

Gianluca Tagliamonte – Maria Paola Guidobaldi
(a cura di)

EtruSchifano

Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno

CATALOGO DELLA MOSTRA



/schifano.

FONDAZIONE PESCARABRUZZO – IANIERI EDIZIONI

Volumi pubblicati nella Collana Arte e Cultura della Fondazione Pescarabruzzo

1.	Battistella F. (a cura di)	<i>Pescara. Arte e città fra '800 e '900</i>	1997
2.	Battistella F. (a cura di)	<i>Basilio Cascella. Catalogo delle cartoline</i>	1997
3.	Riccitelli E. (a cura di)	<i>Castello di Nocciano. Museo e archivio di artisti abruzzesi contemporanei</i>	1998
4.	Lepore F.	<i>I Colori della Notte</i>	1998
5.	Toscano T.R., Gizzi C. (a cura di)	<i>Vittoria Colonna. Sonetti in morte di Francesco Ferrante D'Avalos Marchese di Pescara</i>	1998
6.	Falconio R. (a cura di)	<i>Domus Pulcherrimae. Dimore Storiche d'Abruzzo. Pescara</i>	1999
7.	Liberatoscioli R.	<i>Pescara in posa</i>	1999
8.	Liberatoscioli R.	<i>Pescara a colori</i>	2001
9.	Foray J.M., Bottello C. (a cura di)	<i>Marc Chagall. Il sacro & il profano fra Picasso e Léger</i>	2002
10.	Papponetti L.	<i>La colonia marina. Avanguardia architettonica abruzzese a Montesilvano</i>	2003
11.	Gandolfi A.	<i>Amuleti. Ornamenti Magici d'Abruzzo</i>	2003
12.	Associazione Eremo Dannunziano (a cura di)	<i>D'Annunzio e Pescara. Un sentiero di dieci epigrafi nella città</i>	2003
13.	Pozzi C., Alici A., Avarello P.	<i>Pescara. Forma, identità e memoria della città tra XIX e XX secolo</i>	2004
14.	Napoleone N.	<i>Immagini della mia terra</i>	2004
15.	Bagagli L.	<i>I Veneziani d'Abruzzo</i>	2005
16.	Zimarino A.	<i>Di Prinzio e la cultura artistica in Abruzzo</i>	2005
17.	Zimarino A.	<i>Giustino Rossi e l'arte della vita</i>	2006
18.	Albertini G.	<i>Un bestiario immaginato</i>	2007
19.	Battistella F., Dittmar C. (a cura di)	<i>L'Arte Svelata. Le opere restaurate dalla Fondazione Pescarabruzzo</i>	2007
20.	Ruocco M.G.	<i>Pescara e dintorni</i>	2009
21.	Associazione Culture Tracks (a cura di)	<i>Il lungo viaggio dal Nord 1877 - 1915. L'Abruzzo nei dipinti degli artisti scandinavi</i>	2009
22.	Beatrice L. (a cura di)	<i>Il buio, confine del colore. Formichetti e Schifano: dialogo tra spirito e materia</i>	2010
23.	Scudiero M. (a cura di)	<i>Futurismo. Dinamismo e Colore</i>	2010
24.	Associazione Culture Tracks (a cura di)	<i>L'Abruzzo di M. C. Escher. Un percorso nei luoghi dell'arte</i>	2010
25.	Benedicenti G., de Pompeis V. (a cura di)	<i>Tommaso Cascella. Il Percorso di una vita (1890-1968)</i>	2010
26.	Dittmar C.	<i>Il restauro di tre dipinti inediti di Nicola Ranieri di Guardiagrele</i>	2010
27.	Benedicenti G. (a cura di)	<i>Oltre il Futurismo. Grandi artisti italiani del Novecento</i>	2010
28.	Clementoni S. (a cura di)	<i>Bruno Di Pietro. Ai confini del Creato 1965-2010</i>	2011
29.	Sciarra E., Zimarino A., Ruggieri M. (a cura di)	<i>Bruno Zenobio. Colonne totem stele. Musive</i>	2011
30.	Caprile L. (a cura di)	<i>Il tempo di Modigliani</i>	2011
31.	Associazione Culture Tracks (a cura di)	<i>Lettere da Civita d'Antino Kristian Zahrtmann. Collezione d'Arte Scandinava Fondazione Pescarabruzzo</i>	2011
32.	Gasbarrini A., Seccia A. (a cura di)	<i>Una storia senza fine? AquilAbruzzo TendAtelier</i>	2012
33.	Cicchitti L.	<i>La Cattedrale di San Cetto. Chiesa Madre di Pescara</i>	2012
34.	Arbace L. (a cura di)	<i>Il Sentimento della Natura. Pittori abruzzesi al tempo dell'Italia unita</i>	2012
35.	Arbace L., Nicolai M.C., Ruggeri M. (a cura di)	<i>Percorsi di Uomini Percorsi di Fede. Dall'Est a Villa Badessa. Immagini Icone Costumi</i>	2012
36.	de Pompeis V., Carboni G., D'Orazio G., Parmiggiani S. (a cura di)	<i>Loretoview. Festival di fotografia del paesaggio</i>	2012
37.	Associazione Culture Tracks (a cura di)	<i>Fuori dai sentieri battuti. Viaggiatrici straniere nell'Abruzzo del XX secolo</i>	2012
38.	Calisti G. (a cura di)	<i>Vibrazioni di Luce: Pasquale e Raffaello Celommi. Poesie Dipinte</i>	2012
39.	Di Biase L., Gallerati R., Lato A., Recubini D. (a cura di)	<i>1863-2013. 150 anni di binari tra Ancona e Pescara</i>	2013
40.	Lato A. (a cura di)	<i>1963-2013. Il nuovo viaggio del "Trenino" Pescara - Penne</i>	2013
41.	Sarchiapone M.	<i>Mimmo Sarchiapone. Opera grafica (1975-2012)</i>	2013
42.	Benedicenti G., Cordisco R. (a cura di)	<i>I Cascella. Basilio, Tommaso, Michele, Gioacchino. Un secolo di pittura dal Verismo al Postimpressionismo</i>	2013
43.	Russo U., Strozzi L. (a cura di)	<i>Rossella Circeo. Magia della scultura tra cristalli e maiolica</i>	2013
44.	Ferrante M., Nocca M., Schwarten J. (a cura di)	<i>Impressionisti Danesi in Abruzzo</i>	2014
45.	D'Amico P.F., Pasqualone M. (a cura di)	<i>Alessandro Biondo. La pittura semantica istintuale 1994-2014</i>	2014
46.	de Pompeis V., Carboni G., D'Orazio G., Parmiggiani S. (a cura di)	<i>Loreto view. 2° Festival di Fotografia del paesaggio</i>	2014
47.	Associazione Culture Tracks (a cura di)	<i>Il Nord verso l'Abruzzo. La Scuola di Kristian Zahrtmann ed i suoi protagonisti</i>	2014
48.	Cicerone A., Vitiello S. (a cura di)	<i>Il tuo volto io cerco. Ambone, Fonte battesimale e Candelabro pasquale ideati e realizzati per la Cappella Sistina</i>	2015
49.	Costanzo N.	<i>Nicola Costanzo. Forme e colori della mutazione</i>	2015
50.	Schirato S.	<i>Con i miei occhi</i>	2016
51.	Brand B., Capodiferro G.	<i>Incontro tra due artiste. Brigitte Brand e Gabriella Capodiferro</i>	2016
52.	Delli Gatti A., Delli Gatti M.	<i>Dal "Rampigna" all'"Adriatico". Storia scritta ed illustrata dei leggendari "Teatri Biancazzurri"</i>	2016
53.	Finicelli L. (a cura di)	<i>Gino Berardi. Memoria... Segni e Sogni, Passato e Presente 1966-2016</i>	2016
54.	Tomei A. (a cura di)	<i>Eximiae devotionis. Arte e devozione nelle chiese lauretane</i>	2017
55.	Tommasina P.	<i>Le crudeltà di un angelo</i>	2017
56.	Benzi F. (a cura di)	<i>Francesco Paolo Michetti e il suo tempo in Abruzzo</i>	2017
57.	Del Rosario S.	<i>Lo sguardo italiano</i>	2017
58.	Conte F. (a cura di)	<i>Lo sguardo italiano. Impresione e verità nella pittura tra De Nittis, Patini e i Palizzi. Dalla Puglia a Parigi attraverso la Via degli Abruzzi</i>	2018
59.	Paolinelli A. (a cura di)	<i>Albano Paolinelli. Tra le nuvole</i>	2018
60.	Appignani A.M., Tunzi P. (a cura di)	<i>Le carte dell'Ing. Giustino Cantamaglia conservate all'Archivio di Stato di Pescara</i>	2018
61.	D'Andrea P., Ruggieri L., Saluppo R., Valentini L. (a cura di)	<i>Gruppo 4 Postmoderno liquido</i>	2018
62.	Colafella F. (a cura di)	<i>Ivan Graziani "il disegnatore è libero"</i>	2018
63.	Pontiggia E. (a cura di)	<i>Classicità e Romanticismo moderni. Sironi e il suo tempo</i>	2018

Collana
Fondazione Pescarabruzzo
ARTE E CULTURA
diretta da Nicola Mattoscio

64



con il patrocinio di

ARCHIVIO MARIO SCHIFANO



con il contributo di



CASALE DEL GIGLIO®
AZIENDA AGRICOLA

EtruSchifano **Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno**

Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia
Sala dei Sette Colli e Sala di Venere
13 dicembre 2018 – 10 marzo 2019

MOSTRA PROMOSSA DA
Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (*Valentino Nizzo, Direttore*), Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento (*Prof. Gianluca Tagliamonte, Direttore*), Fondazione Pescarabruzzo (*Prof. Nicola Mattoscio, Direttore Generale*), Fondazione Dott. Domenico Tulino (*Avv. Carlo Fusco, Presidente*), Associazione Culturale MM18 (*Davide Caramagna, Presidente*)

CON IL PATROCINIO DI
Archivio Mario Schifano

CURA DELLA MOSTRA E DEL CATALOGO
Gianluca Tagliamonte e Maria Paola Guidobaldi

PROGETTO SCIENTIFICO DI
Gianluca Tagliamonte

PROGETTO DI ALLESTIMENTO
Angela Laganà con Marcello Forgia, Maria Paola Guidobaldi, Leonardo Petolicchio e Antonietta Simonelli

ALLESTIMENTO
Pasquale De Bellis, Marcello Forgia, Stefano Frusone, Leonardo Petolicchio, L'Utile s.n.c.

RESTAURI E ASSISTENZA ALL'ALLESTIMENTO
Daniela Matticoli

REALIZZAZIONE DELL'ALLESTIMENTO
MP e My print

ILLUMINAZIONE
L'Utile s.n.c.

IMMAGINE COORDINATA E GRAFICA IN MOSTRA
Angela Laganà con Marcello Forgia e Leonardo Petolicchio (layout apparati didascalici)

APPARATI DIDASCALICI DELLA MOSTRA
Alessia Argento, Giulia Bison, Laura D'Erme, Maria Paola Guidobaldi, Vittoria Lecce, Francesca Licordari, Antonietta Simonelli, Gianluca Tagliamonte

TRADUZIONI
Giulia Bison, Jordan Bonadurer, Antonio Bongio

ELABORAZIONE VIDEO CHIMERA
Mauro Benedetti, con immagini originali di Marcello Gianvenuti

ARCHIVIO E LABORATORIO FOTOGRAFICO

Alessia Argento con Mauro Benedetti, Fulvio Fugalli, Benedetto Herling e Massimiliano Piemonte

ARCHIVIO DOCUMENTI
Laura D'Erme

SEGRETARIA
Monica Venanzi

UFFICIO AMMINISTRATIVO
Olga Salemi e Angela Laganà con Cinzia Baragatti, Giuseppe Buono, Antonio Furlano, Ilaria Gulli, Fabrizio Pica

COMUNICAZIONE E UFFICIO STAMPA
Anna Tanzarella con Patrizia Bruno, Luca Mazzocco, Serena Marincolo e Danilo Politi

COORDINAMENTO DEL SERVIZIO DI ACCOGLIENZA, FRUIZIONE E VIGILANZA
Pasquale De Bellis e Patrizia Guglielmotti

PRESTATORI OPERE IN MOSTRA
Fondazione Pescarabruzzo, Fondazione Dott. Domenico Tulino, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia

RINGRAZIAMENTI
Monica De Bei, Francesco e Patrizia Schifano, Marcello e Alessandro Gianvenuti, Paola Pitagora, Maria Mafalda Misticoni, Generoso Bruno, Silvia Lucchesi, Fondazione Ivan Bruschi, Lucia Mannini, Anna Mazzanti, Gianfranco Gazzetti, Francesca Guarneri, Vincenzo Alibrandi. Il personale di vigilanza del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

IN COPERTINA
Mario Schifano, *Tomba dei Giocolieri - Tomba degli Auguri*, 1991 (particolare)

RETRO COPERTINA
Mario Schifano, *Mater Matuta 12*, 1995-1996

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Ianieri Edizioni Srls

© 2019 Fondazione Pescarabruzzo
www.fondazionepescarabruzzo.it
fondazione@pescarabruzzo.it

Ianieri Edizioni
www.ianieriedizioni.it
info@ianieriedizioni.it

Tutti i diritti riservati.

ISBN: 978-88-94890-86-0

Gianluca Tagliamonte – Maria Paola Guidobaldi
(a cura di)

EtruSchifano

Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno

CATALOGO DELLA MOSTRA

SCHIFANO TRA LUOGHI E VISIONI

Nicola Mattoscio

Università G. D'Annunzio e Fondazione Pescarabruzzo

Il ritratto di Mario Schifano è decisamente composito, fatto di periodi anche molto diversi tra loro, in cui il pittore ha saputo persistere con incredibile e spesso solitaria energia nel panorama artistico-culturale italiano ed internazionale, sapendo interpretare i tormenti sociali e politici del suo tempo, il clima e i sentimenti più diffusi stagione dopo stagione, nonché gli inediti linguaggi espressivi che si andavano affermando.

Lo scenario del viaggio nel tempo della vicenda umana ed artistica di Schifano si apre nel deserto libico, ad Homs, dove nasce il 20 settembre 1934. Nella città litoranea della Tripolitania, il padre Francesco attendeva agli scavi archeologici dell'antica Leptis Magna. Successivamente, la famiglia si sarebbe trasferita per altre indagini nei pressi del sito di Sabratha a circa settanta chilometri da Tripoli. L'archeologia, con le sue importanti scoperte nei distretti di Tripoli, Tagiura, Homs-Leptis e Misurata, era stata il singolare punto di contatto tra la retorica della "giovane Italia" e le vestigia della romanità, enfaticamente esaltate dal *Regime* come testimonianza tangibile della grandezza di Roma nei territori colonizzati.

La guerra, si sa, spazzò via le velleità coloniali italiane e con esse i maggiori esecuti del Fascismo. Tanti artisti fecero ammenda di un passato militante dalla parte sbagliata. Molti altri, come Alberto Burri e Mario Sironi, rimasero anche per troppo tempo nel dopoguerra amaramente legati alle illusioni civili e politiche che avevano abbracciato da giovani "sognatori" nel corso del Ventennio. Catturato dagli inglesi nei giorni della resa italiana in Africa, Alberto Burri fu imprigionato in un campo di concentramento statunitense. In questo periodo maturò in lui la

convincione di dedicarsi alla pittura, senza contravvenire alle idee politiche del passato, per cui continuò ad essere annoverato come un "irriducibile" tra i fascisti. Un altro protagonista della vita culturale dell'Italia fascista, per l'immenso valore e la versatilità – di pittore, scultore, architetto, illustratore, scenografo e grafico – di cui diede prova, fu Mario Sironi. Egli non rinnegò il proprio credo politico, né futurista, né tantomeno fascista. Rischiò anzi di essere fucilato il 25 aprile 1945, per aver aderito alla Repubblica Sociale Italiana ed aver supportato per lunghi anni la politica culturale del *Regime*.

Benché si tratti, senza alcuna forma di benevolenza postuma, di due esponenti di un'eccellenza espressiva incommensurabile, diversa è senza dubbio la parabola personale di Mario Schifano, che sotto il *Regime* non aveva completato neanche l'adolescenza. Nel profilo esistenziale ed intellettuale, la sua è stata una personalità a tratti anche esageratamente complessa ed esasperata, ma sempre capace di esprimere, fin dagli esordi, una sensibilità differente, distinguendosi subito all'interno di un contesto familiare, presente in Libia già da fine Ottocento, i cui membri avevano aderito entusiasticamente alla "crociata" mussoliniana della nuova colonizzazione degli anni Trenta. E tuttavia, non si possono trascurare le esperienze di vita che la storia familiare gli aveva consentito di maturare e che gli restano in eredità come perenne contaminazione o persino come "patrimonio genetico". Da qui deriva l'attenzione di Schifano per la cultura archeologica, o nel ricorso alla rappresentazione di miraggi "africani", o per la materia aeronautica nelle sue tante rivisitazioni del Futurismo.

Dai primi anni Sessanta, Mario Schifano si qualifica come il pittore più significativo di quella che verrà ricordata come la Scuola di Piazza del Popolo. I pittori che si riunivano con lui al caffè Rosati Franco Angeli, Tano Festa e Giosetta Fioroni frequentano intellettuali prestigiosi come Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna e Giuseppe Ungaretti. L'ambiente di riferimento del movimento era quindi popolato da esponenti del mondo letterario e poetico, dall'aristocrazia illuminata romana e persino da alcuni circoli dubitati di malaffare a causa dello spaccio di droga, in una Roma felliniana dai contorni chiaroscurali in cui emergeva però prorompente la forza di un'élite culturale molto qualificata ed influente.

Seguendo l'ispirazione di avanguardisti nella comunicazione, i pittori della Scuola di Piazza del Popolo decidevano di abbracciare un lessico artistico coinvolgente e democratico. Avendo condiviso l'esperienza ed il dramma della guerra, ne avevano tratto l'immediata conseguenza di prendere una chiara posizione politica democratica e progressista, rivelando nella loro attività artistica anche uno spiccato orientamento verso il sociale.

Franco Angeli dalla primissima produzione aveva rivisitato il trauma del bombardamento di San Lorenzo del 19 luglio 1943. Nei suoi approcci autodidatti alla pittura erano ben visibili i segni della militanza nel Partito Comunista Italiano. Nella sezione del Partito di Campo Marzio, infatti, si conobbero prima Franco Angeli e Tano Festa e, successivamente, Mario Schifano. In realtà, in seguito, quest'ultimo frequentava anche i giovani di Lotta Continua e di Potere Operaio; li sosteneva e finanziava dipingendo per loro. Accertato e comprovato è il rifiuto da parte degli Agnelli del quadro *Compagni, Primavera cinese*. Con gesto provocatorio Schifano aveva proposto inammissibili bandiere rosse ai magnati del capitalismo italiano.

Mentre Pier Paolo Pasolini teorizzava che il potere della civiltà dei consumi avrebbe superato il Fascismo nella sua capacità di omologazione e di distruzione degli uomini e delle realtà particolari, Mario Schifano condivideva la *Pop Art*, riuscendo a ricrea-

re nella sua *factory* romana un esperimento analogo a quello proposto da Andy Warhol a New York. Faceva ormai *tabula rasa* dell'informale nelle sue inquadrature parziali della realtà e si accreditava nelle più note gallerie di arte contemporanea sull'asse Roma-New York. «O si andava nelle gallerie a vedere i quadri informali, o si andava nelle strade a vedere i cartelloni pubblicitari» affermava. «Io scelsi di andare nelle strade».

Così Schifano comprese la sua realtà con coscienza e rapidità. In anni di cambiamenti continui, frenetici e definitivi, quali furono gli anni Sessanta e Settanta del secolo breve, fu un artista ispirato e controcorrente, interprete di una ricerca incessante che seppe evolvere attraverso il boom economico, l'avvento della tivù, l'esplosione della pubblicità, proponendo una produzione artistica in cui si rispecchiano le icone e i loghi della società dei consumi e della comunicazione.

Il campo di ricerca a tutto tondo di Mario Schifano si soffermava sui colori e i materiali, che venivano per lo più dalla coloreria di Memmo Mancini dove passavano i principali artisti della seconda metà del Novecento, da Morandi a Balthus a Guttuso. Sono da considerarsi ormai dei classici e comunque emblematici per la Scuola di Piazza del Popolo le due mirabili opere *Koka-Kola* del 1961, *Coca-Cola* del 1962 e *Esso* del 1964, opere intese come schermi che rispecchiano il mondo moderno (nel caso attraverso la pubblicità commerciale), nonché *Compagni*, *Compagni* dipinto come riflesso del sommovimento sociale del formidabile anno di rottura che fu il 1968.

A partire dagli anni Settanta Mario Schifano virava nettamente verso la tecnologia comunicativa di massa, carpando immagini in diretta dal tubo catodico o dalla pellicola fotografica. Poi ancora la parentesi, in parte buia, degli anni Ottanta e di nuovo la pittura ritrovata nel saper anticipare la transanguardia dell'amico ed esegeta Achille Bonito Oliva.

La definizione di Mario Schifano di arte come *genius loci* si coniugava perfettamente con la temperie culturale del contraddittorio decennio del CAF (Craxi, Andreotti, Forlani), con l'enfasi produttiva che nel nostro

paese coinvolgeva tutti i settori artistici, dalla pittura al design, dalla musica alla moda. Schifano con la sua voglia di sperimentazione aveva fatto proprio il concetto di nomadismo e di contaminazione sapendo erompere per l'ennesima volta nel panorama concettuale attraverso tecniche e immagini che solo superficialmente potevano essere lette come tradizionali: tele di grande formato, tanto colore, impetuosa e rapida gestualità. Ne è un caso emblematico l'episodio de *La Chimera* del 1985, i cui lavori ebbero come palcoscenico piazza della SS. Annunziata, a Firenze, in occasione del cd. *Anno degli Etruschi* e che sono documentati in video anche nella presente mostra.

È agli inizi degli anni Novanta che appartengono propriamente i cicli pittorici che compongono la mostra *EtruSchifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*. Si tratta di un periodo di produzione ancora particolarmente segnato dai media e dalla multimedia, ma caratterizzata anche da una significativa innovazione nella sperimentazione di un artista in perenne cambiamento: i due cicli *Gli Etruschi* e *Mater Matuta* rappresentano forse la *summa* e l'espressione della piena maturità di Schifano, un artista dall'immenso talento, in cui si coniugavano tempestoso, vigoroso vitalismo e accentuata tendenza all'autodistruttività.

I due cicli, *Gli Etruschi* e *Mater Matuta*, si declinano entrambi in una duplice dimensione: una orizzontale e l'altra verticale.

La dimensione che possiamo immaginare "verticale" mostra come un artista figurativo possa affondare le proprie radici espressive in tempi lontani, anche remotissimi, rivolgendosi in profondità alla storia di un popolo antico e alla configurazione ancestrale del significato della maternità. Al tempo stesso, i temi di questi due cicli rinviano anche al futuro perché, affiancandoli, emerge il confronto problematico e palese dell'artista con il tema della morte (evocato ne *Gli Etruschi*) e della vita (richiamato in *Mater Matuta*). La dimensione della "verticalità" insomma, rappresenta un orizzonte temporale che si esprime in un duplice senso: di profondità verso il remoto e di visione verso il futuro che, nel contrasto dinamico impetuoso e

trionfante dei colori nella discontinuità stilistica della *Pop Art*, vuole sottolineare l'origine di ogni cosa nel rapporto ancestrale con gli antenati, nonché nell'evoluzione verso l'ignoto, nel gioco infinito anche tragico tra la vita e la morte.

Nella dimensione "orizzontale", invece, si trova la trama narrativa dei territori e comunque dello spazio. Una sorta di "ritorno a casa" ideale per Schifano, sia fisico sia culturale, che lo affascina particolarmente soprattutto a partire dagli anni Ottanta con le dieci grandi tele del ciclo *Deserts* dipinte nel 1984 composte con smalti, sabbie e terra con tutto il portato emotivo evocato nell'artista dall'ambiente africano dell'infanzia, fino alla prossimità territoriale ricercata nella storia antica dei popoli ad essa appartenuti dove egli identifica la maggior parte del suo vissuto e della propria storia personale, ovvero, come emerge dalla mostra, la civiltà etrusca.

Fiume dalle acque turbolente, genio irriverente e irrequieto aperto a diverse forme di espressione, Mario Schifano ha fatto della sperimentazione la sua arma vincente, avendo avuto il coraggio di rompere continuamente con l'arte "storicizzata", stagione dopo stagione della propria vita e della propria arte. Negli anni Novanta, in quella che fu l'ultimo periodo di attività, è tornato al passato per riprendere le forme delle origini ed esprimere un'arte sostanzialmente scevra da sovrastrutture culturali contingenti, ma con i significati "universali" della profondità di ogni visione del futuro e della emblematica contemporaneità dei luoghi "storici" di ispirazione casualmente anche davvero vissuti.

Questa felice narrazione sarebbe impossibile se si dovesse prescindere dalla straordinaria bellezza e rigorosa cura della mostra così magistralmente allestita in uno dei "luoghi della contemporaneità" come con fascino si qualifica il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia a Roma o, perché no?, come pure si esprimerebbe in una emblematica e prestigiosa testimonianza della "contemporaneità dei luoghi". "Luoghi della contemporaneità/Contemporaneità dei luoghi", paradigmi di un dilemma che è meglio lasciare nel loro intrico virtuoso piuttosto che sciogliere.

INTRODUZIONE ALLA MOSTRA

Gianluca Tagliamonte

Nell'estate del 2008 mi recai alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, dove era allestita la bella mostra *Schifano 1934-1998*, curata da Achille Bonito Oliva, in coincidenza con il decennale della scomparsa dell'artista.

Di Schifano e delle sue opere conoscevo all'epoca ben poco: i quadri nei quali riprendeva noti marchi aziendali (Coca-Cola ed Esso), quelli con i *Paesaggi Anemici* e poco altro. I miei principali canali informativi su Schifano e sulla sua attività erano stati essenzialmente due, entrambi non riconducibili a tradizionali percorsi formativi. Da un lato, la stampa quotidiana e gli altri mass-media fra gli anni Sessanta e Ottanta avevano seguito con particolare enfasi le vicende personali di Schifano, i suoi amori, i problemi con la droga, gli arresti, l'internamento in manicomio, i processi, tratteggiando il profilo e alimentando il mito di un artista "bello e dannato". Dall'altro, durante gli anni Novanta, le televendite d'arte di Telemarket, una rete televisiva commerciale, verso la quale, spesso, per curiosità e interesse, lo *zapping* serale mi spingeva, in tarda o tardissima ora: in tali trasmissioni le opere di Schifano erano spesso, anzi quasi sempre, presenti. Insomma, la mia era una conoscenza del tutto superficiale e occasionale, non disgiunta però dalla consapevolezza della centralità avuta da Schifano nel panorama dell'arte contemporanea italiana e della dimensione internazionale che gli era propria.

Nel visitare la mostra, ricordo di essere rimasto molto colpito, per ragioni evidentemente connesse alla mia formazione e attività di archeologo, dalla sala nella quale era

esposta la monumentale e onirica *La Chimera*. Mi domandai come mai un innovatore come Schifano avesse inteso riprendere, iterandola più e più volte sulla grande superficie dipinta (o, meglio, sulle dieci tele che componevano l'opera), una immagine antica, quella della magnifica statua votiva in bronzo nota come Chimera di Arezzo, così fortemente evocativa dell'arte e della cultura degli Etruschi. Leggendo, sul cartellino posto accanto all'opera, l'anno di esecuzione della stessa, il 1985, pensai che potesse esserci un qualche collegamento con il cd. *Anno degli Etruschi*, ovvero con quella serie di iniziative dedicate alla civiltà etrusca (*Progetto Etruschi*) che erano state promosse dalla Regione Toscana nel corso del 1985, a Firenze e in diverse altre città della Toscana, e di cui, da giovane laureato in "Etruscologia e antichità italiche", ero stato anch'io testimone.

Nella medesima sala erano esposti anche alcuni dei grandi quadri del ciclo *Deserts*, che si imponevano all'attenzione del visitatore per le pennellate materiche e per il particolare cromatismo che li caratterizzavano. Tra questi, notai in particolare quello intitolato *Leptis Magna, io sono nato qua - 20.9.34*. Dunque, un altro palese riferimento all'archeologia, alla importante città romana dell'Africa settentrionale, patria dell'imperatore Settimio Severo, con i suoi straordinari monumenti, oggi esposti a forti rischi di danneggiamento e distruzione a causa della situazione di caos in cui è precipitata la Libia dopo l'uccisione di Muammar Gheddafi. Mi chiesi anche in questo caso il perché di un tale richiamo, ricercandone le ragioni nei testi dei pannelli presenti lungo il percorso espositivo e, poi, nel catalogo della mostra¹.

Appresi così che Mario Schifano era nato a Homs (odierna Al Khums), in Libia, non lungi dalle grandiose rovine di Leptis Magna, il 20 settembre del 1934 e che, dunque, quella riportata sul quadro era la sua data di nascita. E che il padre dell'artista, Giuseppe, aveva lavorato come restauratore nell'ambito della missione archeologica italiana attiva a Leptis Magna nel periodo fra le due guerre mondiali.

Appresi anche che lo stesso Mario aveva, da giovane, per qualche tempo seguito le orme paterne, lavorando come restauratore e disegnatore, insieme al padre, al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Il tutto però veniva sbrigativamente ricordato nei pannelli e nel catalogo della mostra. E, del resto, in poche righe, come ebbi poi modo di verificare, tale periodo della vita di Schifano veniva liquidato anche nelle standardizzate schede biografiche dell'artista poste a corredo degli innumerevoli cataloghi delle sue mostre: «... il giovane Schifano dapprima lavora come commesso e in seguito collabora con il padre, archeologo restauratore al Museo Etrusco di Valle Giulia Giulia [sic!]. Inizialmente si occupa del restauro di vasi, poi passa a disegnare planimetrie di tombe, ma quest'attività lo interessa poco e ben presto l'abbandona»².

Uscendo dalla mostra, pensai che prima o poi mi sarebbe piaciuto approfondire l'argomento, soprattutto in riferimento al periodo lavorativo trascorso al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia e al rapporto intercorso fra Schifano e l'arte degli Etruschi.

L'occasione per farlo venne diversi anni più tardi, nel 2016, quando il Comitato scientifico della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" di Orvieto mi invitò a partecipare al XXIV Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria. Il tema prescelto dagli organizzatori del convegno era per quell'anno *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*. Ricordandomi della mostra visitata nel 2008, proposi agli organizzatori una relazione dal titolo *Gli Etruschi e la Pop-Art italiana*. La proposta fu positivamente accolta e intrapresi, dunque, il lavoro di studio e ricerca, confluito poi nella relazione tenuta nel dicembre del 2016, il cui testo venne

quindi prontamente pubblicato negli Atti di quel convegno³.

La relazione, frutto di una ricerca essenzialmente bibliografica e archivistica, era incentrata sulla figura e sull'opera di Mario Schifano; il tentativo era quello di gettare luce e di storicizzare un aspetto della vicenda biografica e artistica di Schifano poco o affatto noto. Da tale ricerca emergeva un rapporto certo non occasionale con l'Antico che trovava nell'ambiente familiare e nell'infanzia "africana" i suoi presupposti e nel periodo trascorso al Museo di Villa Giulia un'esperienza lavorativa non trascurabile, protrattasi a vario titolo per più di un decennio (1951-1962). Rispetto a tale esperienza Schifano prendeva sì le distanze ma al contempo ne riconosceva l'importanza nel processo di maturazione della sua vocazione artistica e nell'indirizzarlo verso la sua futura carriera di pittore («... la mia scelta è nata qui»)⁴. Peraltro, questo legame con l'Antico, per ragioni varie, dettate anche da quel «rispetto dell'occasione, della circostanza esterna» evocato da A. Bonito Oliva⁵, riemergeva periodicamente nella produzione pittorica di Schifano, nell'arco di buona parte della sua attività, sino alle fasi finali della stessa.

La ricorrenza del ventennale della scomparsa dell'artista e il desiderio di approfondire ulteriormente la ricerca, divulgandone i contenuti a un più ampio pubblico, mi hanno indotto, alla fine del 2017, a formulare una proposta progettuale di mostra, dal titolo *Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*, alla Direzione del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, divenuto nel 2016 un Museo di rilevante interesse nazionale, dotato di autonomia. Il Museo di Villa Giulia mi appariva, ovviamente, la naturale sede di allestimento di una mostra che intendeva, fra l'altro, rievocare il decennio (e, del resto, un po' tutta la vita e la carriera di Schifano sembrano e vengono anche dalla critica scandite in decenni) di lavoro trascorso dal giovane Schifano nel museo e il non infrequente riferimento, nelle sue opere, alla *imagerie* etrusca.

Nei limiti consentiti dagli spazi e dalle pochissime risorse disponibili, gli obiettivi che questa mostra si prefigge sono, dunque,

quelli sopra ricordati. Con le opere, con i reperti archeologici e con gli altri documenti in essa esposti, la mostra si propone di richiamare l'attenzione del pubblico su una pagina poco nota ma non del tutto secondaria della vicenda biografica e artistica di Mario Schifano, e comunque tale da costituire, a detta dell'artista, il presupposto stesso della sua attività e da lasciare in essa significativi esiti.

Con tale mostra, ancora una volta, si pone in evidenza un tema, oggi di grande attualità e *appeal*, quello del rapporto tra Antico/Archeologia e Arte Contemporanea. Un tema che, in tempi recenti, è stato e viene declinato, talora in maniera un poco pretestuosa o strumentale (almeno ad avviso di chi scrive), in termini allusivi, emozionali, provocatori, contrastivi, e che, nel caso in questione, appare storicamente fondato, legittimato dal dato biografico e dal percorso artistico di Schifano.

La mostra occupa gli spazi attualmente destinati alle esibizioni temporanee che si tengono nel Museo di Villa Giulia: le splendide sale affrescate dette l'una dei Sette Colli, l'altra di Venere, poste al piano nobile dell'edificio (la cinquecentesca Villa di Papa Giulio III).

Nella sala dei Sette Colli è esposto, nella sua attuale integrità (ventuno quadri), il ciclo di opere *Gli Etruschi*, realizzato su commissione da Schifano nel 1991, e già esibito nelle mostre di Tarquinia del 1992 e di Pescara del 2010⁶. Il ciclo è oggi di proprietà della Fondazione Pescarabruzzo di Pescara. La maggior parte dei quadri trae ispirazione da alcune delle più celebri pitture funerarie etrusche, ma non mancano richiami, con una certa approssimazione, ad alcuni oggetti antichi, per lo più ceramiche, ai quali sono stati accostati alcuni vasi originali selezionati dal personale tecnico-scientifico del museo nell'ambito della vastissima collezione ivi conservata.

Una significativa selezione (cinque quadri in tutto: tre dipinti e due disegni) del ciclo di opere *Mater Matuta* è invece esposto nella Sala di Venere, unitamente ad altri reperti archeologici utili a contestualizzare il suddetto ciclo pittorico, fra cui si impone

all'attenzione una delle "Madri" campane in tufo che, per una fortunata circostanza il Museo di Villa Giulia possiede, essendo stata destinata all'istituendo Museo fin dal 1876, insieme a un altro esemplare, dalla Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti di Terra di Lavoro. Il ciclo eseguito da Schifano tra il 1995 e il 1996 è di proprietà della Fondazione Dott. Domenico Tulino di Roma e la sua gestione è affidata alla Associazione Culturale MM18 di Pagani (SA). È la prima volta che i due cicli sono accostati e presentati insieme in un contesto espositivo.

I pannelli posti nella Sala di Venere e nella Sala dei Sette Colli, con i loro testi e le loro immagini, accompagnano il visitatore in un breve percorso espositivo, articolato in cinque tappe: 1) "Leptis Magna, io sono nato qua - 20.9.34 (1934-1941)"; 2) "Schifano a Villa Giulia (1951-1962)"; 3) "La Chimera (1985)"; 4) "Matres Matutae (1995-1996)"; 5) "Gli Etruschi di Schifano (1985, 1991)".

La Sala dei Sette Colli accoglie anche, all'inizio del percorso di visita, una bacheca contenente documenti tratti dal fascicolo personale di Mario Schifano conservati nell'Archivio del Museo e un video in cui scorre una sequenza di immagini fotografiche di Marcello Gianvenuti, che rievocano l'happening del 16 maggio 1985, quando, a Firenze, davanti a un folto pubblico, Schifano realizzò *La Chimera*.

Da quanto si è detto sinora, risulta chiaro che questa mostra non sarebbe stata possibile senza la convinta adesione al progetto da parte degli enti e delle istituzioni che figurano tra gli organizzatori della stessa. E senza la loro disponibilità e liberalità. Si tratta dunque di una iniziativa fortemente condivisa, formalizzata peraltro nei termini di una specifica convenzione siglata fra il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento, la Fondazione Pescarabruzzo, la Fondazione Dott. Domenico Tulino e l'Associazione Culturale MM18.

Al Direttore del Museo di Villa Giulia, dott. Valentino Nizzo, sono grato per avere favorevolmente accolto la proposta progettuale relativa alla mostra; al Comitato Scien-

tifico del Museo per averla approvata. Un particolare ringraziamento va alla Conservatrice delle Collezioni Museali e Responsabile dell'Ufficio Mostre del Museo, dott.ssa Maria Paola Guidobaldi, per avere sostenuto il peso maggiore del lavoro di preparazione e di allestimento della mostra e avere condiviso la curatela del catalogo. Il mio ringraziamento si estende a quanti hanno contribuito in vario modo all'organizzazione della mostra e alla redazione di contributi e schede raccolti in questo catalogo: le dott.sse Alessia Argento, Giulia Bison, Laura D'Erme, Vittoria Lecce, Francesca Licordari, Antonietta Simonelli, l'arch. Angela Laganà, per la cura e la competenza profuse nell'allestimento della stessa, i funzionari tecnici Leonardo Petolicchio e Marcello Forgia, il fotografo Mauro Benedetti.

