pittura in Italia

Il Novecento/1
1900-1945

Tomo primo

Electa

giugno 1992

837. Geremia Re, Cieco al piano, 1919, olio su tela, 80 × 44 cm. Lecce, Collezione privata.

838. Roberto De Robertis, Testa di donna, 1930, olio su compensato, 47,3 × 35,3 cm. Bari, Pinacoteca Provinciale.

839. Pasquale Vitiello, Mio fratello, 1937, olio su tavola, 147 × 110 cm. Cava dei Tirreni (Salerno), Collezione G. Vitiello.

840. Alberto Chiancone, Confidenze, 1934 olio su tela, 100 × 75 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Franco Girosi, artista anomalo se raffrontato al movimento novecentista, autore di raffinate nature morte e di nudi "dissociati".

Ben più ufficiale l'arte dei pittori sindacali, capitanati dal calabrese Pietro Barillà, promotore ed organizzatore della Prima Mostra del Sindacato Artisti Fascisti della Campania; i suoi dipinti rifuggono però dalla maestosità decorativa di altri novecentisti per sottolineare valori più intimisti, come ne *La fidanzata* (dei Musei Capitolini di Roma) o in *Fanciulla*, che è del 1932. La stessa suggestione privata, la stessa atmosfera di ritorno al fascino discreto della (piccola) borghesia, si ritrova nell'"Ostinato" Alberto Chiancone, non insensibile alle suggestioni di certo Sironi (quello de *Il pastore* del 1931), o in Antonio Bresciani, presente nel 1928 alla Primaverile d'Arte, e già nel 1921, con il *Nudo disteso* esposto alla Biennale napoletana, rivolto alla tradizione manciniana (come ha suggerito il Ricci), mentre più tardi non disdegnò di unirsi alla schiera dei decoratori d'interni in stile neosettecentesco, alla Watteau: genere nel quale si erano cimentati anche La Bella e De Lisio.

Il Novecento napoletano ebbe peraltro un importante protagonista in Giovanni Brancaccio, allievo, con Vincenzo Ciardo, di Leon Giuseppe Buono, ma discostatosi dal paesaggismo puteolano per accedere ad un ruolo ufficiale ben definito: a lungo docente dell'Accademia di Belle Arti, fu negli anni Trenta il decoratore favorito di banche, istituti nazionali, uffici pubblici ecc., sviluppando una forma di allegorismo moderno (*Dopo il bagno* e *Vestizione* ne sono efficaci testimonianze), che si alterna nella sua produzione con una dimensione privata molto forte (*Donna che si pettina*).

Brancaccio fu l'unico rappresentante coerente di quella decorazione che durante l'era fascista vide operosi in tutt'Italia numerosi artisti.

Troppo forte, al Sud, una certa tradizione ottocentesca perché non ci facessero i conti tutti coloro che si trovarono a decorare i palazzi costruiti dal regime a Bari (Antonio la Nave nel Palazzo della Provincia, ad esempio, o lo stesso Duilio Cambellotti nel Palazzo dell'Ente Acquedotto Pugliese), o in Sicilia, come Morici, Amorelli e tanti altri. E nei capoluoghi c'era comunque un certo aggiornamento; ma in provincia, il dettame da seguire era ancora quello ottocentesco, con temi storici e soggetti di genere: bisognerà attendere il 1930 perché Arnaldo De Lisio si adegui, nella *Allegoria*

