LIBERO ELIO ROMANO

1909—
1996

accademia di belle arti catania

Centro Studi d'Arte "Elio Romano" Catania

Comune di Catania

Libero Elio Romano 1909—1996

a cura di Vittorio Ugo Vicari

Catania, Palazzo della cultura
Sala delle mostre principali,
31 ottobre 2022 — 20 gennaio 2023

Regione Siciliana
Assessorato dei beni culturali
e dell'identità siciliana
Dipartimento dei bei culturali
e dell'identità siciliana

Promossa da
Accademia di Belle arti di Catania
Centro Studi d'arte 'Elio Romano'

Sponsor tecnici

in collaborazione con
Comune di Catania
Soprintendenza ai BB. CC. AA. di Catania
Parco Archeologico e Paesaggistico di Catania e della Valle dell'Aci
Soprintendenza ai BB. CC. AA. di Enna

R.U.P.
Francesca Zappalà

Comitato d'onore
Sindaco di Catania
Salvo Pogliese
Assessore alla Pubblica Istruzione, Attività e Beni Culturali, Pari Opportunità e Grandi Eventi, Comune di Catania
Barbara Mirabella
Soprintendenza ai BB. CC. AA. di Catania
Irene Donatella Aprile
Soprintendenza BB. CC. AA. di Enna
Nicola Francesco Neri
Dirigente responsabile del Parco Archeologico e Paesaggistico di Catania e della Valle dell'Aci
Gioconda La Magna
Direttore dell'Accademia di Belle arti di Catania
Gianni Latino
Presidente dell'Accademia di Belle arti di Catania
Lina Scalisi

Comitato scientifico
Accademia Belle arti di Catania
Giuseppe Frazzetto
Università degli Studi di Catania
Dipartimento di Scienze della Formazione
Rosalba Panvini
Università degli studi di Catania
Dipartimento Studi Umanistici
Barbara Mancuso
Soprintendenza BB.CC.AA. di Enna
Paolo Russo
Soprintendenza BB.CC.AA. di Catania
Ida Buttitta

Comitato tecnico-organizzativo
Alessandro Blancato
Salvatore Lo Giudice
Elio Romano Jr.
Guido Romano
Maria Gabriella Xibilia
Davide 'Nebraska' Failla

Segreteria organizzativa
Simona Di Stefano
Apparati video tecnologici
Ilaria Egle Tomaselli
Consulenza digitale
Eugenio Liotta

Testi
Gaetano Bongiovanni
Elena Cantarella
Angela Chiara Cernuto
Giampaolo Chillé
Dolores Gardassanich
Giovanna Giordano
Raffaella Greca
Davide Lacagnina
Alfio Milluzzo
Umberto Naso
Raffaella Perna
Salvatore Pistone Nascone
Stefania Reitano
Vittorio Ugo Vicari
Ahmad Gianpiero Vincenzo

Istallazione performativa
A Restless wind blew through the trees.
Umberto Naso, alias Il giardiniere
Libero Elio, guarda la terra come un unico giardino

Cinedocumenti
Carmelo Brex

Schede storico-artistiche delle opere in mostra
A cura di Accademia Belle arti Catania,
Dipartimento di Comunicazione e didattica dell'Arte, Scuola di Comunicazione e Valorizzazione del Patrimonio Artistico DASL09, Diploma Accademico di Secondo Livello in Didattica e mediazione culturale, Cattedra di Catalogazione e gestione degli archivi, Professoressa Viviana Scalia

Schede di catalogo
Nancy Adornetto (N. A.)
Sarah Consoli (S. C.)
Lorena Contaldo (L.M. C.)

Fotografie in catalogo a cura di
Accademia Belle arti Catania, Dipartimento di Progettazione arti applicate, Scuola di Progettazione artistica per l'impresa DASL06, Diploma Accademico di Secondo Livello in Fotografia, Professore Carmelo Nicosia

Campagna fotografica
Monica Assunta Faia
Andrea Maria Valisano
Ivan Terranova

Ulteriori referenze fotografiche
Carmelo Brex
Rocco Cristaudo
Giuseppe Nicoletti
Vittorio Ugo Vicari

Libero Elio Romano (1909-1996)
un'idea di Guido Romano e Vittorio Ugo Vicari
a cura di Vittorio Ugo Vicari