La Fondazione Pescarabruzzo di Pescara e la Fondazione Dott. Domenico Tulino di Roma hanno acconsentito al prestito gratuito delle opere. La Fondazione Pescarabruzzo, oltre all'onere delle spese assicurative e di trasporto delle proprie opere, si è assunta anche quello della pubblicazione del catalogo della mostra, nella propria collana "Arte e cultura". Peraltro, i proventi che derivassero alla Fondazione Pescarabruzzo dalla vendita del catalogo saranno, per generosa decisione della Fondazione stessa, devoluti alle attività di beneficenza intraprese dalla Fondazione Dott. Domenico Tulino. Per tutto questo, sono, dunque, particolarmente grato al prof. Nicola Mattoscio, Direttore Generale della Fondazione Pescarabruzzo, e all'avv. Carlo Fusco, Presidente della Fondazione Dott. Domenico Tulino. Alla signora Maria Mafalda Misticoni, della Fondazione Pescarabruzzo, rivolgo un ringraziamento

per la sua consueta cortesia ed efficienza. L'Associazione Culturale MM18 di Pagani (SA), cui è affidato dalla Fondazione Dott. Domenico Tulino il compito di promuovere e valorizzare il ciclo di opere *Mater Matuta*, si è assunta l'onere delle spese assicurative e di trasporto delle cinque opere rese disponibili. Per questo e per l'impegno e la passione profusi nel supportare l'iniziativa da cui trae origine la mostra ringrazio Davide Caramagna, Presidente della Associazione.

All'Archivio Mario Schifano di Roma, e al suo Presidente Monica De Bei Schifano, moglie del Maestro, sono grato, non soltanto per avere concesso il proprio patrocinio alla iniziativa, ma anche per il prezioso e cortese aiuto fornito nel reperimento di documenti e fotografie, ad uso della mostra e del catalogo.

Al fratello del pittore (ma pittore anch'egli) Francesco Schifano e alla figlia di quest'ultimo, Patrizia, sono riconoscente per l'interesse manifestato verso questa iniziativa, oltre che per le informazioni fornite.

Ringrazio, poi, il fotografo Marcello Gianvenuti (e, con lui, il figlio Alessandro) per avere, con grande liberalità, messo a disposizione la documentazione fotografica relativa alla realizzazione de *La Chimera*.

Il mio ringraziamento si estende al dott. Generoso Bruno e a Silvia Lucchesi per il contributo fornito al presente catalogo. Alla Fondazione Ivan Bruschi di Arezzo e alle colleghe Lucia Mannini e Anna Mazzanti sono riconoscente per avere autorizzato in questa sede la pubblicazione dell'articolo di Silvia Lucchesi, già edito nel catalogo di una mostra da loro curato⁷. Un ringraziamento, infine, all'editore di questo volume, Mario Ianieri, e alla sua collaboratrice, Federica Di Pasquale.

NOTE

1 Bonito Oliva 2008a.

2 Bonito Oliva 1998, p. 205.

3 Tagliamonte 2017.

4 Schifano 1985 b e 1986, p. 113.

5 Bonito Oliva 2008b, p. 14.

6 Riferimenti nel mio contributo, edito in questo medesimo catalogo.

7 Mannini, Mazzanti 2017.

UNO SI SENTE PERSEGUITATO DALLE IMMAGINI ETRUSCHE...

Valentino Nizzo

1. Ossessioni etrusche

«**U**no si sente perseguitato dalle immagini etrusche. Quei leopardi con le loro lunghe lingue fuori; quegli ippocampi sinuosi; quei cervi dal pelo maculato che si piegano percossi al fianco o al collo: entrano nel cervello e non vogliono andarsene più. E noi vediamo l'ondeggiato filo del mare, i delfini che vi saltano sopra, il nuotatore che vi si tuffa dentro a capofitto, l'altro nuotatore che si arrampica sulla roccia avido di tuffarsi a sua volta. Quindi gli uomini con le barbe che stanno reclinati sui letti della festa; e come tengono alto il misterioso uovo! E le donne con la testa in acconciatura a cono, come stranamente si protendono in carezze che noi non conosciamo più! I nudi schiavi si chinano pieni di gioia sulle anfore di vino, e la loro nudità li veste in più morbido, agevole modo di ogni drappoggio. Le curve delle loro membra rivelano il puro piacere di vivere, e questo piacere appare ancora più profondo nelle membra dei ballerini, nelle grandi mani lunghe gettate indietro e avanti a danzare anche con le punte delle dita, una danza che sgorga da dentro, come una corrente attraverso il mare. È come se la corrente di una forte vita intensa si gonfiasse in loro, diversa dalla nostra magra corrente di oggi; come se essi traessero la loro vitalità da profondi recessi del corpo che oggi a noi sono negati.

Il fiorire naturale della vita!

Per gli esseri umani non è tanto facile come sembra. Dietro a tutta l'animazione di vita degli Etruschi vi era una religione della vita, per la quale i capi tra essi erano seriamente responsabili. Dietro a tutto il danzare vi era una concezione, anzi una scienza della vita, una concezione dell'universo e del posto

dell'uomo nell'universo che rendeva gli uomini vivi alle profondità stesse della loro energia.

Per gli Etruschi tutto era vivo; l'universo intero viveva; e compito dell'uomo era di portare se stesso a vivere tra tutto, in tutto. Egli aveva da trarre in sé la vita fuori dall'immane vitalità errante dell'universo. Il cosmo era vivo, come un'enorme creatura. Tutto del cosmo respirava e si muoveva. L'evaporazione delle acque montava come respiro su dalle nari di una balena. Il cielo la riceveva nel suo grembo azzurro, l'aspirava e la meditava e la trasformava, prima di respirarla fuori di nuovo»¹.

Nella primavera del 1927 il celebre scrittore inglese David Herbert Lawrence (1885-1930) compiva il suo ultimo Grand Tour in Etruria registrando con la sua caratteristica maestria le impressioni e le emozioni suscitate da quel viaggio in una serie di scritti che, senza successive revisioni, sarebbero stati pubblicati postumi nel 1932.

L'«ossessione etrusca» dell'ultimo Lawrence quale traspare dal brano citato in epigrafe non è tuttavia un fatto di per sé isolato o straordinario tra i letterati e gli artisti del tempo², sebbene si collochi in un'epoca notoriamente segnata dall'influsso e dall'esaltazione ideologizzata e spesso deviante di ben altre fasi della storia occidentale: dal filoclassicismo razziale dei nazisti, impegnati a sostanziare anche col supporto dell'archeologia le pretese radici culturali e genetiche dei fantasmi ariani del loro passato³, all'ingenuo, pedante e altrettanto pericoloso culto della romanità operato dal Fascismo per rintracciare nella grandezza dell'impero di Roma i presupposti attraverso i quali motivare un popolo a superare il provincia-

lismo indotto da secoli di frammentazione e supremazia straniera⁴.

Guardare agli Etruschi in quegli anni, dunque, poteva costituire una netta presa di posizione critica rispetto ai modelli ideologici e alle banalizzazioni culturali dei nazionalismi, come lo fu per Lawrence, o rappresentare uno stimolo ad approfondire la natura delle tradizioni “religiose” e “civili” che gli stessi Romani affermavano di aver ripreso e/o ereditato più o meno direttamente dagli Etruschi. Un tema, quest’ultimo, che era strettamente connesso all’appassionato e plurimillenario dibattito sull’origine e la provenienza degli Etruschi e degli Italici, tornato alla ribalta all’indomani del conseguimento di un’unità e di una coscienza politiche che, per essere adeguatamente rafforzate e giustificate, avevano la necessità di guadagnare una maggiore profondità storica e culturale⁵.

La “fortuna” degli Etruschi, riemersa più volte nel corso del tempo, dal Medioevo al Romanticismo, tornò di conseguenza a riprendere sostanza nel panorama politico e culturale post-unitario, alimentando una riflessione valida di per se stessa o filtrata attraverso le sue sopravvivenze e i suoi riflessi nella romanità.

La nascita nel 1925 del *Comitato Permanente per l'Etruria*⁶ e la conseguente organizzazione del *Primo Convegno Nazionale Etrusco* (1926) e del *Primo Congresso Internazionale Etrusco* (1928), intramezzate dalla fondazione della rivista *Studi Etruschi* (1927), costituivano le tappe principali di un percorso volto a elevare l’etruscologia al rango di una disciplina storica, rigorosamente definita nei suoi temi, nei suoi metodi e nei suoi obiettivi ma, al tempo stesso, volta a confrontarsi dialetticamente e simbioticamente con la tradizione romana.

A margine di questo processo, al tempo stesso ideologico e, *lato sensu*, culturale, si colloca la riscoperta artistica di un passato etrusco mirabile per la sua profondità temporale e la sua originalità espressiva, destinato finalmente ad acquisire una sua piena dignità euristica grazie ai traguardi conseguiti dall’archeologia e all’affinamento delle potenzialità critiche dell’analisi stilistica.

Diveniva così possibile individuare e indagare con maggiore approfondimento e consapevolezza le diverse matrici culturali di volta in volta poste alla base del linguaggio espressivo degli Etruschi: un popolo in grado di ibridare con grande originalità spunti e modelli eterogenei, piegandoli alle sue esigenze o reinterpretandoli più o meno mimeticamente in funzione delle proprie velleità artistiche e comunicative. Con esiti complessi ma al tempo stesso accattivanti per la loro vitalità e originalità, tali da colpire l’attenzione di molti artisti che, nel corso della prima metà del Novecento, proprio nell’arte etrusca trovarono un modello in grado di liberarli dalle pesanti sovrastrutture del classicismo fornendo loro un’alternativa efficace e, al tempo stesso, meno compromessa ideologicamente rispetto al linguaggio figurativo dei Greci e dei Romani.

Tutto ciò senza trascurare l’influenza che dovettero avere in tale più o meno consapevole processo di assimilazione le “materie” maggiormente correlate nell’immaginario collettivo agli Etruschi, come la terracotta o il bronzo, senz’altro più vicine alla sensibilità artistica dei contemporanei rispetto all’etereo – seppure solo apparente – candore della statuaria classica. Un fascino analogamente esercitato dalle testimonianze superstiti della pittura etrusca, per ragioni connesse sia alla loro rilevanza quantitativa – che fa sì che gli affreschi delle tombe tarquiniesi costituiscano ancora oggi la ‘pinacoteca’ più vasta del Mediterraneo preromano – sia alle loro caratteristiche qualitative. La destinazione prevalentemente funeraria di tali raffigurazioni, infatti, conferisce loro tratti impressionistici coerenti con il *Kunstwollen* del primo Novecento e/o con la sensibilità artistica di letterati come Huxley, Lawrence o Cardarelli. Ragion per cui sin dalla prima metà dell’Ottocento tali pitture avevano cominciato a essere copiate e imitate da generazioni di artisti, divenendo il punto di riferimento imprescindibile e il fondamento della storia dell’arte pittorica nell’Occidente mediterraneo⁷.

2. Le Belle Arti di Valle Giulia

Ma ai fattori sopra sinteticamente elencati possono esserne aggiunti diversi altri, finora non adeguatamente approfonditi dalla critica e, a nostro avviso, non privi di rilevanza per le tematiche discusse in questa sede.

Com'è noto a molti, il 1911 fu un anno importante per l'Italia in generale e per il quadrante territoriale che proprio all'epoca cominciò ad essere designato con il toponimo di Valle Giulia. Ricorrevano allora, infatti, i 50 anni dall'Unità d'Italia e, per dare ulteriore visibilità a tale anniversario le tre capitali succedutesi alla guida del Paese unificato ospitarono altrettanti eventi di importanza nazionale e globale: a Torino l'*Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro*, a Firenze la *Mostra del Ritratto Italiano* e l'*Esposizione Internazionale di Floricoltura*, a Roma la *Esposizione Internazionale di Belle Arti* presso la Vigna Cartoni di Valle Giulia, la *Mostra Nazionale del Risorgimento* al Vittoriano, la *Mostra Archeologica* alle Terme di Diocleziano, la *Mostra Regionale* e quella *Etnografica* nella Piazza d'Armi (futura piazza Mazzini).

Ai nostri giorni può senza dubbio apparire inconsueta la rilevanza data in un contesto di tale importanza all'archeologia, ma questa scelta risulta del tutto coerente se inserita nel clima culturale e politico tratteggiato sinteticamente in precedenza. La localizzazione del polo archeologico e di quello artistico, peraltro, era volta più o meno direttamente a enfatizzare le due realtà nate simultaneamente con Regio decreto del 7 febbraio del 1889⁸ per ospitare le antichità di provenienza urbana (nelle Terme di Diocleziano)⁹ e quelle di provenienza "extraurbana" (nella Villa di Papa Giulio); due facce della medesima medaglia che – nell'intenzione dei suoi promotori e, in particolare, di Felice Barnabei (1842-1922)¹⁰ – era volta a dotare la Capitale di un museo (il Museo Nazionale delle Antichità) in grado di dare vanto alla Nazione e di competere con le raccolte capoline e vaticane.

Il progetto del 1911 fu così ambizioso da porre le basi per la realizzazione nei decenni a seguire di quelli che ancora oggi sono

alcuni tra i poli culturali più importanti della città: dal Museo Centrale del Risorgimento presso il Vittoriano, al Museo delle Arti e Tradizioni Popolari dell'EUR (recentemente confluito nel Museo delle Civiltà), allo stesso Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano, ristrutturate proprio grazie ai finanziamenti dell'esposizione archeologica del 1911. Quest'ultima, curata da Rodolfo Lanciani (1845-1929) con la collaborazione di Giulio Quirino Giglioli (1886-1957), consentì di realizzare quel primo nucleo straordinario di calchi da cui, dopo fasi alterne, nacque il Museo della Civiltà Romana dell'EUR, grazie all'integrazione di quelli prodotti in occasione della *Mostra Augustea della Romanità* organizzata dallo stesso Giglioli nel 1937 e fortemente voluta dal Fascismo per celebrare le origini dell'impero col pretesto della ricorrenza del bimillenario augusteo.

Il fulcro dell'*Esposizione Internazionale di Belle Arti* di Valle Giulia fu invece rappresentato dal palazzo oggi sede della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Ideato dall'architetto e ingegnere romano Cesare Bazzani (1873-1939), esso sfruttava la cornice altamente scenografica offerta dalla strettoia della Valle Giulia rivolta verso la collina di Villa Borghese (all'epoca ancora denominata Villa Umberto I), appositamente adeguata agli scopi dell'esposizione grazie alla realizzazione *ex novo* dell'asse di via delle Belle Arti, ricavato scavando la collina che delimitava a nord-est il perimetro di Villa Giulia per congiungere l'attuale piazza Thorvaldsen con la via Flaminia.

Un'opera ardita, fortemente voluta dal sindaco Ernesto Nathan (1845-1921) e realizzata nell'arco di pochissimi anni nell'ambito di un progetto urbanistico più ampio che, per dar vita all'esposizione, popolò un'area fino ad allora quasi del tutto priva di edifici moderni con padiglioni temporanei volti a ospitare gli allestimenti delle nazioni partecipanti¹¹.

L'impresa lasciò un'impronta indelebile su quella valle lunga e stretta, da allora in poi divenuta la sede d'elezione per molte istituzioni culturali straniere, incoraggiate a rendere permanente la loro presenza a Valle

Giulia, come avvenne sin da subito con la trasformazione del padiglione dell'Inghilterra nell'Accademia Britannica e, a seguire, con l'edificazione prima della Seconda Guerra Mondiale degli istituti omologhi di Olanda, Romania, Austria, Svezia e Belgio, cui negli anni successivi si aggiunsero quelli del Giappone, della Svizzera, della Danimarca e dell'Egitto.

La dimensione internazionale acquisita grazie all'esposizione del 1911 andò di pari passo con la progressiva caratterizzazione dell'area quale punto di riferimento artistico della Capitale, favorita naturalmente dal potere attrattivo delle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, divenute così ricche da rendere necessario sin dal 1933 il raddoppiamento degli spazi dell'originario Palazzo delle Belle Arti.

La fondazione nel 1920 della prima scuola di architettura italiana¹² nell'area un tempo occupata dal padiglione giapponese fu senza dubbio una delle tappe più importanti di un processo che, più o meno contemporaneamente, sulla collina opposta, vedeva intensificarsi la frequentazione di artisti ospiti presso la villa del nobile alsaziano Alfred Wilhelm Strohl (1847-1927)¹³; uno dei luoghi cardine del Novecento artistico romano, passato per volontà testamentaria al governo francese con il nome di Villa Strohl Fern.

In un contesto fertile come quello descritto, gli architetti e gli artisti che a vario titolo gravitarono nell'area delle Belle Arti non poterono certamente ignorare il capolavoro architettonico che aveva dominato sin dal Cinquecento la valle cui aveva dato il nome. Né dovettero probabilmente ignorare le sue collezioni archeologiche che, uscite proprio allora da una fase oscura, sotto la guida del nuovo direttore Giuseppe Angelo Colini (1857-1918) e grazie a nuove acquisizioni¹⁴ e a scoperte eclatanti come quelle veienti¹⁵, avevano raggiunto una importanza e una ricchezza tali da rendere necessario un consistente ampliamento degli spazi espositivi, reso anch'esso possibile negli anni seguenti grazie alla rivoluzione urbanistica del 1911.

Tra i tanti artisti spicca senza dubbio il nome di Pablo Picasso (1881-1973) che nel 1917 fece il suo primo soggiorno in Italia affittando, com'era prassi al tempo, uno studio in via Margutta che gli consentì di conoscere e frequentare l'ambiente artistico romano¹⁶. In tale occasione, com'è stato ipotizzato, ebbe modo probabilmente di visitare il Museo di Villa Giulia, rimanendo in particolare colpito dalla maestria degli incisori di specchi e di bronzi come la celeberrima Cista Ficoroni¹⁷. Reminiscenze del suo incontro con gli Etruschi¹⁸ riemergeranno nelle sue opere grafiche¹⁹ e ceramiche a partire dalla fine degli anni Venti, rivelando una sorprendente capacità di assimilazione e reinterpretazione delle forme e dello spirito dell'arte del Mediterraneo preromano²⁰.

Ma se l'influenza etrusca sull'arte di Picasso è un tema che necessita ancora di ulteriori approfondimenti, è invece certo che molti artisti italiani di origine o d'adozione – variamente coinvolti nel clima e nello spirito avanguardistico romano del primo Novecento – furono letteralmente affascinati – per non dire ossessionati – dall'arte degli Etruschi²¹, ravvisando in essa un modello o una fonte di ispirazione dai tratti anche potenzialmente critici rispetto alla temperie contemporanea: dal trevigiano Arturo Martini (1889-1947) al pistoiese e orgogliosamente “etrusco” Marino Marini (1901-1980), dal tedesco Max Ihlenfeldt/Massimo Campigli (1895-1971) allo svizzero Alberto Giacometti (1901-1966), dal bergamasco Giacomo Manzoni/Manzù (1908-1991) al biellese Michelangelo Pistoletto (1933) per chiudere, ovviamente, con il “nostro” Mario Schifano (1934-1998)²².

In questa sede è stato possibile solo tracciare in rapida e tutt'altro che esaustiva rassegna una serie di nomi che solo in tempi relativamente recenti hanno attratto l'attenzione degli studiosi, rivelando un terreno ancora fertilissimo per l'approfondimento delle suggestioni che la “fortuna” degli Etruschi continua e, si spera, continuerà ancora a lungo a lasciare nella contemporaneità²³.

3. Schifano etrusco

Con questo spirito e con la speranza che questa mostra e questo volume contribuiscano a rivitalizzare il “genio tirrenico” e, attraverso di esso, a far conoscere una pagina poco nota dello “Schifano etrusco” abbiamo accolto la proposta formulata nel gennaio scorso da Gianluca Tagliamonte – Professore Ordinario di “Etruscologia e antichità italiche” e Direttore del Dipartimento di Beni Culturali dell’Università del Salento in Lecce – di celebrare l’artista presso il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia in occasione della ricorrenza dei venti anni dalla sua morte.

Come si è già avuto modo di accennare, è infatti proprio grazie a Tagliamonte che negli scorsi anni è stato possibile recuperare e approfondire una pagina importante nella biografia personale e artistica di quello che è concordemente riconosciuto come il principale esponente italiano della *Pop[ular] Art* e il più noto rappresentante, negli anni Sessanta, della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo, sulla scia del successo conseguito da Andy Warhol e compagni alla Biennale di Venezia nel 1964.

Altri nelle prossime pagine delinearanno il suo profilo biografico e le circostanze che lo hanno portato al principio della sua carriera, insieme al padre, a Villa Giulia.

Un “ritorno” al Museo reso possibile anche grazie alle collaborazioni avviate per il tramite di Tagliamonte con le istituzioni che hanno raccolto la parte più consistente dell’eredità etrusca di Schifano e l’hanno messa generosamente a disposizione per questa importante occasione: la Fondazione Pescarabruzzo di Pescara, nella persona del Direttore Generale, prof. Nicola Mattosco, detentrici del ciclo di 21 opere intitolate *Gli Etruschi* ed esposte per la prima volta a Tarquinia nel 1992, quando l’artista era ancora in vita; la Fondazione Dott. Domenico Tulino di Roma, nella persona del Presidente, avvocato Carlo Fusco che, per tramite dell’Associazione Culturale MM18 di Pagani

(SA), nella persona del Presidente, Davide Caramagna, ha consentito di esporre alcune opere del ciclo intitolato *Mater Matuta* dal sapore italico perché incentrate sulle celebri sculture di *Matres* rinvenute nell’antica città di Capua, il centro etrusco più importante della Campania.

Grazie al personale del Museo di Villa Giulia²⁴, coordinato dalla Conservatrice delle Collezioni Museali e Responsabile dell’Ufficio Mostre, dott.ssa Maria Paola Guidobaldi, alcune delle pagine più importanti dell’arte di Schifano dedicate agli Etruschi²⁵ vengono esposte insieme per la prima volta, tornando idealmente nel “contesto” originario che, vogliamo pensare, può averle “condizionate”, com’era prassi per un artista che ha sempre velato di una riflessione filosofica le sue opere.

Ne è scaturito un intrigante e, per molti versi, inedito confronto con l’Antico che nel percorso espositivo viene materializzato non soltanto con documenti archivistici relativi alla sua permanenza lavorativa presso il Museo ma, soprattutto, con reperti originali che hanno o possono aver suggestionato l’ispirazione del Maestro, consentendogli di reinterpretare modernizzandola quell’arte antica che, come si è provato ad accennare, molti considerano – a buon diritto – tra i fondamenti espressivi dell’Occidente mediterraneo preclassico.

Nel rendere possibile tutto questo, il Museo ha perseguito appieno la sua missione statutaria che, tra gli scopi principali, prevede appunto «*la diffusione della conoscenza delle culture dell’Italia preromana e, in particolare, della civiltà etrusca, in quanto fonti e testimonianze dirette di processi storici e di valori ed espressioni artistiche e culturali essenziali per la formazione e, di conseguenza, per la comprensione dell’eredità comune dell’Italia e dell’Europa e, più in generale, delle culture del bacino del Mediterraneo, anche attraverso una compiuta valorizzazione delle loro complesse e articolate persistenze e sopravvivenze patrimoniali materiali e immateriali*»²⁶.

NOTE

- 1 Lawrence 1932 (1961), pp. 309-310.
- 2 Pallottino 1957.
- 3 Cfr., da ultimo, Chapoutot 2017.
- 4 Da ultimi: Gentile 2010; Arthurs 2012; Dantini 2018; cfr. inoltre i vari contributi offerti in occasione del convegno *Romanità e Fascismo. Un dialogo tra antichisti e contemporaneisti*, tenutosi a Siena il 23.3.2017. Più in generale sul tema della manipolazione ideologica della tradizione classica: Wyke, Biddiss 1999; Braccesi 2006; Martindale, Thomas 2006; Coccia 2008; D'Amico *et alii* 2012.
- 5 Bellelli 2012; Nizzo 2013.
- 6 Evolutosi nel 1932 nell'*Istituto di Studi Etruschi* e, dopo altri passaggi, divenuto nel 1989 *Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici* (<<http://studietruschi.org/listituto>>).
- 7 Per un quadro aggiornato sulla consistenza e la "fortuna" delle tombe dipinte di Tarquinia si rinvia a Marzullo 2016 e 2017 e ai vari contributi raccolti in Capoferro, Renzetti 2017.
- 8 R.D. 5958 pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale*, n. 57, del 7 marzo del 1889, pp. 733 ss.
- 9 Divenuto oggi una delle sedi del Museo Nazionale Romano.
- 10 Sul ruolo di F. Barnabei nella nascita del "sistema" del Museo Nazionale Romano cfr. le testimonianze autobiografiche raccolte in Barnabei, Delpino 1991, *passim* e, in particolare, pp. 200 ss.
- 11 Stati Uniti, Serbia, Belgio, Francia, Germania, Inghilterra, Russia, Ungheria, Spagna e Giappone; le nazioni prive di un padiglione erano ospitate in apposite sezioni loro dedicate all'interno del Palazzo delle Belle Arti: AA.VV. 1911; Massari 2011. Sull'esposizione archeologica cfr. in particolare Palombi 2009. Per una dettagliata ricostruzione dell'evoluzione del quartiere Flaminio in occasione delle esposizioni del 1911 cfr. Vittorini 2004.
- 12 Divenuta poi, nel 1935, Facoltà all'interno dell'Ateneo della "Sapienza".
- 13 Tra gli artisti che ebbero studi presso la villa o la frequentarono possono essere ricordati i nomi di Francesco Trombadori, Amedeo Bocchi, Cipriano Efisio Oppo, Carlo Levi, Arturo Martini, Renato Brozzi, Ercole Drei, Virgilio Guidi, Umberto Moggioli e Alfredo Biagini. Cfr. AA.VV. 2012.
- 14 Al 1908 risaliva l'acquisizione della collezione Barberini, con le celebri tombe principesche di Palestrina; al 1913 quella della sezione etrusco-italica del Museo Kircheriano, con la famosa Cista Ficoroni; al 1919 quella della sterminata collezione di bronzi, ceramiche e oreficerie della famiglia Castellani. Per una sintesi sufficientemente aggiornata sulle origini, la storia delle collezioni e l'evoluzione degli spazi espositivi di Villa Giulia cfr. Santagati 2004.
- 15 Del 1916 era infatti la straordinaria scoperta del celebre Apollo di Veio e delle altre statue acroteriali del santuario veiente di Portonaccio, prontamente divulgate da quello che, come si è visto, sarebbe divenuto uno dei principali protagonisti dell'archeologia nell'era fascista, Giulio Quirino Giglioli, a sua volta maestro del fondatore della moderna etruscologia, Massimo Pallottino (1909-1995).
- 16 Carandente 1998, pp. 31-48; AA.VV. 2007; Nicosia, Mattarella 2008; Berggruen 2017.
- 17 Daverio 2014. L'arte etrusca era ben nota a Picasso ancor prima del suo soggiorno romano e almeno sin dal 1904 quando, trasferitosi a Parigi, ebbe modo di frequentare regolarmente le raccolte del Louvre, rimanendo sin da allora impressionato dalle caratteristiche grafiche e stilistiche dei loro specchi: Richardson 2007, pp. 93 e 427 s.
- 18 E, attraverso di essi, con la ceramica greca o di tradizione greca, spesso assimilata a quella etrusca da molti commentatori dell'arte di Picasso, inconsapevoli perpetuatori di un malinteso assai comune fino ai primi dell'Ottocento.
- 19 In particolare nelle incisioni commissionategli nel 1928 dalla casa editrice Skira a illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio o nella celebre serie di incisioni della Suite Vollard prodotte tra il 1930 e il 1937: Florman 2000, pp. 11-19 ss. con relative note.
- 20 McCully, Raeburn 2005.
- 21 Su questo tema, da ultimo, Corgnati 2018.
- 22 Per molti di questi artisti, la maggioranza dei quali significativamente scultori, si dispone fortunatamente di sintesi recenti raccolte in occasione del XXIV Convegno della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" di Orvieto: su Martini cfr. Stringa 2017; su Campigli cfr. Calandra 2017; su Marini cfr. Maggiani 2017 cui *adde* Cinelli, Fergonzi 2017; su Giacometti cfr., da ultimo, Beltramo Ceppi Zevi, Restellini 2011; e, con un taglio comparativo più ampio, quello della mostra di Nuoro: Belassi, Gatti 2014; su Schifano cfr. Tagliamonte 2017 e i contributi raccolti in questo volume.
- 23 Sul tema della "fortuna" degli Etruschi nel mondo moderno e contemporaneo cfr. in generale, da ultimo, i vari contributi editi in AA.VV. 2017 e Nizzo 2018 (con bibl. precedente).
- 24 Tutti i colleghi degli uffici e servizi scientifici, tecnici, amministrativi che a vario titolo hanno contribuito all'organizzazione della mostra sono citati nel colophon; ad essi e a tutto il personale di vigilanza, che ne renderà possibile il godimento da parte del pubblico, va la mia gratitudine.
- 25 Manca all'appello soltanto la monumentale *La Chimera* realizzata dall'artista nel 1985 in occasione del cd. *Anno degli Etruschi*: Tagliamonte 2017, pp. 391-392.
- 26 Art. 3, comma 3, lett. g) dello Statuto del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia approvato con Decreto Ministeriale n. 189 del 5 aprile 2018.

IL CONTRIBUTO DELLA FONDAZIONE DOTT. DOMENICO TULINO E DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE MM18

Carlo Fusco, Davide Caramagna

Con vivo piacere la Fondazione Dott. Domenico Tulino partecipa alla mostra *EtruSchifano. Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno*. Non solo perché la conoscenza del ciclo pittorico del Maestro Schifano sulle *Matres Matutae* è utile per gli scopi della Fondazione (sostenere le Suore del Buon Samaritano di Asmara e i bambini e ragazzi di strada da esse assistiti), ma perché l'idea che sottostà al ciclo è semplicemente geniale. Rivela la genialità che hanno i grandi artisti e che è l'anima di ogni società: quella scintilla ispiratrice che, in ultima analisi, porta a Dio stesso. Questa idea nel nostro caso è quella della maternità, celebrata nelle *Matres* del Museo Campano di Capua e anche nelle due *Matres* che sono custodite nel Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

Il grande mistero della maternità, che affascina gli uomini di tutti i tempi e di tutte le culture, come testimoniano queste sculture preromane, affascino Schifano, che vide un riflesso di esso in Suor Pina e nelle sue consorelle. Una maternità che è spirituale, che nasce dalla donazione all'umanità sofferente, ma che diventa anche affetto quotidiano, crescita integrale, mani che sfamano, istruiscono, accarezzano, fanno casa.

Schifano andò ad Asmara e visse con le suore: vide l'amore che dà una casa a chi non l'avrebbe, che salva dalla fame e dalle malattie. Vide il modello di una sana famiglia meridionale degli anni Sessanta (quello sperimentato da Suor Pina e dal fratello Domenico a casa loro, a Baiano) riprodotto in Africa: ogni suora fa da mamma a tre o quattro bambini e vive sempre con loro. Mi sembra che questa esperienza di amore e di donazione agli altri trovi espressione nei colori forti tipici di Schifano e nella luce che

dalla figura di Suor Pina emerge nei quadri. Una testimonianza di vita, una testimonianza di arte, una testimonianza di amore.

Anche a nome delle suore, ma soprattutto a nome dei loro bambini, che conosco e che attraverso la Fondazione cerchiamo di assistere, ringrazio gli organizzatori della mostra (il prof. Gianluca Tagliamonte, la dott.ssa Maria Paola Guidobaldi e il Direttore del Museo di Villa Giulia, dott. Valentino Nizzo). Sono sicuro che essa avrà echi molto ampi nel panorama artistico italiano ... e non solo!

C. F.

La *Mater Matuta* nutre nel suo grembo vaste simbologie relative alla nascita dell'Uomo, superando le barriere di spazio e tempo. La sua testimonianza è mantenuta viva dagli antichi reperti conservati presso il Museo Provinciale Campano di Capua, luogo della memoria delle origini. Le "Madri" di tufo conservano la voce del mondo primordiale, che, attraverso le epoche e le religioni, giunge fino ad oggi. Osservando tali reperti archeologici, e la fattura arcaica di un mondo semplice e naturale, si resta incantati e rapiti e ci si rende conto di come l'uomo riconoscesse nella Madre Terra la sua genuina identità di essere vivente.

Basta questo per spiegarsi come la signficanza della *Mater Matuta* abbia attraversato i secoli dell'esistenza umana attraverso forme molteplici, pur mantenendo il senso "materno" che le connota positivamente: la *Mater Matuta* trova in sé il momento creativo della vita: essa è la "porta" attraverso cui

gli opposti comunicano, si completano e si arricchiscono vicendevolmente.

Un punto di partenza, in questa sede, è rappresentato dal ciclo di *Matres Matutae* commissionato dall'avv. Domenico Tulino e realizzato da Mario Schifano nella seconda metà degli anni Novanta, a seguito di un viaggio ad Asmara, dove suor Pina Tulino, sorella del committente, si occupava (e si occupa tutt'ora) di opere umanitarie a favore dei più deboli, in particolare dei bambini. Idealmente, l'esposizione di cinque delle "Madri" di Schifano costituisce un ritorno dello stesso artista al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia presso cui aveva lavorato, in tempi giovanili, seguendo le orme del padre.

La frequentazione dei reperti antichi fu la scintilla dell'arte di Schifano, e la realizzazione delle "Madri" il suo coronamento. In questo senso mi sono mosso lungo il lavoro di acquisizione e valorizzazione del ciclo, partendo dal ricordo della mostra *Mater Matuta* curata da Pierluigi Amen nel 2008. Il lavoro ha già, infatti, trovato esito con l'esposizione *7Q – La Mater Matuta di Mario Schifano e Gennaro Vallifuoco*, presso il complesso del Pio Monte della Misericor-

dia (Napoli) al cospetto delle *Sette opere di misericordia* del Caravaggio, trova ora un momento importante con la mostra di Villa Giulia e troverà compimento nella primavera del 2019. Si tratta di un progetto volto a ritrovare e ripercorrere le orme lasciate sospese da Schifano e Tulino (a causa della loro prematura morte), allo scopo di portare la dovuta attenzione del pubblico sul ciclo di *Mater Matuta*, grazie al quale è possibile cogliere le varie sfumature della sua carriera artistica.

Desidero, dunque, ringraziare il dott. Salvatore Di Marzo, importante pilastro dell'Associazione MM18, la dott.ssa Martina Conte, nuovo elemento che rafforza l'intero progetto, e Franco Baccaro, valido sostegno per questo percorso. Un ringraziamento personale è dovuto a suor Pina Tulino, Anastasia Colucci e Francesco Scotto. Ringrazio, infine, per la disponibilità dimostrata, il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento e la Fondazione Tulino, che hanno dato la possibilità di intraprendere il percorso di valorizzazione di questo significativo ciclo di Mario Schifano.

D. C.

EtruSchifano

Mario Schifano a Villa Giulia: un ritorno



Mario Schifano davanti a *Numero 3*, 1960.

MARIO SCHIFANO E L'ARTE ETRUSCO-ITALICA

Gianluca Tagliamonte

Sebbene Mario Schifano esplicitamente affermasse che «l'artista è nelle sue opere, il resto non interessa»¹, è nel dato biografico che affondano le proprie radici la conoscenza e, in qualche modo, l'attenzione rivolta da Schifano all'arte dell'Italia preromana e all'immaginario figurato etrusco-italico.

Del resto, perlomeno, in riferimento agli Etruschi, fu lo stesso artista a dichiarare:

«Guerrieri, tombe, templi di quel popolo hanno fatto parte della mia storia privata»².

Per capire il perché di una simile affermazione, per comprendere le ragioni di un interesse non centrale ma neppure del tutto occasionale nel percorso artistico di Schifano occorre, dunque, guardare alla sua vicenda biografica, ripercorrerne alcune tappe, a partire da quelle più lontane nel tempo, che riconducono ai primi anni della sua infanzia, trascorsi nella natia e assoluta Libia. Le testimonianze dirette delle persone che gli furono accanto in vita³, la biografia di Schifano pubblicata da Luca Ronchi nel 2012⁴ e i dati desumibili dalla documentazione d'archivio⁵ consentono di mettere in luce taluni aspetti di questa vicenda umana e artistica.

1. Leptis Magna, io sono nato qua – 20.9.34 (1934-1941)

Mario Schifano nacque il 20 settembre 1934 a Homs (odierna Al Khums), in Libia. Il padre Giuseppe, dipendente dell'allora Ministero delle Colonie (dal 1937, dell'Africa Italiana), era in servizio come impiegato a

contratto con mansioni di restauratore presso la Soprintendenza alle Antichità, Scavi e Monumenti della Tripolitania (poi, della Libia)⁶. Sin dal 1921, giovanissimo, Giuseppe Schifano aveva a diverso titolo⁷ partecipato alle operazioni di scavo archeologico e di restauro condotte a Leptis Magna e a Sabratha dai Soprintendenti che si erano alternati alla guida della Soprintendenza alle Antichità della Tripolitania: Pietro Romanelli (1919-1923), Renato Bartoccini (1923-1928), Giacomo Guidi (1928-1936).

La cittadina di Homs, ubicata sulla costa, circa 120 km a est di Tripoli, era un punto di passaggio pressoché obbligato per tutti coloro che si recavano a visitare le grandiose rovine della vicina città romana di Leptis Magna. Quello con la Libia, con l'Africa settentrionale era comunque per gli Schifa-



Fig. 1 – *Leptis Magna, io sono nato qua* – 20.9.34, 1984.



Fig. 2 – *Dune deserte*, 1984.



Fig. 3 – *Sand sculpture*, 1984.

no un legame familiare, che traeva origine dall'emigrazione e dal colonialismo italiani dell'epoca: il nonno dell'artista, Francesco Paolo, era nato a Medina (la Medina di Tunisi?); il padre Giuseppe a Mahdia, in Tunisia. Un legame forte, quello dell'artista con la Libia, sottolineato non caso da un altro celebre italiano nato sul suolo africano, Giusep-

pe Ungaretti, che descrisse Mario Schifano come l'arabo dagli occhi neri e dai capelli corvini, flessibile come un giunco, agile come un felino⁸.

