

Predella journal of visual arts, n°52, 2022 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Umberto Battaglia, Vittoria Camelliti, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Camilla Marraccini, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Through the story of the Galleria La Nuova Pesa in Rome (1959-1976), owned by the building contractor Alvaro Marchini (a tycoon closely linked to the Italian Communist Party), we can understand the mood of the dialectic between modern realist and abstract art, that marked the Italian context between the fifties and the seventies. Mixed with political ideology and engaging the whole Italian intellectual environment, it was a symptomatic index of the particular political shape that characterized post-war Italy.

Nel tentare di fare la storia di una galleria d'arte si incrociano molti e diversi fattori di cui tener conto. Il gallerista, prima di tutto; ma poi gli artisti che vi espongono, ovviamente; i critici che ne seguono le vicende: quelli a favore e quelli avversi; e poi i collezionisti, che ne decretano il successo o l'insuccesso; le collezioni che si formano in conseguenza e il relativo peso sul mercato; l'influenza che una galleria esercita sul gusto del tempo e del luogo in cui opera; l'interazione con altre gallerie. E l'influenza che esercita altrove: in altri luoghi, persone, istituzioni. L'evoluzione delle scelte nei mesi e negli anni, e i motivi che sono alla base delle relative scelte; il tipo di società che si aggrega intorno a un luogo predisposto all'incontro, quando non – anche – allo scontro. Se tutto questo è vero per qualsiasi galleria – un'entità figlia del XIX secolo, ma che vide nel XX la sua apoteosi di ruolo, significato, statuto – per la Galleria La Nuova Pesa si deve aggiungere tra i "pesi" (mi si perdoni il gioco di parole) quello altrove forse meno necessario e comune: la Politica. Il che contribuisce naturalmente a complicare ancor più le cose, data la quantità dei parametri già tirati in ballo di "default" da un'analisi come questa, che oggi peraltro si sente come sempre più importante, "necessaria" ai fini della lettura e comprensione della stessa opera d'arte, che non vive come un improbabile pesce fuor d'acqua, ma è frutto di tensioni e circostanze, come ogni altra espressione umana d'altronde.

Il compito appare dunque, soprattutto oggi, in un periodo in cui gli studi artistici sono particolarmente orientati su quest'ottica d'indagine, né semplice né breve. Tuttavia una certa sintesi è richiesta sia dalla sede sia dalla natura del contributo, che è solo una parte del tema generale: cioè la prima fase di un'attività che copre molti anni, dal 1959 a oggi, e di cui ciò che andrò a esaminare rappresenta solo la prima fase, la radice – benché autonoma – di un percorso assai più lungo e articolato; ossia la galleria di Alvaro Marchini, aperta nel 1959, la cui attività si interrompe nel 1976.

Mi si perdonerà dunque se, nel seguirne la storia, tratterò tagli apodittici, sintesi estreme, lasciando ad altra sede (magari una tesi di dottorato, o un libro specifico, entrambi auspicabili) un'analisi più minuziosa e circostanziata¹.

Veniamo dunque al punto. Alla fine di aprile del 1959 apre i battenti a Roma, al primo piano di via Frattina 99, la Galleria La Nuova Pesa.

Il gallerista e proprietario è Alvaro Marchini, non proprio un personaggio marginale, anzi politicamente e mediaticamente molto esposto, nella Roma del *boom* economico incipiente. Alvaro è figlio di Alessandro Marchini, un socialista che, al congresso del 1921, si schiera decisamente dalla parte del neo-nato Partito Comunista. La storia politica di questa famiglia, originaria dell'Umbria ed emigrata a Roma proprio per sfuggire alle vessazioni del fascismo, più stringenti e implacabili nel piccolo contesto di Moiano, il paese di origine, affonda dunque nella fondazione e nelle radici stesse del Partito Comunista. In questa tradizione, Alvaro e il fratello Alfio (ma anche le rispettive mogli) furono tra i protagonisti della resistenza romana; Alvaro, tra l'altro, fu tra i rifondatori del quotidiano «l'Unità», nel 1944. Tralasciamo qui di riferirci ad altri suoi ruoli paralleli, come quello di presidente della AS Roma, di costruttore edilizio, ecc., meno incidenti culturalmente se non mediaticamente. Vedremo quante connessioni, sia estetiche che umane, sociali e tecniche, avrà questa sua nitida posizione politica sull'indirizzo stesso della galleria.