La pittura in Italia

Il Novecento/1
1900-1945

Tomo secondo

Electa

Pesaro. Nel 1927 trasferisce lo studio all'ultimo piano di Palazzo Carminati, dove alloggia (fino al 1940) con gli amici e pittori veneziani Seibezzi, Bergamini, Mori, Privato, e altri. Nel 1921 partecipa alla I Mostra Regionale d'Arte a Treviso. L'anno successivo entra in contatto con Pio Semeghini e, sia pure superficialmente, con Gino Rossi. Dal 1922-23 frequenta, assieme a Seibezzi, l'isola di Burano, caratterizzandosi come uno degli esponenti del secondo periodo della cosiddetta "Scuola di Burano" (tale definizione verrà comunque rifiutata dall'artista). Inizia a esporre nelle mostre di Ca' Pesaro: nel 1924 Nino Barbantini, che ammira la sua acutezza intellettuale, allestisce per lui all'interno della annuale Esposizione (la XV) una piccola personale. Lontano da certa tendenza impressionista dei colleghi di Ca' Pesaro, Ravenna emerge per una profonda cultura che rivela chiari riferimenti con la contemporanea pittura italiana (da Soffici a Carrà). Eclettico nella scelta dei soggetti e dotato di una tecnica in cui prevalgono i tratti grafici e l'impianto razionale, dipinge figure, paesaggi e nature morte, all'interno delle quali inserisce un colore ancora timido, che andrà sempre più facendosi puro e squillante. Figura riservata ed inquieta, frequenta i giovani intellettuali veneziani (Diego Valeri, Giuseppe Marchiori e Manlio Dazzi); legge Gide, Cocteau, Faulkner, Soffici. Nel 1928 conosce Filippo De Pisis (che invita per alcune settimane nel suo studio) e partecipa alla XVI Biennale di Venezia (*Paesaggio*). Nel 1930 è presente alla XVII Biennale (*Ritratto della signorina Sofia Minassian*) mentre nell'edizione del 1932 propone ben tre opere (*Fiori*, *Pesce* e *Piazzetta*). Incontra pittori stranieri come Marquet e Dufy e collabora, sempre nel 1932, all'allestimento della mostra di Gino Rossi a Treviso. Si interessa alla pittura francese e particolarmente a Matisse. Con Virgilio Guidi scrive sul periodico "Il foglio di Venezia". Si reca sempre più frequentemente a Treviso, dove ormai ha stretto importanti amicizie (tra gli altri: Sante Cancian, Giovanni Comisso, Bepi Mazzotti, Giuseppe Mesirca, Gino Scarpa e Mario Botter). Spirito acuto e autocritico, collabora con illustrazioni a vari testi letterari; egli stesso pubblica nel 1943, con Egidio Bonfante, il volume *50 disegni di Picasso* (Novara, 1943), due anni dopo *Arte cubista* (Venezia, 1945). L'insoddisfazione per il trasformarsi della pittura veneziana del dopoguerra lo spinge ad abbandonare la Laguna e a stabilirsi dal 1947-48 nella città di Treviso. Sposa nel 1949 la vedova dell'amico Sante Cancian, da cui avrà un figlio, Luciano. La tavolozza di Ravenna si accende presto di un cromatismo acceso, con timbri *fauves*, mentre le sue partecipazioni alle mostre si fanno più frequenti, anche se quasi tutte ristrette all'ambito veneto (nel 1951 vince, ex aequo con Guidi, il secondo Premio Burano). Mentre il successo non gli arride mai pienamente, la salute cagionevole lo obbliga a lunghi e penosi periodi di inattività. Nel 1972 tiene una mostra personale alla Galleria Santo Stefano di Venezia: sarà l'ultima. Poco dopo, il 29 aprile dello stesso anno, si spegne a Treviso, all'età di settantaquattro anni.

Juti Ravenna, Bambina, olio su tavola, 62,4 × 50 cm. Roma, Patrimonio artistico del Quirinale.

Bibliografia: *Otto pittori veneti*, catalogo della mostra, Padova 1961, p.n.n.; *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra, a cura di C. L. Ragghianti, Firenze 1967, pp. 236-237; L. Bortolatto, *Juti Ravenna 1897-1972*, catalogo della mostra, Treviso 1979, con bibliografia precedente; M. Goldin, *Pittura a Treviso tra le due guerre*, catalogo della mostra, Treviso 1990, pp. 305-308, 385-386, 399, con bibliografia precedente; *Il ritratto nella pittura italiana del '900*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Bologna 1991, p. 153 (*e.c.*).