Tale legame, l'amore per la terre natie, il fascino del deserto, i ricordi e i paesaggi dell'infanzia rappresentarono un leitmotiv nella produzione di Schifano, un costante richiamo evocativo⁹ (testimoniato, ad esempio, dalle innumerevoli *Palme* e *Oasi* riprodotte dall'artista nel corso della sua carriera)¹⁰, e che poi ispirarono, nel 1984, il ciclo *Deserts*¹¹. Un ciclo questo costituito da una serie di opere di grandi dimensioni, realizzate per il Royal Cultural Center di Amman del Re Hussein di Giordania, dai titoli eloquenti: *Leptis Magna, io sono nato qua - 20.9.34* (Fig. 1), *Dune deserte* (Fig. 2), *Miraggio*, *Sand sculpture* (Fig. 3), *Notte e deserto*, ecc. Il particolare cromatismo dei paesaggi rievocati è richiamato, peraltro enfatizzando la matericità delle opere, dall'uso di smalti, sabbie e terra, nella esecuzione dei quadri.

In Libia Schifano trascorse, dunque, i primi anni di vita¹² (Fig. 4), fino al 1941, quando a causa delle vicende del secondo conflitto mondiale, la madre Rosa Paganini, con i suoi tre figli (Mario, Francesco, Ada) (Fig. 5), fu costretta ad abbandonare Homs e a rifugiarsi in Italia, dapprima a Castelvetrano, poi a Budrio, infine a Roma. Qui, a guerra conclusa, furono raggiunti dal padre Giuseppe, il quale, dopo il periodo trascorso in un campo di prigionia americano, venne reintegrato nel suo posto di lavoro presso il Ministero dell'Africa Italiana, per poi essere trasferito, su richiesta di R. Bartoccini, a quello della Pubblica Istruzione, con assegnazione alla Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale¹³.

Dopo l'esperienza lavorativa fatta in Libia, a Villa Giulia Giuseppe Schifano tornò, dunque, a lavorare sotto la direzione di Bartoccini, da poco nominato Soprintendente alle Antichità dell'Etruria Meridionale (incarico che tenne fra il 1950 e il 1960). A Roma, il figlio Mario frequentò, pertanto, le scuole ma, come egli stesso riconobbe, era uno studente svogliato, negligente, più volte bocciato e poi espulso dalla scuola, per la



Fig. 4 – Mario Schifano bambino sulla spiaggia di Homs, 1939? 1940?



Fig. 5 – Rosa Paganini, con suoi tre figli (Francesco, Ada, Mario), 1942?

disperazione del padre che per lui sognava un impiego statale.

2. Schifano a Villa Giulia (1951-1962)

Grazie all'interessamento del padre Giuseppe (Fig. 6), preoccupato per la vita irregolare e disordinata che il figlio conduceva, e presumibilmente anche in virtù

del sostegno del Soprintendente Bartocini, il 1 luglio 1951 il non ancora diciassettenne Mario fu assunto come salariato temporaneo, con mansioni di restauratore, presso la Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale, avendo come sede il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia¹⁴. Qui Schifano rimase per oltre un decennio, con l'inevitabile pausa imposta dall'espletamento del servizio militare

(dal 19.7.1956 al 4.12.1957), venendo successivamente assunto (nel corso del 1958) come operaio salariato permanente di III categoria, con mansioni di lucidatore di disegni. È in questo contesto, ovviamente, che Schifano ebbe modo di confrontarsi direttamente con l'arte etrusca, dapprima ripulendo e restaurando vasi antichi e sculture fittili, poi lucidando piante e disegni¹⁵, anche in relazione al progetto di riallestimento delle collezioni del museo intrapreso da Bartocchini¹⁶ (Fig. 7).

Il lavoro a Villa Giulia diede modo Schifano anche di riannodare un sottile filo con la natia Libia. Negli anni fra il 1952 e il 1958 era infatti attiva la missione archeo-

logica italiana a Leptis Magna, diretta dallo stesso Bartocchini, che era stato fra il 1923 e il 1928 Soprintendente alle Antichità della Tripolitania. A tale missione, peraltro l'unica italiana presente nel Regno Unito di Libia in quegli anni, presero parte funzionari e tecnici della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale. Del resto, un ispettore archeologo già in servizio presso quella Soprintendenza, Ernesto Vergara Caffarelli, aveva assunto nel giugno del 1951, dopo la rinuncia di Giacomo Caputo, la carica di Soprintendente alle Antichità della Tripolitania, rivestita sino alla sua prematura scomparsa, avvenuta nel dicembre 1961¹⁷.



Fig. 6 – Giuseppe Schifano (in alto, al centro), in uno scavo archeologico a Lucus Feroniae (Capena), 1952.



Fig. 7 – Il Soprintendente Renato Bartoccini (il secondo da sinistra), accanto al Presidente della Repubblica Giulio Einaudi e consorte, in occasione dell'inaugurazione della nuova Galleria del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 6 aprile 1955.

Alla realizzazione della documentazione grafica prodotta dalla missione archeologica italiana guidata da Bartoccini e impegnata nello scavo del porto di Leptis Magna collaborò anche il «giovane geometra Mario Schifano», come lo stesso Bartoccini ricorda¹⁸.

Se le testimonianze che ci giungono sul versante biografico da un lato rivelano una chiara e crescente insofferenza di Schifano verso l'attività svolta a Villa Giulia, dall'altro evidenziano però l'importanza che tale esperienza ebbe nel processo di maturazione della sua vocazione artistica e nell'indirizzarlo verso la sua futura carriera di pittore.

Come lo stesso artista ebbe a dire,

«... la mia scelta è nata qui»¹⁹.

E il lavoro in Soprintendenza gli trasmise:

«la prima sollecitudine verso le cose esterne che mi piacevano: i paletti. Quelli bianchi e neri che i geometri mettono per terra per fare i rilevamenti topografici. Verniciavano i paletti, bianco e nero, bianco e nero. Questo mi aveva stimolato...»²⁰.

E, ancora:

«Era un lavoro d'un tedio mortale, ma fu da quelle esperienze che nacque in me l'idea di dipingere, se si può usare questo verbo nel mio caso. Facevo dei quadri con la terra o dei quadri di cemento con l'acciaio. La voga del momento era quella dell'informale. O si andava nelle gallerie a vedere i quadri informali,

o si andava nelle strade a vedere i cartelloni pubblicitari. Io scelsi di andare nelle strade. Pensavo che dipingere significasse fare qualcosa di assolutamente primario, al di fuori di ogni scuola e di ogni tradizione. Riprendevo le insegne della Coca Cola, gli ovali della Esso, facevo dei quadri col blu, col rosso, col giallo, ossia dei quadri monocromi, rifacevo i tracciati stradali, le linee bianche sull'asfalto»²¹.

Di tale aspirazione Schifano certo non dovette fare mistero sul luogo di lavoro: ne rimane traccia anche nella documentazione d'archivio²². L'insofferenza verso l'attività svolta a Villa Giulia crebbe dopo il pensionamento, nel 1960, di Bartoccini, il Soprintendente al quale Giuseppe Schifano era legato da un rapporto risalente già agli anni Venti e che sembrerebbe avere avuto nel tempo un atteggiamento piuttosto benevolo nei confronti dei due Schifano. Tra l'altro, nel 1960 e il 1961 la documentazione confluita nel fascicolo personale di Mario Schifano registra la presenza di una sua richiesta di trasferimento alla Soprintendenza alle Antichità di Roma I²³, ma anche quella di una serie di segnalazioni e richiami fatti a carico di Schifano dal Soprintendente subentrato a Bartoccini, Mario Moretti, per l'inosservanza di «doveri di orario troppe volte trascurati»²⁴.

L'esperienza lavorativa di Schifano a Villa Giulia era ormai al suo termine. Il 18 gennaio 1962 Schifano presentò lettera di dimissioni: queste vennero accolte ed egli cessò dal ruolo in data 2 febbraio 1962, per dedicarsi esclusivamente alla pittura²⁵. Ma era ormai un artista più che emergente, che si era segnalato nel 1960 partecipando alla mostra *Cinque pittori di Roma '60*²⁶ e che si andava imponendo come uno dei maggiori esponenti di quella che sarebbe poi stata definita la Scuola di Piazza del Popolo. Il successivo percorso artistico di Schifano gli avrebbe dato, specie tra la metà degli anni Sessanta e gli anni Settanta, celebrità e successo, facendone una delle figure più rilevanti, se non la più rilevante, della scena dell'arte contemporanea italiana, e garantendogli ampia notorietà a livello internazionale.

3. Schifano e gli Etruschi (1985, 1991)

È, dunque, un artista ormai all'apice della fama quello che nel 1985 tornò a misurarsi con l'arte e col mondo dell'immagine etrusca. Nella primavera di quell'anno, Schifano fu infatti chiamato dal regista Aldo Rostagno a essere protagonista di un evento che si sarebbe svolto in coincidenza con l'inaugurazione del cd. *Anno degli Etruschi*, ovvero dell'avvio delle manifestazioni previste per il *Progetto Etruschi*, promosso dalla Regione Toscana²⁷.

L'idea fu quella di dare vita a un happening, dipingendo un grande quadro dal vivo (*live*), in pubblico, a Firenze, mentre il critico d'arte Achille Bonito Oliva avrebbe commentato in diretta il *work in progress* quasi fosse un telecronista sportivo. La scelta del soggetto cadde sull'immagine della Chimera d'Arezzo, magnifica statua votiva in bronzo rinvenuta nel 1553 nella città toscana e databile agli inizi del IV sec. a.C. Nelle parole di Schifano a determinare tale scelta furono l'aspetto multiforme del mitico animale, rappresentante, secondo l'artista «il sommo dio etrusco, principio cangiante di ogni cosa»²⁸, il suo valore metaforico²⁹. C'è da chiedersi, tuttavia, se a determinare tale scelta, considerato il contesto, non possa essere stata anche la valenza fortemente iconica della Chimera, quasi un simbolo dell'identità etrusca³⁰.

L'evento ideato da Schifano si tenne la sera del 16 maggio 1985, in una piazza della SS. Annunziata, gremita da migliaia di presenti, non tutti inizialmente ben disposti verso Schifano e Bonito Oliva. Esso è rievocato nelle pagine del contributo di Silvia Lucchesi pubblicato in questo medesimo catalogo: ad esso, pertanto, si rinvia il lettore³¹.

Su dieci tele di metri 2 x 2, accostate l'una all'altra, l'artista, facendo uso di sagome che riproducevano il profilo della Chimera aretina e impiegando smalto e acrilico, nel giro di poche ore realizzò una gigantesca opera di 40 mq (4 x 10 m). Vi è rappresentato un paesaggio dove un basso orizzonte separa la terra da un ampio cielo, dai colori cangianti, nel quale fluttuano le chimere.

Oltre che nei resoconti giornalistici dell'epoca, di tale evento resta specifica memoria in una pubblicazione, curata da A. Bonito Oliva e corredata dalle foto di Marcello Gianvenuti³² (Figg. 19-22): una significativa selezione di queste ultime è proposta in mostra. Perduto è invece il videofilmato di quella serata, girato da Ettore Rosboch. Conservata in una collezione privata vicentina, *La Chimera* (Fig. 22) è una presenza costante nelle pubblicazioni antologiche dell'opera di Schifano³³.

Il percorso artistico di Schifano tornò in qualche modo a incrociarsi con gli Etruschi pochi anni più tardi, a Roma, nel 1990, forse non del tutto casualmente, in occasione della riapertura al pubblico del Palazzo delle Esposizioni, dopo il prolungato intervento di ristrutturazione e restauro curato dall'architetto Costantino Dardi.

A celebrare la riapertura del complesso furono tre mostre allestite nei tre diversi livelli dell'edificio: al piano monumentale, *La grande Roma dei Tarquini* (12 giugno-30 settembre); a quello superiore, *Peter Paul Rubens (1577-1640)* (13 giugno-26 agosto); a quello inferiore, *Schifano 1990: Divulgare* (12 giugno-30 settembre). A collegare idealmente le tre mostre, che delineavano l'orizzonte di interesse della rinnovata struttura espositiva, dall'arte antica a quella contemporanea, fu il riferimento a Roma stessa, alla centralità della Città Eterna nella storia o, in diverso modo, nell'opera pittorica di Rubens e Schifano³⁴. Quanto alla scelta di Schifano, certo non l'unico esponente della scena romana dell'arte contemporanea in quegli anni, a giustificarla forse bastano le brusche parole con le quali Alberto Moravia liquidò la questione, affermando che «*Schifano è il pittore più rappresentativo del periodo storico che stiamo attraversando*»³⁵.

Diretto e certo non casuale fu l'anno successivo, il nuovo confronto che Schifano ebbe con l'arte etrusca. Al 1991 risale, infatti, la realizzazione del ciclo *Gli Etruschi*, incentrato sulle pitture funerarie tarquiniesi e costituito da 24 opere di medio formato (la maggior parte, 70 x 100 cm), realizzate in tecniche miste su carta intelata. Anche in questo caso a originare l'intervento di Schi-

fano fu un progetto di valorizzazione del patrimonio culturale, quello promosso dal Consiglio Regionale del Lazio, dal Comune di Tarquinia, dalla Soprintendenza Archeologica dell'Etruria Meridionale e dall'Associazione culturale "La Lestra".

Precipuo oggetto della rivisitazione di Schifano furono alcune fra le più celebri immagini del repertorio iconografico della pittura funeraria etrusca, soprattutto quelle riferibili a talune tombe dipinte di Tarquinia databili agli ultimi decenni del VI sec. a.C.

Non mancano, tuttavia, riferimenti a complessi più antichi, come quello, sempre tarquiniese, della Tomba delle Pantere (inizi del VI sec. a.C.) né richiami alla pittura funeraria orientalizzante di Caere (Cerveteri), con la Tomba dei Leoni Dipinti (metà del VII sec. a.C. o poco dopo).

La maggior parte di queste tombe tarquiniesi (Tomba dei Tori, Tomba degli Auguri, Tomba della Caccia e della Pesca, Tomba del Barone, Tomba dei Vasi Dipinti, Tomba delle Leonesse) fu rinvenuta nell'Ottocento. Altre invece furono scoperte attraverso le prospezioni della Fondazione Lerici, proprio negli anni in cui Schifano lavorò a Villa Giulia, rilevando peraltro complessi funerari tarquiniesi: la Tomba delle Olimpiadi (1958), la Tomba Cardarelli e la Tomba Bartoccini (1959), la Tomba dei Giocolieri (1961). Il riferimento alla già citata Tomba delle Pantere è interessante anche perché quest'ultima venne rinvenuta nel 1968, in un momento cioè successivo alle dimissioni da parte di Schifano dai ruoli ministeriali. A queste si aggiungono alcune colorite riproposizioni di vasi antichi nonché quella di un noto carrello funerario in bronzo da Tarquinia.

Le rielaborazioni di Schifano si rifanno, a quanto sembra³⁶, al corredo fotografico di pubblicazioni specialistiche e riprendono scene o particolari (talora contaminandoli) desunti dalle antiche raffigurazioni parietali. La reinterpretazione di tali immagini proposta dall'artista in chiave pop si sostanzia di dinamiche figure dai colori sgargianti, emergenti da un fondo monocromo o scuro, che proprio quelle figure illuminano di sprazzi di luce e vitalità³⁷.

Ad indirizzare Schifano verso la pittura funeraria tarquiniese furono certamente le esigenze della committenza e del progetto sopra ricordato. Ma anche le reminiscenze dell'attività paterna e i ricordi della sua esperienza lavorativa giovanile al Museo di Villa Giulia dovettero avere un qualche peso. Inoltre, quello della pittura funeraria etrusca, con il vitalismo da essa espresso, con il suo carattere trasgressivo rispetto alla codificazione dell'arte classica greca, con la sua valenza simbolica, sembrerebbe avere rappresentato un ambito congeniale all'artista.

Venti di queste opere, insieme alla monumentale *La Chimera*, vennero presentate al pubblico in occasione della mostra *Gli Etruschi di Mario Schifano*, curata dal critico d'arte Ernesto d'Orsi, tenutasi nella Sala delle Armi del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia agli inizi del 1992 (25 gennaio-25 marzo 1992)³⁸. Anni più tardi, nel 2010 (10 aprile-31 maggio), la mostra venne riproposta, con qualche variazione (ventuno i lavori esposti) e comunque priva de *La Chimera*, nel Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna" di Pescara, a cura del critico Luca Beatrice³⁹. E proprio a Pescara le opere di Schifano sono rimaste, acquisite dalla Fondazione Pescarabruzzo, presso la cui bella sede sono attualmente conservate.

4. *Matres Matutae (1995-1996)*

Su commissione venne realizzato anche un altro ciclo di opere che guarda all'arte etrusco-italica: quello di *Mater Matuta*, che rappresenta uno degli ultimi, se non l'ultimo, ciclo eseguito da Schifano, prematuramente scomparso il 26 gennaio del 1998.

Nel 1995, infatti, il manager Domenico Tulino⁴⁰, a scopo di investimento ma con finalità filantropiche, commissionò a Schi-

fano una serie di opere ispirata alle celebri sculture, in tufo e terracotta, di "Madri" (*Matres*) conservate nel Museo Provinciale Campano di Capua⁴¹.

Le opere vennero eseguite dal novembre 1995 al giugno 1996, e, per espressa volontà del committente, a differenza di quanto comunemente fatto da Schifano, recano sul davanti della tela la firma dell'artista⁴². Il ciclo consta di 18 opere (15 a smalto e acrilico su tela, delle dimensioni di 130 x 160 cm; 3 a tecnica mista su cartoncino, 70 x 100 cm) e di 10 disegni a carboncino su carta (70 x 100 cm), alcuni dei quali con scritte in acrilico. Quelle dipinte, fra loro concatenate, rispondono a un impianto narrativo unitario e dai caratteri fortemente simbolici. Ma per questi e altri aspetti si rinvia al contributo di Generoso Bruno, pubblicato in questo medesimo catalogo⁴³.

Praticamente mai esposte, alla morte di Domenico Tulino, le opere, insieme ai beni e alle proprietà di quest'ultimo, passarono in eredità alla sorella, Suor Pina Tulino. Quest'ultima, impegnata in una missione all'Asmara in Eritrea, diede vita alla Fondazione Dott. Domenico Tulino, che opera a favore dei più bisognosi del mondo. Nel 2008 le 28 opere furono presentate al pubblico a Roma, in una mostra (6 giugno-15 ottobre) intitolata *Mater Matuta*, curata da Pierluigi Amen. Tuttora poco noto, il ciclo di *Mater Matuta* è stato, negli ultimi tempi, al centro di iniziative di valorizzazione promosse dalla Associazione Culturale MM18 di Pagani (SA).

Quello di *Mater Matuta* è un ciclo di opere la cui realizzazione si inserì in un periodo particolare della vita di Schifano, di forte sensibilità nei confronti di temi di carattere sociale, come quelli della maternità, della tutela dell'infanzia e della povertà nel mondo: una sensibilità acuita da viaggi in Eritrea e Brasile fatti proprio in quegli anni.

NOTE

- 1 Pitagora 2017⁴, p. 35.
- 2 Schifano 1985b.
- 3 In particolare, quelle dei famigliari dell'artista: della moglie Monica De Bei Schifano, del fratello Francesco Schifano e della nipote Patrizia Schifano.
- 4 Ronchi 2012. Più che di una vera e propria biografia in realtà si tratta di una raccolta di testimonianze che concorrono a definire il profilo biografico dell'artista.
- 5 In particolare dai fascicoli del personale già in carico alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, in servizio presso la Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale (Roma II), conservati presso l'Archivio del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.
- 6 Le notizie su Giuseppe Schifano (n. Mahdia, Tunisia, 14.3.1907 – m. Roma 14.6.1998) sono desunte dal fascicolo personale conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (fasc. P.C. 12; Titolo: Schifano Giuseppe = 92 AV). Ulteriori informazioni mi sono state fornite da Monica De Bei Schifano. Cenni all'attività di Giuseppe Schifano in Libia si hanno anche in Maraini 1973, p. 83 ss. e in Ronchi 2012, pp. 257-259. Il nome di Giuseppe Schifano non compare nelle tabelle del personale tecnico (disegnatori, restauratori, assistenti) dei servizi archeologici in Libia dal 1911 al 1943 edite in Balice 2010, p. 256. Della sua attività di restauratore si fa esplicito riferimento in talune delle pubblicazioni scientifiche relative alle ricerche archeologiche italiane in Libia (ad es., in Caputo, Ghedini 1984, p. 3). In una nota della Soprintendenza ai Monumenti e Scavi della Libia (prot. n. 5990 del 20.7.1949) Giacomo Caputo attesta il quadro delle attività svolte da Giuseppe Schifano, come restauratore e assistente agli scavi e ai monumenti, a Leptis Magna e a Sabratha. Fatto prigioniero di guerra e internato in un campo di prigionia americano (11.5.1943-8.10.1945), al ritorno in Italia, a Roma, Giuseppe Schifano riprese il suo posto di lavoro presso il Ministero dell'Africa Italiana. Qualche anno più tardi, su proposta dell'allora Soprintendente alle Antichità dell'Etruria Meridionale, R. Bartoccini, venne distaccato (21.11.1950) e poi trasferito al Ministero della Pubblica Istruzione (24.6.1951), venendo assegnato come esperto a contratto tipo (cat. IV, cl. I) proprio alla Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale, presso la sede di Villa Giulia. Qui trascorse il resto della sua carriera, conseguendo la qualifica di assistente ai monumenti e agli scavi e occupandosi soprattutto del territorio veiente e falisco-capenate (la sua attività è, ad es., richiamata in D'Angelo, Moretti 2004, p. 112). In data 1.3.1972, venne collocato a riposo, con la qualifica di assistente superiore. In generale, sulla esperienza coloniale italiana in Libia, fra gli altri: Del Boca 1988; Cresti 1996; Cresti 2011; Cresti, Cricco 2012.
- 7 Dapprima come impiegato giornaliero (1921-1928), poi come impiegato a contratto straordinario (1929-1930), per essere quindi assunto, dal 1 gennaio 1931, come impiegato a contratto tipo dipendente.
- 8 Costantini 2006, p. 102.
- 9 Quintavalle 2008, p. 60; cfr. De Bei Schifano 2001, p. 17.
- 10 Ad es., Bonito Oliva 1998, p. 145; Goldin, Bonito Oliva 1998, p. 105; Meneghelli 2007, pp. 40-41, 54-55.
- 11 Sul ciclo: Carcano 2004, p. 36; Quintavalle 2008, p. 62. Singole opere esposte e riprodotte in Schifano 1985a; Beatrice 2004, pp. 50-51, 71; Bonito Oliva 2008a, p. 124. Una complessiva presentazione delle opere si ebbe con la mostra itinerante *Deserts*, ospitata in numerose città del bacino mediterraneo, con tappa anche in Italia, a Crotone nel Museo Archeologico di Capo Colonna, tra il 4 dicembre 2005 e il 31 gennaio 2006: De Bei Schifano, Bonito Oliva, Di Branco 2005.
- 12 Rievocazione in Ronchi 2012, pp. 257-259. Cfr. anche Maraini 1973, p. 83 ss.
- 13 Si veda quanto sopra riportato alla nota 6. Qualche scarno riferimento alla attività professionale di Giuseppe Schifano negli anni post-bellici si ha in Maraini 1973, p. 83 ss.; Abbate 1998, p. 56; Costantini 2006, pp. 100; Ronchi 2012, p. 259. Più in generale, sulle vicende legate al rimpatrio degli Italiani dalla Libia: Del Boca 1988; Rainero 2015.
- 14 Queste e le successive notizie su tale periodo della vita e dell'attività professionale di Mario Schifano sono desunte dal fascicolo personale conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale Etrusco Villa Giulia (fasc. 125, posizione IV; Titolo: Schifano Mario = 356 AV). Brevi testimonianze di ambito familiare o dello stesso artista sul periodo di lavoro trascorso a Villa Giulia sono, ad es., in Abbate 1998, p. 57; Siciliano 1998, p. 204; Costantini 2006, p. 100; Ronchi 2012, p. 27. Sul periodo trascorso dall'artista a Villa Giulia si veda anche *infra*, il contributo di Maria Paola Guidobaldi pubblicato in questo medesimo catalogo.
- 15 Qualche indicazione sull'attività svolta al Museo di Villa Giulia è in Schifano 1985b e 1986, p. 110, ove l'artista afferma, tra l'altro, di avere preso parte al restauro dell'Apollo di Veio e del Sarcofago degli Sposi da Caere (Cerveteri), nonché di avere disegnato planimetrie di tombe etrusche.
- 16 Al contributo dato da Schifano, per la parte grafica, ai lavori di riammodernamento del museo fa riferimento R. Bartoccini in una nota del 30.6.1957.
- 17 Su queste fasi della storia dell'archeologia italiana in Libia si vedano in particolare Munzi 2001; Munzi 2004; Balice 2010. In Munzi 2004, p. 48, si fa esplicito riferimento a Giuseppe e Mario Schifano.
- 18 Bartoccini 1958, p. 7.
- 19 Schifano 1986, p. 111.
- 20 Marconi 2016, p. 229.
- 21 Costantini 2006, p. 101.
- 22 Ad esempio, in una nota del 31.12.1958 del Soprintendente R. Bartoccini, il quale, nel formulare un positivo giudizio sull'operato di Schifano, tuttavia evidenzia come questi sia «talvolta insoffe-

rente alla disciplina del lavoro per le sue aspirazioni di pittore». Già dal 1954 Mario Schifano parrebbe avere iniziato a dipingere: cfr. anche Schifano 1986, p. 113.

23 Si veda la nota prot. n. 2877 del 5.9.1960, nella quale la richiesta di trasferimento è motivata dalla eccessiva lontananza della sede di lavoro (Villa Giulia) dalla propria abitazione. La richiesta venne respinta.

24 Si vedano, ad esempio, le note prot. n. 192 del 26.11.1960, n. 430 del 28.1.1961 e 31.1.1961, n. 4411 del 4.12.1961. In un rapporto redatto in data 10.1.1962, Moretti osserva comunque che Mario Schifano «non osserva l'orario però svolge il lavoro che gli viene affidato».

25 Ronchi 2012, p. 27.

26 Rassegna tenutasi alla Galleria La Salita, che includeva anche Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio e Giuseppe Uncini.

27 Ronchi 2012, pp. 269-270.

28 Ronchi 2012, p. 269. In Mercuri 2002, p. 268 si afferma che la realizzazione della Chimera, oltre a rappresentare un ritorno al passato, avrebbe avuto, per Schifano, anche il significato di una «*ri-conciliazione con il padre*».

29 Schifano 1985b; cfr. anche Lucchesi 2017, p. 23 e in questo medesimo volume.

30 Sulla valenza iconica della Chimera di Arezzo, da ultimi: Iozzo 2009; Cianferoni, Iozzo, Setari 2012.

31 Vedi *infra*, in questo medesimo volume.

32 Bonito Oliva 1989a; cfr. Bonito Oliva 1992; Bonito Oliva 1998, pp. 188-190.

33 Ad es., Goldin, Bonito Oliva 1998, pp. 148-149; Bonito Oliva 2008a, pp. 130-131.

34 Rorro 2008, p. 65.

35 Costantini 2006, p. 103.

36 Informazione di Marcello Gianvenuti e Renzo Colombo, che ringrazio.

37 D'Orsi 1992b. Cfr. Beatrice 2010b, p. 12-13.

38 D'Orsi 1992a; cfr. Mercuri 2002, pp. 267-268. In Costantini 2006, p. 103 e in Ronchi 2012, p. 344 si ricorda la presenza, all'inaugurazione della mostra, dell'anziano ed emozionato padre dell'artista, Giuseppe, che al restauro di alcune delle pitture funerarie etrusche aveva lavorato.

39 Beatrice 2010a.

40 Colombo 2008.

41 Pellegrinelli 2008. Sulle *Matres* campane si veda il catalogo Melillo Faenza 1991, utilizzato dallo stesso Schifano.

42 Nievo 1998; Amen 2008b, p. 25.

43 Vedi *infra*, in questo medesimo catalogo.

MARIO SCHIFANO A VILLA GIULIA: 1 LUGLIO 1951-2 FEBBRAIO 1962

Maria Paola Guidobaldi

«No, non è che son fuggito, in realtà non ci stavo mai, perché il mio cervello era sempre fuori»¹.

La parabola artistica di Mario Schifano, nato a Homs (odierna Al Khums) in Libia il 20 settembre del 1934, ove il padre Giuseppe lavorava presso la Soprintendenza alle antichità, scavi e monumenti della Tripolitania (poi, della Libia), affonda le radici anche nel “Museo Etrusco”. È con questa forma abbreviata e confidenziale che il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia viene citato nelle testimonianze e nei ricordi di quanti a vario titolo intrecciarono i propri percorsi esistenziali con quello, particolarissimo, di un indiscusso protagonista dell’arte italiana del Novecento.

Il racconto polifonico e talvolta discordante che scaturisce dalle molteplici testimonianze con cui Luca Ronchi² ha mirabilmente composto una possibile biografia del Maestro, il recente contributo di Gianluca Tagliamonte sull’attenzione rivolta dall’artista all’immaginario figurato etrusco³ e il fascicolo personale conservato presso l’Archivio del Museo⁴, del cui accurato regesto sono profondamente grata alle amiche e colleghe Vittoria Lecce e Antonietta Simonelli, costituiscono l’esile materia documentaria a cui attingere per trovare sporadiche tracce dei dieci anni e sette mesi trascorsi dall’artista a Villa Giulia e forse almeno un po’ dell’atmosfera di quell’inesplorato e poco noto periodo della vita di Mario Schifano.

Dal 1 luglio del 1951, infatti, e fino alle dimissioni preannunciate il 18 gennaio 1962 e formalizzate il successivo 2 febbraio, Mario Schifano lavorò ininterrottamente presso il Museo di Villa Giulia, con la sola eccezione del periodo del servizio militare,

svolto fra il 19 luglio del 1956 e il 4 dicembre del 1957. L’assunzione, dapprima come salariato temporaneo e con mansioni di restauratore (1951-1958), e quindi, dal 1958, come operaio salariato permanente di III categoria, con mansioni di lucidatore di disegni, avvenne grazie a Renato Bartoccini, dal 1950 al 1960 Soprintendente alle Antichità dell’Etruria Meridionale (Roma II), al quale il padre Giuseppe⁵ era molto legato fin dalla precedente e intensa esperienza di lavoro maturata, come restauratore e assistente agli scavi e ai monumenti, a Leptis Magna e a Sabratha.

A quelle importanti esplorazioni archeologiche egli aveva infatti lavorato come giornalista dal 1921 al 1928, come impiegato a contratto straordinario dal 1929 al 1930 e, infine, a partire dal 1 gennaio 1931, come impiegato a contratto tipo dipendente. Fatto prigioniero durante la guerra, Giuseppe era stato internato in un campo di prigionia americano dall’11 maggio del 1943 all’8 ottobre del 1945, ma una volta rientrato a Roma, si era ricongiunto con la famiglia e aveva ripreso il suo posto all’interno del Ministero dell’Africa Italiana; nel 1950 e grazie proprio a Bartoccini, fu dapprima distaccato e quindi definitivamente trasferito al Ministero della Pubblica Istruzione, venendo assegnato come esperto a contratto tipo (cat. IV, cl. I) alla Soprintendenza alle Antichità dell’Etruria Meridionale (Roma II), presso la sede di Villa Giulia, ove rimase fino al pensionamento del 1 marzo 1972 con la qualifica di Assistente ai monumenti e scavi (assistente superiore), occupandosi prevalentemente del territorio veiente e falisco-capenate.



Fig. 8 – Giuseppe Schifano (al centro, di spalle), in uno scavo archeologico a Lucus Feroniae (Capena), 1952.

Questa noiosa elencazione delle mansioni rivestite dal padre Giuseppe ha una sua ragion d'essere. Mario Schifano, infatti, si considerava a ragione un figlio del popolo, un antiborghese e con orgoglio riteneva il proprio successo frutto esclusivo di meriti personali. Diversa, e ideologica, era invece la percezione che del lavoro del padre aveva chi gli stava attorno e lo frequentava. Roberto Ortensi e Plinio De Martiis, fra i suoi più intimi amici, ricordano un'accesissima discussione con Pier Paolo Pasolini, il quale riteneva che se Schifano era diventato un artista lo doveva al fatto di avere un'estrazione borghese, giacché suo padre era stato un *archeologo*. Quantunque Mario Schifano avesse vivacemente contrastato questa affermazione, raccontando la propria infanzia in Libia ed esplicitando le esatte mansioni lavorative del padre, si narra che Pasolini lo abbia tacitato bruscamente concludendo che per l'appunto il padre non era stato

un operaio, ma un capocantiere (Fig. 8)⁶. È evidente che si trattava di uno scontro ideologico.

Non sapremo mai cosa sarebbe stato di Mario Schifano se, giovanissimo, non avesse iniziato a lavorare, e non certo per propria scelta, nel Museo di Villa Giulia, ma, come egli stesso ebbe modo di dichiarare, non c'è dubbio che fu proprio quel lavoro «*d'un tedio mortale*»⁷ che egli svolgeva nei laboratori del museo o nei cantieri di scavo a suscitare lo stimolo a dipingere e che la prima sollecitazione verso cose esterne che gli piacevano gli venne dai paletti «*bianchi e neri che i geometri mettono per terra per far i rilevamenti topografici*»⁸. Vale anche la pena di ricordare che l'amico Roberto Ortensi ha ravvisato le origini delle grandi capacità disegnative di Schifano proprio nell'esperienza lavorativa presso il Museo di Villa Giulia, «*in tutti quegli anni passati a ricalcare profili etruschi*»⁹.

Ma andiamo con ordine. Mario Schifano trascorse buona parte dell'infanzia a Homs, un porto della Libia settentrionale, posto a circa 120 km a est di Tripoli, ove la famiglia abitava in una grande casa bianca, con le finestre sempre aperte, da cui per curiosità entravano i bimbi del luogo. È questo il limpido ricordo della sua prima abitazione che il pittore aveva trasmesso alla moglie Monica De Bei, quando dipingeva i suoi quadri sui deserti e aveva certamente negli occhi della memoria l'immagine di quella «spiaggia dalla sabbia chiara, finissima, sconfinata, interrotta ogni tanto da bellissimi palmeti dove lui si fermava a giocare e si metteva a fissare la linea dell'orizzonte, sul mare, perché gli avevano detto che al di là di quella c'era l'Italia»¹⁰ (Fig. 4). L'unico altro accenno di Mario Schifano all'infanzia in Libia, filtrato in questo caso attraverso il ricordo del mercante d'arte Gianni Michelagnoli, è quello a un suo balocco, il solo da lui posseduto quando era bambino, finito schiacciato sotto un carro armato: un dolore infantile addotto a spiegazione e giustificazione degli innumerevoli giocattoli che continuamente acquistava per l'adorato figlio Marco Giuseppe, nato nel 1985¹¹.

Nel 1941, in piena guerra, la madre Rosa Paganini tornò in Italia insieme ai tre figli: Mario, Ada e Francesco, dapprima a Castelvetrano (2 novembre 1941), poi a Budrio e infine a Roma, ove la famiglia, raggiunta nell'ottobre del 1945 dal padre Giuseppe rientrato dal campo di prigionia americano, ottenne una prima sistemazione a Cinecittà all'interno degli studi cinematografici trasformati in campo profughi, entro stazioni divisi da pareti di masonite. A tale sistemazione seguì quella presso la caserma Lamarmora di Trastevere, un altro campo profughi¹², da riconoscere probabilmente nel domicilio di via Anicia 24, che ricorre ancora in un documento del 22 novembre 1952 conservato nel fascicolo personale e relativo a una dichiarazione di indennità di carovita ex D.L. n. 1331 del 27-11-1947.

In quel periodo, abbandonata la scuola dopo bocciature plurime in prima e seconda media, Mario lavorò come cascherino in bicicletta per la pasticceria Valzani in via

del Moro a Trastevere, ove lo chiamavano "il Tripolino", ricordando di lui che ogni pomeriggio si allenava a decorare i dolci in "stile cornetto" su un disco di cartone e che era, ovviamente, bravissimo. E chissà se avrà ripensato a quel periodo trascorso in pasticceria quando insieme agli amici sperimentava con grande divertimento ed effetti imbarazzanti sugli ignari assaggiatori la "torta atomica" all'hashish, travestendo da dolci tradizionali il composto allucinogeno che, mescolato allo zenzero, entrava nel preparato della torta¹³.

Alla fine del 1952 la famiglia tornò ad abitare non lontano da Cinecittà, al civico n. 30 di viale Spartaco, ove al padre era stata assegnata una casa e in cui Mario risulterà residente fino al 1961. È dunque da lì che

Fig. 9, p. 1 – Giudizio complessivo sull'attività del dipendente Mario Schifano nell'anno 1954.

2

Nome e Cognome e qualifica Mario Schifano III/II

Servizio al quale è adde- tto	<u>Museo di Villa Giulia</u>
Mansioni che disimpegna	<u>restauratore</u>
Stato di salute (1)	<u>buono</u>
Intelligenza (2)	<u>molte</u>
Capacità professionale (3)	<u>molta</u>
Operosità (4)	<u>molta</u>
Diligenza (5)	<u>moltissima</u>
Disciplina (6)	<u>molta</u>
Condotta morale (7)	<u>irreprensibile</u>
Lavori di speciale importanza fatti nell'anno	<u>=</u>

3

Ha prestato servizio nell'anno in condizioni eccezionali della tranquillità o della salute pubblica ?

(Indicare la durata di tali servizi e la loro qualità).

Ha prestato servizio nell'anno in residenze sane o disagiate ?

(Dove ? Per quali periodi ?)

