dei tappeti per conto mio. Li facevo con delle stecche di legno così. [...].

Scialoja perché mi guardava così fissandomi? Perché non capiva da dove ero venuta fuori. Aveva tutte ragazze grandi e io ero una ragazzina biondina, tutta timida e imbarazzata. Bastava che mi guardasse e mi spaventavo. Lui mi fissava così. E capì al volo tutto quello di cui avevo bisogno. E studiò su di me quello che doveva poi sapere sulle altre. Io gli sono servita come esperimento.

I.D.: Tu l'hai detto tanto di questa impressione del segno, che poi è quello che Madre Anna ha continuato a esigere da noi, anche se io Scialoja l'ho solo sentito nominare. Rispetto all'artistico noi avevamo molta più cura del segno.

G.M.P.: È logico! Avevamo anche maestri d'eccezione.

I.D.: Tu quando sei andata in Accademia non hai trovato che c'era quasi per certe cose un lasciare... Non è stata una continuità con lo Zileri... Io ho sentito come un arresto, perché lo Zileri stilisticamente era molto più avanti dell'Accademia. Io l'Accademia ho sentito che era più stantia.

G.M.P.: Tu in Accademia che hai fatto?

I.D.: Tutto, perché non mi piaceva... scenografia, decorazione e pittura.

[...]. In Accademia un'altra cosa che mi dava molto fastidio era che tu arrivavi a una certa ora e il professore arrivava due ore dopo, oppure non veniva. Io non l'ho accettato questo.

[...]. C'era Piccolo e uno che si chiamava Vergoz, che era l'assistente. [...]. Io non accettavo questo. Nello stesso periodo mi proposero di insegnare disegno e storia dell'arte a un magistrale privato (allo Zileri ho insegnato dopo). Andavo lì e tutto funzionava. Invece andavo in Accademia – magari mi ero fatta dare tre giorni liberi dall'Istituto – e non si concludeva niente. A me questo mi irritò. Allora pensai che fosse un problema di Scenografia e passai a Decorazione con Avenali. A Decorazione non

sono andata avanti. Tutto quello che ho fatto l'ho fatto da autodidatta. Sono rimasta con i sedici anni dello Zileri. Io ho imparato tutto lì.

G.M.P.: A me non è successo questo! Quando io entrai in Accademia, io avevo la Magliola, la moglie di Ciarrocchi, che mi fece una presentazione come la sua migliore allieva, siccome pure lei aveva fatto decorazione con [Ferruccio] Ferrazzi. Allora io venni presa dall'assistente che era Canali e subito ci siamo intesi, perché lui ci insegnava a disegnare sul cavalletto, cosa che per me era molto bella e molto particolare.

I.D.: Ma noi allo Zileri avevamo i cavalletti...

G.M.P.: Sì, ma in un modo diverso. E poi arrivò Ferrazzi che mi prese sotto la sua ala. Quindi io non so quanti giorni a settimana andavo a studio da Ferrazzi, che abitava a piazzale delle Muse. Aveva uno studio con delle pareti altissime, perché faceva anche sculture. E io andavo lì. Ero la cocca di tutti. Pensa quanto mi poteva piacere un maestro come Ferrazzi.

I.D.: A decorazione c'era molta acquaforte. E a me l'acquaforte non mi è piaciuta.

G.M.P.: Pensa che io mi comprai tutto. L'acido, la bacinella per fare le lastre...

I.D.: Quindi io passai a pittura. Ogni anno cambiavo iscrizione. L'unico che ho conservato sempre era quello di storia dell'arte che era mitico: Rivosecchi. Bravissimo! Un taglio molto romantico, quindi la vecchia lettura. [...].

G.M.P.: Io mi trovai benissimo invece all'Accademia. [...].

Lo Zileri ci aveva formato. Quindi, quando tu da giovane ricevi una formazione così completa e profonda, perché veniva proprio da dentro...

I.D.: Poi tante ore. Noi stavamo fino alle cinque. Smettevamo un attimo per mangiare il pranzo e ricominciavamo. Tutti i giorni era così. Quindi tante ore. [...].

Sembra assurdo. Erano solo tre anni, ma erano sufficienti per come era tutta l'impostazione.

G.M.P.: Dopo vi faccio vedere due cose che sono andate anche alla Quadriennale di via Nazionale. Lì è stato bellissimo. Io vengo invitata fra i giovani alla Quadriennale di via Nazionale. Ognuno si

poteva presentare con tre quadri la sera prima dell'inaugurazione. Io andai e presentai tre quadri figurativi. Mi venne incontro Toti Scialoja e mi disse: «Dai di testa? Figurativi? O qui porti l'astratto che ti ho insegnato io, come te l'ho insegnato io, o sennò non partecipi».

I.D.: E tu che hai fatto?

G.M.P.: Sono andata a casa... ho fatto tre quadri astratti e la mattina dopo alle 7 e mezza ero lì a portare i miei tre quadri che furono subito impiantati nella prima sala.

Stralcio dell'intervista a Giosetta Fioroni, Roma, 14 luglio 2020

Intervistatrici: Elisa Genovesi e Martina Rossi, con la partecipazione di Marta Bandini (Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma).

G.F.: Toti Scialoja era una persona incantevolissima, anche se al contempo piena di cose negative. In più gli avevano fatto una specie di dispetto, perché la cattedra di Scenografia, prima che lui entrasse a insegnare, era una cattedra molto mal vista, perché c'erano i peggiori dell'Accademia. Uscivano dai gabinetti, entravano nell'aula, facevano delle sciocchezze madornali. Per cui l'insieme era proprio irritante. Poi c'era questo altro professore che si chiamava Piccolo. Dopo arrivò lui [Scialoja], che era stato un bravissimo scenografo.

E.G.: Lui aveva collaborato tanti anni con Milloss.

M.R.: Ha scritto tanti testi bellissimi negli anni Quaranta sul teatro.

E.G.: Era una persona che si interessava al teatro russo. Aveva il mito di Mejerchol'd.

G.F.: Sì, sì. Sapeva che il teatro russo era stato importante, mentre il teatro di Peppino Piccolo non aveva figli.

Io poi, sinceramente, proprio in quel periodo andai via, nonostante la presenza di Toti da cui andavo a lezione ogni tanto, ma non seguii con una certa coerenza. Quindi non so come si sviluppò la cosa fra i due, quando tutti e due insegnavano. [...].

[Nelle lezioni di Scialoja] c'era un'apertura a un raggio molto ampio di esperienze. Io stessa che sono andata e venuta un po' così, [...] sentivo che lui lì era un pesce fuor d'acqua. Però poi, proprio qualcuno degli allievi, mi disse che era riuscito bene o male... Perché lui era una persona incantevole. Purtroppo non era incantevole affatto Piccolo. Quello era un po' il dramma: non c'erano proporzioni l'un contro l'altro armato. Però, credo che in qualche modo riuscirono, attraverso la separazione più che attraverso...

E.G.: All'epoca in cui Piccolo insegnava, c'era Sante Monachesi che faceva da assistente.

M.R.: Stavamo studiando le cose che studiavate di storia del teatro, perché abbiamo trovato dei programmi e la cosa interessante è che in una tua intervista di qualche anno fa, hai detto che

l'insegnamento di Scialoja era importante proprio perché era una preparazione teorica fondamentale per tutti voi.

G.F.: Verissimo.

M.R.: Abbiamo trovato i diversi moduli che lui affrontava e quindi era interessante anche che tipo di storia del teatro vi trasmetteva. Abbiamo visto che studiavate molto Craig.

G.F.: I russi.

M.R.: L'idea di un teatro visivo, più che un teatro di parola.

G.F.: I russi hanno avuto un ruolo importante.

Lì la stonatura era questo Piccolo, mi sembra... Mi sono accorta che, come allora, avrei ricominciato a parlar male di Piccolo.

E.G.: Era un'opinione diffusa. Diciamo che si dividevano in due categorie: chi stimava Scialoja e chi invece preferiva un approccio tradizionalista, probabilmente. [...].

G.F.: C'era comunque un basso livello interattivo. [...]. [In Accademia] Poteva succedere un po' di tutto. E secondo me quello che era un po' triste è che invece non successe quasi niente.

Per quel poco che ricordo c'era un vivaio di interessi, foto che arrivavano... Qualcosa arrivava dalla Russia, qualcuno era stato in Russia e raccontava, parlava... Però Piccolo, con i suoi interventi, riusciva anche a rovinare quel poco che c'era.

M. B.: Invece Scialoja com'era quando insegnava?

G.F.: Lui faceva delle cose a suo modo. C'era una specie di bancone alto così. Lui allora era così giovane e secondo me anche – diciamolo pure – così bello e così agile, che con un solo zompo partiva da lì, si metteva in piedi e poi: “zitti, zitti”. Richiamava tutti gli studenti e cominciava a parlare: “Siamo sulla piazza Rossa, uscendo a destra io vado verso la casa di Tolstoj. La prima volta non riuscii a farla aprire, ma la seconda sì...”.

M.B.: Era molto visionario. Vi portava...

G.F.: Sì, visionario. Voleva anche intrecciare le cose, perché appunto era lì a insegnare proprio in un periodo un po' di transizione.

M.R.: In un momento di transizione, Scialoja è stato fondamentale anche per dare alla nuova generazione l'idea di andare oltre la parete, oltre il pittorico, di espandersi. Il suo non è stato un insegnamento fine a se stesso, ma è stato importante anche per le possibilità che vi ha dato.

G.F.: Sì. Lì c'era la sensazione vaga e complessa, forse sbagliata, di una sua grande partecipazione al mondo russo dell'arte. Perché lui non solo conosceva il divenire del teatro, ma c'erano molte cose di cui parlava... di viaggi in Russia. [...]. Io poi lui l'ho avuto come professore anche in altre situazioni, che non erano legate alla Scenografia.

Io approdai alla Scenografia perché avrei voluto fare lo scenografo. Mi sarebbe piaciuto. Dopo però cominciai un po' dipingere e anche a vendere qualche cosa, per cui feci un po' di soldi. In verità mi interessava il mondo dell'arte e della pittura. Capii subito che non era la scenografia che mi piaceva di più. Perché la scenografia aveva dei ritmi un po' speciali.

Anche allora c'erano questi due grandi Paesi, l'America e la Russia. La Russia veniva prima, perché aveva già fatto scenografia d'avanguardia. Di qua non ne sapevano niente. C'era una specie di vuoto. Magari niente è esagerato, però, abbastanza poco.

E.G.: In Fondazione Scialoja ho trovato che Scialoja su Mejerchol'd aveva un libricino di Gerardo Guerrieri del 1947 e poi ho trovato dei dattiloscritti e un testo in russo che lui si era fatto tradurre evidentemente, perché nella traduzione ci sono anche un po' di errori grammaticali, per cui sembra opera di qualcuno madrelingua russo che sapeva un po' di italiano. Questo dava un po' il polso di quanto lui volesse approfondire qualcosa che effettivamente in Italia non era così risaputo.

G.F.: Scialoja era una persona straordinaria. Io poi l'ho conosciuto bene. [...] Lui, pur avendo tutte quelle qualità, aveva al contempo un piglio molto volitivo. Voleva quello che voleva. Rimproverava. Diceva che era bella, a quella che era bella, creando dei cespugli di odio nella stanza, al punto che quando passavi venivi fulminato. Insomma, un insieme di cose che non gli ha mai permesso di fare delle lezioni come avrebbe potuto fare secondo me, ma ha dato degli spunti molto importanti. [...].

Io sono una sua partigiana, lo dico sinceramente, un po' perché io ho avuto grande simpatia per lui e lui ha avuto grande simpatia per me. È logico che se incontri un tuo simile in mezzo a una piccola banda di disgraziati, chiamali come vuoi, per forza si crea un legame.

Lui poi ha tirato fuori delle cose molto interessanti: frammenti di libri, frammenti di traduzioni, cose che ha voluto riprendere e ha voluto raccontarci. Ha fatto un lavoro a suo modo molto speciale, per cui c'era sempre il sentimento di perdere qualcosa di importante, qualcosa che poteva riuscire ad andare avanti. Io ho avuto un'affinità per forza. Lui nei momenti di sconforto si buttava sul tavolo e mi diceva:

“Tu, per esempio, che sei così differente, come sei capitata qui?”

“Non dire così, anche tu sei differente”.

“Sì, anch'io lo so. Sono differente”.

Faceva poi questi zompi da su a terra. Gli dicevo: “Tu fai quelle cose, che peraltro sono pericolosissime. Perché ti puoi rompere l'osso del collo?”

“Eh, se me lo rompo allora tanto vale che me lo rompa, perché cosa vuoi. Qui hai visto com'è? Hai visto cosa succede qui intorno? Niente, nulla, oppure cose tutte abominevoli”.

“Ma no – dico – aspetta un momento. Bisogna prenderle anche da un altro punto di vista. Tu non puoi sperare di comunicare a persone che non ti conoscono, non sanno chi sei, non sanno che fai lo scenografo, non sanno quasi chi è uno scenografo”.

“Sì, hai ragione, bisognerebbe fare tutto con calma, ma che vuoi...”.

Io poi attraversavo un momento particolarmente difficile. Andai a Bologna. Partii, lasciai tutto.

“Te ne vai? Adesso te ne vai, eh?”

E poi tornai perché a Bologna mi sentii in colpa. Era un periodo molto complicato.

Poi da lì andai a vivere in Francia, a Parigi, per cui persi molto i contatti con lui. Tornai molti anni dopo.

E.G.: E quando pure lui si trasferì in Francia vi frequentavate?

G.F.: Noi ci siamo visti in Francia, in modo più disteso, perché poi lì c'era tutto un forte *clan* francese che lui conosceva, mi sembra.

E.G.: Gli anni dell'insegnamento di Scialoja in Accademia, soprattutto quelli in cui lo avete conosciuto voi, hanno segnato una fase in cui la sua stessa pittura è cambiata in maniera radicale, come sono cambiati i suoi riferimenti pittorici. Prima guardava tantissimo ai francesi e poi, fra il 1955 e il 1956 ha la folgorazione per gli americani.

G.F.: Quella purtroppo non la digerisce bene, non so come dire. Ha questa folgorazione per gli americani. Secondo me lui aveva ragione e noi invece abbiamo discusso... abbiamo parlato molto e

molto inutilmente, perché obiettivamente gli americani portarono una specie di gettito nuovo e originale di libertà.

Lui poi in Accademia raccolse alcuni... C'era Kounellis...

E.G.: Pino Pascali. E prima c'erano Carlo Battaglia, Umberto Bignardi...

G.F.: Certo. Quelli erano del mio anno.

E.G.: Gabriele Stocchi, Anna Papparatti.

G.F.: Sì, tutti loro, poverini, fecero i salti mortali per stargli dietro. Io anche, per quanto potevo. E poi però andai via parecchie volte, perché allora stavo facendo un trasferimento in Francia. [...].

M.R.: L'altra volta con Marta ha parlato del fatto che lei, nei primi anni, voleva realizzare costumi ed effettivamente l'ha fatto negli anni Cinquanta per la televisione e poi per il teatro d'avanguardia con Arbasino. In questo mi è venuto da pensare a dei testi di Scialoja in cui i costumi erano definiti "frammenti pittorici in movimento". Quindi, volevo sapere se pure lei condivideva questa concezione del costume.

G.F.: Sì. C'è stato un indagare anche in questa direzione. Io, lo ripeto, andavo e venivo. Era un periodo difficile per mie ragioni personali. Ma lui si addentrò proprio nel lato costume. [...].

M.R.: Lei la scorsa volta ha detto di voler fare tutto, dai costumi alla pittura, e ha detto a Marta di subire dall'esterno la discriminazione secondo la quale se si voleva fare la costumista non si poteva fare anche la pittrice. Era così?

G.F.: [...]. Uno è molto giovane e quindi molto aperto a tante cose. È in dubbio su quasi tutto, per cui uno tenta un po' con i costumi... tenta un po' di cose... [...].

Intervista a Rita Angelotti, Roma, 6 luglio 2019

Intervistatrice: Elisa Genovesi

R.A.: Scialoja a Scenografia c'è stato solo due anni o tre, perché poi è passato a insegnare Bianco e Nero.

E.G.: Sì, dal 1953 al 1957. Dal 1957 al 1959, invece, ha insegnato Bianco e Nero.

R.A.: Sì, infatti io sono entrata in Accademia che lui era lì da un anno. Mi sono iscritta nel 1953-54 e ho finito nel 1957. I primi due anni ero assidua. Andavo sempre alle lezioni. Dopo non sono stata bene [...]. Già al secondo anno stavo male, ma non lo sapevo per fortuna, quindi continuavo a frequentare. Dopo ho frequentato un po' meno, però, ho parecchi ricordi.

Scialoja l'ho rivisto anche successivamente. Adesso stavo pensando a quand'è l'ultima volta che l'ho visto. Non so se è stato quando lui ha fatto quella grande mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Allora lui aveva già ottant'anni, o forse di più.

Dunque, io sono entrata all'Accademia che avevo 18-19 anni e lui in quell'anno, o l'anno dopo, mi ricordo che fece 40 anni. Mi ricordo che eravamo stati con lui... tutto il solito gruppetto. Hai conosciuto Marco Balzarro. Chi altro hai conosciuto?

E.G.: Sono stata da suo cognato, Umberto Bignardi. Poi sono stata da Balzarro e da Luisa Gardini.

R.A.: Luisa non era proprio sua allieva, però stava sempre là.

E.G.: Mi ha detto che ha frequentato solo un anno di Bianco e Nero.

R.A.: Sì. Lei stava a Pittura. Comunque, veniva sempre. Infatti, ha conosciuto Gabriele Stocchi che era nel nostro gruppo ed era un allievo di Toti.

E.G.: Mi ha detto che vi ha conosciuti grazie a Rivosecchi, perché a Storia dell'Arte vi ritrovavate tutti.

R.A.: Sì certo! Dopo ti faccio vedere. Ho anche delle fotografie con Rivosecchi. Pure lui era in gamba! Era uno molto appassionato.

Toti doveva essere professore di Scenotecnica e io ho ancora degli appunti suoi. Ci ha portato a teatro. Siamo stati al Teatro dell'Opera , ma non durante la rappresentazione.

E.G.: A vedere la struttura quindi.

R.A: Sì. E ci ha spiegato un po' di cose. Poi non mi ricordo se l'altro teatro dove ci ha portato era il Teatro dell'Arte o il Teatro Ateneo, quello che sta all'università. Non mi ricordo se era quello o l'Eliseo. Insomma, due volte siamo stati con lui, mentre il professore di Scenografia non ci ha mai portato da nessuna parte. Ti avranno parlato del professore di Scenografia...

E.G.: Il "famoso" Piccolo.

R.A: Peppino Piccolo. Che ridere! Lo prendevamo in giro e lui se n'è accorto. Insomma, c'era un po' di... Mentre con Rivosecchi, che ci chiamava il "gruppo degli Astrattisti" c'era un rapporto diverso. Infatti, io una volta, di sera, incontrai Rivosecchi a piazza di Spagna e gli dissi:

«Professore si ricorda?».

«Come no! Tu sei del gruppo degli astrattisti. Ricordarti che se fai una mostra devi mettere pure il mio nome».

E infatti io lo scrivo sempre che ho studiato con Scialoja e Rivosecchi. E con Grassi quando ero al liceo. Io ho fatto il liceo classico, il Mamiani, e avevo come professore di Storia dell'Arte Luigi Grassi, che forse avrai sentito. Lui è stato un grosso studioso della pittura "antica". Ha scritto parecchi libri sul disegno italiano. Un anno dopo è passato al magistero a insegnare. Lui e la professoressa di Greco avevamo bravi, per il resto...

Ma insomma, ti dicevo, purtroppo non stavo bene. Ho avuto problemi con i polmoni e dovevo stare sdraiata. Quindi ho ricominciato un po' a frequentare l'Accademia nel 1956-57. Però gli esami li ho dati tutti. Toti faceva delle lezioni, che non erano proprio lezioni con lui in cattedra. Erano come dei cenacoli. Stavamo tutti attorno a lui, perché alla fine era sempre il solito gruppo che gli si radunava intorno. Alla fine, si è selezionato. E si parlava. Lui ci raccontava tante cose di tutto. Non solo di Scenografia o Scenotecnica. Parlava del teatro [...].

E.G.: Ma queste lezioni si tenevano proprio all'Accademia?

R.A: All'Accademia, sì. Allora eravamo pochi all'Accademia. C'erano i classici corsi, cioè: Pittura, Scultura, Decorazione e Scenografia. E Storia dell'Arte che erano in comune. Poi c'erano anche le

lezioni pomeridiane in cui Rivosecchi parlava della critica d'arte in genere. Parlava di Benedetto Croce. Abbiamo fatto delle lezioni anche su quello. E qualche volta ci ha portato fuori, nei musei. Se vuoi ti faccio vedere la fotografia dove siamo a piazza del Popolo. Li vedi tutti o quasi. Eravamo tanti. Ci fece una bellissima lezione su Valadier a Piazza del Popolo.

Ma torniamo a Toti. Lui faceva dei cenacoli. Stavamo tutti lì e si parlava. A volte c'erano anche dei dissapori. Mi ricordo Carlo Battaglia che una volta insisteva perché lui...

Carlo era una persona speciale. Io l'ho conosciuto e l'ho frequentato parecchio soprattutto al primo anno. Io stavo sempre con lui e con Gabriele Stocchi. Uno da una parte e uno dall'altra. Gabriele mi tormentava con Ezra Pound. E, per carità, aveva ragione. Lui parlava di cinema. Ma si parlava di tutto. Era una meraviglia, perché le lezioni di Scialoja continuavano anche al di fuori, perché eravamo tutti molto entusiasti. Poi, sai che vuol dire uscire da un liceo che, per quanto fosse il Mamiani, dava un insegnamento molto ridotto. La storia dell'arte era un'ora alla settimana. Siamo arrivati a Donatello mi pare. Al primo anno Grassi ci ha spiegato solo che cos'è l'arte. E Cennino Cennini e via dicendo...

Quindi dicevo... Carlo Battaglia, che era uno molto rigoroso, una volta insisteva che il pittore deve pensare anche al telaio, deve sapere com'è fatto, deve decidere le cose... E Scialoja disse: «Maddai, adesso non ti puoi andare a occupare pure del telaio».

«No, pure del telaio!».

E si erano un po' urtati. Sono quelle discussioni che magari in un altro momento non si sarebbero verificate, perché Scialoja avrebbe detto: «Sì, il telaio è importante». Perché in realtà è importante. E magari Carlo non avrebbe insistito, ma in quell'attimo si erano un po' presi.

E.G.: Dovevano avere due caratteri un po' forti e anche passionali.

R.A: Sì, ma lo eravamo un po' tutti. Gabriele è un altro. Pare che lo sia anch'io secondo mio marito, ma non lo so [...].

Poi lui una volta [Scialoja] ci portò da Capogrossi e l'abbiamo conosciuto. Abbiamo parlato con lui. Poi siamo stati allo studio di Toti, quando stava vicino a via Veneto.

E.G.: A via di Porta Pinciana?

R.A: Sì. Aveva lo studio lì. Poi ho visto altri due studi suoi. Non quello di via Margutta. Quello...

E.G.: Che però mi hanno detto quello di via Margutta in realtà era con Afro. Diciamo che quando Afro era andato negli Stati Uniti lui si appoggiava lì. Però, ecco non era proprio il suo. Poi lui ne ha avuto uno a...

R.A: ...Teatro di Marcello...

E.G.: ...e a piazza Mattei.

R.A: Sì, io sono stata sia a Teatro di Marcello che a piazza Mattei, perché gli ho portato a far vedere delle cose e avevo. Era un periodo negli anni '70 che io disegnavo parecchio. Facevo molto bianco e nero. Gabriele una volta era da me, vide questi disegni e disse: «Rita, potremmo fare un libro su Conrad come illustrazioni mettiamo i tuoi disegni. Questi neri mi piacciono molto». E io ero andata da Scialoja. Avevo tra le altre cose anche questi disegni e gli parlai dell'idea di Gabriele, ma lui mi smontò un po'. Mi disse: «Ma no, le illustrazioni sono un genere secondario. Tu devi pensare alla pittura». Questo me l'ha ricordato Gabriele [...]

Lui è un mago! E quando mi disse Conrad io rimasi così... «Gabriele, ma io sto leggendo Conrad!». Da allora ho cominciato a mettere i titoli *Per Conrad* o riportavo delle frasi sotto a questi disegni. Insomma, la cosa finì lì. [...].

Tornando a Scialoja, mi ricordo una volta in cui lui ci raccontava del teatro Du Viex-Colombier, di Petrolini e di tutte le cose che lui aveva visto, perché lui aveva vent'anni più di noi e aveva avuto tutte queste occasioni. Lui stava al Salone Margherita a vedere Petrolini. Quindi ci raccontava queste cose e Anna [Paparatti] disse: «Ma professore, lei ce le racconta in un modo che ci fa credere che siano tutte belle e chi lo sa se lo erano, ma lei ce le fa sembrare belle». Proprio per come lo diceva, infatti!

E.G.: Aveva carisma e trasmetteva l'entusiasmo.

R.A: Sì, e poi ci parlava di tutte cose che volevamo sapere. E noi stavamo lì a "bere". Devo dire [...] che sono stata fortunata, perché sono andata a Scenografia per un caso, perché pensavo: «Almeno è un'arte applicata. Mi darà da vivere».

Ma di scenografi ce ne sono tre in tutt'Italia e lavorano solo loro. Era un'idea. Comunque, sapevo che avrei continuato a fare la pittrice, perché non mi bastava fare solo la scenografa. E infatti Monachesi una volta mi disse: «Ma tu perché non sei andata a pittura?».

Monachesi lo abbiamo avuto come assistente il primo anno.

E.G.: Di chi? Di Piccolo?

R.A: Sì. Noi abbiamo avuto un anno solo Monachesi. Poi venne Fabio Vergoz, che dopo ha preso la cattedra. Vergoz era una persona tranquilla. E invece Piccolo... [...]. Lui lavorava col cinema e ci dava dei temi tipo: «Fate la scenografia di una casa di una mantenuta d'alto livello».

E noi sapevamo benissimo che lui girava un film con Mara Berni [...].

E.G.: E quindi captava le vostre idee.

R.A: Sicuramente! [...] Noi siamo stati i primi contestatori. Contestavamo Peppino Piccolo. Lui una volta ci disse di fare un bozzetto, non so se della *Cavalleria Rusticana*... qualcosa che si svolgeva in Sicilia. «E mi raccomando dovete fare una cosa... niente scappatoie... arte astratta... dovete fare una cosa diciamo di teatro verista». E allora io... Sai i ragazzi sono provocatori. Forse adesso non l'avrei fatto... Io gli ho portato il mio bozzetto. Avevo trovato delle cartoline di Pantelleria [...]. Lui stava guardando. Diceva sempre: «Gustoso... gustoso...». A un certo punto gli ho detto: «Vede, ho fatto anche le nuvolette». E allora ha capito. Poi mi conosceva, sapeva come la pensavo. Ha incominciato... me ne ha dette di tutti i colori! «Allora noi abbiamo l'influenza... perché voi dite che siete influenzati dalla pittura. Allora noi siamo influenzati da Michelangelo perché mangiamo i fagioli che sono cresciuti – mi è rimasta in testa, una cosa orrenda! – con gli escrementi di Michelangelo». Questa è una cosa che mi ha lasciato... Come può dire una cosa simile? Chi ti permette? Non puoi neanche nominarlo Michelangelo, tu! E mi ricordo che avevo vicino due compagne che [...] potevano prendere le mie difese, ma non hanno detto niente. [...]. Io ero proprio scossa, perché mi aveva detto addirittura che ero stupida. [...]. Però dopo, quando c'è stato l'esame finale, mi ricordo che i miei compagni ridevano, perché lui prendeva i miei bozzetti perché voleva recuperare, diceva: “Gustoso questo...”. Li teneva anche alla rovescia e continuava a dire che andavano bene.

E.G.: Quindi forse si sarà pentito dei toni.

R.A: Sì [...].

E.G.: E quindi Scialoja – mi spiegava Balzarro – che faceva questo corso di Scenotecnica che era direttamente sotto il controllo di Piccolo.

R.A.: No. Ufficialmente Toti era il professore di Scenotecnica. Poi però ci parlava di tutto: di letteratura, di musica... mica solo delle lampade, di come stanno a teatro. Devo dire che in realtà neanche Piccolo ci insegnava niente, proprio niente! Noi siamo cresciuti, siamo maturati più spiritualmente che tecnicamente. Non era una scuola che ti dava [...] un'educazione veramente professionale per la scenografia. Scialoja formava dal punto di vista di quello che era la storia del teatro o l'arte in genere, ma spiegava anche come si fanno i costumi. Mi ricordo che Toti ci diceva: «Fate il costume per un ballerino che ha – mettiamo – le gambe troppo grosse. Allora dovete fare in modo che sembrino più sottili». Ci dava queste indicazioni. Poi lui ci raccomandava anche, per esempio, di comprare “Harper's Bazaar”, perché c'erano fotografie di famosi, come Avedon, e poi c'era un certo gusto grafico. [...] Ma anche per le immagini di moda, che potevano servire per i costumi. Lui ci dava parecchie indicazioni. Poi ovviamente sulla letteratura, su tutto.

Io ho sempre letto molto [...] però Henry James, Virginia Woolf, Ezra Pound, li ho conosciuti quando finalmente stavo all'Accademia. Allora mi si è aperto quel mondo [...] che avevo sempre cercato e devo dire che sono stata fortunata ad essere capitata lì.

Poi, per esempio, noi facevamo i costumi, ma per conoscere il corpo andavo alla Scuola Libera del Nudo, che era lì [in Accademia]. Era una cosa molto romantica, perché si trovava all'ultimo piano. Faceva un freddo tremendo e la modella poverina, stava vicino a una grossa stufa [...].

Noi facevamo un esame per entrare in Accademia. La cosa strana è che noi che non venivamo dal liceo artistico, facevamo un esame artistico, ma anche un esame culturale. Dovevamo fare una prova di italiano scritto, poi ci chiedevano storia, storia dell'arte. Quelli che venivano dall'artistico, invece, facevano solo l'esame artistico e non quello culturale. Era strano. [...]

E.G.: [...]. Ci sta un testo di Nicola Sabbatini che è stato ripubblicato in un'edizione numerata nel 1955 e che si occupa delle macchine sceniche. Scialoja ne aveva una copia. Una mia collega ha trovato una tesina di Pino Pascali che citava questo libro e abbiamo pensato che potesse essere una tesina per Scialoja probabilmente. [...]. In Fondazione Pascali ce ne sta più di una: sui luoghi deputati e il teatro medievale, sul teatro giapponese... [...].

R.A.: Può essere, perché Scialoja ci parlò molto del teatro giapponese. Il teatro No.

Pascali venne l'anno dopo che sono entrata io, o due anni dopo. Me lo ricordo Pascali. Me li ricordo tutti quelli che c'erano e che poi sono diventati conosciuti... [...].

C'erano iraniani, c'erano argentini. Mi ricordo che conoscevo uno del Libano e uno della Siria. Poi c'erano americani, una norvegese che era una mia amica. C'erano parecchi stranieri.

Tu pensa che il primo anno non avevamo neanche un luogo in Accademia, perché non so... dovevano pulire... e andavamo alla via che c'è di fronte, dove c'è una scuola del Comune.

E.G.: San Giacomo?

R.A.: Via di San Giacomo, sì. Andavamo lì il primo anno, per alcune lezioni. Però c'era una bella biblioteca mi ricordo, con un sacco di bei libri. Poi per i costumi e altre cose andavamo alla biblioteca di San Luca. Andavamo a disegnare lì per riprendere gli stili vari per i costumi.

Mi ricordo la lezione di Toti sull'eleganza. Perché lui prendeva gli argomenti e parlava. Diceva: «Un cavallo è elegante. Perché? Perché...». [...] allora si discuteva del perché un cavallo è elegante... Perché la funzione... Quando c'è la funzione e non di più... [...]. E poi lui diceva: «Sì, però anche una signora anziana può essere elegante, quando è carina...». E da lì poi si continuava.

E.G.: Quindi queste lezioni partivano da argomenti che lui affrontava da tanti punti di vista.

R.A.: Sì, certo. Non saprei dire adesso come partivano. C'erano anche delle nostre domande [...]. Ecco, questa foto ce l'ha fatta Gabriele. [...]. Questo è Carlo Battaglia. Io sono questa qua dietro. Questa è Maria Teresa Stella. Lei veniva da Fano, era bravissima con i costumi e ci diceva: «Voi dovete pensare che quando porti un costume alla sarta lei deve capire». Poi ha lavorato parecchio in RAI.

Poi c'è Toti. Poi questi sono altri... Questo era argentino. Questo è a Milano. Rodolfo Monaco che è pittore. [...].

E.G.: E qua dove eravate?

R.A.: In un cortiletto dell'Accademia. [...]

Sai, era molto ridotta l'Accademia. Stavamo in ambienti anche abbastanza sporchi, ma non ce ne importava niente. [...]

Questo è un modello mio. Mi pare che fosse *Le mosche* di Sartre. E questa foto è con Rivosecchi. Siamo a piazza del Popolo. Questa è Anna Papparatti. Questa sono io. Luisa. Gabriele sempre con il libro in mano [...]. In altre foto si vedono meglio. Si vede anche Carlo. [...]. Questa è mia sorella Silvia.

E.G.: Anche lei ha frequentato?

R.A.: Sì, lei è venuta l'anno dopo di me. Faceva Decorazione. [...].

Noi eravamo tutti innamorati dell'arte astratta. Io ovviamente avevo iniziato con l'arte figurativa, anche se mi sono subito appassionata all'arte astratta. Ero abbonata a "Stile arte" quando facevo il liceo [...]

E.G.: Perché all'epoca comunque avere un repertorio di immagini era complicato. [...].

R.A.: Sì, ma io avevo la fortuna che, siccome mio padre era medico, gli arrivava della pubblicità molto bella, dove c'era sempre un'immagine di un pittore o anche di un musicista. Poi lui le dava a me. In più mi ricordo che qualcuno ci regalò i primi Skirà che sono usciti [...]. E poi ho dei libretti che avevo comprato, ma che allora si trovavano solo in bianco e nero. Sono dei piccoli libri francesi sull'Impressionismo e il Post-impressionismo. [...]. Li portavo al liceo per farli vedere e quelle che erano le più brave a scuola e dicevo loro: «Guarda che meraviglia!». C'era un quadro di Courbet, *Les demoiselles au bord de la Seine* e una si era scandalizzata. [...].

Mi ricordo che una volta portai un libro su Klee che mi avevano regalato in Olanda. Qui non si trovavano. Lo portai al professore di lettere, anche per evitare che ci interrogasse Lui era un prete simpaticissimo, però [...] non capiva. [...]. Gli portai questa cosa. Lui la guardò nervosissimo e disse: «Una volta l'arte era composizione, ora è scomposizione». E mi ha restituito il libro [...]. Quindi puoi immaginare che all'arrivo in Accademia, con Scialoja, mi si apre un mondo.

E.G.: Certo. Ma proprio suo cognato mi diceva che in realtà quando Scialoja parlava di arte moderna la sua impostazione era molto in linea con la critica più avanzata dell'epoca, che faceva riferimento a Cézanne, e da Cézanne traeva un filo conduttore. Mentre era Gabriele Stocchi ad essere appassionato di Dada e Surrealismo.

R.A.: Ah, certo! Gabriele... Dada.

E.G.: Scialoja ne parlava? Cioè era stato lui ad aver tirato fuori l'argomento a lezione e poi magari Stocchi aveva approfondito per conto suo? Come funzionava?

R.A.: [...]. Gabriele sì, era molto per il Dada, però anche Scialoja ce ne parlava. È chiaro che lui doveva farci un po' una storia della pittura, visto che Peppino Piccolo non ce la faceva. Lui ci parlava

di tutto. Fu quello che, attraverso Dorazio, conobbe Twombly. Ci portava i disegni di Twombly, e infatti Luisa ne comprò uno. [...].

Ce l'ho ancora davanti agli occhi quel disegno, quando Toti lo portò a scuola. È stato un bell'impatto. Poi io in quel periodo ero interessata stranamente alle calligrafie degli analfabeti. Le ricopiavo, mi divertivo.

E.G.: E queste cose dove si trovavano?

R.A.: Io le trovavo perché avevamo la tata a casa che sapeva fare solo la sua firma. Infatti, quando lei doveva scrivere le lettere, le scrivevo io per lei. E io mi divertivo a ricopiare queste grafie. Era come un disegno. Una volta, mentre andavo in Accademia, mi rubarono il portafoglio. Dentro avevo soltanto i soldi del biglietto di ritorno, la tessera dell'Accademia, non avevo neanche la carta d'identità! Qualcuno, non so se proprio quello che me l'ha rubato e ha trovato 15 lire dentro, mi mandò a casa una lettera, scritta da un analfabeta. [...]. E io quante volte l'ho ricopiata! E poi da lì ai disegni dei bambini. Per cui, quando poi ho visto Twombly, praticamente sono stata...

E.G.: Che poi questo tipo di interesse mi sembra di averlo ritrovato anche in molte cose di Anna Papparatti, con questa grafia... Ci sono per esempio delle cartoline o delle tavole fatte con Luisa Gardini. [...].

Per cui, insomma, c'era un interesse abbastanza condiviso.

R.A.: Sì. Poi Mallarmé [...] e anche tutte le poesie visive. Pure in *Oltre lo specchio* di Carrol ci sono molte di queste cose.

E.G.: Questi argomenti li avete conosciuti sempre attraverso Scialoja??

R.A.: Eh sì! È chiaro che lui ci dava degli *imput* e poi magari la conversazione continuava fuori dall'Accademia. Ti dico, io ero felice di stare insieme a Gabriele e Carlo, perché ero come una spugna. Da loro apprendevo tutto quello che desideravo. Per quanto avessi letto e fossi interessata alla pittura, c'era sempre da imparare. Tutt'ora c'è sempre da imparare...

Una volta Toti raccontava che qualcuno era andato a studio da lui e, avendo visto un suo quadro astratto aveva detto: «Ah, che bello... lì vedo una faccia». Al che Toti aveva subito cancellato la faccia, o almeno quella che era stata riconosciuta come una faccia, per dimostrare che lui ammetteva solo l'arte astratta... [...].

E.G.: [...] lei però non era del gruppo di San Paolo della Regola?

R.A.: No, ma ci andavo da loro. [...]. Già avevo una figlia, perché io mi sono sposata mi pare l'anno dopo che ho finito l'Accademia...

E.G.: Quindi nel '58.

R.A.: Poi è nata Guendalina nel '59. [...] dunque erano: Carlo, Anna, Gabriele, Luisa e Marco e facevano le sculture col pane. Dopodiché arrivavano le formiche. [...].

[...]. Toti aveva questo di buono: lui ci dava delle regole, ci dava delle indicazioni, però ci diceva anche che bisognava violarle. Ci spiegava che bisogna essere liberi, seguire la propria strada. La contraddizione della vita è quella.

E.G.: E a lezione aveva un rapporto alla pari con voi?

R.A.: Sì, perché noi stavamo seduti a un tavolo tutti insieme, come si fa a pranzo. Noi lo chiamavamo professore. Solo dopo ci siamo dati del tu, ma non era che lui stava in cattedra e noi tutti... no, no... Anche perché poi alla fine eravamo un piccolo gruppo che stava con lui. Tanti non frequentavano neanche.

E.G.: Quindi si era molto selezionato.

R.A.: Poi c'erano quelli che seguivano più Piccolo.

E.G.: Certo.

R.A.: Poi lui [Scialoja] ci parlava molto del balletto. Lui notò quella ballerina francese che ha fatto il film *Papà Gambalunga* [1955] con Fred Astaire e ha sposato Roland Petit. Leslie Caron. Lui l'aveva vista quando era una ballerina di fila e l'aveva notata e prima che diventasse famosa. [...].

E.G.: Balzarro mi ha detto che sia in classe, sia a casa vi dava dei compiti sviluppare. Che tipo di lavori erano? Si ricorda qualcosa in particolare?

R.A.: Sì, certo! Dicevo per esempio questa cosa sui costumi. Lui ci diceva come doveva risaltare qualche cosa, quale tecnica usare... Il problema è che i bozzetti oltre a Scialoja, li guardava Piccolo, ed era lui che ci dava i voti. Non ricordo veramente se noi avessimo un voto in Scenotecnica. No, in realtà era solo Scenografia e Storia dell'Arte. Poi c'era Arredamento. Un professore che ogni tanto veniva. Molto simpatico, ma insomma, non si faceva niente di che. [...].

E.G.: [...] Leggendo le varie cose che scrive Balzarro a Scialoja, si capisce che c'era un interesse per Mejerchol'd molto forte.

R.A.: Come no! Ci ha parlato tanto di Stanislavskij, ma soprattutto di Mejerchol'd. [...]. E mi pare che ci portò anche dei libri a fare vedere, perché forse quelli all'Accademia non c'erano. [...].
Quindi Marco ti parlava di questi compiti che Toti ci dava a casa?

E.G.: Sì, perché io in realtà gli avevo detto tesine e lui mi ha detto che le tesine si facevano solo per Rivosecchi, mentre per Scialoja si facevano proprio dei compiti.

R.A.: Questo sì. Mi ricordo vagamente. Però esattamente quali compiti me lo ricordo pochissimo. Mi ricordo qualcosa sui costumi. Sulle scenografie non mi ricordo. Anche se è chiaro che noi, quando abbiamo conosciuto Mejerchol'd facevamo delle cose su quella scia.

E.G.: E per esempio personaggi come Buster Keaton?

R.A.: Sì ci parlava di tutto il cinema. Poi io avevo Carlo Battaglia che sapeva tutto sul cinema. Allora a Roma c'era un solo *cineclub*, che era il San Bellarmino. Mi sono vista tutta la storia del cinema lì. [...].

Scialoja ci parlava di cinema, di musica. Lui era amico di Massimo Mila. [...].

[mostrando i libri con riproduzioni di suoi lavori] E queste sono quelle cose dove copiavo la calligrafia degli analfabeti. Mi piacevano e anche i disegni dei bambini [...]. Li ho iniziati a collezionare quando avevo 16 anni. [...]. Per quanto io non ho disegni miei da bambina piccolissima. Io disegnavo sempre perché in famiglia era normale per noi disegnare. E infatti dovevo andare al liceo artistico. Poi mio padre aveva tantissimi amici pittori e scultori che gli hanno detto: «Ma no, non ce la mandare, che la influenzano!». [...]

E.G.: E Scialoja di quali artisti dell'Espressionismo Astratto parlava, prima ancora di andare a New York nel 1956?

R.A.: Ci parlava di loro, come no! Poi lui è diventato molto amico di Motherwell.

[...]. A casa aveva dei quadri. Si parlava dell'arte astratta in genere e naturalmente degli americani. Allora il momento era quello perché da noi chi c'era? Afro forse.

E.G.: Sì, anche perché Afro in quel momento inizia a fare la spola con gli Stati Uniti, per cui lo teneva anche un po' aggiornato. Ho trovato della corrispondenza bellissima del '55, in cui praticamente lui era stato addirittura coinvolto nella giuria di una mostra che univa artisti europei e artisti statunitensi per la quale Scialoja aveva ricevuto un premio. Insomma, Afro lo informava di tutte le amicizie che aveva con persone che evidentemente erano passate da Roma, perché ne parlava come se fossero conoscenze condivise con Scialoja, per cui magari anche lui li aveva conosciuti.

R.A.: Sì, certo! [...]. Pure Dorazio è stato uno dei primi che ha portato...

[...]. Perilli era uno che si occupava anche molto di teatro.

E.G.: Sì. Era molto interessato anche al teatro d'avanguardia. Quindi era legato anche a Ripellino, oltre che a Novelli, il quale era un altro grande amico di Scialoja.

R.A.: Sì, il gruppo era quello. Perché poi in realtà chi altro c'era? C'erano appunto questi nuovi, tipo la Fioroni che Scialoja stimava molto quando era all'Accademia. Io non l'ho conosciuta all'Accademia. In realtà l'ho incontrata tante volte, però lei conosceva mia sorella e mio cognato.

E.G.: Perché hanno fatto una mostra insieme a Bignardi alla Tartaruga. Una proprio delle prime... Forse la prima mostra di Bignardi. [...].

R.A.: Io [Giosetta Fioroni] non me la ricordo all'Accademia. Sapevo che c'era perché Scialoja ce ne parlò. Però, adesso che ci penso, non me la ricordo. Forse c'era e io me la sono dimenticata, ma se avesse frequentato il nostro gruppo...

[...]. Scialoja ci parlava di lei al primo anno. Noi eravamo al primo anno e lui parlava di lei. Lei era più grande.

[...]. Forse l'ho vista qualche volta per un anno e dopo non l'ho più vista, perché non me la ricordo bene. Mi ricordo gli altri. Pascali me lo ricordo molto bene, Kounellis ecc., ma li conoscevo al di fuori. [...] Quando andavo a vedere le mostre di mio cognato.

Io la prima mostra l'ho fatta nel 1983, quando avevo quasi cinquant'anni. Noi avevamo questa cosa con Marco: «Non si devono fare mostre! Bisogna solo lavorare!». Te ne avrà parlato. Tanto che mi pare che quando Carlo decise di fare una mostra lui non era d'accordo. E invece bisogna fare. Bisognava seguire quell'*iter*. [...].

Io ho fatto mostre tardi anche perché ho avuto quattro figli. E allora o lavoravo, oppure facevo le pubbliche relazioni, perché per fare le mostre devi fare anche quello. [...]

E.G.: E lei su che cosa ha fatto la tesi?

R.A.: Io avrei fatto volentieri la tesi sul Cubismo, su Picasso, ma era troppo forte, allora l'ho fatta su Braque. Ho preso una scorciatoia per cui sono riuscita comunque a parlare del Cubismo.

E.G.: Ma queste tesi? Chi stabiliva l'argomento? Era legato a un professore?

R.A.: Beh, la tesi di Storia dell'Arte era legata a Rivosecchi, mentre quella di Scenografia a Piccolo.

E.G.: E per Scenografia invece, che cosa ha presentato?

R.A.: Abbiamo fatto una scena e un teatrino. Non mi ricordo se per la *Tosca*.

E.G.: Quindi l'esame finale di diploma si componeva di un lavoro che si faceva per Scenografia e uno per Storia dell'Arte.

R.A.: Sì, non era una cosa unica. Erano sempre due professori. [...]

Intervista a Marco Balzarro, Perugia, 22 giugno 2019

Intervistatrice: Elisa Genovesi, con la partecipazione di Aloysia Botti (moglie dell'artista) e Vittorio Armentano Conte (regista, amico dell'artista).

M.B.: Praticamente le sue lezioni erano discorsi assolutamente improvvisati sull'arte moderna. Lui teoricamente all'inizio doveva insegnare Scenotecnica. Non faceva mai Scenotecnica, anche perché è ridicolo. La Scenotecnica che si insegnava una volta a scuola era quella dei teatri dell'Opera, cioè come si mettevano le cantinelle per tenere su le sagome, per esempio un albero tutto frastagliato sostenuto dietro da queste cantinelle che lo tenevano in piedi. Ora, questa cosa era totalmente fuori moda, tranne che nei teatri d'Opera, già nel 1953.

Lui ha cominciato a insegnare scenotecnica nel 1953. Io ero appena entrato. Era incaricato. Non aveva neanche la cattedra. Più avanti ha avuto la cattedra in Scenotecnica e poi, per fortuna, ha insegnato Scenografia, cioè qualcosa di più sostanzioso.

A ogni modo, lui sostanzialmente – ripeto – parlava di arte moderna improvvisando. Il pezzetto che voglio farvi vedere adesso [al computer] riguarda il libro *L'Isola del Tesoro* di Stevenson. Quello che conta, però, è il suo modo di esporre, che è sempre un po' lirico, un po' poetico. Lui metteva un po' di poesia in tutto quello che diceva e specialmente in ciò che riguardava l'arte. Oltre a farci lezione nelle aule orrende che ci davano all'Accademia, perché in quel momento l'Accademia era in disuso e siamo andati anche in posti improvvisati, orribili, che non erano adatti a fare lezione, lui faceva lezione anche in un suo studio. Per esempio, in uno studio di via Margutta che in realtà era di Afro, ma che Afro gliel'aveva prestato. Poi andavamo spessissimo al suo studio a via di Porta Pinciana, dove c'era proprio la sua casa di famiglia.

[mostra il video <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Lisola-del-tesoro-secondo-Toti-Scialoja-2a10f1da-d63a-482c-8b6a-19742d051604.html>]

Sono contento di avervelo fatto vedere, anche se lo avevate visto. Come lui teneva le lezioni è esattamente così: improvvisando.

E.G.: Quindi non portava di solito libri o immagini...

M.B.: Non aveva né libri né appunti. Mai visti appunti da Scialoja, assolutamente! Poi un discorso nasceva dall'altro. Ecco, una cosa su cui insisteva, che è il cardine del suo insegnamento: la moralità del bello. Cioè il bello ha una sua morale che è l'unica cosa che conta. Quindi lui ci fece vedere l'arte moderna attraverso questi occhi. Allora bisogna pensare l'Accademia nel 1953. Cosa succede in quell'anno? Una bomba a Roma: la mostra di Picasso. Poteva Scialoja non portarci alla mostra? È

chiaro che ci portò alla mostra di Picasso. Il professore di Storia dell'Arte poteva non portarci? Anche lui ci porta a vedere la mostra di Picasso.