Re, Geremia (Leverano/LE, 1894-1950). Conclusi gli studi regolari all'Istituto d'Arte di Roma e dopo un'esperienza al fronte di cui rimangono alcuni schizzi, insegna, a partire dal 1922, decorazione presso la Regia Scuola d'Arte di Lecce, la città che lo aveva tenuto a battesimo l'anno precedente in occasione della sua prima personale. Già in questa rassegna, attraverso il dipinto intitolato *Cieco al piano* (1919), una delle opere più compiute della fase giovanile documentata da una cospicua produzione grafica e da un'intensa attività ritrattistica, si manifesta l'esigenza di svecchiamento nei confronti della stagnante cultura artistica salentina ancora attardata a vecchi moduli del naturalismo tardo ottocentesco. Al carattere esornativo e illustrativo di questa tradizione l'irrequieto artista opporrà una trascrizione introspettiva dell'oggetto rappresentato, congiunta a una sempre crescente attenzione nei confronti dei valori cromatici che l'influenza dell'ambiente romano – in occasione della sua partecipazione alle Biennali del 1921 e del 1925 –, e in primo luogo la lezione di Spadini, stimolerà in modo determinante. Presente in questi anni con regolarità alle diverse edizioni delle Biennali di Gallipoli e di Lecce, di fondamentale importanza per la sua formazione artistica si riveleranno tuttavia il viaggio a Parigi nel 1928, dove esporrà al Salon d'Automne il ritratto dell'attrice France Ellys, e la visita alla II Mostra d'Arte del Novecento Italiano tenutasi a Milano l'anno successivo. Più che un coinvolgimento diretto, il momento novecentista – esemplificabile da oli del tipo *Interno di stalla* (1930-31) o *Paesaggio marino con cavaliere* (1930-31) entrambi in collezione privata a Copertino (Lecce) – riflette l'adesione a una generale istanza di modernità e di aggiornamento culturale e viene a coincidere con una serie di impegni assunti dall'artista anche sul piano organizzativo e promozionale, quale ad esempio la funzione di segretario, per la Provincia di Lecce, del Sindacato fascista di Belle Arti (a Bari inoltre nel 1930, alla I Mostra regionale del Sindacato Belle Arti di Puglia, dove espone *Pescatore*, *Maternità*, *Paesaggio*, figura nella commissione per la scelta delle opere). L'assimilazione di una cultura tutta francese sembrerà invece affiorare soprattutto nella seconda metà degli anni trenta rivelando espliciti rimandi all'opera di un Kisling o di un Van Dongen – il *Ritratto* femminile esposto nel 1936 a Bari alla III Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista – di un Matisse – la decorazione, ascrivibile agli stessi anni, della cantina del villino di campagna del conte Zecca, nei pressi di Leverano – o, come rivelano due disegni a carboncino databili al 1938-39, del Picasso di *Guernica*, a lui noto attraverso la rivista "The Studio" (le riviste costituiscono sempre per Geremia Re uno straordinario veicolo di apertura agli stimoli della cultura europea). Animato da un costante bisogno di sperimentazione, l'artista perviene in seguito, con il trasferimento a Parma nel 1940 dove insegna figura all'Istituto d'Arte, a un'ulteriore maturazione della sua visione pittorica. Nei tre anni del soggiorno parmense, in un ambiente più congeniale alle sue esigenze, Re intrattiene proficui rapporti con Soldati, Lilloni, Mattioli, partecipando, peraltro, alla mostra d'arte pro combattenti (1942) e allestendo, insieme ad Emilio Casadio, una personale a Palazzo Marchi (1943). A questo periodo, influenzato dalla lettura dell'opera morandiana, appartengono teorie di figure femminili avulse da qualsiasi appiglio col reale – *Figure femminili* (1942-43, proprietà V. Re, Lecce) – o composizioni di paesaggi emiliani – *Paesaggio parmense* (1941-42, proprietà G. Pranzo, Lecce), *Paesaggio* (1942, Pinacoteca Parma) – rigidamente impostati per