Osservazioni speciali riguardanti il disimpegno del servizio cui è adde-
tto e osservazioni in genere sul conto del funzionario a complemento di quelle che precedono.

Ha dimostrato capacità e diligenza in alcuni lavori importanti e rispetto nel restauro del materiale archeologico.

QUALIFICA COMPLESSIVA (8)

Distinto

Data _____ (9) il **COPIA**

RM

(1) Buono, ragionevole, cattivo. (5) Moltissima, molta, sufficiente, scarsa.
(2) Moltissima, molta, normale, deficiente. (6) Irreprensibile, buona, mediocre, cattiva.
(3) Moltissima, molta, adeguata al grado, scarsa. (7) Ottimo, distinto, buono, mediocre, cattivo.
(4) Moltissima, molta, notevole, normale, scarsa. (8) Soprintendente, Presidente o Direttore.

Fig. 9, pp. 2-3 – Giudizio complessivo sull'attività del dipendente Mario Schifano nell'anno 1954.

ogni mattina, appena diciottenne, egli partiva in bicicletta per raggiungere il “Museo Etrusco”, dopo aver percorso 12-13 chilometri, oltrepassando paesaggi e quartieri molto diversi fra loro, osservando cose, persone e strade, elaborando pensieri, captando e assorbendo suggestioni e stimoli da tutto ciò che lo sguardo attraversava, come quegli operai che coprivano di fogliacci bianchi i cartelloni con la pubblicità scaduta e lui lì, fermo in bicicletta, a guardarli, dietro Piazzale Flaminio, come plasticamente emerge da un lucente ricordo di Plinio De Martiis¹⁴.

Il passaggio dalla pasticceria trasteverina al “Museo Etrusco” grazie al padre fu ricordato da Costanzo Costantini, giornalista del *Messaggero*, all'inaugurazione della mostra *Gli Etruschi di Mario Schifano*, allestita nel Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia dal 25 gennaio al 25 marzo 1992 e alla quale, assente l'artista, presenziò invece l'anziano padre Giuseppe, commosso fino alle lacrime¹⁵. Quest'ultimo, fra l'altro, aveva anche

lavorato al restauro di alcune delle pitture funerarie etrusche che ispirano questo particolarissimo ciclo, al centro, insieme a cinque delle *Matres Matutae* eseguite fra il 1995 e il 1996, dell'attuale mostra allestita nella Sala dei Sette Colli e nella Sala di Venere del piano nobile del Museo.

Del periodo in cui Mario lavorò nel “Museo Etrusco” come restauratore o lucidatore di disegni il fratello Francesco ricorda sia lo scarso entusiasmo, sia l'indubbia attitudine¹⁶, che non passò inosservata neppure agli occhi dei superiori, chiamati a redigere ogni anno un motivato giudizio complessivo dell'attività di ogni dipendente. Nel fascicolo personale di Mario Schifano si segnalano i giudizi relativi agli anni 1954-1957, firmati dal Soprintendente Renato Bartocchini.

Nel 1954 il giudizio complessivo è «*distinto*» e si precisa che egli «*ha dimostrato capacità e diligenza in alcuni lavori importanti e rispetto nel restauro del materiale archeologico*» (Fig. 9, pp. 1-3).

Nel 1955 e nel 1956 il suo lavoro presso il Laboratorio di restauro, ove risulta specificamente addetto alle terrecotte, viene valutato rispettivamente come «*ottimo*» e come «*distinto*». Dal 3 novembre 1954 a capo del laboratorio di restauro del museo era il sig. Vincenzo Verducci¹⁷, che infatti valida, a matita, in alto a sinistra, il giudizio riprodotto nella Fig. 9, p. 1. Egli era un valentissimo restauratore «*già noto negli ambienti della capitale*», che aveva collaborato fin dal 1952, probabilmente come salariato temporaneo, con il Capo restauratore Angelo Del Vecchio, ormai alle soglie della pensione, al restauro del Sarcofago degli Sposi. In alcuni documenti conservati nel suo fascicolo personale se ne evidenzia la grandissima abilità in ogni stadio del restauro e fra gli interventi eseguiti, oltre alle numerose suppellettili e opere provenienti da tutto il territorio della Soprintendenza Archeologica dell'Etruria Meridionale o conservate nei musei del territorio, come ad esempio i Cavalli Alati del santuario dell'Ara della Regina di Tarquinia, si elencano le opere più significative e rappresentative del Museo di Villa Giulia: il Sarcofago degli Sposi, l'Apollo, la Latona, l'Hermes e l'Eracle del santuario di Portonaccio a Veio, l'altorilievo di Pyrgi, l'Apollo dello Scasato di Falerii.

Di grande interesse è la specifica notazione che Verducci, quale responsabile del funzionamento del Laboratorio di restauro, aveva dato lezioni ad altri dipendenti del museo, con particolare riguardo alla ricomposizione di vasi «*etruschi e greghi*», riuscendo a conseguire notevoli e positivi risultati anche con personale impreparato posto sotto la sua direzione. Combinando queste indicazioni con quelle tratte dal fascicolo personale di Mario Schifano, si evince con certezza che fu proprio sotto la direzione di Vincenzo Verducci che il giovane e inesperto Mario Schifano, benché poco interessato al lavoro, apprese l'arte del restauratore e la praticò con lodevoli risultati, collaborando o comunque seguendo anche il restauro di celebri capolavori della civiltà etrusca e falisca (Fig. 10). Un fugace riferimento a quegli interventi di Verducci, sotto la supervisione del Soprintendente Bartocchini, si ha anche

nell'intervista che Schifano concesse a Francesca Pasini nel 1986, pubblicata nel numero di novembre della rivista *L'Illustrazione Italiana*¹⁸.

Per l'anno 1957 la valutazione complessiva del lavoro di Schifano ha quasi il sapore di un encomio. Si rileva, infatti, che egli «*è un elemento serio, educato, leale verso i colleghi, rispettoso coi superiori e che ha fatto il restauratore imparando e lavorando con volontà e diligenza, non incorrendo mai in richiami disciplinari*»; si osserva anche che è puntuale e disciplinato e che partecipa attivamente alla vita dell'ufficio e che «*con i lavori di ammo-*

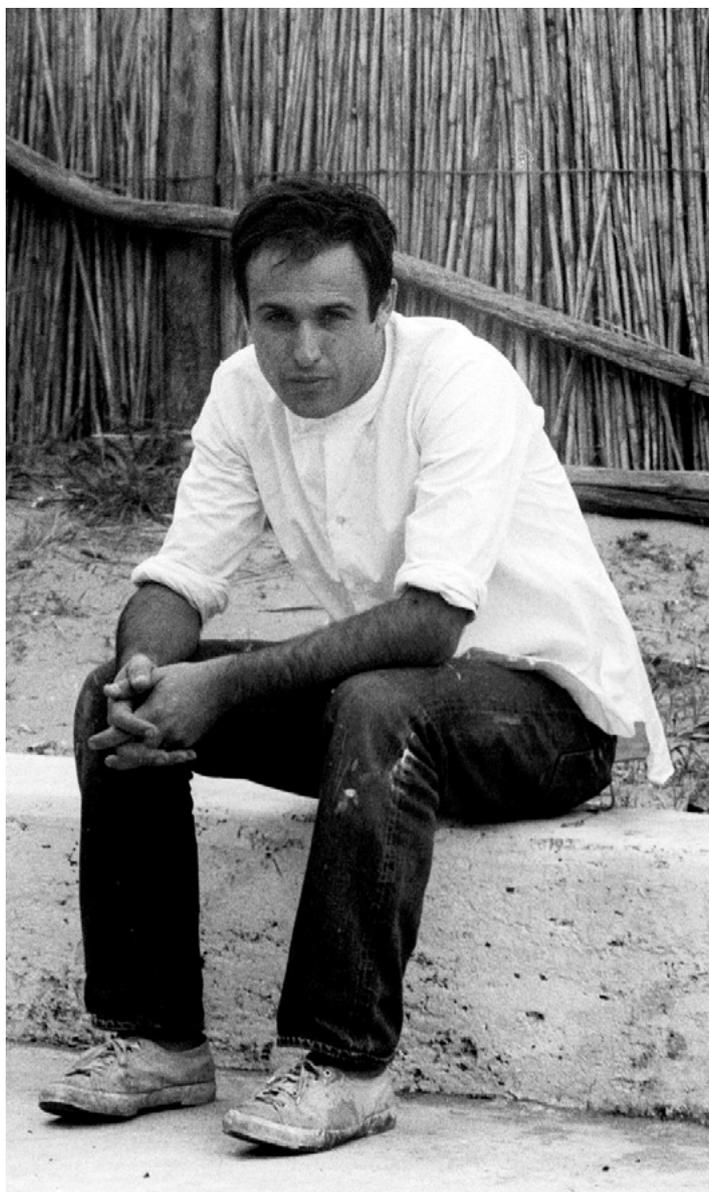


Fig. 10 – Mario Schifano, primi anni Sessanta.

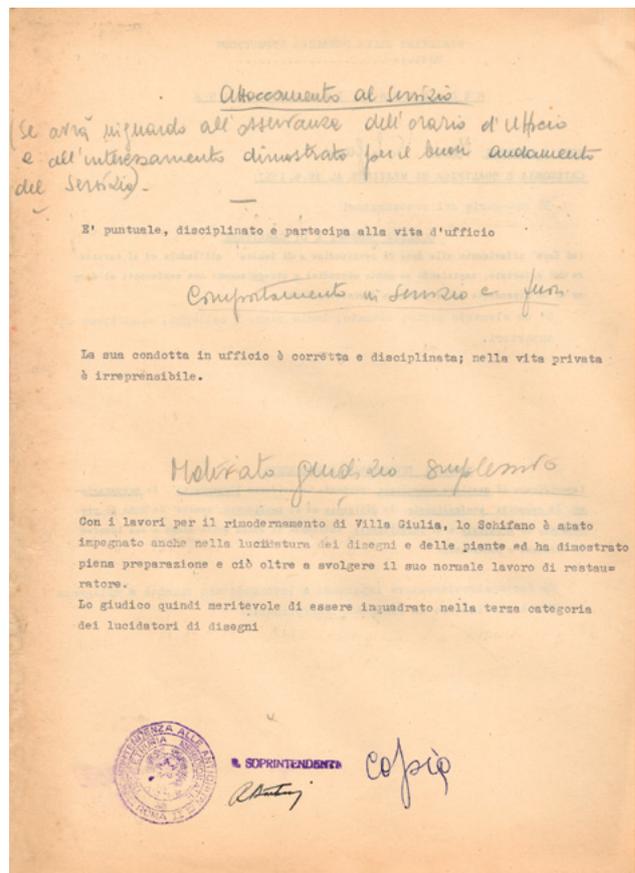
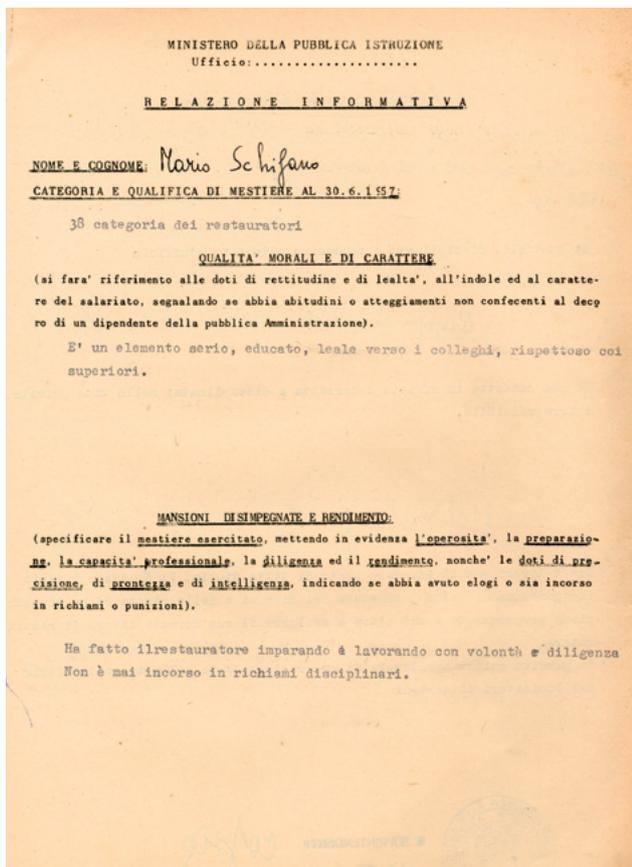


Fig. 11, pp. 1-2 – Giudizio complessivo sull'attività del dipendente Mario Schifano nell'anno 1957.

«... nel fascicolo personale si conservano anche il giuramento prestato il 12 novembre 1959, probabilmente diversi mesi dopo la sua assunzione come salariato permanente, che risale a un momento imprecisato del 1958 (Fig. 13), e alcune richieste di congedi di varia natura e durata in cui si precisa anche il luogo di soggiorno durante l'assenza dal lavoro, puntualizzazione oggi richiesta solo per le assenze per malattia. Apprendiamo così che nell'agosto del 1958 le ferie estive Schifano le trascorse fra la casa di viale Spartaco 30 e l'Albergo Roma di Roseto degli Abruzzi, nell'agosto del 1959 a Villa Gioia di Portofino e nell'agosto 1960 alle Isole Tremiti.

«... Con i lavori per il risodernamento di Villa Giulia, lo Schifano è stato impegnato anche nella lucidatura dei disegni e delle piante e ha dimostrato piena preparazione, oltre allo svolgere il suo normale lavoro di restauratore», concludendo che lo si ritiene pertanto «meritevole di essere inquadrato nella terza categoria dei lucidatori di disegni». (Fig. 11, pp. 1-2).

La sua insofferenza verso i doveri dell'ufficio viene segnalata per la prima volta, almeno formalmente, nel 1958, collegando espressamente tale atteggiamento alle sue ormai manifeste velleità di pittore. Nel giudizio complessivo espresso per quell'anno si legge infatti: «Serio, educato e rispettoso, anche se talvolta insofferente della disciplina del lavoro per le sue aspirazioni di pittore in contrasto col compito incaricato di assolvere» (Fig. 12).

E, ancora, per l'anno 1959 il Soprintendente Bartoccini rileva che «pur non rispettando sempre con puntualità sistematica l'orario, svolge con notevole rendimento i compiti che gli vengono affidati».

Come sopra accennato, dai ricordi del fratello Francesco, oltre alle capacità lavorative, che abbiamo visto essere pienamente apprezzate e riconosciute dai superiori, emerge anche l'immagine di un dipendente non propriamente disciplinato (cosa che, come si è visto, nel fascicolo personale appare evidente a partire dal 1958) che nel

«... Con i lavori per il risodernamento di Villa Giulia, lo Schifano è stato impegnato anche nella lucidatura dei disegni e delle piante ed ha dimostrato piena preparazione e ciò oltre a svolgere il suo normale lavoro di restauratore. Lo giudico quindi meritevole di essere inquadrato nella terza categoria dei lucidatori di disegni»



MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE
DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Soprintendenza alle Antichità dell'Eruzione Meridionale

(1) (BUJA II)

Giudizio complessivo espresso per l'anno 19⁵⁸ nei riguardi

di (2) *Schifano Mario*
Lucidatore Insegni

(3) *distinto*

Motivazione: *Sevi, esatto e rispettoso anche in*
talvolta insufficiente nella disciplina del lavoro per
le sue aspirazioni a poter in entrare nel com-
puto incaricato a addire.



SOPRINTENDENTI

IL (4) *[Signature]*

Il sottoscritto dichiara di aver preso visione del giudizio complessivo come sopra attribuitogli, in data *31 DIC 1958*

FIRMA DELL'IMPIEGATO

/Schifano

- (1) Denominazione dell'Istituto.
- (2) Cognome e nome, qualifica dell'impiegato.
- (3) Qualifica: Ottimo, distinto, buono, mediocre, insufficiente.
- (4) Il giudizio complessivo è attribuito dal Capo dell'Istituto per tutti gli impiegati, esclusi quelli aventi la qualifica di Direttore di I classe o superiore, per i quali il giudizio complessivo è espresso dal Consiglio di Amministrazione.

Fig. 12 - Giudizio complessivo sull'attività del dipendente Mario Schifano nell'anno 1958.

=====

PROCESSO VERBALE DI PRESTAZIONE DI GIURAMENTO

Da parte del Sig. Mario SCHIFANO

-----ooOoo-----

L'anno millenovecentocinquantanove ()
addì 12/11/1959 del mese di Novembre ed alle ore 9
in Roma e precisamente in una sala della Soprintendenza Antichità
dell'Etruria Meridionale avanti me Soprintendente Prof. Renato
BARTOCCINI
ed alla presenza dei Signori Dr. Mario MORETTI
SIGNOR Vittorio ZARD - Segretario
quali testimoni espressamente richiesti;
si è personalmente costituito il Sig. Mario SCHIFANO
ed ha prestato giuramento nei seguenti termini:

"Io Mario SCHIFANO

Giuro di essere fedele alla Repubblica ed al suo Capo, di osservare
lealmente le leggi dello Stato, di adempiere a tutti i miei doveri
serbando scrupolosamente il segreto di ufficio, nell'interesse dell'
Amministrazione e per il Pubblico bene".

Del che si dà atto col presente processo verbale, che, previa
lettura e conferma, viene come appresso sottoscritto.

L'INTELEGATO
Schifano Mario

I TESTIMONI

1) *Moretti*

2) *Zard*



IL SOPRINTENDENTE
IL CAPO UFFICIO

Bartocchini

Fig. 13 – Il giuramento di Mario Schifano, prestato il 12 novembre del 1959.

29-10-59

Off. A

Il sottoscritto *Schifano Mario* chiede il
permesso per assentarsi il giorno 30-10-59
per presenziare alla inaugurazione della
Mostra d'Arte, che è personalmente interessato

Soprintendenza Antichità e Belle Arti
dell'Etruria Meridionale (Roma II)

ARCHIVIO
Pos. *125 IV*
N. di Prot. *3848*
15 NOV. 1954

Schifano Mario
di autorizzare
IL SOPRINTENDENTE
Bartocchini

Fig. 14 – Richiesta di un giorno di permesso per il 30 ottobre 1954.

Museo «*godeva anche di una certa autonomia e faceva un po' quel che gli pareva, e certi giorni non rimaneva nemmeno, ma se ne andava in giro in bicicletta per la città*», giacché in quel periodo, fra l'altro, faceva anche gare di bicicletta nell'ambito di una squadra ciclistica del dopolavoro ospedaliero¹⁹. Il ciclismo, infatti, fu uno dei grandi e costanti interessi della sua vita, dopo l'arte e le donne. «*Mi piaci più del ciclismo*», diceva alle ragazze che gli piacevano, così almeno racconta l'amico Roberto Ortensi²⁰. Alla luce di questa passione, che ci piace pensare abbia influenzato anche la sua interpretazione del carrello bruciapfumi di Tarquinia (quadro n. 2 del ciclo *Gli Etruschi* in mostra nella Sala dei Sette Colli), che appare proprio come una piccola bicicletta²¹, si comprendono bene l'orgoglio e la soddisfazione di Mario Schifano per aver disegnato la maglia gialla del Tour de France del 1988 e del 1989²².

Non c'è dubbio che l'insofferenza per il tedioso lavoro di restauratore e lucidatore di disegni nel "Museo Etrusco" cresce man mano che prende il sopravvento l'attività artistica²³, di cui nel fascicolo personale c'è già una precoce traccia nella richiesta di un giorno di permesso per il 30 ottobre 1954 per «*presenziare all'inaugurazione della Mostra d'Arte*» ove è «*personalmente interessato*» (Fig. 14).

Il pittore e scultore Giuseppe Uncini ricorda anche che, fra il 1958 e il 1960, quando ancora lavorava al "Museo Etrusco", Schifano aveva uno studio a piazza Scanderbeg, molto vicino al suo, che era in vicolo Scavolino a Fontana di Trevi²⁴, ed è dunque lì che dobbiamo immaginarlo attivamente all'opera appena uscito o "fuggito" da Villa Giulia.

Il lavoro nel museo si frapponneva dunque viepiù come fastidioso intralcio al suo dirompente vortice creativo. Lo rivelano le mostre collettive, prevalentemente a Roma, e i riconoscimenti che costellano gli anni dal 1958 al 1961: *Lo Savio, Manzoni, Schifano, Uncini e Mambor* (1958) e *Schifano, Tacchi* (1959), entrambe alla Galleria Apia Antica; *Angeli, Festa, Uncini, Lo Savio, Schifano* (1959), alla Galleria L'Appunto; *Cinque Pittori: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano*

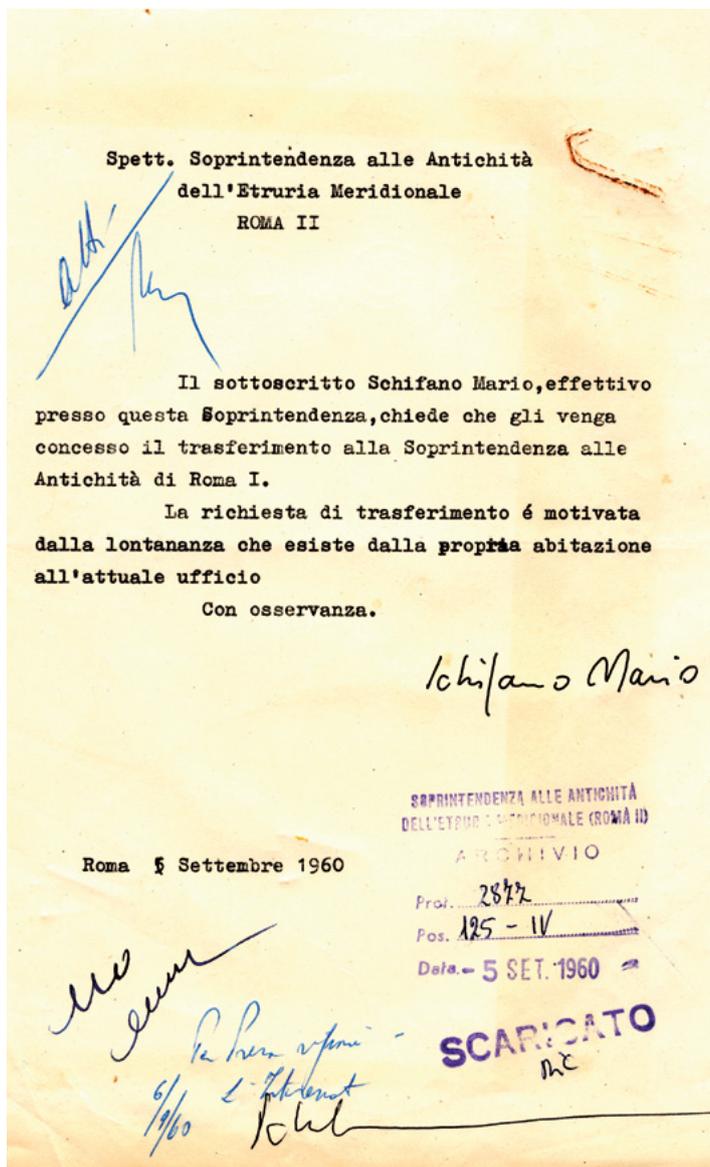


Fig. 15 – Richiesta di trasferimento alla Soprintendenza di Roma I (5 settembre 1960).

fano, Uncini e Piccolo Formato, alla Galleria La Salita (1960); *Cinque pittori romani*, Galleria il Cancellò, Bologna (dal 23 aprile 1960), a cui con ogni probabilità è da collegare la richiesta di licenza ordinaria dal 1 al 7 aprile conservata nel fascicolo personale e in cui egli indica come luogo di permanenza l'Albergo Colombia di Milano e genericamente Bologna; il *Premio Apollinaire* (Venezia 1960); *Schifano, Kounellis, Twombly* (1961), Galleria la Tartaruga.

Nel 1960 Schifano era diventato amico anche dello storico dell'arte e critico Maurizio Calvesi, vicedirettore di Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e



Fig. 16 – Mario Schifano nel Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, accanto all'Apollo di Veio, 1986.

Contemporanea, ove nel 1961 gli fu conferito il *Premio d'incoraggiamento per giovani artisti*, cui seguì, nello stesso anno, il *XII Premio Lissone internazionale di Pittura*. Con Calvesi Schifano s'incontrava la mattina alle otto e trenta in piazza delle Belle Arti, prima di raggiungere, ognuno, la propria sede di lavoro²⁵.

Se consideriamo la serie di mostre collettive e di riconoscimenti appena citati, non è dunque un caso se dal novembre 1960 e fino a tutto il 1961 le segnalazioni e i richiami a carico di Schifano da parte di Mario Moretti, subentrato frattanto come Soprintendente

a Renato Bartoccini, s'intensificano, specie per quanto concerne il rispetto dell'orario di lavoro, anche se i superiori non possono non rilevare che egli svolge comunque il lavoro assegnatogli, che siano restauri di manufatti, rilievi di strutture archeologiche o disegni di vasi.

Evidentemente la fulminante velocità di esecuzione è sempre stata un suo tratto distintivo, come lo sarà anche nel dipingere, toccando il culmine più spettacolare nell'incredibile impresa compiuta pubblicamente con *La Chimera*, che nella notte del 16 maggio 1985 sgorgò in poche ore dalla superficie bianca di una gigantesca tela alta quattro metri e lunga dieci, ottenuta accostando, in altezza e in lunghezza, complessivamente dieci tele di due metri per due: quaranta metri quadri di superficie, con i quali il pittore aveva ingaggiato un forsennato corpo a corpo, teatralizzando in modo coinvolgente l'esecuzione pittorica, come evidenziò Achille Bonito Oliva che, come un cronista delle dirette sportive televisive, commentava il *work in progress* (Figg. 19-22)²⁶.

All'inizio del 1962 Mario Schifano, che il 5 settembre del 1960 aveva tentato, senza successo, di essere trasferito alla Soprintendenza di Roma I, a causa della lontananza dell'ufficio dalla sua abitazione (Fig. 15), ritenne che ormai i tempi fossero maturi per lasciare per sempre il "Museo Etrusco", suscitando amarezza e preoccupazione nel padre per quella scelta ai suoi occhi incomprensibile e pericolosa. Nessuno in famiglia poteva immaginare che avrebbe avuto un così grande successo, mentre davanti agli occhi si profilavano solo le incognite di un futuro reso incerto dall'aver lasciato un "posto fisso", per altro ottenuto con difficoltà. Il 18 gennaio 1962, chiamato al telefono della sua abitazione (06-6963649), che risulta essere non più in viale Spartaco 30, ma a Passeggiata di Ripetta 25, egli rispose che si sarebbe recato al museo l'indomani per presentare le proprie dimissioni dal servizio. Il giorno dopo, invece, Mario Schifano avvertì telefonicamente che avrebbe inviato per raccomandata le dimissioni, marcando con ciò l'ormai incolmabile distanza fra quella che ormai era a tutti gli effetti «una

vita precedente» e la nuova dimensione di vita, nella quale l'arte era divenuta finalmente esclusiva. «No, non è che sono fuggito [dal "Museo Etrusco"], in realtà non ci stavo mai, perché il mio cervello era sempre fuori», dirà Schifano nell'intervista del 1986 rilasciata a Francesca Pasini davanti al Sarcofago degli Sposi e all'Apollo di Veio, costretto in qualche modo a rientrare in un luogo in cui, dal giorno delle dimissioni, non aveva mai più rimesso piede²⁷ (Fig. 16).

Il 1 febbraio 1962, esauriti evidentemente giorni di ferie e permessi residui, Mario Schifano non si presentò più in servizio e il 2 febbraio quelle dimissioni preannunciate dal 18 gennaio, ma della cui lettera raccomandata non c'è traccia materiale nell'Archivio del Museo, vennero formalmente presentate e accolte (Fig. 17). Lo stipendio del mese di febbraio, ancora erroneamente versato, verosimilmente proprio a causa della tardiva formalizzazione delle dimissioni, dovette essere restituito e, non avendo raggiunto il minimo pensionabile, gli venne riconosciuto il diritto a un'indennità "una tantum" in luogo della pensione. L'ultimo documento autografo di Mario Schifano, scritto interamente a mano, reca la data del 25 marzo 1962, in cui egli, con riferimento a un debito di £ 49.000 contratto con l'E.N.P.A.S., dichiarò, sotto la propria responsabilità, di «non lasciare debiti verso terzi» (Fig. 18).

Di lì a poco, e precisamente il 3 dicembre del 1963, Schifano salpò da Napoli con la nave Cristoforo Colombo, per approdare nove giorni dopo in una New York sconvolta, come del resto il mondo intero, dal recente assassinio del Presidente John Fitzgerald Kennedy e ove i cartelloni pubblicitari neri sembravano "monocromi" in lutto, come ricorda la compagna del tempo, Anita Pallenberg²⁸.

Dopo più di mezzo secolo e nel ventennale della morte, con le opere ispirate alle pitture funerarie etrusche e alle "Madri" di Capua, la presenza di Mario Schifano torna ad aleggiare in questo Museo, che lo vide lavorare con grandi capacità, ma con la testa e il cuore altrove e scalpitare inquieto, come «un piccolo puma di cui non si sospetta

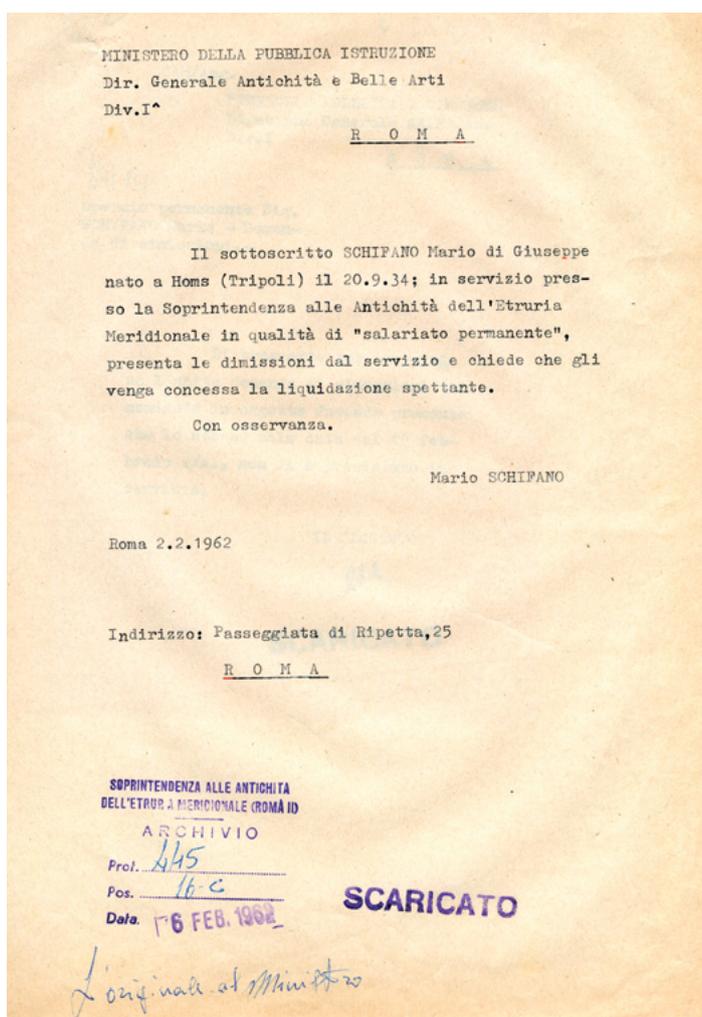


Fig. 17 – Lettera di dimissioni del 2 febbraio 1962.

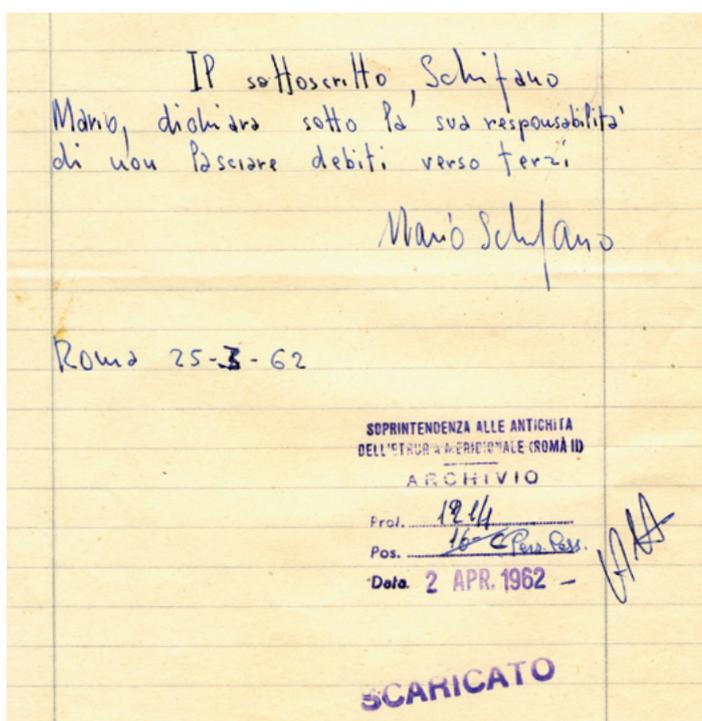


Fig. 18 – Dichiarazione del 25 marzo 1962.

la muscolatura e lo scatto...», come ebbe a definirlo Goffredo Parise²⁹.

E la città che lo vide dipingere e vivere in modo estremo nei tanti luoghi che abitò e in cui si sviluppò la sua avventura creativa, da via di Ripetta a Campo de' Fiori, da Palazzo Primoli, ove fu fastidioso e «selvaggio» vicino di Mario Praz, a Palazzo Ruspoli, da Saxa Rubra a via delle Mantellate in Trastevere, per citarne alcuni, la città di Roma cinge i variopinti quadri etruschi con l'abbraccio dei suoi paesaggi mitologici e di rovine antiche

che incorniciano in alto la rinascimentale Sala dei Sette Colli.

E così, come «accostando l'orecchio al suolo a volte si sente una porta che sbatte», e può essere una porta di Argia, “città invisibile” di Italo Calvino, così in questa sala, accostando l'orecchio alle pareti con i paesaggi della Roma antica, forse qualcuno percepirà un sussurro: *sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere* («non c'è gloria se non per gli artisti che dipinsero quadri»)³⁰.

NOTE

- 1 Schifano 1986.
- 2 Ronchi 2012.
- 3 Tagliamonte 2017.
- 4 Fascicolo personale presso l'Archivio del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Fasc. 125, posizione IV; Titolo: Schifano Mario = 356 AV.
- 5 Fascicolo personale presso l'Archivio del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Fasc. P.C. 12; Titolo: Schifano Giuseppe = 92 AV.
- 6 Ronchi 2012, pp. 94-96.
- 7 Tagliamonte 2017, p. 390; vedi anche *supra*, il contributo edito in questo medesimo catalogo.
- 8 Vedi *supra*, nota precedente.
- 9 Ronchi 2012, p. 60.
- 10 Ronchi 2012, pp. 258-259.
- 11 Ronchi 2012, p. 313.
- 12 Ronchi 2012, p. 27.
- 13 Ronchi 2012, pp. 79-81.
- 14 Ronchi 2012, p. 24.
- 15 Ronchi 2012, p. 354.
- 16 Ronchi 2012, p. 27.
- 17 Fascicolo personale presso l'Archivio del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Fasc. 60 AV.
- 18 Schifano 1986.
- 19 Ronchi 2012, p. 27.
- 20 Ronchi 2012, pp. 359-360.
- 21 Il collegamento è stato colto dalla sensibilità ottica di Fulvio Fugalli.
- 22 Ronchi 2012, pp. 359-360.
- 23 Il pittore Giuseppe Uncini ricordava che in quegli anni Mario desiderava fortemente migliorare la propria esistenza e che si lamentava spesso della propria condizione di impiegato nel “Museo Etrusco”, dicendo: «Io sono ancora uno dei tanti che alla sera deve tornare a casa con il tranvetto»: Ronchi 2012, p. 29.
- 24 Ronchi 2012, p. 27.
- 25 Ronchi 2012, p. 37.
- 26 Bonito Oliva 1989b.
- 27 Schifano 1986.
- 28 Ronchi 2012, p. 47.
- 29 In occasione della presentazione del catalogo della mostra di Mario Schifano nello Studio Marconi di Roma (Milano 1965); cfr. anche E. Siciliano in Ronchi 2012, p. 65.
- 30 Plinio, *Storia Naturale*, XXXV (37), 118.

LA NOTTE DELLE AMARE CHIMERE DI MARIO SCHIFANO¹

Silvia Lucchesi

Mario Schifano dipinse *Amare chimere*, un'opera di quattro metri per dieci di larghezza (la più grande da lui mai eseguita) in tre ore di lavoro, la notte di giovedì 16 maggio 1985, in piazza della SS. Annunziata, a Firenze. Costituita da dieci tele di due metri per due, vi è rappresentato un paesaggio dove un basso orizzonte separa la terra sottostante da un ampio cielo che dall'azzurro chiaro del giorno diventa improvvisamente scuro e notturno. Vi si muovono, come nuvole, le sagome fluttuanti di alcune chimere.

La serata, aperta alla cittadinanza, fu organizzata per festeggiare l'inaugurazione del *Progetto Etruschi*, un ricco programma di eventi e mostre dedicate a quell'antico popolo, che occupò Firenze e altre città toscane per tutto l'anno. Ideatore di ciò che accadde nella piazza fu Aldo Rostagno, autore negli anni Settanta dell'avanguardia teatrale toscana, poi organizzatore molto attivo di mostre e apprezzato dall'amministrazione comunale. Un anno prima aveva con successo curato a Palazzo Strozzi la mostra *Fortuny nella Bella Époque* nella quale, fra l'altro, ogni giorno tra le ore 17 e 19, un cameriere in livrea offriva ai visitatori una coppa di spumante.