Progetto grafico e impaginazione
Anna Compagnone
Sofia De Grazia
Isabelle Gliozzo

Copertina
Gianni Latino

Abbreviazioni
BSUUD
Biblioteca di Studi Umanistici, Università degli studi, Udine
CAMS
Collezione Alfio Milluzzo, Scordia (CT)
CDGCT
Collezione Dolores Gardassanich, Catania
CGAEN
Collezione Giuseppe Acascina, Enna
CGRCT
Collezione Guido Romano, Catania
CPSFCT
Collezione Paolina Savoca Famà, Catania
CSASCT
Collezione Santina Aurora Savoca, Catania

LIBERO ELIO ROMANO 1909 1996

Catania, Palazzo della cultura
Sala delle mostre principali,
31 ottobre 2022 — 20 gennaio 2023

© 2021 Regione siciliana,
Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana,
Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana.
Opera edita e finanziata dal capitolo 376528
Iniziative direttamente promosse, esercizio finanziario 2021.

Tutti i diritti riservati
Fotografie e testi degli autori.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'Istituzione.

Finito di stampare nel mese di novembre 2021 presso Saturnia s.r.l., Siracusa

Libero Elio Romano 1909-1994 : Catania, Palazzo della cultura, Sala delle mostre principali, 31 ottobre 2022-20 gennaio 2023 / a cura di Vittorio Ugo Vicari. - Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2022.
ISBN 978-88-6164-530-1
1. Romano, Elio <1909-1996>.
759.5 CDD-23 SBN PAL0350541

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace

Indice

Presentazioni istituzionali 8

Introduzione

Caro Elio Romano di Giovanna Giordano 22

A Restless wind blew through the trees, di Umberto Naso 24

Prima parte
I saggi

Elena Cantarella
Elio Romano. Gli anni della giovinezza e la formazione artistica siciliana 29

Davide Lacagnina
1928-1938: gli anni della formazione tra Roma e Firenze e le prime affermazioni espositive nel sistema dell'arte in Italia sotto il fascismo 36

Gaetano Bongiovanni
Paesaggio, natura morta e ritratto. Quadri inediti di Elio Romano dagli anni Quaranta agli anni Ottanta 46

Ahmad Gianpiero Vincenzo
1964-1979. Il Nuovo canone Romano 50

Stefania Reitano
1980-1996. L'ultimo periodo fino alla morte 53

Seconda parte
I contesti

I sezione
Paesaggio e territorio

Giampaolo Chillé
Romano e il vedutismo siciliano del Novecento 61

Vittorio Ugo Vicari
La langue *paesaggistica di Romano* 65

II sezione
Mostre e fortuna critica

Raffaella Perna
Elio Romano alle Quadriennali d'arte romane (1935-1965) 71

Salvatore Pistone Nascone
'La primavera siciliana'. Elio Romano e certa pittura di gusto ottocentesco alla mostra del 1949 75

Angela Chiara Cernuto
Elio Romano a Santa Maria degli Angeli. Il nucleo collezionistico del comune di Assoro 85

III sezione
Le tecniche artistiche

Dolores Gardassanich
Elio Romano pittore 93

Gaetano Bongiovanni, Alfio Milluzzo
Intorno a Elio Romano incisore 97

Vittorio Ugo Vicari
Una 'maniera' in bilico. Romano scultore e affreschista 101

Raffaella Greca
Il Restauro degli affreschi presso lo Studio d'artista di Elio Romano a Morra (2000) 117

Note 121

Terza parte
Il catalogo

Introduzione della curatrice 139

Schede storico-artistiche delle opere in mostra 141

Apparati

Indice delle illustrazioni 205

Bibliografia

Tesi

Sitografia

Presentazioni istituzionali

LIBERO ELIO ROMANO
1909
1996

Lina Scalisi
Presidente
dell'Accademia
di Belle arti
di Catania

La mostra su Elio Romano curata da Vittorio Ugo Vicari era, da molto tempo, attesa a Catania e nel mondo delle arti. Esito di un percorso di studio e analisi, e di un costante rapporto con la Famiglia, la storia di questa mostra si è infatti intrecciata con quella dell'emergenza sanitaria degli ultimi due anni che ne ha interrotto la preparazione proprio quando si era agli ultimi passi dal traguardo, dall'apertura nelle sale di Castello Ursino, luogo emblema dei tesori artistici di questa nostra Città.
Un'interruzione inattesa che, però, non ha interrotto il lavoro di Vicari che con intelligenza ha trasformato un imprevedibile incidente, nell'occasione per aggiungere ulteriori arricchimenti alla ricerca che, da tempo, conduce su questo grande Maestro del Novecento e sul contesto in cui visse e operò. Tempo fruttuosamente dedicato a perfezionare l'allestimento della mostra, poi trasferita a Palazzo della Cultura - altro luogo simbolo della vita artistica cittadina -, e di questo volume con cui la narrazione visiva delle opere esposte, si unisce a quella della vita di Romano e delle sue inquietudini di artista carismatico, raffinato, essenziale. Lo si coglie subito nella struttura del volume e nelle scelte tematiche degli Autori coinvolti nel percorso di ricerca con risultati che innovano le nostre conoscenze sul suo mondo: dalla formazione alle frequentazioni, alle inclinazioni di un artista di frontiera, perché è di frontiera chi rimane aperto alle suggestioni di tecniche, di idee, di scuole.
Saggi in cui i fili della memoria si intrecciano a quelli dell'arte italiana del Novecento e delle sue molteplici professionalità, e che oggi la mostra e il volume restituiscono al panorama nazionale come era giusto che fosse e come è stato fatto. E di questo siamo grati.

Gianni Latino
Direttore dell'Accademia di Belle arti di Catania

Oltre che un artista colto e stimato, Elio Romano è stato un docente dell'Accademia di Belle arti di Catania, quale parte di un progetto culturale organico fortemente voluto da Nunzio Sciavarrello che intendeva far transitare la città di Catania dalla dimensione di bottega verso la formazione artistica della Pubblica Istruzione. Per tale ragione Romano fu chiamato a insegnare prima al Liceo artistico etneo, dal 1964 in avanti, poi da noi in Accademia, dal 1974 fino a fine carriera nel 1979. Questi due semplici dati non sono indifferenti; essi misurano la volontà di un cenacolo intellettuale e artistico con a capo il fondatore del nostro Istituto, volto a concentrare nella 'capitale economica della Sicilia i migliori talenti della sua generazione. Per certi versi l'opera di Romano docente, negli anni in cui insegnò, rischiava di rimanere, tuttavia, isolata: un paesaggista figurativo nel vortice degli anni Sessanta e Settanta, quando anche Catania si accendeva di fervori concretisti e delle neo avanguardie. Eppure, nel 1986 l'Accademia gli rendeva omaggio con un'importante retrospettiva edita da Mazzotta, Milano, a cura di Virgilio Anastasi. Un secondo omaggio gli veniva tributato nel 1993, a cura di Francesco Gallo, e la città di Catania tutta tornava a tributarlo nel 1995, un anno prima della morte, con l'ultima grande mostra antologica di Castello Ursino, a cura di Giuseppe Frazzetto. A riprova del fatto che Romano aveva superato indenne le mareggiate sperimentali del secondo Novecento e si presentava al pubblico in tutta la grandezza, novità e freschezza dei maestri imperituri.
L'occasione del ventisettesimo da quell'ultima mostra è data ora dal corale impegno di molti studenti, studiosi ed estimatori, coordinati da Vittorio Ugo Vicari in questa bella esposizione fortemente voluta dagli eredi del maestro. Mi piace sottolineare l'alto livello di sinergia che il gruppo di lavoro ha saputo mettere in atto, consolidando il rapporto tra l'Accademia di Belle arti, gli enti pubblici territoriali, gli organismi di tutela e l'Università di Catania. In attuazione della L. 508/99 di riforma del sistema dell'Alta Formazione Artistica e Musicale, che intendeva transitare l'AFAM verso uno standard di studio, ricerca e produzione culturale allineato alla media europea, l'esperienza condotta dall'équipe di questa mostra è certamente un viatico che sapremo, tutti insieme, consolidare. Nella sua introduzione Vicari pone l'accento sul carattere unitivo, interdisciplinare e sinergico della sua iniziativa. Non posso che sposare tale intenzione, estendendola idealmente a futuri e più ampi accordi istituzionali e territoriali.