piani paralleli. Rientrato come sfollato nel paese natio e ripreso il posto di decorazione pittorica presso la Scuola d'Arte di Lecce, l'artista si dà a potenziare la carica espressiva del colore, – *La poltrona azzurra* (1947 circa), *Vaso con fiori* (1947-48), entrambi in collezione privata a Lecce – giungendo poi, con le ultime fatiche, a un consapevole recupero del dato oggettivo evidenziato dal pannello decorativo per il Ridotto del nuovo teatro Ariston (1949), esplicitando anche, come nel caso del dipinto intitolato il *Contadino* (sempre del 1949), il suo impegno sociale e politico. Un anno dopo la morte, avvenuta prematuramente per arresto cardiaco nel gennaio del 1950, il "Maggio" di Bari allestisce in suo onore una prima retrospettiva curata da Vittorio Bodini seguita, nel 1953, da un'altra rassegna riservatagli assieme al pittore leccese Carlo Barbieri; infine nel 1983 la città di Lecce gli dedica un'ampia mostra antologica.

Bibliografia: *Cronache d'arte e di cultura*, in "Fede. Rivista quindicinale d'arte e di cultura", III, 11, 1925, p. 172; *Catalogo provvisorio della I Mostra regionale del Sindacato Belle Arti di Puglia*, catalogo della mostra, Bari 1930, p. 16; *III Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Puglia*, catalogo della mostra, Bari 1936, p. 52; *VI Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Puglia*, catalogo della mostra, Bari 1939, p. 41; *Paesaggio di Puglia*, Bari 1939, p. 50; G. Paladini, A. Lora, *La R. Scuola d'arte applicata all'industria "G. Pellegrino" di Lecce*, Firenze 1942, pp. 26, 32-33; *I Mostra Nazionale di pittura del "Maggio di Bari"*, catalogo della mostra, Bari 1951, pp. 64-67; G. Sciortino, *Alla Mostra del Mezzogiorno. Retrospettive di artisti del primo Novecento*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 19 marzo 1953, p. 3; *Geremia Re*, catalogo della mostra, Bari 1983; A. Cassiano, *Lecce. La Provincia, gli artisti*, catalogo della mostra, Galatina 1986, pp. 22-23, 108-111; C. Farese Sperken, *Geremia Re*, in *Il ritratto nella pittura italiana del '900*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Bologna 1991, p. 154 (*l.r.p.*).