La piazza della SS. Annunziata fu intesa da Rostagno come un enorme palcoscenico dove l'esecuzione di Schifano del quadro dedicato alla misteriosa opera etrusca fu il momento culminante di una serie di happening a cui assistettero circa seimila persone. La piazza venne ricoperta di sabbia per simulare un'area archeologica da cui emergevano, come ritrovamenti di scavo, grandi teste classicheggianti prese in prestito dai magazzini delle scenografie del Teatro Comunale.

Cento pecore vi pascolarono a ricordare le greggi spesso raffigurate nell'iconografia ottocentesca dei luoghi etruschi. Un *tableau vivant* di un canopo si animò e i due attori svestiti dei loro pepli se ne andarono nudi nella notte. Una scultura commestibile calcata su di una "formella" etrusca venne offerta agli spettatori insieme a bicchieri di vino. Riecheggiarono musiche, lampi e tuoni e da quella notte, scrisse poi Rostagno, «non si è più visto niente di così intenso, coinvolgente, di così profondamente popolare»².

Il carattere popolare del *Progetto Etruschi*, «una ricorrenza inventata completamente come la festa del papà» scriveva laconico Paolo Vagheggi su *Repubblica*³, fu del resto un tratto peculiare di quella manifestazione. A Firenze, insieme alla mostra principale sulla *Civiltà degli Etruschi*, curata dall'etruscologo Mauro Cristofani al riaperto Museo Archeologico, venne allestita all'Ospedale degli Innocenti la mostra *La fortuna degli Etruschi*, nella quale lo storico dell'architettura Franco Borsi raccolse una quantità di oggetti che a quella civiltà si ispiravano a dimostrare la voga popolare dell'etrusco-mania: disegni, costumi, oggetti da collezione (non esclusi i falsi), il profumo etrusco, la bottiglia di acqua minerale etrusca, i manifesti di film tipo *L'etrusco uccide ancora*, fumetti di Staino e del disegnatore di Tex Willer, Aurelio Galleppini (in arte, Galep). Una sezione di quella mostra, *L'Etrusco immaginario*, riunì opere d'arte e oggetti pop secondo le personali intuizioni di Omar Calabrese, da Piranesi a De Chirico e Campigli, dal Paperino etrusco alla maglietta, alla foto etrusca. Qualcuno osservò che gran parte della "riscrittura" esposta portava il marchio dell'anno in corso, anno degli Etruschi, e

che quindi era da considerare quale “premeditazione” per accreditare una fittizia temperie culturale.

Per Rostagno, Mario Schifano, maestro riconosciuto della Pop Art italiana, avrebbe saputo incarnare lo spirito della sua allegra festa-spettacolo. Come in una performance teatrale, sarebbe salito su di un palco, che fu allestito di fronte al Loggiato degli Innocenti, e si sarebbe esibito davanti ad un pubblico. «A mezzanotte arriva Mario Schifano: diverso da sempre, timido, impaurito da tanto pubblico, quasi mite, come sperduto. Finché il colore comincia a colare sulla tela immensa, il sogno prende forma (con vaste zone informi), la piazza trattiene il fiato: il miracolo, come nei film ... Schifano ormai in una splendida trance trasforma velocemente la tela bianca in un vortice di immagini allusive, violente eppure teneramente palpitanti»⁴.

Di quella sera il libro *Schifano. La Chimera*⁵ raccoglie, con le parole di Rostagno, anche le testimonianze rapite di artisti che furono presenti, Giuseppe Chiari, Paulina Humeres, Francisco Javier Smythe, Roberto Ortensi, Luca Pancrazzi, Pedro Riz-à-Porta, Andrea Marescalchi, della moglie dell'artista, Monica, di Achille Bonito Oliva, che in

piazza commentò al microfono la progressiva esecuzione del quadro, e una settantina di immagini del fotografo romano Marcello Gianvenuti, al tempo assistente di Schifano (Figg. 19-22).

Pubblicato nel 1989 dall'editore-gallerista padovano Gaetano Mastrogiascomo che allora acquistò l'opera, oggi in collezione privata a Vicenza, il volume contiene ricordi che evocano la straordinarietà del gesto di Schifano. Le immagini stilizzate delle chimere vennero dipinte sulla tela appoggiata in orizzontale usando delle mascherine in cartone preparate in precedenza da Maurizio Pettini, uno dei giovani artisti fiorentini che collaborarono all'happening. Schifano usò colori a smalto direttamente dai barattoli o dai tubetti. Poi la tela venne issata in verticale ed egli, dal trabattello, dipinse, quasi in un corpo a corpo, una pittura rapida, scomposta, grondante, con gesti sciolti, sicuri, senza seguire un percorso lineare, in presa diretta con la gente, magnetico e seduttivo, «sottraendo la creazione all'intimismo dell'atelier per abbracciare una velocità pubblica», scrisse Bonito Oliva⁶.

Se il fascino di assistere alla creazione dell'opera aveva catturato l'attenzione della piazza, non mancarono tuttavia contestazio-



Fig. 19 – Firenze 16 maggio 1985, *La Chimera*.



Figg. 20-21 – Firenze 16 maggio 1985, *La Chimera*.

ni ai commenti del mentore della Transavanguardia, stigmatizzata pochi anni prima nell'omonimo libro del 1980⁷, che parlava in una Firenze orgogliosa delle proprie esperienze concettuali degli anni Sessanta e Settanta. Né mancarono le polemiche sul piano della politica, e i socialisti fiorentini si espressero «a favore dell'arte» contro l'effimero di quella nottata. Per qualche giorno il Comune, guidato dal repubblicano Lando Conti, che l'anno successivo sarebbe stato ucciso dal fuoco delle Brigate Rosse, la Regione, il Centro Mostre, assessori ed ex

assessori, socialisti e democristiani intervennero sulle pagine dei giornali locali. Poi, come succede, cadde il silenzio.

Pochi erano a conoscenza che Schifano fino al 1962 aveva lavorato al Museo Etrusco di Villa Giulia, prima come apprendista e poi tra i restauratori dell'Apollone di Veio e del sarcofago di Cerveteri. «Guerrieri, tombe, templi di quel popolo hanno fatto parte della mia storia privata»⁸ e nell'occasione dell'invito da parte di Rostagno che non conosceva questa sua esperienza giovanile «anche il caso a volte si dimostra ragionevole»⁹. Lo emozionava



Fig. 22 – Firenze 16 maggio 1985, *La Chimera*.

l'idea di dipingere davanti a tante persone, perché ciò che lo interessava era l'essere artefice «di un episodio di pittura popolare»¹⁰. In un articolo a sua firma apparso su *Panorama* la settimana prima dell'evento fiorentino¹¹, egli diceva di credere nella relatività dei quadri, non nei quadri di ispirazione. Dichiarava che nella Chimera non cercava le citazioni archeologiche, o il recupero delle memorie di un'antica civiltà. Svuotata di ogni riferimento letterale, la Chimera è usata come una metafora: «Non penso alla scultura etrusca qual è ma a ciò che il vocabolo chimera significa oggi nel linguaggio popolare, perfino nei testi delle canzoni: le illusioni, il mondo dei sogni. Cosa ne verrà fuori alla fine? Come sempre, è impossibile dirlo nel dettaglio perché tutta la mia pittura si trasforma man mano che nasce»¹². Intervistato poi da Pietro Lanzara per il *Corriere della Sera* disse: «Cre-

erò una chimera autentica, come la fantasticavano gli Etruschi: un animale fatto di dieci bestie diverse, metafora della superiorità della fantasia sulla realtà»¹³.

Nel rapporto quasi mai interrotto che Schifano ha intrattenuto con il mondo naturale, dai *Paesaggi anemici* degli anni Sessanta ai cicli con le *Ninfee* o gli *Orti botanici* degli anni Ottanta, la parte superiore con il cielo predomina lo spazio della tela. Così nel grande quadro di Firenze le chimere salgono dalla terra gravida e fiammeggiante di mesi ondose verso il blu profondo della notte e, danzando nell'aria verso il bianco della luce, si dissolvono come sogni al mattino. La pittura densa si articola in segni rapidi e disordinati e l'artista coniuga la rapidità del *dripping* con la rapidità quasi fulminea ma ritmica del gesto caricando l'opera di slancio vitale.

NOTE

1 Il testo riproduce, con qualche minima variazione e con l'inserimento delle note, quello (Lucchesi 2017) già edito in Mannini, Mazzanti 2017.

2 Rostagno 1989.

3 Vagheggi 1985.

4 Rostagno 1989.

5 Bonito Oliva 1989a.

6 Bonito Oliva 1989b = Bonito Oliva 1992, p. 7.

7 Bonito Oliva 1980.

8 Schifano 1985b.

9 Schifano 1985b.

10 Schifano 1989b.

11 Schifano 1985b.

12 Schifano 1985b.

13 Lanzara 1985; cfr. Schifano 1985b.

MATER MATUTA: RISCOPERTA DI UN CICLO

Generoso Bruno

Il “ritorno” di Mario Schifano a Villa Giulia, in anticipo sulla programmata esposizione completa del ciclo *Mater Matuta*, consente di riconnettere le due statue in tufo di *Matres* campane destinate all’istituendo museo fin dal 1876¹ a quelle “Madri” del Museo Provinciale Campano di Capua riprodotte dal Maestro. Dopo la recentissima mostra napoletana (vedi oltre) che ha visto l’esposizione di tre *Matres* su cartoncino, l’appuntamento di Villa Giulia rappresenta un passaggio utile alla degna collocazione delle opere del ciclo *Mater Matuta* nella produzione pittorica di Schifano.

Esposto in una sola circostanza, a Roma, nel 2008, ad oltre dieci anni dalla sua esecuzione (vedi oltre), il ciclo *Mater Matuta* ha finito col ripercorrere in qualche modo la stessa sorte delle “Madri” di Capua dopo il loro primo ritrovamento. Rinvenute presso il Fondo Patturelli durante uno scavo del 1845, abbandonate e risepellite, esse ritrovarono la luce solo con i successivi interventi del 1873. Allo stesso modo, con la mostra al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, quelle di Schifano – anch’esse in un certo senso abbandonate e risepellite – riprendono nuova vita.

Il ciclo *Mater Matuta*, eseguito da Mario Schifano tra il novembre del 1995 e il mese di giugno dell’anno successivo, si compone di quindici tele di grande formato (cm 130 x 160), tre dipinti su cartoncino (cm 70 x 100) e dieci carboncini su carta di dimensione analoga, nonché di alcune fotografie ritoccate a mano dall’artista, oltre ad alcuni lavori di piccola dimensione prodotti raggiungendo Asmara. A questi si aggiungono, naturalmente, gli scatti di studio presi durante la visita al Museo Provinciale Campa-

no di Capua e quelli che, invece, documentano l’esperienza eritrea, oltre ai contratti e ad alcune lettere tra l’artista e la committenza.

Superato l’entusiasmo per il ritrovamento (mai citato nelle pubblicazioni ufficiali e mai messo in mostra per un evidente danneggiamento), non risulta appartenere al ciclo – per dimensione, soggetto e tecnica – un lavoro inedito *Notte d’oro*², conservato, assieme alle *Matres*, dalla Fondazione Dott. Domenico Tulino. Nel 1996, nella disponibilità della Monte Titano Arte di Pier Paolo Cimatti, furono anche realizzate, in una stampa a ventisei colori con una tiratura da 199 esemplari, le serigrafie materiche a smalto di due soggetti³ scelti tra i grandi dipinti.

Esposto nel 2008, non sciupato da troppi sguardi, *Mater Matuta* si conferma come un insieme integro e capace di offrire un prezioso ingresso nei meccanismi produttivi e compositivi del Maestro di Homs (Fig. 23).

Gli anni Novanta per Mario Schifano sono generalmente interpretati come il decennio segnato dai media e dalla multimedialità⁴. In un decennio in cui Schifano è arrivato a consumare anche venti rullini di pellicola fotografica al giorno⁵, il tema creativo è rappresentato da un flusso costante di immagini e di interventi che si interrompe solo per l’elaborazione di alcuni cicli pittorici tra cui *Mater Matuta*. In quegli anni, la fotografia presa dallo schermo, dalle pagine dei giornali o dalla realtà diviene anche sostitutiva del disegno. Prelevare il frammento dal flusso è, per Schifano, la sola azione utile a rifondare e vivificare l’immagine in una complessa elaborazione fatta di *frame* fotografati, ricomposti e ritoccati e, in certi casi, rimandati in video e nuovamente



Fig. 23 – Ciclo di *Mater Matuta*, 1995-1996, ipotesi di numerazione dei dipinti (elaborazione di G. Bruno).

fotografati. In definitiva, nel dare struttura al proprio processo produttivo, dai *Paesaggi TV*⁶ degli anni Settanta, Schifano evolve verso una nuova concezione mediale del procedimento artistico.

Per Mario Schifano, gli anni Novanta si aprono con *Divulgare*⁷ a cui segue, ancora nella Capitale, la mostra di opere su carta *Personaggi e paesaggi Tv + polaroid*⁸, che fissa nel canone fotomeccanico il codice produttivo per il nuovo decennio. Le immagini mediate concettualmente diventano, anche per i lavori di *Udienza*⁹, il punto di partenza dello stesso dipingere. Se nei due anni successivi, con la mostra itinerante *Reperiti*¹⁰, Schifano affronta il tema ludico con gli «smalti su tela dei dinosauri e degli altri Estinti»¹¹, è con *Senza titolo*¹², la grande opera per la Biennale del 1993, che fissa la cifra più autentica e distintiva del decennio. Nel 1996, con *Musa ausiliaria*¹³ Schifano sembra saccheggiare visivamente il mondo globale

telematico dove – come scrive nel catalogo Achille Bonito Oliva – «un pianeta originale di immagini si muove in un'autonoma orbita allo stesso tempo del pianeta Terra»¹⁴.

Nello stesso anno di *Musa ausiliaria*, tra il dicembre del 1996 e il gennaio dell'anno seguente, a Milano, presso la Galleria Appiani Arte Trentadue, viene inaugurata *Pagine*¹⁵. Qui Schifano, traggendo l'immaginario televisivo, come teoria di una immaginifica connessione, approda ad un «un flusso incessante di energie, di campi magnetici e di simpatie che attraversano – qui e ora – i nostri pianeti, le nostre città, le nostre case, i nostri stessi cervelli»¹⁶. Se non fosse stato per mostre come quella milanese dei dipinti di *Pagine* o per *Estroverso*¹⁷, si potrebbe affermare che la vena pittorica, praticata per oltre tre decenni da Mario Schifano, all'alba del nuovo millennio si fosse prosciugata.

In realtà, la rifondazione dell'immagine attraverso i sistemi mediali diviene centrale

in tutta la sua elaborazione pittorica, anche quando questa ripercorre reperti e archeologia come per *Mater Matuta* o, ancora prima, lì dove «l'occhio antico della pittura allunga lo sguardo sull'orizzonte inquieto del presente»¹⁸, con *Gli Etruschi* di Mario Schifano¹⁹. Un tentativo di ricerca delle radici della contemporaneità che, dalla performance de *La Chimera*²⁰, attraverserà tutte le produzioni di Schifano a tema archeologico capace, ogni volta, di evocare l'esordio lavorativo accanto alla «fabbrilità artigianale del padre»²¹, restauratore al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

Gli interventi di Tarquinia e Capua possono essere letti come la risposta di uno dei protagonisti della seconda metà del Novecento alle domande che, sin dalla pubblicazione del saggio *Centro e periferia*²², erano poste al mondo artistico italiano nel tentativo di condurlo fuori dal cono d'ombra dei nuovi rapporti globali. Lo scritto, in chiusura, finiva col segnalare la necessità di «fare i conti con la tradizione, col museo»²³. Come il lavoro di Schifano – tra movimento, velocità esecutiva e domanda metafisica – anche quello dell'intera istituzione museale appare stretto tra le braccia di una tenaglia tra i futuristi e Giorgio De Chirico, tra «bruciare il museo o allontanarlo in una luce ironica e sublime»²⁴. La risposta consegnata da Schifano con i cicli a tema archeologico propone l'intuizione (oggi, per l'Italia, ancora vivifica e attualissima)²⁵ del rapporto che può intercorrere tra opera contemporanea, reperto e materia archeologica.

Prodotto per una committenza privata, al di fuori degli abituali circuiti espositivi e ben lontano dalla critica di riferimento, il lavoro sulle sculture campane è per Mario Schifano l'ultimo ritorno al museo per un ciclo di opere che, pur costituendo un unicum nella comprensione del suo lavoro pittorico, risulta ancora adesso poco più che sconosciuto. Fu l'irpino Domenico Tulino, un consulente di organizzazione industriale, ad affidare a Schifano l'elaborazione del ciclo *Mater Matuta*. Non era la prima volta che il pittore eseguiva un lavoro su commissione. A facilitare l'incontro tra l'artista e il mecenate, fu l'iniziativa di Brasilia Pellegrinelli che con Schifano aveva già collaborato

ad alcune rassegne tra l'Italia e la Svizzera, e che, con la mostra milanese *Matres Matutae dal Museo di Capua*²⁶, era anche già venuta in contatto con le sculture campane. La conoscenza e la fascinazione per il soggetto «già appartenevano al mecenate»²⁷; per Domenico Tulino, la *Mater Matuta* era «visione mediterranea»²⁸. Possessore di alcune opere di Schifano, Tulino, agli occhi dei collaboratori del Maestro, appariva pienamente consapevole della forza espansiva del ciclo pittorico. L'investimento su Schifano e le *Matres* poteva rappresentare la condizione utile a sostenere, in Eritrea, l'impegno di lotta alla povertà intrapreso da sua sorella Pina con la Congregazione delle Suore del Buon Samaritano. A Brasilia Pellegrinelli, il compito di legare la committenza all'artista. Bisognava convincere Schifano all'esecuzione di un ciclo di dipinti su un tema particolare e solo in apparenza lontano dalla sua produzione abituale.

Fu concordato, per il pomeriggio del 3 giugno del 1995, l'appuntamento al Museo Provinciale Campano di Capua. «Schifano in compagnia di una sua amica incaricata di fare le fotografie [Sabrina Acciari]²⁹ saltellava [...] fra le *Matres*, ridendo sorpreso e fotografando le statue che più lo incuriosivano ed attiravano»³⁰. Alcune settimane dopo a Saubaudia, nella casa estiva del pittore, avvenne la firma del contratto di produzione. Tulino, «saltando ogni livello di mediazione, comincia a curare personalmente il rapporto con Schifano. Alterna telefonate a lunghe visite presso lo studio di via delle Mantellate. Voleva che Schifano – confida Renzo Colombo – nelle opere, ci mettesse qualcosa di autenticamente suo»³¹. Nella biografia dell'artista, *Mater Matuta* doveva poter rappresentare un tassello fondamentale alla sua ispirazione.

Nei mesi successivi, Domenico Tulino «volle a tutti i costi che Mario lo seguisse in Africa dalla sorella Suor Pina Tulino»³². Nell'autunno del 1995 Schifano lascia il proprio laboratorio per giungere ad Asmara. In viaggio realizza alcuni disegni da donare a Suor Pina dove, nella composizione di alcune geografie infantili, raffigura il volo verso l'Eritrea³³. Nel «fulgore scamiciato»³⁴ del sole africano, Schifano ci resta una settimana:

«lui che da anni non usciva mai, che non partiva mai senza televisione, senza quotidiani, senza sostanze [ad Asmara è] solo con i suoi sentimenti [e] con le sue emozioni»³⁵.

Il viaggio in Eritrea sembra maturare dal desiderio del mecenate di condividere «un'esperienza singolare e forte che [...] non avrebbe lasciato indifferente l'animo del compagno di viaggio»³⁶. Schifano, nei primi giorni, patisce l'allontanamento dalle proprie abitudini; a metà della settimana, però, sembra rinato: «quasi di colpo – ricorda Suor Pina – gli vidi trovare, nel volto e nello sguardo, una nuova serenità»³⁷. In quei giorni, insieme a Tulino, Mario Schifano incontra tantissima gente, visita i quartieri più poveri di Asmara e i villaggi più sperduti dove l'acqua è attinta in pozzi comuni e la corrente elettrica non arriva. Ritorna «con centinaia di foto realizzate con il grandangolo per contenere nelle immagini il più possibile di quei bambini incontrati, come per portarseli via tutti»³⁸.

Quello di Schifano è uno sguardo aumentato. Le foto, prese con un obiettivo *fish-eye*, hanno un angolo tanto aperto che, nella resa di stampa, hanno l'effetto ottico di curvare l'immagine. Dopo molti anni, era la prima volta che Schifano saliva su un aereo. Ritornava da quell'esperienza «scosso nell'animo e ragionando di spiritualità, con argomentazioni – rivela Renzo Colombo – che non gli avevo mai sentito esprimere prima di allora. D'altronde il mecenate mi riferì che, di fronte alle sofferenze umane e ai bisogni che ebbe modo di constatare, specie nei bambini, in più di una occasione, Mario Schifano scoppiò in un pianto liberatorio di commozione»³⁹.

Il viaggio, nell'animo del pittore, muove una nuova consapevolezza anche riguardo al proprio sentimento di paternità. «Adesso mi sento una leonessa»⁴⁰, amava ripetere, con tono di sfida, alla moglie Monica. «Ricordava spesso che prima della nascita di Marco non sapeva esistessero certi sentimenti, quel senso di affetto, di paternità, anzi di maternità diceva [che] non lo conosceva»⁴¹.

Al ritorno da Asmara – ricorda, ancora, la moglie – «mi parlò del privilegio e della fortuna dell'amore che dividevamo per nostro figlio»⁴². L'Africa, il tema della sua “paterna maternità” e Capua, come ultimo ingresso

al museo, sono elementi che consegnano al ciclo *Mater Matuta* una straordinaria carica emotiva che, nella biografia artistica di Mario Schifano, non può più essere sorvolata. Sono centinaia le fotografie scattate tra il museo e l'Eritrea e almeno due quelle ritoccate a mano. Le foto, però, servono a Schifano più a fissare un dato emozionale – come testimonia la scelta tecnica degli obiettivi utilizzati – che un'idea compositiva connessa al ciclo, ancora di là da venire.

Al ritorno, Tulino si sforza, durante tutta la fase elaborativa, di costruire una relazione di senso con il lavoro pittorico del Maestro. Gli incontri presso lo studio in via delle Mantellate si ripetono. Il mondo che gravita attorno a Schifano viene coinvolto nell'acquisizione di ulteriori riferimenti. Oltre agli appunti fotografici, Schifano ha già tra le mani il volume sulla mostra milanese delle *Matres Matutae*⁴³; si interessa alla loro universale mitografia, ai riti che anche nell'antica Roma erano collegati al culto; pensa pure «alle nutrici abruzzesi chiamate, ad inizio secolo, presso molte famiglie della Capitale per allattare i neonati»⁴⁴.

È probabile che, già in questa fase di ricerca, Francesca Leone⁴⁵ intercetti *Aurora*, il romanzo del 1979 di Stanislaw Niewo che, oltre al merito di iscrivere l'Agro Pontino nell'atlante geografico della letteratura italiana, lascia scoprire al grande pubblico il tema e l'ancestrale spiritualità del culto della *Mater Matuta*. Per settimane le tele restano bianche ma «pochi conoscono il lavoro di elaborazione che c'era dietro un'immagine. [Schifano] interveniva aggiungendo o sottraendo dettagli, spostando gli elementi nello spazio, trovando spunti da un'immagine e trasferendoli in un'altra, fotocopiando ogni passaggio. Le fotocopie venivano a loro volta ritoccate a pennarello o a smalto, venivano virati i colori o ingranditi esageratamente solo alcuni particolari»⁴⁶.

Non molto dissimile (avendo avuto l'opportunità d'interloquire con alcuni dei collaboratori più diretti di Mario Schifano) deve essere stata l'attenzione per *Mater Matuta*. Marcato stretto dal committente, dovendo intervenire sulle tele, Schifano fa realizzare dal fotografo Marcello Gianvenuti alcu-

ne diapositive dalle immagini del catalogo⁴⁷ della mostra milanese delle *Matres*. Le diapositive, proiettate sulle tele, consentono un primo abbozzo dei pezzi archeologici e una momentanea organizzazione dello spazio compositivo. Per un tempo indefinito le “Madri” «sospese, sembrano riempire lo studio delle Mantellate»⁴⁸.

Con l’idea di valorizzare il ciclo pittorico in definizione, Tulino arriva a proporre l’intervento di uno scrittore. «È Francesca Leone la prima a pensare a Stanislaw Niewo e a far da tramite per il suo coinvolgimento»⁴⁹ e – con lo stesso Tulino a pilotarne «ingeniosamente»⁵⁰ le visite – anche lo scrittore comincia a frequentare lo studio di Schifano.

Con l’approssimarsi della consegna, arriva il momento di restituire il lungo lavoro di sedimentazione. Schifano prepara le tele a gruppi di due o di tre, le dispone, in orizzontale sui cavalletti a diverse altezze, fissando – come già negli schemi dei carboncini – i punti di relazione narrativa⁵¹ e col colore aggredisce gli oltre trentuno metri quadrati di superficie pittorica. Nell’arco di tempo inferiore ad una giornata, termina la sua opera. Su richiesta del committente, firma le tele, «contrariamente a quanto faceva di solito»⁵², una ad una. A consegnarle nel giugno del 1996, presso lo studio di Tulino in Piazza di Spagna, è direttamente il segretario dell’artista, Renzo Colombo.

Il lavoro di Niewo, invece fu, due anni dopo, raccolto in un volume edito da Marsilio dal titolo *Mater Matuta*, dove «lo scrittore illustrò quanto aveva già espresso nel suo romanzo, accostandolo alle opere eseguite da Schifano, con cui ebbe modo di parlare varie volte»⁵³. Schifano, però, non riuscirà a vedere il libro. «Il Maestro morì prima che fosse realizzata la pubblicazione»⁵⁴. Il volume, pensato per valorizzare il ciclo pittorico in un gioco di specchi col romanzo *Aurora*, finirà, però con il piegare la pittura alla parola scritta, determinando la catalogazione delle opere confermata anche dalla mostra del 2008. Come embrione del ciclo, Stanislaw Niewo raggruppa i dieci disegni a carboncino e giudica l’assenza di colore come un elemento che avvicina quelle opere «all’inizio di una fecondazione»⁵⁵. Lo scritto-

re nota alcuni elementi narrativi «nei volti e negli schizzi sospesi in alto»⁵⁶ che nei dipinti scompaiono e sottolinea, invece, di come questi disegni «tengono conto anche dell’area dove è stato ritrovato il coacervo più nutrito dei simulacri della Mater»⁵⁷. Sicuramente i disegni⁵⁸ sono preparatorii del ciclo pittorico; la loro realizzazione, però, non è distante, in linea temporale, dal primo intervento sulle tele dove Schifano, per mezzo delle diapositive, abbozza le *Matres* e quanto avviene sulle tele accade ugualmente con i carboncini. Sui fogli, però, Schifano contestualizza, con alcune grafiche, le scritte “Matres Matutae”, “Capua”, “A.C.” o “Matres”. La ricerca espressiva dei disegni si caratterizza (per lo più nella parte alta dei fogli) con l’accento ad alcune scene di maternità africana. Sulle tele scompariranno tutti i riferimenti scritti ma, a sostegno dell’organizzazione narrativa (abbandonando quasi del tutto i temi africani) resteranno, in dialogo con l’immagine archeologica, altre figurazioni.

Nella prova dei carboncini – in definitiva – Schifano tiene ancora assieme la visita al Museo Provinciale Campano di Capua e il viaggio in Eritrea. Niewo pur cogliendo la funzione organizzativa di quei lavori non valorizza la contestualizzazione africana di quelle immagini. Riguardo ai dipinti, invece, pur scrivendo di voler seguire «l’impulso pittorico»⁵⁹, finisce con il privilegiare una autonoma linea narrativa e, inserendo i tre cartoncini dipinti all’interno della narrazione delle grandi tele, ne altera la successione compositiva. Nei dipinti su cartoncino – diversamente da quanto compie sulle tele – Schifano arriva a restituire il soggetto in maniera sublimata, liberando – nell’autenticità di una esperienza di luce – le “Madri” capuane dal loro peso scultoreo. Stanislaw Niewo, pur non volendo cogliere le diversità di dimensione, di tecnica e di composizione, cattura il diverso livello iconografico di queste opere che riuniscono «cristianità e paganità, sintesi e sintassi d’un processo di segni simbolici»⁶⁰.

In realtà questi dipinti sono un multiplo. Il soggetto che si individua – risalente al III sec. a.C. – è quello di una delle sculture in tufo [N. inv. 21/88] delle “Madri” del Museo

di Capua riprodotto con tecnica *stencil*. Schifano intaglia le linee della composizione e, riversando materia e colore nelle fessure, stampa le *Matres* sugli altri due supporti dove, sui margini della figura, interviene con altro colore e altra materia. L'artificio compositivo sfiora la rarefazione pittorica. Sul fondo bianco, le linee del chitone riportano le sculture capuane al loro splendore originario dove uno strato di stucco bianco si sovrapponeva agli inclusi e ai vuoti della pietra vulcanica. La matrice dello *stencil*, con il peso cromatico dei due interventi di stampa, diviene la terza delle "Madri" dipinte da Schifano su cartoncino. L'effetto della serialità artigiana di queste *Matres* è paragonabile ad un lavoro fotografico entro cui è possibile scindere due viraggi in sovrapposizione da un negativo/matrice che, di contro, conserva tutti i valori tonali invertiti. Queste tre Madri si segnalano per una forte suggestione materica. L'uso della sabbia le mette in relazione con l'immensa geografia di *Leptis Magna, io sono nato qua - 20.9.34*, il dipinto che precede di un anno la performance de *La Chimera* e che, per Schifano, anticipa la connessione biografica di tutti i successivi lavori a tema archeologico.

Il ciclo *Mater Matuta*, espunto dai tre cartoncini dipinti, non muta nella sua enfasi narrativa e l'insieme delle quindici tele, rimanendo più connesso al tema museale, conferma, alla personalissima maniera di Schifano, anche il legame con il romanzo di Stanislaw Niewo. La cura con cui l'artista colloca sulla tela le "Madri" del Museo di Capua è evidente; i pezzi archeologici sono tutti riconoscibili. Il passaggio cromatico, tra la notte e il nuovo giorno, ne rivela la complessa mitografia, lo scarto tra movimento celeste e fermezza terrigna delle *Matres* apre alla visione cosmica del mito.

Plasmata in una stratificata *koinè*, la *Mater Matuta* rimanda ai misteri di una potente forza femminile generante e matrilineare, sotterranea e magmatica, come l'origine della pietra tifatina delle sculture campane. Schifano, nel voler determinare due scale cromatiche, con le tele in orizzontale, fissa almeno due punti di ingaggio (uno notturno e l'altro diurno) che, come in un meriggio,

in una delle tele centrali arriveranno a toccarsi. La relazione spaziale e cromatica tra i dipinti compone, in lettura, alcuni polittici dove la relazione tra singoli episodi e gruppi di tele conferma, in un mutato livello percettivo, maggior forza all'intero ciclo.

Nell'innesto tra le opere di Schifano e le suggestioni del romanzo *Aurora*, Stanislaw Niewo pur cogliendo i passaggi cromatici che segnano i tempi della narrazione visuale, ignorando l'azione pittorica generante, per la scrittura di *Mater Matuta* numera e utilizza liberamente i dipinti. La connessione tra i quadri e il romanzo in alcuni passaggi resta comunque sorprendente⁶¹. Schifano, come avviene nelle pagine di *Aurora*, restituisce con il transito delle comete e dei fenomeni celesti l'attraversamento della *Mater Matuta* in un tempo cosmico universale.

La mostra del ciclo *Mater Matuta*, curata da Pierluigi Amen, tra il giugno e l'ottobre del 2008 presso lo Shenker Culture Club di Roma, non può non confermare la numerazione delle opere pensata dallo scrittore e approvata, dieci anni prima, dallo stesso committente, scomparso poco dopo la pubblicazione del volume. È curioso riscontrare che l'esposizione del ciclo *Mater Matuta* sia collaterale alla mostra *Schifano 1934 - 1998*⁶² curata da Achille Bonito Oliva presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, e da cui la produzione di Schifano (contestualizzata e declinata per decenni) esce vivificata. Nel catalogo edito da Electa il ciclo *Mater Matuta*, ancora non storicizzato, comprensibilmente, non viene citato, nonostante, con la pubblicazione di tre scatti fotografici, si racconti, invece, del viaggio in Eritrea⁶³.

Dopo Roma, la mostra curata da Achille Bonito Oliva fa tappa a Milano e presso la sede meneghina dello Shenker Culture Club si inaugura negli stessi giorni (proseguendo il percorso dell'esposizione delle ventotto opere della *Mater Matuta*)⁶⁴ la mostra *Ok, Sex, Love, Culture* curata da Brasilia Pellegrinelli, con 150 scatti fotografici del Maestro. Dopo l'esposizione allo Shenker Culture Club il ciclo di Schifano dedicato alle "Madri" di Capua viene dimenticato e – come le *Matres Matutae* del Fondo Patturelli – risepellito.



Fig. 24 – Tele centrali del ciclo di *Mater Matuta*, 1995-1996.

Nel 2016 la Fondazione Dott. Domenico Tulino affida il ciclo *Mater Matuta* alle cure di Davide Caramagna e, come in un lavoro di scavo, il promoter campano riporta alla luce le *Matres Matutae* “dormienti” da 10 anni. Nel 2018, come primo passo espositivo, egli propone al Governatorato del Pio Monte della Misericordia il progetto 7Q – *La Mater Matuta di Mario Schifano e Gennaro Vallifuoco*, selezionando le tre *Matres* di Schifano su cartoncino (insieme a tre lavori del pittore e illustratore einaudiano Gennaro Vallifuoco) ed esponendole a Napoli, al Pio Monte della Misericordia, dinanzi la pala d’altare delle *Sette opere di Misericordia* del Caravaggio. La partecipazione al progetto sul “ritorno” di Mario Schifano a Villa Giulia, ritenuta la giusta occasione per chiudere degnamente il 2018, anno della ricorrenza del ventennale della scomparsa del Maestro, viene, pertanto, accolta con entusiasmo da Caramagna e rappresenta una seconda tappa in questo percorso di valorizzazione del ciclo di *Mater Matuta*.

Per tale “ritorno” sono proposte, tra i carboncini, due delle esecuzioni meglio rappresentative del ciclo. Nel primo lavoro [*Mater Matuta 23*] Schifano compie una ricerca di sintesi tra l’immagine di una delle

“Madri” di Capua [N. inv. 23/26] e l’aggiunta della scritta in rosso e bleu “*Matres Matutae*”. L’equilibrio e la pulizia dell’immagine sembrano quasi poter connettere l’opera più ad una ricerca grafica che all’elaborazione del ciclo pittorico.

Diversamente, nel secondo [*Mater Matuta 24*], pur proseguendo la ricerca sul tema grafico (nella parte bassa a segnare la collocazione temporale delle “Madri”, compare, con carattere harvardiano, la scritta “A.C.”) ad accompagnare la “Madre” [N. inv. 58/5] nel trono squadrato, seduta frontalmente con il capo lievemente reclinato a destra e un unico infante sulle ginocchia, è una scena di maternità africana che, come reminiscenza del viaggio in Eritrea, occupa la parte superiore del campo.

Per i dipinti, accogliendo la ricerca compiuta e presentata in questo testo, la scelta curatoriale ha preferito la suggestione della ricomposizione in “trittico” delle tele centrali del ciclo (Fig. 24). Nel primo dipinto [*Mater Matuta 12*] avviene l’incontro tra le cromie del giorno e i primi toni notturni, tra i gialli, gli azzurri, le terre e il primo flusso di nero e di bleu. Di scorcio, inserita nel trono, appare una “Madre” con in grembo un infante in fasce che succhia dal seno; essa è la

riproduzione di una statua in terracotta [N. inv. 16] databile tra la fine del IV e l'inizio del III sec. a.C., che Schifano ci restituisce con grande attenzione, riproponendone anche la sproporzione dell'avambraccio sinistro e uno dei due fori sfiatatoi, a vista, che caratterizzano il reperto. Nella parte alta, a destra, come in una mandorla di luce, l'abbozzo di una Venere paleolitica che copre, appena visibile nel bleu, in "filigrana", una precedente scelta compositiva che collocava sulla tela, in vista frontale, una delle più antiche *Matres* capuane [N. inv. 40/1] risalente all'ultimo terzo del VI sec. a.C., mentre, sempre a destra, nella parte inferiore, comincia un'apertura di luce al cui vertice, nella tela seguente [*Mater Matuta 17*], circondato da un'aura rossa, è l'omaggio a Pablo Picasso, con la sagoma bianca della donna di

Guernica che urla al cielo mentre tiene fra le braccia il corpo inerte del suo bambino. Di fianco, sull'orizzonte che muove tra i neri e i bleu, seduta frontalmente sul trono al centro del trittico, la *Mater* [N. inv. 54/87].

Nell'oscurità dei flussi cromatici, seguendo il clivio, il terzo pannello del polittico [*Mater Matuta 16*] ospita (identica al carboncino [*Mater Matuta 23*]) la "Madre" dalle grandi mani [N. inv. 23/26], con cinque infanti in fasce disposti a ventaglio. A destra, nel dipinto, si apre una curva di luce e nel verde della parte superiore una possibile scena di maternità africana che, nelle tele, ancora sopravvive. È in questo modo che l'allestimento di Villa Giulia per il "ritorno" di Mario Schifano acquisisce, dall'analisi dei suoi cicli pittorici a tema archeologico, con *Mater Matuta* valenza esperienziale.

NOTE

1 Donazione effettuata dalla Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti di Terra di Lavoro.

2 *Notte d'oro* (dalla scritta in rosso presente sul verso del dipinto) è un'opera meritevole (a partire dal ritrovamento dell'eventuale documentazione d'acquisto) di ulteriori approfondimenti, oltre che di un necessario intervento teso a bloccarne il degrado. Essa incuriosisce, oltre che per le ovvie domande di collocabilità nella produzione di Mario Schifano, per l'uso del colore dalla forte componente materica.