E.G.: Quindi siete andati con Rivosecchi e Scialoja insieme?

M.B.: No. Ognuno per sua iniziativa, senza sapere dell'altro. La direzione dell'Accademia, nella persona di Michele Guerrisi, scultore, li ha rimproverati per averci portati verso la dannazione, per averci fatto vedere qualcosa che i ragazzi non dovevano sapere. Tutti sapevano che c'era questa mostra di Picasso, ma l'Accademia doveva ignorarlo assolutamente. C'era poi un tipo buffo, che si chiamava Walter Lazzaro, che aveva fatto un film nella parte di Raffaello. Si era montato un po' la testa. Era uno dei più accaniti accusatori: «Ma come? Portate i ragazzi a vedere quelle cose?». Tanto per intenderci: il direttore, Michele Guerrisi, il Cubismo lo chiamava: «Le chitarre spaccate». La parola Cubismo non l'ha mai detta. Allora, naturalmente, tutti noi ragazzi eravamo dalla parte di Scialoja e anche di Rivosecchi. Poveretto, nel suo piccolo. Rivosecchi non era così aggiornato come Scialoja, però faceva del suo meglio. Insomma, qualche cosa di buono l'ha fatta.

Io naturalmente sono rimasto amico di Scialoja anche dopo l'Accademia. Lui continuava a dirmi “dammi del tu” e io continuavo a dargli del Lei. Sempre! Io la parola Maestro la scrivevo con la “M” maiuscola. Questo per dire il mio punto di vista.

Siamo diventati amici anche perché a lui faceva piacere essere aiutato nella composizione dei libri. Io, per esempio, gli ho curato l'impaginazione di tutti i suoi cataloghi della Galleria Marlborough. Questa cosa veniva persino firmata come “design: Marco Balzarro”.

E poi l'ho aiutato anche con i libri che sono stati chiamati *Poesie con animali*, quei *non-sense* molto belli che sono stati scoperti anche da Calvino. Calvino era entusiasta di queste cose: *La zanzara senza Zeta*, *Amato topino caro*. Dunque, una volta è successo questo [...], io ero su un tram. Avevo in mano *Amato topino caro*, il primo libro di Scialoja di questo tipo, che avevo aiutato a impaginare come poi tutti gli altri e lui mi aveva fatto una bella dedica: «A Marco a cui tanto devo per la riuscita di questo libro». Io ho solo curato l'impaginazione, tutto lì. Non ho fatto altro. A un certo momento mi vedo circondato da ragazzini. E questi ragazzini che fanno? Dicono a voce alta, a memoria, man mano che io sfogliavo, tutte le poesiole. Per esempio: «L'ippopota disse mo, nella mota ho il mio popò». [...] Io non immaginavo che Scialoja fosse così popolare tra i ragazzi. Sapevo che lui aveva letto più volte a gruppi di scuole o altri. Per essere un po' buffo una volta si era messo dei lunghi guanti da cucina. Cercava di fare un po' di recitazione anche.

A proposito di recitazione. Lui ha fatto molto teatro. La cosa che trovo scandalosa è che quando parlano di Scialoja, anche i libri seri, non parlano praticamente mai del suo teatro. Ma lui ha fatto

molto teatro, addirittura come regista. Il teatro è importante. Poi come scenografo e costumista non ne parliamo. Con Milloss ha lavorato moltissimo. E mi ricordo *Ungarica* per esempio. *Ungarica* era un balletto inventato da Milloss sul dramma dell'Ungheria. Naturalmente c'era l'invasione russa ecc. Tutto molto stilizzato. Non c'era propaganda. Allora Scialoja in quel periodo faceva tutti i quadri grigi. Milloss gli ha detto: «Ti proibisco di usare il grigio». Scialoja c'è rimasto malissimo. E allora che ha fatto? Tutto in rosso, ma a malincuore, perché in quel momento non era il suo colore. Ad ogni modo è stato un bel balletto.

E.G.: Sì, mi sembra costituisca anche un punto di svolta rispetto alla sua idea scenografica, perché è più astratto rispetto alle cose che aveva fatto in precedenza.

M.B.: Sì, sì. Ad esempio, ne *Les Mariés de la Tour Eiffel* lui aveva fatto una Tour Eiffel però che era già tutta sgangherata, appena allusa, diciamo Cubista. [...] I suoi costumi tendevano spesso al Cubismo. C'erano dei tagli in diagonale. Comunque, non erano rivoluzionari i suoi costumi. Di solito non lo erano. Un po' più le scenografie, specialmente le ultime.

Lui ha fatto un ciclo in teatro in cui era anche un po' l'organizzatore e che è andato malissimo sul piano economico, perché non ha avuto successo. [...].

E.G.: Una curiosità. Lui ha iniziato con Scenotecnica. Poi nel 1957 passa a Bianco e Nero. Io ho trovato un sacco di corrispondenza da parte di allievi (per esempio Carlo Battaglia e Anna Papparatti) che si complimentano per questo passaggio. Perché erano così entusiasti? Perché voleva dire che aveva più ore a disposizione?

M.B.: Voleva dire questo: la Scenotecnica era una materia del tutto secondaria e Scialoja dipendeva totalmente da Peppino Piccolo, che era il titolare di Scenografia. Anni dopo Scialoja è diventato insegnante di Scenografia, per fortuna. È stato anche a Milano un anno.

E.G.: Sì, nel 1968.

M.B.: Ecco! Meno male che le date le sai... Poi è ritornato a Roma. Alla fine ha fatto tutt'altra cosa, cioè quel corso di Bianco e Nero che è indipendente dall'Accademia, tanto è vero che non danno voti. Non si ha nessun titolo facendo Bianco e Nero ed era il pomeriggio. Allora è successa una cosa strana: delle persone anche note, come Giosetta Fioroni, che all'Accademia non venivano mai, in un certo senso giustamente per questo Peppino Piccolo, che era una frana totale... [...] Lui ha vinto la cattedra,

perché non era titolare, era incaricato. Poi c'è stato il concorso, che ha vinto di fronte a Prampolini e a Scialoja. [...] Lui ha fatto solo i costumi per un film di Totò e si vantava molto di questo. «Come l'ho vestito!», diceva e ci faceva vedere Totò vestito sempre alla Totò, ossia sempre con la marsina e la bombetta. Questo era Peppino Piccolo. Allora dipendere, Scialoja, da un tipo così era dura. Quindi lui improvvisando riusciva a svincolarsi da quello che l'altro voleva che lui facesse.

E.G.: Quindi proprio tecnicamente Scenografia “comandava” Scenotecnica.

M.B.: Tutte le altre materie, compresa Scenotecnica che era la materia meno importante. Per fortuna proprio il professore più in gamba, cioè l'unico accettabile, era proprio quello di Scenotecnica. Siamo stati molto fortunati.

E.G.: All'interno delle sue lezioni di Scenotecnica vi ha mai fatto vedere il libro di Nicola Sabbatini sulle macchine sceniche?

M.B.: No, noi avevamo questo in un libro fatto da Peppino Piccolo, ma anni dopo. Ma Scialoja non ci ha mai fatto vedere niente del genere.

E.G.: Però anche lui usava farvi fare le tesine, giusto?

M.B.: Sì, le tesine si usavano tutti gli anni, ma erano per Rivosecchi.

E.G.: Io ho trovato nell'Archivio di Scialoja, in Fondazione, dei manoscritti e...

M.B.: Ma quella è un'altra cosa. Per tesine, mettiamoci d'accordo. Allora c'erano le tesine che erano delle tesi annuali, diciamo più piccole rispetto alla tesi finale, che era un librone. Quelle erano le tesine e le facevamo per Rivosecchi. Avevano una votazione a parte, ecc. Poi Scialoja ci dava dei compiti. Noi non le chiamavano tesine, almeno non mi pare. Erano dei compiti. “Parlatemi di...”. E noi scrivevamo, anche in classe. Per esempio, una volta ci ha chiesto di parlargli di una scenografia di Léger, *La Création du monde*. Abbiamo scritto e illustrato *La Création du monde*, cioè una variante del bozzetto grande di Léger. Quindi ci dava dei compiti, sia scritti che visivi.

E.G.: Io ho trovato in questa cartellina un bel mazzetto di fogli in A4 piegato, manoscritti. La grafia mi sembrava la sua. Era sulla Storia del teatro e della Scenotecnica. Teatro moderno. Partiva dalla

crisi del teatro dell'Ottocento, dove si parla del teatro di Kean, e si parla di Schlegel, del duca di Meiningen...

M.B.: Allora, questa è una cosa molto particolare. Scialoja ha visto che ero l'unico a prendere molti appunti alle sue lezioni. Allora mi ha dato un incarico. «Guarda, tu cerca di organizzare questi appunti, fanne un libricino e poi vediamo se si può fare una vera e propria pubblicazione». Quindi quei fogli immagino che siano quelli. Poi lui ha pensato: «Questo materiale è troppo scarso. Da qui non ci posso fare un bel libro». E ha rinunciato all'idea.

E.G.: Ho capito. Però, per esempio, c'è una mia collega che si sta occupando di Pascali e lei ha trovato in Fondazione a Polignano proprio delle tesine fatte da lui sul teatro medievale, quindi sui luoghi deputati, sul teatro giapponese. Pure quelli potrebbero essere dei compiti per Scialoja?

M.B.: Sì, potrebbero essere dei compiti per Scialoja, perché non possono essere per Rivosecchi. Gli argomenti non c'entrano niente.

E.G.: E invece le vostre tesi? Lei si è diplomato con una tesi su Paul Klee. Invece Battaglia su Pollock, Anna Papparatti non si è diplomata, ma voleva farla su Mirò. In che cosa consistevano queste tesi? Ve le dava sempre Scialoja?

M.B.: La tesi era libera. Io ho scelto Klee perché in quel momento ero molto preso da Klee. [...]. Cosa ho fatto io per Klee? Rivosecchi voleva che oltre a uno scritto consistente – il mio era un librone – ci fossero dei disegni. Allora io ho fatto una cartellina grossa così, tutta piena di disegni miei. Per la verità non erano copie da Klee o imitazioni di Klee, ma dei disegni liberi, che potevano avere qualche nesso, oppure non avevano nessun nesso. Questa roba è ancora all'Accademia. [...].

Io ricordo che ho fatto la tesi su Klee volutamente su carta da pacchi, per fare una cosa *chic* e naturalmente era meno leggibile. Poi era un problema per la povera dattilografa. Io scrivevo lentamente a macchina, quindi c'era una dattilografa che aveva scritto facendo molti errori... pazienza! Io dovrei ancora avere una copia del libro [...].

A.B.: Ce l'hai.

M.B.: Ce l'ho?

A.B.: L'abbiamo ritrascritta tutta... L'hai anche ricorretta! Caspita! È un mattone Marco!

M.B.: Però non ci sono i disegni. Ovviamente quelli erano una cosa a parte [...].

Io ho conosciuto molto bene Rothko [...] a Roma perché era ospite di Carla Panicali [direttrice della sede romana della galleria Marlborough], quindi lo vedevo sempre. E poi a New York, dove ho visto la Cappella Rothko prima che esistesse. Era lo studio di Rothko al centro di New York e aveva la forma della Cappella. Cioè, diciamo meglio, la Cappella l'hanno fatta ricostruendo lo studio di Rothko che sopra aveva una tettoia di vetro e aveva dei lati che componevano un esagono o un ottagono. E le pareti erano costituite praticamente da quadri enormi molto scuri. Non posso dire "ero amico di Rothko"... mi vergogno a dirlo, ma lo vedevo spesso e parlavamo spesso.

E.G.: E invece con altri artisti? Sempre in archivio ho trovato una cartolina che voi avevate scritto a Scialoja nel 1957 che stava a Procida ancora con Bignardi e il fratello. Poi ci stava Marca-Relli, c'era Twombly, c'era anche Afro.

M.B.: Lui a Procida andava anche con altri artisti americani.

V.A.: E Novelli anche...

M.B.: Sì. I suoi amici americani che venivano a Roma erano de Kooning... Kline no. Kline l'ha conosciuto in America. Motherwell. Motherwell ha ospitato Scialoja a casa sua. Scialoja mi diceva una cosa molto curiosa, cioè che la camera da letto di Motherwell aveva al centro un albero. [...]. Motherwell è un genio della pittura americana ed è di gran lunga sottovalutato. Lui, a parer mio, è uno dei tre o quattro più grandi pittori americani del Novecento.

E.G.: È anche un grande intellettuale.

M.B.: Sì. Lui è nato anche come intellettuale. Ha scritto *Dada Painters and Poets*. E poi altri libri ed era un intellettuale. Una cosa che mi ha colpito un po' sorprendentemente nei suoi scritti è quando ha parlato della supremazia dell'arte americana rispetto a quella europea. Insomma, un po' nazionalisticamente lui vedeva la forza dell'Espressionismo Astratto rispetto a quello che si faceva in Europa. È vero che in Europa c'era un piccolo Espressionismo Astratto meno forte, e altre cosette... residui di Cubismo... Cubismo semi-astratto... però c'era Dubuffet... però c'era Burri... Questi artisti erano evidentemente al di fuori della mentalità sua. Ma Dubuffet non deve nulla rispetto

ai grandi americani. È enorme Dubuffet. È una vastità di produzioni forte, straordinaria. Il suo ultimo periodo a me piace particolarmente. Sono chiamate di solito le “architetture”. Di Dubuffet un capolavoro assoluto è *Le Jardin d’email*, cioè il *Giardino di smalto* che sta a Otterlo, al museo Kröller-Müller. Il Museo Kröller-Müller gli ha dato uno spazio all’aperto circondato da alberi e dentro questo spazio lui ha creato un giardino di cui di vegetale c’è un albero fatto “alla Dubuffet”, ma tutto il resto non ha niente di vegetale, eppure è un giardino. La cosa bella di questo giardino è che la gente ci cammina volentieri. I bambini ci corrono e ci giocano, quindi per la prima volta in arte, direi, un’opera diventa luogo di piacere. Si vede proprio da certe fotografie che ho, che la gente cammina con grande godimento... figuriamoci i bambini! [...]. Ecco, è un capolavoro quello. Molto noti di Dubuffet sono anche i quattro alberi della Chase Manhattan Plaza. Plaza è un termine ovviamente non americano, ma che gli americani usano per indicare dei vasti spazi, che possono essere una piazza, invece di “square” quindi la chiamano “plaza”, oppure un luogo indeterminato ma molto vasto. Questo è un luogo molto vasto e ci sono questi quattro alberi che sono grandissimi, però rispetto a questo spazio sono piccoli. Nonostante siano piccoli hanno una forza di presenza straordinaria. Queste chiamiamole “sculture-architetture” sono caratterizzate da grosse strisce nere che danno un carattere molto forte che è grafico, ma nello stesso tempo anche plastico. [...].

E.G.: Voi siete stati molto amici con Gabriele Stocchi?

M.B.: Io volevo che ci fosse un gruppo e questo gruppo comprendeva Carlo Battaglia, Stocchi, Gardini, Rita Angelotti Biuso e qualche altro insomma... Naturalmente Umberto Bignardi. [...]. Devo dire che io rimpiango Scialoja come nessun altro, per la sua generosità e la sua onestà. Onestà anche in questo: lui ha avuto degli allievi che poi sono andati per una strada molto diversa dalla sua, come ad esempio Kounellis e Pascali. Nonostante questo, lui ne riconosceva il valore, anche se affermavano cose diverse da quelle che diceva lui. Diceva per esempio: «Col senno di poi a Pascali bisogna riconoscere la grande sensibilità tattile». Lui usava questo termine “sensibilità tattile”. [...].

E.G.: Anche se è risaputo che lui, quando per la prima volta ha visto le opere “Pop” di Pascali, all’inizio si era risentito.

M.B.: Le prime opere “Pop” di Pascali erano una frana. Cioè lui orecchiava la Pop in un modo molto rozzo all’inizio. Poi si è sviluppato bene. Ha fatto quelli che sono stati chiamati “animali bianchi”, che spesso non sono animali, ma vengono chiamati così. Quindi ha avuto un’evoluzione rapida molto

importante, ma le sue prime cose Pop sono sinceramente brutte! Aveva orecchiato un po' male. Si stava formando.

E.G.: E sul suo sito ho letto che lei ha fatto *happening* anche con Pascali.

M.B.: Sì, è vero. Era molto piacevole fare queste cose, improvvisando. Cioè, io per esempio dicevo: «Io mi prendo questa zona qua, tu prendi tutta quest'altra e fai tutto quello che vuoi». Lui faceva tutto quello che voleva, poi entrava dentro, ma andava bene lo stesso. Anche se uno agiva individualmente, però si formava qualche cosa di unico. Questi *happening* avevano luogo spesso a casa di Kounellis, con grande rabbia del portiere, perché queste cose avvenivano sicuramente dopo le 11 e fino all'una di notte, ecc. Nonostante questo, c'era chi arrivava in ritardo. Per esempio Topazia Alliata... [...]

E.G.: E che livello di pubblicità avevano questi eventi? Passaparola...

M.B.: Passaparola. Gli ambienti erano piuttosto piccoli. La casa di Kounellis era una casa normale ed era anche il suo studio [...]. La gente era tutta seduta per terra.

E.G.: E non c'è una documentazione di questi...

M.B.: No, niente... neanche una foto!

[...]. Twombly c'è stato un periodo che era molto amico nostro. Il nostro gruppo stava a San Paolo alla Regola e c'era Luisa Gardini, Gabriele Stocchi e poi teoricamente un'altra che non veniva mai, Rossana Galotti, che poi ha fatto la segretaria alla Marlborough e ha abbandonato l'idea di fare l'artista. Eravamo un gruppetto, ma c'erano altri due, cioè Anna Papparatti e Carlo Battaglia, che siccome volevano sposarsi, hanno anticipato la cosa e sono andati in un appartamento abbastanza vicino [...]. E allora eravamo due gruppetti uniti che erano parte dello stesso gruppo. [...].

E.G.: Invece ho letto che lei ha ricevuto una borsa di studio per Philadelphia ed è partito nel 1966.

M.B.: Sì.

E.G.: Ma prima è stato a Parigi con una borsa di studio?

M.B.: Sì. Nel 1959.

E.G.: Come funzionavano?

M.B.: Era indetto dall'Ambasciata francese a Roma un concorso per borsa di studio. Io ho partecipato, mi hanno dato la borsa e sono stato lì.

E.G.: Quanto? Sei mesi?

M.B.: Forse erano sei o cinque mesi. Non mi ricordo esattamente.

E.G.: Comunque un periodo di diversi mesi...

M.B.: Di alcuni mesi. E trovavano loro l'albergo, tutto quanto insomma... Era molto ben organizzato. Io sono andato lì che già c'era l'albergo dove dovevo andare.

E.G.: Ho letto che quasi tutti voi del gruppo avete fatto questa esperienza.

M.B.: Anche Anna Papparatti e Carlo Battaglia.

E.G.: Esatto! E anche Bignardi mi ha detto di essere stato a Parigi, anche se per un periodo più breve credo.

M.B.: Sarà vero senz'altro, ma io non me lo ricordo.

E.G.: Lui è partito nel 1957. È stato però fra fine novembre e dicembre del 1957. Non so se è stato più a lungo, perché in Archivio Scialoja ho trovato le lettere che Bignardi gli scriveva da Parigi, dove era andato a trovare Man Ray.

M.B.: Adesso mi viene in mente qualche cosa. Lui era andato a trovare Arp presentato da Dorazio

E.G.: Sì, anche!

M.B.: E mi ha spinto ad andare da Arp.

«Ma tu sei stato presentato da Dorazio. Io non ho nessuno che mi presenti...».

«Ma vacci, vacci».

Io ci sono andato e Arp mi ha accolto molto gentilmente. Mi ha fatto entrare, mi ha fatto vedere gli studi, addirittura a un certo momento mi ha detto: «Rimanga pure lei da solo».

E io quindi ho guardato molto bene lo studio. Poi è ritornato: «Venga a casa».

Mi ha portato a casa e mi ha spiegato tutte le cose che aveva appese, con una gentilezza e anche una generosità di tempo, perché ha perso un pomeriggio a darmi retta. Devo dire magnifica che è stata un'esperienza meravigliosa!

E.G.: Bello! E lui era andato a trovare Tristan Tzara e anche la Papparatti racconta questo, di essere andata a trovare Tristan Tzara. E una cosa che mi ha raccontato Bignardi è che questi grandi artisti erano in quel momento un po' messi da parte nell'ambito artistico parigino, che era orientato in tutt'altro modo e che invece rivendicava fortemente una differenza e un'autonomia rispetto l'arte statunitense. Quindi diciamo che c'era una competizione maggiore forse fra i fronti Parigi-New York che si contendevano un po' questo scettro dell'arte moderna, mentre lui dice, giustamente, che a Roma non c'era questa conflittualità così forte, anzi c'era un'ammirazione da parte degli artisti che guardavano con grande interesse quello che succedeva fuori, forse proprio in reazione al fascismo che li aveva isolati per tanti anni.

M.B.: Questo è vero senz'altro! Purtroppo la concorrenza era interna. Una cosa di cui ha molto sofferto Scialoja è l'inimicizia di altri artisti. Una volta mi ha detto, alludendo a noi due: «Siamo stati duramente respinti». Cosa verissima, perché abbiamo avuto dei no spaventosi. [...].

E.G.: In una sua lettera a Scialoja del 1957, ho trovato cenno a un episodio molto curioso. Lei aveva scritto una sorta di manifesto e in questa lettera scrive che era stato visto da Perilli che lo voleva pubblicare nella sua rivista, che – stando alla data – dovrebbe essere “L'Esperienza Moderna”.

M.B.: Probabilmente sì.

E.G.: Però su “L'Esperienza Moderna” non è mai stata pubblicato. Volevo sapere qualcosa di più del manifesto.

M.B.: Devo dire che questo manifesto è nato come manifesto privato per il nostro gruppo, incluso Scialoja, e dunque c'erano delle allusioni verso certi pittori che io trovavo un po' moschetti e purtroppo

il pittore più moschetto era proprio Perilli. Non era detto il nome, ma si poteva capire e quindi io non l'ho dato a Perilli. Questa è la verità. [...].

E.G.: Quindi praticamente c'era l'assurdo che Perilli, che era una delle persone prese un po' di mira da questo manifesto, in realtà lo volesse pubblicare.

M.B.: Perché non l'aveva letto. Io lo stavo facendo vedere a Scialoja, quando arriva Perilli e lo vede. Dice: «Ah, mi piace, mi piace... io mi occupo di queste cose. Lo pubblico». Io dico: «Ma, veramente è una cosa privata...».

Veramente era nata come una cosa privata. A parte questo, io ne avevo fatte dodici copie per dodici persone e io ero uno dei dodici. Devo dire che nel manifesto c'è scritto "Scialoja me genuit", cosa che ha fatto molto contento Scialoja.

[...].

E.G.: Elena Povoledo l'ha mai sentita nominare? È una grande studiosa di storia del teatro che Scialoja ha portato a insegnare nella scuola di suore dove lui ha insegnato prima dell'Accademia.

M.B.: Sì, prima dell'Accademia. È un nome che ho già sentito, ma che non mi dice niente. Non ricordo. Eh, sì, lui aveva insegnato allo Zileri, no?

E.G.: Esatto. Diceva qualcosa di questo istituto Zileri?

M.B.: Sì, ma non tanto volentieri in fondo. Era un istituto un po' *snob*, da cui proveniva anche Anna Papparatti.

E.G.: Sì, ma non negli anni in cui insegnava Scialoja. Perché Scialoja è rimasto in realtà due anni soli.

M.B.: Certamente!

E.G.: 1948-49, 1949-50 e basta.

M.B.: Certo che non immaginavo mai che un mio appunto, che io consideravo trascurabile, potesse finire lì dentro.

In effetti io ho scritto tanto a Scialoja.

A.B.: C'erano anche delle registrazioni di quando vi riunivate.

M.B.: Innanzitutto se esistono ancora, saranno sicuramente smagnetizzate [...] era un tipo di magnetizzazione pessima, che non durava. Che cos'erano? Dunque, io andavo lì come puro tecnico, con la mia valigetta d'incisione. Erano dei pittori che si riunivano: Scialoja, Afro, Capogrossi...

[...]. Io mi limitavo a registrare e ho dato le cassette...

[...] devo dire che le riunioni sono state più di una. Poi è successo che Capogrossi non aveva più voglia e non è più venuto.

A.B.: Ma quelle pizze dicevi che ce le aveva Afro?

M.B.: Afro sì... Ce l'aveva Afro che se l'era portate in un castello che aveva non so dove e non so che fine abbiano fatto. Però sono contento che ci sia la trascrizione. [...]

E.G.: Questi incontri coinvolgevano sempre solo questi artisti?

M.B.: Dunque, una volta c'era uno di più che non mi ricordo chi era. Mi venivano a prendere Scialoja e Afro in macchina, perché io stavo a Monte Verde e mi portavano a casa di Scialoja con tutta la mia valigetta. Io mi mettevo su un tavolo. Loro erano lì a parlare e io ero qua, registravo e basta, zitto.

E.G.: Quindi sentiva i discorsi come testimone.

M.B.: Burri si esprimeva in modo piuttosto primitivo, con un forte accento umbro, però diceva delle cose estremamente interessanti. Come per esempio: «Come li faccio io i buchi? Io prima bagno tutto attorno, in modo che non vada al di là di un certo limite». Quindi c'è un disegno. Il buco ha un disegno preciso. È molto meno casuale di quanto si creda e poi con la fiamma andava lì. Quindi ho sentito dire delle cose veramente interessanti.

E.G.: Invece quando sono andata a parlare con Umberto Bignardi mi ha raccontato di una volta in cui il gruppo era andato a trovare Burri nel suo studio e l'aveva trovato con una pistola che diceva: "Ragazzi volete sparare?".

M.B.: Era un fucile...

V.A.: Aveva i fucili da caccia.

E.G.: E Carlo Battaglia evidentemente gli aveva chiesto: «Ma cosa pensa lei di Pollock?» e lui – stando almeno al racconto di Bignardi – si girò e fece: «Ma voi avete visto Velàzquez?», uccidendo tutti gli entusiasmi rivoluzionari.

Burri artista moderno, invece guardava a Velàzquez con grande ammirazione.

M.B.: Burri in quel momento era in uno dei peggiori studi che avesse mai avuto, perché era in un seminterrato. Come mobilio c'era semplicemente una branda nuda su cui si sdraiava se era stanco. Poi c'era una bombola col gas per fare la fiamma e un solo quadro nero che stava facendo. Questo era tutto quello che c'era. E poi c'era un fucile con un tirassegno e lui ogni tanto sparava. E Scialoja gli diceva: «Ma non sparare così, che sembri un criminale! Hai una faccia tremenda mentre spari». Per lui era un grande sfogo! Poi per gentilezza ci ha fatto sparare a tutti. Pare che io non avessi colpito niente del bersaglio, perché non avevo capito bene l'uso del mirino.

E.G.: Le frequentazioni degli artisti avvenivano dopo l'Accademia.

M.B.: Sì, sicuramente sì.

E.G.: Chi frequentavate voi oltre a Twombly, a Burri?

M.B.: Dunque, Twombly era un caso a parte, perché era molto isolato. Non faceva parte di gruppi, mentre tutti gli altri erano a gruppetti. Gli era particolarmente simpatico il nostro gruppo che era di ragazzi molto più giovani degli altri artisti che lui poteva frequentare e ci veniva a trovare nello studio di San Paolo alla Regola. Una delle cose che si divertiva a fare era suonare la campana. Io avevo messo un campanaccio da mucca fuori con la corda, che lui suonava e si divertiva tanto. Perché questa stravaganza? Perché l'impianto elettrico era rotto e bisognava fare tutto un lavoro che non eravamo capaci di fare.

Twombly era nostro amico anche perché Gabriele Stocchi, che era il più intraprendente del nostro gruppo, gli diceva: «Vieni a vedere un film che fanno al Film Studio ecc.». Allora lo portava. Una volta addirittura Gabriele Stocchi ha fatto questo trucco. Entriamo insieme ognuno con il suo tesserino. Twombly non era abbonato. Esce Stocchi con il mio tesserino e il suo, dà il mio a Twombly

e lo presenta. Naturalmente non aveva l'aspetto di un Marco Balzarro. Si vedeva lontano un miglio che era un americano. Comunque l'hanno fatto entrare. Piccolo trucco proprio da ragazzini. Era un'amicizia un po' particolare, perché era stravagante. Lui era già un po' noto, ma non ancora notissimo. Cominciava però ad avere grande successo. Il fatto di fare un quadro con lo scarabocchio era una novità. Poi devo dire è stato imitatissimo. Anche Novelli, Perilli ecc. Hanno tutti ripreso da Twombly. Anche io per un po' ho fatto degli scarabocchi che Twombly apprezzava. Però, in realtà, io andavo verso una parte completamente diversa. Io sono un costruttore, non un distruttore di spazio. Le cose che faccio adesso sono addirittura dei blocchi di acciaio. [...].

E.G.: Ma la borsa di studio a Philadelphia? Com'è stato il confronto con la realtà americana?

M.B.: Beh, naturalmente fondamentale, anche se io facevo delle cose completamente diverse. Dunque, io stavo per metà del tempo a Philadelphia e per metà a New York. A Philadelphia mi avevano dato uno studio, dove potevo andarci quando volevo. Potevo anche non andarci mai. Quindi stavo moltissimo a New York. All'inizio andavo in albergo, ma poi c'era Claudio Cintoli che abitava lì. Addirittura si era sposato e mi ospitava sempre. [...].

E.G.: Ma lì a Philadelphia dove insegnava anche Dorazio?

M.B.: Esattamente Dorazio! Il guaio di Dorazio è che era un po' amico e un po' non amico. Sapendo che ero allievo di Scialoja. Ecco, lui era inimicissimo, inimicissimo di Scialoja.

E.G.: Addirittura?

M.B.: Ah, l'odiava a morte!

E.G.: E poi in questo periodo newyorkese c'era la corrispondenza con "Cartabianca", no?

M.B.: Dunque, non è che io ho fatto una corrispondenza per "Cartabianca". Io scrivevo delle lettere ad Anna Papparatti che servivano per tutto il gruppo. Lei ne era la depositaria. Una volta Fabio Sargentini, che allora stava con Anna Papparatti, ha letto una mia relazione su *Nine Evenings*, che era uno grande spettacolo in nove sere fatto da tanti artisti americani diversi, che io ho frequentato, e ha deciso di pubblicarlo su "Cartabianca". Ma non è che io scrivessi per quella rivista.

E.G.: Mentre Cintoli aveva una sorta di rubrica, dove aveva pubblicato più volte i suoi reportage da New York.

M.B.: Sì, ma sempre per amicizia. Non era un impiegato.

E.G.: Credo che “Cartabianca” fondamentalmente fosse fatta un po’ all’impronta...

M.B.: Sì, era così! Ed era clandestina, perché non pagava le tasse e quindi veniva distribuita a mano, solo a persone che frequentavano la galleria L’Attico. [...].

Bruno Sargentini, il padre di Fabio, era proprietario di due gallerie. Una che stava al piano terra vicino a Piazza di Spagna e poi quella lì all’attico. Poi la direzione di quest’ultima l’ha affidata a Fabio, che si è fatto le ossa con quella galleria. Ed è lì che ha cominciato a esporre i primi Pino Pascali di un certo rilievo.

E.G.: Nel ’67 se non sbaglio.

M.B.: Esatto! Ma c’è stato un salto di qualità enorme, perché le cose Pop che non piacevano a Scialoja erano veramente bruttine. Poi, invece, in America ho ricevuto un cataloghino con questi “animali bianchi”, come li chiamavano. Abbiamo detto tutti: «Accipicchia! Ha fatto un bel salto!».

E.G.: Ma voi eravate rimasti in contatto nel periodo in cui lui aveva lavorato per la televisione? Per i Caroselli?

M.B.: Dunque Pino Pascali ha fatto tante cose cercando di emergere. Ha fatto anche una specie di cartone animato, dei disegni sempre per la pubblicità della televisione. Ma non è una produzione interessante secondo me. Cercava d’emergere e di fare qualche lira, ma il suo processo è stato un po’ più lento. Ha avuto un periodo in cui faceva anche le scritte, vagamente simili a quelle che faceva Kounellis. Dopo ha cominciato a costruire. Allora col legno faceva delle sagome che rivestiva di tela che poi tendeva bagnandola. E quello è stato il suo grande salto secondo me, il suo grande passaggio. [...]

[Con il gruppo di San Paolo della Regola] abbiamo fatto un libro in 7 copie che si chiama il *Libro dei preti*. Questo è stato esposto tantissime volte. E una delle copie, l’ultima, è questa a forma di tavolino. Il tavolino si apre e ovviamente la gamba di sopra serve da appoggio. Questo in realtà è il rifacimento di uno che è andato semi-distrutto. Poi ne abbiamo uno più maneggevole, che è la prima copia. [...]

Stralcio dell'intervista a Umberto Bignardi, Milano, 22 maggio 2019

Intervistatrici: Elisa Genovesi e Martina Rossi

U.B.: Sinceramente, l'esperienza di studio a via Ripetta non è che mi abbia poi molto aiutato. Era più quello che mi incuriosiva nell'ambito dell'arte intesa in senso più ampio, più generale. Anche perché una delle cose fortunate del mio arrivo a Roma, avvenuto proprio alla metà degli anni Cinquanta, fu di incontrare, oltre a Scialoja, questi compagni d'Accademia, come [...] Marco Balzarro, Carlo Battaglia [...]. E poi Gabriele Stocchi. Lui era appassionato di Dada e di libri [...]. L'incontro con questi ragazzi qui fu formidabile perché erano persone veramente di primissima qualità. [...] Poi non a caso non sono mai emersi, perché erano diffidenti. Anche io lo ero. Poi, non so come, capitò che mi misi a fare le mostre, ma nell'insieme non è che mi entusiasmasse moltissimo il clima delle gallerie.

Allora, ecco, la mia formazione dipese molto da tutto quello che dividevo con questi amici, soprattutto alcuni. Fu abbastanza importante in quella fase anche la presenza del critico e poeta Vivaldi. Anche se non era scatenato in termini mondani, di cosmopolitismo, però era molto acuto. Infatti capì subito la qualità di Twombly. Guardando al mondo dei pittori un pochino più vecchi, c'era Gastone Novelli, che è stato veramente un mio amico, Twombly, ecc. Voglio dire che a Roma in quel momento, se si stava attenti, c'erano delle cose interessanti.

E.G.: E le occasioni di queste frequentazioni come nascevano? Perché Twombly ovviamente era molto legato a Scialoja...

U.B.: Sì, c'era un filone. Twombly era legato all'Italia perché una sua compagna d'infanzia [...] – penso che si chiamasse Betty – [...] aveva sposato un nobiluomo italiano. Twombly era passato per Roma un po' di anni prima, con Rauschenberg. Poi questa Betty probabilmente gli aveva detto: «Vienimi a trovare, ti ospito».

Molto probabilmente Scialoja lo stimava. C'era anche la compagna di Scialoja, Gabriella Drudi, che parlava benissimo inglese.

Però lui [Twombly] quando arrivò, stava ai Castelli Romani, in questa grande villa di questo nobiluomo [...]. Allora c'era questo mondo molto american-felliniano.

E, anche se poi Scialoja stimava Cy, diceva: «Cy è un bravo pittore», però insomma non è che fosse molto sulla stessa direzione di arte. Scialoja in definitiva era un pochino più razionale. Lui ci faceva delle lezioni bellissime, perché era coltissimo, però a lui piaceva questo fatto che c'era stato... non so... Cézanne e poi da Cézanne era uscito il Cubismo, e poi dal Cubismo era uscita la capacità di

analisi delle forme, dopodiché l'astrazione. Per cui aveva anche delle idee un po' dogmatiche. Infatti, la pittura doveva essere un po' astratta. Allora, di fronte a questo fatto di scrivere diceva: «Mah, sono dei vezzi...».

Scialoja era molto spiritoso e infatti le sue poesie sono formidabili. Secondo me quando fa il poeta è bravissimo.

Diciamo che nel clima generale quella fase lì fu molto bella, fu molto nutriente. Poi sai, l'Italia è chiaro che è tutta provincia. Però, io ammetto che ero arrivato da Bologna e Bologna era una provincia, perché non c'era niente da fare. Lì trionfava quell'informale padano sostenuto da Arcangeli... la materia...

E.G.: Gli ultimo naturalisti

U.B.: Tutte queste cose. E io dicevo: «Ma cos'è questa robaccia qui?». [...]

U.B.: Poi, come succede sempre in Italia, se uno sta attento ed è un po' furbo, [...] si costruisce una posizione di successo, perché in una città relativamente piccola, con una società compattata... [...].

M.R.: Ma a proposito della sua istruzione, ci domandavamo che corsi faceva Scialoja? Perché lei quando è arrivato a Roma, lui insegnava Scenotecnica...

U.B.: Sì.

M.R.: A Scenografia c'era Piccolo.

U.B.: C'era uno che si chiamava Piccolo.

M.R.: Molto tradizionale.

U.B.: No, ma ignorante. Ecco scusate, può sembrare che io sia anti-meridionale, ma lui era proprio uno che sembrava uno di quei caratteristi del sud da film. C'era Gabriele che era spietato. Gli faceva delle prese in giro... Perché Piccolo diceva: «Ma come, tu mi fai questo bozzetto? Ma questo è Klee. E te ne vieni in questo atteggiamento come Klee».

Era un mondo così, mentre dall'altra parte c'era un professore che sapeva tutto, che era appena tornato da New York, dove aveva visto Pollock, ecc., anche se poi non era assolutamente *snob* in questo

sensu. [...] L'Accademia in Italia si basa soprattutto su 2/3 persone che se hai la fortuna di incontrare bene, sennò sei finito.

E.G.: Ma Rivosecchi non parlava di artisti contemporanei?

U.B.: No, perché non li conosceva neanche. Probabilmente erano fuori dal suo interesse, poveretto. Era anche un brav'uomo. Ogni tanto ci faceva fare qualche gita e mi ricordo che andammo con lui e con l'assistente – che era una signora molto carina – a Ravenna, a vedere le cose bizantine.

M.R.: Ma Rivosecchi vi faceva soprattutto arte medievale e rinascimentale?

U.B.: Beh, sì. Io arrivai a Roma al secondo anno di Accademia e scelsi come tesina di storia dell'arte di fare il Romanico emiliano. Allora andai a Modena e scoprii un vecchio fotografo che aveva fotografato con delle vecchie macchine a lastre tutti particolari di sculture romaniche. Io venivo da una famiglia che, bene o male, i soldi li aveva e comprai tutte queste foto. Costavano pure poco. E preparai questa tesi su Wiligelmo, Modena, ecc. e la portai a Rivosecchi e lui era entusiasta. Volevo recuperare questa roba, perché era anche molto rara, però chissà che fine ha fatto.

M.R.: Non ce l'ha più?

U.B.: Eh no, perché era andata negli archivi dell'Accademia.

L'anno dopo, invece, feci una cosa sul *San Giorgio che uccide il drago* di Cosmé Tura, che sta nella Cattedrale di Ferrara. Bellissima! Mi piaceva da morire. Allora, anche lì ne approfittai per fare delle specie di interpretazioni dipinte, disegnate. Venne non so chi... il direttore di un'Accademia tedesca, e vide questa roba e si entusiasmò. Gabriele, che era sempre molto attento a questi episodi, disse: «Ma scherzi? Hai visto quello lì? Ha detto che tu hai fatto...». Era tutto contento.

Insomma, sono cose lontanissime...

M.R.: Invece Scenotecnica? Scialoja non vi faceva studiare soltanto le tecniche di scena. Vi faceva fare varie cose. Il suo insegnamento era più concentrato sulla storia del teatro?

U.B.: No. Purtroppo dal punto di vista pratico-tecnico non c'era modo di far niente. Ogni tanto ricostruivamo dei teatrini, però, per quanto sia, era molto difficile rifare le cose. Invece dal punto di vista delle idee e delle concezioni... lui naturalmente essendo molto acculturato in questo senso,

parlava della rivoluzione del concetto di regia, di come nello spazio di certe fasi il ruolo della regia aveva preso corpo ecc. In questo fu molto bravo e fece delle lezioni bellissime. E poi, quando passavano delle cose di teatro, e a Roma passava abbastanza roba... Mi ricordo che venne Strehler con le cose di Brecht. [...]. *Opera da tre soldi*. Poi vennero dei balletti, che a Scialoja piacevano molto... il New York City Ballet. E noi andavamo e poi ne parlavamo con lui. Lui sapeva tutto, per cui era molto brillante e anche lì, riusciva sempre a creare degli scenari molto ampi e ci faceva capire cosa volesse dire qualità nei confronti di una lettura storica.

Poi a Roma passavano delle cose strane, che io non mi ricordo esattamente. Per esempio, alla Galleria d'Arte Moderna, proprio quando io arrivai, ci fu una mostra che era la selezione di un premio di un qualche museo americano... non so. Era una mostra internazionale e c'erano dei pittori che altrimenti era molto difficile vedere. Ad esempio, c'erano delle cose di [Richard] Diebenkorn, che a me colpirono molto. Io le vidi ed erano cose fatte proprio due anni prima, o un anno prima. [...]

In questo modo si riusciva ad avere una prospettiva ampia. Dopodiché, [...] a un certo punto mi decisi che volevo fare il pittore e allora mi misi a dipingere questi quadri. In questo c'è scritto "Fiora" perché in quel momento avevo conosciuto una ragazza che mi piaceva molto chiamata così. Allora, dai a fare cose con scritto "Fiora".

M.R.: Quindi lui vi ha dato proprio un'impostazione non tanto dal punto di vista tecnico, ma come base culturale di riferimento. Vi ha aperto a tutta una letteratura.

U.B.: Beh, sì. E poi lui era bravissimo perché riusciva ad agganciare tutto. Se nasceva un argomento, un appiglio, ci faceva delle citazioni di letteratura. In quel senso era molto brillante e anche molto spiritoso. Poi assolutamente eravamo quattro gatti che stavano lì a lezione, perché tutti gli altri...

E.G.: Non tutti apprezzavano diciamo...

M.R.: Si era creato un gruppo selezionato.

U.B.: Beh, sì. Lui pure era molto chioccia. A lui piaceva avere questi ragazzi intorno e infatti ci invitava ad andare a casa sua, anche mentre lavorava. Fu il momento in cui inventò quella "formula". La pittura che voleva fare era astratta... allora il segno e il gesto però... però diffidava un po' del pennello [...]. Allora è lì che inventò queste tracce, queste impronte. Preparava queste pappe con il vinavil e i pigmenti puri e a me colpiva molto. Quello mi piaceva molto! Allora lo andavamo a vedere.

Ecco, lui era così. Era un po' dogmatico. In questo era molto razionale. Era anche molto curioso. Infatti, quando io cominciai a fare questa roba, mi disse: «Ma che cosa stai facendo?»

«Vieni a vedere».

«Beh, ma anche te ti sei messo a scrivere?», come per dire: «ma che fai?».

«Maddai professore...Faccio quello che mi pare!».

Anche se poi devo dire che quello che successe a Roma nel passaggio dalla fine anni Cinquanta ai primi anni Sessanta, su cui si è molto scritto, ha prodotto una specie di icone intoccabili. Non so: il monocromo, quelle robe lì... Sì, io vedevo quello che succedeva, ma non è che poi mi interessasse più di tanto. Poi un'altra cosa che adesso esce fuori ogni tanto sono discorsi del tipo: «Sì, il Futurismo, però la Metafisica...».

Dico: «Ma dove la metafisica? Cosa? Parlami della Metafisica...». [...]. Insomma, la Metafisica va benissimo, ma quale? Dove? Come? Che accidenti di Metafisica intendi?

M.R.: E lo stesso con il Futurismo, no? Nel senso, quale...

U.B.: Ma anche lì il Futurismo... Io, per esempio, scoprii che prima del Futurismo c'erano state delle cose che a me piacevano molto [...] nell'ambito della fotografia [...] pre-cinematografica. [...]. E allora ecco che scoprii Muybridge, ma lo scoprii non perché non lo avessi visto prima. Prima l'avevo visto e mi aveva colpito, però poi cominciai a soffermarmi su questa cosa e a rianalizzarla. [...]

M.R.: Ma lei com'è entrato in contatto con la ricerca di Muybridge? Lo aveva studiato da studente?

U.B.: No, l'avevo visto. Avevo comperato i suoi libri, perché all'epoca c'erano solo le edizioni Thames & Hudson? [...]. Questi bei librotti. Ce li ho ancora. E quelli me li guardavo ogni tanto, perché mi piaceva molto, proprio come fatto in sé. Poi mi venne voglia di lavorarci sopra. Perché c'è un passaggio nei *collage*, in cui le foto sono scelte secondo certi criteri. Per cui queste sono pagine di pubblicità di un certo tipo. Queste credo che fossero pagine di pubblicità di quelle corporation americane di comunicazione, della tv. Qui c'è la crescita. Vedi uno che poi diventa vecchio. Qui c'è qualcosa che cade e quindi c'è già un'idea di movimento. Poi, invece, ce ne sono altri in cui c'è ancora un mix tra foto, pittura, ecc. Anche se poi a me piaceva moltissimo selezionare certe pagine che avevano una loro struttura mica male. A Roma poi mi dicevano: «Bignardi, quello che vuole fa' l'americano». Non è che voglio fare l'americano! È che gli americani fanno delle riviste con delle cose bellissime, perché tutta la struttura della *communication* americana [...] era garanzia di un tipo

di qualità che a me interessava molto. [...]. A me piaceva reinnestare su questa struttura dei mezzi che erano quelli della pittura, del disegno, della grafica. [...]

E.G.: Noi abbiamo trovato anche che gli allievi di Scialoja realizzavano anche delle tesine per lui.

U.B.: Sì.

E.G.: Che argomenti si ricorda che avevate trattato.

U.B.: Ma, io non ne ho fatte con Scialoja perché lui lo sapeva che da me non si poteva pretendere. Una cosa divertente con Scialoja fu che lui [...] ci portava dai suoi amici. Lui stava sempre insieme a Burri e altri che non erano personaggi facili da avvicinare. Allora, appunto, una volta con lui andammo a trovare Burri. Burri aveva uno studio in un posto che era una specie di garage sulla Salaria ed eravamo i quattro gatti soliti: Gabriele, Carlo Battaglia, la Paparatti [...]. Allora andammo a trovare Burri e lui stava lì. Faceva i suoi quadri, le sue cose insomma... tutti i suoi stracci... mucchietti di roba. A me piaceva molto vedere queste cose così. E poi sparava, perché lui aveva la mania di sparare. Si era fatto un bersaglio come poteva far lui. Sembrava una scultura bellissima. Bang! E dice: «Ragazzi, volete sparare?».

Poi c'era un fiasco di vino [...]. E lì chiacchierando, forse Carlo Battaglia – che aveva fatto una tesi su Pollock – disse: «Ma Burri, lei cosa ne pensa di Pollock?». Scialoja era appena tornato da New York, dove era andato nel momento in cui Pollock morì. Allora era molto sentita questa cosa. Burri, mentre stava sparando disse: «Ragazzi, ma voi avete mai guardato bene Velázquez?»

M.R.: Vi ha riportato alla tradizione europea.

U.B.: Sono aneddoti che secondo me rimangono.

E.G.: Ma, per esempio, con personaggi come Dorazio, Perilli, si entrava in contatto frequentando Roma?

U.B.: Beh, un momento. Scialoja andava sempre in vacanza a Procida, perché era procidano praticamente. Un anno disse a Battaglia, me: «Volete venire in vacanza? Dai vi trovo una camera, facciamo i bagni...». Allora noi andammo tutti contenti. E lì c'era Scialoja, c'era Perilli, c'era

Twombly che aveva preso una sua casina [...]. Credo che fosse il 1957. Lui andava sempre con Marca-Relli che era simpatico. Aveva una moglie americana. Lì era piacevole. [...].

Perilli con Novelli aveva fatto questa rivistina che si chiamava “L’Esperienza Moderna”. Io poi ho scoperto che Novelli mi stimava molto e mi disse: «Dai, dammi un disegnino che lo mettiamo...». E in un numero ha messo questo disegno. [...]. Però Perilli ha sempre avuto un’aria un po’ burocratica [...] che a me non piaceva molto. Insomma, tutto sommato avevo mantenuto un certo spirito anarcoide. Avevo un nonno piemontese che da giovane aveva lavorato alle cave del marmo in Toscana, perché aveva fatto i primi impianti elettrici per il taglio del marmo con il cavo d’acciaio, e aveva imparato tutto lì, da questi bombaroli che tiravano giù il marmo: anarchici, bestemmiatori fantastici! [...].

[...] allora io con lui non ho mai avuto un legame. [...]. Mi ricordo che una volta dissi una cosa un po’ dura. Poi mi pentii... Questi secondo Perilli erano dei fumetti. E io dissi a qualcuno: «Perilli è un falso svelto». Fui cattivo. [...].

M.R.: Di Pino ho trovato delle tesine. Stiamo studiando delle tesine che lui ha fatto durante quegli anni e ho trovato dei suoi disegni [...] sulle incisioni di Edward Gordon Craig. Penso che sia stato Scialoja a darvelo da studiare.

U.B.: Sì, perché sai, se non ci fosse stato Scialoja chi sapeva chi era Gordon Craig e quali erano i passaggi fondamentali che c’erano stati nel teatro e proprio nella concezione dello spazio scenico? Scialoja era molto bravo in questo senso.