Il 23 aprile 1959 si inaugurò dunque la prima mostra della Galleria La Nuova Pesa. Il titolo era programmatico, secco e privo di sbavature: *31 autori e 31 opere del rinnovamento artistico italiano dal 1930 al 1943*. Il direttore della galleria (la galleria avrà sempre un direttore distinto dal proprietario Alvaro, e il *décalage* di questi direttori sarà anch'esso significativo nei progressivi orientamenti culturali) era Riccardo D'Amico, ma di fatto quel ruolo era ricoperto effettivamente da Dario Durbé, uno studioso non più giovanissimo (aveva 36 anni), che avrebbe di lì a poco (1960) curato la prima mostra sulla "Scuola Romana", un tentativo filologico ancora acerbo e lacunoso, ma volenteroso, di rimettere "in ordine" la passata esperienza dell'arte italiana tra le due guerre². Certamente questo sguardo "retrospettivo" si rifletté sulla mostra alla Nuova Pesa, ma ciò che finora non è stato notato è che quei 31 nomi di artisti sono una sostanziale trasposizione del gruppo di "Corrente".

Si partiva dunque, alla Nuova Pesa, da quell'esperienza di arte fortemente "politica" del movimento di "Corrente", la cui rivista fu censurata dal fascismo nel 1940. Quel riferimento era ulteriormente sottolineato dalle date delle opere in mostra: 1943, anno in cui chiuse la Galleria di Corrente (Bottega di Corrente), e 1930, a ritroso, la data d'origine (più o meno, tra 1929 e 1930) di quella Scuola

di via Cavour che vide la nascita di un espressionismo irrequieto che era alla base del linguaggio di protesta di "Corrente", e il cui personaggio focale, Scipione, era stato già segnalato come tale nel 1939 da Giovanni Marchiori nella stessa rivista del gruppo³. Ben 18 di quei 31 nomi erano stati protagonisti delle mostre del primo emblematico gruppo antifascista dell'Italia fascista⁴. Gli altri erano aggiornamenti e riempimenti direi ovvi e persino necessari: a Roma si dovevano inserire gli artisti romani legati a quella lezione di "realismo" che la galleria avrebbe seguito (Guzzi, che fu il primo teorico del realismo in una celebre mostra del 1940⁵; Ziveri, che sarebbe stato una delle punte di quella storia "realista" nelle esposizioni della galleria), ma anche gli artisti che per ventura erano rimasti esclusi da "Corrente": Cagli, emigrato negli Stati Uniti perché ebreo; Antonietta Raphaël perché anch'essa ebrea e impedita a esporre in un'Italia razzista; Carlo Levi, per la stessa ragione e perché inoltre antifascista e riparato in Francia, clandestino in lotta in Italia. Poi si scelse di inserire nel novero qualche pittore più giovane, come Stradone, e alcuni artisti orbitanti intorno all'altro gruppo "antifascista" dei "Sei di Torino": Francesco Menzio, Luigi Spazzapan, Pietro Martina. Non entriamo qui nel problema dell'effettiva valenza antifascista di molti dei pittori citati, in tutto l'arco di tempo preso in esame: è un tema che ho affrontato con documenti alla mano in un libro non più recentissimo⁶; ma che in effetti nell'Italia del 1959 rivestivano ufficialmente quella valenza di opposizione, di "fronda" al fascismo. Che fosse vero o meno, non è un problema che ci interessa qui: erano di fatto accreditati come tali, e dunque nella realtà del tempo rivestivano quel ruolo effettivo, flagrante.

La mostra appariva dunque come un memento – e una riproposizione – dell'esperienza politica ed estetica di "Corrente", aggiornata a tre lustri dopo: non poteva – e non voleva – esserne una fotocopia, ma intendeva essere una rilettura critica. Tanto intensa e chiara da neppure desiderare di dichiararla come tale. E infatti in tempi recenti, data la mancanza di etichetta, se ne è dimenticato il reale, significativo riferimento.

Perché riprendere e citare "Corrente", senza farvi esplicito riferimento (un riferimento che a quell'epoca chiunque peraltro poteva percepire istantaneamente), e perché proprio in quel momento? Cosa stava avvenendo a Roma per sentire il bisogno di rispolverare un'arte di molti (o pochi?) anni prima, un'arte di forte impegno politico, ripresa come *incipit* da una galleria che apriva allora, al punto da voler sembrare un'indicazione di tragitto? Sarebbe ingenuo se pensassimo che si trattasse solo di un impegno politico, di un tributo al Partito Comunista. Anche se in parte ciò era effettivamente vero.