3 *Mater Matuta 3* e *Mater Matuta 14*, seguendo la numerazione delle opere presentata, nel 1998, in Nievo 1998 e, successivamente, confermata in Amen 2008a.

4 Si veda in particolare Rorro 2008.

5 L'informazione è tratta da una dichiarazione di R. Colombo, in Ronchi 2012, p. 346.

6 Nei *Paesaggi TV*, Schifano, fotografa il video, l'immagine catturata viene trasferita su tela emulsionata e su di essa l'artista interviene con colori alla nitro.

7 *Divulgare*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 luglio - 30 settembre 1990.

8 *Personaggi e paesaggi TV + Polaroid. Opere su carta*, Roma, Centro Culturale Fontanella Borghese, 19 novembre - 12 dicembre 1991.

9 *Mario Schifano. Udienna*, Modena, Galleria Mazzoli, 1993.

10 *Schifano. Reperti*, Palermo, Galleria Basile, 1993; Chiusa, Museo Civico, 1994; Genova, Galleria Guidi, 1994; Bologna, Galleria Zanarini, 1994; Verona, Officina d'Arte, apertura 19 marzo 1994.

11 Rorro 2008, p. 67.

12 *Senza Titolo*, 1993, tecnica mista su fotografia, cm 200 x 400, collezione Massimo D'Alessandro.

13 *Mario Schifano. Musa ausiliaria*, San Paolo del Brasile, Fundação Memorial de América Latina, 1 ottobre - 10 novembre 1996. La mostra toccò poi, fra il 1997 e il 2000, le città di Buenos Aires, Città del Messico, L'Avana, Bogotà, Salamanca, León, Varsavia, Cracovia, Madrid, Vienna e Praga.

14 Rorro 2008, p. 67.

15 *Mario Schifano "Pagine". Dipinti 1996*, Milano, Galleria Appiani Arte Trentadue, 12 dicembre - 18 gennaio 1997.

16 A. Riva, in Rorro 2008, p. 68.

17 *Mario Schifano. Estroverso*, Modena, Galleria Mazzoli, luglio 1991.

18 D'Orsi 1992b, p. 11.

19 Vedi oltre e vedi il contributo di G. Tagliamonte, edito in questo medesimo catalogo.

20 Vedi oltre e vedi il contributo di S. Lucchesi, edito in questo medesimo catalogo.

21 M. Meneguzzo, in Ronchi 2012, p. 20.

- 22 Castelnuovo, Ginzburg 1979.
- 23 Castelnuovo, Ginzburg 1979, p. 352.
- 24 Castelnuovo, Ginzburg 1979, p. 352.
- 25 Si veda, ad esempio, la recente sperimentazione immaginata per la mostra *Pompei@Madre Materia Archeologica*, a cura di Massimo Osanna, Direttore del Parco Archeologico di Pompei, e Andrea Viliani, Direttore del MADRE (Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina di Napoli) con il coordinamento curatoriale, per la sezione moderna, di Luigi Gallo.
- 26 Melillo Faenza 1991.
- 27 Affermazione di Renzo Colombo, nel corso di una conversazione avuta con chi scrive il 31 ottobre 2018, a Roma, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
- 28 Tulino 1998, p. 9.
- 29 A confermare la presenza di Sabrina Acciari, a Capua, insieme al Maestro, è Renzo Colombo durante l'incontro avuto con chi scrive, il 31 ottobre 2018, a Roma. Su Sabrina Acciari, si veda Ronchi 2012, pp. 335-339.
- 30 Pellegrinelli 2008, p. 12.
- 31 Renzo Colombo, conversazione del 31 ottobre 2018, a Roma.
- 32 Colombo 2008, p. 16.
- 33 I lavori, sinora conservati ad Asmara da Suor Pina Tulino, sono parte della documentazione sul ciclo della *Mater Matuta* e sono attualmente in possesso della Fondazione Dott. Domenico Tulino. Gli aneddoti sull'omaggio dell'artista a Suor Pina furono inizialmente raccontati a chi scrive direttamente da Suor Giuseppa Tulino durante un incontro, il 3 maggio 2018, a Baiano (Av), presso gli uffici della Fondazione.
- 34 Marinetti 1910 (2003), p. 51.
- 35 De Bei Schifano 2008.
- 36 Tulino 2008.
- 37 Suor Giuseppa Tulino, conversazione del 3 maggio 2018, a Baiano (AV).
- 38 M. De Bei Schifano, in Ronchi 2012, p. 399.
- 39 Colombo 2008, p. 16.
- 40 De Bei Schifano 2008.
- 41 De Bei Schifano 2008.
- 42 M. De Bei Schifano, in Ronchi 2012, p. 399.
- 43 Melillo Faenza 1991.
- 44 Renzo Colombo, conversazione del 31 ottobre 2018, a Roma.
- 45 Francesca Leone, giornalista Rai al TG2 e al TG3, frequentava lo studio di Mario Schifano. Scomparsa tragicamente nell'agosto del 1999. A fornire, a chi scrive, questo dettaglio è ancora Renzo Colombo nella conversazione del 31 ottobre 2018, a Roma.
- 46 M. De Bei Schifano, in Ronchi 2012, p. 327.
- 47 A fornire, a chi scrive, questo dettaglio è, direttamente, Marcello Gianvenuti in una conversazione del 31 ottobre 2018, a Roma. Le fotografie presenti nel catalogo della mostra *Matres Matutae dal Museo di Capua* (Melillo Faenza 1991) sono, invece, appartenenti all'Archivio fotografico del Museo Provinciale Campano di Capua o eseguite dai fotografi napoletani Alfredo e Pio Foglia, specializzati in fotografia d'arte.
- 48 Renzo Colombo, conversazione del 31 ottobre 2018, a Roma.
- 49 Renzo Colombo, conversazione del 31 ottobre 2018, a Roma.
- 50 Nel testo autografo di Schifano, l'avverbio «*ingeniosamente*» è d'intendersi come una storpiatura spagnolesca o tramite l'uso dell'avverbio «*ingegnosamente*» nella forma italiana linguisticamente più antica. La lettera del Maestro indirizzata a Domenico Tulino è pubblicata, sia nella trascrizione a macchina che nella minuta scritta da Schifano di propria mano, in Amen 2008a, pp. 18, 19.
- 51 Importante dettaglio compositivo, confermato da Renzo Colombo, conversazione del 31 ottobre 2018, a Roma.
- 52 Colombo 2008, p. 16.
- 53 Colombo 2008, p. 16.
- 54 Colombo 2008, p. 16.
- 55 Nievo 1998, p. 105.
- 56 Nievo 1998, p. 105.
- 57 Nievo 1998, p. 105.
- 58 Sono Renzo Colombo e Marcello Gianvenuti a confermare, a chi scrive, questa ipotesi durante l'incontro del 31 ottobre 2018, a Roma.
- 59 Nievo 1998, p. 29.
- 60 Nievo 1998, p. 43.
- 61 Si veda Nievo 1998, p. 31 e, più in generale, Nievo 1979. Si segnala, inoltre, la copertina stessa dell'opera di Nievo 1979 che utilizza un particolare del dipinto di Vincent Van Gogh, *La notte stellata*, che, diversamente da altri notturni del pittore olandese, vede l'artista allontanarsi dall'osservazione diretta della natura per cercare introspektivamente nuove forme e nuovi colori.
- 62 Bonito Oliva 2008a.
- 63 Bonito Oliva 2008a, p. 69.
- 64 La mostra romana del ciclo *Mater Matuta* è anche citata nella comunicazione per la promozione dell'evento milanese dello Shenker Culture Club.



Mario Schifano davanti a *O sole mio*, 1963

Gli Etruschi





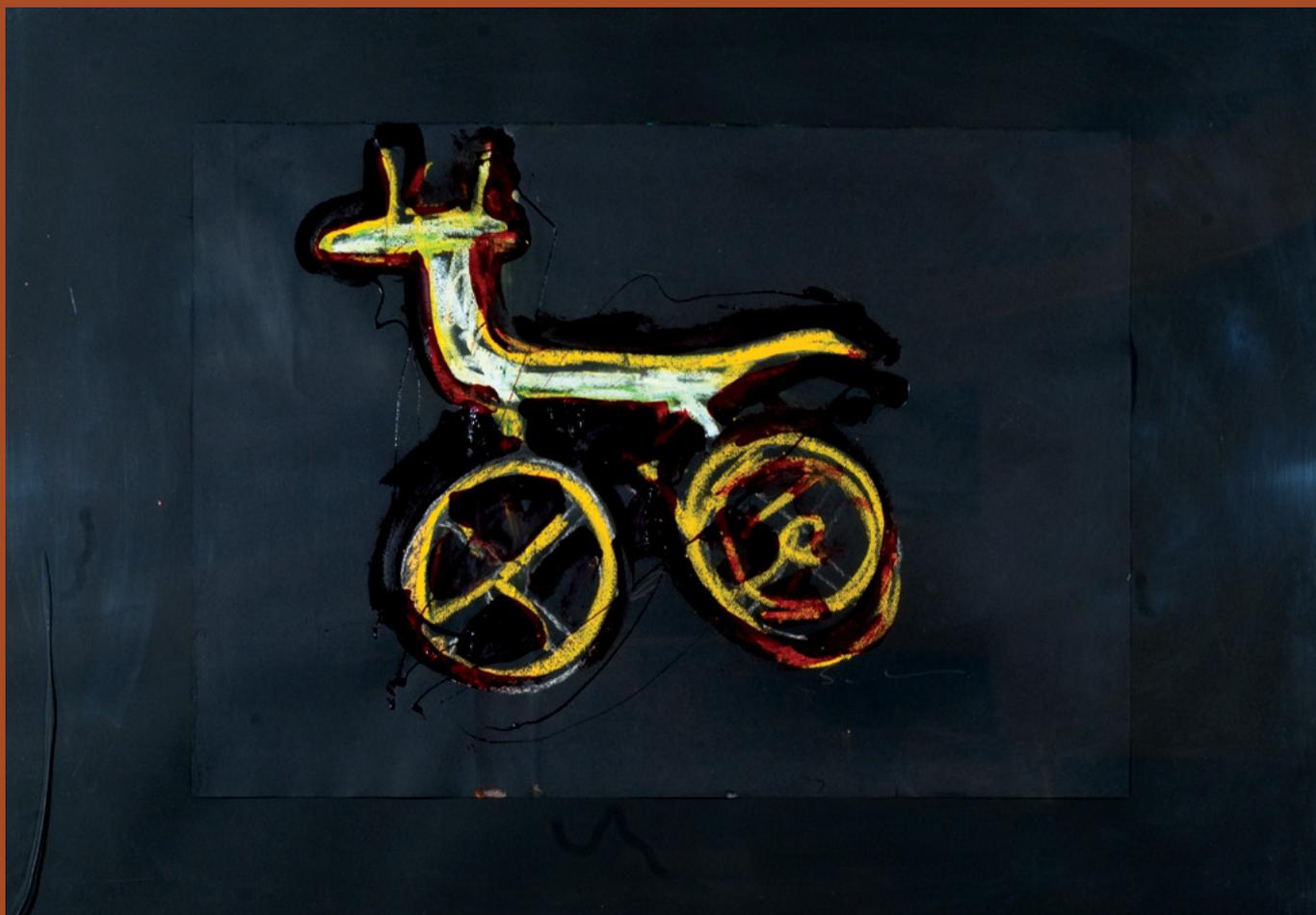
1.
Mario Schifano
Composizione vascolare, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

1. Mario Schifano, *Composizione vascolare*

Nel quadro sono rappresentati alcuni vasi antichi che, seppur non precisamente caratterizzati nel tipo di decorazione, sono tuttavia riconducibili a forme vascolari presenti nelle collezioni del Museo. Sono sicuramente riconoscibili due *hydriai*, vasi a tre anse per trasportare, contenere e versare acqua; due *kantharoi* di bucchero, recipienti per il consumo del vino caratterizzati da alte anse, ampiamente diffusi in Etruria fra il VII e il VI secolo a.C. e un'anfora greca. Nell'esposizione si è scelto di proporre un accostamento con una serie di opere provenienti dalla Collezione Castellani, nell'esclusivo intento di fornire una suggestione che potesse ricreare il legame fra l'opera di Schifano e gli oggetti antichi che probabilmente la ispirarono.

Le due *hydriai*, di produzione attica a figure nere (circa 540-520 a.C.), sono di diverse dimensioni: la più grande, in basso a destra nella foto, è decorata con una scena di partenza con auriga su quadriga, mentre su quella più piccola, in alto a sinistra, è raffigurato un corteo di personaggi danzanti legati a Dioniso. Dei due *kantharoi* di bucchero selezionati per l'allestimento quello in alto nella foto (Tipo Rasmussen 3b) reca tre linee incise sull'orlo e file di ventaglietti aperti e chiusi sulla vasca; quello più in basso (Tipo Rasmussen 3h) presenta invece solo false punte di diamante sulla carena. Per quanto riguarda infine l'anfora, è stato selezionato un esemplare di produzione attica a figure nere (circa 525-500 a.C.) con lotta fra Eracle e un'Amazzone su un lato e corteo di personaggi legati a Dioniso sull'altro. [GB]





2.
Mario Schifano
Carrello brucia-profumi, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

2. Mario Schifano, *Carrello brucia-profumi*

Nel quadro campeggia come unico soggetto il carrello bruciaprofumi attualmente conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia. Schifano rappresenta il pezzo fornendone allo spettatore una visione laterale, con le ruote vibranti nell'aria come fossero in movimento. Il carrello, che sembra animarsi e volersi spingere lontano, parrebbe avere offerto all'artista lo spunto per riprendere il tema a lui caro della bicicletta in corsa, comparso nei suoi quadri nel 1982 e riprodotto più volte quale simbolo in grado di rappresentare al meglio le qualità della sua opera: la libertà, il movimento, la fluidità, la velocità. [AA]

Carrello da Tarquinia

Provenienza: Tarquinia, tomba a pozzo con custodia

Materiale: bronzo fuso

Misure: lungh. cm 21,5; alt. cm 21

Datazione: fine IX-primi decenni VIII secolo a.C.



Il carrello, contenitore per balsami o incensi da bruciare in onore delle divinità, è attualmente conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia (inv. RC 678). Realizzato in forma di animale fantastico con testa di quadrupede su corpo di volatile, presenta un coperchio di sagoma analoga. Proveniente da una sepoltura di età villanoviana di Tarquinia, appartiene a un gruppo che comprende esemplari di impasto da Salerno, Viterbo, Este, Canosa e trova confronti, inoltre, nei carrelli cultuali metallici dell'età del Bronzo e del Ferro prodotti nella regione del Danubio. La fattura testimonia dell'alto livello tecnico raggiunto dalle officine metallurgiche del centro tarquiniese, che in quel periodo esercitava il controllo sulla zona mineraria dei monti della Tolfa. [AA]

Carrello da Bisenzio

Provenienza: Bisenzio, necropoli di Olmo Bello, tomba 2

Materiale: bronzo fuso

Misure: alt. cm 29,5; diametro sostegno cm 18

Datazione: seconda metà VIII secolo a.C.



Nell'allestimento si è scelto di esporre il carrello proveniente da Bisenzio, sulle sponde del lago di Bolsena, normalmente esposto nella Sala 30 del Museo di Villa Giulia. Questo capolavoro della bronzistica etrusca è stato prodotto a Vulci alla fine dell'VIII secolo a.C., pur derivando da modelli levantini e ciprioti, forse mediati dall'esperienza metallurgica sarda. Associato a una deposizione femminile di alto rango, l'esemplare è decorato con figurine plastiche poste sul sostegno del bacile: un cacciatore con lancia e cane al guinzaglio; una coppia costituita da un uomo armato e da una donna che porta un vaso sul capo e uno in mano (accumulatrice e dispensatrice di ricchezze); un uomo armato e una donna recante un vaso sul capo, in attività sessuale, affiancati da un giovane con scudo (forse un principe, figlio della coppia); un uomo (forse un re), che ara un campo o fonda una città. Queste figurine plastiche compongono una serie di scene allusive ai valori ideali della nascente aristocrazia locale: la caccia, l'iniziazione giovanile, la guerra, il matrimonio, l'unione sessuale, la riproduzione, l'accumulazione di beni, l'aratura. All'interno della base, sulla ruotina girevole, sono invece visibili due uomini duellanti. Uccelli, scimmie e cervidi che si muovono sul fondo alludono alla selva e al territorio posto ai margini dell'abitato, su cui l'uomo esercita il controllo attraverso riti di passaggio e iniziazioni fondamentali per la vita e l'ordinamento della comunità. [AA]



3.
Mario Schifano
Vaso, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 100 x 70

3. Mario Schifano, *Vaso*

L'elaborazione pittorica del vaso riprodotto nel quadro non consente di individuare la forma vascolare da cui Schifano ha tratto ispirazione. Nell'allestimento si è scelto di esporre una brocca per vino (*oinochoe*) di produzione etrusca a figure rosse, riconducibile al *Gruppo Ceretano Figurato*, databile all'ultimo quarto del IV secolo a.C., con raffigurazione di Eros a cavallo sul collo e una quadriga in corsa sul corpo. [GB]





4.
Mario Schifano
Vasi, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

4. Mario Schifano, *Vasi*

In questo quadro Schifano riproduce due unguentari (*aryballoi*), vasi generalmente di piccole dimensioni destinati a contenere oli e unguenti profumati, considerati beni di lusso e utilizzati per la cura del corpo e in ambito religioso-funerario.

Nell'esposizione è stata allestita una piccola selezione di esemplari di produzione corinzia ed etrusco-corinzia, databili ai secoli VII e VI a.C. e normalmente esposti nel Museo di Villa Giulia nella sezione dedicata alla Collezione Kircheriana e nella sezione di Cerveteri; l'unguentario globulare in alto a sinistra è invece di produzione greco-orientale e appartiene alla Collezione Castellani. [GB]



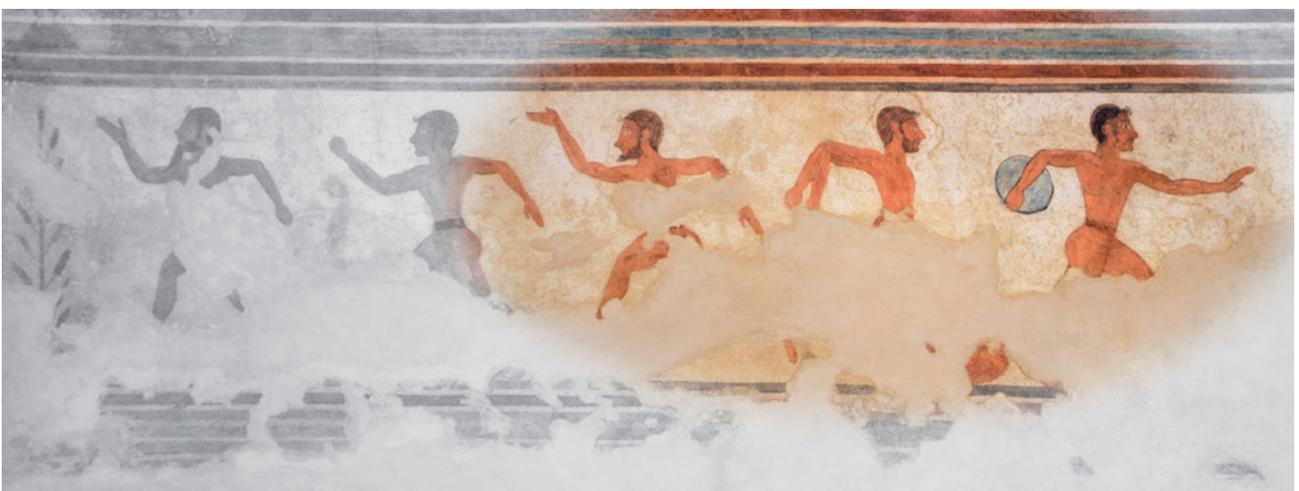


5.
Mario Schifano
Tomba delle Olimpiadi, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 85 x 70

5. Mario Schifano, *Tomba delle Olimpiadi*

Schifano rielabora in maniera originale la decorazione pittorica della parete destra dove sono raffigurati cinque atleti: tre corridori procedono verso sinistra seguiti da un saltatore in lungo e un lanciatore di disco che avanzano nella direzione opposta. L'artista divide la scena in due sequenze, che poi sovrappone: i primi due corridori vengo-

no così a trovarsi nella parte alta del dipinto mentre il terzo corridore con il saltatore e il lanciatore nella parte bassa. La nuova disposizione spaziale delle figure e la turbinosa stesa dei colori sul fondo creano un suggestivo moto circolare, che ricorda nell'andamento e nel ritmo modelli illustri e ben noti quali *La danse* di Henri Matisse. [AS]



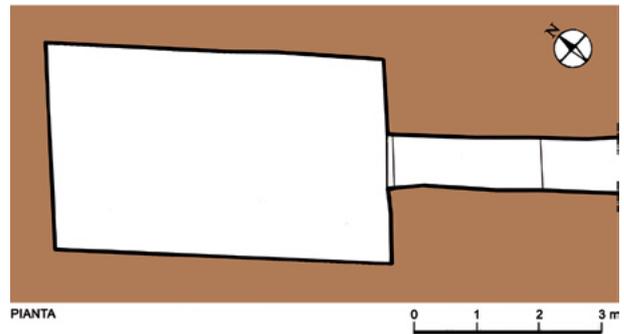
Tomba delle Olimpiadi

Tarquinia, necropoli Monterozzi, località Secondi Archi

Anno di rinvenimento: 1958 (le pareti distaccate sono conservate presso il Museo Archeologico di Tarquinia)

Struttura: camera unica con soffitto a doppio spiovente e corridoio di accesso (*dromos*) a gradini

Datazione: 520-510 a.C.



La tomba prende il nome dalle diverse discipline olimpiche in cui sono impegnati gli atleti raffigurati lungo le pareti laterali: pugilato, corsa, salto in lungo, lancio del disco, corsa sui carri. Punto focale della composizione è certamente la scena dell'incidente che sulla parete sinistra vede coinvolta l'ultima delle quattro bighe con l'auriga sbalzato in aria, un cavallo imbizzarrito e l'altro riverso a terra. Sulla parete opposta sono raffigurati tre corridori vestiti del solo perizoma intenti a gareggiare procedendo verso sinistra; seguono un saltatore in lungo e un lanciatore di disco che avanzano nella direzione opposta.

Dopo la teoria di atleti sempre sulla parete destra si distingue un *phersu*, figura presente anche nei cicli pittorici di altre tombe, come quella degli Auguri, con maschera barbata e corta giubba a scacchi; egli è volto verso un personaggio con la testa in un sacco e un'arma, forse un bastone, nella mano sinistra: sulla base dei confronti dovrebbe trattarsi di una scena di lotta tra l'incappucciato e un animale feroce alla presenza di un *phersu*, scena che rimanderebbe alle origini dei giochi gladiatori, la paternità dei quali è attribuita dalle fonti agli Etruschi.

Nel timpano della parete di fondo ai lati della testata della trave di colmo (*columen*) del tetto, segnata sul soffitto della camera con una fascia di colore rosso, troviamo due coppie di banchettanti sdraiati, mentre negli angoli del timpano sono visibili alcuni vasi: una coppa (*kylix*), un cratere, una brocca rovesciata. Sulla parete di ingresso sempre nel timpano trova posto una scena di carattere umoristico, in cui si vede un uomo nudo e prono fra tre topolini e un uccello rosso.

Sulla parete di fondo ai lati della porta a due battenti si distinguono un uomo e due donne in corsa verso sinistra e sul lato opposto una donna che sollevando la veste con entrambe le mani segue un giovinetto nudo che avanza verso destra volgendosi a guardarla. Accanto alla proposta di interpretare la scena come parte delle cerimonie funebri in onore del defunto insieme con i giochi e il banchetto, è stata avanzata anche l'ipotesi che le cinque figure non siano dei semplici danzatori, ma i personaggi chiave del Giudizio di Paride, con Ermes che conduce via Atena ed Era adirate e Afrodite che segue il giovane principe troiano, che le ha appena assegnato il pomo destinato alla più bella tra le dee. [AS]





6.
Mario Schifano
Figure, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 30 x 45

6. Mario Schifano, *Figure*

Il quadro raffigura un dettaglio di un vaso greco con due figure, una maschile, probabilmente Dioniso, e una femminile, la dea Artemide, eseguite nella tecnica a figure rosse. Con l'aggiunta dell'iscrizione «*ciao, a domani*», Schifano evoca una scena di saluto e di appuntamento fra le due divinità, al tempo stesso richiamando le tante iscrizioni presenti sulla ceramica greca e recanti o le firme di ceramografi e vasai, oppure acclamazioni del tipo: *Lèagros kalòs* (Leagro è bello).

L'esemplare scelto per l'esposizione è un'anfora attica di tipo nolano (circa 500-475 a.C.), attribuita al Pittore di Harrow, recante sul corpo la raffigurazione del ratto di Arianna da parte di Dioniso, tema piuttosto frequente nel repertorio figurativo della ceramica attica a figure rosse. L'atteggiamento delle due figure richiama i personaggi rappresentati nel quadro di Schifano. [G. B]





7.
Mario Schifano
Tomba dei Tori, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 100 x 70

7. Mario Schifano, *Tomba dei Tori*

Tra le numerose raffigurazioni di tori che caratterizzano la decorazione pittorica della tomba Schifano ne sceglie due, ponendo la sua attenzione su un particolare della parete di fondo della camera principale, dove si vede un toro al galoppo sovrastare un altro toro dal volto maschile pronto all'assalto. Nella tomba gli animali di colore chiaro, con pochi dettagli in azzurro e in rosso, sono separati dal fondo bianco da una semplice linea di contorno; qui, con un deciso ribaltamento cromatico, le sagome dei tori sono risparmiate sul nero e risaltano sullo sfondo campito in blu, arancio e rosso; proprio la scelta di quest'ultimo colore sembra voler cogliere ed esprimere la forza e l'impeto di cui questi animali da sempre sono simbolo. [AS]

Tomba dei Tori

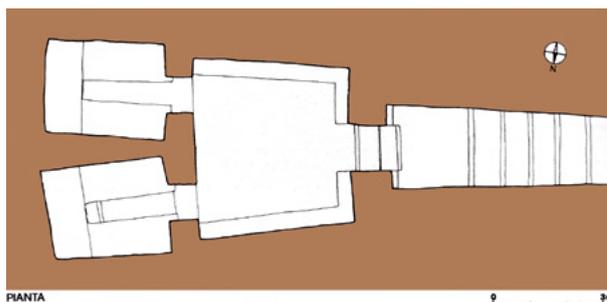
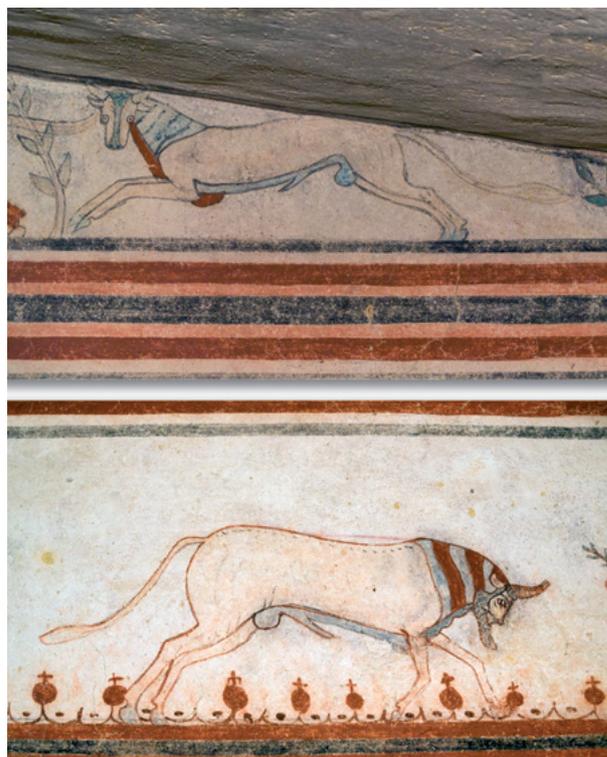
Tarquinia, necropoli Monterozzi, località Secondi Archi

Anno di rinvenimento: 1892

Struttura: tre camere, una principale e due secondarie con soffitti a doppio spiovente e corridoio di accesso (*dromos*) a gradini; le camere presentano basse banchine lungo le pareti

Datazione: 540-530 a.C.

La tomba prende il nome dalle ripetute raffigurazioni di tori che ne caratterizzano la decorazione pittorica ed è nota per l'ampia varietà di animali rappresentati, tale da non trovare confronti nelle successive tombe tarquiniesi. Nei timpani delle tre stanze ai lati delle mensole su cui poggiano le travi di colmo (*columen*) del tetto troviamo: due ippocampi, un leone che assale uno stambecco ed un altro stambecco (camera posteriore destra); una pantera, una anatra e un leone, due tori (camera posteriore sinistra); accanto a delle rocce e fra onde marine un cavaliere nudo su un ippocampo seguito da un cane marino (camera principale, parete d'ingresso); una chimera seguita da una piccola sfinge e un cavaliere in costume orientale su cavallo rosso al galoppo seguito da un toro ugualmente gradiente verso sinistra (camera principale, parete di fondo). Sempre nella camera principale nel fregio della parete di fondo a sinistra è dipinto un toro sdraiato, mentre a destra un toro dal volto maschile, forse un Acheloo, divinità fluviale, pronto all'assalto.



Nel fregio trovano posto anche due scene erotiche, l'una con due uomini e una donna, l'altra con due uomini, a cui è stata attribuita una funzione apotropaica; al centro campeggia un'iscrizione dipinta in rosso riferibile ad *Arath Spuriana*, membro di una importante famiglia tarquiniese di età arcaica e probabile fondatore del sepolcro. In basso tra le porte che immettono alle due camere secondarie è dipinta una scena mitologica tratta dal racconto della caduta di Troia (*Iliupersis*) con l'agguato di Achille a Troilo: nei pressi di una fontana, costruita a blocchi quadrati e decorata da leoni, Achille in armi attende nascosto tra gli alberi il giovane principe troiano che procede nudo su un enorme cavallo bianco, armato della sola lancia. Per la prima volta nella pittura di Tarquinia la parete di fondo ospita una composizione di carattere narrativo, il cui tema mitologico rimane un *unicum* nella pittura tarquiniese arcaica. [AS]



8.
Mario Schifano
Tomba degli Auguri, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

8. Mario Schifano, *Tomba degli Auguri*

In questo dipinto è la parete di fondo della Tomba degli Auguri a ispirare Schifano, anche se gli elementi raffigurati, appena abbozzati, non sempre sono riconoscibili. I due animali affrontati, resi entrambi in azzurro, ricordano il leone rosso con testa azzurra e la pantera dal manto maculato del timpano. Il motivo a strisce orizzontali riprende

con la sua vivace policromia la fascia a righe che separa il timpano dalla scena principale.

La parte inferiore del quadro non trova corrispondenze precise; si potrebbe forse trattare di una reinterpretazione del motivo della finta porta, ripetuto più volte. [FL]



Tomba degli Auguri

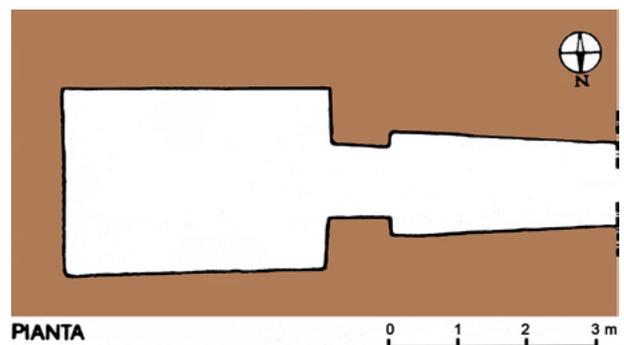
Tarquinia, Necropoli dei Monterozzi, località Secondi Archi

Anno di rinvenimento: 1878

Struttura: tomba a camera rettangolare con soffitto a doppio spiovente e trave di colmo in rosso (*columnen*), con corridoio di accesso a gradini (*dromos*)

Datazione: 530-520 a.C.

Le pitture sono disposte su tutte le pareti, ben conservate sulla parete destra e su quella di fondo, mentre sono andate quasi completamente distrutte sul lato sinistro e sulla parete d'ingresso. Sul timpano della parete di fondo si riconosce una scena di lotta tra animali: un leone (di colore rosso con testa azzurra) e una pantera (dal corpo maculato) sono raffigurati affrontati nell'atto di azzannare uno stambecco. Tale parete è dominata



da una finta porta di tipo dorico di color rosso con i battenti chiusi, decorata con borchie circolari. Ai lati sono disposte due figure maschili in posizione stante speculare, vestite con un chitone chiaro e mantello rosso-nero, con ai piedi i caratteristici sandali etruschi a punta (*calcei repandi*), con un braccio piegato a toccare la fronte e l'altro proteso in avanti. Si tratta dei due "auguri" che danno il nome alla tomba, definiti con i termini

apas tanasar e *tanasar*, raffigurati in un paesaggio costituito da tre alberelli con foglie di colore blu su ogni lato. Alla destra della porta si trova un uccello rosso.

Sulla parete sinistra è raffigurata una scena di carattere agonistico: si riconoscono un uomo nudo, un flautista e due pugili con un lebete. Meglio conservata è l'immagine di un uomo con la barba nell'atto di fuggire, messo in collegamento con il *phersu*, antico gioco di tipo gladiatorio, con accanto a lui un uccello svolazzante e un altro a terra.

La parete destra presenta la scena più complessa. Sono raffigurati i giochi funebri in onore del defunto. Sul lato sinistro un giovane servitore con mantello chiaro porta uno sgabello, mentre un altro servitore è rannicchiato a terra, avvolto in un mantello nero, con in testa un copricapo (*cucullus*). Compaiono, quindi, due figure maschili barbute, delle quali una regge un bastone ricur-

vo, designate dall'iscrizione *tevarath* (giudice di gara), vestite di tuniche, una rossa e l'altra bianca con mantello nero. Segue una vivace scena di lotta, con due lottatori (*latithe* e *teitu*) dai corpi massicci e vigorosi, nudi, affrontati davanti a tre lebeti, che costituiscono il premio della contesa. I due personaggi sono colti nel momento dello scontro, quando cercano di afferrarsi. Gli ultimi due personaggi a destra sono impegnati nel gioco del *phersu*: quello a sinistra ha il volto coperto da una maschera e indossa un corto giubbotto rosso-nero, e porta al guinzaglio un cane nero che azzanna alle gambe un uomo già ferito (sulla destra), con perizoma rosso, il capo nascosto da un sacco bianco e in mano una clava, con la quale tenta di difendersi.

La parete d'ingresso risulta quasi del tutto illeggibile: si distinguono appena due figure virili che tirano una fune. [FL]

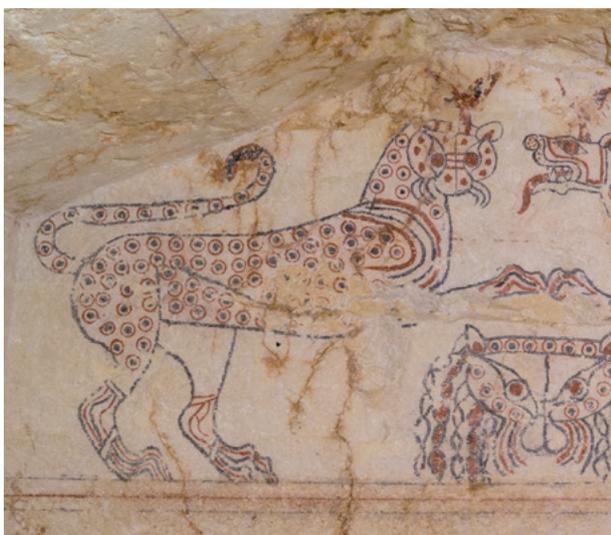




9.
Mario Schifano
Tomba delle Pantere - Tomba degli Auguri, 1991,
tecnica mista su cartoncino, cm 100 x 140

9. Mario Schifano, *Tomba delle Pantere - Tomba degli Auguri*

Il quadro accosta due immagini riprese da due tombe tarquiniesi, quella delle Pantere e quella degli Auguri. Sulla sinistra è raffigurata la pantera dell'omonima tomba, con la testa rivolta verso lo spettatore e la coda che corre parallela alla groppa: il corpo risparmiato sul fondo nero è decorato da cerchielli a suggerire il pelo maculato. Al di sopra dell'animale è un uccello in volo.



A destra è l'uomo con cappello e lunga barba a punta della parete sinistra della Tomba degli Auguri, raffigurato nell'atto di fuggire, con la testa rivolta all'indietro; accanto al suo viso un uccello svolazzante. Questa figura è da collegarsi al *phersu*, un gioco tradizionale di tipo gladiatorio. Nell'opera di Schifano i colori sono diversi rispetto a quelli della tomba: l'uomo indossa un corto vestito nero con contorno turchese, invece dell'abito rosso, e un cappello giallo. [FL]



Tomba delle Pantere

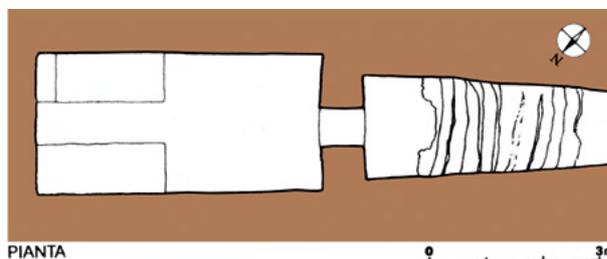
Tarquinia, Necropoli dei Monterozzi, località Secondi Archi

Anno di rinvenimento: 1968

Struttura: tomba a camera rettangolare con soffitto a doppio spiovente e corridoio di accesso a gradini (*dromos*)

Datazione: Primo quarto del VI secolo a.C.