E.G.: E lui parlava mai di Elena Povoledo? Era una studiosa di teatro molto famosa.

U.B.: No, per quello che mi ricordo. O forse l’ha citata...

[...]. Vi devo dire che complessivamente sono stato felice di aver avuto questa stagione romana di formazione e anche di avere incontrato questi amici.

M.R.: Ma non crede che questa formazione che effettivamente vi ha dato, circa questo tipo di avanguardie e anche di sperimentazione scenica può avervi in qualche modo condizionato successivamente? [...]

U.B.: Sì, però sai, andare a fondo in queste cose non è facile. Per esempio, c'era uno bravo che si chiamava Bartolucci che ha scritto sul teatro e che scrisse anche su di me dicendo: «Si è già vista questa roba, che potrebbe far pensare ai futuristi, ecc.».

Mi ricordo che l'avevo conosciuto e chiacchierammo. Però, sai, portare il lavoro, o certe iniziative, a livello della vita comune poteva essere molto interessante. Almeno, io ero abbastanza attratto dal tornare alla strada. Anche perché molte idee venivano dalla strada. In definitiva questi aggeggi pubblicitari erano aggeggi che facevano parte del panorama urbano. [...]. Infatti, fu per quello che poi accettai l'idea di andare a lavorare con delle industrie. Non che fosse il motivo principale. Perché questa idea di fare sempre i conti con quello che ti manca, che riesci ad addentare fino a un certo punto e poi...

Mi son sempre detto: «Guarda che bravi quelli che partono e riescono a impossessarsi e a portare abbastanza avanti certe idee...».

Ma poi, alla fine, l'ho anche fatto nell'ambito di quella che era una fetta di realtà del mondo contemporaneo. Il mondo delle grandi corporation, in definitiva, rifletteva un modo di essere e tutta una ritualità, e tutta una mitologia che sono poi una grossa componente del mondo contemporaneo. Ed essere lì in mezzo in definitiva non mi dispiaceva. [...].

U.B.: Pascali arrivò in Accademia un anno o un anno e mezzo dopo che io ero arrivato a Roma. Arrivò nel '56.

E.G.: Nel novembre '55.

U.B.: Sì, lui arrivò alla fine del '55. [...]. Mi ricordo una volta che lo andai a trovare. Un periodo aveva trovato uno studio in una di quelle strade romane [...] più basse del Lungotevere [...]. Lui in quel periodo era molto angosciato, perché era molto ambizioso e voleva fare le mostre. [...]. Io cercavo di minimizzare. [...].

E.G.: Balzarro era molto appassionato di Mejerchol'd, perché l'ho trovato spesso citato da lui. Ma questa passione era propria di Balzarro oppure era legata al fatto che Scialoja parlava molto di Mejerchol'd?

U.B.: Scialoja ne parlò sempre come uno dei pilastri della svolta del mondo teatrale. [...]

Soprattutto con Gabriele quando si individuava un libro che era in qualche posto, diventava una roba proprio di eccitazione andarlo a comprare. Oppure facevamo certi viaggi apposta per andare a vedere delle mostre.

E.G.: Certo. E Scialoja portava in aula i suoi libri? Perché, per esempio c'è Sabbatini, che era questo manuale di scenotecnica che era stato ripubblicato nel '55 se non sbaglio e c'è una tesina di Pascali in cui lui riprende delle immagini riprodotte da lì.

U.B.: No, quello non lo ricordo. Però secondo me Scialoja non era tanto uno che veniva munito di libri. Era più un affabulatore, diciamo.

M.R.: Magari vi indicava delle letture?

U.B.: Certo!

E.G.: Magari vi consigliava di andare a vedere un certo spettacolo?

U.B.: Certo! [...].

E.G.: Voi siete stati educati in fondo a essere una generazione più cosmopolita, più aperta. Il fatto che, sempre in questa fase di formazione, la maggior parte di voi abbia fatto un soggiorno a Parigi e alcuni addirittura negli Stati Uniti, è stato importante?

U.B.: Sì, infatti! Per esempio, un tramite per gli Stati Uniti notevole era Dorazio. Dorazio aveva delle cattedre nei college lì e allora spesso faceva andare lì dei ragazzi italiani [...]. Per esempio, Balzarro andò e assistette a quelle performance che fecero Art & Technology [...] nel porto di New York. [...]. Dopodiché lui fece delle cronache. Anche Cintoli fu bravo a scrivere di quello che succedeva a New York. Io avevo una corrispondenza con Cintoli. [...] Questi articoli di Balzarro erano molto acuti e [...] vi raccontava quello che si vedeva in certi *happening* o manifestazioni. [...]. Poi comparvero in quella rivistina che fece L'Attico per un periodo, "Cartabianca". Lì c'era qualche cosa. [...].

M.R.: Invece con Cintoli in che anni avevate questa corrispondenza?

U.B.: Quando lui andò a New York. Lui aveva sposato questa ragazza americana e andò a vivere lì. Mi chiedeva ogni tanto: «Beh, che succede a Roma?». Io gli facevo: «Dai, raccontami cosa succede a New York, ecc.».

Non è che fosse una corrispondenza continua, però, insomma, ci scambiavamo delle idee. Lui era criticamente molto acuto, molto bravo. Cintoli era una persona intelligente.

E.G.: Nel 1957 Balzarro aveva già scritto per “Arti Visive” un paio di cose.

U.B.: Balzarro era un bel cervellino.

E.G.: E poi ho trovato una lettera curiosissima che aveva scritto a Scialoja, in cui raccontava di aver scritto un manifestino un po' polemico esprimendo delle idee che erano condivise. Lo aveva dato a Scialoja e, attraverso di lui, era finito nelle mani di Perilli, il quale aveva pensato di pubblicarlo. Solo che Balzarro aveva scritto questa lettera a Scialoja cercando di dissuaderlo dalla pubblicazione. E infatti non ha mai avuto luce diciamo.

U.B.: Ci fu un periodo in cui questi ragazzi si erano messi a convivere insieme, formando una piccola Comune. [...] Loro avevano creato tutta una loro etica in cui rifiutavano di esporre. L'idea di essere artisti non gli andava, perché era troppo... Non mi ricordo cosa. So che erano tutte storie un po' complicate. [...].

E.G.: A proposito del suo viaggio a Parigi nel novembre-dicembre 1957, lei aveva avuto una borsa di studio?

U.B.: Sì, quelle strane borsine di studio.

E.G.: Chi le lasciava queste borse di studio?

U.B.: L'accademia? [...]. Non mi ricordo. Io mi ricordo che qualcuno mi disse: «Perché non provi a partecipare?». Io feci una domanda e alla fine me la diedero. Può essere che chiedessero notizie ai professori, per cui Rivosecchi probabilmente disse che ero un bravo ragazzo.

Ma queste borse erano molto basse! Però il mio babbo, che era di Bologna e avrebbe voluto che io mi occupassi di cose solide... Infatti, mi aveva detto: «Ma cosa vuoi far l'artista?». Cose pericolose...

E.G.: Che mestiere faceva suo papà?

U.B.: Si occupava di alberghi.

Quando gli dissi che avevo avuto una borsa di studio per Parigi, allora anche lui contribuì con un po' di soldi. E andai a un alberghetto che si chiamava Hotel Welcome. Proprio vicino alla chiesa di St. Germain. [...] Dorazio, che in questo senso era molto generoso, mi aveva fatto delle lettere di presentazione per tutta una serie di personaggi: la vedova di Kandinskij, la Delaunay e poi qualcun altro. E fu molto bello perché questi personaggi che lì erano considerati ormai dei personaggi che stavano in una specie di... E invece era formidabile perché insomma... E loro si commuovevano. Gli piaceva quando arrivava un giovane. Ecco Arp, per esempio, che era questo vecchio personaggio, stava con sua sorella, che sembrava lui travestito da donna. Arp faceva delle gag. Mi fece vedere un po' di cose nel suo studio che stava a Neuilly-sur-Seine. Poi mi fece vedere delle sculture, dicendo: «Voilà cette sculpture... c'est à perdre, voilà».

E Madame Delaunay...

Poi i giovani. Qualcuno mi aveva detto: «Vai a trovare Yves Klein». Yves Klein era anche lui così. Lì poi era molto "pericoloso", appena citavi qualcosa di americano si arrabbiavano. Sì, perché non gli quadrava che al mondo ci fosse qualcuno che faceva della roba che era più avanti della roba francese.

M.R.: Voi invece eravate molto entusiasti! Come generazione, la vedevate con diffidenza l'arte americana o ne eravate affascinati?

U.B.: A me piaceva. Questo è un altro episodio che poi vien fuori anche nelle interviste. Io ero sempre stato molto attento alle cose della comunicazione americana perché avevo dei cugini più grandi di me a Bologna che erano dei fanatici delle cose americane. Durante l'ultimo anno di guerra uno di loro, [...] passava le linee per trovare i dischi degli americani. Poi erano pieni di riviste e a me queste cose piacevano da morire, perché avevano una certa idea dell'immagine.

Ecco, questo discorso del Pop... Questa civiltà era immanente, perché in Italia non c'era ancora la cognizione di quello che poteva essere. È chiaro, anche in Italia c'era qualcosa di popolare e qualche cosa di legato ai prodotti, al design, però c'era a un livello più acculturato, più alto, mentre invece queste cose americane avevano una loro potenza, che era anche *vulgarian*. Questo a me era piaciuto fin da ragazzino, come mi piaceva molto un certo tipo di cinema. Mi ricordo i primi musical. Io ci andavo quattro volte a vederli! [...].

M.R.: E invece a Parigi c'era un rifiuto?

U.B.: Non era un caso che personaggi come Yves Klein fossero così. Se ci pensiamo, i rituali che lui ha inventati erano in una tradizione di un certo surrealismo, ma anche in una dimensione un po' da un balletto *chic*... insomma, queste ragazze che si spalmano di blu e si appoggiano ai lenzuoli. C'era questa dimensione. Poi lui era uno curioso, che per guadagnar soldi insegnava la lotta giapponese in questi *club* con gente ricca. Una volta mi portò. C'erano queste signore *chic* che andavano lì. Era un mondo così. Poi lui era molto brillante, aveva quest'aria...

Però io andai a trovare questi vecchi che erano un po' meravigliati, perché si capiva subito che tu eri uno che aveva in mente il periodo Dada. Mi ricordo che andai da Man Ray e dissi: «Ah, Man Ray! Hello... fammi vedere le cose Dada». Lui rimase un po' così.

E.G.: Probabilmente è lo stesso effetto che le facciamo noi che chiediamo cose di parecchio tempo fa.

U.B.: No, ma lì c'era stata proprio...

E.G.: ... una cesura forte.

U.B.: Poi sai: la Francia, la guerra, il nazismo, le cose. C'era stata una rottura curiosa. Allora lui in quel periodo faceva delle strane pitture che sembravano come dei paraventi, come delle cose dipinte. Allora mi faceva vedere questa roba e io: «Interessante!».

M.R.: E a voi, giovane generazione in quel momento, Dada come arriva? In Italia Dada chi la scopre? Perilli?

U.B.: Come dicevo io, il fanatismo di Stocchi di andare a cercare le cose più...

E.G.: Poi credo che nel gruppo piacesse molto Mirò.

U.B.: Sì, Mirò piaceva, come seguita a piacermi. Alcune cose più di altre. Non so. I *tableau poem* di più. E poi i surrealisti. Anche il Surrealismo in Italia l'hanno capito poco. [...].

E.G.: E il passaggio di cattedra da Scenotecnica a Bianco e Nero? Io ho trovato in diversi documenti un grande entusiasmo con cui era stato accolto. Ma perché? Volevano dire più ore?

U.B.: Io penso che lì per lì non fui molto attratto da una cosa del genere. Forse perché avevo già in mente alcune cose mie, come questi disegni che avete visto, che appartengono a quel momento lì. No, piacque a gente come Pino Pascali, il quale girava sempre con le fiamme ossidriche. Io mi ricordo che una volta lo andai a trovare a casa dei genitori che stavano più su verso... E lui aveva uno stanzone che era una santabarbara. Era pieno di mitra, di cannoni, ma veri! Non so dove li trovava ... Dissi: «Pino, ma che cacchio fai con questa roba?». Lui era proprio entusiasta! [...].

Intervista a Giuliano Cappuzzo, Firenze, 24 settembre 2020

Intervistatrice: Elisa Genovesi

E.G.: Il suo primo anno in Accademia è stato proprio il 1955 o lei ha iniziato a frequentare prima?

G.C.: Il '55, sì.

E.G.: Quindi c'era Piccolo che era l'insegnante di Scenografia e Scialoja invece che faceva Scenotecnica fino al '57.

G.C.: Sì, però non mi ricordo bene che lui facesse Scenotecnica. Per la Scenotecnica c'era un altro professore, che si chiamava Vergoz.

E.G.: Che era assistente di Piccolo.

G.C.: Sì, sì.

E.G.: Scialoja sicuramente inizia nel 1953 e fino al 1956-1957 ha la cattedra di Scenotecnica. Però i rapporti con Piccolo non sembra che fossero idilliaci. Quindi poi a lui viene affidato il corso di Bianco e Nero dal 1957 al 1959.

G.C.: Sì, infatti. Io ho aderito subito anche perché conoscevo bene Scialoja per la sua pittura e anche perché lui era tornato dall'America da poco e aveva incontrato dei pittori americani molto importanti. Questi pittori avevano esposto anche all'Isola Tiberina. Erano, diciamo il *top* di allora. Faccio alcuni nomi. C'era Kline, Rothko...

E.G.: de Kooning, Motherwell.

G.C.: Grossi pittori! E questi pittori erano molto importanti per noi, perché eravamo rimasti molto indietro. A parte Burri, che era un fatto un po' eccezionale.

Io Burri l'ho anche conosciuto personalmente. È stato una rottura completa della nostra mentalità, anche come concetto di dipingere. Cioè si dipingeva in un'altra maniera, non più con il sistema tradizionale. Non si parlava più della rappresentazione di una realtà, ma si trattava di una presentazione. Sono due cose ben diverse.

E Scialoja era una persona molto intelligente. Noi amavamo Scialoja per le sue idee. Sono le idee che lui ha avuto andando in America. E poi ci piaceva molto anche per il modo in cui parlava, illustrava. In questa scuola eravamo come degli amici. Cioè chiunque avesse avuto un'idea, poteva essere accettata... si discuteva, si parlava. La tecnica dell'esecuzione dei lavori dipendeva da noi. Per esempio, io dipingevo per terra. Lo stesso facevano anche altre persone. Altri dipingevano in altra maniera, ecc.

In questo corso lui ci aveva promesso che avrebbe scelto un allievo di suo gradimento. Questo forse anche per sollecitarci a produrre, a immaginare, ecc. E io sono stato contento perché uno dei primi lavori che ha scelto era mio. E lì c'era anche Pascali con me. C'erano altri amici dell'Accademia. Ed è stata interessante questa cosa perché, a parte la soddisfazione mia personale, lui ha sottolineato che avevo detto qualcosa di nuovo.

La tecnica di Scialoja era molto importante per noi, non solo per il fatto innovativo e per il suo modo di concepire una realtà, ma perché dava un'impronta talmente personale a quello che faceva che diventava un assoluto. Quindi Scialoja era importante per noi per l'impronta, che è una sua invenzione. [...] Ed è interessante questo, essendo lui stato a contatto con... faccio dei nomi ora che mi ricordo Kline... Kline è interessante! Con quattro segni definiva una calligrafia che viveva nello spazio e non sulla carta. Sembrava un calligrafo cinese. Interessanti erano anche altri. Per esempio Rothko. Noi lo concepivamo come l'ideatore di un pensiero di luce. La luce è molto importante nei suoi dipinti. Poi Burri, che per noi era un mago. Burri ha rotto tutti i sistemi. È interessante la sua materializzazione del dipinto attraverso elementi che non erano colori, come il sacco. E anche la sua grande capacità di composizione. La composizione di Burri è un miracolo. Cioè lui concepiva uno spazio impensabile, lo realizzava e il quadro funzionava benissimo.

[...]. [Scialoja] insegnava più che una tecnica, un modo di pensare originale del pittore, che doveva essere quasi un'invenzione, ma sorretta anche dalla fantasia. [...] faccio un esempio. Parliamo di un pittore che è uscito più tardi: Rotella. La sua tecnica erano i manifesti stracciati. Ma non ha inventato nulla. Cioè ha inventato? È un grande inventore, un grande pittore? Persona di fantasia estrema? Però io ho fatto delle scenografie con manifesti stracciati molto prima di lui. Ma io dipingevo anche. Io parlo anche perché ero pittore. Anzi, dopo ho fatto anche dei dipinti. Poi sono andati male. Ho avuto il servizio militare e sono andato via da Roma. Avevo lasciato molti dipinti in custodia a un mio amico... un certo Marcello Coliti che [...] abitava con me nello stesso appartamento. E allora gli avevo detto: «Io faccio il servizio militare ma dopo, quando l'ho terminato vorrei riavere le mie opere. Guarda, sono state viste da Scialoja, sono state viste da altra gente e hanno detto che erano opere piuttosto interessanti». Sono tornato dal servizio militare e le opere scomparse! Non ho trovata una! Ho chiesto a Marcello Coliti che fine avevano fatto. Perché il servizio militare era un'interruzione di

un anno, un anno e mezzo e dopo si riprendeva. La mia passione era quella di fare il pittore. Io ero anche molto amico di Ceroli, di Kounellis. Kounellis veniva a mangiare da noi. E poi si cucinava, ci si divertiva. E altre persone.

E.G.: Ettore Innocente mi sa che poteva essere uno più o meno della vostra età.

G.C.: Sì, aveva la nostra età. Umberto Bignardi era un mio amico. Anzi, ci siamo sentiti per telefono l'altro giorno [...].

Dicevo che Scialoja è importante anche perché quando faceva un'esposizione lui prima parlava. E i concetti li esprimeva con una capacità incredibile di precisione. L'arte era diventata una matematica. Cioè, chiunque praticamente poteva dimostrare di inventare un nuovo modo di dipingere che è suo, rimane suo e nessuno glielo può togliere. Questo fatto è stato molto interessante perché anche Pino Pascali lavorava per conto suo. Noi discutevamo spesso sulla pittura, sulla scultura, su quale poteva essere un avvenire della pittura, perché non si tendeva più una tela sul muro ecc. Però questo poteva avere tante conseguenze, anche molto interessanti. Anche cambiando il nome della pittura, facendo altre cose. Per esempio, io con Pino Pascali discutevo sempre, dicevo: «A noi piace molto il lavoro di Scialoja. Scialoja ha dato un'impronta». Lui faceva le impronte praticamente. Ed è una tecnica sua. Di sua invenzione. Perché è stato grande e non ha copiato nessuno. [...].

Il concetto dell'impronta era abbastanza interessante per noi. Anche nelle discussioni fra me e Pino Pascali, che potevano andare avanti fino alle prime ore del mattino, si diceva... Avevo sempre in mente la possibilità di una pittura che non fosse solo pittura, ma che fosse anche scultura, al punto da inventare un nuovo nome: "pittoscultura". Si usciva dall'ambito della tela messa sul muro, ma poteva essere anche un altorilievo... Poi sono cose che hanno fatto in passato infatti. Ma noi pensavamo queste cose con molto anticipo. Se ne discuteva, ma poi nessuno ha fatto mai nulla.

Quest'idea aveva colpito noi pittori e praticamente nessuno voleva mostrare quello che faceva, perché si aveva l'impressione che altri pittori nostri amici vedendo certe cose finissero per copiare quello che faceva l'altro. E allora [...] quello che aveva inventato una nuova tecnica spariva e riusciva ad emergere chi aveva dei contatti più forti, anche esterni: critica, ecc. ecc.

Non parliamo della critica. Bisogna essere amici di questo, di quell'altro. È un discorso molto lungo ed è inutile pure affrontarlo.

Per esempio, Umberto Bignardi. Io l'ho conosciuto quando studiavo all'Accademia di Belle Arti. E lui faceva pittura, perché noi scenografi amiamo la pittura. È parte anche della nostra attività. I dipinti di Umberto Bignardi erano identici a quelli di Twombly, tanti anni prima di Twombly. Lui teneva abbastanza nascoste le sue opere. Non voleva che nessuno le vedesse, ma erano uno spettacolo! Io

andavo da Umberto: «ma tu sei una cannonata! Fai delle cose incredibili». Quadri grandi con queste scritte di ricordi. Poi delle forme e calligrafie messe insieme allo stesso tempo. Il quadro era perfetto, era stupendo! Dopo lui per ragioni chiaramente economiche ha lavorato per la Olivetti. Lui è stato poi l'art director dell'Olivetti. [...]. E Lui ha abbandonato la pittura per questo. Per anni e anni è sparito. Dopo tutti i suoi compagni del gruppo di Piazza del Popolo, fra cui Ceroli, Kounellis, e tanti altri [...] avevano fatto carriera e lui praticamente è rimasto isolato. L'ho visto tanto tempo dopo. Gli ho detto: «Ma Umberto...». Io e Pino Pascali andavamo da lui a Roma per giocare con le frecce.

E.G.: All'E.U.R., no?

G.C.: Sì. Pino Pascali aveva anche delle altre armi sempre inventate da lui. Perché lui si divertiva a fare queste cose. E si faceva la gara. Su un albero si metteva un obiettivo e chi lo colpiva per primo... Si andava lì così e noi vedevamo i suoi lavori. Pino Pascali faceva la stessa cosa. Non voleva che nessuno vedesse i suoi lavori perché dai discorsi teorici che si facevano, poi lui è passato alla scultura vera e propria. Un'invenzione sua, si può anche dirlo, ma non esattamente. In Giappone, infatti, lo facevano già prima. È un'arte di presentazione. Se lei ha occasione di studiare l'arte giapponese, può vedere che facevano esattamente come lui. Stesso identico modo di presentare gli oggetti, la scultura. Toti Scialoja era una persona intelligentissima. Era straordinario. Il suo contatto era immediato. Con gli allievi non c'erano problemi. Dalle minime cose alle grandi, cioè si viveva veramente bene. Questa è l'impressione che io ho avuto di Scialoja. E mi meraviglia che, in quel periodo, non è stato considerato per quello che effettivamente era.

[...]. La pittura di Pollock si identificava con il gesto pittorico sulla tela. Una forma di follia controllata, bella per quello. Riusciva a dare questa impressione stupenda con una tecnica precisa, che non era casuale. Era voluta, ma sembrava casuale. Il mettere insieme le due cose non era facile. È un grosso nome insomma. Scialoja lo stesso, ma Scialoja non è ricordato per questo.

E.G.: Una domanda: siccome Pollock ha avuto una grandissima mostra a Roma nel '58, volevo sapere se foste andati a vederla insieme con Scialoja, perché mi sembra di ricordare che lui di tanto in tanto organizzasse delle uscite al di fuori dell'Accademia con gli studenti, per vedere delle mostre, o negli studi degli artisti.

G.C.: No, a me non è successo. Perché io frequentavo le lezioni e poi andavo via. Era anche abbastanza normale, perché come tutti i ragazzi si diceva: «Sì, poi andremo», e poi non si andava. Però ho un bellissimo ricordo, mentre gli altri professori proprio non li consideravo assolutamente

per nulla. Non parliamo di Piccolo e di quella gente lì, per l'amor di Dio! Era gente che stava lì per scommessa. Poi quel Piccolo faceva altri lavori. [...]. Non aveva un grande interesse. [...] Piccolo veniva così, come rappresentante, poi spariva per sette giorni. Dopo riappariva e rispariva. Mentre Vergoz no, Vergoz è sempre stato lì.

E.G.: Vergoz addirittura era stato rappresentante degli studenti...

G.C.: Sì, era molto bravo! Mi ricordo di Vergoz. Una bella persona, precisa. [...].

Io ho parlato l'altro giorno con Tullio Zitkowsky, uno scenografo che ha lavorato per la RAI. [...]. Poi ricordo altri amici. Per esempio, mi ricordo Ceroli, che all'inizio era un ceramista. Io sono andato [...] dove faceva le ceramiche. [...]. Lui faceva le copertine di una rivista molto importante. Si chiamava "Qualificazione". Era una rivista fatta per gli operai ecc. Era molto bella, fatta molto bene. E io ho fatto una trentina di copertine, perché nel frattempo, quando ho finito scenografia ho aperto uno studio di grafica pubblicitaria che si chiamava New Style. [...]. Senza volerlo ho preso il posto di Ceroli [...]. Realizzavo lavori di fantasia, sempre astratti. Copertine a colori. Mi divertivo a fare sovrapposizioni fotografiche, poi riprese. Ne venivano fuori tre o quattro effetti astratti. [...]. Ho lavorato molto con loro. Dopo ho smesso. Ho chiuso il mio negozio a Roma e sono andato a Milano. Ho fatto grafica pubblicitaria a Milano. Ero d'accordo con molte case discografiche. Ho fatto le copertine di molti dischi insomma. Ho conosciuto anche alcuni cantautori. Dopo sono tornato a Padova, dove avevo un negozio d'arte antica cinese. Era un negozio molto importante e ho dovuto anche accontentare mia madre [...]. Allora ho fatto l'antiquario e lo faccio tutt'ora [...]. A Roma lavoravo per la televisione, ho fatto vari show, fra cui *Nata per la musica*, con Caterina Valente, [...] e altri lavori. Poi non mi conveniva perché lavoravo come collaboratore esterno e c'era una legge che se tu lavoravi, dopo tre mesi non potevi più inserirti. [...]. Pagavano abbastanza, ero contento, ma la compensazione fra il periodo in cui non lavoravo, faceva sì che alla fine si guadagnasse poco, mentre con l'antichità si guadagnava molto. Sono venuto qui a Firenze e ho aperto un negozio.

E.G.: Ma Mario Ceroli anche frequentava Bianco e Nero?

G.C.: No, non mi risulta. Può darsi, ma non faccio più affidamento sulla mia memoria perché sono passati troppi anni.

E.G.: Per esempio Maria Pioppi e Vaziri li conosceva? [...].

G.C.: Non ricordo.

E.G.: In queste lezioni di Bianco e Nero voi parlavate dei lavori che facevate? C'era un indirizzo? Perché la nipote di Scialoja ha scritto un piccolo saggio sull'insegnamento di Scialoja in Accademia e scrive una cosa che io non sono riuscita a verificare, ovvero che il primo anno di Bianco e Nero lui avesse come tema l'arte materica, e l'anno dopo invece il collage, dove vi avrebbe anche parlato di Rauschenberg e di alcune sperimentazioni che faceva Rauschenberg? È corretto questo? Si ricorda che ci fosse questa idea di un tema fondo?

G.C.: Non ricordo. Non riesco a ricordare neanche il fatto di Rauschenberg.

E.G.: Erano lezioni pomeridiane, giusto?

G.C.: Sì.

E.G.: Non era una cosa che portava a un voto.

G.C.: No.

E.G.: Luisa Gardini mi ha detto che l'aula era molto piccola e non c'era molto spazio per lavorare.

G.C.: Poco.

E.G.: E quindi molto spesso lavoravate a casa e poi parlavate dei vostri lavori?

G.C.: Sì, però le lezioni erano lì. L'aula era molto piccola e in pratica si diceva di tutto. Lui faceva dei paragoni. [...]. La cosa più importante era questa mostra degli americani che hanno fatto all'Isola Tiberina [...]. E questo ha colpito moltissimo gli studenti di scenografia a cui interessava la pittura, fra cui c'ero anch'io [...].

E.G.: E poi, per esempio Umberto Bignardi fa la prima mostra personale con Giosetta Fioroni, alla Tartaruga se non sbaglio. Perché poi c'era Cesare Vivaldi che comunque era anche amico di Scialoja e cercava di darvi spazio.

Ma quindi, quella cosa curiosa che mi ha raccontato: che Scialoja cercava di motivarvi dicendo che vi avrebbe scelto, ma era finalizzata a una mostra?

G.C.: No, non mi ricordo bene. Però lui, in tutte le persone che operavano, cercava di capire che cosa volevano dire: l'indirizzo, la formazione, il momento dell'artista e il dipinto. Era molto selettivo. Capiva molto queste cose qui, mentre la scuola era tutta una cosa diversa: una confusione che non finiva più.

Per me era bravo. Io ho anche parlato molto con lui. [...] A lui piaceva molto quello che dicevo, perché di fantasia forse io ne avevo più degli altri. Parlavo di cose incredibili che poi in qualche maniera sono successe dopo, insomma.

[...]. La casualità nell'arte può anche essere un principio molto importante. [...].

E.G.: [...]. Secondo Giosetta Fioroni, quando Scialoja incontra gli americani rimane così folgorato che, in un certo senso, rinnega anche quello che era stato il suo percorso fino a quel momento, arrivando a reinventare completamente la sua pittura. Questa svolta aveva provocato in lei dello smarrimento...

G.C.: Ma era stata una rivelazione per lui. Io considero il fatto che lui, da quando è tornato dall'America, è entrato in un'altra dimensione. Cioè sparisce il concetto secondo il quale un dipinto doveva assolutamente raffigurare qualche cosa. Un dipinto non deve raffigurare nulla, assolutamente, neanche a livello di ricordo, ma deve presentare. L'impatto enorme è la presentazione dell'artista, di se stesso nel quadro. Deve dissociare se stesso dalla sua personalità ed entrare in una nuova dimensione. Questa nuova dimensione è un'altra realtà, ma è una realtà vera, cioè una realtà dove gli americani sono arrivati perché vivevano in un altro mondo e tutto quello che era un'invenzione, un concetto nuovo per loro era normale, mentre da noi si parlava di arte astratta come di quattro colpi di pennello così...

Lui insegnava: «Tu non puoi mettere insieme un rosso con un azzurro, perché il rosso è un colore che ti presenta, l'azzurro si allontana». Anche i colori hanno una loro capacità, per cui un quadro perfetto (per modo di dire) diventa una formula. Quando arrivi a questo, sei arrivato a qualcosa. Questo è il concetto [...].

Noi, quando siamo entrati [a Bianco e Nero?] guardavamo a questo o a quest'altro artista, ma Scialoja ci spiegava talmente bene, che ci ha fatto entrare direttamente in quel concetto lì. Abbiamo abbandonato tutti i nostri ricordi, pensieri, il modo di concepire un'opera d'arte, che non era più quello legato alla nostra realtà, ma era rapportato a una creazione vera e propria. Cioè come creazione e non imitazione. La pittura non è imitazione, ma è creazione. Questo è il concetto.

Era difficile arrivarci, perché noi che volevamo studiare scenografia, eravamo legati anche alle scene che facevano riferimento al passato. Di fronte alla richiesta di una scena realistica, devi fare il tavolino, questo e quest'altro. Io e Pino Pascali, che abbiamo preso i massimi voti nella nostra scuola e siamo stati anche premiati [...] Hanno scelto i miei costumi, le mie scenografie, e quelle di Pino Pascali. Siamo stati gli unici due della nostra classe...

E.G.: Mi sa a Spoleto

G.C.: Spoleto, brava!

[...]. Eravamo sempre legati inavvertitamente al nostro passato. E si doveva fare questo e quest'altro. Era sbagliato, sbagliatissimo. Io e Pino Pascali (gli altri un po' meno) facevamo delle scene più che altro astratte. Io, per esempio, ho fatto una scena per una *Madame Butterfly*, disegnando dei manifesti stracciati al posto dei...

E.G.: questo a teatro?

G.C.: Sì, a teatro. E si entrava ed era un altro mondo. [...]. Mentre di solito si faceva pittura giapponese [...].

Anche Pino era bravissimo. Era stupendo. Inventivo al massimo. Simpatico come persona. Si rideva sempre.

E.G.: C'era Luisa Gardini che se lo ricorda. Lei ha frequentato Bianco e Nero il primo anno e si ricorda Pascali che parlava in una maniera molto entusiasta dei lavori con delle combustioni che aveva fatto, evidentemente ispirato pure un po' da Burri.

G.C.: Sì. Era colpito dalla trasformazione della materia, che non era più colore, ma era il disfacimento di un prodotto bruciato.

E.G.: E di Burri vedevate le mostre che faceva o c'era anche un contatto diretto tramite Scialoja, che magari lo coinvolgeva?

G.C.: No, lui l'ho conosciuto perché era molto amico di Scialoja. L'ho conosciuto in occasione di una sua mostra. A guardarlo sembrava una persona molto interessante. Lo vedevo in faccia e più che giudicarlo come pittore lo giudicavo come mago-inventore. Meglio di così per un pittore non poteva

essere. Aveva una forza incredibile. Nonostante ciò, alle sue prime mostre molte persone erano scandalizzate nel vedere i *Sacchi*. Però in quattro macchie color rosso e due sacchi tagliati c'era tutto: colore, materia, impostazione del quadro, geometria... Tutto!

C'era Burri. Burri era il suo quadro. [...].

Burri [...] per noi artisti è un sommo pittore, un sommo inventore, una persona che ha detto più di qualsiasi altro pittore italiano. [...]. Io parlo di Burri e Van Gogh. [...]. Burri per me è molto più importante di Fontana. Fontana ha avuto successo perché è un pittore intelligente, ha capito tante cose, ecc. Però è arrivato col minimo al massimo. Lui fa questo taglio e buona notte. [...]. Burri non gioca su queste cose qui. È invenzione. Quella di Fontana è una formula. [...].

E.G.: [...]. E poi all'epoca, dicevo, Scialoja era pure molto amico con Afro.

G.C.: Sì, esattamente. Afro bellissimo. Per me è un pittore astratto esteta. Più di lui non c'è nessuno. È incredibile. Io ho sempre avuto quest'impressione di Afro. Mi piaceva moltissimo. Infatti, anche nella pittura che facevo io, negli *Scomparsi*, ecc. la mia tecnica era legata un po' al concetto di Scialoja, ma ero legato anche alla bellezza del quadro. Era una mia necessità. Cioè mi piaceva il quadro. Tra l'altro, per finire deve essere bello, cioè l'insieme ti deve imprigionare. Questo era il mio concetto, che non vale niente perché non sono pittore. È un concetto astratto anche questo.

E.G.: Però effettivamente ho letto [...] che per esempio Carlo Battaglia, che è stato uno dei primi allievi di Scialoja, parlava proprio di questo: del fatto che Scialoja in realtà parlava molto della bellezza come di un valore etico e imprescindibile. Ovviamente un'idea di bellezza che non è accademica, ma per lui era un principio molto presente anche.

G.C.: Infatti. Battaglia lo conoscevo molto bene. Era sempre insieme a Umberto Bignardi e parlava molto. Gli piaceva molto l'arte. Poi ha avuto successo. [...].

G.C.: Kounellis invece mi è piaciuto in seguito, non all'inizio. All'inizio, quando dipingeva non era molto sicuro, ma dopo sì. [...]. È un pittore fra la realtà e la follia. [...]. Bella la presentazione dei cavalli che aveva fatto all'Attico.

[...].

Io poi non ho più seguito l'arte moderna. Mi piaceva così perché ci vivevo in mezzo a questi pittori ed era anche automatico il fatto di dire la propria impressione. Si cenava e poi si andava a dormire

alle 5 del mattino. Dalle discussioni saltavano fuori mille proposte, mille modi di vedere le cose, ecc. Poi non ho più seguito nulla. Neanche l'evoluzione di Burri dopo. [...].

E.G.: Un'altra cosa che mi incuriosiva è questa idea dei colori che hanno una profondità diversa. Perché per Scialoja l'idea di superficie è sempre molto importante.

G.C.: [...]. In questa scuola lui diceva: «Io vi mostro la mia tecnica». E allora lui bagnava delle carte, le prendeva, le metteva sopra la tela, le batteva, le levava e ne veniva fuori l'impronta a colori della cosa. Che poi era una cosa che non ha fatto nessun pittore americano. Lui potrebbe essere un capostipite di una pittura [...].

E.G.: Ma lei qualche foto dei suoi lavori di quegli anni ce l'ha?

G.C.: No, non ho nulla. Per me è stata una cosa scioccante. Io avevo fatto circa 15-16 dipinti, perché guardavo molto alla galleria La Tartaruga. Ne conoscevo molto bene il proprietario.

E.G.: Plinio De Martiis.

G.C.: Sì. E si parlava sempre della possibilità di fare una mostra. «Ma sì, datevi da fare». Il mio grosso problema è stato [...] il servizio militare. [...]. Sono stato via un anno e mezzo. Dopo [...] torno a Roma. Io abitavo in piazza Firenze. Vado su e vedo la mia stanza vuota. Non c'era niente. Ho chiesto a Marcello, il mio amico: «E no, cosa vuoi... sei stato via troppo tempo. Poi i tuoi amici cosa vuoi...». [...]. Non avevano soldi. Allora comperare una tela costava un sacrificio enorme. Infatti Pino Pascali cosa faceva? Anche lui viveva di niente, perché suo padre era poliziotto. Lui mi diceva: «guarda, andiamo nei magazzini dei rifiuti e cerchiamo di trovare delle tele». Dico: «Vabbé, ma li trovi di tutto: pezzi di macchina, roba del genere. Delle cose incredibili, ma tele non mi sembrava di averle viste», perché ero andato la volta prima. «Ma no, andiamo, vedrai che troviamo delle tele». Siamo arrivati lì e abbiamo trovato [...] vecchi paracaduti americani. Questi paracaduti americani erano di color verde... alcuni erano gialli. E Pino mi dice: «guarda dobbiamo prenderli. A noi non interessa niente del colore. Ci dipingiamo sopra. Facciamo un fondo base bianco e li continuiamo...». «Perfetto, d'accordo, sei un genio!» Si prendono queste cose e i miei dipinti sono tutti col fondo verde. [...].

E.G.: E con l'Accademia andavate a vedere i teatri?

G.C.: Sì, con l'Accademia andavamo a vedere chiaramente non tanto i teatri per vedere la scenografia com'è, perché quello si imparava a scuola. [...]. Molte scene facevano anche ridere perché non erano neanche delle grosse scenografie, almeno dal punto di vista mio, che ero portato a fare un'arte più moderna. Invece mi interessava molto il balletto, anche per la musica e tutto il resto. [...]. Veniva anche il Bolshoi a Roma. Venivano anche dall'Inghilterra, venivano da Covent Garden. [...].

E.G.: Anche Scialoja era appassionato di balletto. [...]. Tornando sempre a quegli anni lì, quando gli artisti americani venivano a Roma, Scialoja li portava? A parte Twombly che poi si è stabilito a Roma.

G.C.: Sì, sì.

E.G.: Calder, de Kooning, se li ricorda, li ha conosciuti?

G.C.: Sì, vedevo le loro mostre. Eravamo molto interessati. [...].

Quando lui ci mostrava come faceva la sua pittura, anche lui era per terra.

E.G.: Questo in classe o anche nel suo studio.

G.C.: Non mi ricordo. Anche nello studio addirittura.

E.G.: Sì, perché quelli sono gli anni in cui passa dalla casa del padre, a via di Porta Pinciana a Palazzo Orsini, per capirsi al Teatro di Marcello. [...]. E invece con Novelli? So che Bignardi aveva un buon rapporto con Novelli. Oppure con Achille Perilli o Piero Dorazio?

G.C.: Dorazio io francamente non l'ho mai capito. Non so perché. Mi sembra come una ripetizione di qualcosa. Ho una forma di rifiuto verso Dorazio.

[...]. Quando ho aperto lo studio grafico "New Style" a Roma lui [Pino Pascali] veniva e lavorava per me. Molti lavori li abbiamo fatti insieme. La sua tecnica la conosco a memoria. Abbiamo fatto insieme dei dipinti di velieri, di navi, che erano un soggetto molto richiesto soprattutto nell'arredamento [...]. Lui aveva una tecnica particolare. Adoperava dei colori che non erano normali. [...]. Lui mescolava i colori col bitume. Anche lui aveva imparato da Scialoja e faceva ogni tanto delle impronte. [...].

Io sono stato a Roma gli anni dell'Accademia e poi altri dieci anni... sono rimasto 16-17 anni a Roma.
[...].

E.G.: Visto che molti della sua generazione hanno avuto la possibilità di fare dei viaggi a Parigi con borse di studio, mi sono chiesta se avesse mai fatto quest'esperienza?

G.C.: No, assolutamente. [...].

Intervista a Luisa Gardini, Roma, 27 giugno 2019

Intervistatrice: Elisa Genovesi

E.G.: [...]. Lei ha seguito il corso di Bianco e Nero, giusto?

L.G.: Sì. [...]. Scialoja insegnava scenotecnica. Questo negli anni 1953-1954. Nel 1957 fa Bianco e Nero. Allora i suoi studenti di Scenotecnica avevano la possibilità di conoscere la sua pittura contemporanea, in particolare la pittura che veniva dagli Stati Uniti, quindi l'Action Painting, molto più degli allievi di pittura. Sembra un paradosso, ma era così.

Io sono venuta in contatto con Scialoja attraverso i suoi allievi di Scenotecnica, quindi parlo degli anni 1954-1955. C'era un gruppo che lo seguiva assiduamente.

E.G.: Lei era venuta a Roma quindi per seguire Pittura?

L.G.: Io facevo Pittura. Ero arrivata senza sapere bene come funzionava e quindi non scelsi, come era mio diritto, il professore. A insegnare Pittura erano tre: uno era Gentilini, uno era Oppo, l'altro non ricordo. Quindi capito da Oppo e devo dire che lì l'accademismo era proprio ristrettissimo. Lui era una persona già consumata, perché aveva un passato glorioso. Era lui che aveva inventato la Quadriennale e in passato, da giovane, era stato un artista un po' espressionista tedesco di una certa qualità, però i suoi insegnamenti erano zero. Lui era arrabbiato con la vita, arrabbiato con se stesso, probabilmente aveva una forma di depressione che si espandeva in un modo aggressivo-negativo. Mi trovò una cartolina di Léger dell'11... Léger cubista e disse: «No, ma cos'è questo? Giammai... son cose vecchie...». E io lì cominciavo già a guardare i disegni di Matisse, a fare un tipo di segno sintetico. Invece lui voleva una cosa accademica. A un certo momento mi dice: «Io con lei non parlo più».

Durante la lezione di storia dell'arte con Rivosecchi, si univano tutti quelli di Scenografia, Pittura, Scultura e Decorazione.

Perché questo preambolo? Per dirle che incontrando a lezione da Rivosecchi gli allievi di Scialoja che avevano formato un gruppo e lo seguivano, ho visto che in loro c'era un interesse, un'energia nuova, uno sbocco. Io ero veramente delusissima dell'Accademia, anche perché avevo avuto la fortuna al liceo di avere degli insegnamenti molto più liberi. E io l'ho fatto a Ravenna il liceo. A 18 anni sono venuta a Roma.

E.G.: Certo, quindi si trovava nel paradosso che nella città di provincia si facevano cose più avanzate.

L.G.: Ero libera di fare quello che volevo. Facevo solo il segno libero. Non mi costringevano a fare il tratteggio, perché vedevano che il mio segno era veloce. Il tratteggio imbolsiva tutto. Cioè, lavorando lentamente perdevo tutto il senso di quello che io volevo e potevo fare, perdevo il ritmo di me, mi estraniavo dai miei bisogni espressivi. Così, dopo aver fatto due anni di architettura per accontentare i miei genitori, che tra l'altro non è che mi avessero costretta...

Mio padre, che era un insegnante di matematica, mi disse in un modo dolce: «Ma in fondo l'architettura sono la matematica e l'arte insieme» e io quindi a un certo punto ho avuto bisogno di accontentarlo. Così però scontentavo l'altro mio “padre-maestro”, che mi disse: «No, lei deve far pittura». Anzi, mi disse: «Faccia contemporaneamente un altro mestiere (insegnare o altro...) per non essere costretta a lavorare per vendere», quindi per non condizionare il proprio lavoro al mercato. Dopo questa esperienza, io non vedevo un futuro. Il futuro l'ho visto in questo gruppo che sapeva già tantissime cose che io non sapevo.

E.G.: Quindi c'era quello che diventerà suo marito, Gabriele Stocchi, Carlo Battaglia, Marco Balzarro, Bignardi...

L.G.: Sì, loro erano tutti della stessa classe. C'era anche Rita Angelotti...

E.G.: ...Anna Papparatti...

L.G.: ...e Rossana Galotti. Poi il gruppo si è ristretto quando hanno finito i quattro anni di corso. Allora sono rimasti Carlo Battaglia e Anna Papparatti, che peraltro erano marito e moglie. Poi c'era Balzarro, Rossana Galotti – che era del loro corso –, io e Gabriele Stocchi. Io mi sono aggregata al gruppo, sono stata assorbita dal gruppo. Il gruppo andava tutte le domeniche da Scialoja nel suo studio. Stavamo con lui, ci faceva vedere i suoi lavori, magari ci spiegava il perché di certi cambiamenti di tecnica e così via...

E.G.: In quel periodo lui stava a via di Porta Pinciana o nello studio di Afro?

L.G.: No, non più. Lui aveva un bellissimo appartamento eccentrico dietro al Teatro di Marcello. Dentro proprio al Teatro di Marcello ci sono delle costruzioni che sono nate in modo spontaneo. E lì, se non sbaglio, lui ha cominciato a fare le impronte. [...].

Però, faccio un passo indietro. [...]. Allora, il gruppo stava per uscire dall'Accademia e il gruppo era il riverbero di Scialoja, da cui io assorbivo e imparavo. In quel periodo Scialoja aveva lo studio ancora a via di Porta Pinciana. È lì che noi andavamo a trovarlo e in una di queste visite ci fece vedere i disegni di Twombly, perché lui lo ospitò per un breve periodo in una stanza del suo appartamento-studio. Credo che Scialoja allora vivesse ancora con il padre.

E.G.: Sì.

L.G.: Scialoja lasciò libera una stanza per Twombly, che in quel momento, se non sbaglio, viveva a Grottaferrata.

[...]. Negli Stati Uniti, al Black Mountain, com'era un collega di studi di Twombly, che si chiamava Betty Stoke. Lei poi è venuta in Italia e ha sposato il conte di Robilant e ha avuto tre figli. [...]. Poi Twombly venne a trovare questa sua vecchia amica [...] e non tornò più indietro.

E.G.: Quindi nel '57 questo?

L.G.: Nel '57 sì. Quando Scialoja ci fa vedere questi disegni, Twombly non si era ancora sposato con Tatia Franchetti [...]. Lui ci parlò di questo artista americano che usava il segno come certi graffiti che si potevano trovare sui muri, e che trovava molto interessante. Quindi ce lo fece conoscere.

E.G.: Quindi era proprio il periodo in cui aveva iniziato questo corso di Bianco e Nero.

L.G.: Eh sì, coincide. Io mi butto in questo corso come l'unica sorgente per sopravvivere. Scialoja parlava molto, ma ci incantava tutti. Eravamo come... non dico ipnotizzati, ma creava un fervore sull'interesse della pittura, che poi per noi diventava un fervore di lavoro. Ti riempiva di nozioni, di notizie, di tutto quello che era giusto sapere nella nostra condizione e quindi era come per uno studioso che deve preparare un esame, che legge un libro speciale dove deve assorbire tutto quello che c'è scritto. Queste lezioni non so quanto siano durate nel tempo.

Cosa succede? Contemporaneamente il gruppo si sfalda. Battaglia andò militare, quindi Anna Papparatti non venne a Bianco e Nero. Io vidi passarci Pascali. Pascali raccontava quello che faceva. Diceva che faceva delle combustioni. Probabilmente si poteva riferire a Burri. Raccontava in un modo eccitatissimo, come faceva lui, perché non stava mai fermo, era sempre col motore acceso... Immaginavamo cose incredibili! Passava di fretta, ma c'era. So che c'era anche Kounellis, ma ha frequentato in un momento dopo.

E.G.: Anche Maria Pioppi credo che sia passata più o meno in quegli anni.

L.G.: Non so chi sia, ma l'ho sentita nominare.

E.G.: È la moglie di Michelangelo Pistoletto, amicissima poi di Anna Papparatti. Diciamo che in una fase successiva stavano molto insieme loro.

L.G.: Ah, la moglie di Pistoletto. Ah, ecco, sì. Io non l'ho frequentata.
Quanto è durato Bianco e Nero?

E.G.: Dal '57 al '59, due anni.

L.G.: So che è durato pochissimo.

E.G.: Sì anche perché poi c'è stato qualche dissidio interno all'Accademia.

L.G.: Ah, è probabile.

E.G.: Poi Scialoja va a New York, ma sta poco. Invece si stabilisce a Parigi.

L.G.: [...]. Lì l'avevamo un po' perso.

Scialoja era molto amico, in particolare di de Kooning e Rothko. Anche Motherwell era molto amico suo. Mi ricordo di aver conosciuto de Kooning a Spoleto, attraverso Scialoja. De Kooning in quel momento era ospite di Afro. È possibile?

E.G.: Sì.

L.G.: Non so quanto sia rimasto. Penso un periodo abbastanza breve, tutto sommato. E aveva un mutismo... Mi ha dato l'impressione di una persona sofferente.

In questi anni Scialoja per me rappresentava l'esplosione della conoscenza, l'ingresso in un mondo sconosciuto. Quando ho conosciuto il lavoro di Twombly ho deciso di fare l'artista. C'erano questi disegni in vendita e costavano esattamente quanto io avevo nel mio salvadanaio, eccezionalmente pieno. In quel salvadanaio c'erano tantissimi progetti: c'erano un paio di viaggi, poi altre cose. Io non

ho esitato a comprare questo disegno, ma non per dire: questo artista sarà famoso, o sarà una cosa preziosa. Per me era come un talismano, come un qualcosa che dovevo tenere, perché mi accompagnasse in questo viaggio verso un'esperienza di vita e di pittura... di vita-pittura insomma. [...]. A casa pensavano che fossi un po' uscita dalla retta via, perché i miei genitori non si occupavano d'arte. [...].