A guardare cosa succedeva negli anni Cinquanta, a Roma, ritroveremo le tracce più profonde di una dialettica che non era affatto banale o superficiale, ma aveva protagonisti e comprimari in campo per una battaglia di ampie dimensioni.

Partendo da lontano, l'Art Club, un organismo associativo nato nell'ottobre 1945, presieduto dal pittore polacco Joseph Jarema e coadiuvato (come vicepresidenti) da Enrico Prampolini e Virgilio Guzzi, fu il primo atto di un "piano Marshall" delle arti in Italia. Molto ci sarebbe da scrivere e da indagare su quel momento cruciale in Italia. A cominciare da dove arrivassero i fondi per l'associazione e dal perché un organismo italiano (benché con ambizioni di internazionalità) fosse presieduto da un pittore polacco appena giunto come militare (a fianco delle truppe alleate) nel nostro Paese. In realtà Jarema era un agente dell'*intelligence* americana incaricato e sovvenzionato per promuovere un sostanziale cambiamento nell'arte italiana: un'uscita "dolce" ma decisa dal clima dell'arte tra le due Guerre, marcata dalla presenza del fascismo. Era significativo che vicepresidenti fossero Prampolini e Guzzi, esponenti (entrambi con finissime capacità critiche) di due opposti schieramenti del passato: futurismo e avanguardia Prampolini, realismo e tonalismo Guzzi. Persino nelle parole di un artista polemico e intransigente (anche con i suoi colleghi di partito), Achille Perilli⁷, l'artista polacco veniva definito «Nelle smorte acque della Scuola Romana di tradizione tonale e figurativa, Jarema fu subito un efficace alleato di quanti proponevano un cambiamento radicale, come noi giovani tesi a distruggere il Novecento italiano»⁸. Operazione culturale alleata, dunque, raffinata e discretissima. In quei tempi così turbati, le reali origini delle spinte culturali che andavano manifestandosi non erano sempre chiarissime. Nel clima di internazionalizzazione auspicata, Pablo Picasso veniva comunque indicato come un esempio imprescindibile: Prampolini abbraccia infatti istantaneamente nelle sue opere tra 1944 e 1945 questa visione, dando il via a una stagione neo-cubista italiana di grande fascino e di calcolato entusiasmo. Guzzi accompagna la visione del realismo in un campo più internazionale, aperto. Sono le premesse per le posizioni, poco dopo, più definite ed elaborate del *Fronte Nuovo delle Arti*. Quando nel 1951 Jarema lascia la presidenza a Prampolini, la dicotomia di equidistanza realismo-avanguardia si spezza: Prampolini promuove la mostra *Arte astratta e Concreta in Italia*, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Ancora, ci si era messo anche Palmiro Togliatti, sotto il nome di battaglia di Roderigo di Castiglia, a parlare alla fine del 1948, come un apparente analfabeta, di arte; condannando come "scarabocchio" qualsiasi cosa non fosse puro realismo con intenti sociali. Credo che lui leggesse benissimo la manovra americana dietro a ciò che avveniva (come molti artisti invece non riuscivano), e sacrificasse l'intelligenza critica (o l'intelligenza *tout-court*, come avvenne per l'Ungheria poco dopo) alla necessità politica⁹.

Tempi complessi. Massimalisti. Ma per tornare a noi, cioè alla Nuova Pesa, va notato che la pratica espositiva del tempo era nei fatti molto più pacata, più

pragmatica, basata più che altro sulle amicizie e sulla qualità. Gallerie impegnate, come la Tartaruga di Plinio De Martiis (aperta nel 1954), esponevano inizialmente gli stessi artisti romani che avrebbe esposto Marchini: Mafai, Pirandello, ecc. La galleria di Plinio si era aperta con una mostra storica, sul realismo di Daumier. Tutto ciò conviveva con presenze anche astratte (Dorazio, Perilli, Afro). Insomma, le aspre polemiche del primissimo dopoguerra avevano lasciato spazio, a metà decennio, a una convivenza civile di opposte visioni; realismo e astrattismo erano divenuti, da argomenti di battaglie cripto-politiche, battaglie stilistiche: più eleganti, anche se non meno discriminanti e spesso acri.