La decorazione pittorica è presente sulla parete di fondo e su quella d'ingresso. È costituita da due grandi felini, le pantere che danno il nome alla tomba, raffigurati di profilo sulla parete di fondo, con quello di sinistra rivolto in avanti, in posa araldica con le zampe anteriori poggiate sulla



protome di un altro felino, una sorta di mascherone. Sulla parete d'ingresso, ai lati della porta, gli animali sono invece accovacciati. I corpi degli animali sono resi in bicromia rosso-nera, mentre il manto è schematizzato con un motivo a cerchiello e punto centrale. [FL]



10.
Mario Schifano
Tomba dei Giocolieri - Tomba degli Auguri, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 100 x 140

10. Mario Schifano, *Tomba dei Giocolieri - Tomba degli Auguri*

L'opera avvicina un'immagine della Tomba dei Giocolieri con un particolare della Tomba degli Auguri. Sulla sinistra è una delle danzatrici della parete destra della prima tomba, rivolta verso sinistra, vestita di tunica rossa, con mano e piede destro sollevati: Schifano contorna la figura risparmiata sul fondo nero con dense pennellate rosse che colorano in parte anche il vestito.



A destra è raffigurato l'augure di destra della parete di fondo della tomba omonima, con il braccio destro sul capo e l'altro proteso in avanti: ha la tunica risparmiata sul fondo nero da una linea bianca, un mantello ugualmente bianco e tipiche scarpe a punta. A dividere le due immagini l'alberello ripreso dalla Tomba dei Giocolieri, mentre un'altra pianta si trova dietro l'augure. [FL]



Tomba dei Giocolieri

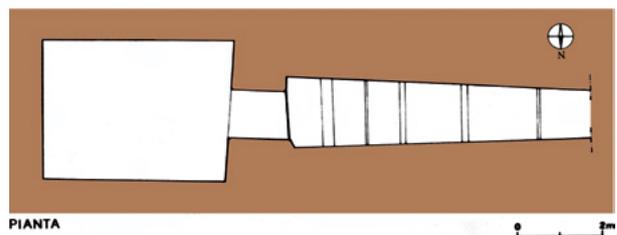
Tarquinia, Necropoli dei Monterozzi, località Calvario

Anno di rinvenimento: 1961

Struttura: tomba a camera rettangolare con soffitto a doppio spiovente e lungo corridoio di accesso a gradini (*dromos*)

Datazione: 530-520 a.C.

La tomba è dipinta su tutte e quattro le pareti. Su quella di fondo sono rappresentati sul registro inferiore i giochi funebri in onore del defunto, che, vestito di toga purpurea, è seduto a destra su una sella curule come spettatore della scena. Di fronte a lui si trovano un giovane acrobata vestito di corta tunica, davanti a due ceste, un equilibrista con lungo chitone trasparente sulle gambe e un candelabro in testa, un flautista, un giovane nudo e due fanciulli.



Nel registro superiore, ai lati del sostegno del *columen* (trave di colmo del tetto), sono due animali affrontati, un leone dipinto di rosso e una pantera di colore azzurro.

Sulla parete destra si trova un suonatore di siringa, tra due coppie di danzatrici, separati da alberelli.

Sulla parete sinistra sono un uomo nudo con braccio alzato, una figura virile in corsa, un vecchio barbato con bastone, sorretto da un giovanetto; chiudono la scena due volatili tra alberi e un uomo in atto di defecare. [FL]

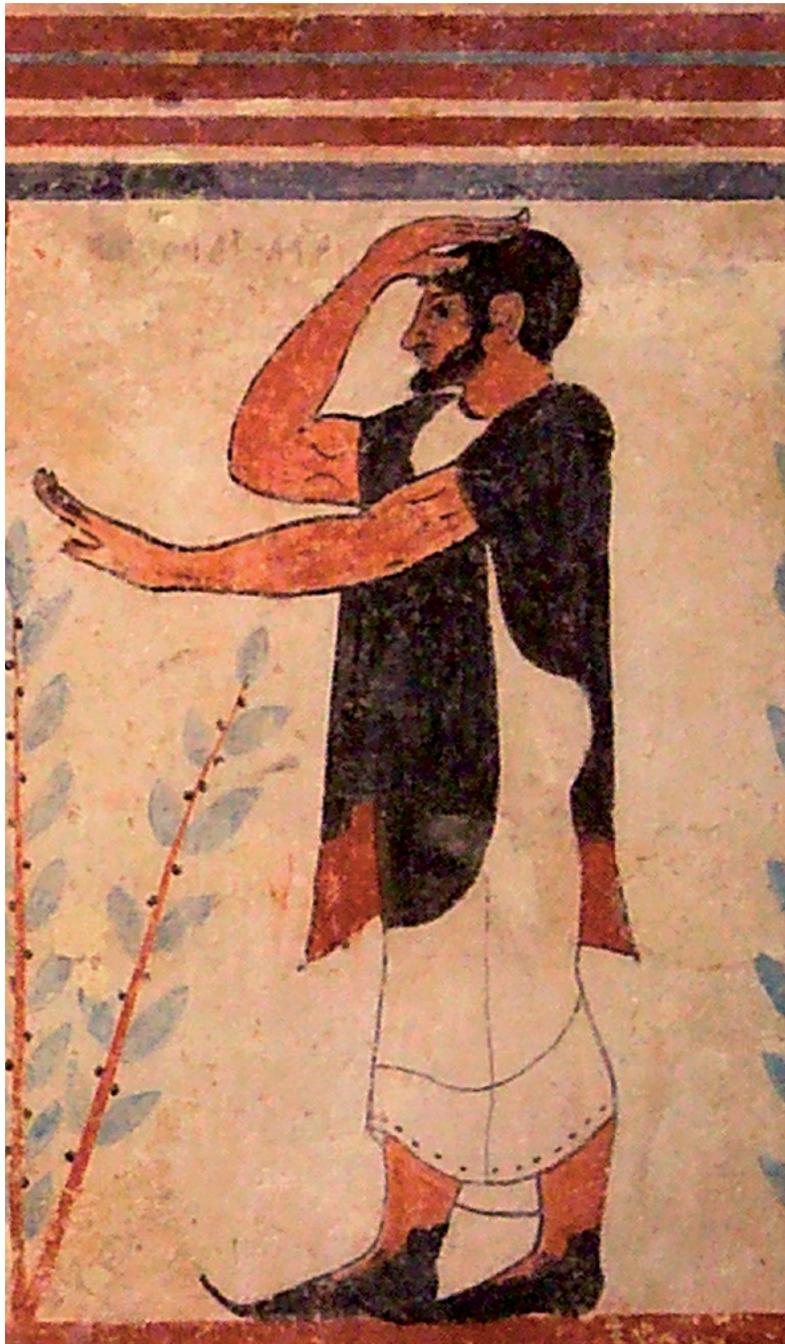


11.
Mario Schifano
Tomba degli Auguri, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 100 x 70

11. Mario Schifano, *Tomba degli Auguri*

L'opera riproduce il personaggio di destra della parete di fondo, uno degli "auguri" che danno il nome alla tomba. Nella pittura etrusca l'uomo si trova al lato della finta porta e viene indicato col termine di *tanasar*. È raffigurato in posizione stante con la mano sinistra tesa in avanti e quella destra poggiata sul capo.

Schifano riprende lo schema della figura rendendo in bianco la tunica e il mantello, mentre per la testa e le braccia non è stato usato alcun pigmento colorato, cosicché risultano dello stesso giallo dello sfondo. La figura emerge tra confuse pennellate arancioni e nere. [FL]





12.
Mario Schifano
Tomba degli Auguri, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

12. Mario Schifano, *Tomba degli Auguri*

In quest'opera Schifano raffigura abbastanza fedelmente la parete di fondo della Tomba degli Auguri, anche se nel timpano mancano gli animali. Al centro è la finta porta con motivo a croce a indicare i battenti chiusi. Nella parte superiore un motivo a cerchi ricorda le borchie dell'originale. Ai lati sono disposte due figure maschili in posizione stante speculare, con un braccio piegato a toccare la fronte e l'altro proteso in avanti.

Gli "auguri", che danno il nome alla tomba, sono vestiti con chitone e mantello bianchi, mentre nell'originale il mantello è nero. La testa e le braccia, invece, sono appena delineate. Alla destra della porta si trova un uccello reso solo con il tratto di contorno, invece del colore rosso dell'originale; il paesaggio circostante è costituito da alberelli. [FL]





13.
Mario Schifano
Tomba delle Leonesse, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 100 x 70

13. Mario Schifano, *Tomba delle Leonesse*

Sulla parete di fondo della tomba nell'angolo destro trova posto una coppia di danzatori: un giovane biondo dal corpo bruno incede verso sinistra reggendo in mano un vaso, una figura femminile con nacchere tra le mani danza davanti a lui. Ha i capelli scuri e il corpo chiaro distinto dal fondo, ugualmente chiaro, da una linea di contorno nera cui se ne sovrappone una rossa a suggerire l'abito sottile e trasparente. L'alto livello qualitativo dell'esecuzione sembra non essere sfuggito a Schifano che sceglie proprio la danzatrice come soggetto per il suo quadro: poche linee in nero intenso e decisi tocchi di colore ne tratteggiano, quasi in negativo rispetto all'originale, la *silhouette* isolandola sul fondo scuro in tutta la sua fisicità e grazia femminile. [AS]



Tomba delle Leonesse

Tarquinia, necropoli Monterozzi, località Calvario

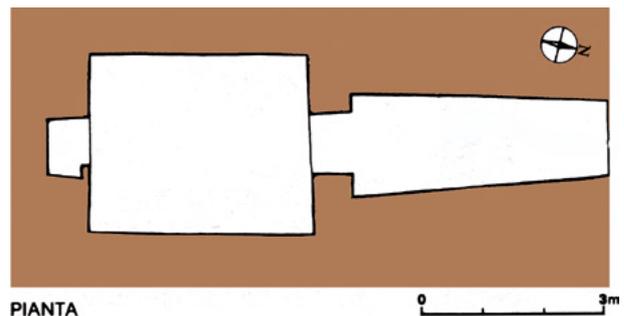
Anno di rinvenimento: 1874

Struttura: camera unica con pareti fortemente inclinate, soffitto a doppio spiovente e corridoio di accesso (*dromos*) a gradini

Datazione: 530-520 a.C.

La Tomba delle Leonesse prende il nome dalla raffigurazione che decora il timpano della parete di fondo, dove trovano posto due pantere femmine dal corpo maculato affrontate ai lati della mensola che sostiene la trave di colmo (*columen*) del tetto. Quest'ultimo è realisticamente sorretto da sei colonne tuscaniche dipinte in rosso con plinto e capitello, poste ai quattro angoli della camera e al centro delle due pareti laterali; il soffitto è decorato da un motivo a scacchiera a larghi riquadri, mentre la presenza del *columen* è resa con una fascia di colore rosso.

Al di sotto del timpano con le leonesse corre un fregio figurato al centro del quale campeggia, quale grande vaso per il vino, un cratere a volute ornato con una ghirlanda di foglie; ai suoi lati sono posti due musicisti, un flautista e un citaredo. Nell'angolo di sinistra si distingue una danzatrice con una veste rossa a fiorellini e mantello orlato di azzurro con copricapo (*tutulus*) e tipiche calzature a punta (*calcei repandi*) che incede verso



PIANTA

sinistra; l'angolo opposto è occupato invece da una coppia di danzatori: un giovane biondo muove verso sinistra reggendo in mano un vaso (*oinochoe*), mentre una danzatrice dai capelli scuri in abito trasparente e nacchere (*crotali*) tra le mani balla davanti a lui.

Sulle pareti laterali a partire da quella destra e procedendo in senso antiorario si distinguono quattro personaggi maschili dipinti in scala maggiore rispetto alle altre figure: gli uomini, coronati e volti a sinistra, sono adagiati su cuscini e indossano alternativamente manti blu e verdi, reggendo nelle mani vari oggetti (coppa, uovo, corona, ramoscello), mentre dall'alto pendono sospese a chiodi ora una lunga sciarpa riavvolta ora ghirlande.

Al di sotto del fregio figurato trova posto la raffigurazione di una distesa marina sorvolata da uccelli e tra i cui flutti guizzano delfini; tracce di animali marini si possono ancora leggere nel timpano della parete di ingresso. [AS]



14.
Mario Schifano
Tomba Bartocchini, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

14. Mario Schifano, *Tomba Bartoccini*

Il quadro si ispira alla decorazione pittorica della tomba che prende il nome dal Soprintendente Renato Bartoccini, e in particolare alla parete di fondo della camera principale. Schifano è interessato non tanto alla scena con banchetto presente nel timpano, quanto alla tessitura cromatica della superficie: qui il vivace motivo a scacchiera sopra l'ingresso alla seconda camera contrasta con le zone d'ombra dei fregi e della porta, dove il distacco dell'intonaco reso con colori chiari viene a creare effetti coloristici che ne accentuano la profondità restituendo un senso di ignoto e di mistero. [AS]



Tomba Bartoccini

Tarquinia, necropoli Monterozzi, località Calvario

Anno di rinvenimento: 1959

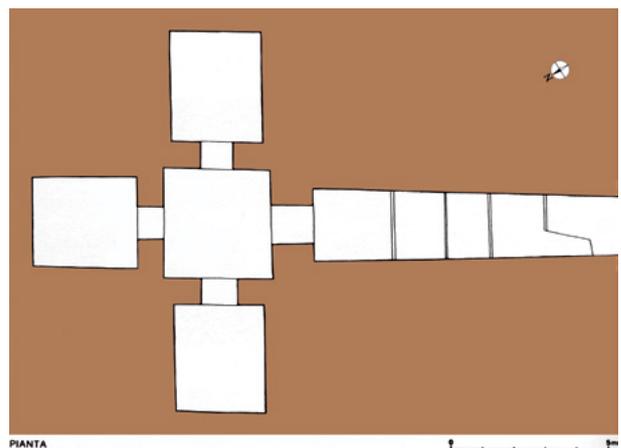
Struttura: quattro camere con pianta a croce, soffitto spiovente e corridoio di accesso (*dromos*) a gradini

Datazione: 520 a.C.

La tomba prende il nome dal Soprintendente dell'epoca, Renato Bartoccini, sotto la cui direzione avevano lavorato prima Giuseppe Schifano e poi lo stesso Mario.

Il soffitto della camera principale, in cui la trave di colmo (*columen*) del tetto è resa con una serie di rosoni alternati a dischi, è decorata con un motivo a scacchiera policroma. Lo stesso motivo ricorre sopra la porta della parete di fondo, mentre nel timpano una scena figurata ci restituisce la più antica rappresentazione di banchetto sdraiato della pittura funeraria etrusca.

La scena di banchetto presenta due letti (*klinai*), su cui sono distese due coppie di uomini; fra le



klinai trova posto un coppiere stante, a cui si affianca sulla destra un'altra figura, forse femminile; nell'angolo di sinistra si distingue un grande recipiente (*lebetes*) e un servitore; in quello di destra due figure femminili poste su sedili a spalliera: tra loro sono visibili una figura in piedi e all'estremità un cratere e due grandi coppe. Nelle tre camere secondarie nei frontoni delle pareti di fondo ai lati dei sostegni del *columen*, indicato con una fascia rossa sul soffitto, trovano posto scene animalistiche: due leoni affrontati nella camera di sinistra; due scene simmetriche con caprone assalito da una pantera in quella di fondo; due pantere affrontate nella camera di destra. [AS]



15.
Mario Schifano
Tomba del Barone, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

15. Mario Schifano, *Tomba del Barone*

Il quadro riprende il cavallo nero della parete sinistra della tomba, immergendolo in una esplosione di colori lontana dallo sfondo neutro della pittura etrusca. La *silhouette* dell'animale acquista spessore e profondità grazie alle ombreggiature e al contrasto cromatico.

Nella tomba i cavalli, presenti sia sulla parete di fondo sia su quelle laterali, sono riprodotti sem-

pre in coppia (uno nero e uno rosso), l'uno di fronte all'altro. Gli animali accompagnano i Dioscuri, eroi gemelli di cui uno solo era immortale e che, secondo una versione del mito, per non separarsi avevano ottenuto da Zeus di poter vivere insieme a giorni alterni sull'Olimpo e nel regno dei morti. [VL]



Tomba del Barone

Tarquinia, Necropoli dei Monterozzi, località Secondi Archi

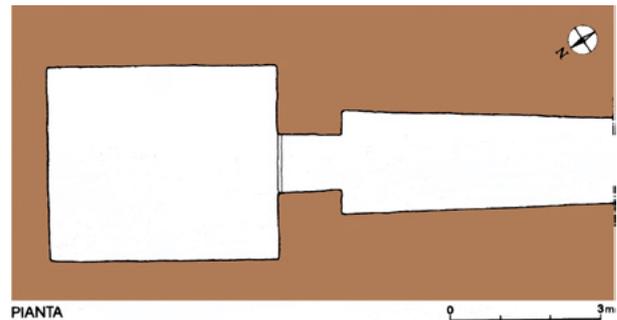
Anno di rinvenimento: 1827

Struttura: camera unica con soffitto a doppio spiovente e corridoio di accesso (*dromos*) a gradini

Datazione: 520-510 a.C.

Il nome della tomba è legato a uno degli scopritori, l'archeologo di origine tedesca Otto Magnus barone di Stackelberg.

Il soffitto della camera è ispirato ai tetti in legno in uso nelle abitazioni: la forma è a doppio spiovente e con il colore rosso sono stati riprodotti sia la trave di colmo (*columen*) sia i relativi sostegni. Ai lati di questi ultimi sono visibili figure di ippocampi, delfini e leoni. Al centro della parete di fondo la scena principale raffigura un uomo adulto, barbato e vestito del solo mantello, che avanza insieme a un giovane flautista e porge con la mano sinistra una grande coppa verso una donna in piedi, alta ed elegante, che alza le braccia come in un gesto di saluto. Completano la composizione due cavalieri, disposti simmetricamente alle due estremità della scena, che montano un cavallo rosso e un cavallo nero e avanzano verso il centro. Sulla parete de-



stra compaiono due giovani, posti uno di fronte all'altro, ciascuno dei quali tiene per le redini un cavallo. La stessa composizione è ripetuta sulla parete sinistra, ma in questo caso fra i due giovani, in posizione centrale, è dipinta una donna di profilo, che indossa una lunga veste e un ampio mantello.

I due eroi, identificabili con i Dioscuri, fungono da intermediari fra la dimensione dei vivi e quella dei defunti e in questa veste sono spesso raffigurati nei contesti funerari. La donna raffigurata potrebbe essere la defunta, da cui il marito prende congedo con un rito che prevede la presenza di musica e l'offerta di bevande. Un sottile alberello separa i due coniugi, come se disegnasse il confine fra il mondo dei vivi e la realtà ultraterrena. La scena sulla parete destra potrebbe rappresentare il viaggio nell'aldilà della defunta, accompagnata dai Dioscuri. [VL]



16-17.
Mario Schifano
Tomba dei Leoni dipinti, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100 (ciascuno)

16-17. Mario Schifano, *Tomba dei Leoni dipinti*

L'opera di Schifano è costituita da due quadri distinti che si ispirano alla Tomba dei Leoni dipinti di Cerveteri. Tale tomba purtroppo ha perduto la decorazione pittorica, che è nota solo da acquerelli. La raffigurazione completa dell'immagine viene fuori dall'unione dei due quadri. Nella parte superiore si riconosce il timpano della parete di fondo, senza però alcun elemento figurato,

che doveva essere costituito nell'originale da un uomo che stringe per il collo due grandi leoni affrontati. Nella parte inferiore è riconoscibile la schematizzazione della stessa parete con le semicolonne scanalate, rese dall'artista con toni giallo-arancio, e la zona centrale in azzurro a suggerire una porta. [FL]



Tomba dei Leoni Dipinti

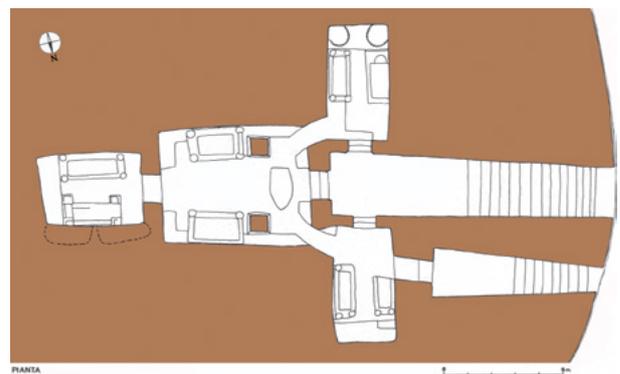
Cerveteri, Necropoli della Banditaccia, tumulo degli Scudi e Sedie

Anno di rinvenimento: 1834

Struttura: tomba a quattro camere con ampio corridoio scoperto di accesso a gradini (*dromos*)

Datazione: 650-630 a.C.

Le pitture della tomba sono andate quasi totalmente perdute; anche le poche tracce visibili fino agli anni Venti del secolo scorso sono ora documentate solo da acquerelli. Il fregio pittorico era costituito da due leoni rivolti a sinistra, che hanno dato il nome alla tomba, di colore bianco e



rosso, con linea di contorno nera, davanti a una palmetta con fiore di loto. Sul frontone della parete di fondo era raffigurata una figura virile che stringe per il collo due grandi leoni affrontati. Il frontone appare sorretto da due elementi cilindrici scanalati. [FL]



18.
Mario Schifano
Tomba Cardarelli, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 100 x 70

18. Mario Schifano, *Tomba Cardarelli*

L'opera si ispira ai due pugili di corporatura massiccia dipinti ai lati della porta di ingresso alla tomba, per rievocare i giochi sportivi che accompagnavano le cerimonie funebri.

L'attenzione di Schifano si è concentrata sul volto del pugile dipinto a destra della porta. Il profilo della testa, reso con pochi particolari e con colori brillanti, conserva e accentua l'espressività del modello. La figura spicca sul fondo scuro e occupa tutta la superficie del quadro. [VL]



Tomba Cardarelli

Tarquinia, Necropoli dei Monterozzi, località Calvario

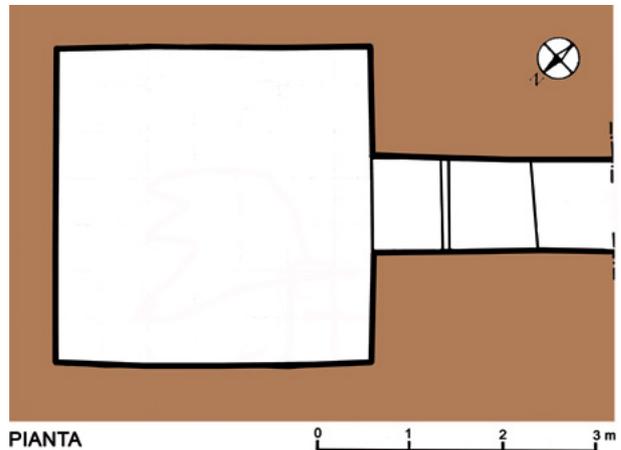
Anno di rinvenimento: 1959

Struttura: camera unica con soffitto a doppio spiovente e corridoio di accesso (*dromos*) a gradini

Datazione: 510 a.C. circa

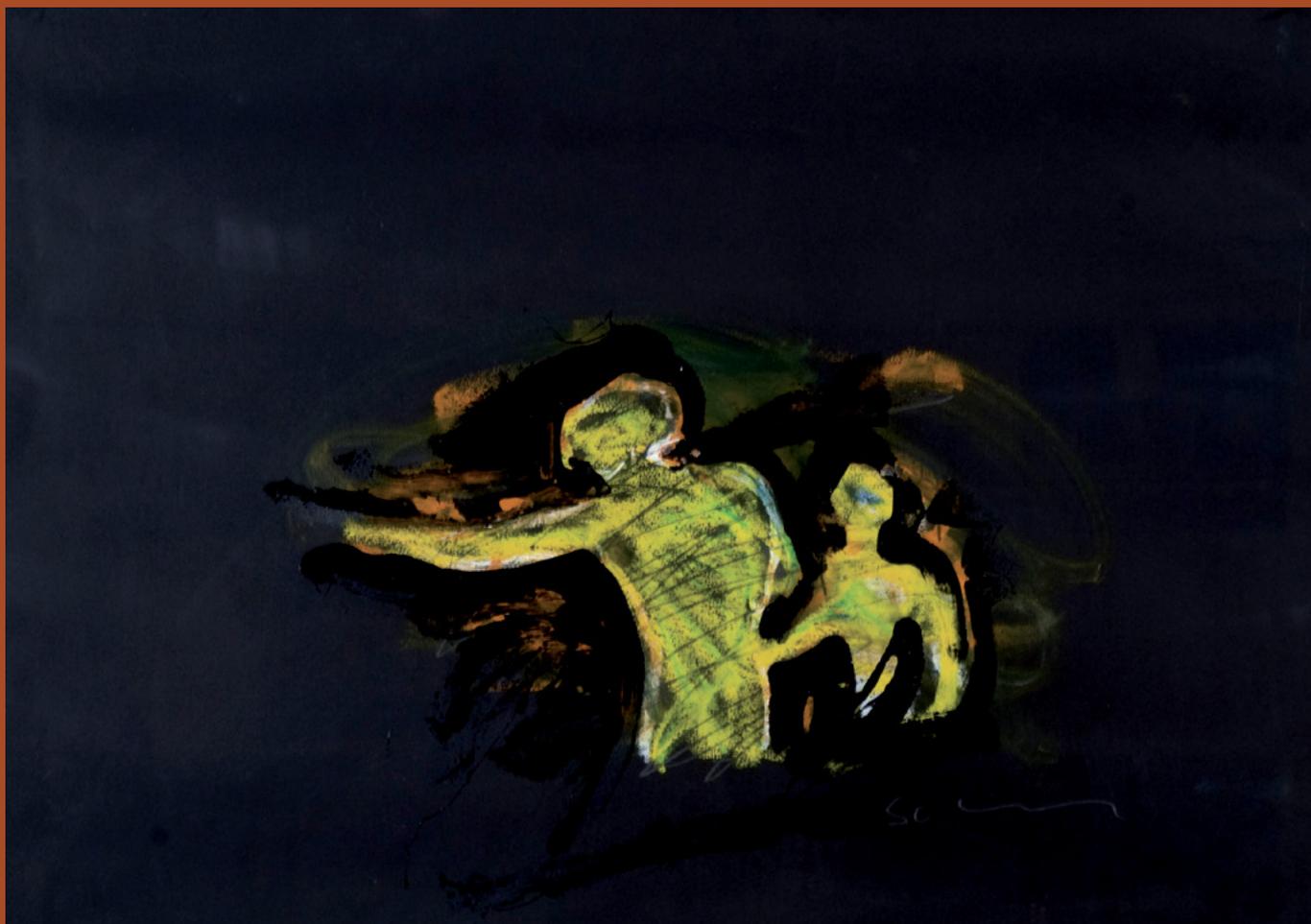
La tomba venne scoperta poco dopo la scomparsa del poeta tarquiniese Vincenzo Cardarelli, avvenuta il 18 giugno 1959, ed è dedicata alla sua memoria.

Il soffitto della camera è ispirato ai tetti in legno a doppio spiovente di uso comune nelle abitazioni. La trave di colmo (*columen*) è resa realisticamente a rilievo ed è sottolineata da una ricca decorazione pittorica. Alle estremità della trave sono riprodotti i sostegni, che sono affiancati simmetricamente da leoni che ghermiscono cervi sulla parete di fondo e da felini maculati (pantere) e uccelli sulla parete di ingresso. Al centro della parete di fondo è dipinta una porta chiusa a due battenti, affiancata a sinistra da un suonatore di cetra e a destra da un flautista; davanti ai musicisti sono poggiati un cratere e un'anfora, due grandi vasi adibiti al consumo e al trasporto del vino. La porta allude al mondo degli inferi, dove soggiornano i defunti ormai irrevocabilmente separati dai vivi. Sulla parete sinistra spicca la figura di una danzatrice, vestita elegantemente con un chiaro chitone trasparente e un mantello rosso, che incede verso un danzatore che indossa un semplice perizoma e tende una coppa con la mano destra.



I due personaggi sono resi in proporzioni maggiori rispetto al giovane flautista che precede l'uomo e al fanciullo con ventaglio e all'ancella con specchio e coppa che sono disposti ai lati della danzatrice. La coppia è stata identificata con i proprietari della tomba per le proporzioni con cui sono rappresentati, per l'eleganza raffinata della donna e per la presenza dei servitori che la accompagnano. Sulla parete di destra sono raffigurati, partendo da destra, un uomo che inclina la sua coppa nel gesto del giocatore di *kottabos* (un passatempo in uso nei simposi), assistito da un piccolo servitore con una brocca, un musicista e un danzatore con il capo rivolto all'indietro.

La musica, la danza e il consumo del vino caratterizzano fortemente le scene raffigurate e alludono al simposio, una pratica sociale e rituale di consumo del vino importata in Etruria dalla Grecia. In ambito funerario si allude al simposio sia per ribadire l'elevata condizione sociale occupata in vita dai defunti sia quale augurio di un soggiorno gradevole nel mondo degli inferi. [VL]



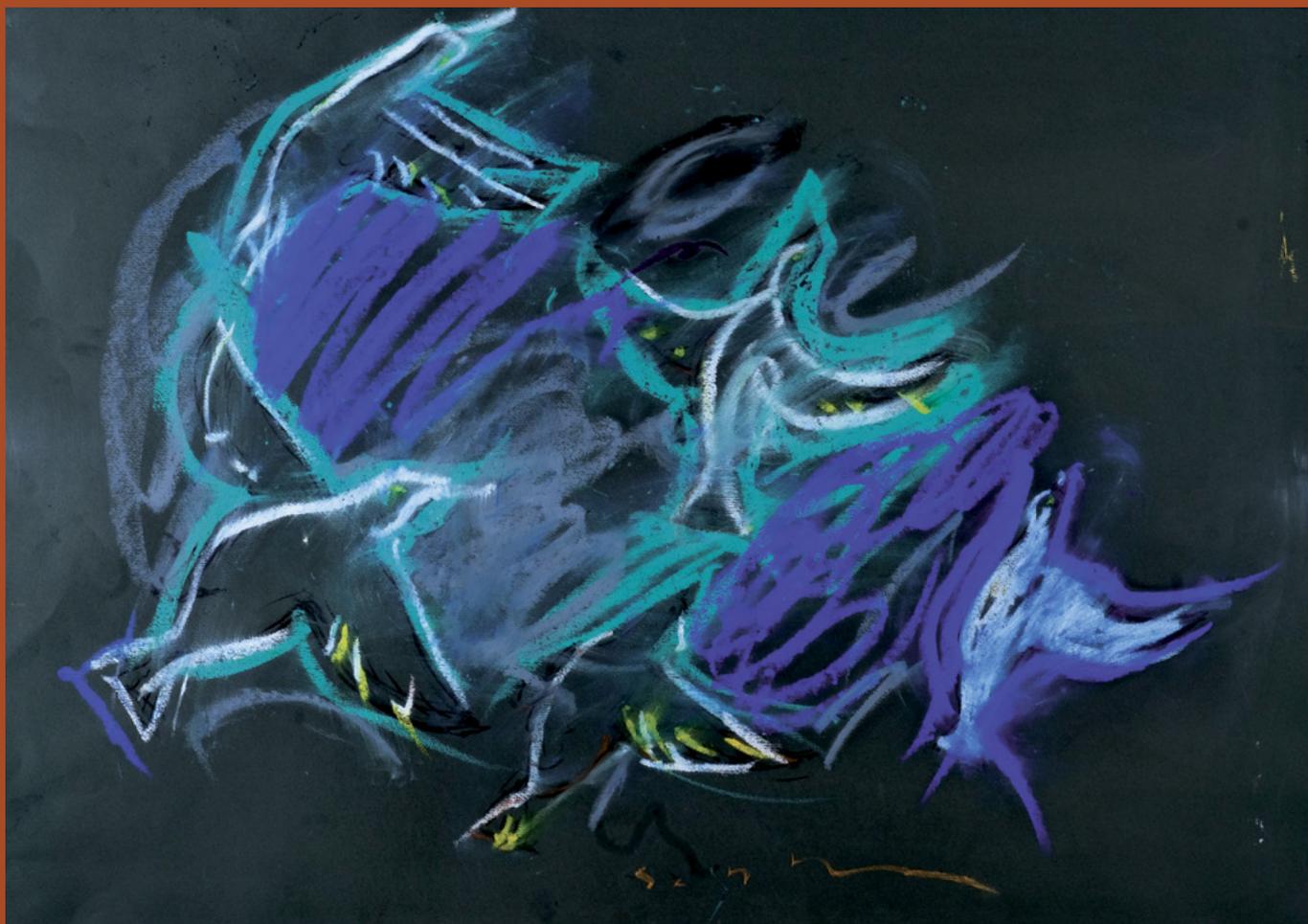
19.
Mario Schifano
Tomba dei Giocolieri, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

19. Mario Schifano, *Tomba dei Giocolieri*

L'artista riprende nel quadro una raffigurazione della Tomba dei Giocolieri. Il motivo decorativo è tratto dalla parete di sinistra, dove nell'originale sono un uomo nudo con braccio alzato, una figura virile in corsa, un vecchio barbato con bastone, sorretto da un giovane, due volatili tra alberi e un

uomo in atto di defecare. Schifano coglie il particolare del vecchio che tende la mano al giovane, delineando le figure con pennellate di colore nero e campendole in giallo. Rimane il braccio del vecchio proteso in avanti, anche se scompare il bastone. [FL]





20.
Mario Schifano
Tomba della Caccia e della Pesca, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

20. Mario Schifano, *Tomba della Caccia e della Pesca*

Nella camera più interna della tomba le pitture riproducono un paesaggio marino animato da pesci, uccelli, barche con pescatori e scogli che ospitano cacciatori e tuffatori. Schifano si è concentrato su un gruppo di cinque uccelli dipinto sulla parete di destra. Nell'interpretazione dell'artista i soggetti sono stati ravvicinati, disposti a formare un cerchio e ruotati verso destra di 90 gradi, per dirigere il volo verso l'alto. L'effetto della rotazione è più evidente nell'uccello in alto a sinistra, che sembra tuffarsi all'indietro. Lo spazio fra le figure è riempito da pennellate verdi e blu, come per suggerire la presenza del cielo. Il quadro inverte lo schema cromatico della tomba, dove uccelli variopinti volano su uno sfondo neutro. [VL]

Tomba della Caccia e della Pesca

Tarquinia, Necropoli dei Monterozzi, località Calvario

Anno di rinvenimento: 1873

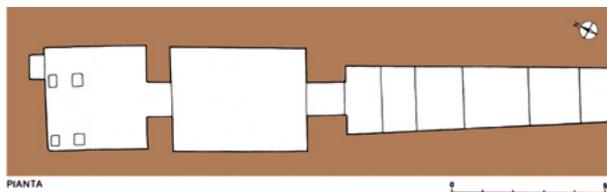
Struttura: due camere assiali con soffitto a doppio spiovente e ripido corridoio di accesso (*dromos*) a gradini

Datazione: 520-510 a.C.

La tomba deve il suo nome alle scene di carattere narrativo che compaiono nella decorazione, in cui si muovono figure umane piuttosto piccole e immerse in una natura lussureggiante.

Nell'anticamera la parete di fondo mostra in alto, nello spazio delineato dal soffitto a doppio spiovente, due cavalieri che ritornano dalla caccia mentre i loro servi portano le prede. Più in basso, lungo tutte le pareti, dei giovani danzatori si muovono agilmente fra alberelli adorni di bende e corone vegetali.

Un simile schema decorativo è presente nella camera più interna, che era destinata ad accogliere i defunti. Qui la scena principale, posta in alto sulla parete di fondo, raffigura una coppia aristocratica sdraiata a banchetto, allietata dalla musica di una flautista, mentre due ancelle e un servitore, resi in proporzioni minori e disposti ai lati della scena, intrecciano corone e attingono bevande da grandi vasi. Più in basso, lungo tutte le pareti del-



la stanza, un fregio continuo di onde suggerisce un paesaggio marino, popolato da pesci e uccelli multicolori. Le onde sono solcate da barche che trasportano uomini intenti a pescare con reti e arpioni. Il paesaggio è animato da scogli, dai quali dei cacciatori puntano le loro fionde verso gli uccelli e su cui, sulla parete di sinistra, un giovane si arrampica mentre un altro si tuffa in mare.

Le scene principali sono ispirate allo stile di vita dei proprietari della tomba. La caccia e il banchetto per il ceto aristocratico erano momenti di svago, di socializzazione e anche occasioni per ribadire il proprio ruolo di primo piano nella società. La presenza di motivi marini nelle tombe è interpretabile anche in chiave simbolica: il gesto del tuffatore, come avviene nella Tomba del Tuffatore di Paestum (datata al 470-460 a.C.), potrebbe alludere all'immersione definitiva del defunto nella realtà ultraterrena. [VL]



21.
Mario Schifano
Tomba dei Vasi dipinti, 1991
tecnica mista su cartoncino, cm 70 x 100

21. Mario Schifano, *Tomba dei Vasi dipinti*

Nella parte superiore del quadro è riprodotta la scena principale della tomba, che forse Schifano ha conosciuto solo attraverso riproduzioni e che mostra una famiglia a banchetto. Il disegno è piuttosto accurato e fedele al modello, di cui conserva sia le proporzioni dei personaggi sia le lacu-

ne dovute alla cattiva conservazione delle pitture. I colori sono chiari e discreti nello spazio dove si muovono le figure, mentre diventano scuri e intensi all'esterno. Il lato inferiore della scena non è definito, come a voler sospendere l'azione nello spazio e nel tempo. [VL]



Tomba dei Vasi Dipinti

Tarquinia, Necropoli dei Monterozzi, all'esterno della località Cimitero, versante Nord

Anno di rinvenimento: 1867

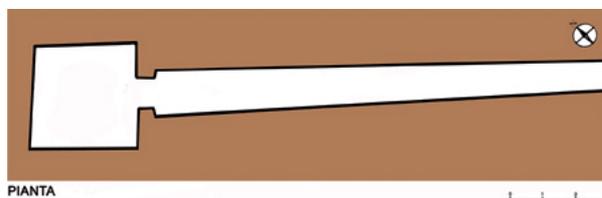
Struttura: camera unica con soffitto a doppio spiovente e corridoio di accesso (*dromos*) con piccolo vestibolo

Datazione: 500 a.C. circa

I grandi vasi raffigurati sulla parete destra hanno dato il nome alla tomba.