Quindi questo incontro segna il mio bisogno di essere indipendente, anche da un contesto familiare che non poteva che essere restrittivo. [...]. La libertà, anche intellettuale, uno se la deve costruire in modo autonomo. Quindi decisi di andare via di casa, con tutte le problematiche che, nel 1957, poteva avere una ragazza di 23 anni a sopravvivere senza aiuti. Insomma, gli aiuti all'inizio li ho avuti, poi mi sono stati tolti perché c'è stato una specie di pentimento da parte di mia madre. Però il gruppo mi ha aiutato. Ha fatto sì che io potessi continuare nel mio progetto di avere uno spazio fisico e mentale per lavorare.

E.G.: Balzarro mi ha parlato di un posto a San Paolo alla Regola. Ma questo è avvenuto dopo o proprio in quel periodo?

L.G.: Allora, San Paolo alla Regola lo prendemmo esattamente nel 1957.

E.G.: Quindi era proprio quel momento.

L.G.: Sì, quando il gruppo si era sfaldato ed era rimasta una piccola rappresentanza. Poi alla fine ci abbiamo abitato solo io e mio marito Gabriele [...]. Siamo vissuti lì dal 1957 al 1974. [...].

Dopo un periodo in cui non ci siamo più visti con Scialoja, lui incontra Gabriele per strada. Gabriele gli dice: «Ma perché non vieni a vedere i lavori di Luisa?». Allora Scialoja viene nel mio studio e si infuria come un toro e dice: «Ma perché non fai mostre? [...]. Ti organizzo io una mostra».

Lui aveva appena fatto una mostra alla Grafica dei Greci e disse alla gallerista: «Guarda, questa è stata una mia allieva, devi assolutamente farle fare una mostra». Così mi organizzò questa mostra e in particolare Twombly si offerse di aiutarmi nell'istallazione. [...].

E.G.: Quindi c'è stata una curatela in un certo senso.

L.G.: Sì. Una curatela e la fece anche per la seconda mostra che ebbi a Roma. E da quel periodo in poi, se non sbaglio, io e Gabriele abbiamo continuato a frequentare Scialoja in un modo continuativo. Andavamo a cena a casa sua e di Gabriella prevalentemente, oppure ci vedevamo dopo cena. E

stavamo lunghe ore a parlare. Lui in quel periodo scriveva molte poesie. Era molto produttivo. Dall'abitazione di Teatro di Marcello si spostarono a Piazza Mattei, intervallando questi due posti con un piccolo appartamento che era nelle vicinanze di via Frattina. [...]. A Piazza Mattei trovano una casa con un contratto lungo. Lo studio era immenso, bellissimo, e lui rimodernò tutto l'appartamento. Poi dopo, finito il contratto, andò a finire dove c'è adesso la Fondazione. Ristrutturarono questo appartamento, che forse era di Gabriella. Lì c'era anche un piccolo terrazzino. Anche lì abbiamo continuato a vederci. [...].

Parlare di Scialoja senza parlare di Gabriella Drudi è impossibile! Gabriella è stata un'asse portante. [...]. Lei aveva un occhio particolarissimo per la pittura e per l'arte. Diceva delle cose molto personali, molto interessanti. Per esempio, diceva che in mostra bisogna mettere delle "famiglie" per far capire il proprio lavoro, delle serie di lavori dello stesso tipo. E poi i suoi scritti sugli artisti e le sue presentazioni avevano una base di prosa poetica. Quindi erano doppiamente interessanti. Lei coglieva gli aspetti della personalità. [...].

E.G.: Una curiosità rispetto a questi corsi di Bianco e Nero. Da qualche parte ho letto che Scialoja aveva fatto un corso sul collage, parlando anche delle sperimentazioni di Rauschenberg. Si ricorda niente di questo?

L.G.: Io quella lezione non me la ricordo. Che si parlasse di Rauschenberg, che sapesse chi era, e come era stato visto e sviscerato, quello sì, ma una lezione specifica... Magari in un certo momento lui può aver fatto dei lavori alla Rauschenberg in una lezione, facendo capire il meccanismo per far venire fuori un lavoro così. Lui, tra l'altro, mi fece un ritratto a matita con un segno continuo ...

Di Scialoja si può dire che si vedeva che era un temperamento tormentato. E nello stesso tempo era anche molto giocoso. Aveva questi due aspetti. Lui e Gabriella venivano a studio. Erano molto gentili. Venivano a vedere i miei lavori separatamente. Con Gabriella c'era un discorso che non c'era con lui. Io con lui sentivo il rapporto allievo-Maestro, che in qualche modo mi impediva di essere come avrei voluto essere in questi incontri. Mentre con Gabriella...

E.G.: ...c'era un rapporto non filtrato da questa dinamica gerarchica.

L.G.: Esatto! Esatto! Esatto! Mi ricordo che lui era molto attento al fatto che in un quadro non ci fossero degli spessori che potessero alludere a delle profondità, a delle prospettive. E diceva: «Attenzione alla superficie! Tutto deve rimanere sulla superficie», come aveva fatto l'Action

Painting. Secondo lui era la prima cosa. Se parti con quel presupposto, che tieni conto della superficie e non crei delle illusioni di profondità già stai a buon punto.

E.G.: Ma poi lui aveva anche questo carattere molto focoso, per cui reagiva non sempre in termini troppo moderati. Aveva degli accenti anche un po' ...

L.G.: Sì, lui non guardava in faccia nessuno, quando aveva qualcosa da dire [...].

Mentre Gabriella era in fondo molto riservata, era più silenziosa. Lui era un continuo. Non aveva freno, ed era questa la sua bellezza. Ti dava anche la soddisfazione di stare con lui e il coraggio di fare le cose. [...]

E.G.: Siccome quando Scialoja insegnava Scenotecnica dava dei compiti, [...] volevo sapere se anche per Bianco e Nero dava dei lavori da fare.

L.G.: Io questo non me lo ricordo. Per il periodo in cui ci sono andata non me lo ricordo.

E.G.: E poi quello era un periodo un po' complicato per l'Accademia, in cui la disponibilità delle aule non era così automatica. Bianco e Nero era il pomeriggio...

L.G.: Mi pare di sì.

E.G.: E si svolgeva a via Ripetta?

L.G.: Era sempre a via Ripetta, ma – da quello che ricordo – era un piano terra. Era all'interno dell'edificio ed era un'aula non molto grande devo dire. L'Accademia in quel periodo non era in buone condizioni. Si vede che soffriva di non essere stata un po' rimodernata.

Mi ricordo che l'aula di Pittura era al sesto piano. E c'era Oppo che era anzianissimo.

[...]. Si vedeva che era una cosa del dopoguerra, ma non rianimata. Era tutto un po' così. Non solo nell'edificio, ma anche nelle frequentazioni c'era un'aria di calcinaccio, un po' vecchia. [...]. C'era un'aria di stanchezza.

[...]. [Cercai di passare] da Oppo a Gentilini perché fra noi c'era una totale incomprensione. Lì io puntai i piedi perché potevo farlo, ero nel mio diritto. Per non fare dispiacere al vecchio professore mi hanno lasciato da lui. Questa è stata una delle ragioni per cui me ne sono andata.

Io non l'ho finita l'Accademia.

Nel 1957, la visita da Scialoja, l'incontro con il lavoro di Twombly, sapere tutte queste belle cose... perché dovevo rimanere nella prigione dell'Accademia?

E.G.: Poi nel 1957 esce il numero di "Arti Visive" su Gorky. Io avevo letto che lei voleva fare la tesi su Gorky.

L.G.: Sì, infatti. Volevo fare la tesi su Gorky e ci sono dei miei lavori vecchi che sono un po' "alla Gorky". Mi ricordo di aver fatto un "finto Burri" ecc.

L'assistente di Maccari, che teneva il corso di incisione, vedendo la locandina di Franz Kline fece tutta un'ironia su questo lavoro, rivelando una non-lettura di ciò che aveva davanti. Chiaramente c'erano degli spruzzi del pennello e delle goccioline. E lui: «Ah, ma allora questa gocciolina è importante...».

E.G.: Certo! Se non sbaglio erano gli anni in cui la mostra di Kline stava a La Tartaruga.

L.G.: Sì, può essere, perché era una locandina che girava. Sì, è vero!
Quindi il clima era quello.

E.G.: Sempre Balzarro mi ha raccontato di una visita fatta alla mostra dedicata a Picasso, alla quale li portarono separatamente sia Scialoja che Rivosecchi. Che poi non credo che Rivosecchi facesse molta arte moderna nelle sue lezioni...

L.G.: Assolutamente no!

E.G.: E questa cosa fece grande scandalo e vennero fortemente ripresi tutti e due i professori perché non dovevano corrompere i ragazzi.

L.G.: In che anno era quella mostra?

E.G.: Quello era il 1953.

L.G.: Io non vivevo ancora a Roma, perché ci sono venuta nel 1954, ma nel 1953, con la mia scuola da Ravenna siamo venuti a Roma a vedere Picasso.

E.G.: Ecco, questo dà il polso della situazione!

L.G.: Quando ci fu la mostra di Mondrian Rivosecchi ci mandò e lì ci fu un altro rimprovero da parte della direzione. Rivosecchi diceva: «Io non giudico, ma vi faccio vedere». Non aveva la lettura di quel tipo di arte lì, però era una persona per bene. Aveva una morale.

Io mi ricordo di aver visto il mio primo Pollock, credo nel 1951 o nel 1952, a una Biennale di Venezia, perché la scuola ci portò.

Ero ancora a Ravenna. A un certo punto mi sono allontanata dal gruppo e sono andata al Padiglione americano e vedo in fondo un quadro che riempie la parete... credo fosse *Number 1 (secondo)*. C'era questa trama fitta fitta di colore tra il grigio e il marrone. [...]. E lo io vedo come se fosse Marte, perché non avevo la lettura del quadro e nessuno mi sapeva dire cosa fosse. Né l'ho chiesto al mio professore illuminato. Ma lì non si parlava di contemporaneo. Non filtrava nulla da nessuna parte e sapevo che non avevo nessuno a cui chiedere. Mi è rimasto così, come un interrogativo. [...]. Ho avuto l'emozione di una cosa nuova che non sapevo cosa fosse. La vedevo granitica. Vedevo che tutta la parete era trasformata nel quadro e sentivo la frustrazione di non poterlo leggere [...].

[...]. Rothko è venuto più volte a Roma. [...]. Anche Calder era venuto a Roma. Ci sono delle fotografie dove c'è Gabriele, Calder, Burri e Scialoja. Quindi capitavano qui. [...]. Certo non andavano a Parigi. Cosa interessante. Non andavano a Parigi, perché Parigi non ne aveva voluto saper niente di quella roba lì.

E.G.: Questo me l'ha raccontato Bignardi. Molti di voi hanno passato periodi di studio a Parigi, perché c'erano delle borse di studio...

L.G.: Balzarro l'ha fatto, l'ha fatto Anna Paparatti e l'ha fatto Battaglia.

E.G.: Anche Bignardi era andato.

L.G.: Ecco, questo non me lo ricordavo.

E.G.: Lui mi ha raccontato che appunto l'assurdo era che gli artisti francesi non volevano assolutamente sentir parlare degli americani. E poi c'era anche un po' di spocchia e di distacco con cui la nuova generazione guardava ai grandi maestri del dadaismo e del surrealismo, che, secondo Bignardi, invece a voi filtravano più attraverso Gabriele Stocchi che non attraverso Scialoja.

L.G.: Lui fece la tesi sul dadaismo.

E.G.: E quindi tutti loro andarono a trovare Hans Arp, Man Ray, Tristan Tzara...

L.G.: Sì!

E.G.: E questi grandi maestri in realtà erano quasi sorpresi da tanta attenzione, perché vivevano in un contesto che li aveva un po' dimenticati in quel momento.

L.G.: Sì. Parigi li aveva assolutamente dimenticati.

[...]. Tornando a Scialoja, lui si capiva che aveva conosciuto tante persone, vissuto tante situazioni. Quindi aveva dentro di sé sempre da raccontare, da ricordare e anche proporre. Questa sua ricchezza l'ha mantenuta e anche generosamente condivisa.

E.G.: E nell'ambiente romano vi faceva frequentare altri artisti? Vi portava agli studi? Perché so di un episodio appunto in cui eravate stati allo studio di Burri.

L.G.: [...] Io personalmente non ero ancora entrata nel gruppo. [...].

Scialoja come pittore era giocoforza incuneato in questo mondo della scenografia che ha prodotto poi negli artisti della mia generazione, Kounellis e Pascali. [...]. Il fatto che loro avessero frequentato Scenografia, non solo per il fatto che era Scenografia, ma per il fatto che c'era Scialoja che ha dato loro la possibilità di diventare artisti e non scenografi, ha fatto sì che, in modi diversi, facessero arte con la scenografia, con lo spazio scenografico in testa. Se pensiamo a tutti gli animali di Pascali... al suo uso dei materiali, con la tela sorretta da un'ossatura. Anche tante opere di Kounellis esistono perché sono piazzate in quel modo in quel momento. Poi vanno ricostruite. Magari lui i pezzi li tiene da parte, ma vivono solo se sono in un certo spazio. [...].

E.G.: Sicuramente c'è una sensibilizzazione che li rende più ricettivi nei confronti di quello che avveniva negli Stati Uniti...

L.G.: Certo! Gli happening di Kaprow.

[...]. Noi siamo stati un gruppo abbastanza chiuso, che non voleva avere a che fare con le gallerie. Mentre noi lavoravamo senza la prospettiva di far mostre, realizzando lavori effimeri, come le

sculture di pane, dentro le mura della nostra abitazione [...], contemporaneamente Kounellis e Pascali lavorano all'aperto. [...].

Io sono stata due o tre volte allo studio di Kounellis. [...]. Sapevamo l'uno dell'esistenza dell'altro, ma non c'era una continuità, perché noi eravamo sempre dell'idea di un collettivo chiuso, capitanato da Balzarro. [...]. Poi, improvvisamente, Gabriele smette di lavorare. Lui faceva solo sculture e appoggiature di vari materiali. [...]. A un certo momento poi il gruppo si scioglie e io rimango da sola a lavorare con queste esperienze e con questi suoni che venivano da fuori e che erano di vario tipo.

E.G.: Delle suggestioni diciamo.

L.G.: Delle suggestioni sì. E dopo, paradossalmente, abbiamo frequentato quasi più Nunzio, Pizzicannella. Ma sono sempre frequentazioni episodiche.

Il gruppo di Piazza del Popolo si incontrava al bar. Noi questo tipo di socialità non l'avevamo assolutamente. Eravamo chiusi a tutto questo. Non avevamo credo neanche i soldi per andare al bar, devo dire. Dopo, con la ricomparsa di Scialoja che ha prodotto questa seconda generazione di artisti, c'è stato un rivivere quello che c'era al di fuori, andando a vedere le mostre. Ma io solo nel 1981 faccio la prima mostra.

E.G.: Prima neanche collettive?

L.G.: Ho avuto una collettiva, a mia insaputa, fatta con un pezzo di proprietà di Balzarro che era questo famoso libro, chiamato *Il Libro dei preti*, ma che non aveva veramente un titolo. Lui aveva in mente un testo che fece scrivere a me e alla Papparatti, dove lui parlava di quanto la religione e la famiglia potesse essere di impedimento nella personalità [...].

E.G.: Quindi fondamentalmente l'idea del libro era sua, ma voi fisicamente...

L.G.: ... eravamo le scrivane, sì! Ciascuna di noi ha fatto alcune pagine illeggibili o dove c'è qualcosa... [...].

Intervista a Hamoun Vaziri, Roma, 27 luglio 2020

Intervistatrice: Elisa Genovesi

H.V.: Nel 1943 [Mohsen Vaziri Moghaddam] finisce l'Accademia a Teheran. [...]. Riesce a venire in Italia solo dopo molti anni, perché – grazie al Goethe-Institut in Iran – fa una mostra di tutte le opere figurative degli anni dell'Accademia, e le vende.

Nell'estate del 1955 sale quindi su un bimotore, per un volo Teheran-Roma che all'epoca doveva durare quasi 9 ore. Addirittura, lui racconta – non so se sia vero – che alla fine dell'aereo c'erano delle gabbie con degli animali. Arriva a Ciampino, che all'epoca era l'unico aeroporto di Roma. A Roma aveva degli agganci, per quello lui scelse di venire qui. All'epoca la scelta era fra Parigi e Roma. Lui aveva avuto un po' di racconti, anche belli, di amici architetti che stavano a Roma e allora si era deciso a venire in Italia. Quando arriva a Roma, da Ciampino va direttamente a Ponte Milvio, perché poi vivrà e avrà lo studio a Corso Francia. Infatti io ho dei quadri con delle etichette dietro dove l'indirizzo riportato è proprio Corso Francia a Roma.

Dopodiché inizia l'Accademia a Roma. Il suo insegnante è Gentilini.

E.G.: Ma perché decide di risciversi in Accademia? Alla fine, lui aveva già fatto un percorso di formazione.

H.V.: Lui aveva fatto l'Accademia di Teheran, però ricordiamoci che stiamo parlando dell'Iran degli anni Quaranta. Lui racconta anche nella sua autobiografia che in Iran ciò che veniva insegnato era tutta la grande accademia della pittura russa, pesante. Lui cita anche dei nomi che adesso io non mi ricordo. Quando lui è in Accademia le prime stampe che si vedono in Iran degli Espressionisti, degli Impressionisti, arrivano grazie a un loro insegnante che era stato a Parigi nel 1942 e tornando da questo viaggio portò quei materiali. Gli studenti allora non conoscevano neanche Van Gogh. Tant'è che le pennellate, le tecniche delle prime opere di papà, se le guardi, sono molto legate a quel tipo di arte, perché in Iran non c'era altro tipo di insegnamento.

Quando arriva qua, lui viene... Lui ha sempre avuto questa cosa, forse anche perché gli è sempre stato impedito quando era piccolo... Lui aveva internamente un'esigenza di studiare, di approfondire. Poi era un grossissimo appassionato di musica classica. Il suo più grande rimpianto fu il fatto di non poter diventare musicista, avendo un orecchio assoluto incredibile e suonando il violino. Era un *enfant prodige* anche in quello, ma gli venne impedito.

Arriva in Accademia a Teheran assolutamente per caso, perché il padre l'aveva abbandonato. Praticamente viveva in mezzo alla strada, senza nulla. Lì incontra un suo insegnante del liceo. Gli

dice: «Vaziri, ma cosa fai?». Dice: «Guarda, non faccio nulla. Voglio studiare, ma non riesco a fare nulla». Perché? Perché lui aveva fatto l'istituto di agricoltura e quindi con quello non poteva accedere a nessuna facoltà. E quell'insegnante gli dice: «Guarda, so che con il diploma di agricoltura puoi iscriverti in Accademia d'arte». Ti ripeto. Siamo sempre negli anni Trenta-Quaranta in Iran. Bisogna sempre contestualizzare.

Il caso ha voluto che il giorno in cui andò a iscriversi fosse l'ultimo momento per potersi accreditare. Quindi lui dice: «è stato il caso». Perché lui si chiedeva: «Sì, ma pittura... arte. Che me ne faccio?». [...]. D'altronde a mio padre gli venne impedito di studiare la musica, perché l'idea era quella del musicista-menestrello, che andava a suonare nei caffè... Quella era la visione che aveva suo padre, che era un militare. Però papà, invece, aveva i primi dischi. Addirittura, quando era all'università organizzò, con i suoi studenti, un concerto di musica classica, invitando uno dei più importanti violinisti europei che venne là. Ci sono le foto. E lui stesso disegnò il poster. [...].

Al secondo anno, [...] penso in Accademia, lui conosce Maria [Pioppi]. Dopo un po' che si era avviata la loro storia, Maria un giorno gli dice: «Guarda Mohsen ho sentito che c'è un professore, che fa lezioni serali perché in Accademia non è ben accetto il suo insegnamento. Però sembra che sia molto bravo per l'approccio che ha». E quando a papà gli dice “arte astratta”... non che non la conoscesse, perché in quegli anni comunque girava a Roma. C'era Afro... [...]

Questa è un'altra cosa particolare. Papà mi disse che loro vivevano e frequentavano esclusivamente il centro storico, ma inteso come Piazza del Popolo, Villa Borghese... Papà dice: «Io Trastevere l'ho conosciuta dopo quasi dieci anni che ero a Roma». Non ci si andava, perché non era un quartiere proprio... E loro vivevano là intorno.

Quindi conosceva e sapeva dell'arte astratta, però non ci si era ancora approcciato, anche perché quasi si vantava di quelle che erano le sue origini. Anche grazie a quelle origini e agli insegnamenti di Gentilini... Sai un giovane che arriva in Accademia e dopo appena un anno il professore ti organizza una personale... Nessuno dei suoi compagni d'Accademia aveva avuto una cosa del genere. Ma perché? Perché riconobbero che c'era una creatività in lui. E bisogna contestualizzare l'Italia di quegli anni. Intanto c'era tutto un fascino verso l'Oriente. E l'Oriente era lo Scià, era la Persia, e all'epoca quelle persone sapevano che cosa era la Persia e quale era la sua storia. Tant'è che ci sono dei bellissimi articoli, anche se brevi, di critici e giornalisti che vennero alla mostra e che enfatizzarono tantissimo queste opere legate alla miniatura ecc. ecc. Quindi lui non ti voglio dire che pensava di aver raggiunto già l'apice, ma quasi. Dice: «io seguo questa strada, continuo a studiare e vediamo che cosa succede». [...].

Quindi, prima di andare alle lezioni di Scialoja dice: «Maria, io però sarei curioso e vorrei invitare questo professore a casa mia». Cosa strana: questo ci va.

E.G.: Quindi addirittura prima di iniziare...

H.V.: Prima di iniziare. Papà lo invita, sistema tutta la casa con tutti i quadri di questa sua prima mostra e Scialoja gli dice: «Guarda Vaziri, non sono male. Sei un bravo pittore. Qua ci sono influenze di Matisse, qua di Van Gogh, qui degli Impressionisti, ecc. Pennellate, colori... tutto bene, ma dov'è Vaziri? Sei un bravo pittore però l'artista è ben altro».

E lui gli fa: «Ma scusi, io è appena un anno... un anno e mezzo che sono in Italia, non parlo bene l'italiano. Qual è la differenza fra artista e pittore? È la stessa cosa, no?».

«No. L'artista è colui che esprime qualcosa che nessun altro prima di lui è riuscito a esprimere e soprattutto deve essere l'espressione di una creatività interna. È lì che poi nasce l'artista con la "A" maiuscola».

Papà racconta anche nel libro che questa cosa gli arrivò come un colpo. Gli venne la febbre a 40 per quasi una settimana. E lui dice anche nel libro: «con tre parole distrusse la mia identità. E io allora cosa ho fatto in tutti questi anni? Non ho capito nulla».

Però gli fu da stimolo, ovviamente, perché penso che, al di là del suo racconto, Scialoja gliel'abbia detto da professore, ma anche con una dimensione umana molto presente.

E.G.: Questa poi è la sua stessa esperienza. Lui è stato il primo che ha vissuto questo *shock* totale.

H.V.: Questo trauma totale. [...].

Papà dopo una settimana disse: «Va bene Maria. Ci sto... andiamo». Perché anche Maria voleva seguire quel corso, nonostante forse non potesse, ma siccome queste erano lezioni serali... [...]. Quindi cominciano a seguire e papà lo dice e lo ribadisce che lui seguì il corso di Scialoja solamente sei mesi... [...]. Noi, nel nostro archivio della Fondazione, abbiamo 7-8 opere del 1956, astratte, su carta... e molto probabilmente sono di fine '56... quindi immaginiamoci un dicembre... anche se non hanno il giorno e il mese quelle opere. E poi la collezione si amplia tra 1957, 1958 e 1959. Soprattutto 1957 e 1958, grazie a questi sei mesi di corso con Scialoja, che gli aprì un mondo. Lui non era come Gentilini o altri che gli dicevano: «Il colore si fa così... Il pennello...». Scialoja in classe dipingeva. Non era un accademico. Non insegnava con i testi. Viveva con i giovani. Li portava in giro. Insieme andavano per mostre, cercava di fargli guardare il mondo con occhi diversi e di fargli prendere anche ispirazione da ciò che li circondava. Alberi, piante, materiali. E gli dimostrava come si poteva dipingere senza l'utilizzo di un pennello, utilizzando altri materiali, usando al posto del

pennello la juta, che però se la usi come colore poi ti dà il quadrettato... piuttosto che pezzi di legno, di plastica, la sabbia, la terra, le resine... Poi sai in quegli anni c'era un *exploit* incredibile.

Papà dice che c'era un artista italiano [...] che, dopo che Mohsen aveva iniziato a fare le sabbie, aveva cominciato a fare dei quadri frantumando il vetro, rendendolo polvere e usando quella polvere come base per le sue opere. Il vetro, come la sabbia quando la lavi, ha dei punti che brillano. Quindi la ricerca era aperta.

[...]. Papà mi ha sempre detto che i suoi compagni – almeno per quei sei mesi – sono stati: Kounellis, con cui poi stringe un'amicizia che dura tanti anni, quando sono in Europa, Ceroli, Pascali, Maria... Papà mi disse che anche un'artista che poi è diventata famosa in Iran, Behjat Sadr è stata una sua studentessa. Anche se è uscito un libro su questa pittrice e non viene mai citato Scialoja [...].

Papà, a parte questi personaggi che erano i suoi compagni di classe, però con l'Accardi era molto amico. [...]. Poi c'era il gruppo dei giapponesi, che magari sono meno conosciuti qua, ma sia [Kan] Yasuda che Tomonori Toyofuku – che però stava a Milano – sono diventati i più grandi scultori insegnanti in patria. C'era questo legame di amicizia, anche nel vivere la povertà, perché erano studenti.

C'è un periodo di opere di papà che erano... non degli studi delle sabbie, perché lui non faceva mai degli studi per poi fare l'opera, ma aveva questa esigenza interna di lavorare continuamente. Di giorno aveva lo studio grande e lavorava le sabbie, ma la sera, che tornava a casa e non aveva niente da fare, continuava ad elaborare le tecniche, sperimentava. E cosa faceva? Diceva: «Noi non avevamo soldi. La sera i chioschi dei giornalai che chiudevano, lasciavano tutti i poster fuori. Noi li prendevamo e io lavoravo sul retro». Tant'è che ho centinaia di opere che, se tu le giri c'è la pubblicità ed è già un elemento importante perché ti dice il giorno, mese e l'anno. Poi c'è la pubblicità di Dior, la pubblicità dello Scià che è venuto in Italia, la pubblicità di Valentino che ha fatto la mostra, la pubblicità di un libro appena pubblicato. Ed è interessantissimo. [...]. Hai pezzi di storia nelle mani, al di là del valore storico-artistico.

Altra grande amicizia era quella con Piero Manzoni. [...]. È un fatto di farsi influenzare da ciò che accadeva intorno... Io, per esempio, a Teheran ho un quadro di sabbia totalmente bianco di papà, che mi ricorda gli *Achrome*. Sai quelli fatti con la tela un po' aggrovigliata? Perché anche lui l'aggrovigliava e ci metteva il vinavil. [...]

E.G.: Ma tipo Dorazio? Perilli?

H.V.: Dorazio, assolutamente. [...]. Però c'è anche da dire che poi papà, un po' per carattere, era molto schivo. [...]. Tu vedi l'inaugurazione della mostra alla galleria [Trastevere] di Topazia Alliata.

Lì aveva la foto con Yasuda, con Topazia Alliata, con Kounellis, con Innocenti. Guarda, scavando si trova roba. Ti ripeto, ho le foto dell'inaugurazione del '72 dove c'erano di nuovo Innocenti, c'era questo di Chioggia, anche lui famoso, con la barba lunga. Ho due-tre foto di loro [...] Innocenti, Caraceni, Kounellis, Scialoja, tutti all'inaugurazione della mostra delle sculture del '72 alla Taylor School. [...] in Iran conoscono papà per le sculture e per le sabbie, ma tutta la parte iniziale di come arriva alle sabbie no. E qui torna l'esperienza quotidiana di lavorare con Scialoja, che lo porta a elaborare una ricerca sulla riga, le linee, il dripping, ecc., che e va verso l'espressionismo astratto. Cose che io ho a casa per lui erano studi accademici, erano degli esperimenti giornalieri per trovare... Tant'è che lui dietro ad alcune opere ha scritto: «dopo quattro mesi con quest'opera raggiungo finalmente l'obiettivo di trovare...» E infatti il periodo si chiama *Forme e Spazio... Cosmici*, ma *Forma e spazio*. Forma e spazio che cosa vuol dire? Lui cercava all'interno di un perimetro dato di trovare con il colore nuove forme e nuovi spazi e vedere come anche lo spazio bianco può rendere una spazialità. Poi là c'è un discorso di spazialità che in persiano venne tradotto come *Cosmicità*, anche perché queste opere potrebbero far pensare un po' a un cosmo. Però papà dice che è sbagliato, perché se fosse il Cosmo vorrebbe dire che io starei riproducendo qualche cosa che ho visto, e invece no. Qua c'è un'espressione interna, totalmente inconscia, di uno spazio interno.

Ho un filmato che ho ritrovato del 1973. Papà è nel suo studio a Teheran e per 22 racconta tutta l'evoluzione, anno per anno, da quando arriva a Roma fino a quando arriva alle sculture. È nel suo giardino e lavora a queste sculture e spiega periodo per periodo. [...] Mohsen quando arriva a conoscere Scialoja scopre un mondo. Ma dice: «Mi ha cambiato la vita, perché mi ha cambiato il modo di guardare e di vedere ciò che mi circondava».

E la bellezza che lui assimila come studente è un bagaglio di vissuto, culturale ma anche umano, che lo influenza a tal punto che quando lui, dopo dieci anni, torna in Iran ha lo stesso identico approccio con i suoi studenti. Se li porta nel suo studio, se li porta in viaggio, li porta in Europa. Guarda che era tanta roba portare degli studenti iraniani in Europa negli anni Sessanta, farli girare, portarli nei musei. Anche in Iran li portava in giro e gli faceva vedere diverse cose. Ai suoi studenti diceva: «Se andiamo a Persepolis a vedere il palazzo reale di 3500 anni fa, da quello dovete interiorizzare della roba e ricreare qualcosa di nuovo» e in questo modo ha influenzato una generazione perché è stato uno dei primi a portare... anzi, è stato in assoluto il primo a portare questo approccio nell'insegnamento dell'arte. C'erano stati altri due/ tre, tra cui Marcos Grigorian che era tornato a Teheran prima di papà e che aveva aperto uno dei primi musei privati. Insomma, c'era già una prima atmosfera occidentale che si affacciava nel paese, però papà fa una rivoluzione totale. Io mi sono trovato in Iran a passeggiare e ho visto gente che lo riconosceva e all'improvviso si inginocchiavano e gli baciavano i piedi e le mani. Persone che magari poi si sono aperte un ristorante, o che sono diventate architetti.

Un altro gli ha detto: «Maestro, io ero suo studente in Accademia. Lei mi ha cambiato la vita!». [...]. Negli anni Sessanta questa roba non c'era in Iran, e quando vedi che c'è una persona che te lo trasmette e te la porta... Poi papà aveva appena quarant'anni. La differenza di età con i suoi studenti era poca. Un po' come Moshen e Scialoja. Che poi tra Mohsen e Scialoja correvano solo, penso, 5-6 anni di differenza. Tra Mohsen e i suoi studenti correvano appena venti, ventun'anni. E lui, nonostante il caratteraccio, in realtà era anche molto giovanile e generoso. Dava tanto, ma se sgarravi diventava cattivo, ma di fondo era uno molto generoso... pure troppo.

Quindi, Scialoja gli cambia il modo di vivere, il modo di pensare. Seguendo i suoi corsi per sei mesi entra in questa nuova fase di *Forme e spazio* e produce una quantità di opere incredibili. Inoltre comincia a partecipare ad alcune mostre. Ha una prima mostra nel 1956, però con i lavori figurativi, alla Biennale di Venezia, poi ancora nel 1958 ...

E.G.: Mi dicevi alla Biennale, nel Padiglione Italiano peraltro.

H.V.: Bravissima, questa cosa è un po' una chicca. Io sono stato all'Archivio della Biennale di Venezia e ho trovato tutti i nomi degli artisti iraniani che partecipavano. Papà nel 1960 viene dichiarato rappresentante del padiglione iraniano e in tutti questi anni il padiglione iraniano è all'interno del padiglione italiano [...]. Venezia dà in concessione una parte del Padiglione italiano al padiglione iraniano. Perché? Perché lo Scià pagava in Petrodollari la manutenzione dei canali e delle fognature di Venezia. All'interno dei Giardini non arrivarono mai a far costruire il Padiglione, cosa che in realtà sembrava fosse una promessa fatta dal Comune. Detto ciò: 1956, 1958, 1960, 1962 sono gli anni in cui papà partecipa alle Biennali di Venezia. Con lui un nucleo importante di artisti iraniani. Poi mi sembra che dopo ci sarà un *gap* di quarant'anni. Forse c'è una Biennale del 1966 dove non partecipa papà, ma poi non ci sarà più il Padiglione iraniano. [...].

Papà nel 1958 trova la sua strada con le sabbie a Castel Gandolfo. Lui era un gran giocherellone e voleva divertire i suoi amici che erano tutti africani, sudamericani, quindi tutti con la carnagione scura, ma lui aveva una carnagione bianchissima. Disse: «Dai, ragazzi, mi copro la pelle di sabbia così ci assomigliamo». Nel libro racconta che nel momento in cui fa il gesto di raccogliere questa sabbia e vede la traccia lasciata dalle mani quando si cosparge di sabbia e quando viene a togliersela e vede che si creano queste righe tra il bianco della pelle e la sabbia, all'improvviso si ferma, diventa serissimo. Gli amici si preoccupano. Fanno: «Moshen, che ti è successo?».

«Lasciatemi stare, ho avuto un'idea».

Prende una busta, raccoglie la sabbia e se ne va a casa. Impiegherà quasi un anno per elaborare questa idea. Abbiamo scoperto che ci sono 2-3 tele di Scialoja con la sabbia già nel 1957 e anche nel 1958.

Papà trova questa idea nell'estate del 1959 e impiega sei-otto mesi per individuare la giusta via per perfezionare questa sua tecnica.

E.G.: Quindi la giusta proporzione con il vinavil...

H.V.: Esattamente. I primi lavori che faceva li buttava perché non tenevano. Poi però si crea questo effetto "magico" che era proprio... In quegli anni c'era stata la grande scoperta del vinavil. Lui cavalca l'onda di ciò che lo circonda dal punto di vista artistico e culturale.

E.G.: Anche dei materiali nuovi.

H.V.: [...] Impiega sette-otto mesi, quindi fino a dicembre. Ci sono 7-8 opere, di misure 50x70, dove però ancora non c'è questa ricerca, perché non capisce come fissare la sabbia. La prima opera del 1960 è una tela bianca 150x100, in verticale, del 2 gennaio. Qui usa un misto di tecniche perché dà delle pennellate di vinavil, fa il dripping con il vinavil, dopodiché lui versa la sabbia e ovviamente se c'è una riga di vinavil la sabbia si fissa solo lì. Una volta che poi si è asciugato il vinavil, alza la tela, la batte, la sabbia secca cade. Quella tela lui l'ha numerata, numero 1, perché dice: «io con quell'opera ho trovato il modo di realizzare la mia idea». E da lì in avanti, fino al 1963 lavorerà esclusivamente la sabbia e i monotipi, che sono questi pseudo-studi fatti sulle stampe, le locandine ecc. Non fa nient'altro. Nel nostro archivio ci sono solo monotipi e sabbie in quei tre anni.

E.G.: E sempre su tele di dimensioni abbastanza grandi, come la prima?

H.V.: All'epoca no, per motivi economici. Anche se lui ha un grande successo subito, perché partecipa con le sabbie alle Biennali del 1960 e del 1962. In Iran partecipa alla Biennale del 1959 e del 1961. Vince subito dei primi premi. Comincia a fare mostre a Londra, in Germania, in Francia e in Italia per gallerie e Biennali. [...] E però ricordiamoci: Burri aveva fatto lavori di sabbia, ma nonostante questo, questa ricerca del graffio, questa ricerca di tornare ai primordi dell'uomo, a questa traccia primordiale, ai disegni delle caverne, è però un passaggio che avviene in un secondo momento per Vaziri. Lui spiega: «Paul Klee dice che tutto ciò che fai nell'infanzia ti rimane in una dimensione inconscia». Sulla base di ciò sostiene che la prima cosa a cui ha pensato quando è andato a raccogliere questa sabbia, è a quando da piccolissimo, venendo da una zona quasi desertica dell'Iran, giocava tirando con uno spago un cappello riempito di sabbia a cui aveva fatto un buco, in modo che lasciasse una traccia. Il giocare con la sabbia con le mani, è come se fosse qualcosa che è rimasto nella sua

dimensione interna inconscia e che, a distanza di quasi trent'anni, poi è riemersa in questa maniera. Poi, in un secondo momento, si interroga: «Che cos'è questa traccia? Che cos'è questo graffio?» E si risponde: «Questo è ciò che hanno fatto gli esseri umani, è la prima cosa che ha fatto l'uomo. L'uomo, quando non aveva ancora costruito gli arnesi per vivere utilizzava le mani per coltivare, per scavare, e quindi è tutto ciò che è più legato all'uomo più primitivo». [...]. E da lì [...] articoli su articoli. Giulio Carlo Argan è il primo a scrivere per papà, e il primo anche a fargli ottenere la borsa di studio perché poi potesse continuare a rimanere in Italia. [...] Con quei soldi, anzi, papà era il più benestante fra tutti loro. Non ci scordiamo che Kounellis e Pascali diventano famosi dieci anni dopo, cioè dal 1966-1967. Mohsen [...] li portava al ristorante, gli prestava i soldi per comprarsi le tele. [...]. Quando Mohsen fa le prime sabbie porta Scialoja nel suo studio [...] e gli dice: «Sto facendo questo». Scialoja gli fa: «Bene Mohsen, adesso sei un vero artista con la "A" maiuscola». Ovviamente per Mohsen è stato come aver vinto alla lotteria. Il riconoscimento di colui che gli aveva fatto scoprire l'arte moderna! E da lì rimangono in un rapporto di amicizia incredibile, tant'è che Mohsen dice: «Continuavamo a uscire, si andava a cena». Secondo me anche per il fatto che avevano una differenza di età comunque relativa, [...] e c'era un grande rispetto reciproco. Non è che Scialoja fosse un uomo che si metteva sul piedistallo [...]. C'era un'umiltà forte. Poi da lì Mohsen comincia a viaggiare per l'Europa, visita i musei e prende ispirazione...

E.G.: Ma quando Maria vince la borsa di studio per Londra, sono sempre gli anni dell'accademia?

H.V.: Sì, perché io ho le lettere d'amore in cui lei gli dice di essere a Londra. [...]. Lei ci rimane dai 6 agli 8 mesi. [...]. Mohsen la va a trovare.

E.G.: A Parigi ci va dopo l'Accademia?

H.V.: A Parigi Mohsen ci va nel '68, quando si era già lasciato con Maria. Era in Iran da 4 anni. Dopo le sabbie. Dalle sabbie passa a queste opere con i colori, dove le tracce che faceva con le mani le traduce in forme geometriche. Le forme geometriche delle ditate le ritaglia e le porta in una dimensione tridimensionale e da lì comincia a elaborare quei lavori in formica e in alluminio nel a fine 1967. A gennaio fa una mostra con queste prime opere, dove va la regina. Vince la borsa di studio e nel 1968 parte. Quando arriva a Parigi li trova l'alluminio a specchio e ci sono le foto di Mohsen nella Cité des Arts, dove aveva il suo studio, di nuovo con giapponesi, con i quali poi legava molto. [...].

APPENDICE 2

Si propone la trascrizione integrale (comprensiva di note) degli appunti di Marco Balzarro relativi ad alcune lezioni di Storia del teatro tenute da Scialoja nell'ambito del suo insegnamento di Scenotecnica, rivestito dall'a.a. 1953-54 all'a.a. 1956-57. Tali documenti sono attualmente conservati presso l'Archivio della Fondazione Toti Scialoja di Roma (cartella insegnamento). La trascrizione ha privilegiato la versione dattiloscritta degli appunti, laddove presente. In effetti, a essere conservata unicamente in forma manoscritta è solo la parte relativa a Vsevolod Èmil'eviĉ Mejerchol'd (nel testo indicato come Meyerhold, secondo la traslitterazione inglese).

Al teatro inglese dell'Ottocento, invece, sono dedicati due documenti dattiloscritti che rivelano dei brani comuni. Se una delle due versioni può essere identificata come la trascrizione a macchina degli appunti presi a mano da Balzarro, l'altra invece corrisponde in gran parte a una traduzione del paragrafo *The Theatre During the Nineteenth Century* presente all'interno del testo *The Development of the Theatre: A Study of the Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day* di Allardyce Nicoll, custodito nella biblioteca di Scialoja e che sappiamo essere una delle fonti utilizzate dal professore per preparare le proprie lezioni. In questo caso quindi si è deciso di proporre la versione di Balzarro, "corretta" – laddove necessario – alla luce delle ampie note prese da Scialoja e verosimilmente lette in classe.

L'ordine in cui sono presentati i testi rispecchia la sequenza osservata dai manoscritti, poiché è sembrato che rivelasse una maggiore coerenza nel susseguirsi delle tematiche affrontate.

STORIA DEL TEATRO E DELLA SCENOTECNICA

TEATRO MODERNO

La crisi del teatro dell'Ottocento

Dal 1760 si ha in Inghilterra una ripresa romantica dopo forme scontate. Nel '600 la prospettiva era decaduta via via verso la riproduzione di una verità ottica.

A capo del rinnovamento si pongono gli scenografi Capon e Louthembourg. Il primo basava le proprie invenzioni su di un gusto "neo-gotico": i temi preferiti potevano essere cattedrali, sfondi pieni di nebbia ecc. Il secondo riprendeva la bellezza della natura: l'orrido, il fogliame visto analiticamente e via dicendo. Il "pittoresco" dell'800 si può dire che nasca con lui alla fine del XVIII secolo.

Questo rinnovamento del gusto avvenne soprattutto in superficie. Cambiava un certo contenuto, ma la struttura rimaneva sostanzialmente immutata. Si ebbe, ad esempio, un rinnovamento dell'uso delle luci: si abolirono quelle della ribalta, e vennero usate luci dall'alto e dai fianchi; anche luci colorate, per ottenere certi effetti (chiarore lunare ecc.).

Prese piede il gusto per l'antiquariato e la messa in scena fastosa. Si sa che l'antiquariato è pericoloso, portando a puntare soprattutto sui valori storici di un testo.

Questo grave errore si è conservato ancora oggi, talvolta. L'interpretazione scenica deve servire a mettere in valore il significato ritmico e poetico di un testo, il quale è il solo che abbia un interesse eterno. La ricerca storica, per esempio di costumi, può essere utile per trarne suggerimenti, in senso lato.

Uno scritto dell'attore drammatico inglese Kean può essere particolarmente indicativo del gusto storicistico dell'epoca. Nel programma distribuito prima della rappresentazione a Londra dei *Racconti di inverno* di Shakespeare, si poteva leggere: «Il dramma è affascinante, ma occorre dissentire dal metodo di Shakespeare, che “ha lasciato che gli avvenimenti del dramma... si svolgessero alternativamente in Sicilia e in Boemia senza assegnare una data specifica all'azione. Per tutti i cinque atti abbondano le contraddizioni cronologiche; si fa contemporaneamente riferimento all'oracolo di Delfo, alle tombe cristiane, ad un imperatore della Russia, e a un pittore italiano del sedicesimo secolo”⁹⁹⁸.

È evidente che quando si tenta di combinare la verità con la storia, non si possono illustrare delle epoche contrastanti; perciò ho ritenuto che fosse lecito scegliere un periodo che, mentre è in accordo con lo spirito del dramma, può essere considerato sia il più interessante che il più istruttivo.

Il perno su cui si svolge la storia è infatti la decisione pronunciata dall'oracolo di Delfo; e prendendo questo elemento come pietra basilare di tutto l'edificio, ho adottato un periodo in cui Siracusa era, secondo Tucidide, la semplice colonia dorica, cresciuta in magnificenza fino ad una posizione non inferiore ad Atene stessa, quando era al culmine della sua prosperità politica. Ci si offre così l'opportunità di riprodurre una era classica e di mettere davanti agli occhi dello spettatore dei *tableaux vivants* della vita pubblica e privata dei Greci, in quel tempo che vide le arti fiorire fino a una perfezione le cui sparse vestigia ancor diletmano e istruiscono il mondo. Ammesso che la civiltà di Atene fu riflessa da Siracusa, credo che non si potesse scegliere un periodo più interessante e suggestivo, o più atto a dar gusto a quelli che desiderano contemplare gli usi e costumi di un paese una volta “centro dell'antica civiltà e madre feconda di tanti illustri figli”; ma che oggi, ahimè, non può vantarsi che della sua storia e delle sue rovine.

Stabilire un rapporto tra il paese conosciuto come Boemia e un'epoca tanto remota sarebbe stato impossibile: ho seguito perciò il suggerimento di Sir Thomas Hanmer, nelle sue annotazioni a Shakespeare, sostituendola con la Bitinia. La differenza di nome non incide minimamente sugli avvenimenti o sul metro della commedia, mentre mi permette di rappresentare i costumi degli abitanti

⁹⁹⁸ Giulio Romano.

dell'Asia Minore nel periodo corrispondente: costumi così intimamente legati a quelli greci e che acquistano un ulteriore interesse per la stretta vicinanza dell'omerico regno di Troia.

L'abito frigio presenta una netta distinzione fra le due razze che costituiscono i principali attori del dramma, mentre allo stesso tempo si dà modo di introdurre costumi comuni ad entrambi. Un esempio importante si ha nella scena pastorale del quarto atto, dove si svolgono le feste della stagione e della tosatura delle pecore, e in cui Shakespeare fa apparire, per una danza, due rustici "che erano tutti coperti di peli e si chiamavano satiri". Ho osato introdurre una di queste feste in onore di Bacco, conosciute sotto il nome di "Dionysia", in cui si usavano travestimenti simili, mentre gli attori si abbandonavano a un folle entusiasmo e a una stravagante allegrezza.

Allo scopo di presentare con maggiore accuratezza gli usi domestici dell'epoca, Leonte e la regina Hermione, insieme con il loro ospite regale, vengono scoperti prima verso il termine di una festa... Siccome la danza e la musica facevano invariabilmente parte di queste riunioni, si è tentata una rappresentazione della celebre danza pirrica, così popolare in tutti i principali stati della Grecia per il suo carattere marziale.

Più in là nella commedia è stato rimesso, secondo la concezione del poeta, il "Tempo, Coro". Per mettere in rilievo l'idea si è preferito ricorrere a una figura classica, più in accordo col carattere del dramma come viene ora rappresentata. È stato scelto Cronos, che anticamente raffigurava il Tempo, ed io ho osato associarlo con un "tableau" allegorico della Luna e delle Stelle (personificate) che cadono davanti al Carro di Febo, mentre questo si alza con tutti gli attributi del suo splendore. Ogni figura è presa da un antico, o dalle opere di Flaxman».

L'equivoco (che purtroppo non si è ancora reso chiaro a tutti) riesce tanto più evidente quando si pensi che l'opera di Shakespeare di cui si è detto non è altro che una favola tenue e malinconica, una "fantasia" astorica e un po' senile del grande poeta inglese. Nella scelta dei luoghi (la Sicilia e la Boemia) vi è già quasi un contrappeso tra gioia e squallore. I personaggi sono caratterizzati un po' nella maniera del teatro dei burattini: il re buono, il re sospettoso e un po' sciocco, la regina cortese. Il dramma che via via si svolge è quasi in chiave di parodia: le fughe, gli ammazzamenti, i travestimenti e le rivelazioni a lieto fine e la riconciliazione. Il fatto stesso che tra il terzo e il quarto atto passino sedici anni esclude la continuità drammatica.

Ma questo non poteva capirlo l'attore Kean ("genio e sregolatezza"), in un'epoca in cui l'equivoco storicistico e il gusto per lo sfarzo dominavano. Questo equivoco è vissuto talmente a lungo, che quando i Balletti Russi di Diaghilev andarono a Berlino, a rappresentare *Sherazade*, il Kaiser disse che avrebbe mandato i suoi etnografi a imparare quei costumi ch'egli ignorava fossero di "pura fantasia", come si dice. E questo gusto per lo sfarzo si è poi conservato nello spettacolo che chiamiamo "rivista". Come oggi, allora non era difficile vedere ballerine nell'acqua e cavalli sulla

scena. Una rappresentazione della *Bella addormentata* al Covent Garden veniva così definita: “d’una originale, comica, romantica, melodrammatica, favolosa stravaganza”.

Al concetto del “tutto vero” secondo una verità ottica, corrispondeva un concetto sbagliato della regia. Trionfava il “mattatore”; di qui un disaccordo, nel prevalere di un elemento “gigionesco”. Come gli altri, Kean, persona di falsa cultura e di falso gusto, che abbiamo visto tutto intento a ottenere da una favola un macchinone storicistico, era un grande attore, ma il suo spettacolo falliva per un eccesso di divismo. Così dalla reinvenzione di un’epoca si scendeva all’antiquariato, dagli effetti magici al macchinoso, alla stregoneria delle apparizioni.

Il critico tedesco Augusto Guglielmo Schlegel (1767-1845), si lamentava così, in una lettera del 1808, della deficienza del manierismo di allora:

«Il nostro sistema di decorazione scenica ha molti difetti inevitabili... La spezzatura delle linee prospettiche sui lati della scena da ogni punto di vista eccetto uno; la sproporzione dell’attore quando appare sul fondo e contro oggetti rimpiccioliti in prospettiva; la luce sfavorevole che viene dal basso e dal dietro; il contrasto tra le luci dipinte e le ombre reali; l’impossibilità di restringere la scena a piacere, cosicché l’interno di un palazzo e quello di una capanna hanno la stessa altezza. Altri errori che dovrebbero essere evitati sono la mancanza di semplicità e di masse grandi e riposanti; il sovraccaricare la scena di oggetti e minuzie superflue che distraggono dall’azione, sia perché il pittore ha deciso di fare esibizione della sua abilità prospettica, sia perché non saprebbe come riempire altrimenti lo spazio; una architettura piena di manierismo spesso in assoluto contrasto con ogni verosimiglianza, colorata in una maniera screziata che non la fa somigliare a nessuna specie di marmi di questo mondo».

Per uscire dal manierismo, insomma, bisognava fare un passo verso la realtà, riscoprirla con occhi vergini. Da questo scritto si vede la stanchezza del fatto prospettico illusionistico. Inoltre la luce era sfavorevole, perché quella davanti rendeva piatta ogni cosa, e quella dietro dava fastidio agli spettatori. La cubatura fissa del palcoscenico poteva essere un altro inconveniente, di cui però lo Schlegel coglie solo l’aspetto più facile: la realtà era che l’attore e lo spazio scenico non erano l’uno in funzione dell’altro. E infine ci sembra assai importante quell’esigenza di masse che accentrino lo sguardo attorno all’attore. E se nelle sue osservazioni il critico tedesco è racchiuso entro un limite veristico, bisogna dire che questo verismo era in sana contrapposizione al manierismo dominante.

Un altro aspetto del problema di allora, quello del malcostume degli attori, ci appare in uno scritto del Mac Ready, attore e capocomico inglese: «L’abitudine più frequente dei primi attori londinesi era di fare alle prove poco più che leggere e ripetere le parole della loro parte, segnando sul copione le loro entrate o uscite come erano stabilite dal direttore di scena, e i loro rispettivi posti sul palcoscenico».

Abbiamo già visto in parte quale fosse il problema delle luci. Bisogna aggiungere che la scena prospettica, finché fu illuminata con le candele, poteva avere una certa vaghezza; un certo pittoricismo di pennellate rade si giovava di questa luce incerta. Il teatro era illuminato in modo fisso, durante lo spettacolo, da una luce diffusa e fioca. Le scene erano in questo senso viste attraverso un velo. Ma con la luce a gas introdotta nella prima metà dell'800 i difetti venivano sempre più a galla: fastidi di contrasti, fragilità dell'illusione pittorica alla luce più bianca del gas.

Ma il pubblico era affascinato da questi difetti, per l'entusiasmo che per qualche tempo un nuovo mezzo tecnico suscita sempre. A questo inconveniente, come a molti altri, porrà rimedio il duca di Meiningen.

Se andiamo a leggere la prefazione che Strindberg fece, nel 1888, a *Miss Julie*, troviamo un parere così ravvicinabile a quello dello Schlegel da farci dubitare che fossero passati invano ottant'anni.

«Naturalmente – scrive lo Strindberg – non ci illudiamo di ottenere dagli attori che essi recitino per il pubblico, e non al pubblico. Non osiamo neppure di poter sognare la schiena di un attore durante qualche battuta poco importante. Ma vorremmo che le scene cruciali non fossero recitate al centro del proscenico, come duetti d'opera, per l'applauso. Al contrario vorremmo fossero recitate nel luogo indicato dalla situazione...

Occorrerebbe fare della scena una stanza reale alla quale manchi la quarta parete, con una parte del mobilio sistemato davanti al pubblico, ma naturalmente sarebbe impossibile... Le porte della scena sono sempre di tela ondeggiante al minimo soffio... Niente di più difficile che ottenere una stanza somigliante a una vera stanza, per mano di uno scenografo che con facilità può produrre cascate d'acqua e vulcani in eruzione... Un'altra novità di cui avremmo bisogno sarebbe l'abolizione delle luci della ribalta. Non sarebbe possibile, per mezzo di forti luci laterali (ottenute per esempio con l'impiego dei riflettori) aggiungere qualcosa alle risorse già possedute dall'attore?».

Ancora una volta, vediamo lumeggiare la crisi del teatro dell'800. L'attore parlava al pubblico, non recitava. Come già nello Schlegel, anche qui per reagire ad una convenzione si cade in un'altra: il palcoscenico non è una stanza senza quarta parete. Questo concetto di scena è errato, ma rappresenta una reazione sana, come già si è detto. Una assoluta indifferenza verso il pubblico è assurda.

Questi errori si ripetono sempre, ma a volte sono utili: come il sale, che fa più buona la carne del maiale.

Il duca di Meiningen e il rinnovamento del teatro

Per rinnovare la concezione ottocentesca del teatro, bisognava ricondurre la messa in scena a quella che è la misura del teatro: l'uomo. L'attore nella sua presenza fisica e psicologica, non più l'attore divo, il meccanico virtuoso troppo preoccupato dell'acuto finale atto a strappare gli applausi.

Bisognava mutare lo schema rigido della prospettiva, e cogliere gli elementi viventi e plastici in funzione dell'uomo e del dramma.

Queste le basi per le innovazioni dei Meiningen.

«Sua Altezza Serenissima il Duca Giorgio II si mise a capo di una compagnia stabile – scrive il D'Amico – la quale, anche perché non possedeva d'attori individualmente insigni, si propose di creare una nuova arte scenica mediante la cura dell'insieme, e l'intelligenza e fedeltà dell'interpretazione dei testi: in una parola, di sostituire al “mattatore” – allora in voga in Germania come da per tutto – le attrattive di una squisita e perfetta regia».

Se questa fedeltà fu intesa in senso storicistico, cioè se Giorgio II credette in una verità scientifica, extraestetica, è pur vero che il teatro moderno nasce da lui, da quel senso delle masse, di solidità, di rigorosa messa a punto di un testo che gli furono proprie.

Il duca Giorgio cominciò la sua attività teatrale nel 1864, in Sassonia, dove aveva la sua corte. Il suo era quindi teatro di Stato, che aveva il principe come regista: F[riedrich von] Bodenstedt fino al 1870 fu il sovrintendente, poi sostituito dal duca. Giorgio II si dedicò totalmente a questo teatro: ne fu il «mecenate, protettore, direttore e talvolta anche attore» (D'Amico). Trovò un'attrice, Ellen Franz – che poi divenne anche la duchessa – adatta a condurre un teatro. Le proprie risorse finanziarie permisero al Meiningen preparazioni meticolose e costosissime: si facevano prove a non finire e scenografie sfarzose. Venne introdotta addirittura, per la prima volta, la illuminazione elettrica, anche con luci colorate.

Ai suoi attori, scelti fra i suoi sudditi, teneva quasi dei corsi universitari di letteratura teatrale: si preoccupava di chiarire la nascita dell'opera, il valore dei singoli personaggi. Attraverso questo corso di critica storica, i suoi attori conoscevano a fondo i personaggi da interpretare; lo spettacolo quindi, nonostante il gusto storicistico, era tutto in funzione di un concetto di spettacolo di poesia. Il duca poi eseguiva plastici, disegni, ecc. che disponessero plasticamente scene e personaggi in stretto rapporto. Nasceva quindi una concentrazione scenografica e poetica; si cambiava cioè lo spazio astratto delle quinte e dei fondali. I piani inclinati, le scalette e via dicendo erano fatti per accogliere i gesti degli attori. La scena si faceva sempre più organica e plastica.

La cosa più evidente in questi spettacoli era la ricchezza della messa in scena, lo sfarzo dei costumi, dove tutto era solido e concreto, vero di una verità storica precisa.

La mediocrità degli attori non nocque (si pensi che per lo più non erano attori professionali); perché furono a poco a poco plasmati, e uguagliandosi impedirono l'esibizionismo virtuosistico.

L'esecuzione era preceduta da mesi di preparazione: il *Giulio Cesare* fu studiato per circa due anni, in due o tre modi diversi. Nel '74, appunto col *Giulio Cesare*, la compagnia debuttò a Berlino. Giorgio II si preoccupò del fatto che l'attenzione si puntasse sul motivo più appariscente, cioè sullo sfarzo.

Così diede subito dopo una commedia più leggera di Shakespeare: *A piacer vostro*, che fu un altro trionfo. L'insistere su opere di Shakespeare non era una pura coincidenza.

Il grande Will, per i mutamenti di scena, la spregiudicatezza del taglio delle scene, insomma per la sua anarchica tecnica teatrale, per l'efficacia di apparizione di un personaggio, per i movimenti fantastici, era il più adatto a dare il pretesto ad una regia moderna. Questo appunto può meravigliare, che il nuovo fu ottenuto giovandosi di testi antichi, anziché moderni. E se è vero, come si è visto che è vero, che il teatro come forma di spettacolo può entro certi limiti fare a meno di un testo contemporaneo, bisogna anche notare che una certa forma di spettacolo può anche precedere una certa forma di poesia, cioè improntarla di sé.

Il concetto di regia moderna, infatti, ha in un certo modo suscitato un nuovo concetto di testo poetico; esiste cioè uno scambio continuo tra il testo poetico e lo spettacolo. Ciò contraddice il concetto di Silvio D'Amico: il teatro è essenzialmente parola.

Il "gigionismo" poté essere debellato anche grazie all'involontario aiuto di un pubblico fisicamente presente quanto ipotetico, perché inattivo culturalmente: non c'era, anche per ragioni economiche, nessun bisogno di compiacere ad esso, fin tanto che era formato dai sudditi incolti del Duca. E quando iniziarono i successi di Berlino, Londra, Mosca, Parigi, ecc. la regia dei Meiningen fu di scuola all'intera Europa.

I sudditi abbandonarono solo una volta il teatro in segno di protesta, quando il loro principe mise in scena Ibsen, che fu per allora la bandiera di uno scatto sociale, una grande apertura e libertà. La sua moralità innovatrice, contro il borghesismo più soffocante, era parsa offensiva e scandalosa.

La posizione di Giorgio II è tanto più chiarita dalle sue stesse parole. Ad esempio, per la scenografia; in un suo appunto leggiamo: «L'uso simultaneo di oggetti plastici e di oggetti dipinti sulla scena dovrebbe essere dosato almeno in modo tale che la differenza del materiale non ferisca troppo. Non esiste effetto meno sopportabile di chi coglie una rosa, l'unica fatta di carta, da una siepe di rose dipinte. O, nei *Liutai di Cremona*, vedere nel fondo tra una dozzina di violini dipinti, con le loro ombre dipinte, il violino reale che deve essere usato e che proietta un'ombra reale.

L'attore non dovrebbe mai appoggiarsi contro una scena dipinta; se il suo gesto è agevole e libero egli non potrà evitare di far tremare la scena e di distruggere ogni illusione».

La crisi prospettica di allora è ben definita da queste espressioni ironiche e plastiche.

Abbiamo anche diversi disegni del duca Giorgio, una serie di appunti grafici per definire specialmente la rappresentazione scena per scena, e delle scenografie. Per la *Pulzella di Orleans*, ad esempio, abbiamo sette disegni in cui via via si corregge la concezione scenica in ragione di una sintesi.

Quando leggiamo l'appunto del Mac Ready riportato più su, rimaniamo ammirati pensando che Giorgio II provava dalle cinque pomeridiane a mezzanotte, ogni scena quattro o cinque settimane. Si

è detto che impiegasse quattro ore per stabilire una battuta di quindici versi. Inoltre, gli attori che non dovevano provare assistevano alle prove altrui e tutti indossavano i costumi e si muovevano tra le scene già realizzate sin dall'inizio. Ciò produceva uno spreco di mezzi, ma una perfezione tecnica.

Interessanti ci appaiono delle frasi che il duca pronunciava durante le prove registiche, e che furono annotate da amici e attori:

«Nel comporre il quadro di una scena ci si deve guardare dal fare corrispondere il centro del quadro con il centro della scena. Se si comincia la composizione dal centro geometrico della scena c'è sempre pericolo che, nel distribuire i gruppi degli attori e le loro entrate nella composizione da sinistra e da destra, si verifichi una uniformità più o meno simmetrica che in effetti risulta rigida, legnosa e noiosa».

«L'asse della scena di fronte alla buca del suggeritore, dalla ribalta al fondale, deve essere usata dagli attori soltanto per attraversamento da un punto all'altro.

In ogni altro caso deve essere evitato: l'attore non deve mai fermarsi. È da evitare anche che due attori occupino luoghi simmetrici rispetto alla buca del suggeritore».

«È da evitare che una scena si svolga continuamente con distribuzione di attori lungo una linea parallela alla ribalta...

Nel caso di tre o più attori sarà da evitare la creazione di una linea retta; gli attori dovranno essere sempre ad angolo tra di loro con distanza mai uguale l'una all'altra. L'effetto dello stare equidistanti tra loro è tedioso e inerte, come se si trattasse dei pezzi di una scacchiera».

(Quest'ultima frase è significativa: la scena è insomma, per Giorgio II, una scacchiera fantastica, e non meccanica, per un senso plastico dell'uso degli attori).

«Quando la scena è costruita su vari livelli – scale, colline rocciose e simili – l'attore non deve perdere l'opportunità di atteggiarsi e muoversi secondo linee di ritmo vivace. Per esempio, non deve stare mai con tutti e due i piedi sul medesimo gradino. Se sta accanto a una pietra vi può mettere un piede sopra. Se deve parlare mentre scende da un livello più alto o uno più basso deve fermarsi mantenendo i piedi su due diversi livelli. In questo modo tutto il suo portamento guadagnerà in libertà e animazione».

Le parole che ripeteva, sempre alle prove, erano: «più in diagonale, sulla diagonale». E poi citava dal *Faust*: «Pause – pause: tu sei un dio e un dio parla attraverso le tue pause». Come cercava di rendere plastico lo spazio scenico, cercava vuoti e pieni nella dizione. Il suo teatro era come una grande orchestra di cui egli era il direttore: cioè un vero e proprio regista (oggi Strehler dice che «la regia è una forma di dittatura»). Al suo teatro egli e i suoi collaboratori dedicarono tutti se stessi: fu un piccolo teatro sacro in chiave laica principesca.

Furono date duemila cinquecento novantuno spettacoli in trentasei città (dal 1874 al 1890), tra le quali Londra, Bruxelles, Stoccolma, Pietroburgo, Mosca, Odessa.

Antoine, o il naturalismo, Fort, o il simbolismo

Il primo frutto dell'opera di Giorgio II fu il teatro di Antoine, che nacque anche dal naturalismo di Zola. «... Di naturalismo a teatro si era già parlato fin dai tempi del giovanissimo Dumas figlio e della proclamata “verità sociale” della sua *Signora delle camelie*. E..... lo stesso Becque⁹⁹⁹ si era poi irritato contro chi aveva qualificato con questo vocabolo l'arte sua. Comunque sia, negli ultimi decenni del secolo, “naturalismo” fu definito quel movimento che, sviluppando il cosiddetto Realismo, si compiacque di ostentare un'arte cruda, amara, pessimista, e, talvolta, d'apparenze addirittura ciniche; a cui del resto non erano estranee neppure quelle aspre preoccupazioni sociali, sempre più diffuse e minacciose contro il placido trionfo della borghesia, nella letteratura e nell'arte fine di secolo» (S. D'Amico).

Sulla scena si videro allora personaggi mediocri, vicende piatte e banali.

Nel nome del naturalismo nacque appunto il “Théâtre libre” di Antoine (1858-1943). Le due sorgenti di esso sono, come si è detto, il teatro puro di Giorgio II, che si affermava per valori visivi e poetici, e quello di Becque e dei veristi minori, che appesantisce il teatro con un'ombra di realismo trito e ottico, quale sarà in effetti il limite di Antoine.

Impiegato, da prima egli era stato un semplice dilettante, dotato di una passione straordinaria. Fondò il Teatro libero nel 1877, in una piccola sala di Parigi. La novità di Antoine consisteva nel ritorno ad una semplicità più assoluta, ad uno stile di regia spoglia, dimessa, avara di gesti e di voci: gli attori parlavano a bassa voce, come fossero gente qualunque, con i vestiti di tutti i giorni.

Gli ambienti che li accoglievano erano otticamente veri: vere le porte, vere le finestre, vera la paglia della stalla, vera la macelleria con i famosi quarti di bue veri. In una stanza da pranzo, del tutto reale, fumava della minestra vera che diffondeva per la sala il proprio odore.

«Il teatro teatrale subordinava l'azione, più o meno esteriore, dei suoi personaggi a un intrigo congegnato “a priori”; il teatro sognato dai nostri riformatori intendeva capovolgere il sistema, e far determinare e derivare l'intrigo dal carattere dei personaggi» (D'Amico). Da questo movimento, in cui si ripete l'equivoco veristico, nacque un nuovo gusto delle scene, della recitazione (che guadagnò nel gesto). Antoine non era un grande regista, ma l'accentuazione del verismo distrusse la convenzione piatta di allora. Questa *tranche de vie* presentava una rottura, necessaria anche con i suoi difetti, rispetto alla tradizione.

⁹⁹⁹ Henry Becque (1837-1899) dopo molti insuccessi e rifiuti, riuscì a far accettare *Les Corbeaux* alla Comédie-Francaise (1882), che lo resero celebre. Tra il 1883 e il 1885 scrisse *La Parisienne*.

Il nuovo gusto produsse dapprima un grande disorientamento. Ma poi ebbe un successo che permise ad Antoine di diventare il direttore del teatro dopo sette o otto anni dalla prima rappresentazione (avvenuta il 30 aprile 1887). Tra gli autori stranieri, Antoine rappresentò per la prima volta, in Francia, Ibsen, Bjornson, Hauptmann, Strindberg, Tolstoi, Turgheniev, Verga.

Rispetto a Meningen, che aveva visto in Germania e di cui aveva accolto l'insegnamento, Antoine tenne una posizione abbastanza indipendente, specialmente rispetto a quelle forme che gli sembravano ancora convenzionali. «Riconosceva la “verità” delle loro scenografie, ma trovava ancora di gusto troppo teatrale il loro abuso di praticabili; ancora troppe concessioni alla “bellezza” dell'apparato scenico, che in molti casi deve essere più modesto o addirittura squallido e sordido, alla cosiddetta “decenza” degli attori, che in molte occasioni debbono essere meno delicati, più rozzi, più sporchi e malvestiti. Ammirava la vita delle loro folle, ma deplorava il metodo di far loro scandire le battute all'unisono, anziché distribuirle fra tutti e, sia pure sacrificandone la precisa intelligenza, sovrapporle» (D'Amico).

A questo movimento veristico si contrappose il “Theatre des Arts”, che iniziò la sua attività nel 1890 sotto la direzione del poeta Paul Fort¹⁰⁰⁰, allora diciottenne. Il giovanotto era stato di recente cacciato dal liceo per la sua intemperanza. Col diletantismo e con l'entusiasmo dei giovani entrò nell'ambiente dei pittori e dei poeti simbolisti: e appunto al movimento simbolista va congiunta la sua attività. «Dopo il 1880, il fatto essenziale nella letteratura francese è la bancarotta del naturalismo, per il quale la scuola di Zola si era perduta in produzioni grossolane e insignificanti. Nuove aspirazioni d'arte e di poesia sorgono; sintomi di religiosità vaga, sete di mistero e incomprensibile desiderio di oltrepassare i limiti della scienza per addentrarsi nel mondo di quei fenomeni che appartengono all'irreale o per lo meno all'irrazionale; allucinazioni, superstizioni, malattie della personalità. Si fuggono le idee, le realtà definite, per rifugiarsi verso quegli stati mistici od estatici, in quel mondo che oltrepassa il sensibile o che nel sensibile si cerca intravedere. Contribuiscono in Francia a creare le nuove correnti gli influssi venuti dall'estero attraverso poeti, pensatori, romanzieri russi, tedeschi e scandinavi.

Il vocabolo “simbolista” ha origine da quella replica che Jean Morèas, nel 1885, scrisse sul “Temps”, per rispondere a P. Bonde che aveva tacciato Mallarmé e Verlaine di “decadentismo”. Non decadenti, ma “simbolici” li definì allora Morèas. Arte simbolica, atta cioè, secondo il concetto di Baudelaire e

¹⁰⁰⁰ Contemporaneamente alla sua attività teatrale (1890-1893) Fort iniziava la collaborazione al “Mercure de France” alla rivista “Vers et Prose” (1905-1914) ecc. e la pubblicazione delle “Ballades Francaises”, dove ci appare «Lirico, sentimentale e ironico, raffinato, di spirito vagabondo», improntato alle fonti popolari. I suoi versi, scritti senza stacco, come la prosa, hanno fatto parlare di “prosa ritmica”.

Poe, a suggerire quel ch'essa tace o adombra, ossia una corrente sotterranea di pensiero o un mondo invisibile». (M. Zini)

Il simbolismo scopriva in modo più moderno e critico la verità che c'è sempre in un'arte: la ricerca di un sopramondo. C'è un significato misterioso in ogni poesia raggiunta che risulta dalla disposizione delle parole nel ritmo. Il simbolismo porta al massimo rigore questo concetto: nella poesia ricerca non tanto l'espressione di un sentimento, quanto dei rapporti tra le parole, sempre più spoglie di sentimento e di logica. Mallarmé affermava la necessità di «riprendere alla musica il suo patrimonio». «Suggerire più che dire», aveva egli scritto a Gauguin. Raggiungendo complicati rapporti tra frase e frase, parole e parole, si otteneva una sovrapposizione di significati, in una ambiguità di senso. Mallarmé è arrivato a fare dei paesaggi di parole: vuoti e pieni, profili sono dati da un ritmo particolare. La poesia è concepita come un organismo che ha una vita a sé, che non deve dire altro che se stessa, che tende ad un significato non di racconto, ma di assoluto.

La scuola simbolista fu fondata nel 1886 da Jean Morèas, ma si additano Baudelaire e Rimbaud come precursori. Comunque, «... i veri rappresentanti sono Verlaine, Mallarmé, Henru de Reguier, Viélé-Griffin e Valéry, la cui opera si riannoda al simbolismo autentico e che dopo Mallarmé ha concepito la poesia come una serie di esperienze, di giochi da tentare, di ostacoli da superare... La realtà particolare dei corpi parve evaporare e tutta la natura non fu più che un'immagine mobile, un simbolo velato e fluente delle condizioni che la determinano» (M. Zini).

In pittura il simbolismo entra con Gauguin. Le linee, le modulazioni di linee di contorno hanno un assoluto significato astratto: non ci danno il racconto del nudo.

Si ha invece la creazione di un mondo cromatico e ritmico che attraverso un accento di calma o di furore, secondo il momento, arriva al simbolo. Il simbolismo tende all'astrattismo. Ma è bene fare una distinzione: mentre in poesia il mezzo delle parole non ci dà mai astrazione assoluta, per il significato inscindibile della parola stessa, il colore in sé non ha nessun significato. Dobbiamo perciò stare attenti a non equivocare sul termine "astratto" riferito allo stile di Gauguin. L'oggetto che impressiona la sensibilità del pittore non è mai dimenticato, e anche attraverso un lavoro di sintesi e di reinvenzione ci appare pur sempre riconoscibile.

«L'influenza che (Gauguin) eserciterà sul movimento Nabi [*sic*], su Serusier, che sarà il portaparola dell'estetica di Gauguin, e su Bonnard, Vuillard, Vallotton e Denis, si deve alla sua predilezione marcata per il senso decorativo, la funzione del colore, per il tono ben timbrato» (Maurice Raynal, *Da Baudelaire a Bonnard* [1949 ed. Skira in francese]).

In questo vasto movimento s'inserisce, come si diceva, il teatro d'arte di Paul Fort. Dove Antoine metteva sulla scena un frammento di vita, Paul Fort faceva nascere un frammento di sogno. Il suo teatro agiva, senza sede fissa, a Montparnasse.

Si recitava in piccole sale, di cui Parigi è ancor oggi piena. Alla povertà dei mezzi corrispondeva l'esigenza di risolvere lo spettacolo in senso poetico. Per dare una regia, ad esempio, bastava un solo ramo stilizzato che poteva rendere l'idea di un giardino. La povertà e la piccolezza del palcoscenico furono, per così dire, alleati della fantasia e del simbolismo. Niente era dato come realtà: bisognava «suggerire, più che dire», secondo l'affermazione di Mallarmé. Ciò era possibile in quanto Fort, per primo, chiamò a fare le scenografie dei veri artisti, così come richiese dei testi a dei veri poeti. Nel 1891, ad esempio, fu data al teatro d'arte una commedia di Verlaine con scenografie di Bonnard. Questo modo sintetico e allusivo di concepire la scenografia precede Appia, che troverà una esatta soluzione di ritmi e spazi.

Ma il fanatico attenersi ad una teoria che stabiliva una specie di scala simbolista tra i diversi valori che costituiscono lo spettacolo, portò ad un limite che qualche volta toccò il grottesco. Così nella rappresentazione del *Cantico dei cantici* riduzione del testo biblico in otto parti mistiche e tre paragrafi, si tentò di applicare una teoria poetica che si trovava nel *Libro di orchestrazione dei profumi*. Il verbo doveva essere in “i”; la musica in “do”; il colore porpora chiara; il profumo incenso. Degli operai, nascosti dietro le quinte, avevano l'incarico di spruzzare da grosse bottiglie il profumo, nel momento adatto. Sembra che gli spettatori non abbiano gradito eccessivamente queste manifestazioni “odorifere”.

Il teatro tedesco e la “Freie Buhne”

La nascita del teatro tedesco moderno coincide con la fondazione della “Freie Buhne” (“scena libera”) nel 1889. Due anni prima il “Teatro libero” di Antoine era stato a Berlino. «In questa nuova Germania sempre più avida di “coltivarci”, sempre più disposta a prender tutto sul serio e a crearsi a teatro un animo “religioso”, la riforma del teatro in senso naturalistico arrivò, di rimbalzo, dal “Théâtre Libre” di Parigi» (d'Amico).

La “Freie Buhne” nasce come associazione privata con quattrocento soci iscritti, fondata da un gruppo di critici: Theodor Wolff, Max Harden, Paul Schletter e Otto Brahm¹⁰⁰¹.

L'associazione si basava su questa forma chiusa e privata per evitare i rigori della censura. Ibsen, ad esempio, i cui *Spettri* furono rappresentati al debutto della compagnia, era vietato. Questa prima

¹⁰⁰¹ Il manifesto da essi pubblicato conteneva, tra le altre, queste affermazioni: “Noi inauguriamo un teatro libero, per la vita d'oggi... La nostra parola d'ordine è: “Verità”. – Noi non conosceremo che un avversario, il suo nemico ereditario e mortale, la menzogna sotto tutte le sue forme...”

L'arte moderna è radicata sul terreno del naturalismo... quel naturalismo che si è rivolto alla conoscenza delle potenze della natura e che ci mostra, intransigente innamorato della verità, “Il mondo com'è”.

messa in scena suscitò grandi entusiasmi, moltiplicando il numero degli iscritti all'associazione, partita con il programma modesto di una rappresentazione al mese.

Il grande successo venne con la seconda rappresentazione. Il 20 ottobre del 1889, al "Lessing Theater" di Berlino, si ebbe la "prima" di *Vor Sonnenaufgang (Prima dell'aurora)* del giovane e sconosciuto Gherardo Hauptmann.

Questo spettacolo si ricorda un po' come la "prima" dell'*Ernani* a Parigi (la sera dei famosi "panciotti rossi"). Hauptmann (1862-1946), che pure è ricordato come una delle figure più eminenti del teatro tedesco contemporaneo ha in realtà un interesse assai minore di un Ibsen. Un Ibsen in formato ridotto. Ma era il più vicino allo spirito dei berlinesi. Il suo successo nasce perché tutto lo spirito dell'epoca trova "il proprio" spettacolo.

La direzione artistica della "Freie Buhne" era affidata fin dall'inizio a Otto Brahm. Brahm approfondisce e rende più moderni i sistemi di Giorgio di Meiningen. Ma come tutti i camuffamenti della storia, il suo teatro nasce come opposizione a quello del duca. Questi aveva introdotto nella messa in scena la fedeltà al testo, il controllo della recitazione, la concezione di uno spazio scenico umano, in funzione cioè dell'attore, reagendo al romanticismo fiacco e fumoso del suo tempo. La ricerca di perfezione portava, come si è detto, a un certo sfarzo. Nelle copie di questo teatro, che interpretavano alla lettera il sistema lussuoso di preparazione, si aveva una accentuazione degli effetti, con la dovizia di luci, vesti ricche e via dicendo. Questo fraintendimento del teatro dei Meiningen portava ad uno spettacolo tendente un po' alla rivista di lusso. E contro questo sfarzo, sulla scia di Antoine, andò il Brahm. Ma tutti e due nascevano da una costola di Meiningen: questo e quelli impiantavano con severità il problema della ricerca di uno stile.

Un altro punto di contatto tra il teatro di Meiningen e quello di Otto Brahm consiste nel fatto che il primo era teatro di Stato e che la "Freie Buhne" ben presto si fuse, praticamente, col "Deutsch Theater".

Il "Deutsch Theater" cioè il teatro di Stato tedesco, era stato fondato nell'84 non per motivi profondi di stile, ma per portare anche a Berlino la dignità ridata alle scene dai Meiningen. Vi si davano spettacoli letterari, improntati ad una pulizia formale. La "Freie Buhne" era sorta anche per un bisogno di libertà verso di esso.

Ma nel 1894 [compilato a matita] O. Brahm è chiamato a dirigere il "Deutsch Theater". Entrava così ufficialmente anche sulle scene della Germania un senso nuovo di dignità e di misticismo. Il regista non era sottoposto al pubblico, non era legato ad interessi commerciali: operava nella cultura per ragioni serie e morali. Vi era una partecipazione quasi di fede allo spettacolo, secondo un "misticismo tedesco", diverso da quello, poniamo, russo o francese. Questo carattere troviamo anche in Wagner. Così nascevano un impegno e una libertà nello spettacolo non possibile altrove.

Lo stile di Brahm era molto secco e preciso, non senza qualche sospetto di freddezza. Sulla scia di Giorgio II, aveva fatto dello spettacolo una macchina di precisione in cui l'attore era distrutto in se stesso, quale strumento nelle mani del regista.

Brahm aveva meno genialità di Meiningen. Ma aveva eliminato, rispetto a quest'ultimo, gli ultimi residui di diletterismo, con la maturazione di un più preciso senso di gusto nato a contatto con una specifica avanguardia: il teatro naturalistico. Da questa formazione si capisce il suo limite e la sua forza. Forza che nasce anche dall'inizio di una concordanza di creazione artistica tra tutte le arti e il teatro. Nel Meiningen era ancora un isolamento geniale che ne faceva un creatore astratto rispetto al suo tempo. Nello spettacolo di Brahm c'è invece una coincidenza felice tra il tempo letterario e il tempo teatrale.

Naturalmente Ibsen era il dio di Brahm. E Hauptmann, per il suo carattere tedesco, era anche più adatto (come si è visto) a godere di un largo successo presso i berlinesi. Brahm si batteva appunto per una poesia viva, dei suoi contemporanei. Ma quando si allontanò dai testi naturalistici, apparvero i limiti del regista. Quando, all'inizio della sua direzione del "Deutsch Theater", fece rappresentare Schiller, il pubblico rise vedendo gli eroi schilleriani filtrati attraverso "le lenti d'un borghese".

L'apporto di Brahm a quanto era già stato fatto per il teatro dai Meiningen e da Antoine è modesto. Rispetto al primo c'è la possibilità di una scena spoglia, sommessa, impregnata di uno stile più amaro ed acido. Rispetto al secondo (in cui il bisogno di verità porta fino in fondo in una certa direzione, per una forma di rigorismo cartesiano la cui ultima manifestazione sono i chiaramente indicativi quarti di buio), Brahm ha una maggiore effusione mistica. Le sue messe in scena si giovavano di penombre, di malinconia espressa attraverso luci basse. Di qui un certo "tenebrismo" che giunge fino al gusto del dopoguerra del '18.

La sensibilità della scena in penombra verrà accentuata da Max Reinhardt, continuatore del "Deutsch Theater" (ne divenne direttore nel 1904). Ma Reinhardt, con i suoi mille giochi di luce, i suoi spettacoli pieni di "magie", di sorprese, si allontanò notevolmente dal rigore di Brahm.

Brahm per il suo severo e controllatissimo stile, era accusato di far muovere dei fantocci e delle maschere. (Nel che noi oggi, dopo Craig, non vediamo un male: l'importante è che si perda la pura meccanicità del fantoccio). Max Reinhardt invece ecciterà l'attore nelle sue possibilità fisiche. Il suo gusto per la sorpresa è quel pepe che dà un sapore strano allo spettacolo, ancor oggi.

Il "Teatro d'Arte" di Mosca: Dancenko e Stanislavskij

Il "Teatro d'arte" di Mosca è una conseguenza diretta di quello dei Meiningen, senza le pretese di reazione che la "Freie Buhne" aveva assunto nei confronti di esso.

I Meiningen erano stati a Mosca nel 1890. Nel 1898 il “Teatro d’Arte” viene fondato da Dancenko e Stanislavskij.

L’incontro tra Stanislavskij e Dancenko fu un incontro storico. Un incontro alla russa, lunghissimo, pieno di accensioni, di confessioni artistiche fatte in una atmosfera di intenso misticismo.

Durò dalle due di un pomeriggio del giugno del '97 alle otto della mattina del giorno dopo. Della discussione Stanislavskij stese un verbale che servì come carta per la fondazione del “Teatro” di Mosca.

Uomini di esperienza teatrale diversa, si divisero il compito da svolgere. Dancenko, già autore drammatico e direttore della scuola teatrale di Mosca, volto al superamento dei modi più naturalistici di Ibsen, nella ricerca di una atmosfera che Cechov sarebbe riuscito a realizzare con intensità tanto maggiore, si sarebbe occupato prevalentemente del campo letterario, cioè della ricerca del repertorio, con il diritto di porre il veto su un testo.

Stanislavskij, direttore di una scuola di recitazione, più capace nella creazione di un attore, si sarebbe occupato prevalentemente della regia, con il diritto di porre il veto su una messa in scena.

Questo incontro dostoevskiano (comunione di anime col sottofondo di un *samovar* che bolle) diede un senso di dedizione totale al teatro, in chiave di misticismo russo, cristiano.

Per capire l’importanza di questa nuova posizione bisogna rifarsi alle condizioni del teatro russo di allora. Tasse fortissime rendevano impossibile la vita dei teatri privati. Il teatro era diventato un monopolio di corte. Le nuove ricerche espressive erano ostacolate in ogni modo.

Diversi tentativi fatti prima o poi erano falliti.

Ma quando nel 1885 fu tolta la tassa gravosa, si ebbero i primi risultati notevoli. Testi teatrali di alto livello non mancavano: da Gogol a Tolstoj; quest’ultimo un po’ chiuso nei limiti del messaggio morale, ma ancora così vivo e forte, con i suoi pannelli religiosi dell’antica Russia del popolo.

Di Gogol fu rappresentato *L’ispettore generale*, messa in scena di ... [Kors? Aggiunto a penna].

Quando questi aprì il suo nuovo teatro, Remezov scriveva che «la nuova composizione della compagnia aveva successo soprattutto per merito del direttore di scena e della buona disposizione di tutti gli attori ad affidarsi fidentemente alla sua cultura ed esperienza, e sottomettersi alla sua volontà senza mormorare». E più innanzi, nella stessa lettera, che «la differenza tra l’esecuzione di un dramma e quella di un’opera è solo nei mezzi; i metodi per ottenere i risultati sono gli stessi. Come in una orchestra vi deve essere sottomissione di tutti gli esecutori al direttore, così nell’esecuzione di un dramma vi deve essere completa sottomissione di tutti gli artisti al direttore.

Ne abbiamo avuto un chiaro esempio: la compagnia dei Meiningen».

Questa lettera era indirizzata a quel Bodenstedt di cui abbiamo già parlato come aiutante del duca Giorgio. Esisteva, dunque, un contatto tra i critici russi e i Meiningen ancora prima che questi

venissero a Mosca. In Russia la comprensione del loro teatro sarebbe stata poi immediata e nella direzione più giusta. Non lasciandosi incantare dalla presunta ricostruzione, dallo sfarzo, si sarebbe capito con chiarezza il messaggio di una regia illuminata, volta alla ricerca di un ritmo attraverso l'elemento della visione, della messa in scena.

Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovic Dancenko si muovono essi stessi nella scia dei Meiningen – «Entrambi appartenevano al gruppo dell'intelligentsj': l'élite intellettuale russa che si era allontanata dalla politica dopo l'assassinio di Alessandro II, e si era quindi rivolta verso aspirazioni più speculative. Stanislavskij si era interessato vivamente ai tentativi di Paul Fort e del suo "Théâtre d'Art"; tuttavia si accostò al realismo, un realismo colorito, sintetico, se così si può dire. Il motto del Teatro d'Arte di Mosca e dei due fondatori era contenuto in una parola sola: "pravda", verità, fedeltà. Il loro ideale era di rappresentare la vita sacrificando alle convenzioni sceniche il meno possibile di verità. Verità degli scenari e verità nella recitazione». (Baty e Chavance, *Breve storia del teatro*).

La frase più ripetuta, la bandiera del loro testo fu: «nulla è meno teatrale della teatralità». Si combatteva il vecchio nemico: l'effetto esterno, enfatico. Altri "slogan" rivelavano la volontà di annullare il gignimento: «Non esistono piccole parti, esistono piccoli attori», cioè tutte le battute di un testo sono ugualmente essenziali. E ancora: «Oggi Amleto, domani comparsa: ma non occorre meno arte nel fare la comparsa». Frasi come questa dimostrano ancora una volta la serietà e chiarezza di impostazione: «Il poeta, l'attore, lo scenografo, il macchinista operano tutti allo stesso fine che lo scrittore si è posto nel comporre l'opera. Ogni colpo recato all'attività creatrice del teatro è un delitto, i ritardi, la pigrizia, i capricci, l'isterismo, il cattivo carattere, le parti non imparate, la necessità di ripetere due volte la stessa cosa; tutto questo è nocivo e deve essere eliminato».

Il "Teatro d'Arte" di Mosca era aperto a tutti, praticava prezzi bassi ed eseguiva le rappresentazioni in un piccolo locale. La prima opera messa in scena fu lo *Zar Fijodor Ivànovic* di Alessio Tolstoj, un drammaturgo che aveva rapporti di amicizia con Bodenstedt. Sulla linea tracciata dai Meiningen, «Stanislavskij, si dedicò... a ricostruzioni scrupolosamente esatte, appigliandosi ai minimi particolari: la lunghezza delle maniche, i disegni degli ornamenti di pizzo, la forma dei mucchi di fieno al tempo dello *Zar Fedor*». (Baty e Chavance, testo citato).

La ricerca di una verità storica, della meticolosa ricostruzione di un costume, non impedì che il naturalismo di Stanislavskij avesse un suo preciso e particolare aspetto.

La sua non era la semplice ricerca della verità della vita in una cornice coreografica, ma nascendo da una profonda convinzione assunse da prima un valore psicologico e poi un senso più simbolistico, secondo una spiritualità più accentuata. L'anima, la struttura del dramma deve essere resa con mezzi scenici. Il centro dello spettacolo era la creazione del regista. Il regista inteso come artista realizzatore:

questa concezione è l'idea centrale di Dancenko e Stanislavskij. Mentre Giorgio II di Meiningen diventava un direttore d'orchestra che pretendeva dall'attore un timbro, quella frase dall'esterno, Stanislavskij ricordava ogni gesto, ogni inflessione di voce dall'interno, mediante un'opera di convinzione psicologica sull'attore. Il regista era fatto per tutto vedere e tutto controllare, ma anche per stimolare l'attore ad arrivare per sua convinzione ad una rappresentazione che diventasse vita vera e plastica.

Ciò richiedeva un lavoro sottilissimo di cultura, e poi l'“investimento” dalla parte, quell'emozione vera o falsa che impegna tutto ma non impegna il sentimento personale. Bisogna qui distinguere tra il puro sentimento psicologico ed il sentimento espressivo. Oggi dovrebbe apparirci evidente che l'attore non deve affatto commuoversi – almeno quando agisce come attore – nelle vicende dei personaggi di un dramma. Deve cogliere semmai il valore ritmico ed espressivo, la verità dello spirito, per così dire, non la verità della vita.

Salvini diceva che cominciava a commuoversi soltanto verso l'ultimo atto dell'*Otello*.

Certamente Stanislavskij ha un po' imparato da Salvini, grande attore e mattatore intelligente. L'importante era far rivivere in ogni attore ciò che in Salvini era una tradizione privata.

La musica, la poesia, la pittura etc. ci toccano come teatro così come l'attore. Ma l'essere umano non può essere un frammento d'opera: per essere tutto intero arte si deve porre nelle condizioni dell'artista che ha creato il testo. Mentre l'autore drammatico, il pittore hanno già espresso tutto nel dramma e nella scenografia, l'attore deve essere creatore di se stesso nell'attimo in cui recita.

Ridursi a pura materia grezza, come ad es. i colori, è impossibile per un essere vivente. È impossibile usare se stessi fino a trasformarsi. Lo sforzo di ricondursi alle condizioni del creatore è permesso da una sorta di sdoppiamento. Così l'uomo può tendere alla “Supermarionetta” immaginata da Craig, attraverso un metodo interno, non meccanico. È possibile che un pittore dipinga il suo quadro migliore nelle condizioni più disagiate. Esiste una particolarità della coscienza che permette di calarci interamente nella creazione di un'opera quasi isolandoci dal mondo esterno ad essa. Entrano in gioco degli elementi che potremmo chiamare psicofisici, che ci permettono di considerare a distanza le condizioni esterne, anche psicologiche. Le reazioni psicologiche, come il modo di agire nei riguardi della società, sono quasi un elemento di difesa, a protezione del lato più profondo di noi. Per giungere a questo sdoppiamento occorre che l'attore si ponga nelle condizioni migliori attraverso un procedimento metodico, una sorta di “toilette spirituale”. Una indicazione in questo senso si poteva estrarre dalla tecnica del Salvini, che con un truccaggio lentissimo arrivava a spostare il centro delle forze psichiche, che gli permettevano di “entrare nella parte”.

Questa preparazione è fatta di coscienza ed abbandono, per potere mettere tutto se stesso nel gesto, nella dizione, nel recitativo.

Un'opera si dice universale non per la ricchezza degli elementi che la costituiscono, ma perché in essa si avverte tutta intera la personalità dell'autore. L'artista cerca se stesso, il vero, senza sovrapposizione di personalità o di altri fattori estranei, spogliandosi delle forme più facili, mediocri e viziose. Nella accentuazione dei valori più profondi, nella ricerca della verità.

L'attore, per giungere di volta in volta a questo deve possedere una tecnica.

È la tecnica di Stanislavskij¹⁰⁰².

Egli stesso così ci dice: «La vera arte deve insegnare come risvegliare coscientemente in sé l'incoscienza natura creativa per una creazione organica supercosciente». Frase che non lascia dubbi sul senso che bisogna dare ai termini coscienza, abbandono, sdoppiamento, più sopra usati.

Le condizioni per giungere a questo, sono la preparazione scrupolosa, l'assimilazione, l'assuefazione alla parte, ma anche una esatta messa a punto dei muscoli, un rilassamento ottenuto con una tecnica precisa.

Abbiamo una ricca documentazione del procedimento di Stanislavskij nei suoi scritti (vedi ad es. *L'arte dell'attore*) e nei numerosi verbali stenografati delle sue lezioni e delle sue attività registiche. Eccone un esempio. Gli allievi stanno provando *Amleto*:

STANISLAVSKIJ: trovate la posa più comoda possibile, che vi permetta di sentirvi a vostro agio come a casa. Questo non vuol dire che possiate abbandonarvi al punto di somigliare a uno che prende il bagno. I muscoli vanno mantenuti tesi ma in modo da sentirli anche interamente liberi. Dovete arrivare in quello stato in cui possiate dire: eccomi tranquillamente abbandonato, e non potrei sentirmi più a mio agio di così. Distendetevi attraverso pensieri meccanici: pensate a quello che avete fatto stamattina, ecc.

Non state contratti, abbandonatevi.

(Gli allievi eseguono qualche scena dell'*Amleto*)

Stanislavskij: Ebbene che avete sentito? Che cosa vi è parso bene e che cosa mal riuscito? E voi principe, che cosa sentite adesso e che cosa vi è parso mal riuscito?

Allievo: Nella prima scena col re mi sentivo abbastanza a mio agio: provavo un sentimento di odio profondo verso di lui. Mia madre sentivo che l'amavo molto, e l'amore grande che avevo per lei doveva aiutarmi a farla tornare in sé. Ho sentito un certo peso nella scena del monologo.

St: Avete visto il re e la regina scambiarsi strizzatine d'occhio lui assiso sul trono e lei molto allegra al suo fianco. Se voi foste Amleto che fareste? Tentate di rappresentarvi il suo stato d'animo.

Att: Mi sforzerei di comprendere, ma non essendomi possibile interrogare me stesso, dovrei provare a penetrare il senso di ciò che avviene e capire come tutto questo è potuto accadere.

¹⁰⁰² Per non appesantire questi appunti con citazioni non indispensabili, rimando direttamente chi legge al libro *Riflessioni sul teatro* di J.L. Barrault, dove ben si può vedere che ancor oggi i grandi attori sono fedeli al metodo Stanislaviskijano.

St.: Allora non vi resta più niente da fare durante il monologo; perché avete sviluppato tutto prima di dirlo. (Questa frase rende chiaro il metodo di Stanislavskij: il monologo deve nascere da uno sviluppo interno. L'attore si era già scaricato prima di pronunciarlo. Questo perché c'è nell'uomo una tendenza a imporre o sovrapporre la propria personalità a ogni cosa. La personalità dell'attore deve essere invece ben altro che la personalità dell'uomo.

La personalità dell'attore è personalità artistica, è dare un timbro, un'intonazione puramente espressivi).

St.: Prima di dipingere l'odio di Amleto occorre mostrare un fatto simile: «Eccomi a questo punto; talmente intricato che non so nemmeno io cosa posso dire; stento a orientarmi, non so come farò a vivere né dove potrò andarmene».

Ora avete accennato a tutte queste cose insieme durante la parte.

È quello che io chiamerei una mancanza di logica. Avete agito in una maniera illogica e avete espresso prima del tempo persino quello che non era contenuto ancora nel testo. In realtà quante cose ci sarebbero ancora da approfondire e da comprendere! Il padre morto, la madre sposa di un altro uomo. Occorre digerire un fatto simile in qualche maniera qualunque sia. Voi invece avete l'aria di avere appreso già tutto prima dell'alzata del sipario. E poiché avete già riprodotto l'intero "processo di percezione", non vi resta di conseguenza più niente da recitare.

(L'intelligenza di Stanislavskij cerca le vie di una logica interna e artistica che coincide con la logica delle parole di Shakespeare.

Non si tratta di una pura e semplice introspezione psicologica, per "sfumacchiare" il personaggio, ma di una ricerca interna della dinamica del dramma, nei suoi gangli che si succedono nel tempo.

L'attore che dà per dato tutto ciò che dovrebbe soffrire poi, non può essere l'Amleto di Shakespeare col suo svolgimento. E si intende non solo svolgimento psicologico, ma ritmico. Ché, anzi, da un punto di vista strettamente psicologico, può essere più esatto il senso dato dal giovane attore di Stanislavskij: Amleto – secondo l'interpretazione psicologica, che ha fatto tanto scrivere studiosi registi e attori – avrebbe saputo tutto dall'inizio, per intuizione. Ma, quale spirito contemplativo, non sapeva agire.

In realtà, poi, la psicologia privata di Amleto viene superata dal ritmo, dal simbolo.)

St.: Vi rendete conto della maniera in cui è scritto il dramma? L'intera azione vive concentrata nelle parole. Non siete ancora riuscito a riprodurre questa "azione in parole". Oggi non ho capito nove decimi di quello che avete detto, perché avete una falsa accentuazione. Io capisco le parole che dite, ma in queste parole non c'è la frase.

Qual è la difficoltà principale di questo dramma? È che esso non contiene una sola parola che io non possa comprendere. È un seguito di pensieri immani e se ne omettete uno solo avrete lasciato cadere

uno degli anelli che compongono la trama del lavoro. Ora, nel vostro modo, vi sono dozzine di pensieri che non arrivano fino allo spettatore. Più ne avete parlato a vostro nome e avete reso molto bene il vostro pensiero, tanto più malgrado tutto io non ho compreso nulla. Il fatto è che se non c'è l'azione e se non vi rendete conto che la parola esprime l'azione, seguitate a sentirvi attori, e allora comincia il falso *pathos* e il *cliché* semplicistico. Ed è ancora fortunato che sia semplicistico: se non lo fosse durereste molta più fatica a sbarazzarvene.