È comunque a partire dal 1957-1958, che i campi si definiscono nuovamente in maniera più netta e combattiva, in corrispondenza con il “boom economico”. La moda (oggi diremmo il *mainstream*) si sposta decisamente sull’astrattismo, sull’informale che a quel punto diviene un vero credo religioso. Chi non vi aderiva era considerato un reazionario. Già in precedenza aleggiava un dubbio su chi si ostinava a guardare la realtà; ma era un dubbio per così dire elitario. Quando, alla Tartaruga, Mafai si presenta, nel 1957, con dei quadri astratti (peraltro, a distanza di anni occorre dirlo, piuttosto – anzi molto – deludenti), un equilibrio di convivenza si rompe. Si apre una contesa aspra che durerà per anni.

È qui che si incardina la natura e l’interesse della galleria La Nuova Pesa: difenderà strenuamente, e con intelligenza, le istanze di una pittura legata sentimentalmente e ideologicamente alla Realtà. Ancora una digressione. Si ricordi che nel 1957 Bruno Sargentini (di origine umbre come i Marchini) e Ennio Borzi aprirono la galleria L’Attico, a piazza di Spagna. Erano entrambi esponenti del PSDI, entrambi legati agli enti delle case popolari (dunque antagonisti politici di Marchini ma limitrofi come interessi di lavoro) e sostenevano l’arte astratta informale: espongono Jean Fautrier, Lucio Fontana, Vasco Bendini, Leoncillo, ecc. Quello stesso Leoncillo che era presente nella mostra inaugurale della Nuova Pesa con un’opera espressionista, figurativa, del 1939, a rimarcare le impegnate origini realiste ed espressioniste. Ci sarà una lotta di posizioni, anche per rileggere l’arte del passato in un modo o nell’altro: Sironi, accostato a Permeke, viene letto all’Attico (1980 e 1982) come un fiancheggiatore dell’*informel* (come peraltro aveva già fatto Michel Tapié nel 1952)¹⁰, mentre Mario De Micheli nella mostra alla Nuova Pesa (1962) ne enfatizzava i contadini, i proletari, le periferie, insomma il senso di realismo sociale. Tra le altre forzature critiche di quegli anni, va segnalata quella di un Mafai “anni Trenta” accostato a Fautrier, utilizzando come paragoni opere anche deteriorate dell’artista (ricordo in particolare un *Nudo*, massacrato dalle *craquelures*, utilizzato a tal fine nelle lezioni della cattedra di Nello Ponente) per incoraggiare la radice inconsciamente “informale”. È curioso, ma le due gallerie,

entrambe marcate politicamente, sostengono due fazioni opposte anche sul versante estetico. E sul versante “atlantista”, scorgiamo ancora alla fine degli anni Cinquanta, in alcune gallerie come Appia Antica (inaugurata anch’essa nel 1957), l’ombra di un’internazionalizzazione di stampo americano e di caratterizzazione estetica informale, “aiutata”, si diceva, anche con fondi dei servizi segreti¹¹.

Ma il colpo grosso di Marchini è, in questa intensa volontà di posizionamento estetico, di internazionalizzazione e contestualizzazione nell’arte europea e mondiale dell’arte italiana legata alla realtà, di attrarre Picasso nella sua orbita. Di dare cioè una genealogia conclamata al realismo che la galleria intendeva sostenere. Si noti bene, che Picasso era stato già, in tempi non sospetti (tra fine anni Trenta e primi Quaranta), rivendicato come referente, formale e politico, non solo da Guttuso, ma da tutto il movimento di Corrente¹². Le mostre di Picasso alla Nuova Pesa (1961, 1964 e 1968), dovute al sodalizio stabilito personalmente con Daniel-Henry Kahnweiler e la galleria Leiris di Parigi, danno risalto e contesto a tutta l’operazione di sostegno a un’arte legata alla Realtà, propugnata dalla galleria (e dal Comitato Centrale del Partito Comunista). In questo senso è anche bene ricordare che la linea realista, benché dominante e “ufficiale” all’interno del PCI, non era affatto esclusiva. Anzi. Fin dal 1947 gli artisti di *Forma 1* si erano definiti apertamente e orgogliosamente “marxisti”, e interni al Partito Comunista. Ho riferito sugli albori di questa contraddizione, che portò addirittura a una rissa vera e propria, nell’occasione di una mostra di Cagli, sostenuto da Trombadori e dal Partito Comunista, mentre i giovani comunisti di *Forma 1* lo contestavano. Una contraddizione che sarà notata dagli stessi osservatori contemporanei¹³. Dunque il Partito Comunista di allora va visto non come una monade univocamente indirizzata, ma come un cosmo intorno a cui ruotavano diverse posizioni anche opposte. Si pensi che Alberto Moravia, che aveva presentato nell’ottobre-novembre 1959 una delle prime, significative e paradigmatiche mostre della Nuova Pesa (*Renato Birolli. Italia 1944. 86 disegni sulla Resistenza*), metterà sulla copertina del suo ultimo romanzo, *La noia* (pubblicato da Bompiani nel 1960), un quadro espressionista astratto di Franz Kline, uno degli artisti della galleria di Plinio De Martis: comunista anche lui, ma uscito dal partito dopo i fatti di Ungheria (1956), e ormai devoto alla diffusione dell’arte astratta americana, mercante esclusivo di Cy Twombly. Ma la visione primaria, “ufficiale” del partito era e rimaneva quella espressa dalla galleria di Marchini.

Questa internazionalizzazione dell’estetica “realista” è sottolineata e cadenzata, anche per contestare quella parallela dei sostenitori dell’astrattismo informale, da mostre dedicate ad artisti non italiani. La prima è della fine del 1960, *Arte italiana e straniera di piccolo formato*: è una mostra schierata, ovviamente politicamente,

con molti artisti provenienti dal blocco dell'Europa dell'est (ma non solo), a confronto con gli italiani. L'anno dopo si presenterà invece Sarai Sherman, una pittrice americana ispirata a Ben Shahn, allora celeberrimo, rappresentante di un realismo espressionista, politicamente impegnato, americano¹⁴. Molte altre seguiranno, di Fernand Léger (1963, sempre dovuta al sodalizio con Kahnweiler), José Ortega, che si presentò ben quattro volte con personali alla Nuova Pesa (1964, 1968, 1970, 1974), Juan Gris (1968), Edouard Pignon (1969), Georges Braque (1974), Ben Nicholson (1975). Molti di questi artisti erano decisamente organici al Partito Comunista (Léger, Ortega, Pignon), ma non necessariamente. Il contesto rappresentato intendeva dimostrare un'internazionalità, una genealogia, ma anche un orientamento ideologico dell'arte che non perdeva di vista la realtà, e una capacità della stessa di aggiornarsi, di non essere mera espressione di un realismo socialista, ma perfettamente al corrente dei tempi, delle pulsazioni del contemporaneo. Un'altra mostra di grande peso fu *Germania 1907-1931*, inaugurata nel dicembre 1963, che presentava una raccolta di opere di espressionisti e realisti tedeschi: un'altra delle radici storiche del realismo post-bellico novecentesco, attentamente guardata da molti artisti italiani.

Il collante politico appariva essenziale, anche se non era sottolineato e in fondo nemmeno esplicitamente richiesto. Ma era, come dire, sottinteso. In questa direzione era orientata anche la scelta dei direttori e fiancheggiatori della galleria. *Deus ex machina* è sempre più Antonello Trombadori, che compare spesso in prima persona a presentare mostre, sempre presente alle inaugurazioni, dietro a molte scelte di artisti (non sempre felici, ma certo molto orientate). Dario Durbé scompare presto, lasciando però come eredità un gusto per l'esplorazione storica, filologica, per la ricerca di radici nel passato recente del Novecento, che la galleria continuerà a perseguire. Mai si apriranno indagini sul Futurismo, beninteso, su cui gravavano ben due anatemi, quello politico fascista e quello stilistico astrattista, ma come abbiamo visto non manca il coraggio di proporre persino Sironi, la cui militanza politica era stata indubbia, come un esempio colossale di realismo. Trombadori naturalmente era il critico di riferimento del PCI, ma la sua visione era certamente più larga di quanto fosse stata quella di Togliatti: più pragmatica e conciliante. Tra il 1960 e il 1961 un certo ruolo viene ritagliato da Dario Micacchi, critico d'arte dell'«Unità», che presenta diverse mostre della galleria. Ma il direttore, a partire dalla seconda metà del 1961, quando la galleria, ampliandosi, si trasferisce nella nuova sede di via del Vantaggio 46, diventa Fernando Terenzi. È il fratello di Amerigo, potente responsabile editoriale del Partito Comunista Italiano (fu amministratore delegato dell'«Unità», fondatore di «Paese Sera», vicepresidente dell'Ansa, ecc.), appassionato d'arte, collezionista (esposi nelle mie