Reggiani, Mauro (Nonantola/MO, 1897-Milano, 1980). Compie gli studi artistici dapprima al Regio Istituto di Belle Arti di Modena frequentando i corsi speciali di figura e la Scuola Libera del Nudo (1911-1919), quindi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, divenendo amico di Marino Marini e della sorella Egle che però seguono i corsi regolari dell'Accademia e dello scultore emiliano Giuseppe Graziosi (1920-1921). Nel 1922 espone per la prima volta alla Mostra Nazionale del Comune di Livorno. Dal 1923 inizia a prendere contatto con l'ambiente milanese dell'Accademia di Brera, introdotto dall'amico Graziosi che vi insegna scultura e dal 1924 si stabilisce definitivamente nel capoluogo lombardo con la famiglia. Frequenta gli artisti di Novecento, stringendo particolare amicizia con Piero Marussig, Achille Funi e Raffaele De Grada. Dopo il periodo giovanile caratterizzato da una pittura ancora legata alla tradizione realistica ottocentesca (*Nonna Regina sul letto di morte*, 1920), condivide fino al 1930 la tendenza del "ritorno all'ordine", partecipando alle più importanti mostre in Italia e all'estero del Novecento. Nel 1924 espone alla XX Triennale d'Arte Applicata di Modena per la prima volta alla Permanente a Milano, segnalato da Carrà sul "L'Ambrosiano". Nel 1925 staccandosi progressivamente dai modelli di ascendenza realistica ottocentesca, si volge all'opera di Cézanne, (come dimostra la *Natura morta* presentata in quell'anno alla Biennale di Venezia) che può vedere, assieme a lavori di Juan Gris, durante il suo primo viaggio a Parigi con Pompeo Borra e altri artisti. Nel 1930 si reca per la seconda volta a Parigi, periodo al quale risale la conoscenza dell'opera di Arp, Kandinskij, Magnelli ed Ernst. Tra il 1930-32 dipinge prevalentemente nature morte, preoccupandosi dello studio della strutturazione dei piani e della resa tonale e trascorre l'estate del 1932 a Bocca di Magra con Atanasio Soldati e il gallerista e pittore milanese Gino Ghiringhelli, discutendo di pittura. Infatti quell'anno segna l'inizio di un periodo di ripensamento, durante il quale si astiene dal fare mostre (le ultime sono: la collettiva, con Bogliardi, Ghiringhelli e Soldati, del marzo del 1932 al Milione e la Mostra del Sindacato lombardo alla Permamente, 1933) che prelude alla successiva scelta astratta. Nel novembre del 1934 è con Bogliardi e Giringhelli firmatario della *Dichiarazione degli espositori* presentata nel catalogo della prima mostra dell'astrattismo italiano, tenutasi alla Galleria del Milione e nel 1935 partecipa alla I Mostra Collettiva di Arte Astratta Italiana (Torino, Studio di Paulucci e Casorati) e aderisce al gruppo parigino Abstraction-Création (con Bogliardi, Ghiringhelli, Licini, Veronesi, Melotti e Fontana) e alla II Quadriennale di Roma del 1935. Nel 1936 presenta una personale al Milione con testo in catalogo dell'architetto razionalista Alberto Sartoris. Le pitture astratte di questi primi anni (1933-1934) non sono omogenee e denotano una fase ancora di ricerca del linguaggio formale, soprattutto evidenti sono gli influssi cubisticheggianti e puristi (Ozenfant e Janneret) piuttosto che neoplastici o costruttivisti (*Composizione 8*, 1933; *Composizione 1*, 1934; *Composizione R 1*, 1934), con attenzione soprattutto per le forme curve. Il 1935 è l'anno centrale della maturazione astratta di Reggiani, e in generale degli astratti italiani, che realizza composizioni organiche segnate dalla conoscenza del neoplasticismo di Mondrian e dall'influsso di Vordengerge-Gildewart e delle strutture diagonali di Van Doesburg: forme geometriche aliene però da un qualunque valore simbolico (*Composizione N. 8*; *Composizione N. 4*; *Composizione N. 7*; *Composizione N. 5*; *Composizione N. 6*). Non a caso, sempre nel 1935, viene pubblicato *Kn*, il testo teorico di Carlo Belli sull'Astrattismo. Feroci sono le critiche mosse contro l'Astrattismo dalla cultura "ufficiale", che privilegia un'arte figurativa di intenti pedagogici dichiarati, che favoriscano la cultura fascista. Tra il 1937-38 la Galleria del Milione subisce un cambiamento di tendenza interessandosi alla pittura di Carrà, Morandi ecc., mentre Maria Cernuschi Ghiringhelli, moglie di Gino, continuerà da sola ad adoperarsi per l'Astrattismo. Anche Reggiani, come quasi tutti gli astratti italiani, vive un periodo di dubbio tra il 1937 e la fine del conflitto mondiale, ritornando a opere figurative (ritratti, paesaggi e nature morte soprattutto a partire dal 1939), di cui le due *Composizioni* astratto-metafisiche del 1937 pubblicate su "Quadrivio" del 1938 e su "Valori Primordiali" (1938) sono premessa, come pure le opere astrette ispirate al Neocubismo. Dal dopoguerra Reggiani resta costantemente fedele alla scelta astratta, che approfondisce metodicamente fino alla morte. Negli anni cinquanta partecipa al Mac, divenendone presidente nel 1954-55, realizzando opere estrose nelle quali sperimenta nuove forme geometriche (che guardano anche a un certo Prampolini), valendosi anche di tecniche materiche (*Composizione N. 4*, 1956; *Composizione a ventaglio*, 1935; *Composizione N. 2*, 1957). Nel 1957 la Galleria del Grattacielo di Milano presenta una personale con in catalogo un'intervista a Reggiani di Tristan Sauvage: da questo momento comincia una collaborazione con il Grattacielo che si protrae fino al 1966. Nu-

Mauro Reggiani, Figura di donna, 1932, olio su tela, 73,5 × 55,5 cm. Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna.