

DE

Una raccolta d'arte moderna italiana

Carrà, Campigli, Manzù,
Rosai, Scipione, Sironi

22.05.2022–29.01.2023

Die in der Ausstellung gezeigten Werke stammen alle aus einer Privatsammlung, die als Dauerleihgabe in der Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna-Fondazione Musei Civici di Venezia aufbewahrt ist.

Wir danken Fabio Belloni, der uns seine historisch-kritischen Texte zu den ausgestellten Werken zur Verfügung gestellt hat, und Elisabette Barisoni für die Texte, die 2019 für die Ausstellung in der Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia verfasst wurden.

Einführung

Dank der Zusammenarbeit mit der Fondazione Musei Civici di Venezia hat das MASI die Gelegenheit, in der Ausstellung *Eine Sammlung italienischer Kunst der Moderne* etwa dreissig wichtige Meisterwerke der italienischen Kunst zu präsentieren, die in der Zwischenkriegszeit von einigen der bedeutendsten Künstler jener Zeit geschaffen wurden: Carlo Carrà, Massimo Campigli, Giacomo Manzù, Ottone Rosai, Scipione und Mario Sironi.

Die Werke, die ursprünglich aus wichtigen und historischen italienischen Kunstsammlungen stammen, sind heute als Dauerleihgabe in der Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia aufbewahrt. Mit Ausnahme der Werke von Scipione, deren leuchtende Farben und kühne Perspektiven die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts vorwegnehmen, weisen alle anderen die formale Synthese und Wesentlichkeit auf, welche die Malerei und die Skulptur in den Jahrzehnten von 1920 bis 1950 nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa charakterisieren.

Alle in dieser Ausstellung vertretenen Künstler teilten einige grundlegende künstlerische Erfahrungen der Avantgarde-Bewegungen der ersten zwanzig Jahre des letzten Jahrhunderts, bevor sie sich den Prinzipien des „Ritorno all'ordine“ (Rückkehr zur Ordnung) der Künstlergruppe Novecento Italiano anschlossen, deren Gründerin und Theoretikerin Margherita Sarfatti war. Campigli und Carrà arbeiteten mit der Zeitschrift „Lacerba“ zusammen, der auch Rosai nahestand; Carrà und Rosai gehörten der futuristischen Bewegung an, dem seinerseits Campigli nahestand; Campigli, Carrà und Sironi waren Mitglieder der Gruppe Novecento Italiano oder nahmen an deren Ausstellungen teil; und schliesslich unterzeichneten Campigli und Carrà das *Manifesto della pittura murale* von Sironi. Manzù und Scipione hingegen gingen unabhängiger Wege.

Die Ausstellung ist nach Künstlern geordnet, mit Ausnahme der Skulpturen von Manzù, die auf mehrere Räume verteilt sind. Sie umfasst verschiedene Meisterwerke, die grundlegende stilistische und thematische Entscheidungen in der Karriere der einzelnen Künstler dokumentieren oder sich durch eine bedeutende Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte auszeichnen.

Anschauliche Beispiele dafür sind *Le amazzone*, *La figlia del carceriere* und *Donna ingioiellata* von Campigli; *Casine sul Sesia* und *Mattino sul mare* von Carrà;

Giocatori di topa und *Venditore ambulante* von Rosai; *Ragazza sulla sedia* und *Cardinale* von Manzù; *La cortigiana romana* und die dem Cardinal Decano gewidmete Serie von Scipione; sowie *Il bevitore* und *Pandora* von Sironi – Werke, die einen idealen Einstieg in die Ausstellung bilden. Die Besucherinnen und Besucher sind jedoch eingeladen, ihren Weg durch die Ausstellungsräume selbst zu bestimmen.

Massimo Campigli (1895-1971)

Campigli wird in Berlin geboren und verbringt seine Jugend in Florenz, bevor er 1907 mit seiner Familie nach Mailand zieht. Schon bald kommt er mit dem literarischen und intellektuellen Milieu von Florenz in Kontakt: Er arbeitet für die Monatszeitschrift „La Lettura“, schreibt Beiträge für die Literaturzeitschrift „Lacerba“, lernt Vertreter der futuristischen Bewegung kennen und freundet sich mit Carrà und Umberto Boccioni an. 1915 zieht er in den Krieg. Er wird in Deutschland inhaftiert und nach Ungarn deportiert, von wo aus er nach Russland flieht. Nach seiner Rückkehr nach Italien arbeitet er für den „Corriere della Sera“, der ihn 1919 als Korrespondenten nach Paris schickt. In der lebhaften Atmosphäre der französischen Hauptstadt der frühen 1920er Jahre trifft er auf Freunde und Ideen, die ihn ermutigen, sich der Malerei zuzuwenden. 1926 und 1929 nimmt er an den Ausstellungen der Gruppe Novecento Italiano teil, und zusammen mit Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Renato Paresce, Alberto Savinio, Mario Tozzi und Gino Severini gehört er zu den sieben Künstlern, die sich zwischen Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre zur Gruppe der Italiens de Paris zusammenschließen. Die Begegnung mit der etruskischen Kunst während eines Besuchs des Museums Villa Giulia in Rom führt Campigli 1928 zu einer stilistischen Neuorientierung, die sein reifes Schaffen entscheidend prägen wird und für die das Gemälde *Le amazzoni* eines der deutlichsten Beispiele ist. Der Künstler verbindet die formale Vereinfachung und die Reduktion der räumlichen Ausstattung mit einer Farbpalette aus erdigen, gedämpften Tönen, die an die Farben eines verblichenen Freskos erinnern. Im selben Jahr widmet ihm die Biennale von Venedig einen Saal, und im Jahr darauf findet in der Galerie Jeanne Bucher in Paris eine Einzelausstellung statt. In diesen Jahren entstehen seine stilisierten Frauenfiguren mit ihren ausgeprägten geometrischen Formen, denen weniger der Wunsch nach Abstraktion als vielmehr das Streben nach Reinheit und kompositorischer Strenge zugrunde liegt – eine stilistische Entscheidung, der Campigli für den Rest seines Lebens treu bleiben wird. Sein sehr persönlicher Stil und sein internationaler Werdegang machen den Künstler zu einem Wegbereiter der Moderne und weisen ihm eine – wenn auch umstrittene – Rolle in der neuen Ausrichtung der italienischen Kunst zu, die zuerst von Margherita Sarfatti gefördert wurde. 1933 unterzeichnet er zusammen mit Carrà und Achille Funi das *Manifesto della pittura murale* von Sironi und schafft in den folgenden Jahren eine Reihe von grossen

Wandmalereien. Neben diesen anspruchsvollen öffentlichen Aufträgen und Gemälden für hochrangige Kunden widmet er sich ab den 1940er Jahren einer florierenden Tätigkeit als Illustrator.

Massimo Campigli, *Le amazzoni* [Die Amazonen], 1928

Im Sommer 1928 entdeckt Campigli bei einem Besuch des Museums Villa Giulia in Rom den Wert der etruskischen Kunst. Dieses einschneidende Erlebnis veranlasst ihn zu einer sichtbaren stilistischen Neuorientierung. Bei dieser speziellen Gelegenheit malt er *Le amazzoni*, ein Werk, das von einem raffinierten Spiel von Entsprechungen geprägt ist und im Laufe der Zeit zu einem der bekanntesten und charakteristischsten Gemälde des Künstlers wird. Auffallend darin ist die Solidität der Figuren, die unbeweglich in einem Raum ohne Horizont stehen und sich wie in einem Hochrelief vom Hintergrund abheben, sowie der Akt im Hintergrund, der an ein gestürztes Idol erinnert. Der erste Besitzer des Gemäldes war der Dichter und Kritiker Raffaele Carrieri, der einen intensiven persönlichen Austausch mit dem Künstler pflegte und zum wichtigsten Interpreten seines Werks wurde.

Massimo Campigli, *La figlia del carceriere* (La carceriera) [Die Tochter des Kerkermeisters (Die Kerkermeisterin)], 1929

Campiglis aussergewöhnliches Interesse für die weibliche Figur hat sich in wiederholten, sogleich erkennbaren kompositorischen Schemen niedergeschlagen und führte zu einem Repertoire, das jedoch fast immer von der Unterordnung unter ein unsichtbares männliches Auge ausgeht. *La figlia del carceriere* ist eine klare Ausnahme: Die Frau spielt in diesem Fall eine aktive, ja gar aggressive Rolle. Sie ist keusch von den Schultern bis zu den Füßen in ein Kleid gehüllt, das sie wie eine Rüstung umgibt, und wird von einem Wolfshund begleitet. Eine männliche Büste hinter ihr trägt zur Rätselhaftigkeit der Szene bei: Es handelt sich vermutlich um die mentale Projektion des Flüchtligen, den die Frau verfolgt. Anders als in vielen von Campiglis Gemälden, die an ein tausendjähriges Fresko erinnern, verleiht der energische Einsatz von Spachtel und Pinsel der Szene eine luftige Atmosphäre. Typisch für seine Kompositionen sind hingegen die architektonischen Elemente im Hintergrund.

Massimo Campigli, *Donne con ombrello* (Figure) [Frauen mit Schirm (Figuren)], 1932

Die geometrische Synthese, die Campigli nach seiner Rückkehr aus Paris im Jahr 1931 entwickelte, wird vom Gemälde *Donne con ombrello* dokumentiert, in dem drei weibliche Figuren so dicht um die Mittelachse des Bildes angeordnet sind, dass sie sich zum Teil gegenseitig verdecken. Der Schirm, ein *Leitmotiv* im

gesamten figurativen Vokabular des Künstlers, findet in dieser von Symmetrien und formalen Entsprechungen geprägten Szene eine perfekte Verortung. In diesem Gemälde arbeitet Campigli mehr mit dem Pinsel als mit dem üblichen Spachtel, was sich in der Transparenz der Farben und einer bewegteren Farbschicht widerspiegelt.

Das Gemälde, das dem Anwalt Pietro Feroldi aus Brescia gehörte, wurde 1933 in der Mailänder Galleria Il Milione im Rahmen der Ausstellung *La protesta del collezionista* gezeigt, einer Aktion, mit der die lokalen Sammler aufgerüttelt werden sollten, deren Geschmack man für noch zu sehr an der Kunst des 19. Jahrhunderts orientiert hielt.

Massimo Campigli, Donna ingioiellata [Frau mit Schmuck], 1942

Das Werk entstand zu einer Zeit, da die frontal dargestellte weibliche Büste mit den vereinfachten Gesichtszügen praktisch zum Kennzeichen von Campiglis Kunst geworden war. Sie gehört zu den bevorzugten Motiven des Künstlers: Er konnte sie in ihren rein formalen Aspekten, mit mehr oder weniger archaischen Färbungen und in immer wieder neuen Verbindungen von Physiognomie und Accessoires erkunden. Das hier ausgestellte Gemälde zeichnet sich durch die Üppigkeit des Schmucks aus, mit dem die Frau behängt ist, während ihre bewusst gewählte Ausdruckslosigkeit die kostbare Ausstattung noch hervorhebt.

Massimo Campigli, Donna velata [Verschleierte Frau], 1946

Donna velata gehört zu den bedeutsamsten Werken des Künstlers aus diesem Jahrzehnt. Die würdevolle Stimmung in Verbindung mit der Anmut des Gesichts, der vertikal, in einem für den Künstler ungewohnten Format dargestellte Körper und die raffinierte malerische Textur verleihen ihm einen grossen Zauber. So erklärte der Künstler 1941: „Die Frauen in meinen Bildern haben die Form von Amphoren, Sanduhren, Gitarren. Ich versuche, die Frau in ihrem Archetyp, ihren Konstanten, ihrer Form von gestern und von immer darzustellen. Deshalb male ich sie in eine starre Büste gezwängt.“

Von diesem Gemälde, das in die Mailänder Sammlung von Federico Balzarotti gelangte, existiert eine sehr ähnliche Version aus demselben Jahr, die der Industrielle Francisco Matarazzo Sobrinho dem Museum für moderne Kunst der Universität von São Paulo in Brasilien schenkte; er hatte das Werk möglicherweise auf Anraten von Margherita Sarfatti erworben, die während des Zweiten Weltkriegs nach Südamerika ausgewandert war.

Carlo Carrà (1881-1966)

Der in Quargnento in der Provinz Alessandria geborene Künstler absolviert zunächst eine Ausbildung zum Dekorationsmaler, ein Beruf, der ihn 1899 nach Paris und ein Jahr später nach London führt. Nach seiner Rückkehr nach Mailand besucht er die Abendschule für angewandte Kunst des Castello Sforzesco und ab 1906 die Accademia di Brera unter der Leitung von Cesare Tallone. In Mailand interessiert er sich vor allem für die Malerei von Giovanni Segantini, Gaetano Previati und Mosé Bianchi. Er lernt Boccioni und Filippo Tommaso Marinetti kennen, arbeitet an der Ausarbeitung des *Manifesto tecnico della pittura futurista* mit und beteiligt sich bis 1915 intensiv an den Aktivitäten der Futuristischen Bewegung.

Bei zwei Reisen nach Paris kommt er mit den Vertretern des Kubismus in Kontakt. Er schreibt für die Zeitschriften „Lacerba“ und „La Voce“, in denen er Texte über Giotto und Paolo Uccello veröffentlicht. 1916 schliesst er das futuristische Kapitel ab und malt seine ersten metaphysischen Bilder. Im folgenden Jahr wird er in den Militärdienst eingezogen und kurz darauf nach Ferrara berufen, wo er De Chirico, Savinio, Corrado Covoni und De Pisis kennenlernt. Nach Kriegsende lässt er sich in Mailand nieder und wird Mitarbeiter der Zeitschrift „Valori plastici“. 1921 verspürt Carrà das Bedürfnis, zur natürlichen Realität zurückzukehren, und verbringt den Sommer in Ligurien, wo er Landschaften wie *Marina a Moneglia* malt. Er nimmt seine Tätigkeit als Kunstkritiker für die neue Mailänder Zeitung „L'Ambrosiano“ auf, die er bis 1938 weiterführt. In den Jahren 1922 und 1926 wird er eingeladen, an der Biennale von Venedig auszustellen, wo er zwei Jahre später in seiner ersten Einzelausstellung vierzehn Werke zeigt. Auch wenn er dem 1922 gefassten Entschluss, sich keiner künstlerischen Bewegung mehr anzuschliessen, treu bleibt, nimmt er 1926 und 1929 dennoch an den beiden Ausstellungen der Gruppe Novecento Italiano teil.

1937 veröffentlicht Roberto Longhi bei Hoepli die erste Monografie über Carrà.

Carlo Carrà, Marina a Moneglia [Meerlandschaft in Moneglia], 1921

Eine aufs Wesentliche beschränkte Ansicht mit kompakten Volumen und gesprenkelten Farben: Das sind die charakteristischen Elemente von *Marina a Moneglia*, dem Gemälde, das Carrà im Sommer 1921 während seines Aufenthaltes in Ligurien malte. Der Künstler schafft ein Bild, in dem die Klarheit der Zeichnung und die Tiefe der Farben eine Dimension hervorrufen, die konkret und zugleich undefinierbar ist. Es ist ein ruhender Pol in Carràs Entwicklung

und das erste Beispiel, in dem er sich, nach den Erfahrungen des Futurismus und jener der Metaphysik, an einer natürlichen Szene misst, um deren Leuchtkraft und Stimmung wiederzugeben. 1940 schreibt Carrà über diese Zeit: „Ich verbrachte den Sommer 1921 in Moneglia und malte dort in stiller Einkehr einige Meerlandschaften. Dabei versuchte ich, den Bildern einen harmonischen Aufbau von Form, Farbe und Licht zu verleihen, und gleichzeitig berücksichtigte ich gewisse kompositorische Anforderungen der gewählten Motive, die mir für die Lebendigkeit des Bildes wesentlich erschienen.“ Der erste Besitzer des Gemäldes war Rino Valdameri, ein Mailänder Advokat und Präsident der Accademia di Brera. Es wurde erstmals 1925 an der Biennale von Rom ausgestellt.

Carlo Carrà, Paese lacustre [Seelandschaft], 1922

Carlo Carrà, Tramonto sul lago [Sonnenuntergang am See], 1922

In den 1920er Jahren setzt sich Carrà mit menschlichen Figuren von epischer Inspiration auseinander. Was ihn jedoch am meisten interessiert, ist das Thema Landschaft. Dabei reizen ihn weniger Stadtansichten, die mit zu vielen existenziellen Aspekten beladen sind, als vielmehr stille Szenarien inmitten der Vegetation, die er so auf die Leinwand zu bannen sucht, dass sie immer erkennbar bleiben. *Paese lacustre* und das zeitgleich entstandene *Tramonto sul Lago* gehören zu dem 1922 in Belgirate am Lago Maggiore gemalten Zyklus und unterscheiden sich von den bekannteren Werken aus diesem Jahrzehnt durch eine lebendige Bildgestaltung und einen ausgesprochen lyrischen Ton. Tatsächlich fällt das Jahr 1922 mit einer der intensivsten und bewegtesten Phasen in Carràs Schaffen zusammen. Die rund zwanzig Gemälde aus diesem Jahr zeugen von einer Experimentierfreudigkeit, die den Künstler dazu bewegt, sich an verschiedenen Ausdrucksformen zu versuchen.

Dem „mythischen Realismus“ von einem Dutzend Werken, die sich durch eine archaisierende formale Synthese auszeichnen, steht eine Gruppe von Landschaftsbildern gegenüber, in denen der Realität mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird und die Darstellung weniger intellektualistisch ist. Beide Werke gehörten zu den Sammlungen von Rino Valdameri und Pietro Feroldi.

Carlo Carrà, Casine sul Sesia [Häuschen am Sesia], 1924

1924 verbringt Carrà den Sommer und einen Teil des Herbstes im Sesiatal im nördlichen Teil des Piemonts, wo er sich zum ersten Mal an Berglandschaften versucht. So entsteht ein Zyklus von mehr als zwanzig Gemälden, in denen sich der Künstler mit der Beziehung zwischen Architektur und Vegetation auseinandersetzt. *Casine sul Sesia* ist eines der repräsentativsten Bilder dieser Serie. Carrà reduziert die Landschaft auf ihre Bestandteile, um ein ideales, fast archetypisches Bild zu schaffen, in dem jedoch eine starke rhythmische

Spannung vorherrscht, die durch nur zwei Elemente erzeugt wird: die abgerundeten Konturen der Berge und der Vegetation und die Körper der Häuser. Im selben Jahr, in dem er diese Landschaft malt, schreibt der Künstler: „Es gibt zwei Arten, die Landschaftsmalerei zu verstehen. Die erste besteht darin, die Umrisse und Formen einer bestimmten Gruppierung von Bäumen, Bergen, Wasserflächen und Häusern getreu wiederzugeben. Diese Methode, die man als veristisch bezeichnen könnte, schliesst nicht eine gewisse Idealisierung aus, indem eine möglichst charakteristische Position gewählt wird, in der die Stunde und das Wetter am besten zum Ausdruck kommen. Die zweite Art macht aus der Landschaft ein Gedicht voller Raum und Träume, in denen die natürlichen Elemente nur Beiwerk sind. In diesem Fall wird die Kunst schwieriger, denn sie ist anspruchsvoller“. Carrà identifiziert sich klar mit der zweiten Art: Er weiss sehr wohl, dass der Naturalismus in der Malerei dem Geschmack des 19. Jahrhunderts, mit dem er auf keinen Fall verwechselt werden möchte, gefährlich nahekommen kann. Die vereinfachte Komposition, die soliden Volumen und die sparsame Verwendung von Farben, die für die Landschaften dieses Zyklus charakteristisch sind, wurden von zahlreichen Interpreten der 1930er und 1940er Jahre als herausragende Beispiele dieser Malerei eingestuft, die, ohne auf den Impressionismus zurückzugreifen, eine Antwort auf die „Exzesse“ der Avantgarde suchte, indem sie sich auch auf die formalen Werte der künstlerischen Vergangenheit des Landes berief.

Carlo Carrà, *Mattino sul mare* [Vormittag am Meer], 1928

Das Gemälde entstand 1928 in Forte dei Marmi, wo der Künstler seit einigen Jahren den Sommer verbrachte. Es zeigt eine in kristallklares Licht getauchte Meereslandschaft, deren beispielhafte Darstellung sie zu einem archetypischen Bild macht. Carrà beobachtet die Landschaft beinahe erstaunt, als würde er sie zum ersten Mal sehen, und sucht nach ihrem verborgenen Rätsel, indem er auf ein visuelles Instrumentarium metaphysischer Prägung zurückgreift. Die menschliche Figur, und sei sie auch nur schwach angedeutet, hat keinen Platz darin: Sie würde das Gleichgewicht der Beziehung zwischen Geometrie und Farbe, architektonischer Zeichnung und farblicher Synthese stören. Das Gefühl von Isolation, das jedes Element umgibt, wird durch die Wiederholung einer dreieckigen Form überwunden – erkennbar im Mast mit den Drähten, in der offenen Staffelei und den beiden Segelschiffen –, die dazu beiträgt, der Komposition eine Einheit zu verleihen. Carrà malt den Himmel mit einem Spachtel und ahmt dabei die kalkige, leicht verwittrte Beschaffenheit der beliebten Wandmalerei aus dem 14. Jahrhundert nach. Ein Jahr nach seiner Fertigstellung wird das Werk an der Ausstellung *21 artistes du Novecento Italien* in der Galerie Moos in Genf ausgestellt.

Giacomo Manzù (1908-1991)

Giacomo Manzoni wird als zwölftes Kind eines Schusters und Sakristans in Bergamo geboren. Aufgrund der finanziellen Situation der Familie ist er gezwungen, die Schule zu verlassen und in einem Betrieb von Schnitzern, Vergoldern und Stuckateuren zu arbeiten. 1921 belegt er einen Abendkurs für dekorative Plastik an der Schule für angewandte Kunst Andrea Fantoni, wo einer seiner Lehrer, Aiolfi, auf ihn aufmerksam wird und ihn als Assistenten in seiner Stuckateurwerkstatt aufnimmt. 1927 verlässt Manzoni die Werkstatt und schreibt sich in Verona am Institut für Kunst ein. Ein Jahr später geht er nach Paris. Als er seinen Aufenthalt in der französischen Hauptstadt aus Geldmangel abbrechen muss, lässt er sich 1930 in Mailand nieder und beginnt im selben Jahr mit „Manzù“ zu unterzeichnen. 1932 stellt er gemeinsam mit Renato Birolli, Gianni Cortese, Luigi Grosso, Aligi Sassu und Fiorenzo Tomea in der Mailänder Galleria Il Milione aus. 1936 unternimmt er in Begleitung von Sassu eine zweite Reise nach Paris und gewinnt mit der zweiten Version von *David* den Premio Principe Umberto. Im folgenden Jahr wird er in der römischen Galerie La Cometa aufgenommen, wo er Cesare Brandi und Carlo Ludovico Ragghianti kennenlernt. 1938 ist dem Künstler auf der Biennale von Venedig seine erste Einzelausstellung gewidmet. Auf der Quadriennale in Rom stellt er ein Jahr darauf eine erste Skulptur aus, die dem Thema Kardinal gewidmet ist, ein Motiv, mit dem sich Manzù in den folgenden Jahren regelmässig auseinandersetzen wird. In diesen Jahren beginnt eine enge Zusammenarbeit mit der Gruppe Corrente. Von 1940 bis 1954 unterrichtet er zunächst an der Mailänder Accademia di Brera und später an der Kunstakademie in Turin. 1947 entsteht die erste grossformatige Version des auf dem Stuhl sitzenden Mädchens, und im selben Jahr findet im Palazzo Reale in Mailand die erste bedeutende Retrospektive statt, präsentiert von Lionello Venturi. Ebenfalls 1947 nimmt er am Wettbewerb für die Gestaltung der Türen des Petersdoms teil und wird 1952 offiziell mit der Ausführung der *Tür der Toten* beauftragt, die zwölf Jahre später eingeweiht wird.

Giacomo Manzù, Ragazza sulla sedia (Bambina sulla sedia) [Mädchen auf dem Stuhl], 1949

Das Thema des sitzenden nackten Mädchens hat für Manzù von Anfang an eine besondere Bedeutung und wird, zusammen mit dem Thema des Kardinals, zu einem markanten Thema in seiner gesamten Arbeit.

Diese lebensgrosse Skulptur fesselt den Betrachter durch ihre realistische Darstellung, die teilweise so echt wirkt, dass sie an den Abguss eines lebenden Modells erinnert.

Während er sich mit dem akademischsten aller Themen auseinandersetzt – dem Modell, das für den Künstler posiert –, fördert der Künstler seine metaphysische und zeitlose Dimension zutage, um daraus eine Übung in linearer Reinheit zu machen.

Im Vergleich zur ersten Version von 1947, die von der Galleria d'Arte Moderna in Turin erworben wurde, und zu den nachfolgenden Versionen weist die in dieser Ausstellung gezeigte Skulptur insbesondere eine andere Oberflächenbehandlung auf: Sie ist weder glatt und spiegelnd wie die Turiner Version, noch uneben und rau wie die späteren Versionen aus der Mitte der 1950er Jahre. Ausserdem unterscheiden sich die Leisten des Stuhls, der zwar eine nüchterne Linie beibehält, jedoch eine leichte Neigung nach hinten aufweist, was dem Ganzen eine fast schlanke Wirkung verleiht.

Giacomo Manzù, David, 1950

Nach mehr als einem Jahrzehnt kehrt Manzù zu einem Höhepunkt seiner früheren Reife zurück, der ihm grosse Befriedigung verschafft und entscheidend zu seinem Ruhm beigetragen hatte. Das Ergebnis ist dieser *David*, eine kleine Bronzefigur, die, wenn auch mit einigen Unterschieden, die Idee seines bekannteren, 1938 entstandenen Werks wieder aufnimmt. Auffällig an dieser pathetischen, jedoch energiegeladenen Figur ist die kauernde Haltung, mit den nach vorne gereckten Schultern und den zwischen den Knien verschlungenen schlanken Armen, während der Kopf zur Seite geneigt ist, als würde er etwas hören. Im Vergleich zu anderen bekannten Darstellungen desselben Themas ist Manzùs Ausdruckswahl ganz und gar anti-heroisch.

Giacomo Manzù, Cardinale [Kardinal], 1952

In seinen späteren Jahren erklärte Manzù, das Kardinalsbild habe sich ihm 1934 während einer vom Papst geleiteten Zeremonie im Petersdom unauslöschlich eingepägt: „Ich sah sie wie eine Vielzahl von Statuen, eine Reihe von aneinandergereihten Kuben, und verspürte den unwiderstehlichen Impuls, in der Skulptur meine eigene Vision dieser unbeschreiblichen Realität zu schaffen“. Die frühen 1950er Jahre bilden den Auftakt zu einem Zyklus, in dem der Künstler

das Kardinalthema mit rätselhaften Figuren von raffinierter Linearität aufnimmt, die, von scharfen, unerschütterlichen Konturen umschlossen, durch die Behandlung der Oberfläche eine dramatische Dimension erhalten. Die Figur, die sich durch starre Formen und eine vereinfachte Darstellung auszeichnet, soll kein Porträt sein, sondern sich vielmehr zu einem emblematischen Bild erheben, dessen Andacht und Undurchdringlichkeit in diesem Fall durch die gesenkten Augenlider noch verstärkt werden. Obschon von einer explizit katholischen Ikonographie, hat sich das Kardinalthema stets jeder Glorifizierung entzogen, und viele sahen in der Feierlichkeit und Ausdruckskälte einen Hinweis auf die schwierigen Umstände, die häufig mit Manzùs Aufträgen für Gotteshäuser verbunden waren.

Ottone Rosai (1895-1957)

Ottone Rosai wird in einem Arbeiterviertel von Florenz als Sohn eines Schreiners und Schnitzers geboren. Nach Abschluss der Grundschule beginnt er in einer Tischlerei zu arbeiten. Es gelingt ihm, sich am Istituto di Arti Decorative Santa Croce (von dem er verwiesen wird) und anschliessend an der Accademia di Belle Arti einzuschreiben, wo er sich vor allem für die von Celestino Celestini geleitete Freie Schule für Gravur interessiert. 1912 wird er, wieder wegen schlechten Betrages, auch von der Kunstakademie ausgeschlossen. Im folgenden Jahr nimmt er mit seinen Radierungen dennoch an der Ausstellung teil, die Celestini für seine Schüler in Pistoia organisiert hat, und zeigt etwa fünfzehn Werke in einem kleinen Raum in der Via Cavour in Florenz, auf die Giovanni Papini aufmerksam wird. Auch die Futuristen besuchen die Ausstellung und laden Rosai ein, ihrer Bewegung beizutreten. Von den Intellektuellen der Zeitschrift „Lacerba“ ermutigt, leitet er 1914 seine futuristische Phase ein und nimmt an der Ausstellung in der Galleria Sprovieri in Rom teil. Er verkehrt mit Ardengo Soffici, der ihn mit der kubistisch-futuristischen Zerlegung der Objekte, mit der Technik der Collage und den Arbeiten von Cézanne, Picasso und Rousseau bekannt macht. Als der Erste Weltkrieg ausbricht, meldet er sich bei der Armee und kämpft auf dem Monte Grappa. Nach dem Ende des Kriegs, aus dem er mit zahlreichen Auszeichnungen zurückkehrt, schildert er seine Erfahrungen in *Il libro di un teppista* (Buch eines Schlägers), das 1919 bei Vallecchi veröffentlicht wird. Gleichzeitig entsteht eine Reihe von kleinformatigen Arbeiten, in denen er, ausgehend von Modellen, in ungeschöner, oft ans Groteske grenzender Art einsame Figuren oder Gruppen von Personen, darunter häufig Glücksspieler, porträtiert, die er in den Kneipen und Strassen von Florenz getroffen hat. Ende 1920 ist ihm im Palazzo Capponi in Florenz seine erste Einzelausstellung gewidmet, die von Soffici präsentiert wird. 1922 zwingt ihn der Tod des Vaters, der aufgrund von Schulden Selbstmord begangen hat, dessen Schreinerwerkstatt zu übernehmen und von 1923 bis 1927 auf seine künstlerische Arbeit zu verzichten.

Ottone Rosai, I giocatori di topa [Die „Toppa“-Spieler], 1920

Als Rosai im Mai 1919 nach der Demobilisierung von der Kriegsfront nach Florenz zurückkehrt, sucht er nach einer eigenen Sprache mit stilistisch unabhängigen Zügen, die sich nicht länger an der Avantgarde orientiert. Sein bevorzugtes Thema sind Menschen am Rande der Existenz, die er ohne jede Psychologisierung oder Sozialkritik erforscht. *Giocatori di topa* bildet den eigentlichen Grundstein der Rosai'schen Poetik und wird zum Archetyp, den der Maler in seiner ganzen weiteren Karriere bis zu seinem Tod im Jahr 1957 in Form von Repliken und Varianten immer wieder aufnimmt. Eine Gruppe von sechs am Boden sitzenden Kartenspielern wird von einem vorbeigehenden Paar von oben beobachtet. Die rustikale Kleidung und der mürrische Ausdruck der wenigen sichtbaren Profile sind die einzigen Attribute dieser Strassenfiguren. Rosai hat es verstanden, auf dieser kleinen Fläche eine grosse malerische Intensität zu konzentrieren, nicht zuletzt durch den sorgfältigen Einsatz der Farbe, die er in dünnen Schichten aufträgt und mit dem Spachtel glättet. Der erste Besitzer des Werks, das anlässlich der Einzelausstellung im Palazzo Capponi gezeigt wurde, war Giorgio Castelfranco, ein Förderer von De Chirico und eine Persönlichkeit, die während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg eine wichtige Rolle bei der Erhaltung des künstlerischen Erbes Italiens spielte.

Ottone Rosai, Mio padre (Il babbo) [Mein Vater (Papa)], 1920

Dieses kleine Gemälde ist ein Eckpfeiler im frühen reifen Schaffen des Künstlers. Tatsächlich findet die um 1919 vollzogene puristische Wende in diesem Bild einen ihrer wirkungsvollsten Ausdrücke und knüpft an prägende autobiographische Motive an. Rosais Blick, der erbarmungslos ist, wenn er Menschentypen mit grotesker Physiognomie darstellt, wird nachsichtig, wenn er sich an Porträts, insbesondere von Familienmitgliedern, versucht. Rosai malt seinen Vater in einer kahlen Umgebung am Tisch sitzend. Die fahle Gesichtsfarbe, die tiefen Augenringe und die von der Müdigkeit gezeichneten hängenden Schultern drücken in nüchterner Art eine demütige, bescheidene Existenz aus. Der ärmlich gedeckte Tisch verstärkt noch die Trostlosigkeit einer Szene, in der jedes zusätzliche Element fehlt. Das Bild enthält eine versteckte Anspielung auf Cézanne, der 1920 mit achtundzwanzig Gemälden auf der Biennale von Venedig vertreten war und im Zentrum zahlreicher kritischer Betrachtungen stand, unter anderem denjenigen von Ardengo Soffici. Eine männliche Figur mit Schnurrbart im Profil, die mit hängenden Schultern am Tisch sitzt, erinnert unweigerlich an Cézannes *Joueurs de cartes*. Der erste Besitzer des Gemäldes, zu dem der Künstler eine besondere emotionale Beziehung hatte, war der Anwalt Pietro Feroldi aus Brescia.

Ottone Rosai, Venditore ambulante (Pandiramerinaio)

[Strassenverkäufer („Pandiramerinaio“)], 1921

Ohne sich von den inzwischen etablierten Stilelementen abzuwenden, führt Rosai 1921 einige bemerkenswerte formale und malerische Varianten ein. Anders als in den früheren Werken, wird das Gemälde schnell und mit einer dünnen, transparenten Materie bearbeitet, die sich stark von der mit dem Spachtel in Schichten aufgetragenen Farbe unterscheidet.

Die verschwommenen Konturen und die ständigen Variationen des Lichts des Hintergrunds nehmen ausserdem jene mit wenig Farbe ausgeführten flaumigen Pinselstriche vorweg, die noch heute die Technik seiner Spätwerke deutlich erkennbar machen.

Der Beruf dieser für Rosai charakteristischen Figur wird im Titel „Pandiramerinaio“ verraten, mit dem das Werk 1931 im Katalog von Alessandro Volta publiziert wurde: Es handelt sich um einen Verkäufer von Pan di ramerino, einem typischen toskanischen Ostergebäck.

In seiner Kritik zu einer Gruppenausstellung in Mailand widmet Carrà in der Zeitung „L'Ambrosiano“ (13.12.1921) dem Gemälde einen schmeichelhaften kurzen Kommentar: „Zu den schönsten Dingen dieser reichhaltigen und gelungenen Ausstellung gehört ein *Venditore ambulante* von Ottone Rosai“. Der erste Besitzer des Werks war der Verleger Attilio Vallecchi aus Florenz, einer der grosszügigsten Käufer von Rosais Gemälden, dessen im Laufe der Zeit zusammengetragene Sammlung fast ausschliesslich aus Meisterwerken dieses Künstlers bestand.

Ottone Rosai, Donna allo specchio [Frau vor dem Spiegel], 1922

In Ottone Rosais Personengalerie sind nur sehr wenige Frauen vertreten. Das Motiv und die Intimität der Szene, aber auch die malerische Sprache machen aus diesem Ölbild auf Karton aus dem Jahr 1922 eine Geschichte für sich: Tatsächlich hat Rosai in keinem anderen Werk eine so überzeugende Abstraktionsübung zum menschlichen Körper versucht – und erreicht. Eine Frau im Unterrock ist dabei, sich das Haar zurechtzumachen. Mit seinen verknäpften Volumen besitzt der Körper die plastische Qualität eines an der Drehbank gearbeiteten Objekts, während jedes Detail aus der Komposition verbannt ist. Rosai wählt den Weg der Entpersönlichung und der sparsamen formalen Mittel, um eine banale, alltägliche Geste in eine visuelle Erfahrung von ganz besonderem Reiz zu verwandeln. Diese Ikonografie der Bewegungslosigkeit ist auf Rosais Studium des Werks von Georges Seurat zurückzuführen, das vom italienischen Publikum 1920 auf der Biennale von Venedig entdeckt wurde. Der Dialog mit Seurats Arbeit ist in der Wahl des Themas und der Darstellung der stehenden Figur im Profil, in den plötzlichen Lichtwechseln und in den

Rundungen der durch verschwommene Konturen begrenzten Gesäss- und Brustpartien erkennbar. Der erste Besitzer dieses Werks war wiederum Attilio Vallecchi.

Ottone Rosai, Paesaggio [Landschaft], 1923

Während seiner ganzen Karriere hat Rosai abwechselnd Szenen in geschlossenen, verrauchten Räumen und Ansichten der von Dörfern und Gutshöfen beherrschten toskanischen Landschaft gemalt. Von seinen frühen dekadenten Werken über sein futuristisches Zwischenspiel bis hin zum Realismus der Nachkriegszeit hat er die ländliche Landschaft mit der gleichen ausdrucksstarken Spannung erforscht, die seinen Innenansichten eigen ist. Dieses Werk ist geprägt vom starken Kontrast zwischen der massiven Präsenz von architektonischen Elementen, deren klare Konturen durch mit dem Lineal gezogene Bleistiftlinien betont werden, und der Vegetation, die im Gegensatz dazu mit duftigen, impressionistischen Pinselstrichen gemalt ist. Das Licht der untergehenden Sonne, das die ganze Landschaft umhüllt, verleiht den Gebäuden und der Natur, die mit so gegensätzlichen malerischen Mitteln dargestellt sind, ein einheitliches Gepräge. Einmal mehr ist das Gewicht von Cézannes Lektion spürbar. Doch zugleich weist das Werk eine vage metaphysische Stimmung auf, die darauf hinweist, dass es dem Künstler nicht nur darum ging, eine naturalistische toskanische Landschaftsansicht zu malen.

Scipione (Gino Bonichi, 1904-1933)

Der in Macerata als jüngstes von sechs Kindern geborene Sohn eines höheren Verwaltungsbeamten zieht 1909 mit seiner Familie nach Rom. In seiner Jugend leidet er an Tuberkulose, was 1919 zu einem Sanatoriumsaufenthalt führt. Nachdem er scheinbar geheilt ist, schreibt er sich 1925 an der Scuola Libera del Nudo der Kunstakademie in Rom ein, von der er jedoch aufgrund einer Auseinandersetzung mit dem Direktor ausgeschlossen wird. In der italienischen Hauptstadt hat er Gelegenheit, die Originalwerke früherer Meister wie Velázquez, El Greco, Caravaggio, Magnasco, Tiepolo, Bernini und Borromini zu studieren, aber auch Reproduktionen und Drucke von Goya, Piranesi, Ingres und den zeitgenössischen Künstlern Daumier, Picasso, Soutine und Rouault. Zu dieser visuellen Kultur gesellen sich die unterschiedlichsten Lektüren, von der Bibel bis zu Lautréamonts *Gesänge des Maldoror*, die ihm immer wieder neue moralische und poetische Horizonte öffnen. 1927 verwendet er zum ersten Mal das Pseudonym „Scipione“. Im selben Jahr beginnt er sich für die Figur des Kardinals Vincenzo Vannutelli zu interessieren, dem er neben seinem berühmtesten Porträt auch eine Reihe von Zeichnungen, Skizzen und Entwürfen widmet. Für Scipione, der von glühenden Glaubensgefühlen beseelt ist, wird der Kardinal zum Symbol der geistigen Kraft, aber auch des Niedergangs der katholischen Kirche und einer Kultur – der römischen –, der er sein ganzes Leben und seine Kunst widmen wird. Gemeinsam mit Mario Mafai, Renato Marino Mazzacurati und Antonietta Raphaël gründet er 1928 die sogenannte Scuola romana (oder Scuola di via Cavour), die als Reaktion auf die Gruppe Novecento Italiano entsteht. Im folgenden Jahr verbringt er die Sommermonate in Collepardo. 1930 stellt er auf der Biennale von Venedig *Il Cardinal Decano* aus, und im Jahr darauf ist er auf der Quadriennale in Rom vertreten. Er verfasst Zeichnungen und Titelseiten für die Zeitschrift „L'Italia Letteraria“. 1931 gründet er mit Mazzacurati die Zeitschrift „Fronte“, von der nur zwei Nummern erscheinen, jedoch mit Beiträgen von berühmten Persönlichkeiten wie Giuseppe Ungaretti und Alberto Moravia. Als sich Scipiones Gesundheitszustand verschlechtert, wird er in das Sanatorium von Arco di Trento eingeliefert, wo er 1933 im Alter von nur 29 Jahren stirbt.

Scipione, Cavallo infuriato (Il cavallino) [Wütendes Pferd (Das Pferdchen)], 1929

In Scipiones Arbeit taucht das Bild des Pferdes immer wieder auf: Wie bei keinem anderen Maler handelt es sich bei ihm um eine allusive Figur, die auf seine innere Zerrissenheit hindeutet und oft Unheil verkündet.

Cavallo infuriato entsteht in einem entscheidenden Moment des stilistischen Reifeprozesses des Künstlers: Der Fünfundzwanzigjährige hat vor kurzem einen archaisierenden Malstil mit soliden, wohlgestalteten Volumen aufgegeben, um sich einem neuen Stil expressionistischer Prägung zuzuwenden, der in Italien tatsächlich noch unbekannt ist. Am Ende des Jahrzehnts legt Scipione die visionäre Energie frei, die die Grundlage seiner künftigen Arbeit bilden wird, weit weg von den vorherrschenden ästhetischen Tendenzen, die sich an einem klassizistischen Geschmack orientieren: Es sind häufig irrationale Figuren mit unruhigen Konturen, die, in einer dunstigen Farbpalette gehalten, der Szene eine emotionale Wirkung verleihen.

Scipione, Bozzetto per il ritratto del Cardinal Decano [Skizze für das Porträt des Kardinaldekans], 1930

1930 nimmt er den Zyklus von Arbeiten in Angriff, die den Kardinal Vincenzo Vannutelli darstellen. Das Porträt des Kardinals, das heute in der Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rom verwahrt wird und von dem wir hier eine Skizze zeigen, ist in Bezug auf den künstlerischen Einsatz, das Thema und das Format Scipiones ehrgeizigstes Werk, dem die Kritik stets eine zentrale Bedeutung in der kurzen Karriere des Künstlers beigemessen hat. Das Gemälde entsteht als spontane Hommage an die Autorität des Dekans und fügt sich ganz allgemein in die Serie der Werke ein, die von Scipiones Faszination für die Embleme des katholischen und barocken Romanismus zeugen. Der Maler lässt sich von der Genauigkeit der Beobachtung und den leuchtenden Farben der berühmten Porträts von Geistlichen eines Velázquez und Tiziano inspirieren, doch jenes Gleichgewicht zwischen formaler Suche und geistiger Intensität, das er in seiner eigenen Kunst anstrebt, findet er in der Malerei von El Greco, dem Maler eines der bekanntesten Kardinalporträts in der Kunstgeschichte (desjenigen des Kardinals Fernando Niño Guevara, das sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet).

Scipione, Studio per il Cardinal Decano [Studie für den Kardinaldekan], 1930

Diese Studie ist eines der intensivsten Werke des Künstlers, das umso eindrücklicher ist, als es mit äusserst sparsamen Mitteln ausgeführt wurde. Für einmal verzichtet Scipione auf den üblichen symbolischen Apparat und konzentriert sich stattdessen auf das Sujet und seine malerische Umsetzung. Es ist eine Arbeit, in der die Schnelligkeit der Ausführung spürbar ist und wo die in Schwefeltönen gehaltene flüssige Farbe auf der Höhe von Stirn und Nase unvermittelt Lichtflecken bildet. Der Künstler lässt erkennen, dass er sich mit der Malerei der „Tenebrosi“ des 17. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat, deren Lektion er mit einem verächtlichen, raschen Pinselstrich aktualisiert. Im Vergleich zu anderen Porträts fehlen in diesem Bildnis Hinweise auf die Stellung des Porträtierten in der kirchlichen Hierarchie, genauso wie symbolische Verweise, von denen Scipiones Kompositionen normalerweise durchdrungen sind.

Scipione, La cortigiana romana [Die römische Kurtisane], 1930

Wenn es ein Werk gibt, das Scipiones künstlerischen Werdegang besser als alle anderen zusammenfasst, dann ist es *La cortigiana romana*. Die provokative Vermischung von sakralen und profanen Sujets; ein bissiger, ans Groteske grenzender Humor; ein antiklassisch inspirierter stilistischer Ansatz, der dennoch die Achtung vor den traditionellen Werten erkennen lässt; die absolute Hingabe an seine Wahlheimat: Das sind die Zutaten, die diesem 1930 entstandenen Gemälde zugrunde liegen, und die zugleich die Poetik eines ganzen malerischen Entwicklungsgangs definieren. Die Frau legt eine gelinde gesagt bizarre Haltung an den Tag: Alles an ihr wirkt übertrieben und weist darauf hin, dass sie eine Sexarbeiterin ist. Hinter ihr öffnet sich eine überaus suggestive Geografie: ein Ausschnitt aus dem kaiserlichen und barocken Rom, in dem die Trajanssäule und die Kirchen Santa Maria di Loreto und Santissimo Nome di Maria erkennbar sind. Als Interpret eines katholischen und volkstümlichen Rom lässt Scipione ein rätselhaftes Bild entstehen, in dem er eine Analogie zwischen der Frau und der Stadt zu schaffen scheint, die symbolisch durch Dekadenz und Sittenlosigkeit miteinander verbunden sind, zu denen sich auch der Künstler, hin und hergerissen zwischen dem Wunsch nach Masslosigkeit und Erlösung, hingezogen fühlte.

Mario Sironi (1885-1961)

Sironi wird in Sassari als zweiter Sohn von sechs Geschwistern in eine Familie von Architekten, Künstlern und Musikern hinein geboren. Als er ein Jahr alt ist, zieht die Familie nach Rom, wo er die Grundschule und die technische Schule besucht. Schon in jungen Jahren zeigt er ein grosses zeichnerisches Geschick, wobei er sich an symbolistischen Künstlern wie Morris, Beardsley und Rops orientiert. 1902 schreibt er sich an der Fakultät für Ingenieurwissenschaften ein, verlässt sie jedoch nach einem Jahr aufgrund einer Depression, einer Krankheit, die auch sein weiteres Leben beeinflussen wird. Er beschliesst, sich der Malerei zu widmen und schreibt sich im Herbst an der Scuola Libera del Nudo in der Via Ripetta ein. Er lernt den Bildhauer Giovanni Prini kennen und freundet sich mit Severini und Boccioni an, die zu dieser Zeit beide Schüler von Giacomo Balla sind. Ab 1905 arbeitet er mit der Wochenzeitschrift „Avanti! della domenica“ zusammen, für die er Illustrationen und Titelseiten anfertigt. Es beginnt eine Zeit der Reisen: Er hält sich in Mailand auf, fährt im Jahr darauf in Begleitung von Boccioni nach Paris, kehrt nach Mailand zurück und begibt sich anschliessend nach Deutschland, wo er ein Interesse für die klassische Kunst entwickelt. 1913 wendet er sich dem Futurismus zu. Im folgenden Jahr spielt er im futuristischen Stück *Piedigrotta* mit und nimmt an der ersten Ausstellung und der internationalen Tagung der Futuristen in der Galerie Sprovieri teil. Bei Kriegsausbruch meldet er sich zusammen mit Marinetti, Boccioni, Luigi Russolo und anderen zum freiwilligen Radfahr-Bataillon und unterzeichnet Marinettis Manifest *L'orgoglio italiano*. Nach Kriegsende zieht er zunächst nach Rom, wo er Gelegenheit hat, sich mit den metaphysischen Werken von Carrà und De Chirico auseinanderzusetzen, und anschliessend nach Mailand, wo die ersten Stadtlandschaften entstehen. 1919 schliesst er sich dem Faschismus an, dessen Doktrin er bis zum Schluss treu bleibt. Er besucht den Mailänder Salon von Margherita Sarfatti und gehört 1922 zu den Gründern der Gruppe Novecento Italiano, an deren Veranstaltungen er in den folgenden Jahren teilnimmt. Zwischen 1922 und 1943 ist er einer der Hauptillustratoren der Zeitung „Popolo d'Italia“. An der Wende zu den Dreissigerjahren durchläuft er unter dem Einfluss der Malerei von Rouault eine expressionistische Phase, die durch heftige Pinselstriche und nur knapp skizzierte Figuren gekennzeichnet ist. 1931 ist ihm auf der Quadriennale von Rom und 1932 auf der Biennale von Venedig eine Einzelausstellung gewidmet. Gleichzeitig wächst sein Interesse für die Monumentalmalerei, und 1933 verfasst er das *Manifesto della pittura*

murale, das auch von Campigli, Carrà und Funi unterzeichnet wird. Im Laufe des Jahrzehnts schafft er eine Reihe von grossformatigen Werken: Fresken, Mosaik, Reliefs und Glasmalereien. Im September 1943 schliesst er sich der Republik Salò an. Als er von einer Partisanenbrigade aufgehalten wird, rettet ihm Gianni Rodari das Leben, der ihn erkennt und ihm einen Passierschein ausstellt. 1944 erscheint eine luxuriöse Monografie, verfasst von Luciano Anceschi und herausgegeben von Giampiero Giani.

Mario Sironi, Paesaggio urbano con figure [Stadtlandschaft mit Figuren], 1922-1924

In den frühen 1920er Jahren führt Sironi bedeutende Variationen im Zyklus der Stadtlandschaften ein, den er 1919 nach seinem Umzug von Rom nach Mailand begonnen hat. Sie betreffen den Bildausschnitt, der sich von der Frontalansicht auf die Seite verlagert, was zu einem erhöhten Blickwinkel führt, und ausserdem die Malmaterie, die zwar dicht und kompakt bleibt, aber eine weniger klumpige Textur aufweist. Die wichtigste Veränderung liegt jedoch in der Einführung eines für ihn neuen Typs von Personen und der Vergrösserung der Figuren im Verhältnis zu ihrer Umgebung. Der erste Besitzer des Werks war Filippo Anfuso, ein bekannter Politiker, treuer Gefolgsmann von Mussolini und während des Faschismus Diplomat (er war italienischer Botschafter in Deutschland), der eine bedeutende Kunstsammlung mit Werken aus dem 17. Jahrhundert bis zur zeitgenössischen Kunst besass.

Mario Sironi, Il bevitore [Der Trinker], 1923-1924

Die klassizistischen Höhepunkte, die Sironi Mitte der Zwanzigerjahre erreichte, wurden durch seinen Versuch vorweggenommen, die Solidität der Novecento-Bewegung mit formalen Lösungen zu versöhnen, die an die Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts anknüpften. *Il bevitore* ist das charakteristischste Beispiel für diese experimentelle Phase. Das Thema kommt in Sironis Arbeit häufig vor: Zu Beginn des Jahrhunderts in einigen futuristischen Temperabildern und Collagen; in den Zeichnungen der metaphysischen Periode; zwischen den 1920er und 1930er Jahren in Verbindung mit einer persönlichen Interpretation des europäischen Expressionismus; und schliesslich in der Nachkriegszeit in einer von einer energischen gestischen Dynamik geprägten Malerei. Während seine Architekten, Ingenieure, Bildhauer und später, in den 1930er Jahren, die Athleten, Pflüger und Bauern einen überlegenen, epischen und kraftvollen Menschenschlag darstellen, verkörpern die Trinker eine Existenz am Rande der Gesellschaft und sind ein Sinnbild für das Unbehagen im grossstädtischen Leben, dessen Opfer sie waren und an dem zeitweise auch Sironi selbst litt. Auf äusserst produktive

Perioden folgten regelmässig depressive Phasen und Schaffenskrisen. *Il bevitore* zeichnet sich durch ein äusserst ausgewogenes formales Gleichgewicht und den Verzicht auf Details zugunsten einer Vereinheitlichung der Volumen und einer extrem reduzierten Farbskala aus. Das Werk befand sich bis 1950 in der Sammlung von Margherita Sarfatti.

Mario Sironi, Pandora (Il mito di Pandora)

[Pandora (Der Mythos der Pandora), 1924 (später wieder bearbeitet)]

Der Frauenkörper neben einer bauchigen Vase ist ein *Topos* der italienischen Malerei des „Ritorno all'ordine“ (Rückkehr zur Ordnung), insbesondere im Rahmen der Novecento-Bewegung. Mit ihrer soliden physischen Präsenz und ihren geschwungenen Formen war die Vase das ideale Objekt, um sie einem menschlichen Körper zur Seite zu stellen, und wurde zum Emblem eines neu entdeckten mediterranen Klassizismus. In *Pandora* friert Sironi das erotische Potential des weiblichen Akts in einer archäologisierend dargestellten Figur mit einem strengen, ausdruckslosen Gesicht ein, die in ihrer plastischen Gestaltung nicht weniger solide wirkt als die Statue im Hintergrund, mit der sie einen stummen Dialog führt. Die dunkle, nüchterne Architektur des Interieurs wird durch eine Öffnung in Form eines Bogenfensters durchbrochen, das sich hinter dem weiblichen Akt auf eine Landschaft öffnet, die an jene in Leonardos frühen Bildern erinnert. Obschon das Gemälde in Bezug auf Engagement und Ergebnis eine wichtige Etappe in Sironis frühen Reifejahren darstellt, findet sich in der Biografie des Künstlers keine Spur davon bis 1944, als es in der Monografie von Giampiero Giani, dem ersten Besitzer des Bildes, reproduziert und veröffentlicht wurde.

Mario Sironi, Paesaggio urbano con gasometro (Periferia)

[Stadtlandschaft mit Gasometer (Vorstadt)], 1943-1944

Der Zusammenbruch des Regimes bedeutet für Sironi nicht nur die Niederlage seiner politischen Ideale, sondern auch das Ende eines ästhetischen Projekts, das auf der Wandmalerei gründete, und die Rückkehr zum traditionellen Gemälde. Die endgültige erneute Wende hin zur Staffeleimalerei fällt mit der Wiederaufnahme von Themen zusammen, die er über zwanzig Jahre zuvor entwickelt hatte, wie die Stadtansichten und die metaphysischen Kompositionen. *Paesaggio urbano con gasometro* ist ein hervorragendes Beispiel für diese Periode, die jedoch – zumindest was den Stadtrand von Mailand anbetrifft – schon Mitte des Jahrzehnts unterbrochen wurde und später nur noch episodisch auftauchte.

Im Vergleich zu den Stadtlandschaften der frühen 1920er Jahre, die sich durch eine erhöhte Perspektive auszeichneten, sind die späteren Stadtansichten

durch die Anordnung von Gebäuden vor einem tiefen Horizont gekennzeichnet. Und während vorher das Mauerwerk, die Wände und die Fenster mit klar umrissenen Farblöcken dargestellt waren, zerfallen jetzt die Konturen, und die Farbschicht erhält eine neue Materialdichte. Alles trägt dazu bei, die dramatische Aufladung und die trostlose Stimmung der Darstellung zu verstärken.

**Mario Sironi, Periferia (Paesaggio urbano)
[Vorstadt (Stadtlandschaft)], 1944**

Innerhalb weniger Jahre wird Sironi von einem der repräsentativsten und rühmlichsten zu einem der meist umstrittenen Künstler seiner Zeit. Fast zwanzig Jahre lang geht er den schmerzhaften Weg der Isolation. In Werken wie *Periferia*, das 1944 entsteht, setzt Sironi seine innere Zerrissenheit visuell um. Das gestalterische Ideal der Stadtansichten aus den frühen 1920er Jahren scheint hier unwiederbringlich verloren zu sein, und die in Sironis Arbeit so typische plastische Solidität wird abgeschwächt zugunsten eines Gegenlichts, das die Volumen in körperlose Silhouetten verwandelt. Die räumliche Vereinfachung erlaubt dem Künstler, sich ganz auf die Materie zu konzentrieren und so eine von Spachtelstrichen und zerfaserten Pinselstrichen gezeichnete Oberfläche zu schaffen. Von den anderen Werken aus dieser Zeit unterscheidet sich *Periferia* durch den Ausschnitt der Szene, die formale Knappheit und farbliche Sparsamkeit sowie die gestische Ausführung, die es zu einem angstbeladenen Bild machen. Diese formalen und Ausdrucksmittel wurden von jenen bemerkt, die in der Nachkriegszeit eine stark existenziell gefärbte Figuration entwickelten.

In Zusammenarbeit mit



Hauptpartner



Wissenschaftlicher Partner



Gründer




Institutioneller Partner



MASILugano

Museo
d'arte
della Svizzera
italiana

MASI | Palazzo Reali
Via Canova 10
6900 Lugano

   @masilugano #palazzoreali

www.masilugano.ch