mostre alcuni dei bellissimi Sironi di sua proprietà); nel 1944 contribuì, assieme a Marchini, a ricostituire il giornale di partito, «l'Unità». Fernando Terenzi rimarrà alla guida della galleria, in accordo e sintonia con Trombadori, fino al 1970, quando Ezio Radaelli prenderà il suo posto. È quest'ultima una svolta decisamente mediatica, si potrebbe dire al passo coi tempi, perché Radaelli era un personaggio televisivo di successo, legato alla cultura di massa¹⁵. Micacchi, Trombadori e Mario De Micheli¹⁶ continuano comunque a firmare molti dei cataloghi delle mostre, a sottolineare come la linea "politica" non sia mai cambiata, rimanendo fedele a una visione organica al Partito Comunista ma al tempo stesso aperta a curiosità, esplorazioni nel campo di una concezione dell'arte che non vuole prescindere dalla realtà. Naturalmente Renato Guttuso è il perno artistico di quel contesto, che vede una costellazione di pittori ovviamente di diverso calibro e intelligenza, che vanno dalle generazioni "storiche", o più anziane, cui si è già accennato (Ziveri, Mafai – esposto però solo dopo la morte, nonostante fosse da sempre amico di Marchini, poiché i suoi ultimi anni avevano visto l'inconciliabile "svolta" astratta –, Cagli, Fazzini, Levi, Mirko, Manzù, Mazzacurati, Pirandello, Raphaël, ecc.), a quelle "intermedie" (Birolli, Cassinari, Ferroni, Maselli, Stradone, Treccani, Vespignani, Zancanaro), fino alle più giovani, di eclettiche aspirazioni, che annoverano pittori e scultori come Attardi, Bodini, Calabria, Caruso, Ceccotti, Ciniglia, Fieschi, Gaetaniello, Gianquinto, Guccione, Guerreschi, Mazzullo, Murer, Quattrucci, Spagnulo, Sughì, Titonel, Tornabuoni, Trubbiani, Vacchi, e tanti altri. Come si vede il panorama è estremamente variegato, ma tra maestri ed epigoni ciò che si intendeva salvaguardare collettivamente era un impegno drammatico e non edonistico dell'arte e una sua connessione stretta con la vita, la politica, la società; che a quel tempo e in quel contesto si leggeva come legato in maniera indispensabile e inscindibile a una realtà anche lacerata, espressionisticamente – o talvolta "metafisicamente" – incisa e deformata, ma riconoscibile e araldica come una bandiera sventolata in una manifestazione. Se quella visione non sarebbe uscita vincente dal corpo a corpo con la Storia, tuttavia quella storia, patrimonio almeno di una parte (e non certo minoritaria) della cultura italiana, la rifletté con estrema chiarezza e anche con una certa programmatica sincerità.

Trombadori, in particolare, articolò molte scelte ma anche condusse in prima persona molte delle digressioni "storiche" (particolarmente significative in quel contesto di costante ricerca di una tradizione che si costituisse come alternativa a ciò che avvenne durante il fascismo), tra cui alcune sono da ricordare con qualche parola in più. Tra gli artisti italiani organizzò mostre "riscoperta" di Riccardo Francalancia, Ernesto Nathan, Edita Broglio e Galileo Chini. Certo a lui si dovevano anche le monografiche di Antonio Donghi e Osvaldo Licini, non certo oggetto