(Bisogna quindi distinguere la psicologia personale dalla dialettica interna del dramma. L'arte si esprime attraverso le parole, che non vanno riferite come un fatto privato. Cariche di espressività, le parole manifestano anche una psicologia, ma questa ha un valore limitato. Nelle parole di Stanislavskij esiste una distinzione tra psicologismo puro e dinamica espressiva. Quando egli dice di non capire il senso delle parole, intende che quella logica che non capisce è logica di proporzioni artistiche, non logica filosofica e via dicendo. La così detta "sofferenza dell'attore" non è per un fatto privato, ma è la sofferenza del far vivere l'arte).

St.: Per uscirne nel migliore dei modi a che cosa dovete consacrarvi in primo luogo? Di che si tratta? Non vi sgomentate se io vi critico con tanta asprezza. Il fatto è che avete per oggetto del vostro studio il dramma con il quale ogni attore dovrebbe chiudere la sua carriera.

Amleto è la cosa più difficile della nostra arte. Malgrado ciò ve la faccio recitare. Solo lavorandovi vi renderete conto delle esigenze che occorrono ai grandi sentimenti e alle grandi parole. Voi vivrete di *Amleto*, la più bella opera d'arte che esiste.

(Un grande calore giustifica il metodo di Stanislavskij: non è del tutto un metodo scientifico e didattico, ma nasce da questo entusiasmo, dalla sua idea di teatro).

Att.: Non mi fermerò certo su quello che ho già fatto. La parte esige un lavoro gigantesco.

St.: ... La difficoltà che la scena presenta è considerevole, ma non è solo in questa scena: anche tutte le altre esigono la stessa arte nella dizione e le stesse pause tra le frasi.

Una estrema semplicità nel tutto, ecco quello che occorre ottenere nella scena, ma se vi incamminate per questa strada, la strada della semplicità, rischierete di cadere nella trivialità, nella volgarità, nel meschino, nel piatto. Allora, direte, la semplicità non val nulla?

Sì, è necessaria invece, ma soltanto dopo che la voce sarà impostata, dopo che vi sarete abituati a dire ogni frase senza fretta, a dirla e ad ottenere che essa giunga al suo fine. Ora, per ottenere questo effetto dovrete acquistare un'enorme padronanza su voi stesso e divenire innamorato di ogni frase e di ogni pensiero. Quando questo avverrà, quando vi accorgete di amare le parole della scena, allora soltanto voi vi muoverete a vostro agio e lo spettatore dirà: non c'è più nulla da aggiungere.

Provate una volta ancora.

(Anche quest'ultima frase dimostra la passione di Stanislavskij per il teatro: esprime la passionalità per l'arte, non il concetto dell'arte per l'arte. Il supremo momento di un fatto astratto. La più piena umanizzazione di un fatto che sublima in sé tutto l'uomo. L'arte come "summa".)

All.: Mi sto concentrando.

St.: Vi state preparando a recitare il sentimento. È inutile. Vi prego solo di esprimere un pensiero, e vedrete che la giusta comprensione del senso di questo pensiero vi farà provare il sentimento che occorre. Al contrario se vi applicate a rendere direttamente il sentimento esso vi sfuggirà. Non dimenticate le parole del Salvini, quando affermava che soltanto al quinto atto dell'*Amleto* e dell'*Otello* cominciava a sentire dell'emozione. Se l'avesse provata tutto il tempo non avrebbe più potuto venire in scena. Era a casa sua che egli aveva già provato tutte le emozioni di quella opera. Quando studiava una parte era, ben inteso, emozionato solo al principio. Provatevi a esprimere un pensiero, ma bene: sforzatevi di far nascere in me le immagini che questo pensiero contiene.

All.: «Oh, se questa troppo, troppo solida carne potesse fondersi, dissolversi in rugiada».

St.: Spiegate mi questo pensiero. Che cosa vuol dire? Vi affrettate troppo e invece dovrete disegnare questa immagine con cura e assimilarla a voi stesso.

(Ripete la scena.) Che cosa è questo? Spiegate mi di che si tratta: che è successo?

All.: «Oh, se questa troppo, troppo solida carne potesse fondere, dissolversi in rugiada...»

St.: Non avete il diritto di arrestarvi un solo istante, di interrompere la frase. È come il suono di una cornamusa. La frase intera deve essere pronunciata in una tale maniera da non poterla disgiungere in nessun punto.

(è chiaro anche qui che l'arte dell'immagine espressa che si articola nel tempo è come un fraseggio in musica. Un legato e un timbro, che facciano della frase un fatto arte. La ricerca pura del suono che nasce dalla struttura, la vera maniera che una frase ha di essere espressa. Attraverso una logica, anche se non stretta, certamente logica non filosofica; un primo e un dopo legati; una armonia ritmica e timbrica: attraverso questo si può fare sì che la frase esprima.)

All.: «Oh, se questa troppo, troppo solida carne...».

St.: «Potesse fondere, dissolversi in rugiada». È un quadro di una potenza enorme. «Fondere, dissolversi...», questo deve svilupparsi lentamente; «Dissolversi in rugiada». Avete l'aria di affrettarvi a questo punto; quando pronunciate una frase abbastanza lunga non dovete separare il soggetto dall'attributo; i due elementi devono formare un tutto. (Il teatro viene ripetuto)

Andiamo avanti, modellate un'altra frase.

All.: «Se l'eterno non avesse stabilito le tavole della sua legge contro il suicidio...»

St.: Tre sostantivi e un aggettivo. Vi siete messo di nuovo a spingere le parole in fretta. «Se l'eterno...»: ditelo con amore. «La sua legge contro il suicidio». “Cidio”. Ecco la sillaba più alta. Prendete di lì la linea più alta che segue. «O mio Dio, Dio di misericordia...»

(Non si tratta quindi di una musicalità data dal bel suono della parola. Per Stanislavskij ogni frase, anche la più astrattamente modellata, muove da una chiarezza logica, dal momento più alto in senso espressivo.)

Non avete che da alzare la voce, niente di più... Qual è la principale difficoltà? È quella di pronunciare tutto sino alla fine. (...)

Se la vostra voce non ha risonanza, non vibra, dovrete sforzarvi di trovare un modo per farla risuonare. È allora che si rischia di cadere nei trucchi. Da dove viene il cattivo *pato*s degli attori?

Semplicemente dal fatto che la voce non risuona e non è impostata.

(Stanislavskij accenna alle note dal do al sol su cui bisogna saper intonare la propria voce.)

Secondo allievo: Quello che mi tormenta è questo periodo interminabile nella costruzione della frase, dal quale non mi so sbrogliare. Quando il re dice: «Ecco perché con una gioia velata... noi abbiamo preso la sorella di prima, ora nostra regina, ora partneria imperiale di questo stato guerriero, per nostra moglie»: «Noi abbiamo preso la nostra sorella di prima», una pausa; «ora nostra regina, partneria imperiale di questo stato guerriero, per nostra moglie...». Queste pause sono importanti. Più la pausa è lunga, più occorre modellarla fino alla fine. Devo parlarvi ora del modo di trattare il ruolo nel suo insieme?

Gli allievi: Sì, sì, parlatene.

St.: La regina non sa niente sulla morte del marito, non ha nessun dubbio e morirà senza aver compreso nulla. Come salvarla? Voi Amleto, tocca a voi prendere una spada e con quest'arma soffiare un colpo di vento nell'interno del palazzo per purificarlo. Come un messia dovete attraversare il mondo e purificarlo. L'idea suggeritavi dallo spettro siete voi ad eseguirla e soltanto dopo potrete sentirvi a vostro agio.

Amleto ha appreso che il padre è stato assassinato. Voi non potevate capire come potessero esistere esseri umani così dimentichi da passare immediatamente da un morto a un vivo. Ecco in seguito l'apparizione dello spettro.

Occorre che io vi avverta che voi parlate allo spettro come a un soldato. Invece si tratta di un uomo tormentato all'estremo che compie i suoi ultimi sforzi per ritornare tra i vivi. Vi sforzerete di sapere tutto da lui. Qual è il problema supremo, il “super-problema” di Amleto?

Qualche allievo: L'uomo alle prese con la vita.

St.: è questo il senso del dramma. Ma il “super-problema”?

Allievi: Di svelare la verità della vita.

St.: La percezione dell'essere: sapere il perché e il come di tutto quel che avviene.

Primo allievo: Quando io recitavo in questo senso, mi si è detto che facevo di Amleto un filosofo,

St.: La percezione dell'essere, comprendere come e perché tutto questo è potuto accadere. Lo spettro è apparso: occorre vederlo e sapere da lui tutto quello che sa. Ecco Ofelia: occorre penetrare nella sua anima. Amleto vuol conoscere tutto. Ma non è in nessun caso un ragionatore.

In una parola, dovete fare tutto il possibile per sapere ciò che ancora vi sfugge. Vi tormentate tutto il tempo di non poter fare l'impossibile.

Sono stato chiaro?

Pr. All.: Fin dal principio.

St.: Ma come fare per non parlare del sentimento?

(Questo dinamismo ricercato da Stanislavskij è quello che in forma dozzinale ha fatto la superiorità del cinema americano sul cinema italiano, per tanti anni. Quando un nostro attore recitava, diceva la sua parte, esprimeva il sentimento e di questo si appagava. Nel film americano invece, l'attore agiva con un gesto estraneo, della vita di tutti i giorni. L'intelligenza del teatro moderno della fine dell'800 fa nascere questo senso di vitalità.

Il dinamismo di Amleto sarà in una direzione diversa, con un significato assai più alto.)

St.: Occorre trovare un'azione che vi conduca verso qualche cosa. Voi non riuscite a capire come vostra madre abbia potuto rassegnarsi alla morte di vostro padre e abbia potuto sposare un altro uomo. Vi sforzerete di sapere dal padre morto tutto quello che gli è possibile rivelare. È questa una percezione dell'essere. Vi sforzerete di agire tutto. Fate tutto per sapere. (Questo dinamismo elementare quasi dà il personaggio)

All: Vorremmo capire ciò che vi è piaciuto o non vi è piaciuto della nostra scena.

St.: Ci sono stati dei momenti eccellenti. Quando Amleto attendeva lo spettro si trattava di mostrare il principe dimentico di ogni convenienza, di ogni etichetta. (Stanislavskij mostra la scena.)

Scoprire la verità! Rendersi conto di ciò che è successo. Amleto rimugina questa idea nella testa come un problema di matematica. Occorre che egli sappia come questo è accaduto. (Stanislavskij recita)

Cammina in lungo e in largo. Poi: «Dio mio, ecco Orazio». Si lancia verso di lui. «Ebbene, come stai?». Ed ecco di colpo la notizia. Bisogna rendersene conto.

Questa attenzione estrema diretta verso un solo oggetto...

Pr. All.: Allora tutto questo deve essere detto a voce bassa?

St: Parlare a voce bassa in un modo persuasivo è estremamente difficile. L'azione qui è molto semplice. È il processo che conduce alla percezione. Dovete capire bene quello che significano le parole: osservare, penetrare, sapere. Tutto rappresenta la maniera e le sfumature della recitazione.

(Segue una discussione sul tono della voce.)

St.: (...) Quando l'attrice che interpreta la regina comincia a parlare a voce bassa vuol dire che essa non è ancora entrata nella sua parte. Ha paura delle parole.

Allievo: Quando un attore parla basso vuol dire che ha paura. Ma può esserci qualche altro inconveniente: a me capita di gridare.

St.: è perché non si crede alle parole che si dicono. Il vostro sforzo principale è la tecnica e nient'altro che questo. Sacrificate qualche anno della vostra vita all'*apprendissage*: più tardi; quando non ci sarà più tempo, non potrete apprendere nulla. Se vorrete, vi si insegnerà a ricorrere agli infami *cliché* di ogni sorta. Vi si insegnerà come si deve morire ed amare e via dicendo: è quel che il pubblico accetta in mancanza di meglio, ma l'attore in voi perirà. Quello che voi acquistate attualmente di vero vi garantisce dal pericolo di cadere nel mestiere. È questo solo che vi occorre, perché è l'arte.

(Da queste conversazioni viene a tratteggiarsi quasi una poetica e una posizione morale. È possibile astrarre i significati più alti, generali.

La sua idea di espressione è nata da una intelligenza della struttura del testo, del suo dinamismo che crea la ragione stessa dello sviluppo dell'immagine. Arrivare alle ragioni interne, ai gangli che danno la forma dell'opera. L'idea e non il sentimento.

Ciò che Stanislavskij cerca nelle opere di Shakespeare è ciò che ognuno deve cercare nell'opera: i motivi stilistici e quelli del simbolo alto. Così si è arrivati alle forme superiori di teatro, cioè al "teatro totale", nel teatro russo del primo Novecento. Mettere a fuoco la figura di Stanislavskij significa capire tutto il teatro russo.

Si è parlato di psicologismo, naturalismo. L'interesse psicologico per i personaggi era in lui ben vivo, per una chiara tradizione di grandi attori. È interessante leggere quanto ne scrive Gerardo Guerrieri: «Psicologia. Naturalismo. Le due accuse (di ristrettezza, di limiti metodologici e persino mentali) che si fanno a Stanislavskij sono queste, oltre alla taccia di eclettismo, la stessa che oggi alcuni rivolgono a Picasso. Accuse che cadono, di fronte all'ampiezza dell'opera e allo sforzo di una nuova comprensione unitaria: Quanto all'eclettismo, esso può parere tale solo a coloro che preferiscono la "coerente" difesa di idee meschine al virile e coraggioso ripensamento critico delle proprie esperienze»¹⁰⁰³).

Concludendo, abbiamo visto formarsi un teatro naturalistico sulla guida di Meiningen; ma un grande misticismo dava la sicurezza di un superamento del naturalismo. L'opera che portò il successo pieno al "Teatro d'Arte" di Mosca fu *Il Gabbiano* di Cechov, rappresentato nel '98, ma che era già stato interpretato due anni prima.

¹⁰⁰³ G[erardo] G[uerrieri], *Attualità di S[tanislavskij]*, in "Arena", n. 3.

Cechov aveva precorso lo stile del nuovo teatro; nel '96, la compagnia che lo rappresentò non ne era all'altezza. Cechov divenne quasi il vessilifero del "Teatro d'Arte". *Il Gabbiano* ne fu l'insegna. Qui il naturalismo entrato già quasi nella tradizione passava ad una specie di simbolismo per atmosfere. Il vero attraverso indicazioni, momenti più sfumati, più carichi di sviluppi interni. Teatro fatto di un movimento nascente da pause e mancamenti, teatro di sensibilità e di impotenza di fronte all'azione, per una sorta di amletismo colorato di malinconia fine di secolo. È il dramma di una borghesia che viveva ripiegata su se stessa senza avere il coraggio di rompere.

La grandezza di Cechov nasce da una forza drammatica espressiva che è tutta chiarezza, violenza ed azione.

È la riscoperta di un momento altissimo della drammaticità, quale era anche nel coro greco, nel monologo Shakespeariano che non può aspettare risposta: è l'inabissamento del personaggio in se stesso. L'impossibilità a comunicare, che sembrerebbe negazione del dramma, è invece la forza dell'opera cechoviana.

Dalla solitudine di anime che parlano di sé, ognuno col suo monologo, con lo spettacolo del proprio personaggio, in un vaneggiamento di mille cose inesprese, nasce la tragedia, con tutta la sua violenza. Questa violenza che si nasconde sotto il bisbiglio potrà permettere al teatro russo di giungere alla forma di drammaticità più esasperata, fino a Meyerhold, fino, quasi, a una ostentazione dei propri mezzi espressivi, alla massima carica di "pepe" teatrale. Soprattutto nelle ultime opere di Cechov (*Zio Vania, Le tre sorelle, Il giardino dei ciliegi*) c'è la riscoperta di un linguaggio "normale", in vicende che sembrano non svolgersi, così come nella nostra vita quotidiana. Questa ovvietà di atti che appartengono al ciclo normale di vita, al nostro ciclo storico, ha trovato una verità di espressione in uno straordinario ordine ritmico che è al di fuori del naturalismo e dell'intimismo. Da una posizione introversa sta per nascere un teatro estroverso.

La coincidenza tra testo scritto e spettacolo in formazione (uno scrittore riscoperto in un dramma, ed eccitato a scrivere altre opere) porta ad un dare e avere tra spettacolo e testo: uno dei momenti supremi della storia del teatro.

Appia

L'importanza di Adolphe Appia (Ginevra 1862 - Nyon 1928) non si può discutere, anche se oggi la sua opera ci appare legata ad un gusto simbolistico ormai superato. La sua impostazione scenografica è chiara, orientata in senso di espressività. Nel fatto teatrale la scenografia veniva a impegnarsi quanto le altre arti. L'esperienza dei Meiningen veniva portata più avanti. Dei Meiningen Appia prende l'idea del teatro fatto per l'uomo, l'accentuazione dell'uomo che agisce, l'uomo come protagonista. Una scenografia che corrisponde ai suoi fini deve riverberare nello spazio il gesto dell'uomo.

Per questo occorrono mezzi espressivi semplificati e ridotti a uno scandimento degli elementi spaziali che si possono sintetizzare nelle linee verticali, orizzontali e diagonali; con piani nitidi, sfaccettati, entro i quali i gesti degli uomini possono concentrare il massimo di sé, per apparire al massimo nella loro struttura espressiva. Lo spazio umano e la luce come elemento ritmico di questo spazio. La luce servirà quindi a segnare le varie fasi del dramma con il suo variare espressivo.

È quasi una riscoperta. Il Sabbatini sosteneva che l'illuminazione migliore è quella dai lati, che accentua la plastica: tutta la scenografia di Appia risponde a questo concetto. La scena è per lui una scatola che riceve espressione dalla luce, un insieme di piani fatti per trascolorare, per rendere quanto più espressivo il gioco delle luci, così vario di effetti, effetti immediati, forti, con l'uso dell'elettricità. La sua teoria scenica appare nel 1895, tutta in ragione della musica di Wagner, ne: *La mise en scene du drame Wagnerien*" (Ed. Chailey. Paris).

Il tempo del dramma di Wagner creato dalla musica, il tempo non esistenziale ma formale, ha il suo equivalente visivo nella luce, che deve sottolineare le tre dimensioni del corpo umano anziché distruggerlo, così come la scena plastica deve valorizzare gli atteggiamenti e i movimenti dell'attore. Simile concezione era espressa dal Duca di Meiningen quando tendeva ad accentuare il valore spaziale del teatro. Sono le verità primordiali della sostanza visiva del dramma. L'illusione scenica che i cattivi scenografi portano all'effetto (il "vero" incendio, il "vero" chiaro di luna e via dicendo) è in Appia inteso chiaramente come un fatto espressivo.

L'accentuazione dei valori plastici si deve alla polemica contro un gusto pittoricistico, nel senso peggiore, che derivava dal cattivo teatro del settecento. Oggi questa ricerca di plasticità si è assai ridotta, per la riscoperta del valore cromatico. Le scene di Appia sono di un colore neutro, per variare secondo le luci colorate. La luce significa colore: anche una luce bianca su un fondale bianco con attori vestiti di bianco è luce colore. Il peso spaziale non può essere che peso in quanto colore.

Elemento ricorrente nella tematica di Appia è la scala. L'attore si muove in un pentagramma ideale: la scala obbliga ancor più i movimenti.

La scala è insomma la gabbia spaziale in cui l'attore si muove con un controllo tanto maggiore che nello spazio libero.

Queste idee nascono da una partecipazione al dramma di Wagner: in esso, e particolarmente nella messa in scena del *Tristano*, il pubblico deve vedere il mondo dei protagonisti come essi stessi lo vedono, asserisce Appia. Dunque il fatto espressivo si complica, con un fatto psicologico (già in Stanislavskij si è visto il pericolo dello psicologismo).

Ancora una volta è bene ripetere che una fede di secondo grado, per così dire, guida gli interpreti: fede che nasce dal ritmo della propria parte, non dal sentimento. Il tempo del dramma va fatto sentire anche al pubblico.

Se le parole di Appia vengono interpretate in questo senso, assumono un valore tanto più alto, accettabile ancor oggi. Come per Stanislavskij ciò che conta è la recitazione, per Appia è la scena. Appia partecipa ed esprime nel modo più chiaro le esigenze del mondo intellettuale più vivo allora, nel superamento dell'impressionismo attraverso Gauguin e Cézanne. Trasferisce con chiarezza una ricerca delle arti figurative sulla scena. Dagli appunti dello scenografo ginevrino è opportuno trascrivere questi passi, riguardanti la messa in scena del *Tristano e Isotta*, e più precisamente del secondo atto:

«Quando Isotta entra è cosciente di due cose: l'assenza di Tristano e la torcia (ultimo bagliore del primo atto) che motiva l'assenza.

La calda notte d'estate, sospesa sugli alberi del parco del castello, non è più una realtà, per Isotta. Le distanze sono diventate ai suoi occhi soltanto il vuoto e il terribile spazio che la separano da Tristano. Allo stesso tempo, il contrasto con l'agonia del suo desiderio, brucia nel fondo della sua anima una fiamma che trasforma tutti i poteri della natura e miracolosamente li rende armoniosi. Solo la torcia rimane quello che è: un segno che la tiene lontana dall'uomo amato. Quando ella spegne la torcia distrugge questa barriera. Annulla lo spazio nemico. Il tempo si arresta. Nell'identificazione con lei ci stupiamo dell'estinzione di questi due elementi avversi. Finalmente l'oblio è completo. Tempo, spazio, gli echi del mondo naturale che la circondano, la torcia simbolica, tutto si dissolve.

Niente esiste perché Tristano è tra le braccia di Isotta. Il tempo che si è fermato assume per il pubblico una continuità astratta in quanto musica.

E lo spazio che ne rimane, che cosa sarà per noi che non abbiamo bevuto il filtro? Insieme all'eroe e all'eroina noi non esploreremo null'altro che questa estasi di essere insieme. La passione che sta bruciando nelle loro anime sembra a noi come a loro molto più reale della loro stessa presenza corporea. Il ritmo della musica ci trascina sempre più profondamente nel mondo segreto in cui la loro unione si consuma.

Solo una cosa ci colpisce: noi possiamo anche vederli. Diveniamo dolorosamente consci d'essere costretti a vedere ancora i due personaggi che non vivono più nella realtà. Non appena i fantasmi del mondo materiale ci appaiono di nuovo nello stesso tempo in cui divengono visibili ai due amanti quando i due, che hanno trasceso il mondo corporeo, tornano in contatto con esso; sentiamo quasi di aver operato su di loro, quasi avessimo fatto parte di una cospirazione».

L'elemento più evidente di questi appunti è l'estrema sensibilità di Appia. La volontà di entrare nel segreto più profondo dei personaggi in quanto musica; la volontà di rendere visibile la musica nello spazio della scenografia nella sua essenza drammatica, nel senso dello struggimento della funebre follia che unisce Tristano e Isotta. La preoccupazione di far sì che il mondo delle immagini in cui si muovono i due personaggi abbia negli spettatori la stessa presenza profonda che dovrebbe assumere

nell'intimo di quelli. Limite di questa sensibilità è un simbolismo eccessivo. Vedi ad es. il brano che si riferisce alla torcia. La torcia è spazio che crea un ritmo di colori, di linee. Se la torcia illumina dei piani è, prima di tutto, un elemento figurativo. Il pericolo del simbolismo è dovuto ad un gusto allora assai diffuso. Ma importante è la concezione di uno stretto rapporto tra l'espressività del dramma e l'espressività della scena. Interessante l'ultima frase, dove si rivela una sorta di disinganno che tocca lo spettatore: la confessione di un eccesso che dà il soprassalto, l'impossibilità del pubblico a partecipare totalmente al dramma.

Sentirsi saldi mentre sulla scena muoiono, questo ci fa rendere conto di esistere, non di partecipare. Questa coscienza è colorata quasi di un accento dolente, assurda da un punto di vista estetico, ma interessante proprio per questo, quale atteggiamento sentimentale, ultima conseguenza della concezione psicologica. Tutto il secondo atto, visto in queste pagine, si risolve scenicamente per luci che scandiscono il tempo.

Altri scritti degni di menzione sono: *Die Musik und die Inszenierung*, ed. Bruckmann, Monaco, 1899; *L'Oeuvre d'art vivant*, ed. Atar, Geneve, 1921; *Art vivant ou nature morte*, ed. Bottega di poesia, Milano, 1923. *Comment reformer notre mise en scène*, in "La Revue", Paris, 1904.

Ancor oggi salutare, specialmente per dei giovani che si occupino di scenografia, è la lettura di questi passi tratti da *L'Art vivant ou nature morte* (trad. U. Battler):

«Il disegno di una scena deve sempre dare a chi guarda, l'impressione esatta della sua realizzazione scenica, come se cioè apparisse montata, senza ipocriti infingimenti (in particolare il pavimento e la base dei fondali).

In caso contrario essa resta una menzogna e contribuisce sensibilmente a disorientare il giudizio dello spettatore».

Lo "spazio scenico" non avrà significato né espressione tranne che con la «presenza mobile dell'attore»: risulta pertanto chiaro che i semplici disegni e bozzetti della scena daranno l'impressione dell'incompleto e faranno desiderare allo spettatore la presenza della scena realizzata e vissuta dal corpo vivo dell'attore.

Per dare la massima possibilità di movimento all'attore, Appia ritiene, come si è già visto, indispensabile il plasticismo scenico.

Su questa base, dice lo scenografo ginevrino, è possibile un rinnovamento del teatro: rinnovamento che inizia dalla scenografia per estendersi ai testi. (Ecco apparire ancora una volta quel "dare e avere" tra teatro e spettacolo a cui già si è accennato.).

«In effetti noi scenografi abbiamo dichiarato: la concezione del teatro deve emanciparsi. I nostri drammaturghi non danno ancora segni di libertà, continuando a tenere in soggezione il teatro, oppure a sottomettersi ad esso passivamente? A chi la colpa? È a noi scenografi il compito di trascinarli».

Questo sano senso scenico di Appia è in buona parte realizzato nelle sue scenografie, anche se certa “sacralità” insistita, certa maniera grecoide ci danno un po’ fastidio (vedi ad es.: i lunghi gradini). Spesso l’elemento vegetale si lega a questi duri elementi costruttivi e li addolcisce. È forse questa l’intuizione maggiore dell’artista.

La verticalità ripetuta produce a volte una precisa scansione ritmica.

Spiragli di luce possono bastare a darci il senso di una foresta. L’elemento vegetale può ridursi esso stesso a forma architettonica: non solo i famosi tronchi, ma lo stesso fogliame, che è accennato per sagome geometriche (vedi bozzetti per *Parsifal*).

Ma il pericolo di questa concezione è il gigantismo: si giunge per questa via a quel gusto scenografico nel senso peggiore, alle mastodontiche costruzioni egizie o assiro-babilonesi portate alle estreme conseguenze dai divulgatori di Appia. Questi barbarismi, fatti di ponti giganteschi, larghissimi scalini da tempio, torrioni visti dal basso, rupi a picco, sono purtroppo ancor oggi appannaggio delle “grandi” messe in scena dei drammi verdiani, delle tragedie classiche e via dicendo.

Altra intuizione di Appia è l’ombra di un oggetto non presente sulla scena (ad es: un albero): intuizione di cui avrebbero fatto largo uso gli scenografi tedeschi, e giunta anche nella nostra pittura cosiddetta “metafisica” (vedi le piazze deserte di De Chirico).

I bozzetti dello scenografo svizzero furono realizzati dalla “Scala” di Milano (1923: *Tristano e Isotta*; 1924-25: *Le Walkirie*) e dal “Walterling Theatre” di Basilea (1924-25: *L’oro del Reno*).

Meyerhold

Meyerhold è la figura più importante del teatro del primo quarto del nostro secolo.

Realizzò quanto Appia e Craig avevano sognato.

La sua formazione avvenne nel Teatro d’Arte di Mosca, dove finalmente le nuove esigenze della rappresentazione scenica avevano trovato rispondenza in un grande testo, l’opera di Cechov. Già si è detto come Cechov sia creduto, spesso, un creatore di atmosfere sfatte, di gusto intimista, e Stanislavskij uno psicologo. Ma in realtà, si è visto, la potenza drammatica di Cechov è assurda a valore di moderna tragedia, dove i personaggi parlano di se stessi senza poter avere una risposta, in un alternarsi di monologhi angosciati, solo apparentemente frammentari. Stanislavskij, poi, aveva una profonda idea di recitazione, nella continua ricerca di un dinamismo interno. Malgrado lo psicologismo per Stanislavskij e l’intimismo per Cechov, era sorta una grande forza, proiettata nel futuro.

Meyerhold fece germogliare questi germi.

Cominciò la sua carriera come attore del Teatro d’Arte, nel 1858. Avendo dimostrato qualità di regista, Stanislavskij lo inviò in provincia con questa mansione. Più tardi lo stesso Stanislavskij fondò

degli studi sperimentali che aggregò al suo teatro: uno di questi studi fu appunto affidato a Meyerhold. Il primo lavoro che il giovane regista mise in scena fu un'opera di Maeterlinck¹⁰⁰⁴: l'impronta data allo spettacolo dispiacque a Stanislavskij, perché ormai lontana dal suo gusto, e la commedia non fu più rappresentata in quella forma. Meyerhold lasciò allora il "Teatro d'Arte"; e qui si chiude quella che potremmo chiamare la prima fase della sua attività.

La seconda fase si svolge nella direzione del teatro della Kommissarževskaja, grande attrice del tempo. Fu messa in scena l'*Edda Gabler* di Ibsen.

Nel 1920 inizia la terza fase: Meyerhold fu nominato direttore della sezione teatrale presso il commissariato della pubblica istruzione.

Tra le opere rappresentate in questo periodo figurano: *La Tempesta* di Ostrivski, *L'ispettore generale* di Gogol, *Le disgrazie e l'ingegno* di Griboedov, *Le coque magnifique* di Crommelynck.

Nel 1928 il teatro fu chiuso perché i gusti erano cambiati.

Inizialmente, la concezione di Meyerhold si può racchiudere in questa frase di un critico, che egli fece sua: «Compito unico del teatro è quello di aiutare l'attore a schiudere la sua anima davanti allo spettatore». Frase a cui aggiungeva: «L'anima dell'attore fusa con quella del drammaturgo attraverso quella del regista». L'affermazione non basta a distinguerlo da Stanislavskij, lo pone anzi nella stessa atmosfera creativa febbricitante, in una dedizione totale e continua. Che cosa differenzia realmente Meyerhold dal suo maestro? La rivelazione che tutto quello che è dramma e perciò esprime è visivo, fisico, vive in uno spazio materiale, dove il colore è colore e il gesto gesto. In questo spazio il verbo si fa carne. Questo contenuto era virtuale nel messaggio di Stanislavskij, ma nell'opera di Meyerhold è la verità tangibile e visibile.

Il gesto commuove in quanto si vede: più lo si rende carico di una forza espressiva facendolo diventare linea movimento, più ci si avvicina al teatro come fatto d'arte. Solo attraverso questo colorito acceso sembra possibile l'espressione autentica, amore immediato che dall'attore spira nello spettatore. Stanislavskij si era avviato verso una forma decisamente simbolistica: una sua messa in scena poteva far muovere attori vestiti di nero su un fondo di velluto ugualmente nero, perché essi perdessero ogni materialità. In Meyerhold avviene una vera e propria esplosione visiva, dove è l'elemento fisico a possedere la più alta carica espressiva. È la riscoperta del teatro giapponese, del 'music-hall', del varietà, di tutte quelle forme di teatro dove si era perduta la qualità poetica del testo, ma dove si erano concentrate le qualità fisiche e sensuose dello spettacolo.

La messa in scena dell'opera di Maeterlinck che tanto scandalizzò Stanislavskij era una accentuazione dei valori cromatici dello spazio teatrale. Si trattava di scene risvegliate nei loro valori figurativi, al

¹⁰⁰⁴ Si trattava della *Morte di Tentagiles*.

di là di ogni concezione veristica. Il gesto, la parola degli attori erano quanto più estrinsecati, accentuati: il movimento diventava danza, la parola canto.

Dopo questa prima fase che potremmo dire “pittorica” per l’esaltazione dei motivi cromatici, Meyerhold passa ad una seconda fase, dove il colore perde in violenza di apparizione e acquista in interiorità. Le forme divennero più severe, l’attore si ridusse al bassorilievo, la risultanza degli effetti era soprattutto grafica. Questo momento coincide con il periodo in cui il regista russo dirige il teatro della *Kommissarzévskaja*.

L’ultima fase è improntata al cosiddetto costruttivismo. Un artista come Meyerhold non poteva essere insensibile all’arte figurativa del suo tempo. Cubismo, suprematismo. Il suprematismo era una forma d’arte astratta che teneva conto del cubismo e del futurismo. In questo clima artistico visse, e di esso portò sulla scena gli elementi ritmici.

Non si limitò certo ad una semplice esercitazione figurativa, perché sentiva il valore di scandimento di una situazione psicologica e fantastica con la creazione di vuoti e pieni, dove l’attore potesse trovare l’accentuazione del ritmo e implicitamente l’indicazione del movimento. Si pensi alla concezione della scala che aveva Appia.

Un attore, secondo la teoria biomeccanica di Meyerhold, deve studiare le possibilità del proprio corpo, perché tutto in lui possa assumere il massimo della figuratività, dell’espressività. L’attore acrobata saltimbanco ballerino “clown”. Stanislavskij così si esprimeva al riguardo: «Indubbiamente è nato un nuovo attore, magari in embrione, per ora: un attore acrobata, cantore, danzatore, libellista, improvvisatore conferenziere, agitatore politico – tutto insieme. Sa fare tutto, ma evidentemente lo sa fare come un dilettante: una ballerina o un “clown” lo batteranno sempre sul loro terreno». Questo è vero: ma l’errore di Stanislavskij è di riferirsi ad un “clown” che rimanga “clown”, ad una ballerina che rimanga ballerina.

L’attore non ha bisogno di essere bravo come costoro nel loro campo, perché i suoi gesti si caricheranno di quella intensità espressiva che non è quella della vera ballerina e del vero “clown”. Per l’arte è senza dubbio più vero l’accento di salto di un attore che non il volo virtuoso di un trapezista. L’uno sarà carico di drammaticità e l’altro manifestazione di agilità fisica ed esperta precisione. Qualcosa di simile possiamo ben vedere oggi nel teatro di Barrault, che con i suoi piccoli salti, quegli sgambetti, quei cenni di danza esprime, senza per questo gareggiare in agilità con i professionisti della danza, del salto e via dicendo.

L’attore, nella concezione di Meyerhold, si è quindi avvicinato quanto più possibile alla ‘super-marionetta’ di Gordon Craig.

La scena costruttivistica, come più sopra si diceva, è un lontano richiamo all’idea di Appia di uno spazio obbligato in cui l’uomo deve muoversi. Le corde, le scalette, i piani inclinati, le passerelle, le

impalcature sono fatti per l'attore, ne accolgono regolano e stimolano i gesti, in una accentuazione ritmica, mimica e plastica.

Queste costruzioni stanno a mezzo tra l'officina e il 'music-hall'. Non c'era uno stacco fisico tra attore e spettatore, perché il primo si muoveva su una passerella in mezzo alla platea o su un piano inclinato privo di sipario e ribalta. L'elemento scenico era esaltato nella sua fisicità di materia: il legno era legno, il colore colore. Il riferimento alla realtà ottica dato per cenni, allusioni: una passerella poteva alludere ad un ponte, ma era innanzitutto un mezzo per esaltare il movimento dell'attore. Il praticabile veniva qualificato nella sua essenza, senza bisogno di giustificazioni molto strette nei confronti della "verità", poiché esso stesso era verità di materia linea colore, mezzo per risolvere la dinamica della materia linea colore dell'interprete.

Scena interamente plastica, dunque: spesso il fondo era costituito semplicemente dal muro di mattoni, viva carne scorticata del teatro, che limitava l'area del palcoscenico. Plasticismo non certo esteriore. Che ancor oggi usa, ma spazio che accoglie la sintassi del dramma, la "super-idea", per esprimerla in termini figurativi. Meyerhold arriva, o torna allo spazio totalmente dramma: grande spazio deputato, a scene fisse, che esclude cambiamenti di scena. Di qui l'inutilità del sipario, presto abolito: i pochi, piccoli cambiamenti venivano fatti a vista. Come nel dramma sacro del Medio Evo. Necessariamente la scena diveniva un organismo complesso, atto a comprendere tutte le fasi del dramma.

Via via si isolavano con riflettori e schermi calati quelle pareti che accoglievano momentaneamente l'azione. Gli elementi spesso erano mobili, allo scopo di sottolineare un certo gesto o proporre nuovi spazi. Nell'insieme la scena era bella nella sua forma plastica, pittorica, architettonica, concepita in senso cubista. Si è parlato a torto di futurismo. L'impalcatura cubista e i rapidi movimenti produssero l'equivoco.

Il ritmo della scena di Meyerhold non è ricerca di un esteriore dinamismo plastico ma chiara impostazione formale dello spazio per piani incrociati, a piombo e via dicendo, riferimento palese a Cézanne e al cubismo, formulazione plastica e visiva del dramma. Non è ambientazione descrittiva del luogo dell'azione nel suo tempo, ma ricostruzione intima, di funzionalità poetica.

Nulla doveva essere nascosto allo spettatore, neppure il "vietato fumare" scritto sul muro. L'illusionismo del cattivo teatro, le tele dipinte e la cartapesta, gli oggetti "veri", dovevano essere aboliti. Al loro posto il teatro nudo mostrava lo scheletro essenziale, esso stesso linea forma colore. Osserviamo le fotografie che riguardano l'ultimo periodo dell'attività teatrale di Meyerhold, dal '20 in poi. Si tratta del periodo costruttivista nel senso più stretto e di quello in cui si riporta a forme più semplici e simboliche (oscillazioni proprie dell'animo dell'artista), per un bisogno di tornare alle prime esperienze pittoriche.

Meyerhold spesso tracciava gli schemi della sua scena e poi un pittore della sua cerchia si occupava del lato cromatico in funzione spaziale.

Guardiamo ad esempio la scena per “Le cocu magnifique” di Crommelynck, dramma grottesco di un mugnaio che, ossessionato dal pensiero dell’ipotetico tradimento di sua moglie la spinge all’adulterio con la propria fissazione.

Ci si trova davanti a una serie di elementi affastellati. Elementi astratti (le pale del mulino, le ruote) possono partecipare all’azione. Le luci possono accentuare alcuni di essi. Il meccanismo, messo in moto dal dramma dà il senso di spazi multipli. Le lettere di netto taglio tipografico inseriscono un elemento astratto, non rigido nel ritmo asciutto delle rette e dei cerchi, elemento che ha il valore di una pausa. Così in certi “collage” di Braque e Picasso. È un modo di liberarsi dal rigorismo, mediante un rapporto ideogrammatico. Questa volontà di un ritmo più largo e pieno, la funzione chiaramente pittorica e cubista delle lettere tipografiche si è oggi sbriciolata in un gusto diffuso, spesso superficiale.

Tutti i movimenti degli attori erano in rapporto all’elemento scenico, e viceversa: essi erano dominati da un ritmo che si esprimeva in ragione figurativa. Le figure venivano a iscriversi nei vari cerchi, nei rettangoli e triangoli formati dalle linee della costruzione, essi stessi linee forza, linee movimento della scena.

Guardiamo ora *La foresta*, di Ostrovski. Qui la scena è illuminata a giorno. Esiste un primo piano per gli attori, degli scivoli, una scala sospesa nel vuoto, un ballatoio e 3 sedili.

Un telaio, a sinistra con una panca.

Una gabbia introduce elementi verticali, come la porta, che reca una scritta. In alto uno schermo che può scendere per creare un fondo. Il fondale è costituito dal muro. I colori, alla luce bianca, sono composti in un gioco di chiari e scuri.

Un semplice effetto di luce fa diventare la scala scura e chiaro il fondo.

Tutti questi elementi sono fatti, si è detto, per accogliere e accentuare il gesto dell’attore: ritorna il concetto di Appia, ma al posto del tempio assiro, per così dire, si costruiscono gabbie cubiste. La possibilità di variazione nella stessa scena è in funzione di effetti ritmici, ben lontani dagli effettacci del cattivo teatro (tempeste, tuoni e via dicendo).

In un’altra fotografia, un altro momento della scena, ottenuto abbassando soltanto un lampadario di lampioncini veneziani.

Le forti ombre sul muro, create da una diversa illuminazione, ci portano da un clima alla Mondrian, se ci è lecito l’accostamento, ad una atmosfera caravaggesca.

Osservando varie immagini di questi attori, ci convinciamo come la biomeccanica sia la conoscenza dei mezzi del proprio corpo e lo sfruttamento massimo di esso ai fini dell’espressione. L’allenamento,

per giungere a questo, doveva essere simile a quello di un ballerino. Ma mentre il ballerino si muove nella dimensione musicale, l'attore ha leggi sceniche che conducono il suo gesto ad un valore drammatico, ad una sorta di danza che si fa teatro attraverso il dramma.

Torniamo alla "Foresta". Ecco l'immagine di due innamorati che fanno l'altalena. Uno stangone veniva calato a vista. A quale valore spaziale è portato questo gioco.

Attraverso queste scene complesse e variabili è possibile dar luogo a momenti della massima vastità e immediatamente dopo a momenti intimi.

La rappresentazione del *Revisore* di Gogol segna un passaggio tra il costruttivismo puro e una forma più sobriamente simbolista e pittorica. Ecco un semicerchio di porte, unico elemento fisso: gli altri pochi elementi erano certo mutati a vista.

Notevolissima l'invenzione delle porte che ad un certo punto si aprivano tutte insieme.

Nel finale (sta per arrivare l'ispettore generale, si annuncia), cala un siparietto.

E su un *tapis-roulant* ecco tornare tutti i personaggi, in un atteggiamento di stupefatta immobilità. Il pubblico scopre che si tratta di manichini di cera. Da quella fissità sortiva un effetto di congelamento pauroso, drammatico e scenografico.

*

Su una rivista di New York, nel 1951 Juri Jelarmine [*sic*, Jelagin n.d.A] scrive della fine di Meyerhold. Purtroppo mancano altre notizie che possano confermare questo "documento"¹⁰⁰⁵.

Nel 1939 avvenne il primo congresso dei direttori [*sic*] sovietici di teatro. Scopo del congresso era quello di esaminare le ultime realizzazioni teatrali e di porre dei solidi fondamenti al realismo socialista pronunciando la condanna estrema al formalismo.

Meyerhold sembra accettasse l'invito. Il teatro era gremito nell'attesa del suo intervento. I primi due oratori sarebbero stati due direttori di teatri di provincia, che avrebbero fatto un lungo discorso per glorificare le affermazioni del teatro realista russo. Il terzo sarebbe stato Meyerhold. Il presidente avrebbe detto: la parola è a Meyerhold, e tutto l'uditorio sarebbe sortito in un grande applauso.

«Un ometto dalla folta capigliatura grigia e dal profilo tagliente – leggiamo nell'articolo suddetto – si levò dalla sua sedia e tra gli applausi che raddoppiavano si diresse verso il palco tenendo una vecchia

¹⁰⁰⁵ Chi raccoglie questi appunti si permette di porre le proprie riserve sulla validità storica di tale "documento". Evidentemente si tratta di un testo non privo di punte propagandistiche. Il modo con cui i "fatti" – purtroppo da noi non controllabili – sono messi in relazione (l'assassinio della moglie di Meyerhold seguita all'arresto di lui) basterebbe a palesare una tendenziosità che ripugna non già ai sentimenti di chi scrive, ma alla sua logica. A quanto ci dice questo articolo, Meyerhold a causa delle sue idee sul teatro, sarebbe caduto in disgrazia: di qui a essere ucciso o mandato in Siberia e ad avere la moglie assassinata pare che il passo sia breve. Il governo sovietico avrebbe dimostrato ben poco senso politico. Ora, potranno forse convincermi che i suoi membri fossero tanto "cattivi", ma non che fossero così stupidi.

sciarpina nella mano. Arrivato sul palco, posò la sciarpina sul tavolo davanti a sé, e con aria stanca e indifferente si mise ad aspettare che l'ovazione avesse termine». Sembra che l'entusiasmo generale raggiungesse il massimo, quasi non volesse finir mai, e poi cessasse, e uno strano silenzio si spargesse nella sala.

«Meyerhold cominciò a parlare con voce bassa, un po' fioca e trattenuta, che sembrava dovesse spezzarsi da un momento all'altro.

Ma a poco a poco i suoi occhi si accesero e la sua voce si fece ferma e forte.

Alla fine del discorso era divenuta durissima e vibrante: - Voglio esprimere la mia sincera gratitudine agli organizzatori del primo congresso nazionale dei direttori di teatro che mi hanno invitato a prendere parte a questi lavori, dandomi così la possibilità di esporre i miei concetti artistici e spiegarmi sulle numerose critiche che mi hanno colpito l'anno scorso. Sono stato accusato di molti errori, errori che riguardano il mestiere di regista e con estrema sincerità riconosco di averne commessi parecchi. Vorrei esporli in dettaglio e comincerò con l'enumerarli.

Mi è stata violentemente rimproverata l'influenza nefasta che avrei esercitata su un gran numero di giovani teatranti. Mi si è giudicato responsabile di un fenomeno nocivo al quale è stato dato il nome di "follia Meyerhold". Rimpiango di non aver attaccato con maggior vigore i numerosi imitatori sprovvisti di cultura e ispirazione che hanno plagiato uno stile senza intenderlo e l'hanno invariabilmente sminuzzato e contaminato.

Essi non hanno fatto il minimo sforzo per comprendere quali erano i miei principi di creazione e hanno falsificato le mie concezioni senza comprenderne mai il motivo profondo. Se voi chiamate "follia Meyerhold" questi lamentevoli tentativi, io dirò che non mi appartengono.

Passiamo alla seconda accusa. Sono stato rimproverato violentemente per il modo con cui avrei profanato la nostra eredità classica. Accusato di aver sottomesso a deplorabili esperimenti le venerabili opere di Gogol, Griboedov e Ostrovski. In questa accusa c'è del vero. Per quanto riguarda alcuni drammi classici che ho messo in scena ho dato troppo libero corso ai miei concetti personali e alla mia impreparazione, dimenticando talvolta che le opere in questione superavano in valore artistico ogni mio apporto. Ammetto dunque che per quel che riguarda i testi classici avrei dovuto rendermi conto più frequentemente dei miei limiti e far prova di maggior umiltà. Ma questo non è accaduto per la mia *Foresta* e per la mia *Camilla*. Sono convinto che queste due mie opere erano buone e il mio contributo le ha messe in valore ed ha aiutato il pubblico a intenderne meglio il contenuto esplicito e segreto. Passiamo alla terza accusa.

Sono stato rimproverato per ultimo di essermi mostrato formalista nella mia opera di creazione e di aver oscurato il contenuto a forza di cercare delle forme sempre più nuove e originali, sacrificando il fine ai mezzi. È un'accusa grave e non l'accetto che in parte. Riconosco che durante la mia vita

d'artista ho affrontato numerose e diverse opere, tentando di sperimentare idee e concezioni nuove in materia di forma drammatica.

Si è trattato allora di produzioni fatte a titolo di saggio, nelle quali la ricerca formale occupa il primo posto.

Ma questi tentativi furono rari: potrei contarli sulle dita. Comunque sia un maestro – e ho la temerità di considerarmi tale – deve poter procedere ad esperienze di questo genere. Deve anche avere il diritto, accordato a tutti gli uomini, di mettere in prova le sue idee creatrici, qualunque possa essere il risultato finale.

Molto raramente mi sono permesso di procedere a tentativi o a esperienze che potrebbero essere qualificate formaliste.

Considerata nel suo insieme la mia opera non reca tracce di formalismo. Al contrario, tutti i miei sforzi hanno avuto per meta il rinvenimento di uno stile che si adattasse organicamente al tema posto. Questo non era lo stile degli Stanislavskij, dei Tairov ecc., che non hanno mai avuto le caratteristiche del mio particolare individualismo.

Come potrebbe parlarsi di formalismo?

D'altra parte qual è la vostra definizione del formalismo? Lasciate che vi ponga la questione inversa. Che cos'è l'anti-formalismo? Che cos'è il realismo socialista? Apparentemente il realismo socialista è un anti-formalismo ortodosso. Lasciatemi considerare il problema in termini pratici piuttosto che tecnici. Come potrebbero descriversi le tendenze attuali del teatro sovietico? Mi tocca essere franco: se quello che accade recentemente nel teatro sovietico è dell'antiformalismo, se quello che si svolge oggi sulle scene dei migliori teatri di Mosca costituisce l'apogeo del dramma sovietico, preferisco essere qualificato come formalista. Perché da parte mia considero il nostro teatro attuale come catastrofe. Ignoro se è imbevuto di antiformalismo, di realismo o di qualche altro "ismo", ma quello che constato è che esso è sprovvisto di ispirazione e di valore.

Quel certo che di sterile e di lamentevole che aspira al titolo di realismo socialista non ha niente in comune con l'arte.

ELENCO DELLE IMMAGINI

I riferimenti bibliografici indicati come fonti delle immagini si limitano alle pubblicazioni riportate in bibliografia.

Capitolo I (pp. 32-37)

FIG. 1 – Marco Balzarro in collaborazione con Luisa Gardini, Anna Papatatti, Gabriele Stocchi, *Il libro dei preti*, 1961-1962 (libro aperto). La realizzazione delle scritte spetta a Gardini e Papatatti. Inchiostro su carta. Proprietà di Marco Balzarro.

Pubblicato in: *Marco Balzarro*, cat. della mostra, Roma, The Tyler School of Art, Temple University, 22 gennaio – 11 febbraio 1974, p. n.n.

FIG. 2 – Marco Balzarro in collaborazione con Luisa Gardini, Anna Papatatti, Gabriele Stocchi, *Il libro dei preti*, versione in forma di tavolino, 1961-1962 (libro chiuso e libro aperto). Inchiostro su carta, tavolino di legno, rotelle, sedia, stoffa e corda, dimensioni variabili. Proprietà di Marco Balzarro.

Pubblicato in: *Marco Balzarro*, cat. della mostra, Roma, The Tyler School of Art, Temple University, 22 gennaio – 11 febbraio 1974, p. n.n.

FIG. 3 – Marco Balzarro in collaborazione con Luisa Gardini, Anna Papatatti, Gabriele Stocchi, *Il libro dei preti*, album con palla di gesso, 1961-1964. Inchiostro su carta, legno, gesso, dimensioni variabili. Proprietà di Marco Balzarro.

Pubblicato in: *Marco Balzarro*, cat. della mostra, Roma, The Tyler School of Art, Temple University, 22 gennaio – 11 febbraio 1974, p. n.n.; e [s.i.a.] *marco balzarro*, Roma, Diagonale/librogalleria, 2020, p. n.n. (fig. 26).

FIG. 4 – Pino Pascali fotografato da Claudio Abate con *Vedova Blu*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1968.

Pubblicata in: *Pascali performer*, Roma, Associazione culturale L'Attico, 1991, tav. 52

FIG. 5 – Pino Pascali fotografato da Claudio Abate con *32 mq di mare circa*, a *Lo spazio dell'immagine*, Palazzo Trinci, Foligno, 1967. Archivio L'Attico – Fabio Sargentini, Roma.

Pubblicata in: *Pascali performer*, Roma, Associazione culturale L'Attico, 1991, tav. 24 e in Marco Tonelli (a cura di), *Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968*, Roma, De Luca Editori d'arte, 2011, p. 119.

FIG. 6 – Fotografia documentante uno *happening* di Jannis Kounellis nel suo studio, 1960.

Pubblicata in: Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, cat. della mostra, Rimini, Musei Comunali, sale d'arte contemporanea, 16 luglio – 30 settembre [Milano, Mazzotta] 1983, p. 35 (vedi pure p. 175).

FIG. 7 – Messa in scena di *Le cocu magnifique*, di Fernand Crommelynck, regia di Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd, scene di Lyubov Sergeevna Popova, Mosca, 1922.

FIG. 8 – Carlo Battaglia, *Iride*, 1972. Olio e tempera su tela, 140x60 cm.

L'opera è stata venduta all'asta da Finarte, Milano, il 15 aprile 2021, vendita 80, lotto 96.

FIG. 9 – Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, pannello centrale, 1435-40 ca. Museo degli Uffizi, Firenze

FIG. 10 – Carlo Battaglia, *Battaglia di San Romano*, 1962. Tempera su tela, 208x123 cm. Collezione privata

Pubblicata in: Marco Meneguzzo, Simone Pallotta, *Carlo Battaglia: catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, p. 157.

FIG. 11 – Carlo Battaglia, *Battaglia di San Romano*, ottobre 1962. Tempera su tela, 209x114 cm. Collezione Alberto Rava, Torino

Pubblicata in: *Carlo Battaglia*, cat. della mostra, Roma, Galleria La Salita, dal 27 maggio [Roma, Istituto Grafico Tiberino di Stefano De Luca] 1964, con il titolo *N. 7 da "La Battaglia di S. Romano" di Paolo Uccello*; e Marco Meneguzzo, Simone Pallotta, *Carlo Battaglia: catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, p. 156.

FIG. 12 – Carlo Battaglia, *Battaglia di San Romano*, ottobre 1962. [Tempera su tela?], 208x113 cm. Pubblicata in: *Carlo Battaglia*, cat. della mostra, Roma, Galleria La Salita, dal 27 maggio [Roma, Istituto Grafico Tiberino di Stefano De Luca] 1964, con il titolo *N. 8 da "La Battaglia di S. Romano" di Paolo Uccello*

FIG. 13 – Carlo Battaglia, *Piccola Battaglia di San Romano*, 1962. Olio su tela, 103x70 cm. Fondazione Carlo Battaglia.

Publicata in: Marco Meneguzzo, Simone Pallotta, *Carlo Battaglia: catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, p. 156. In questo caso l'immagine è riprodotta capovolta.

FIG. 14 – Giosetta Fioroni, *L'Orologio*, 1962. Olio e smalti colorati su tela, 145x113 cm. Fondazione Goffredo Parise-Giosetta Fioroni.

Publicata in: Germano Celant (a cura di) *Giosetta Fioroni*. Ginevra-Milano, Skira, 2009, p. 110 (vedi pure p. 409); e Marco Meneguzzo, Pietro Mascitti, Elettra Bottazzi (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, cat. della mostra, Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno – 31 agosto [Cinisello Balsamo, Silvana editoriale] 2016, p. 104.

FIG. 15 – Giosetta Fioroni, *La Danza*, 1966. Matita e smalti bianco e alluminio su tela, 140x110 cm. Collezione privata.

Publicata in: Germano Celant (a cura di) *Giosetta Fioroni*. Ginevra-Milano, Skira, 2009, p. 157 (vedi pure p. 412); e Marco Meneguzzo, Pietro Mascitti, Elettra Bottazzi (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, cat. della mostra, Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno – 31 agosto [Cinisello Balsamo, Silvana editoriale] 2016, p. 223.

FIG. 16 – Giosetta Fioroni, *Gli involucri*, 1966. Matita e smalto su tela, 180x160cm.

Publicata in: Gloria Bianchino (a cura di), *Giosetta Fioroni*, cat. della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 6 marzo – 18 aprile 2004, p. 84 (vedi pure p. 180); Germano Celant (a cura di) *Giosetta Fioroni*. Ginevra-Milano, Skira, 2009, p. 158 (vedi pure p. 412); e Marco Meneguzzo, Pietro Mascitti, Elettra Bottazzi (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, cat. della mostra, Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno – 31 agosto [Cinisello Balsamo, Silvana editoriale] 2016, p. 25.

FIG. 17 – Pino Pascali, *La gravida / Maternità*, 1965. Tela dipinta a smalto su centine di legno, palloncino di gomma, 120x60 cm. MACRO – Museo d'arte contemporanea, Roma.

Publicata in: Sandra Pinto, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, estratto della rivista "D'Ars", Milano, 1969, p. 16; e Marco Tonelli (a cura di), *Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968*, Roma, De Luca Editori d'arte, 2011, p. 35 (vedi pure p. 119).

FIG. 18 – Giosetta Fioroni, *La spia ottica*, 1968, *Teatro delle Mostre*, Galleria La Tartaruga, Roma.

Publicata in: Claudio Spadoni (a cura di), *Giosetta Fioroni*, cat. della mostra, Ravenna, Loggetta Lombardesca, 30 ottobre 1999 – 30 gennaio [Milano, Mazzotta] 2000, p. 13; Germano Celant (a cura di) *Giosetta Fioroni*. Ginevra-Milano, Skira, 2009, p. 167 (vedi pure p. 413); e Marco Meneguzzo,

Pietro Mascitti, Elettra Bottazzi (a cura di), *Gioietta Fioroni. Roma anni '60*, cat. della mostra, Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno – 31 agosto [Cinisello Balsamo, Silvana editoriale] 2016, p. 247.

FIG. 19 – Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1973, Galleria La Salita, Roma. Tavolo, frammenti di calco in gesso, corvo impagliato, flautista che suona un frammento da Mozart, l'artista seduto dietro a un tavolo di 70x200 cm, con una maschera di gesso davanti al viso. Foto di Claudio Abate. Collezione Crex, Zurigo.

Pubblicata in: Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, cat. della mostra, Rimini, Musei Comunali, sale d'arte contemporanea. 16 luglio – 30 settembre [Milano, Mazzotta] 1983, p. 105 (vedi pure p. 180).

FIG. 20 – Gianni Dessì, *Camera Picta*, 1991, *Edicola Notte*, Roma. Ferro, olio su legno, tempera su muro. Foto di Mimmo Capone.

Pubblicata in: Danilo Eccher (a cura di), *Gianni Dessì*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 3 febbraio – 7 maggio [Milano, Electa] 2006, p. 74 (vedi pure p. 218).

Capitolo II (pp. 92-107)

FIG. 1 – Toti Scialoja, *Marché aux puces*, 1948. Olio su tela, 39x62 cm. Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Pubblicata in: Fabrizio D'Amico, *Toti Scialoja*, Roma, Leonardo – De Luca Editori, 1991, p. 30; Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 31 (vedi pure p. 145); Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 11; e in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 140.

FIG. 2 – Jacques Villon, *Avarice*, 1947. Olio su tela, 60x73 cm.

Pubblicata in: "L'Immagine", Roma, n. 6-7, gennaio – febbraio 1948, p. n.n. (fig. 5).

FIG. 3 – Jacques Villon, *Entre Toulouse et Albi*, 1941. Olio su tela, 54x76 cm. Musée National d'art Moderne, Centre Pompidou, Parigi.

FIG. 4 – Geer van Velde, *Composizione*, 1948. Olio su tela, 107x104 cm.

Publicata in: "L'Immagine", Roma, a. II, n. 9-10, agosto – dicembre 1948, p. n.n. (fig. 3).

FIG. 5 – Toti Scialoja, bozzetto della scena di *Rhapsody in Blue*, 1948. Inchiostro e tempera su carta, montato con altri bozzetti su cartoncino grigio 48,6x69,2 cm. Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 51 e in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 207.

FIG. 6 – Toti Scialoja, bozzetto della scena di *Rhapsody in Blue*, 1948. Olio su carta. Archivio del Teatro dell'Opera di Roma.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 53.

FIG. 7 – Foto di scena di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Teatro della Pergola, Firenze, 1948.

Publicata in: Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 38.

FIG. 8 – Toti Scialoja, bozzetto per l'allestimento scenico di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1948. Tempera su carta, 38,8x27 cm. Archivio Teatro Comunale di Firenze.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 55.

FIG. 9 – Toti Scialoja, bozzetto del fondale di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1948.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 59.

FIG. 10 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1948. Olio su tela, 50x70 cm. Archivio Teatro Comunale di Firenze.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 57.

FIG. 11 – Toti Scialoja, bozzetto del fondale di *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1948. Tempera su carta, 42x34,3 cm. Archivio Teatro Comunale di Firenze.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 55.

FIG. 12 – Foto di scena de *Il Malinteso*, Teatro della Soffitta, Bologna, 1949.

Publicata in: “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 14-15, marzo 1950, p. n.n.n. (fig. 13).

FIG. 13 – Foto di scena de *Il Malinteso*, Teatro della Soffitta, Bologna, 1949.

Publicata in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 13.

FIG. 14 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena de *Il Malinteso*, 1949. Tempera su carta, 21x14 cm. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 67.

FIG. 15 – Toti Scialoja, I versione del bozzetto per la scena de *Il Principe di Legno*, 1950. Tempera su carta, 16,4x30,4 cm. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicata in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 70.

FIG. 16 – Ferdinando Ballo e Toti Scialoja di fronte a un elemento scenico de *La Ballata senza musica*, Teatro La Fenice, Venezia, 1950.

Publicata in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 26.

FIG. 17 – Foto di scena de *La Ballata senza musica*, Teatro La Fenice, Venezia, 1950.

Publicata in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 22.

FIG. 18 – Foto di scena de *La Ballata senza musica*, Teatro La Fenice, Venezia, 1950.

Publicata in: Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 198; Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 28; e Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, pp. 35 e 129.

FIG. 19 – Toti Scialoja, bozzetto per la *Morte dell'aria*, 1950. Olio su tela. Archivio Goffredo Petrassi, Fondazione Campus internazionale di musica di Latina.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 69.

FIG. 20 – Toti Scialoja, bozzetti per la *Morte dell'aria*, 1950. Matita e tempera su carta montata su cartoncino ocra, 47,4x30. Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicati in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 68; e *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 212

FIG. 21 – Toti Scialoja, *Nudo*, 1949. Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicato in: Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 11.

FIG. 22 – Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1950. Olio su tela, 46,2x54,4 cm. Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Pubblicato in: *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 141

FIG. 23 – Toti Scialoja, *Marché aux puces*, 1950. Olio su tela, 48x69 cm. Fondazione Toti Scialoja.

Pubblicato in: *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 142.

FIG. 24 – Bice Lazzari, *Le linee curve*, 1949. Tempera su carta, 98,2x58,2 cm.

Pubblicato in: Guido Montana, *Bice Lazzari. I valori del segno*, cat. della mostra, Torino, Galleria Weber, dal 30 gennaio 1980, p. 60; e *Bice Lazzari. Opere 1925-1981*, Milano, Electa Editrice, 1984, p. 45.

FIG. 25 – Bice Lazzari, *Senza titolo*, 1949. Pastello su carta, 69,5x54 cm. Collezione privata.

Pubblicato in: Annarosa Baratta Enzi, Laura Baccaglioni, Egidio Del Canto, *Bice Lazzari. Due Stagioni: 1957-'63 e 1966-'73*, cat. della mostra, Mantova, Casa del Mantegna, 11 marzo – 9 aprile 1989, p. 40.

FIG. 26 – Vassoio da colazione a intarsi policromi di legni naturali eseguito da Giuseppe Anzani su modello di Bice Lazzari, esposto alla IX Triennale di Milano, 1951.

Pubblicato in: Corrado Mezzana, *L'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie ENAPI alla IX Triennale*, Roma, s.e. [Tipografia Squarci], 1951, p. 49.

FIG. 27 – Mosaico *La vanità*, 1950, eseguito da Gino Novello su cartone di Bice Lazzari. Mosaico incorniciato. Museo di Ca' Pesaro, Venezia.

FIG. 28 – Locandina della XV Mostra Mercato Nazionale Artigianato di Firenze, 1951.

FIG. 29 – Veduta d'insieme di una parete del Padiglione degli istituti e scuole statali d'arte alla Mostra Mercato dell'Artigianato di Firenze, 1951. Architetto Enzo Gori.

Pubblicata in: *Istituti e scuole statali d'arte alla nona Triennale di Milano e alla quindicesima Mostra mercato nazionale di Firenze 1951*, Firenze, Corradino Mori, 1951, p. 80.

FIG. 30 – Merletto realizzato dalla Scuola d’Arte di Cantù.

Pubblicato in: *Istituti e scuole statali d’arte alla nona Triennale di Milano e alla quindicesima Mostra mercato nazionale di Firenze 1951*, Firenze, Corradino Mori, 1951, p. 71.

FIG. 31 – Tessitura su telaio a mano.

Pubblicata in: *Istituti e scuole statali d’arte alla nona Triennale di Milano e alla quindicesima Mostra mercato nazionale di Firenze 1951*, Firenze, Corradino Mori, 1951, p. 18.

FIG. 32 – Facciata dell’opuscolo di presentazione dell’Istituto d’Arte Zileri, 1948-49 ca. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

FIG. 33 – Toti Scialoja, fregio. Inchiostro su carta.

Pubblicato in: “Mercurio”, a. V, n. 36-39, 1948, p. 158.

FIG. 34 – Toti Scialoja, fregio. Inchiostro su carta.

Pubblicato in: “Mercurio”, a. V, n. 36-39, 1948, p. 104.

FIG. 35 – Due pagine tratte dall’articolo di Elisa Albano, *Un’artista del cuoio: Maria Marino*, in “Rivista per gli amatori de La Casa bella”, a. VI, n. 8, agosto 1928, pp. 33-35.

FIG. 36 – Raffaella Magliola, *Ritratto di Titina*, 1947. Olio su tela.

Pubblicato in: *Raffaella Magliola, mostra antologica*, cat. della mostra, Roma, Centro d’Arte e Cultura, novembre – dicembre 1974.

FIG. 37 – Raffaella Magliola, *Nudo rosso*, 1948. Olio su tela.

Pubblicato in: *Raffaella Magliola, mostra antologica*, cat. della mostra, Roma, Centro d’Arte e Cultura, novembre – dicembre 1974.

FIG. 38 – Raffaella Magliola, *La rive gauche*, 1951. Olio su tela.

Pubblicato in: *Raffaella Magliola, mostra antologica*, cat. della mostra, Roma, Centro d’Arte e Cultura, novembre – dicembre 1974.

FIG. 39 – Cartolina inviata a Toti Scialoja da Elena Povoledo, Elda Bernardi, Concetta Baldassarre, Lilli Romanelli, Amelia Zanardi, marzo 1950. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma, *Corrispondenza privata*, b. Concetta Baldassarre.

FIG. 40 – Esterno del pieghevole della mostra dell'Istituto d'Arte Zileri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1950. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

FIG. 41 – Lavoro di Concetta Baldassarre riprodotto sul pieghevole della mostra dell'Istituto d'Arte Zileri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1950. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

FIG. 42 – Lavoro di Elda Bernardi riprodotto sul pieghevole della mostra dell'Istituto d'Arte Zileri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1950. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

FIG. 43 – Lavoro di Lilli Romanelli riprodotto sul pieghevole della mostra dell'Istituto d'Arte Zileri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1950. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

FIG. 44 – Lavoro di Amelia Zanardi riprodotto sul pieghevole della mostra dell'Istituto d'Arte Zileri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1950. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

FIG. 45 – Ritaglio della rivista "Tempo" con foto dell'inaugurazione della mostra dell'Istituto d'Arte Zileri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1950. Archivio Bioiconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Tematico (titolario dal 1891)*, classe GNAM, sezione C *Mostre in sede*, sottosezione *Mostre temporanee*, U.A. 24, scatola 4, cartella 51, *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*, rassegna stampa.

FIG. 46 – Lilli Romanelli, *Natura morta con bicchiere*, 1948. Gouache su carta, 48x32,2 cm. L'opera è stata venduta all'asta da Finarte, Milano, il 15 maggio 2019, vendita 28, lotto 273.

FIG. 47 – Lilli Romanelli, *Interno con tavolo apparecchiato*, 1949. Tecnica mista su carta, 24x33 cm.

L'opera è stata venduta all'asta da Finarte, Roma, il 15 maggio 2019, vendita 28, lotto 275.

FIG. 48 – Lilli Romanelli, *Enfant*, 1948. Collage e matita su carta nera, 52x37 cm.

Pubblicata in: Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *L'arte di Lilli Romanelli*, s.l., Edizioni Grafiche Italiane, 1990, p. n.n.

FIG. 49 – Lilli Romanelli, *Incastri*, 1948. Tessuto a mano con fili di lana colorati a geometria, 65x122. Pubblicata in: Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *L'arte di Lilli Romanelli*, s.l., Edizioni Grafiche Italiane, 1990, p. n.n.

FIG. 50 – Lilli Romanelli, *Astra*, 1948. Tela leggera nera, fili da ricamo colorati, 44x57 cm. Pubblicata in: Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *L'arte di Lilli Romanelli*, s.l., Edizioni Grafiche Italiane, 1990, p. n.n.

FIG. 51 – Lilli Romanelli, *Dipingere è realizzare un racconto*, 1948. Tempera su carta, 70x50 cm. Pubblicato in: *Lilli Romanelli*, cat. della mostra, Teramo, Banca di Teramo BCC, Sala “Carino Gambacorta”, 9 aprile – 9 maggio 2009, p. 18.

FIG. 52 – Lilli Romanelli, *Attrazione Rubra*, 1950. Tempera su carta e interventi grafici, 70x50 cm. Pubblicata in: Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *L'arte di Lilli Romanelli*, s.l., Edizioni Grafiche Italiane, 1990, p. n.n.

FIG. 53 – Lilli Romanelli, *La spiaggia*, riprodotta sulla copertina del catalogo della mostra *Lilli Romanelli*, Galleria L'Asterisco, Roma, 1956. Archivio Bioiconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Romanelli Lilli*; Archivio Lionello Venturi, Dipartimento SARAS – Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Sapienza Università di Roma, s. 8 *Arte contemporanea Italia Novecento*, Faldone CCXVI *Mostre artisti italiani contemporanei*, b. 129 *Lilli Romanelli*.

FIG. 54 – Lilli Romanelli, *Verde crudo*, 1957. Tecnica mista: vinavil su tela di sacco, 100x126 cm. Pubblicata in: Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *L'arte di Lilli Romanelli*, s.l., Edizioni Grafiche Italiane, 1990, p. n.n.

FIG. 55 – Lilli Romanelli, *Grande rosso*, 1957. Tecnica mista: vinavil su tela di sacco, 120x100 cm. Pubblicata in: Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *L'arte di Lilli Romanelli*, s.l., Edizioni Grafiche Italiane, 1990, p. n.n.

FIG. 56 – Lilli Romanelli, *Silenzio bianco*, 1958. Tecnica mista: vinavil su tela di sacco, 145x96 cm. Pubblicata in: Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *L'arte di Lilli Romanelli*, s.l., Edizioni Grafiche Italiane, 1990, p. n.n.

FIG. 57 – Opera di Concetta Baldassarre riprodotta su “Il Giornale del Mezzogiorno”, ante aprile 1973.

Pubblicata in: “Il Giornale del Mezzogiorno”, Roma, 12 aprile 1973, Archivio Bioiconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Baldassarre Concetta*.

FIG. 58 – Opera di Concetta Baldassarre riprodotta sull'invito alla sua mostra personale alla Citybank, Roma, 14-25 febbraio 1977. Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, Fondo documentario artisti contemporanei, fascicolo *Baldassarre Concetta*.

FIG. 59 – Opera di Concetta Baldassarre riprodotta sull'invito alla sua mostra personale alla Citybank, Roma, 14-25 febbraio 1977. Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, Fondo documentario artisti contemporanei, fascicolo *Baldassarre Concetta*.

FIG. 60 – Concetta Baldassarre, *Tappeto volante*, ante dicembre 1977. Olio su tela, 80x80 cm.

Riprodotta su manifesto mostra, Trento, Galleria 9 colonne, dicembre 1977 – gennaio 1978, Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, Fondo documentario artisti contemporanei, fascicolo *Baldassarre Concetta*.

Pubblicata in: “L'Adige”, Trento, 7 gennaio 1978, Archivio Bioiconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, partizione *Monografico*, sezione *Biografico*, U.A. *Baldassarre Concetta*.

FIG. 61 – Opera di Elda Bernardi, ante 1966.

Pubblicata in: *Elda Bernardi*, cat. della mostra, Piombino, Circolo culturale Il Galileo, dall'11 dicembre [1966], Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, Fondo documentario artisti contemporanei, fascicolo *Bernardi Elda*.

FIG. 62 – Elda Bernardi, *Paesaggio*, 1966.

Pubblicata in: *Elda Bernardi*, cat. della mostra, Piombino, Circolo culturale Il Galileo, dall'11 dicembre [1966], Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, Fondo documentario artisti contemporanei, fascicolo *Bernardi Elda*.

FIG. 63 – Elda Bernardi, *Paesaggio*, 1966.

Pubblicata in: *Elda Bernardi*, cat. della mostra, Piombino, Circolo culturale Il Galileo, dall'11 dicembre [1966], Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, Fondo documentario artisti contemporanei, fascicolo *Bernardi Elda*.

FIG. 64 – Copertina del catalogo della mostra di Laura Grisi alla Galleria Il Segno, Roma, 24 marzo – 15 aprile 1964. Archivio Laura Grisi, Roma.

FIG. 65 – Fotografia di Laura Grisi con i suoi lavori.

Pubblicata in: “Settimana INCOM illustrata”, a. XVII, n. 16, 19 aprile 1964. Archivio Laura Grisi, Roma.

FIG. 66 – Fotografia di Laura Grisi davanti a un suo lavoro esposto alla galleria Il Segno, Roma, 1964. Archivio Laura Grisi, Roma.

FIG. 67 – Laura Grisi, *Vento di S-E velocità 40 nodi*, 27 maggio 1968, *Teatro delle Mostre*, Galleria La Tartaruga, Roma. Foto di Plinio De Martiis. Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria d'arte La Tartaruga.

Pubblicata in: Ilaria Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi Editore, 2014, p. n.n.

Capitolo III (pp. 192-217)

FIG. 1 – Volantino redatto da una studentessa del liceo artistico di Roma per promuovere uno sciopero generale in sostegno del professor Mario Rivosecchi, febbraio 1945. Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma, serie *Atti classificati, Provvedimenti disciplinari*.

FIG. 2 – Scheda personale degli aspiranti ad incarichi e supplenze negli istituti d'istruzione artistica, senza data (1953?). Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma, serie *Professori*, b. *Prof. Scialoja Antonio*.

FIG. 3 – Toti Scialoja, *Bambine che giuocano in riva al mare*, 1952. Fondazione Toti Scialoja, Roma. Pubblicata in: Fabrizio D'Amico, *Toti Scialoja*, Roma, Leonardo – De Luca Editori, 1991, p. 32; e Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 11.

FIG. 4 – Toti Scialoja, *Il primo di gennaio*, 1955. Olio su tela, 110x80 cm. Collezione privata, Roma. Pubblicata in: Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 38 (vedi pure p. 145); e Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 50.

FIG. 5 – Toti Scialoja, *Speranze perdute*, 1955. Olio su tela, 97x145 cm. Collezione privata, Roma. Pubblicata in: Lionello Venturi, *Toti Scialoja*, Roma, Edizioni Sigma-Tau, s.a. [1963?], fig. 9; Fabrizio D'Amico, *Toti Scialoja*, Roma, Leonardo – De Luca Editori, 1991, p. 41; e Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 52.

FIG. 6 – Toti Scialoja, *Due rossi*, 1957. Museum of Modern Art, Denver. Pubblicato in: Lionello Venturi, *Toti Scialoja*, Roma, Edizioni Sigma-Tau, s.a. [1963?], fig. 11.

FIG. 7 – Toti Scialoja, *Procida 1957*, 1957. Collezione privata. Pubblicato in: Lionello Venturi, *Toti Scialoja*, Roma, Edizioni Sigma-Tau, s.a. [1963?], fig. 12.

FIG. 8 – Peppino Piccolo, *Vaso di fiori*, 1957. Pubblicata in: Francesco Butturini (a cura di), *Peppino Piccolo*, Verona, Edizioni d'Arte Ghelfi, s.d. [1998], p. 58.

FIG. 9 – Peppino Piccolo, *Donna con cappellino*, 1958. Pubblicata in: Francesco Butturini (a cura di), *Peppino Piccolo*, Verona, Edizioni d'Arte Ghelfi, s.d. [1998], p. 63.

FIG. 10 – Peppino Piccolo, *Ponza*, 1958.

Publicata in: Francesco Butturini (a cura di), *Peppino Piccolo*, Verona, Edizioni d'Arte Ghelfi, s.d. [1998], p. 59.

FIG. 11 – Toti Scialoja, I versione del bozzetto per la scena de *La strada sul caffè*, 1951. Tempera su carta, 50x68 cm. Fondazione Archivio Toti Scialoja, Roma.

Publicata in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 83; Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 43; e *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 213.

FIG. 12 – Toti Scialoja, I versione del bozzetto per la scena de *La strada sul caffè*, 1951. Tempera su carta, 50x68 cm. Fondazione Archivio Toti Scialoja, Roma.

Publicata in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 83.

FIG. 13 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Aminta*, 1954. Tempera su carta, 31x17,5 cm. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 79; e *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 217.

FIG. 14 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Torquato Tasso*, 1954. Tempera su carta, 30x17,6 cm. Archivio Fondazione Toti Scialoja.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 81.

FIG. 15 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Torquato Tasso*, 1954. Tempera su carta, 30x17,6 cm. Archivio Fondazione Toti Scialoja.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 82.

FIG. 16 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *One Way Street*, 1955. Tempera su carta, 22x30 cm. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 141; e *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 221.

FIG. 17 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Hungarica*, 1955. Tempera su carta, 20x16 cm, Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 87.

FIG. 18 – Toti Scialoja, bozzetto di costume per *Hungarica*, 1955. Tempera su carta, 20x16 cm, Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 88.

FIG. 19 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *Hungarica*, 1955. Tempera su carta, 24,8x31 cm, Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 89.

FIG. 20 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *Hungarica*, 1955. Tempera su carta, 12,2x15,5 cm, Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Publicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 89.

FIG. 21 – Toti Scialoja, bozzetto per la scena di *Persephone*, 1955. Tempera su carta, Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.

Pubblicato in: Andrea Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, cat. della mostra, Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990, p. 91; e Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 46.

FIG. 22 – Peppino Piccolo e Aldo Fabrizi alla Titanus, 1957.

Pubblicata in: Vincenzo Marotta, *Peppino Piccolo*, Firenze, s.e. [Produzioni Grafiche Moderne Giovacchini], 1972, p. 72.

FIG. 23 – Peppino Piccolo e alcuni studenti fotografati nell'aula di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma, 1959 ca.

Pubblicata in: Torossi, Lionello. *Le scuole per le professioni artistiche (III)*. In "Comunità", Milano, a. XII, n. 57, febbraio 1958, p. 53.

FIG. 24 – Copertina del libro di Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, 1954.

FIG. 25 – Studio plastico di una scena realizzato dal corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma.

Pubblicato in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. 111.

FIG. 26 – Scenoplastica dimostrativa realizzata dal corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma.

Pubblicato in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. 110.

FIG. 27 – Scena multipla a tendenza naturalista di Rochus Gliese per *I criminali* (Berlino 1928).

Pubblicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. VIII)

FIG. 28 – Scena multipla a tendenza naturalistica di Gerhard Hauptmanns.

Publicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XVIII)

FIG. 29 – Scena a tendenza naturalistica *Don Carlos* (Germania).

Publicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XIV)

FIG. 30 – Scena pittorica a tendenza astratta di Feuerstein per *La malata immaginaria* (Praga 1921).

Publicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. IV)

FIG. 31 – Scena a tendenza astratta di Karlheinz Martin per *Franciska* (Berlino 1930).

Publicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XII)

FIG. 32 – Scena a tendenza astratta di L.F. Popova per *Le cocu magnifique* (Mosca 1922).

Publicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XXI)

FIG. 33 – Scena cubista di Pablo Picasso per *Pulcinella* (Parigi 1920).

Publicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XVI)

FIG. 34 – Scena costruttiva a tendenza cubista di Norman Del Geddes per *Lazarus Laughed*.

Publicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. VI)

FIG. 35 – Scena a tendenza cubista di Vincenty Drabik per *The Last Pierrot* (Polonia).

Publicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XI)

FIG. 36 – Scena cubista a tendenza astratta di Lazlo Moholy Nagy.

Publicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XV)

FIG. 37 – Scena pittorica a tendenza barocca per *Macbeth* (Berlino).

Pubblicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XX)

FIG. 38 – Scena pittorica a tendenza surrealista di A. Cassandre per *Aubade* (Montecarlo 1936).

Pubblicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XIX)

FIG. 39 – Scena di ispirazione piranesiana di Giorgio Walkewith (1948).

Pubblicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. IX)

FIG. 40 – Scena allegorica di Gaspar Neher per *Macbeth* (Berlino).

Pubblicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. V)

FIG. 41 – Scena intimista di Nicholas Remisoff per *Piccolo circo*.

Pubblicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XXV)

FIG. 42 – Scena a tendenza realista di Cleon Throcknorton per *Porgy* (Stati Uniti).

Pubblicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. XXIV)

FIG. 43 – Théâtre du Vieux Colombier di Jacques Copeau (Parigi 1919).

Pubblicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. n.n. (tav. I)

FIG. 44 – Peppino Piccolo, schema di prospettiva teatrale.

Pubblicata in: Peppino Piccolo, *Appunti di Scenografia*, Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954, p. 91.

FIG. 45 – Peppino Piccolo alla lavagna, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 46 – Peppino Piccolo alla lavagna, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 47 – La classe di Scenografia, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 48 – La classe di Scenografia, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 49 – Uno studente intento a realizzare un teatrino, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 50 – Studentessa che disegna un figurino, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 51 – Studentessa che cuce un modello di costume, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 52 – Scaffali con modelli di costumi, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 53 – Scaffali con teatrini, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 54 – Bozzetto di costume per *Aucassin et Nicolette*, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 55 – Franca Nardelli, bozzetto di costume per *Aucassin et Nicolette*, 1955.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 44.

FIG. 56 – Bozzetto di costumi per *La locandiera*, dal documentario *L'arte della scenografia*, Opus Film, 1955. Archivio LUCE, Roma.

FIG. 57 – Franca Nardelli, bozzetto di costumi per *La locandiera*, 1955.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 43.

FIG. 58 – Fabio Vergoz, studio di scena per *I maestri cantori di Norimberga*, 1955 ca.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 48.

FIG. 59 – Delia Bilancini, figurino per *La locandiera*, 1955 ca.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 22.

FIG. 60 – Valentina Di Gennaro, figurino per *La locandiera*, 1955 ca.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 32.

FIG. 61 – Valentina Di Gennaro, figurino per *La locandiera*, 1955 ca.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 34.

FIG. 62 – Adriana De Cataldo, figurino per *Macbeth*, 1955.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 53.

FIG. 63 – Adriana De Cataldo, figurino per *Macbeth*, 1955.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 52.

FIG. 64 – Ornella De Cataldo, figurino per *La Passione di Cristo*, 1955 ca.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 28.

FIG. 65 – Franca Nardelli, studio per *Aucassin et Nicolette*, 1955 ca.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 42.

FIG. 66 – Franca Nardelli, *impressione dal vero*, 1955.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 45.

FIG. 67 – Maria Ligeti Giorgi, studio per *Amleto*, 1955 ca.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 39.

FIG. 68 – Maria Ligeti Giorgi, bozzetto per *Gli spettri*, 1955 ca.

Pubblicato in: Peppino Piccolo (a cura di), *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*, cat. della mostra, Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955, p. 38.

FIG. 69 – Peppino Piccolo con i suoi studenti (seduto davanti a lui, Ettore Innocente). Archivio Ettore Innocente, Roma.

FIG. 70 – Peppino Piccolo con i suoi studenti (al centro, dietro di lui, Ettore Innocente). Archivio Ettore Innocente, Roma.

FIG. 71 – Rita Angelotti, *Omaggio a Sante Monachesi*, 1954. Grafite e tempera su carta, 25,7x30 cm.

Pubblicata in: *Rita Angelotti Biuso. Antologia Minima: alcune opere dal 1954 al 2016*. Cat. della mostra, Roma, La Bottega di Maurizio Ranzi, 8 – 21 giugno 2016, p. n.n.

FIG. 72 – Sante Monachesi, *Scultura a fascia mobile*, 1954. Metallo, 64x85 cm.

Pubblicata in: *Avanguardia di Monachesi dal 1930 al 1969*, cat. della mostra, Lignano, Saloni del Kursaal-Casinò, 27 agosto – 22 settembre [Venezia, Alfieri] 1969, p. n.n.

FIG. 73 – Rita Angelotti, *Lezione di storia dell'arte*, s.d. Penna su carta, 15x20 cm.

Pubblicata in: *Rita Angelotti Biuso. Antologia Minima: alcune opere dal 1954 al 2016*. Cat. della mostra, Roma, La Bottega di Maurizio Ranzi, 8 – 21 giugno 2016, p. n.n.

FIG. 74 – Toti Scialoja fra i suoi studenti nel cortile dell'Accademia di Belle Arti di Roma, 1954. Foto di Gabriele Stocchi. Archivio Rita Angelotti, Roma. ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, Fondo fotografico Toti Scialoja-Gabriella Drudi, u.a. *Gli amici*.

FIG. 75 – Fotografia del Portale Maggiore della Basilica di San Nicola a Bari inserita nella tesina di Storia dell'arte di Pino Pascali, 1957. Archivio Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*.

Publicato in: Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 45.

FIG. 76 – Pino Pascali, rielaborazione a partire dal Portale Maggiore della Basilica di San Nicola a Bari inserita nella tesina di Storia dell'arte di Pino Pascali, 1957. Archivio Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*.

Publicato in: Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 45.

FIG. 77 – Fotografia del San Sebastiano di Fiorenzo di Lorenzo inserita nella tesina di Storia dell'arte di Pino Pascali, 1958. Archivio Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*.

FIG. 78 – Pino Pascali, rielaborazione del ritratto dell'attrice Tilla Durieux realizzato da Oskar Kokoschka, 1959 ca. Inchiostro su carta, 28x20 cm. Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma.

Publicato in: Marco Bussagli, Sarah Linford, Pietro Roccasacca (a cura di), *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*, Roma, Editoriale Artemide, 2016, p. 91.

FIG. 79 – Oskar Kokoschka, *Ritratto dell'attrice Tilla Durieux*, 1910.

Publicato in: Marco Bussagli, Sarah Linford, Pietro Roccasacca (a cura di), *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*, Roma, Editoriale Artemide, 2016, p. 91.

FIG. 80 – Oskar Kokoschka, *Christus hilft den hungernden kindern*, 1945.

Publicato in: Marco Bussagli, Sarah Linford, Pietro Roccasecca (a cura di), *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*, Roma, Editoriale Artemide, 2016, p. 90.

FIG. 81 – Pino Pascali, rielaborazione a partire da *Christus hilft den hungernden kindern* di Oskar Kokoschka, 1959 ca. Inchiostro su carta, 27x22 cm. Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma.

Publicato in: Marco Bussagli, Sarah Linford, Pietro Roccasecca (a cura di), *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*, Roma, Editoriale Artemide, 2016, p. 177.

FIG. 82 – Oskar Kokoschka, *Autoritratto da due lati*, 1923. Litografia.

Publicato in: Marco Bussagli, Sarah Linford, Pietro Roccasecca (a cura di), *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*, Roma, Editoriale Artemide, 2016, p. 90.

FIG. 83 – Oskar Kokoschka, *L'assassinio*, dalla serie *Ann Eliza Reed*, 1952. Litografia.

Publicato in: Marco Bussagli, Sarah Linford, Pietro Roccasecca (a cura di), *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*, Roma, Editoriale Artemide, 2016, p. 90.

FIG. 84 – Pino Pascali, rielaborazione da Oskar Kokoschka, 1959 ca. Inchiostro su carta, 29x32 cm. Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma.

Publicato in: Marco Bussagli, Sarah Linford, Pietro Roccasecca (a cura di), *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*, Roma, Editoriale Artemide, 2016, pp. 90 e 187.

FIG. 85 – Libretto di iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Roma di Giosetta Fioroni, 1950. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma.

Publicato in: Germano Celant (a cura di) *Giosetta Fioroni*. Ginevra-Milano, Skira, 2009, p. 84.

FIG. 86 – Giosetta Fioroni, *Natura morta*, 1955. Olio su tela, 60x80 cm. Collezione privata.

Publicato in: Germano Celant (a cura di) *Giosetta Fioroni*. Ginevra-Milano, Skira, 2009, p. 85 (vedi pure p. 408).

FIG. 87 – Giosetta Fioroni, *Natura morta con fruttiera*, 1955. Olio su tela. Collezione privata.
Pubblicato in: Germano Celant (a cura di) *Giosetta Fioroni*. Ginevra-Milano, Skira, 2009, p. 87 (vedi pure p. 408).

FIG. 88 – Giosetta Fioroni, bozzetto del costume per Lisetta di *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1950. Inchiostri su carta. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, cartella *Accademia scenografia; televisione, costumi (circa 1950 e oltre...)*.

FIG. 89 – Giosetta Fioroni, bozzetto del costume per Hyacinte di *Les fourberies de Scapin*, 1950. Inchiostri su carta. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, cartella *Accademia scenografia; televisione, costumi (circa 1950 e oltre...)*.
Pubblicato in: Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 131.

FIG. 90 – Giosetta Fioroni, bozzetto del costume per Rosita di *Donna Rosita Nubile*. Inchiostri su carta. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, cartella *Accademia scenografia; televisione, costumi (circa 1950 e oltre...)*.

FIG. 91 – Giosetta Fioroni, bozzetto del costume per Warwick di *L'allodola*. Inchiostri su carta. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, cartella *COSTUMI: L'Amore Punito (J. Anouilh), Il CID (Corneille), Les fourberies de Scapin (Molière), L'Allodola (J. Anouilh), La Calzolaia ammirevole (F.G. Lorca); (e alcuni esperimenti per "La bottega fantastica e Rapsodia in bleu")*.

FIG. 92 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume del '600 francese. Inchiostri su carta. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, cartella *COSTUMI: L'Amore Punito (J. Anouilh), Il CID (Corneille), Les fourberies de Scapin (Molière), L'Allodola (J. Anouilh), La Calzolaia ammirevole (F.G. Lorca); (e alcuni esperimenti per "La bottega fantastica e Rapsodia in bleu")*.

FIG. 93 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume del '600 francese. Inchiostri su carta. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, cartella *COSTUMI: L'Amore Punito (J. Anouilh), Il CID (Corneille), Les fourberies de Scapin (Molière), L'Allodola (J.*

Anouilh), *La Calzolaia ammirevole* (F.G. Lorca); (e alcuni esperimenti per “*La bottega fantastica e Rapsodia in bleu*”).

FIG. 94 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per calzature. Inchiostri su carta. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, cartella *Accademia scenografia; televisione, costumi (circa 1950 e oltre...)*.

FIG. 95 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per Silvia di *Gli interessi creati*, 1955. Inchiostri su carta e campione di stoffe. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, cartella *Accademia scenografia; televisione, costumi (circa 1950 e oltre...)*.

FIG. 96 – Giosetta Fioroni, bozzetto di costume per finto zoppo di *Gli interessi creati*, 1955. Inchiostri su carta e campione di stoffa. Archivio Giosetta Fioroni, Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni, Roma, cartella *Accademia scenografia; televisione, costumi (circa 1950 e oltre...)*.

Publicato in: Martina Rossi, *Dalla formazione in Scenografia alla Rai. Giosetta Fioroni costumista e Pino Pascali scenografo per la nascente televisione italiana*, in Gallo, Francesca; Lagonigro, Paola; Rossi, Martina (a cura di), *Gli artisti visivi e i linguaggi della televisione in Italia: collaborazioni, sperimentazioni e incursioni*, v.s., “Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono”, n. 8, ottobre 2020.

FIG. 97 – Catalogo della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 3 – 12 luglio 1959. Archivio Ettore Innocente, Roma.

FIG. 98 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 3 – 12 luglio 1959. Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma, serie *Atti classificati*, b. 74, fasc. 176, *Mostre varie*, b. *Pratica mostra Spoleto*.

FIG. 99 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 3 – 12 luglio 1959. Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma, serie *Atti classificati*, b. 74, fasc. 176, *Mostre varie*, b. *Pratica mostra Spoleto*.

FIG. 100 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 3 – 12 luglio 1959. Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma, serie *Atti classificati*, b. 74, fasc. 176, *Mostre varie*, b. *Pratica mostra Spoleto*.

FIG. 101 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 3 – 12 luglio 1959. Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma, serie *Atti classificati*, b. 74, fasc. 176, *Mostre varie*, b. *Pratica mostra Spoleto*.

FIG. 102 – Allestimento della *Mostra di giovani scenografi del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma*, Spoleto, Palazzo Collicola, 3 – 12 luglio 1959. Archivio Accademia di Belle Arti di Roma, Roma, serie *Atti classificati*, b. 74, fasc. 176, *Mostre varie*, b. *Pratica mostra Spoleto*.

FIG. 103 – Pino Pascali, bozzetto per scenografia. Archivio Bioiconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, faldone *Pino Pascali (1935-1959)*, 21/5.

Publicato in: Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 69.

FIG. 104 – Pino Pascali, bozzetto per scenografia. Archivio Bioiconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, faldone *Pino Pascali (1935-1959)*, 21/5.

Publicato in: Sandra Pinto, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, estratto della rivista "D'Ars", Milano, 1969, p. 6; e Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 69.

FIG. 105 – Pino Pascali, bozzetto per scenografia. Archivio Bioiconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, faldone *Pino Pascali (1935-1959)*, 21/5.

Publicato in: Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 69.

FIG. 106 – Pino Pascali, bozzetto per scenografia. Archivio Bioiconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, faldone *Pino Pascali (1935-1959)*, 21/5.

Publicato in: Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 69.

FIG. 107 – Pino Pascali, bozzetti per scenografia de *Il fornaretto di Venezia*, Biblioteca di Studio Uno, 1964. Archivio Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare.

Publicato in: Martina Rossi, *Dalla formazione in Scenografia alla Rai. Giosetta Fioroni costumista e Pino Pascali scenografo per la nascente televisione italiana*, in Francesca Gallo, Paola Lagonigro, Martina Rossi (a cura di), *Gli artisti visivi e i linguaggi della televisione in Italia: collaborazioni, sperimentazioni e incursioni*, v.s., “Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono”, n. 8, ottobre 2020.

FIG. 108 – Ettore Innocente, *Disegni dal vero, Friuli*, 1958. China su carta, 3 fogli 35x50 cm. Archivio Ettore Innocente, Roma.

FIG. 109 – Ettore Innocente, serie degli *Animali*, 1957. Tempera su carta, 46x30 cm. Archivio Ettore Innocente, Roma.

FIG. 110 – Ettore Innocente, segno su carta, 1959. Matita su carta, 46x30 cm. Archivio Ettore Innocente, Roma.

FIG. 111 – Rita Angelotti, *Previsioni del tempo*, 1957. Matita e acquerello su carta, 46x34 cm. Pubblicato in: [s.i.a.] *Rita Angelotti Biuso. Opere 1954-1994*. Roma, s.e. [Fotolito Litos s.r.l.], 1994, p. n.n.

FIG. 112 – Rita Angelotti, *Quando Dada*, 1959. Murisan e carbone su tela, 50x40 cm. Pubblicato in: [s.i.a.] *Rita Angelotti Biuso. Opere 1954-1994*. Roma, s.e. [Fotolito Litos s.r.l.], 1994, p.n.n.

FIG. 113 – Umberto Bignardi, *Fiora*, 1958. Pigmenti, murale e olio su tela 200x180 cm. Pubblicato in: Maurizio Calvesi, Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, cat. della mostra, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, 16 febbraio – 12 marzo 1994, p. 26 (vedi pure p. 62).

FIG. 114 – Vlassis Caniaris, *Wall*, 1959. Tecnica mista, 95x110 cm. Presentata da Kalfayan Galleries ad Art Basel Miami 2017.

FIG. 115 – Edward Gordon Craig, ultima scena dell'*Amleto* al Teatro d'Arte di Mosca. Fotografia inserita nella tesina di Storia del teatro, s.d. Archivio Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*.

Publicato in: Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 62.

FIG. 116 – Pino Pascali, rielaborazione da Edward Gordon Craig inserita nella tesina di Storia del teatro, s.d. Archivio Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*.

Publicato in: Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, p. 63.

FIG. 117 – Pino Pascali, rielaborazioni da Edward Gordon Craig inserita nella tesina di Storia del teatro, s.d. Archivio Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, faldone 6, *Tesine corso di scenografia, diploma Accademia di Belle Arti*.

Publicate in: Martina Rossi, *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, pp. 64-65.

Capitolo IV (pp. 266-271)

FIG. 1 – Toti Scialoja, *Fuochi d'autunno*, 1954. Olio e polvere di pomice su tela, 55x70 cm.

Publicata in: Fabrizio D'Amico, *Toti Scialoja*, Roma, Leonardo – De Luca Editori, 1991, p. 35; Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 33 (vedi pure p. 145).

FIG. 2 – Toti Scialoja, *Luce estiva*, 1954. Olio su tela, 92x73 cm.

Publicata in: Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 35 (vedi pure p. 145).

FIG. 3 – Toti Scialoja, *Finestra notturna*, 1954, riprodotta sulla copertina de “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, Milano, n. 10, ottobre 1954.

Publicata in: Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 152.

FIG. 4 – Prima pagina dell'articolo di Milton Gendel, *Scialoja Paints a Picture*, in “ARTnews”, estate 1955.

Publicata in: Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 152; e Maria Giovanna Lanfranchi, *Un critico tra Roma e New York: Milton Gendel e gli articoli degli anni Cinquanta per "Art News"*, in "L'uomo nero", Milano, n. s., a. VIII, n. 7-8, settembre 2011, p. 81.

FIG. 5 – Toti Scialoja, *La caccia n. 1*, 1955. Olio su tela, 195x129,4 cm.

Publicata in: Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 39 (vedi pure p. 147); Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 51; Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja*, cat. della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 giugno – 1° settembre 2002, p. 28; e in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 143.

FIG. 6 – Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1956. Vinilico su tela di canapa, 130x89 cm.

Publicata in: Fabrizio D'Amico, *Toti Scialoja*, Roma, Leonardo – De Luca Editori, 1991, p. 42; Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 42 (vedi pure p. 145); Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja*, cat. della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 giugno – 1° settembre 2002, p. 34.

FIG. 7 – Toti Scialoja, *Interruzione*, 1956. Vinilico e tempera magra su tela di canapa, 91x178 cm

Publicata in: Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 44 (vedi pure p. 146); e Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja*, cat. della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 giugno – 1° settembre 2002, p. 33.

FIG. 8 – Giosetta Fioroni nel suo studio in via Domenico Cirillo, Roma, 1956 ca. Foto di Mario Fioroni.

Publicata in: Marco Meneguzzo, Pietro Mascitti, Elettra Bottazzi (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, cat. della mostra, Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno – 31 agosto [Cinisello Balsamo, Silvana editoriale] 2016, p. 51.

FIG. 9 – Giosetta Fioroni nel suo studio di Montparnasse, Parigi, 1959. Foto di John R. Van Rollegem.

Pubblicata in: Marco Meneguzzo, Pietro Mascitti, Elettra Bottazzi (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, cat. della mostra, Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno – 31 agosto [Cinisello Balsamo, Silvana editoriale] 2016, p. 55.

FIG. 10 – Catalogo della mostra di Giosetta Fioroni alla Galleria Montenapoleone, Milano, ottobre 1957.

Pubblicata in: Germano Celant (a cura di) *Giosetta Fioroni*. Ginevra-Milano, Skira, 2009, p. 87.

FIG. 11 – Giosetta Fioroni, *All'alba*, 1957. Tempera vinilica su tela, 100x80 cm. Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni.

Pubblicata in: Marco Meneguzzo, Pietro Mascitti, Elettra Bottazzi (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, cat. della mostra, Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno – 31 agosto [Cinisello Balsamo, Silvana editoriale] 2016, p. 47.

FIG. 12 – Toti Scialoja, *Il sette di settembre*, 1957. Olio e vinilico su tela, 282x142 cm.

Pubblicata in: Fabrizio D'Amico, *Toti Scialoja*, Roma, Leonardo – De Luca Editori, pp. 46-47; Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 53 (vedi pure p. 146); Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 73; Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja*, cat. della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 giugno – 1° settembre 2002, p. 46; e in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, pp. 16 e 152.

FIG. 13 – Toti Scialoja, *Instabile*, 1958. Tecnica mista su tela di canapa, 256x142 cm.

Pubblicata in: Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 57 (vedi pure p. 146)

FIG. 14 – Toti Scialoja, *Ripetizione nero*, 1958. Tecnica mista su tela di canapa, 242x145 cm.

Pubblicata in: Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 60 (vedi pure p. 146)

FIG. 15 – Toti Scialoja, *Ripetizione sabbia*, 1958. Vinilico, vernice e sabbie su tela, 244,5x145,3 cm. Pubblicata in: Giovanna De Feo, Barbara Drudi (a cura di), *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*, cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991, p. 40 (vedi pure p. 147); e in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, cat. della mostra, Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015, p. 159.

FIG. 16 – Mostra personale di Franz Kline alla Galleria La Tartaruga, Roma, 1958. Archivio di Stato di Latina, Fondo Galleria d'arte La Tartaruga.

Pubblicata in: Claudia Cremonini e Flavio Fergonzi (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, cat. della mostra, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio – 24 novembre [Roma, MondoMostre] 2013, p. 53.

FIG. 17 – Cataloghino della mostra di Franz Kline alla Galleria La Tartaruga, Roma, 1958.

FIG. 18 – Robert Rauschenberg, *Complete Relaxation*, 1958. Solvente per decalcomania con grafite, gesso, inchiostro e matita su carta montata su tavola, 73x57.8 cm. Robert Rauschenberg Foundation, New York.

FIG. 19 – Invito alla mostra personale di Robert Rauschenberg alla Galleria La Tartaruga, Roma, maggio 1959.

FIG. 20 – Mohsen Vaziri Moghaddam, *Senza titolo*, 1956. Olio su tela, 92x65 cm.

FIG. 21 – Mohsen Vaziri Moghaddam, *Senza titolo*, 1959. Sabbia e colore su tela, 70x49,5 cm.

FIG. 22 – Mohsen Vaziri Moghaddam, *Sabbia nera*, 1960. Sabbia e colore su tela, 100x150 cm.

FIG. 23 – In foto da sinistra: Jannis Kounellis, Mohsen Vaziri Moghaddam, Toti Scialoja, Maria Pioppi, Efi Kounellis, donna non identificata, 1959.

Pubblicata in: Fabrizio D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000, p. 164.

BIBLIOGRAFIA

Volumi, opuscoli e scritti in miscellanee

[s.i.a.] *Bice Lazzari. Opere 1925-1981*. Milano, Electa Editrice, 1984.

[s.i.a.] *Biografia*. In *Sante Monachesi. Works from the 1950's*. Cat. della mostra. New York, Marisa Del Re Gallery, 18 maggio – 8 giugno 1993.

[s.i.a.] *Istituti e Scuole d'arte in Italia*, Sancasciano Val di Pesa (FI), Officine Grafiche Fratelli Stianti, 1956.

[s.i.a.] *Istituti e scuole statali d'arte alla nona Triennale di Milano e alla quindicesima Mostra mercato nazionale di Firenze 1951*, Firenze, Corradino Mori, 1951.

[s.i.a.] *marco balzarro*. Roma, Diagonale/librogalleria, 2020.

[s.i.a.] *Monachesi: sculture*. Venezia, Edizioni Bruno Alfieri, 1965.

[s.i.a.] *Mostra di Giovani Scenografi del corso di scenografia dell'accademia di belle arti di Roma*. Cat. della mostra. Spoleto, Palazzo Collicola, 3 – 12 luglio 1959.

[s.i.a.] *Rita Angelotti Biuso. Antologia Minima: alcune opere dal 1954 al 2016*. Cat. della mostra, Roma, La Bottega di Maurizio Ranzi, 8 – 21 giugno 2016.

[s.i.a.] *Rita Angelotti Biuso. Opere 1954-1994*. Roma, s.e. [Fotolito Litos s.r.l.], 1994.

Antonini, Francesca; De Feo, Giovanna Caterina (a cura di). *Omaggio a Toti Scialoja*. Cat. della mostra. Roma, Il Segno, dal 10 dicembre 2007.

Appella, Giuseppe. *Roma, De Libero e la Galleria della Cometa*. In *Galleria della Cometa: i cataloghi dal 1935 al 1938*. Roma, Edizioni della Cometa, 1989, pp. 15-24.

Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino, Einaudi, 1951.

Avanguardia di Monachesi dal 1930 al 1969. Cat. della mostra. Lignano, Saloni del Kursaal-Casinò, 27 agosto – 22 settembre [Venezia, Alfieri] 1969.

Balzarro, Marco, [Testo]. In *Balzarro, Marco*. Cat. della mostra. Roma, The Tyler School of Art, Temple University, 22 gennaio - 11 febbraio 1974.

Baratta Enzi, Annarosa; Baccaglioni, Laura; Del Canto, Egidio. *Bice Lazzari. Due Stagioni: 1957-'63 e 1966-'73*. Cat. della mostra. Mantova, Casa del Mantegna, 11 marzo – 9 aprile 1989.

Bedarida, Raffaele. *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*. In Tedeschi, Francesco (a cura di). *New York New York Arte Italiana. La riscoperta dell'America*. Cat. della mostra. Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, 13 aprile – 17 settembre [Milano, Electa] 2017, pp. 117-126.

Bermani, Cesare (a cura di). *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*. Roma, Odradek, 1999.

Bernardi, Ilaria. *La Tartaruga. Storia di una galleria*. Milano, Postmedia Books, 2018.

- Bernardi, Ilaria; Gallo, Francesca (a cura di). *Le opere e gli archivi, Mara Coccia e Daniela Ferrara*. Cat. della mostra. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 18 giugno – 20 settembre [Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale] 2020.
- Bernardi, Ilaria. *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*. Milano, Scalpenti Editore, 2014.
- Bianchino, Gloria (a cura di). *Gioietta Fioroni*. Cat. della mostra. Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 6 marzo – 18 aprile 2004.
- Biggi, Maria Ida, *Elena Povoledo studiosa di teatro*. In Ead (a cura di). *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*. Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 155-164.
- Boatto, Alberto; Carancini, Andrea; Sauzeau, Anne-Marie. *Gioietta Fioroni*. Ravenna, Edizioni Essegi, 1990.
- Bordini, Silvia. *Giulio Carlo Argan: arte e tecnica*. In Gamba, Claudio (a cura di). *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*. Milano, Mondadori Electa, 2012, pp. 312-316.
- Borghini, Gabriele (a cura di). *Del M.A.I.: storia del Museo Artistico Industriale di Roma*. Roma, ICCD, 2005.
- Botta, Gregorio. *Pollock e Rothko. Il gesto e il respiro*. Torino, Einaudi, 2020.
- Brandi, Cesare. [Presentazione]. In *Toti Scialoja*. Cat. della mostra. Torino, Società Amici dell'Arte, 8 – 23 marzo 1941.
- Brandi, Cesare. [Presentazione]. In *Toti Scialoja*. Cat. della mostra. Roma, Galleria dei Barberi, 13 – 27 maggio 1951.
- Brandi, Cesare. *Picasso*. In Id., *Carminio o della pittura con due saggi su Duccio e Picasso*, Firenze, Vallecchi Editore, 1947, pp. 243-326.
- Brandi, Cesare. *Quattro artisti fuori strada*. In *Ciarrocchi, Sadun, Scialoja, Stradone*. Cat. della mostra. Roma, Galleria del Secolo, 2 – 31 marzo 1947.
- Briganti, Giuliano. *Toti Scialoja e la "nuova pittura"*. In *Toti Scialoja, tele-gouaches-collages*. Brochure della mostra. Cagliari, arte duchamp, 28 ottobre – 16 novembre 1977.
- Calvesi, Maurizio; Cherubini, Laura. *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*. Cat. della mostra. Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, 16 febbraio – 12 marzo 1994.
- Calvesi, Maurizio; Terenzi, Claudia (a cura di). *Mario Ceroli*. Cat. della mostra. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 ottobre – 2 dicembre [Firenze, Giunti] 2007.
- Camerlingo, Rita. *"Non ho mai lavorato per gli artisti o per i critici, ma solo per il pubblico"*. *Storia della Didattica in Galleria (1945-1975)*. In Margozzi, Mariastella (a cura di). *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*. Cat. della mostra. Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 26 giugno – 1° novembre [Milano, Electa] 2009, pp. 64-71.

Capaccio, Antonio; Capriccioli, Francesca. *Ettore Innocente*. Cat. della mostra. Perugia, CERP-Centro Espositivo Rocca Paolina, 2 – 28 luglio 2002.

Carlo Battaglia. Cat. della mostra. Roma, Galleria La Salita, dal 27 maggio [Roma, Istituto Grafico Tiberino di Stefano De Luca] 1964.

Carlo Battaglia. Cat. della mostra. Bari, Galleria La Metopa, dal 12 giugno 1965.

Carlo Battaglia. Cat. della mostra. Milano, Salone annunciata, Galleria d'arte, 12 novembre – 2 dicembre 1966.

Carlo Battaglia. Cat. della mostra. Roma, Galleria L'isola, novembre – dicembre 1985.

Catalano, Maria Ida (a cura di). *Il tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2009.

Celant, Germano (a cura di). *Gioietta Fioroni*. Ginevra-Milano, Skira, 2009.

Celant, Germano (a cura di). *Jannis Kounellis*. Cat. della mostra. Rimini, Musei Comunali, sale d'arte contemporanea. 16 luglio – 30 settembre [Milano, Mazzotta] 1983.

Celant, Germano. *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist. Essay-interview by Germano Celant*. New York, Rizzoli, 1990.

Codognato, Mario; d'Argenzio, Mirta. *Eco nell'oscurità. Jannis Kounellis. Scritti e interviste 1966-2002*, Londra, Trolley, 2002.

Cortesini, Sergio. *Bice Lazzari. L'arte come misura. Ritratto di una pittrice tra Venezia e Roma*. Roma, Gangemi editore, 2002.

Crescentini Claudio et al. (a cura di). *100 Scialoja. Azione e pensiero*. Cat. della mostra. Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 28 marzo – 6 settembre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2015.

D'Acchille, Tiziana. *L'Accademia di Belle Arti di Roma e arte figurativa tra politiche di Regime e dispute post belliche (1925-1975)*. In Roccasacca, Pietro (a cura di). *Accademia di Belle Arti di Roma. Centoquaranta anni di istruzione superiore dell'arte in Italia*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2018, pp. 79-108.

D'Amico, Fabrizio (a cura di). *Luisa Gardini*. Roma, De Luca Editore, 2010.

D'Amico, Fabrizio; Lux, Simonetta (a cura di). *Pino Pascali (1935-1968)*. Cat. della mostra, Milano, PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 dicembre 1987 – 21 gennaio [Milano, Mondadori – Roma, De Luca Editore] 1988.

D'Amico, Fabrizio. *Toti Scialoja*. Roma, Leonardo – De Luca Editori, 1991.

D'Amico, Fabrizio (a cura di). *Toti Scialoja*. Cat. della mostra. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 giugno – 1° settembre 2002.

- D'Amico, Fabrizio (a cura di). *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*. Cat. della mostra. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 novembre 1995 – 18 febbraio 1996.
- D'Amico, Fabrizio (a cura di). *Toti Scialoja: opere 1955-1963*. Cat. della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio [Milano, Skira] 2000.
- D'Elia, Anna (a cura di). *Pino Pascali*. Roma-Bari, Editori Laterza, 1983.
- De Feo, Giovanna; Drudi, Barbara (a cura di). *Toti Scialoja: opere dal 1940 al 1991*. Cat. della mostra. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 maggio – 30 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 1991.
- De Iudicibus, Barbara. *L'Accademia di Belle Arti di Roma, la trasmissione artistica e i contatti con altri istituti culturali: notizie dall'Archivio storico*. In Bussagli, Marco; Linford, Sarah; Roccasecca, Pietro (a cura di). *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*. Roma, Editoriale Artemide, 2016, pp. 77-86.
- De Iudicibus, Barbara. *La vita dell'Accademia attraverso i documenti d'Archivio*. In Pietro Roccasecca (a cura di). *Accademia di Belle Arti di Roma. Centoquaranta anni di istruzione superiore dell'arte in Italia*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2018, pp. 231-247.
- De Nicolò, Marco. *Storia della Confederazione Nazionale dell'Artigianato*. Bologna, Il Mulino, 2016.
- De Vivo, Maria. *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*. Macerata, Quodlibet, 2017.
- Di Castro, Federica (a cura di). *Gioietta Fioroni. Opere su carta 1960-1990*. Cat. della mostra. Roma, Calcografia, 16 ottobre – 18 novembre [Milano, Electa] 1990.
- Di Santantonio, Antonin Joseph; Gallo, M. Beatrice. *Storia della Scenografia televisiva. Gli scenografi della RAI vol. 1. Celone, Del Greco, Guglielminetti, Mammi, Palmieri, Passalacqua*. Londra, Harman Publishing, 2008.
- Diacono, Mario. *KA. Da Kounellis a Acconci: Arte materia concetto 1960-1975*. Milano, Postmedia Books, 2013.
- Donati, Maurizio. *Profili di Raffaele ERCULEI, segretario (1874-1885) e primo direttore del M.A.I. (1885-1898), e di Alberto GERARDI, ultimo direttore (1932-1959)*. In Borghini, Gabriele (a cura di). *Del M.A.I.: storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, ICCD, 2005, pp. 93-105.
- Dorazio, Piero. [Presentazione]. In *Concetta Baldassarre*. Cat. della mostra. Roma, Galleria San Marco, 24 febbraio – 6 marzo 1973, pp. n.n.
- Dorfles, Gillo. [Presentazione]. Cat. della mostra. Milano, Galleria Bompiani, aprile 1951.
- Dorfles, Gillo. *Toti Scialoja*. In *Scialoja*. Cat. della mostra. Roma, Galleria La Tartaruga, 16 giugno - luglio [serie "Quaderni di arte attuale", n. 2, Roma, De Luca Editore] 1959.
- Drudi, Barbara; Marcucci, Giacomo. *"Arti Visive" 1952-1958*. Siena-Prato, Gli Ori, 2011.

- Drudi, Barbara. *1950-1954 Roma e l'Italia*. In Ead. *Milton Gendel. Uno scatto lungo un secolo. Gli anni tra New York e Roma. 1940-1962*. Macerata, Quodlibet, 2017.
- Drudi, Barbara. *Afro da Roma a New York 1950-1968. Un percorso tra Italia e Stati Uniti*. In Ead. (a cura di). *Afro da Roma a New York*. Siena-Prato, Gli Ori, 2008.
- Drudi, Barbara (a cura di). *Omaggio a Toti Scialoja: amici e allievi*. Cat. della mostra. Roma, Il Segno, 21 febbraio – 5 aprile 2008.
- Eccher, Danilo (a cura di). *Gianni Dessì*. Cat. della mostra. Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 3 febbraio – 7 maggio [Milano, Electa] 2006.
- Fergonzi, Flavio. *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964*. In Cremonini, Claudia e Id. (a cura di). *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*. Cat. della mostra. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio – 24 novembre [Roma, MondoMostre] 2013.
- Fioroni, Giosetta. *My story = La mia storia*. Mantova, Corraini, 2013.
- Fornari Schianchi, Lucia (a cura di). *Cesare Brandi – Luigi Magnani. Quattrocentoventi lettere inedite 1935-1983*. Siena-Prato, Gli Ori, 2006.
- Frattani, Paola; Badas, Roberto. *50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia: l'ENAPI dal 1925 al 1975*. Roma, s.e. [Re.Co.Grafica], 1976.
- Genovesi, Elisa. *Alle radici dell'arte moderna. I soggiorni parigini di alcuni allievi di Toti Scialoja*. In *In Corso d'Opera 4. Giornate di studio dei dottorandi di ricerca in Storia dell'arte della Sapienza Università di Roma*. Atti del convegno. Roma, Sapienza Università di Roma, Aula Venturi, 24 – 25 giugno 2021 [Roma, Campisano Editore] in corso di pubblicazione.
- Gigliotti, Guglielmo (a cura di). *Anna Papparatti. Arte-Vita a Roma negli anni '60 e '70*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2015.
- Giovani pittori*. Cat. della mostra. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 aprile – 20 maggio [Paris, Les Presses artistiques] 1955.
- Humbert, Michèle. *Appunti su un'osservazione comparata di due Istituzioni europee storiche, l'Accademia di Belle Arti di Roma e l'école Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi*. In Roccasecca, Pietro (a cura di). *Accademia di Belle Arti di Roma. Centoquaranta anni di istruzione superiore dell'arte in Italia*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2018, pp. 173-198.
- La preparazione professionale della donna: atti del convegno organizzato dal comitato di associazioni femminili per la parità della retribuzione, Milano 3-5 aprile 1959*. Atti del convegno. Milano, Società Umanitaria, 3 – 5 aprile [Firenze, La Nuova Italia] 1959.

- Lancioni, Daniela. *Artisti esordienti: verso gli anni sessanta*. In Fagiolo dell'Arco, Maurizio; Terenzi Claudia (a cura di). *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*. Cat. della mostra. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 gennaio – 8 luglio [Ginevra – Milano, Skira] 2002, pp. 143-151.
- Lancioni, Daniela (a cura di). *Italia Contemporanea. Officina San Lorenzo. Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*. Cat. della mostra. Rovereto, MART – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 16 maggio – 27 settembre [Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale] 2009.
- Lancioni, Daniela (a cura di). *San Lorenzo. Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Marco Tirelli*. Cat. della mostra. Roma, Académie de France à Rome, Villa Medici, 8 novembre – 19 dicembre [Roma, Incontri Internazionali d'Arte] 2006.
- Lilli Romanelli*. Cat. della mostra. Roma, Galleria d'arte contemporanea Marcon IV, 27 gennaio – 15 febbraio 1975.
- Lilli Romanelli*. Cat. della mostra. Teramo, Banca di Teramo BCC, Sala “Carino Gambacorta”, 9 aprile – 9 maggio 2009.
- Lodolo, Claudia. *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*. Poggibonsi (SI), Carlo Cambi editore, 2012.
- Lux, Simonetta. *Dei miei amici artisti*, in Mininni, Massimo (a cura di). *Le storie dell'arte. Grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della gnam 3. Accardi, Corpora, de Chirico, Dorazio, Guttuso, Manzù, Perilli, Scialoja, Turcato, Uncini*. Roma, Gangemi editore, 2011, pp. 150-163.
- Mancini, Andrea (a cura di). *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*. Cat. della mostra. Certaldo Alto (FI), Palazzo Pretorio, 12 maggio – 30 settembre [Bologna, Nuova Alfa editoriale] 1990.
- Mariani, Fiorella. *Un Festival, due mondi, pochi pionieri, tanti ricordi. Spoleto 1958-1968*. Perugia, Era Nuova, 2002.
- Marotta, Vincenzo. *Peppino Piccolo*. Firenze, s.e. [Produzioni Grafiche Moderne Giovacchini], 1972.
- Meneguzzo, Marco; Mascitti, Pietro; Bottazzi, Elettra (a cura di). *Gioietta Fioroni. Roma anni '60*. Cat. della mostra. Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno – 31 agosto [Cinisello Balsamo, Silvana editoriale] 2016.
- Meneguzzo, Marco; Pallotta, Simone. *Carlo Battaglia: catalogo ragionato*. Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014.
- Mezzana, Corrado. *L'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie ENAPI alla IX Triennale*. Roma, s.e. [Tipografia Squarci], 1951.
- Miele, Franco. *La polemica sull'astrattismo*, Roma, Istituto editoriale pubblicazioni internazionali, 1958.
- Montana, Guido. *Bice Lazzari. I valori del segno*. Cat. della mostra. Torino, Galleria Weber, dal 30 gennaio 1980.

- Moravia, Alberto. *Toti Scialoja*. In *Sadun, Scialoja, Stradone*. Cat. della mostra. Roma, Galleria dello Zodiaco, dal 12 marzo 1945, pp. n.n.
- Morra, Eloisa. *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*. Macerata, Quodlibet, 2014.
- Nicoletti, Luca Pietro (a cura di). *Enrico Crispolti. Burri "esistenziale"*. Macerata, Quodlibet, 2015.
- Nona Triennale di Milano*. Cat. della mostra. Milano, Palazzo dell'Arte, 12 maggio – 5 novembre [Milano, S.A.M.E., Società Anonima Milanese Editrice] 1951.
- Paladini, Anna Pina. *Fermenti progettuali e occasioni mancate. Dal dopoguerra agli anni Sessanta. L'affannosa ripresa del nuovo scenario associativo e politico*. In *Ead, Tra Stato e parastato. L'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie (1925–1978)*. Galatina (LE), Congedo Editore, 2018, pp. 87-107.
- Pancotto, Pier Paolo. *Artiste a Roma nella prima metà del '900*. Roma, Palombi Editori, 2006.
- Papetti, Stefano (a cura di). *Sante Monachesi*. Cat. della mostra. Roma, Fondazione Roma, 21 settembre – 24 ottobre [Roma, De Luca Editori d'Arte] 2010, p. 125.
- Passalacqua, Monica. *Toti Scialoja*. In Mininni, Massimo (a cura di). *Le storie dell'arte. Grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della gnam 3. Accardi, Corpora, de Chirico, Dorazio, Guttuso, Manzù, Perilli, Scialoja, Turcato, Uncini*. Roma, Gangemi editore, 2011.
- Passerini, Luisa. *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*. Scandicci (FI), La nuova Italia, 1988.
- Piccolo Sacco, Rosetta. *La mia vita con Peppino Piccolo*. Verona, Edizioni d'arte Ghelfi, 1999.
- Piccolo, Peppino (a cura di). *8 giovani scenografi alla galleria S. Marco presentati da Peppino Piccolo*. Cat. della mostra. Roma, Galleria San Marco, 12 – 23 ottobre 1955.
- Piccolo, Peppino. *Appunti di Scenografia*. Istituto Editoriale Pubblicazioni Internazionali, Roma, 1954.
- Ponente, Nello. [Testo]. In *Laura Grisi*. Cat. della mostra. Roma, Galleria Il Segno, 24 marzo – 15 aprile 1964, p. n.n.
- Ponente, Nello. *La Biennale e i suoi problemi*. In *Id. Saggi e profili*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 1958, pp. 74-86.
- Pontiggia, Elena; Ruffilli, Paolo (a cura di). *Giosetta Fioroni, 1960-1994. 24 opere conservate dall'artista*. Filò arte contemporanea, Treviso, 26 novembre 1994 – 20 gennaio 1995.
- Raffaella Magliola, dipinti ad olio, acquerelli, disegni ed acquetinte*. Cat. della mostra. Verona, Galleria d'arte Ghelfi, 10 – 23 febbraio 1968.
- Raffaella Magliola*. Cat. della mostra. Civitanova Marche, Galleria Centro Marche, 16 – 26 marzo 1968.
- Raffaella Magliola. Le acquetinte*. Cat. della mostra. Roma, Galleria Aldina, 14 maggio – 30 maggio 1971.
- Raffaella Magliola. mostra antologica*. Cat. della mostra. Roma, Centro d'Arte e Cultura, in collaborazione con la Galleria Pantanti di Firenze, novembre – dicembre 1974.

Ragghianti, Carlo Ludovico (a cura di). *L'arte di Lilli Romanelli*. s.l., Edizioni Grafiche Italiane, 1990.

Ragghianti, Carlo Ludovico. *Preface*. In *Handicraft as a fine art in Italy*. Cat. della mostra. New York, House of Italian Handicraft, 1947, pp. n.n.

Roccasecca, Pietro; Linford, Sarah. *Dieci studi giovanili di Pino Pascali*. In Bussagli, Marco; Linford, Sarah; Roccasecca, Pietro (a cura di). *Accademia, Accademie. Ricerca, trasmissione e creazione artistica nei secoli XIX – XXI*. Roma, Editoriale Artemide, 2016, pp. 87-93.

Rogers, Meyric R. *Italy at work. Her Renaissance in Design Today*. Cat. della mostra circolante. New York, Brooklyn Museum, 29 novembre 1950 – 31 gennaio 1951; Chicago, Art Institute of Chicago, 7 marzo – 7 maggio 1951; San Francisco, Young Memorial Museum, 18 giugno – 31 luglio 1951; Portland, Art Museum, 5 settembre – 21 ottobre 1951; Minneapolis, Institute of Fine Art, 27 novembre 1951 – 8 gennaio 1952; Houston, Museum of Fine Art, 13 febbraio – 27 marzo 1952; St. Louis, City Art Museum, 4 maggio – 14 giugno 1952; Toledo, Museum of Art, 7 settembre – 22 ottobre 1952; Buffalo, Albright Art Gallery, 27 novembre 1952 – 8 gennaio 1953; Pittsburgh, Carnegie Institute, 12 febbraio – 27 marzo 1953; Baltimore, Museum of Art, 1° maggio – 15 giugno 1953; Providence, Museum of Art, 1° ottobre – 15 novembre 1953.

Rorro, Angelandreina. “*Un segno per sempre*”. *Cronaca delle mostre di arte contemporanea di Palma Bucarelli dal 1944 al 1975*. In Margozzi, Mariastella (a cura di). *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*. Cat. della mostra. Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 26 giugno – 1° novembre [Milano, Electa] 2009, pp. 52-56.

Rossi, Martina. *Il teatro è arte visiva. Alcune premesse teoriche del passaggio dalla superficie pittorica alla dimensione ambientale e performativa*. In Ead. *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, pp. 15-38.

Rossi, Martina. *Portare il mare sul palcoscenico. La formazione teatrale di Pino Pascali sotto l'egida di Toti Scialoja (1954-1959)*. In Ead. *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma tra 1960 e il 1967*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, pp. 39-70.

Rubiu Brandi, Vittorio (a cura di). “*Il gusto della vita e dell'arte*”. *Lettere a Cesare Brandi di Afro, Burri, Capogrossi, Cassinari, Ceroli, Conti, De Pisis, Leoncillo, Maccari, Mafai, Manzù, Marini, Mastroianni, Mattiacci, Morandi, Ontani, Pascali, Paulucci, Perez, Raphaël, Rosai, Romiti, Sadun, Scialoja, Stradone, Tacchi*. Siena-Prato, Gli Ori, 2007.

Rubiu, Vittorio; Sargentini, Fabio (a cura di). *Leoncillo. Opere dal 1938 al 1968*. Cat. della mostra. Matera, Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci-Sasso Barisano; Circolo La Scaletta, 6 luglio – 20 settembre [Roma, Edizioni della Cometa] 2002.

Scialoja, Toti. [Presentazione]. In *I Mostra di artigianato artistico dell'Istituto d'Arte Zileri*. Cat. della mostra. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 giugno – 15 luglio 1950, pp. n.n.

- Scialoja, Toti. *Roma dei pittori*. In *Tridente dieci. Aspetti di arte. Gli anni Cinquanta e Sessanta*. Cat. della mostra. Roma, galleria Arco d'Alibert, galleria Anna d'Ascanio, galleria Giuliana de Crescenzo, galleria del Cortile, galleria Editalia Qui Arte Contemporanea, galleria Il Millennio, galleria Il Segno, galleria L'Isola, galleria dell'Oca, galleria Sprovieri, febbraio 1986.
- Scialoja, Toti. *Rue Gît-le-coeur*. In *Toti Scialoja. Paesaggi di Parigi*. Cat. della mostra. Roma, Studio La Finestra, 18 dicembre 1948 – 5 novembre 1949, pp. n.n.
- Scialoja*. Cat. della mostra. Roma, galleria Editalia, QUI arte contemporanea, 24 maggio – 30 giugno 1978.
- Scotton, Flavia; Miracco, Renato (a cura di). *Bice Lazzari. L'emozione astratta*. Cat. della mostra. Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 6 agosto – 18 settembre [Milano, Mazzotta] 2005.
- Simongini, Gabriele. *Astrattismo, realismo e oltre: Roma e l'Accademia 1945-1975*. In D'Acchille, Tiziana; Damigella, Anna Maria; Simongini Gabriele (a cura di). *Romaccademia: un secolo d'arte da Sartorio a Scialoja*. Cat. della mostra. Roma, Complesso del Vittoriano, 20 ottobre – 21 novembre [Roma, Gangemi editore] 2010, pp. 193-212.
- Simongini, Gabriele. *Toti Scialoja, l'arte della didattica e della tradizione in divenire*. In Roccasecca, Pietro (a cura di). *Accademia di Belle Arti di Roma. Centoquaranta anni di istruzione superiore dell'arte in Italia*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2018, pp. 109-114.
- Somainsi, Luisa. *Il Gruppo Origine e il Gruppo degli Otto*. In Caramel, Luciano (a cura di). *Arte in Italia 1945-1960*. Milano, Vita e Pensiero, 2013.
- Spadoni, Claudio (a cura di). *Gioietta Fioroni*. Cat. della mostra. Ravenna, Loggetta Lombardesca, 30 ottobre 1999 – 30 gennaio [Milano, Mazzotta] 2000.
- Tarasco, Antonio (a cura di). *Toti Scialoja critico d'arte. Scritti in "Mercurio", 1944-1948*. Roma, Gangemi Editore, 2015.
- Tonelli, Marco (a cura di). *Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968*. Roma, De Luca Editori d'arte, 2011.
- Toti Scialoja. Opere recenti*. Cat. della mostra. Napoli, Lo Spazio Centro Culturale, 29 aprile – 15 maggio 1980.
- Varnedoe, Kirk. *Cy Twombly. A Retrospective*. Cat. della mostra. New York, Museum of Modern Art, 25 settembre 1994 – 10 gennaio 1995.
- Vaziri Moghaddam, Mohsen. *Yādmāndeh- hā*. Teheran, Nazar publication, 1397 [2018].
- Vedova, Emilio, [lettera-presentazione]. In *Gioietta Fioroni*. Cat. della mostra. Milano, Galleria Montenapoleone, dal 15 ottobre 1957.
- Vendittelli, Salvatore; Petrini Armando (a cura di). *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*. Torino, Accademia University Press, 2015.

Vendittelli, Salvatore. *Vita di un maestro. In memoria di Peppino Piccolo*. In Butturini, Francesco (a cura di). *Peppino Piccolo*. Verona, Edizioni d'Arte Ghelfi, s.d. [1998], pp. 19-22.

Venturi, Lionello. *Otto pittori italiani*. Roma, De Luca, 1952.

Veroli, Patrizia. *Appendice 2, l'opera a (i balletti)*. In Ead. *Milloss. Un maestro della coreografia tra impressionismo e classicità*. Lucca, Libreria Musicale Italiana editrice, 1996, pp. 537-604.

Verzotti, Giorgio. *Le Scuole Romane*. In Alfano Miglietti, Francesca (a cura di). *Arte in Italia 1960-1985*. Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988, pp. 41-65.

Vivaldi, Cesare. [Testo]. In *Umberto Bignardi*. Cat. della mostra. Bologna, Galleria de' Foscherari, dal 24 maggio 1964.

Vlassis Caniaris. Grecia XXXXIII Biennale di Venezia 1988, s.e., 1988

Weller, Simona. *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*. Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1976.

Periodici

[disegno di Umberto Bignardi]. In "L'Esperienza Moderna", Roma, n. 3-4, dicembre 1957, p. 14.

Intervista con i pittori [Toti Scialoja intervistato da Nello Ponente], in "Marcatré", a. II, n. 8-9-10, 1964, p. 250-251

[s.i.a.] [*Laura Grisi*]. In "L'Espresso", Roma, 12 aprile 1964.

[s.i.a.] [*Lilli Romanelli, alla Galleria dell'Asterisco*]. In "Secolo", Roma, 10 febbraio 1956.

[s.i.a.] *Chiusa ieri la Mostra dell'artigianato femminile*. In "L'Unità", Roma, n.s., a. XXVII, n. 62, 14 marzo 1950, p. 2.

[s.i.a.] *La mostra di giovani scenografi al Festival dei Due Mondi di Spoleto*. In "Il Giornale d'Italia", cronaca di Perugia, 11-12 luglio 1959.

[s.i.a.] *Le monache si modernizzano*. In "Tempo", Milano, 8-15 luglio 1950, p. 24.

[s.i.a.] [*Mostra dello Zileri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*]. In "La libertà d'Italia", Roma, 2 luglio 1950.

[s.i.a.] *Una mostra a Spoleto di giovani scenografi*. In "Il Messaggero", Roma, 6 luglio 1959.

[s.i.a.] *Una mostra a Spoleto di giovani scenografi. Sono allievi del corso dell'Accademia di Belle Arti di Roma-Gli spettacoli di ieri del Festival*. In "Il Messaggero", 6 luglio 1959.

Albano, Elisa. *Un'artista del cuoio: Maria Marino*. In "Rivista per gli amatori de La Casa bella", a. VI, n. 8, agosto 1928, p. 33-35.

- Argan, Giulio Carlo. *Arte, artigianato, industria*. In “Comunità”, a. III, n. 5, settembre-ottobre 1949, pp. 60-62.
- Argan, Giulio Carlo. *Introduzione a Gropius*. In “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 18-30.
- Ascani, Ascanio (a cura di). *Cronache*. In “Arti Visive”, Roma, a. III, n. 1, novembre 1954, p. n.n.
- B., A. *Mostre d’arte. Grisi*. In “Il Messaggero”, Roma, 16 aprile 1964.
- Balzarro, Marco. *Pittori e scultori italiani – Burri*. In “Arti Visive”, Roma, n.s., a. V, n. 5, 1956, p. 18.
- Balzarro, Marco. *Tapies*. In “Arti Visive”, Roma, a. V, n. 5, n.s., 1956, p. 20.
- Berenice [Jolena Baldini]. *Laura figurativa e Laura astratta*. In “Paese Sera”, Roma, 7 aprile 1964.
- Bertolucci, Attilio. [Presentazione]. In “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, Milano, n. 10, ottobre 1954, pp. 3-4.
- Brandi, Cesare. *Piccola antologia delle fonti dell’astrattismo*. In “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 14-15, marzo 1950, pp. 434-456.
- Colombo, Davide. *“Arti Visive” e Ann Salzman: un ponte tra Italia e America sulla scena artistica degli anni Cinquanta*. In “L’uomo nero”, Milano, n. s., a. VIII, n. 7-8, settembre 2011, pp. 86-107.
- D’Amico, Silvio. *Riflessioni di Barrault*. In “L’approdo”, Roma, a. III, n. 2, aprile -giugno 1954, pp. 84-86.
- De Marco, Gabriella. *Piazza del Popolo: 1950-1960*. In “La Tartaruga. Quaderni d’arte e letteratura”, Roma, n. 5-6, 1989, pp. 105-127.
- Drudi, Barbara. *La “classe” di Scialoja*. In “La Tartaruga. Quaderni d’arte e letteratura”, Roma, n. 5-6, 1989, pp. 143-145.
- Galasso, Carlo. *Mostre d’arte a Bolzano. Il vibrante astrattismo di Concetta Baldassarre*. In “Alto Adige”, Bolzano, 2 marzo 1976.
- Gayford, Martin. *Drawing From Life: Jannis Kounellis*. In “Apollo”, Londra, a. CLXXXIII, n. 641, aprile 2016, p. 44-49.
- Gendel, Milton. *Scialoja Paints a Picture*. In “ARTnews”, New York, v. 54, n. 4, estate 1955, pp. 43-45, 69-70.
- Giovaninetti, Silvio (a cura di). *L’allodola: commedia in due tempi*. In “Sipario”, n. 92, 1953, pp. 38-58.
- Iamurri, Laura. *Toti Scialoja e il surrealismo: tre momenti*. In “Predella”, n. 49 e ½, ottobre 2021, pp. 47-55.
- L., *Il demone dell’arte astratta nell’Istituto delle Orsoline*. In “La Nuova Stampa”, Torino, 28 giugno 1950, p. 3.

- Lancioni, Daniela. *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*. In "Ricerche di storia dell'arte", Bologna, n. 3, settembre – dicembre 2014, pp. 46-55.
- Lanfranchi, Maria Giovanna. *Un critico tra Roma e New York: Milton Gendel e gli articoli degli anni Cinquanta per "Art News"*. In "L'uomo nero", Milano, n. s., a. VIII, n. 7-8, settembre 2011, pp. 71-85.
- Lettera aperta al Ministro dell'Istruzione*. In "Cosmopolita. Settimanale di vita internazionale", Roma, a. II, n. 17, 17 febbraio 1945, p. 5.
- Lombardi, Antonio. *Un ricercatore di superficie*. In "Mondoperaio", Roma, aprile 1991, p. 134.
- Lonzi, Carla (a cura di). *Discorsi. Carla Lonzi e Pino Pascali*. In "Marcatré", a. V, n. 30-33, luglio 1967, pp. 239-245.
- Lucchese, Romeo. *Mostre romane. Maestri d'arte e candidati olimpionici*. In "La Fiera Letteraria", Roma, 25 giugno 1950, p. 6.
- Luzzi, Flavia. *L'artigianato rifiorisce contro lo standard*. In "Il Momento", Roma, 24 giugno 1950.
- Marfella, Claudia. *Tra arte e arte applicata. Gli artisti alla mostra "Italy at Work: Her Renaissance in Design Today", New York 1950*. In "Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura", Roma, v. 1, 2015, pp. 41-48.
- Merlonghi, Miriam. *Intervista a Toti Scialoja*. In "BTA-Bollettino Telematico dell'Arte", n. 104, 11 luglio 2000.
- Mezio, Alfredo. *Le suore orsoline e l'estetica*. In "Il Mondo", a. II, n. 27, 8 luglio 1950, p. 16.
- O[rienti], S[andra]. *Mostre d'arte. Baldassarre*. In "Il Popolo", Roma, 4 marzo 1974.
- Perilli, Achille. *Antologia Dada*. In "Civiltà delle Macchine", a. II, n. 5, 1954, pp. 19-22.
- Pic., G. *Romanelli all'"Asterisco". Le mostre d'arte a Roma*. In "La Voce Repubblicana", Roma, 19 febbraio 1956.
- Pinelli, Antonio. *Accademie di Belle Arti*. In "SNIA – Istruzione artistica", Roma, a. XXIX, n. 9, settembre 1983, pp. 1-3.
- Pinto, Sandra. *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, estratto della rivista "D'Ars", Milano, 1969.
- Piscopo, Umberto. *Se l'assassino è più umano del santo. L'Allodola di Jean Anouilh*. In "Lab/Or. Letteratura e dintorni", Napoli, n. 0, giugno 2012, pp. 8-9.
- R., C. *Una mostra da non perdere. Concetta Baldassarre alla Chances de l'Art*. In "L'Adige", Trento, 27 marzo 1979.
- R[aimondi], G[iuseppe]. *Il Malinteso di Camus*. In "L'Immagine", Roma, a. II, n. 14-15, marzo 1950, p. 459.

- Raimondi, Gloria. *Il Museo Artistico Industriale di Roma e le sue scuole*. In “Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza”, a. LXXVI, n. 1-2, 1990, pp. 18-38.
- Rasy, Elisabetta. *FIORONI Sedotta e abbandonata da Toti*. In “Corriere della Sera”, Milano, 8 luglio 2000, p. 31.
- Refice, Claudia. *Mostre romane*. In “La Fiera Letteraria”, Roma, 19 aprile 1964.
- Romoli Barberini, Andrea (a cura di). “*Maestro, come stanno le Accademie?*” *I giudizi (severi) di Carrà, de Chirico e Maccari sull’istruzione artistica in Italia nel 1951*. In “Terzocchio. Trimestrale di Arte e Critica”, Roma, a. XXXIII, n. 2, aprile-giugno 2007, pp. 12-13.
- Rossi, Martina. *Dalla formazione in Scenografia alla Rai. Giosetta Fioroni costumista e Pino Pascali scenografo per la nascente televisione italiana*. In Gallo, Francesca; Lagonigro, Paola; Rossi, Martina (a cura di). *Gli artisti visivi e i linguaggi della televisione in Italia: collaborazioni, sperimentazioni e incursioni*. v.s., “Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono”, n. 8, ottobre 2020, pp. 44-57.
- Rossi, Martina. *Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena*. In “Storia della Critica d’Arte. Annuario della S.I.S.C.A.”, Milano, Scalpendi editore, 2020, pp. 113-127.
- Savonuzzi, Claudio. *La sinistra e la destra (in pittura) unite contro la mostra di Pollock*. In “La Nazione”, Firenze, 21 marzo 1956.
- Scialoja, Toti. [*Un giustissimo coro d’indignate proteste*]. In “Mercurio”, Roma, a. II, n. 6, febbraio 1945, p. 145.
- Scialoja, Toti. *Apparizione di Klee*. In “L.A. letteratura, arte contemporanea”, a. I, n. 5, settembre-ottobre 1950, pp. 34-44.
- Scialoja, Toti. *Arti Figurative [segnalazioni/Giorgio Morandi allo Studio d’Arte Palma]*. In “Mercurio”, Roma, a. II, n. 9, maggio 1945, p. 150.
- Scialoja, Toti. *Carmine o della pittura*. In “Mercurio”, Roma, a. III, n. 19-20, marzo-aprile 1946, pp. 181-188.
- Scialoja, Toti. *Cenere di Ridolini*. In “L’Immagine”, Roma, n. 4, settembre-ottobre 1947, pp. 217-228.
- Scialoja, Toti. *Cézanne. Schema di interpretazione*. In Pia Vivarelli (a cura di), *Un artista e i giovani. Incontri con Toti Scialoja, Pasquale Santoro, Achille Perilli, Guido Strazza, Pablo Echaurren*. In “Quaderno didattico”, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma, n. 1, marzo 1981, pp. 5-6.
- Scialoja, Toti. *Danza-pittura*. In “Mercurio”, Roma, a. III, n. 17, gennaio 1946, p. 143-149.
- Scialoja, Toti. *Discorso sul balletto*. In “Balletto”, a. I, n. 1, novembre 1955, pp. 10-17.
- Scialoja, Toti. *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*. In “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98.

- Scialoja, Toti. *Francesi a occhio nudo*. In “Mercurio”, Roma, a. III, n. 25-26, settembre-ottobre 1946, pp. 156-162.
- Scialoja, Toti. *Geer Van Velde*. In “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 9-10, agosto-dicembre 1948, pp. 592-598.
- Scialoja, Toti. *Il mio amico incompreso*. In “La Repubblica”, Roma, 14 febbraio 1995.
- Scialoja, Toti. *In morte di Kaim Soutine*. In “Mercurio”, Roma, a. II, n. 7-8, marzo-aprile 1945, pp. 150-153.
- Scialoja, Toti. *Jacques Villon*. In “L’Immagine”, Roma, n. 6-7, gennaio-febbraio 1948, pp. 406-411.
- Scialoja, Toti. *Manzù Mirco e Leoncillo in una mostra di arte applicata*. In “Mercurio”, Roma, a. III, n. 18, febbraio 1946, pp. 151-157.
- Scialoja, Toti. *Premesse per una moderna scenografia pittorica*. In “Mercurio”, Roma, a. I, n. 3, novembre 1944, p. 144.
- Scialoja, Toti. *Realismo è rinunzia?*. In “Mercurio”, Roma, a. II, n. 10, giugno 1945, pp. 149-153.
- Scialoja, Toti. *Significato e attualità del nostro “decadentismo” pittorico*. In “Mercurio”, Roma, a. II, n. 9, maggio 1945, pp. 124-136.
- Scialoja, Toti. *Taccuino di marzo*. In “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 12, marzo – aprile 1949, pp. 148-158.
- Scialoja, Toti. *Taccuino numero due*. In “L’Immagine”, Roma, a. II, n. 14-15, marzo 1950, pp. 347-360.
- Scialoja, Toti. *Un pittore giudica l’architettura*. In “L’Architettura cronache e storia”, Roma, a. I, n. 2, luglio-agosto 1955, pp. 246-247.
- Scialoja, Toti. *Vent’anni di arte “fascista”*. In “Mercurio”, Roma, a. I, n. 1, settembre 1944, pp. 131-136.
- Tallarico, Luigi. *Nell’opera di Concetta Baldassarre: i due momenti di tensione e luce*. In “Il Secolo d’Italia”, 25 gennaio 1979.
- Torossi, Lionello. *Le scuole per le professioni artistiche (III)*. In “Comunità”, Milano, a. XII, n. 57, febbraio 1958, pp. 46-53.
- Trevi, Emanuele. *Gioietta Apprendista stregonia*. In “Corriere della Sera”, 25 novembre 2012, p. 27.
- Trucchi, Lorenza. *Alla Cassapanca l’astrattista Lazzari*. In “Il Momento”, Roma, 11 dicembre 1951.
- Vent[uroli], Mar[cello]. *L. Romanelli alla Medusa*. In “Paese Sera”, Roma, 27 gennaio 1959.
- Venturi, Lionello. *Astratto e concreto*. In “La Biennale di Venezia”, Venezia, n. 1, luglio 1950, p. 11.
- Venturi, Lionello. *Toti Scialoja*. Estratto della rivista “Commentari”, Roma, a. VII, n. 2, aprile-giugno 1956.
- Venturoli, Marcello. *Il Ministero dell’arte astratta*. In “Paese Sera”, 23-24 dicembre 1957.
- Verdone, Mario. *Scenografie di Scialoja*. In “Terzocchio. Trimestrale di Arte e Critica”, Roma, a. XXIV, n. 89, 1998, pp. 41-42.

Veroli, Patrizia. (a cura di). *Scialoja scenografo, ovvero come riempire del colore della pittura lo spazio scenico*. In “Critica d’arte”, Firenze, a. LIV, n. 19, gennaio-marzo 1989, pp. 79-83.

Vice. *Arte: Da Dely all’astrattismo*. In “La settimana Incom”, Roma, 8 luglio 1950.

Vice. *Le macchie cosmiche di Lilli Romanelli*. In “il Resto del Carlino”, Bologna, 6 novembre 1962.

Vice. *Mostre. Lilli Romanelli alla Medusa*. In “La Voce Repubblicana”, Roma, 17 gennaio 1959.

Visentini, Gino. *La pittura astratta delle monache*. In “L’Europeo”, Milano, 9 luglio 1950.

Zambianchi, Claudio. “*Giornale di pittura*” e altro: su alcuni scritti di Toti Scialoja, in “RoISA – Rivista online di storia dell’arte”, n. 1, 2004, pp. 77-83.

Sitografia

[s.i.a.] *Mostra di Giovani Scenografi del corso di scenografia dell’Accademia di belle arti di Roma*. Cat. della mostra. Spoleto, Palazzo Collicola, 3-12 luglio 1959. v. <https://www.ettoreinnocente.it/sites/default/files/bibliografia/1959_catalogo_giovani_scenografi_a_spoleto.pdf> (17 novembre 2021).

Archivio Innocente, Ettore, v. <https://www.ettoreinnocente.it/it>.

Foundation Oskar Kokoschka (a cura di). *Oskar Kokoschka, Stilleben mit Zentaur (Il ratto della bella Elena)*, 1949, cat. 1949/1. In *Catalogue Raisonne*. v. <https://www.oskar-kokoschka.ch/en/1020/1032/Stilleben%20mit%20Zentaur> (29 dicembre 2021).

Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, *Annullamento di nomine senza concorso disposte dal 1938 al 1943 negli Istituti di Istruzione artistica* <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1945/04/19/045U0133/sg>> (10 ottobre 2021).

Intervento di Fioroni, Giosetta. Roma, Palazzo Carpegna, 16 dicembre 2014. Accademia Nazionale di San Luca, Nuovo Archivio Multimediale. v. <http://nam.accademiasanluca.eu/nam/index.do?text=scialoja&cat=&page=&year=&ida=1115&mult=0&lang=-1&ut=0> (20 dicembre 2021).

Intervento di Kounellis, Jannis. Roma, Palazzo Carpegna, 16 dicembre 2014. Accademia Nazionale di San Luca. Nuovo Archivio Multimediale. v. <<http://nam.accademiasanluca.eu/nam/index.do?text=jannis+kounellis&cat=&page=&year=&ida=1117&mult=0&lang=-1&ut=0>> (26 gennaio 2022).

Paoletti, Giovanna Maria, *Istituto d’Arte Zileri nel ricordo di Cicci*, Associazione Amici di Toti Scialoja, v. <<http://www.amiciditotiscialoja.it/istituto-darte-zileri-nel-ricordo-di-cicci/>> (17 settembre 2020).

Scheda biografica: *Maria Teresa Stella Palleri*, in <http://marchecinema.cultura.marche.it/scheda_dizio.asp?id=60> (19 dicembre 2021).

Teatro 1954-1955. Archivio Teche Rai. v. <<https://www.teche.rai.it/teatro-1954-1955/>> (22 dicembre 2021).