Il soffitto della camera è ispirato ai tetti in legno in uso nelle abitazioni: la forma è a doppio spiovente e con il colore rosso sono stati riprodotti sia la trave di colmo (*columen*) sia i relativi sostegni. Ai lati di questi ultimi sono visibili figure di ippocampi e serpenti marini. Il soffitto è decorato da rosette a quattro punti.

I dipinti raffigurano nel complesso un banchetto familiare accompagnato da danze e musica. In particolare sulla parete di fondo una coppia è sdraiata su un lussuoso letto (*kline*) mentre alla loro destra una ragazza (?) e un giovane siedono



su una panca. Un coppiere è raffigurato a destra della scena. Davanti alla *kline* è posto un tavolino portavivande sotto al quale si trova un cane domestico. Sulla parete di ingresso sono dipinti due musicisti, mentre sulle pareti di destra e sinistra sono disposti quattro danzatori dalle corte vesti svolazzanti e due danzatrici che indossano lunghi abiti e mantelli. Sulla parete di destra è inoltre presente (posizionato in modo da trovarsi alle spalle del coppiere) un tavolo che sorregge due anfore a figure nere e un cratere, vasi destinati a contenere e a mescolare il vino, mentre due coppe capovolte sono appoggiate a terra sotto il piano del mobile. Si tratta di una delle più antiche raffigurazioni di questo soggetto nell'arte etrusca. Il vasellame è reso in modo molto realistico e accurato, tanto da rendere leggibili anche le scene dipinte sulle anfore a figure nere (un personaggio fra due cavalli e un corteo di sileni). [VL]



3

LA CHIMERA (16.5.1985)



Il 16 maggio 1985, Francesco De Pisis, il più grande pittore italiano del Novecento, si è spento. La sua morte è stata annunciata da un telegramma che recitava: "Francesco De Pisis, 100 anni, è morto".

MATRES MATUTAE (1995 - 1996)

Il progetto "Matres Matutae" è stato realizzato in collaborazione con il Comune di Roma e la Soprintendenza per i Beni Culturali della città. L'opera è stata esposta in diverse gallerie e musei.



Il progetto "Matres Matutae" è stato realizzato in collaborazione con il Comune di Roma e la Soprintendenza per i Beni Culturali della città. L'opera è stata esposta in diverse gallerie e musei.



Mater Matuta



Mater Matuta è il nome di una divinità venerata in vari santuari dell'Italia centrale come dea dell'aurora e come protettrice delle donne, specialmente delle partorienti, in virtù del legame che veniva istituito fra il sorgere del sole e la nascita. È dibattuto se fosse questa la dea venerata nel santuario del Fondo Paturelli, nome del proprietario del terreno, nei pressi dell'antica Capua (Santa Maria di Capua Vetere).

In questo santuario le donne, per implorare un intervento della divinità o per ringraziare di una preghiera esaudita, consacravano le cosiddette *Matres* ("Madri"), statue femminili sedute su una sedia raffigu-

portante del Museo Provinciale Campano di Capua.

Sono molto differenti fra loro per stile e sono state realizzate tra la fine del VI e la fine del II secolo a.C. Le figure, che indossano un abito di foggia greca fermato in vita e un mantello, sono talvolta adornate con orecchini o bracciali e portano in grembo uno o più bambini in fasce, oppure stringono il bambino al seno nudo nell'atto dell'allattamento.

Due di queste sculture, su richiesta della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, furono donate nel 1876 dalla Commissione Conservatrice dei Monumenti e Oggetti di Antichità e Belle Arti di Terra di Lavoro e



rata come trono, nelle quali sono state riconosciute le stesse offerenti.

Le statue, circa 200, in gran parte scolpite nel tufo grigio locale, alcune in terracotta, sono state rinvenute per lo più nell'Ottocento e costituiscono il nucleo di opere più im-

trasferite a Roma per essere poi destinate a Villa Giulia all'indomani dell'istituzione del museo nel 1889. Normalmente esposte nel giardino laterale destro della Villa, nella ricostruzione del Tempio di Alatri, sono parte dell'allestimento della mostra.

Fin dalla preistoria l'uomo ha posto sotto la protezione della divinità il ciclo della vita, della morte e della rinascita, collegando l'immagine della donna creatrice con quella della terra generatrice. E la figura materna come oggetto di venerazione giunge fino a noi nell'immagine del culto cristiano della Madonna.

L'attenzione di Schifano al tema della maternità costituisce il raggiungimento di una nuova consapevolezza rispetto alla cura e protezione del figlio. Contemporaneamente il senso di genitorialità si accende in lui anche a seguito del viaggio in Africa, dove entra in contatto con i tanti bambini affidati alle cure delle suore missionarie.

Ed è forse anche per questo che nelle raffigurazioni delle *Matres* esposte in mostra l'artista inserisce sullo sfondo immagini emblematiche e universali della maternità: la preistorica Venere di Willendorf (*Mater Matuta 12*), la disperata madre della *Guernica*



Mario Schifano e il figlio Marco Giuseppe, 1985.

di Picasso (*Mater Matuta 17*), una Madonna con bambino o una maternità africana (*Mater Matuta 16*), la suora missionaria circondata dai bambini africani (*Mater Matuta 24*).





Fra il V e il II secolo a.C. nei santuari dell'Italia centrale una delle offerte votive più frequenti era costituita da statuette di donne sedute, realizzate in terracotta a stam-

po, raffigurate con un bambino sulle ginocchia o al seno, analogamente alle *Matres* di Capua. Gli esemplari di Lavinio, oltre a quelli dei santuari veienti di Portonaccio e Campetti, di cui l'allestimento della mostra propone una selezione rappresentativa, sono stati attribuiti al culto di Minerva, quale divinità protettrice delle nascite e della capacità di procreare nei giovani e nelle fanciulle che avevano raggiunto la maggiore età.



Un altro tipo di offerta molto frequente nei santuari dell'Italia centrale fra il III e il II secolo a.C. è rappresentato dalle statue in terracotta di neonati. Essi sono raffigurati avvolti da bende a spirale e con il capo coperto, secondo l'uso della fasciatura per proteggere il corpicino da malformazioni e da cattive posture. Attraverso questi doni offerti nei santuari, le madri chiedevano fertilità, gravidanze senza complicazioni, parti sicuri e la protezione sui nuovi nati, oppure ringraziavano le divinità per il buon esito della gravidanza e del parto. Gli esemplari selezionati per la mostra provengono dal deposito votivo di Porta Nord di Vulci, il cui contesto è esposto nella vetrina 3 della Sala 5 del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. [LDE]



1.
Mario Schifano
Mater Matuta 12, 1995-1996
smalto e acrilico su tela, cm 160 x 130

L'artista riproduce l'esemplare del Museo Provinciale Campano di Capua inv. n. 16. Visibile, nei toni del blu, l'abbozzo di una *Mater* riconducibile all'esemplare del Museo Provinciale Campano di Capua inv. n. 40/1. In alto a destra una riproduzione schematica della Venere di Willendorf. [LDE]



2.
Mario Schifano,
Mater Matuta 17, 1995-1996
smalto e acrilico su tela, cm 160 x 130

L'artista riproduce l'esemplare del Museo Provinciale Campano di Capua inv. n. 54/87.
In alto a sinistra la madre disperata della *Guernica* di Picasso. [LDE]



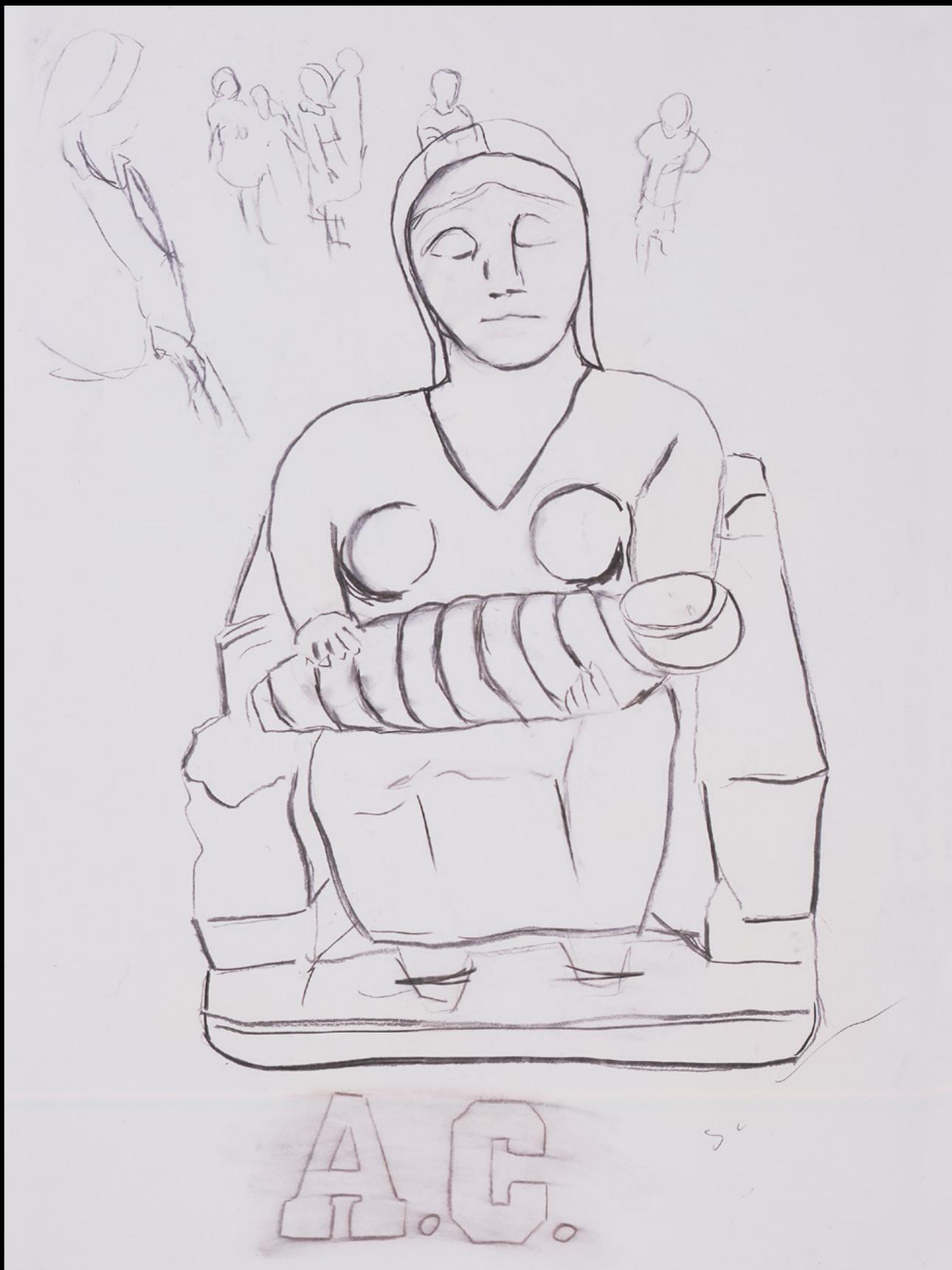
3.
Mario Schifano
Mater Matuta 16, 1995-1996
smalto e acrilico su tela, cm 160 x 130

L'artista riproduce l'esemplare del Museo Provinciale Campano di Capua inv. n. 23/26, che si ripete nella prova a carboncino *Mater Matuta 23* (qui Quadro n. 4). In alto a destra l'immagine schematica di una maternità africana o di una Madonna con bambino. [LDE]



4.
Mario Schifano
Mater Matuta 23, 1995-1996
carbocino su carta, cm 100 x 70

L'artista riproduce l'esemplare del Museo Provinciale Campano di Capua inv. n. 23/26, già proposto da Schifano in *Mater Matuta* 16 (qui Quadro n. 3). Nel carbocino rispetto all'originale l'immagine risulta al contrario. [LDE]



5.
Mario Schifano
Mater Matuta 24, 1995-1996
carbocino su carta, cm 100 x 70

L'artista riproduce l'esemplare del Museo Provinciale Campano di Capua inv. n. 58/5. Sullo sfondo, in alto, una suora missionaria circondata da bambini africani. [LDE]



Inaugurazione della mostra. Da destra, Nicola Mattosco, Elisabetta e Francesco Schifano, Gianluca Tagliamonte, Davide Caramagna, Valentino Nizzo, Maria Paola Guidobaldi, Carlo Fusco.



Performance corporea e sonora *Mimesis*, di e con Alessandra Corti (a destra), Massimiliano Milesi (al sax), Marcela Frota Varani, realizzata in collaborazione con il Servizio per la Didattica del Museo.

/chifau.

Nota bibliografica alle schede di catalogo

Vengono qui di seguito forniti alcuni riferimenti bibliografici essenziali su taluni dei reperti e delle classi di materiali archeologici, di ambiente etrusco e campano, esposti nella mostra e compresi nel presente catalogo. Tali riferimenti hanno l'esclusivo scopo di dotare le schede di catalogo di un minimo corredo bibliografico, utile a inquadrare i materiali nel loro contesto culturale e cronologico. Ad essi si rinvia anche per la bibliografia precedente.

In particolare, per:

Statue votive di neonati in fasce: De Cazanove 2008.

Statuette votive di donne sedute con bambino: Comella, Stefani 1990; Michetti 2001.

Statue di *Matres Matutae* da Capua: Melillo Faenza 1991.

Pittura funeraria etrusca: Steingräber 1985; Rizzo 1989; Naso 2005.

Carrello di Tarquinia: AA.VV. 1992, p. 248 n. 244; Cataldi, Ricciardi 1993, p. 116.

Carrello di Bisenzio: Menichetti 1994, pp. 21-24; Torelli 1997, pp. 38-46; Pacciarelli 2002.

Crediti grafici e fotografici

Archivio Mario Schifano Figg. 1-5; 10 e Figg. alle pp. 22, 58, 107.

Fondazione Pescarabruzzo (Claudio Carella): tutte le immagini dei quadri del ciclo *Gli Etruschi* nella sezione del catalogo compresa fra le pp. 60-102.

Fondazione Tulino: Fig. 24 e tutte le immagini dei quadri del ciclo *Mater Matuta* nella sezione del catalogo compresa fra le pp. 109-113.

Marcello Gianvenuti: Figg. 19-22.

Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Figg. 6-9; 11-15; 17-18 e tutte le immagini presenti nel catalogo, comprese fra le pp. 59-114, relative alle pitture funerarie etrusche, alle opere della collezione museale, alle planimetrie delle tombe, alle panoramiche del percorso espositivo e all'inaugurazione della mostra.

Schifano 1986: Fig. 16.

Elaborazione immagini e planimetrie

Mauro Benedetti (immagini); Marcello Forgia e Leonardo Petolicchio (planimetrie).

Abbreviazioni bibliografiche

AA.VV. 1911 = *Catalogo della mostra di belle arti*, Bergamo 1911.

AA.VV. 1992 = *Gli Etruschi e l'Europa*, catalogo della mostra, Milano 1992.

AA.VV. 2007 = AA.VV., *Picasso a Roma*, Milano 2007.

AA.VV. 2012 = AA.VV., *Artisti a Villa Strohl-Fern. Luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956*, Roma 2012.

AA.VV. 2017 = *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del XXIV Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria, Fondazione per il Museo "Claudio Faina" (Orvieto, 9-11 dicembre 2016), in *Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" XXIV*, 2017, pp. 385-402.

Abbate 1998 = F. Abbate, *Appunti per una biografia di Mario Schifano*, in Bonito Oliva 1998, pp. 56-58.

Amen 2008a = P. Amen, *Mario Schifano. Mater Matuta*, catalogo della mostra, Roma 2008.

Amen 2008b = P. Amen, *Bisogni e urgenze*, in Amen 2008a, pp. 25-27.

Arthurs 2012 = J. W. Arthurs, *Excavating Modernity: the Roman Past in Fascist Italy*, Ithaca-New York 2012.

Balice 2010 = M. Balice, *Libia. Gli scavi italiani 1922-1937: restauro. Ricostruzione o propaganda? Una nuova visione storica fra indirizzo scientifico ed intervento politico, alla luce dei documenti inediti dell'ISIAO*, Roma 2010.

Barnabei, Delpino 1991 = *Le "Memorie di un Archeologo" di Felice Barnabei*, a cura di M. Barnabei, F. Delpino, Roma 1991.

Bartoccini 1958 = R. Bartoccini, *Il porto romano di Leptis Magna*, Roma 1958.

Beatrice 2004 = L. Beatrice (a cura di), *Mario Schifano. Gli anni '80/The Eighties*, catalogo della mostra, Milano 2004.

Beatrice 2010a = L. Beatrice (a cura di), *Il buio, confine del colore. Formichetti e Schifano: dialogo tra spirito e materia*, catalogo della mostra, Firenze 2010.

Beatrice 2010b = L. Beatrice, *Formichetti versus Schifano*, in Beatrice 2010a, pp. 11-13.

Belassi, Gatti 2014 = P. Belassi, C. Gatti (a cura di), *Giacometti e l'arcaico*, catalogo della mostra, Milano 2014.

Bellelli 2012 = V. Bellelli (a cura di), *Le origini degli Etruschi. Storia, Archeologia, Antropologia*, Roma 2012.

Beltramo Ceppi Zevi, Restellini 2011 = C. Beltramo Ceppi Zevi, M. Restellini (a cura di), *Giacometti et les Étrusques*, catalogo della mostra, Paris-Florence 2011.

Berggruen 2017 = O. Berggruen (a cura di), *Picasso. Tra Cubismo e Classicismo, 1915-1925*, catalogo della mostra, Milano 2017.

Bonito Oliva 1980 = A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana*, Milano 1980.

Bonito Oliva 1989a = A. Bonito Oliva, *Schifano. La Chimera*, Padova 1989.

- Bonito Oliva 1989b = A. Bonito Oliva, in *Bonito Oliva 1989a*, s. p.
- Bonito Oliva 1992 = A. Bonito Oliva, *La Chimera*, in D'Orsi 1992a, pp. 7-8.
- Bonito Oliva 1998 = A. Bonito Oliva, *Mario Schifano. Per esempio*, catalogo della mostra, Milano 1998.
- Bonito Oliva 2008a = A. Bonito Oliva (a cura di), *Schifano. 1934-1998*, catalogo della mostra, Milano 2008.
- Bonito Oliva 2008b = A. Bonito Oliva, *L'arte avventurosa di un pittore di confine Transavanguardia italiana*, in Bonito Oliva 2008a, pp. 13-23.
- Braccesi 2006 = L. Braccesi, *L'antichità aggredita: memoria del passato e poesia del nazionalismo*, Roma 2006.
- Calandra 2017 = E. Calandra, *Massimo Campigli e la folgorazione per l'arte etrusca*, in AA.VV. 2017, pp. 371-384.
- Capoferro, Renzetti 2017 = A. Capoferro, S. Renzetti (a cura di), *L'Etruria di Alessandro Morani. Riproduzioni di pitture etrusche dalle collezioni dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma*, Firenze 2017.
- Caputo, Ghedini 1984 = G. Caputo, F. Ghedini, *Il tempio d'Ercole di Sabratha* (Monografie di Archeologia Libica, XIX), Roma 1984.
- Carandente 1998 = G. Carandente, *Picasso et la réalité italienne*, in J. Clair (éd.), *Picasso 1917-1924. Le Voyage d'Italie*, Paris 1998, pp. 31-48.
- Carcano 2004 = L. Carcano, *L'eterna giovinezza*, in Beatrice 2004, pp. 28-45.
- Castelnuovo, Ginzburg 1979 = E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana, questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 283-352.
- Cataldi, Ricciardi 1993 = M. Cataldi, L. Ricciardi, *Tarquini. Guide territoriali dell'Etruria meridionale*, Roma 1993.
- Chapoutot 2017 = J. Chapoutot, *Il nazismo e l'antichità*, Torino 2017.
- Cianferoni, Iozzo, Setari 2012 = G. C. Cianferoni, M. Iozzo, E. Setari (eds.), *Myth, Allegory, Emblem: The Many Lives of the Chimera of Arezzo* (Proceedings of the International Colloquium, Malibu, December 4-5, 2009), Rome 2012.
- Cinelli, Fergonzi 2017 = B. Cinelli, F. Fergonzi (a cura di), *Marino Marini. Passioni visive*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2017.
- Coccia 2008 = B. Coccia (a cura di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma 2008.
- Colombo 2008 = R. Colombo, *Mario Schifano e Domenico Tulino: cronaca del rapporto fra il Maestro e il Mecenate*, in Amen 2008a, p. 16.
- Comella, Stefani 1990 = A. Comella, G. Stefani, *Materiali votivi del santuario di Campetti a Veio. Scavi 1947 e 1969*, Roma 1990.
- Corgnati 2018 = M. Corgnati, *L'ombra lunga degli Etruschi. Echi e suggestioni nell'arte del Novecento*, Monza 2018.
- Costantini 2006 = C. Costantini, *Il pittore crocifisso a un ferro di cavallo. Biografia di Mario Schifano*, in Pecoraro 2006, pp. 100-103.
- Cresti 1996 = F. Cresti, *Oasi di italianità. La Libia della colonizzazione agraria tra fascismo e guerra di indipendenza (1935-1956)*, Torino 1996.
- Cresti 2011 = F. Cresti, *Non desiderare la terra d'altri. La colonizzazione italiana in Libia*, Roma 2011.
- Cresti, Cricco 2012 = F. Cresti, M. Cricco, *Storia della Libia contemporanea. Dal dominio ottomano alla morte di Gheddafi*, Roma 2012.

- D'Amico *et alii* 2012 = J.-C. D'Amico, A. Testino-Zafiroopoulos, P. Fleury, S. Madeleine (éd.), *Le Mythe de Rome en Europe: modèles et contre-modèles*, Caen 2012.
- D'Angelo, Moretti 2004 = D. D'Angelo, S. Moretti (a cura di), *Storia del restauro archeologico. Appunti*, Firenze 2004.
- Dantini 2018 = M. Dantini, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Roma 2018.
- Daverio 2014 = Ph. Daverio, *Il secolo spezzato delle avanguardie*, Milano 2014.
- De Bei Schifano 2001 = M. De Bei Schifano, *Tutto diventa "Schifano"*, in M. De Bei Schifano, B. Tosi (a cura di), *Mario Schifano Tutto*, catalogo della mostra, Milano 2001, p. 17.
- De Bei Schifano 2008 = M. De Bei Schifano, in Amen 2008a, p. 5.
- De Bei Schifano, Bonito Oliva, Di Branco 2005 = M. De Bei Schifano, A. Bonito Oliva, G. Di Branco, *Mario Schifano. Deserts*, catalogo della mostra, Crotone 2005.
- De Cazanove 2008 = O. De Cazanove, *Enfant en langes: pour quels vœux?*, in G. Greco, B. Ferrara (a cura di), *Doni agli dei. Il sistema dei doni votivi nei santuari*, Atti del Seminario di studi (Napoli 21 aprile 2006), Pozzuoli 2008, pp. 271-284
- Del Boca 1988 = A. Del Boca, *Gli italiani in Libia. Dal fascismo a Gheddafi*, Milano 1988.
- D'Orsi 1992a = E. D'Orsi (a cura di), *Gli Etruschi di Mario Schifano*, catalogo della mostra, Roma 1992.
- D'Orsi 1992b = E. D'Orsi, *Segni, tracce, colori*, in D'Orsi 1992a, pp. 9-13.
- Florman 2000 = L. Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge (Ma) 2000.
- Gentile 2010 = E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari 2010.
- Goldin, Bonito Oliva 1998 = M. Goldin, A. Bonito Oliva (a cura di), *Schifano. Opere 1957-1997*, catalogo della mostra, Milano 1998.
- Iozzo 2009 = M. Iozzo (a cura di), *La Chimera di Arezzo*, catalogo della mostra, Firenze 2009.
- Lanzara 1985 = P. Lanzara, *In piazza per dipingere la Chimera*, in *Corriere della Sera*, 12 maggio 1985, p. 30.
- Lawrence 1932 (1961) = D. H. Lawrence, *Luoghi etruschi*, in Id., *Libri di viaggio e pagine di paese*, a cura di P. Nardi, Milano 1961.
- Lucchesi 2017 = S. Lucchesi, *La notte delle Amare chimere di Mario Schifano*, in Mannini, Mazzanti, Firenze 2017, pp. 20-23.
- Maggiani 2017 = A. Maggiani, *Io sono etrusco. Marino Marini e l'arte etrusca*, in AA.VV. 2017, pp. 329-358.
- Mannini, Mazzanti 2017 = L. Mannini, A. Mazzanti (a cura di), *Una chimera del Novecento. Il leone di Monterosso di Arturo Martini*, catalogo della mostra, Firenze 2017.
- Maraini 1973 = D. Maraini, *Mario Schifano*, in *E tu chi eri? Intervista sull'infanzia*, Modena 1973, pp. 83-93.
- Marconi 2016 = C. Marconi, *Repertorio biografico*, in V. Rivosecchi (a cura di), *Scuola romana e Novecento italiano. La Collezione Claudio e Elena Cerasi*, Ginevra-Milano 2016, pp. 209-233.
- Marinetti 1910 (2003) = F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista*, Milano 1910.
- Martindale, Thomas 2006 = C. Martindale, R.F. Thomas (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Malden-Oxford 2006.
- Marzullo 2016 = M. Marzullo, *Grotte cornetane. Materiali e apparato critico per lo studio delle tombe dipinte di Tarquinia* (Tarchna, Suppl. 6), Milano 2016.

- Marzullo 2017 = M. Marzullo, *Spazi sepolti e dimensioni dipinte nelle tombe etrusche di Tarquinia*, (Tarchna, Suppl. 7), Milano 2017.
- Massari 2011 = S. Massari (a cura di), *La festa delle feste. Roma e l'Esposizione Internazionale del 1911*, Roma 2011.
- McCully, Raeburn 2005 = M. McCully, M. Raeburn (eds.), *Picasso: cerámica y tradición*, Málaga 2005.
- Melillo Faenza 1991 = L. Melillo Faenza (a cura di), *Matres Matutae dal Museo di Capua. 25 secoli di cultura perché il Sud non abbandoni Milano alla materia*, catalogo della mostra, Milano 1991.
- Meneghelli 2007 = L. Meneghelli (a cura di), *Mario Schifano. Il mondo in dissolvenza*, catalogo della mostra, Verona 2007.
- Menichetti 1994 = M. Menichetti, *Archeologia del potere, Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994.
- Mercuri 2002 = E. Mercuri, *Il "caso" Schifano*, Cologno Monzese 2002.
- Michetti 2001 = M. L. Michetti, *Statuetta di kourotrophos*, in A. M. Moretti Sgubini (a cura di), *Veio Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto*, catalogo della mostra, Roma 2001, p. 50 n. I.F.1.21.
- Munzi 2001 = M. Munzi, *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma 2001.
- Munzi 2004 = M. Munzi, *La decolonizzazione del passato. Archeologia e politica in Libia dall'amministrazione alleata al Regno di Idris*, Roma 2004.
- Naso 2005 = A. Naso, *La pittura etrusca. Guida breve*, Roma 2005.
- Nicosia, Mattarella 2008 = A. Nicosia, L. Mattarella (a cura di), *La Roma di Picasso: un grande palcoscenico: 17 febbraio-2 maggio 1917*, catalogo della mostra, Milano 2008.
- Nievo 1979 = S. Nievo, *Aurora*, Milano 1979.
- Nievo 1998 = S. Nievo, *Mater Matuta. Rievocazione storica della Madre Mediterranea*, Venezia 1998.
- Nizzo 2013 = V. Nizzo, *La "questione pelasgica" in Italia* (Quaderni del Centro Studi sull'Opera Poligonale, 3), Alatri 2013.
- Nizzo 2018 = V. Nizzo, *Gli Etruschi senza mistero*, in *Forma Urbis* 23.5-6, 2018, pp. 12-48.
- Pacciarelli 2002 = M. Pacciarelli, *Raffigurazioni di miti e riti su manufatti metallici di Bisenzio e Vulci tra il 750 e il 650 a.C.*, in A. Carandini, *Archeologia del mito. Emozione e ragione fra primitivi e moderni*, Torino 2002, pp. 305-308.
- Pallottino 1957 = M. Pallottino, *Scienza e poesia alla scoperta dell'Etruria*, in *Quaderni Associazione Culturale Italiana* 24, 1957, pp. 5-22.
- Palombi 2009 = D. Palombi, *Rome 1911. L'Exposition archéologique du cinquantenaire de l'Unité italienne*, in *Anabases* 9, 2009, pp. 69-98.
- Pecoraro 2006 = S. Pecoraro (a cura di), *Mario Schifano. Il colore e la luce*, catalogo della mostra, Milano 2006.
- Pellegrinelli 2008 = B. Pellegrinelli, *Mario Schifano e l'incontro con le Matres Matutae*, in *Amen* 2008a, p. 12.
- Pitagora 2017⁴ = P. Pitagora, *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*, Palermo 2001, 2017⁴.
- Quintavalle 2008 = A. C. Quintavalle, *Schifano, gli anni Ottanta: post-espressionismo tedesco e Transavanguardia*, in *Bonito Oliva* 2008a, pp. 57-63.

Rainero 2015 = R. H. Rainero, *Le navi bianche. Profughi e rimpatriati dall'estero e dalle colonie dopo la seconda guerra mondiale: una storia italiana dimenticata (1939-1991)*, Milano 2015.

Richardson 2007 = J. Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917-1932*, New York 2007.

Rizzo 1989 = M. A. Rizzo (a cura di), *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia nelle foto di Takashi Okamura*, catalogo della mostra, Roma 1989.

Ronchi 2012 = L. Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Cremona 2012.

Rorro 2008 = A. Rorro, «Io mi sento come un media». *Mario Schifano negli anni Novanta*, in Bonito Oliva 2008a, pp. 65-71.

Rostagno 1989 = A. Rostagno, in Bonito Oliva 1989a, s. p.

Santagati 2004 = F. M. C. Santagati, *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: origine e metamorfosi di un'istituzione museale del XIX secolo*, Roma 2004.

Schifano 1985a = *Mario Schifano. Opere 1984-1985*, catalogo della mostra, Verona 1985.

Schifano 1985b = M. Schifano, *Tela di una notte d'estate*, in *Panorama* 995, 19 maggio 1985.

Schifano 1986 = M. Schifano, *Schifano l'etrusco poi il moderno*, a cura di F. Pasini, in *L'Illustrazione Italiana* n.s. VI, 36, novembre 1986, pp. 109-117.

Schifano 1989a = *Schifano. Inventario con anima e senz'anima*, catalogo della mostra, Ferrara 1989.

Schifano 1989b = M. Schifano, in Bonito Oliva 1989a, s. p.

Schifano 1992 = *Mario Schifano. Udienza*, catalogo della mostra, Modena 1992.

Siciliano 1998 = E. Siciliano, *Lui ama Nancy la fotografa*, in Goldin, Bonito Oliva 1998, pp. 204-206.

Signore 1992 = A. Signore, *Gli Etruschi*, in D'Orsi 1992a, pp. 17-18.

Steingraber 1985: S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.

Stringa 2017 = N. Stringa, *Arturo Martini e gli Etruschi*, in AA.VV. 2017, pp. 359-370.

Tagliamonte 2017 = G. Tagliamonte, *Gli Etruschi e la Pop-Art italiana*, in AA.VV. 2017, pp. 385-402.

Torelli 1997 = M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997.

Tulino 1998 = D. Tulino, *Introduzione*, in Nievo 1998, p. 9.

Tulino 2008 = G. Tulino, *Mio fratello Domenico e Mario Schifano ad Asmara*, in Amen 2008a, p. 20.

Vagheggi 1985 = P. Vagheggi, *E sull'Anno degli Etruschi volò la Chimera dell'effimero*, in *La Repubblica*, 16 maggio 1985.

Vittorini 2004 = A. Vittorini (a cura di), *Dalle armi alle arti: trasformazioni e nuove funzioni urbane nel quartiere Flaminio*, Roma 2004.

Wyke, Biddiss 1999 = M. Wyke, M. Biddiss (eds.), *The Uses and Abuses of Antiquity*, Bern-Berlin-New York 1999.

Indice

INTRODUZIONE

Schifano tra luoghi e visioni di Nicola Mattoscio	5
Introduzione alla mostra di Gianluca Tagliamonte	9
Uno si sente perseguitato dalle immagini etrusche... di Valentino Nizzo	13
Il contributo della Fondazione Dott. Domenico Tulino e dell'Associazione Culturale MM18 di Carlo Fusco e Davide Caramagna	19

SAGGI

Mario Schifano e l'arte etrusco-italica di Gianluca Tagliamonte	23
Mario Schifano a Villa Giulia: 1 luglio 1951-2 febbraio 1962 di Maria Paola Guidobaldi	33
La notte delle <i>Amare chimere</i> di Mario Schifano di Silvia Lucchesi	45
Mater Matuta: riscoperta di un ciclo di Generoso Bruno	49

CATALOGO

Testi di:
Alessia Argento [AA]
Giulia Bison [GB]
Laura D'Erme [LDE]
Vittoria Lecce [VL]
Francesca Licordari [FL]
Antonietta Simonelli [AS]

Gli Etruschi

1. <i>Composizione vascolare</i> [GB]	61
2. <i>Carrello brucia-profumi</i> [AA]	63
3. <i>Vaso</i> [GB]	65
4. <i>Vasi</i> [GB]	67
5. <i>Tomba delle Olimpiadi</i> [AS]	69

6.	<i>Figure</i> [GB]	73
7.	<i>Tomba dei Tori</i> [AS]	75
8.	<i>Tomba degli Auguri</i> [FL]	77
9.	<i>Tomba delle Pantere-Tomba degli Auguri</i> [FL]	81
10.	<i>Tomba dei Giocolieri-Tomba degli Auguri</i> [FL]	83
11.	<i>Tomba degli Auguri</i> [FL]	85
12.	<i>Tomba degli Auguri</i> [FL]	87
13.	<i>Tomba delle Leonesse</i> [AS]	89
14.	<i>Tomba Bartoccini</i> [AS]	91
15.	<i>Tomba del Barone</i> [VL]	93
16-17.	<i>Tomba dei Leoni dipinti</i> [FL]	95
18.	<i>Tomba Cardarelli</i> [VL]	97
19.	<i>Tomba dei Giocolieri</i> [FL]	99
20.	<i>Tomba della Caccia e della Pesca</i> [VL]	101
21.	<i>Tomba dei Vasi dipinti</i> [VL]	103
	Mater Matuta [LDE]	105
1.	<i>Mater Matuta 12</i> [LDE]	109
2.	<i>Mater Matuta 17</i> [LDE]	110
3.	<i>Mater Matuta 16</i> [LDE]	111
4.	<i>Mater Matuta 23</i> [LDE]	112
5.	<i>Mater Matuta 24</i> [LDE]	113
	Nota bibliografica alle schede di catalogo	117
	Crediti grafici e fotografici	118
	Abbreviazioni bibliografiche	119



Gianluca Tagliamonte è Professore Ordinario e Direttore del Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento (Lecce). Docente di "Etruscologia e antichità italiche", è stato Archeologo Direttore presso la Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Province di Napoli e Caserta (1999-2002). Ha ricoperto il ruolo di direttore scientifico di opere edite dall'Istituto della Enciclopedia Italiana 'G. Treccani': *Magna Grecia. Città greche di Magna Grecia e Sicilia* (con F. D'Andria e P. G. Guzzo, 2012) e *Città vesuviane. Antichità e fortuna. Il suburbio e l'agro di Pompei, Ercolano, Oplontis e Stabiae* (con P. G. Guzzo, 2013).

Autore di numerosi scritti di carattere scientifico su aspetti e problemi di storia, epigrafia e archeologia dell'Italia preromana, ha diretto e dirige indagini e scavi archeologici. Fra le pubblicazioni si segnalano: *I figli di Marte. Mobilità, mercenari, mercenariato italici in Magna Grecia e Sicilia*, 1994; *Terme di Diocleziano*, 1998; *I Sanniti*, 2005²; *Ricerche di archeologia medio-adriatica, I. Le necropoli: contesti e materiali* (a cura di), 2008; *Archeologia dei luoghi e delle pratiche di culto* (con L. Giardino, a cura di), 2013; *Ricerche archeologiche in Albania* (a cura di), 2014; *Sui due versanti dell'Appennino. Necropoli e distretti culturali tra VII e VI sec. a.C.* (con F. Gilotta, a cura di), 2015.

Maria Paola Guidobaldi, Conservatrice delle Collezioni e Responsabile dell'Ufficio Mostre del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, ha diretto gli scavi di Ercolano dal 2000 al 2015. La sua produzione scientifica è prevalentemente dedicata all'archeologia dell'area vesuviana, con particolare riguardo a Ercolano e alla Villa dei Papiri, di cui ha diretto gli scavi più recenti, ma comprende anche numerosi studi su modelli e forme insediative dell'area centro-italica, sull'archeologia dell'Italia preromana medioadriatica e sulle politiche di gestione e valorizzazione del patrimonio archeologico. Fra i suoi libri:

Musica e danza nel mondo romano (1992); *La romanizzazione dell'ager Praetutianus-secoli III-I a.C.* (1995); *I materiali votivi della Grotta del Colle di Rapino* (2002); *L'Italia antica. Culture e forme del popolamento* (con F. Pesando, L. Cerchiai, P.G. Guzzo, 2005); *Gli Ozi di Ercole. Residenze di lusso a Pompei ed Ercolano* (con F. Pesando, 2006); *Ercolano. Colori da una città sepolta* (con D. Esposito, 2012); *Guida Archeologica Laterza di Pompei, Oplontis, Ercolano e Stabiae* (con F. Pesando, 2018²).