di riscoperta, ma quelle citate rappresentavano davvero intelligenti sguardi retrospettivi. Avevano alle spalle naturalmente l'esperienza critica fondamentale di Carlo Ludovico Ragghianti, con la sua mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*¹⁷, ma egli aveva anche alle spalle un pittore, il padre Francesco, che era appartenuto a quel clima e a quelle generazioni. In effetti la riscoperta di Galileo Chini fu forse quella più significativa, per estensione critica e per riverbero culturale e mercantile. Seguì di pochi mesi un'altra rivelazione, quella di Giulio Aristide Sartorio (e dunque si può considerare pressoché simultanea), avvenuta grazie a Maria Paola Maino nel 1973¹⁸. Nel 1974 Galileo Chini componeva dunque con Sartorio un dittico negletto, il quadro di una generazione ancora anteriore a quella dei Donghi, dei Broglio o Francalancia, una generazione che aveva dato all'Italia un primo respiro estetico mondiale dopo l'unità del Paese, completamente allora dimenticato. Ma il compito di Trombadori andò in quel caso anche oltre: fece specchiare in quel mondo bonnardiano e klimtiano di Chini, così sofisticato per l'Italia degli anni Settanta da non riuscire a comprenderlo fino in fondo, un maestro della visione come Luchino Visconti, suo amico e compagno di partito. Visconti comprò decine di dipinti di Chini, che rappresentavano al massimo grado la natura introspettiva, decadente e simbolista del regista. Un modo per promuovere la riscoperta della cultura italiana, attraverso ragioni di collezionismo alto e meditato incrociato a riscoperte del passato.

Trombadori stesso, nell'autunno 1973, assieme a Carla Marchini, assunse temporaneamente, per un anno esatto, la direzione della galleria: sarà questa proprio la stagione più "storica", che vedrà susseguirsi le mostre di Osvaldo Licini, Edita Broglio, Galileo Chini, Georges Braque, e solo due mostre più nitidamente contemporanee (una di Dieter Kopp e una di grafica di maestri del Novecento, mescolati ad artisti più recenti).

Tra i collaboratori e fiancheggiatori della galleria alcuni si staccarono nel tempo, formando a loro volta delle gallerie autonome. Mario Penelope, membro del direttivo sindacale CGIL e dal 1972 responsabile della sezione Arti Visive della Biennale di Venezia, nonché in seguito responsabile della pagina artistica dell'«Umanità», il quotidiano del PSDI (Galleria Penelope), Laura Mazza (Galleria il Gabbiano), Netta Vespignani, moglie del pittore Renzo Vespignani che era uno degli artisti più seguiti dalla Nuova Pesa (Galleria Il Fante di Spade), saranno come semi che, cadendo dalla pianta principale della Nuova Pesa, feconderanno il panorama espositivo romano rinforzando e rinvigorendo quella realtà espositiva legata al realismo. Per la verità solo Laura Mazza (compagna di Mario Alicata, responsabile culturale del PCI, che morì improvvisamente nel 1966 – l'anno prima dell'inaugurazione della galleria, fondata assieme ad Alberto Mondadori) diede

un'impostazione più originale alle sue scelte, non limitandosi a esporre i medesimi artisti della Nuova Pesa, ma includendo artisti internazionali come Balthus, Bailey, Tzarouchis, Botero ecc. nel novero del nuovo realismo di fine secolo.

Nell'ottobre del 1974 troviamo che la direzione della galleria viene assunta da Giovanna e Tiziano Forni, che già collaboravano da tempo con la Nuova Pesa, titolari dell'omonima galleria bolognese che stava avendo in quegli anni un riverbero anche internazionale (nel 1975 si sarebbe aperta la sede di Amsterdam, poi quella di Tokio). Evidentemente sembrò a Marchini che un'associazione del genere avrebbe potuto dare un maggior respiro (anche mercantile) alla Nuova Pesa, indebolita dalla concorrenza degli ex collaboratori. L'indirizzo su una pittura della realtà era il medesimo, anche se più sfumato sotto il profilo "politico", e dunque parve che l'associazione potesse funzionare. Non fu così, e alla fine del 1976 la galleria chiuse silenziosamente i battenti, quando gli "anni di piombo" si inasprivano rendendo sempre più corrusco il clima generale italiano.

Si stava preparando però la seconda fase della galleria, di diverso orientamento e di più attuale impostazione, sotto la direzione della figlia di Alvaro: Simona Marchini.

- 1 Un primo tentativo di analisi è stato fatto, col regesto delle mostre tenute, con *La Nuova Pesa / 1. Storia di una galleria [1959-1976]*, a cura di G. Appella, Roma, 2010; per una più dettagliata disamina si veda *Una storia nell'arte. I Marchini tra impegno e passione*, catalogo della mostra (Roma 2022), a cura di F. Benzi, A. Colasanti, F. Matitti, I. Tomassoni, Roma, 2022 (il presente saggio è apparso, con varianti, nel catalogo).
- 2 G. Castelfranco, D. Durbé, *La Scuola Romana dal 1930 al 1945*, Roma, 1960.
- 3 G. Marchiori, *Scipione*, in «Corrente», 31 ottobre 1939, p. 4.
- 4 Arnaldo Badodi, Renato Birolli, Bruno Cassinari, Sandro Cherchi, Pericle Fazzini, Lucio Fontana, Renato Guttuso, Mario Mafai, Giacomo Manzù, Giuseppe Migneco, Mirko, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Fausto Pirandello, Aligi Sassu, Scipione, Ernesto Treccani, Emilio Vedova.
- 5 Cfr. F. Benzi, *Arte in Italia tra le due Guerre*, Torino, 2013, pp. 177-180; 353-355.
- 6 La questione dell'effettivo antifascismo di molti artisti, e della data in cui si manifestò ed espresse, fu nel dopoguerra oggetto di manipolazioni e vere e proprie falsificazioni. Ragioni e modi di molti di quei casi li ho esaminati in *Arte in Italia tra le due Guerre*, cit.
- 7 Cfr. Benzi, *Arte in Italia tra le due Guerre*, cit., pp. 250-256.
- 8 A. Perilli, in *Joseph Jarema*, catalogo della mostra, Portogruaro, 2006.
- 9 Lo dimostra il progressivo ammorbidirsi della sua posizione intransigente, che evidentemente teneva anche in considerazione (e non poco) di come le sue opinioni fossero lette a Mosca. Il 2 aprile 1963 Togliatti scrive ad Antonello Trombadori parole entusiastiche («plauso incondizionato») sul film di Visconti, *Il Gattopardo*: egli parla del «carattere ossessivo [...] che è solo delle grandi creazioni artistiche» (P. Togliatti, *La guerra di posizione in Italia. Epistolario 1944-1964*, a cura di G. Fiocco, Einaudi, Torino, 2014, p. 329). Togliatti si era a quell'altezza cronologica decisamente sganciato dal giogo dell'osservanza sovietica.

- 10 M. Tapié, *Un art autre*, Paris, 1952.
- 11 Sulla Galleria Appia Antica vedi il catalogo della mostra *Un Atlante di Arte Nuova. Emilio Villa e l'Appia Antica*, a cura di N. Giustozzi, Roma, 2021. Molti testimoni di quell'epoca (tra cui Plinio de Martis) mi raccontavano delle voci insistenti sulla presenza dei servizi americani in imprese come quella della Galleria Appia Antica e la Rome-New York Art Foundation.
- 12 Cfr. Benzi, *Arte in Italia tra le due Guerre*, cit., p. 202.
- 13 Cfr. Benzi, *Arte in Italia tra le due Guerre*, cit., p. 250-256.
- 14 Quanto Ben Shahn fosse importante nel quadro critico italiano (e non solo) di quegli anni, soprattutto nell'ottica di una sinistra impegnata, non cessava di ricordarmelo Marisa Volpi, che scrisse giovanissima con Carla Lonzi un articolo sull'artista, in seguito alla suggestione delle opere viste alla Biennale veneziana del 1954 (in «Paragone», 69, 1955, pp. 38-58).
- 15 Ezio Radaelli fu l'organizzatore dei concorsi di Miss Italia, che negli anni Cinquanta portarono alla ribalta numerose dive del cinema italiano; in seguito organizzò anche il Festival di Sanremo e il Cantagiuro.
- 16 Fu anch'egli critico d'arte dell'«Unità», e organico al gruppo di «Corrente» a Milano.
- 17 La mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*, a cura di C.L. Raghianti, Firenze, Palazzo Strozzi 1967, fu il primo vero atto di una globale riscoperta dell'arte italiana della prima metà del Novecento, travolta dalla furia ideologica del secondo dopoguerra e depotenziata, delegittimata e mistificata da un contesto certo moralmente necessario dopo l'uscita dal fascismo, ma profondamente scorretta filologicamente e storicamente. Cfr. *Carlo Ludovico Raghianti e l'arte in Italia tra le due guerre. Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 Arte moderna in Italia 1915-1935*, atti del convegno (Lucca-Pisa, 2017), a cura di P. Bolpagni, M. Patti, Lucca, 2020.
- 18 *Un Fregio di Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (Galleria dell'Emporio Floreale, novembre-dicembre 1974), a cura di M.P. Maino, P. Spadini, Roma, 1974.