Barbara Mirabella
Assessore alla Pubblica Istruzione, Attività e Beni Culturali, Pari Opportunità e Grandi Eventi, Comune di Catania

È una grande gioia ospitare nella prestigiosa sede del Palazzo della Cultura, la mostra antologica di Elio Romano dal titolo *Libero Elio Romano (1909-1996).* Abbiamo lavorato tanto, insieme con la famiglia, co-organizzando questa rassegna fortemente voluta dall'amministrazione comunale.
Elio Romano, a cui va il mio personale apprezzamento, con la sua arte tramanda la Sicilia vera, dalle terre nude e i cieli pallidi, con le case annidate all'ombra delle fronde degli alberi che raccontano una doviziosa conoscenza delle proprie cose; spesso, è possibile comparare le sue opere al peso delle parole di alcune pagine di romanzi di autorevoli scrittori della nostra Sicilia in cui si descrivono momenti della vita dei campi o di scorci di una realtà tangibile che trasuda dai nostri pensieri nostalgici e ci riporta alla memoria di un tempo andato, ancora pietrificato e bruciato dai pomeriggi assolati delle estati isolane.
Elio Romano, considerato dalla critica più autorevole uno dei più significativi maestri dell'arte dell'ultimo secolo, con i suoi numerosi dipinti ha la capacità di aprire la nostra mente a un viaggio di una dimensione di grande profondità interiore il cui fascino del colore puro e assoluto, intriso di luce, riportano al clima espressionista, a una visione che al contempo fa bene all'anima e ci riporta alla memoria i paesaggi assolati della nostra Sicilia, intrisi dei colori e della bellezza di questa nostra terra, ancorata a una leggerezza atmosferica in cui il rapimento fantastico ed emotivo, l'intensità di sentimenti, si presentano allo spettatore come racconti tradotti in pennellate ricche di simboli e contenuti. I toni terrosi delle sue cromature sono i toni che accarezzano le vicende popolari, la cui stesura, inoltre, è di grandissima qualità, con la sintesi vigorosa, mossa da vibrazioni esistenziali e potentemente espressionista.
La città di Catania lo sente particolarmente figlio suo ed è fortemente grata di poter ospitare e condividere un così importante progetto. Il suo racconto ci rende appagati e sereni ed è come se tutto trovasse una risposta.
Grazie Maestro!

Alberto Samonà
Assessore Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana

Da Assessore dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana sono ben felice di dare il mio contributo al catalogo che celebra Elio Romano, un grandissimo pittore che, attraverso l'arte, ci ha condotto per mano dentro le sue esistenza ed essenza. Nato nel 1909, si formò come uomo e pittore intorno a quegli anni Trenta in cui il Cubismo e il Futurismo avevano travolto ciò che era definito "classico" e la guerra mondiale, a sua volta, le vite e il pensiero. Nonostante questo vento, che sembrava voler spazzare via il pregresso, il già avvenuto, Elio Romano continuò imperterrito il suo percorso fuori da quel tempo, immerso a dipingere i ben noti paesaggi siciliani: un Gattopardo dell'arte, forse perché cio che era stato lo rassicurava più di ciò che era da venire. Isolato, ma mai solo, nel cuore della Sicilia, precisamente nell'ennese, mi ricorda il barone Casimiro Piccolo di Calanovella, anch'egli pittore, che guardava il mondo dalla sua Villa Vina, dominante Capo d'Orlando. Mentre quest'ultimo dipingeva, però, gli spiriti elementali, ritratti nel magnifico parco della sua dimora, Elio Romano, piuttosto, la realtà dell'entroterra con la sua natura sincera, profonda e familiare, in cui ogni cosa, non viziata da correnti legate alla moda dei tempi, aveva un suo posto e un equilibrio inalterabile.
Per tale ragione potrebbe esser considerato un "Genius loci" in quanto rispecchiante e incarnante il suo mondo. Il Maestro, infatti, con il suo magistrale pennello, ebbe il merito di rendere tangibile la natura servendosi, anche, di materiali che lo riportavano alla vita vera, quella semplice dei molti. Peraltro, negli ultimi anni della seconda guerra, scrisse un libro, finito di stampare nel 1995, in cui raccontò episodi che avevano come centro la casa di campagna di Morra.
Il titolo che, inizialmente, doveva essere Le *fluenti stagioni*, dietro *consiglio* degli editori, fu cambiato in *Fanuzza*, il nome di una giovane maestrina che, venuta a insegnare in quei luoghi remoti dalla forte interiorità, fu convinta dal pittore, come le figlie di contadini e massari, a posare nuda senza giudizi e pregiudizi perché lui era per tutti: "U Judice", un uomo dalla indubbia moralità, un puro immerso tra distese di grano e montagne brulle, amante della genuinità della gente di paese di cui amava circondarsi.
Sono davvero contento che con il catalogo e la mostra, a cui ho dato il mio entusiasta apprezzamento, Elio Romano venga ascritto, con ancora più forza, nel novero dei massimi esponenti della nostra identità culturale e territoriale dalle variegate sfumature, quelle che lui amava dipingere. Concludo dicendo che fu uomo e artista Libero, proprio come il primo nome che i genitori gli diedero, e la sua Sicilia priva di retorica, schietta, come mi piacerebbe venisse, con parole o pennellate, sempre raccontata.

Irene Donatella Aprile
Soprintendente BB.CC.AA. di Catania

È con vivo piacere che accolgo l'invito di dedicare questa presentazione alla memoria del Professor Elio Romano, illustre docente dell'Accademia di Belle arti di Catania e importante artista che con la sua produzione pittorica e attività scultorea ha dato lustro al Novecento siciliano, contribuendo a rendere di spicco la tecnica della sua 'arte, tale che la Soprintendenza si pone, a pochi decenni dalla sua scomparsa, interessanti problematiche concernenti gli aspetti della tutela, del restauro e della musealizzazione della sua instancabile opera.
Per questa ragione è nato il Centro Studi d'Arte intitolato a suo nome, fortemente voluto dal figlio Guido, con l'obiettivo di offrire, attraverso la formazione di questo catalogo e a seguire della mostra, una maggiore conoscenza e promozione dell'opera paterna.
La redazione della pubblicazione qui presentata, frutto di una collaborazione sinergica tra il suddetto Istituto e l'Accademia di Belle arti, ha avuto un semplice apporto dalla Soprintendenza, facendo da collegamento con il Dipartimento Regionale per i Beni Culturali il quale, apprezzando il patrimonio artistico di un siffatto maestro, ha voluto concorrere alla sua promozione culturale per ampliarne la fruizione a un pubblico vasto e colto.
Attraverso un programma di studio e di ricerca, tramite i propri validi funzionari storici dell'arte, negli ultimi anni la Soprintendenza ha avviato un percorso di relazione tra l'arte del Novecento e la tutela dei Beni Culturali, approfondendo la conoscenza degli autori del secolo scorso, favorendo l'accompagnamento delle opere d'arte verso la legislazione italiana e siciliana, transitandole dalla dimensione della critica e del mercato a quella della storia dell'arte, della teoria del restauro e dei sistemi museali. I rapporti culturali e professionali, anche fuori della Sicilia, di giovani artisti e intellettuali diventati poi famosi (la storia artistica di Elio Romano è emblematica in tal senso), sono la testimonianza valida e concreta del dialogo sopra accennato, alla scoperta di un secolo, il XX già alle spalle, vivace e problematico.
Non vi è dubbio che saremo i fautori di tutte le possibili azioni sinergiche volte a favorire la consapevolezza di un periodo e di un movimento culturale di cui vogliamo occuparci con sempre più interesse, affermando l'importanza dell'interdisciplinarietà come prodotto derivante dall'ascolto e dialogo tra i diversi operatori di un sistema territoriale qual è la città metropolitana, il suo intorno, il paesaggio. Per queste ragioni, sarà motivo di grande soddisfazione per la Soprintendenza ai Beni Culturali di Catania promuovere ogni futura iniziativa culturale sulle opere di Elio Romano e della sua generazione, in condivisione con il Centro Studi e insieme all'Accademia di Belle arti che ringrazio personalmente e a cui desidero manifestare il più vivo apprezzamento. Così come desidero porgere un particolare ringraziamento al Professor Vittorio Ugo Vicari, la cui azione costante incarna al meglio le sinergie e le qualità sopra dette, consentendoci di guardare con fiducia e interesse ai futuri meccanismi di tutela e di valorizzazione dell'opera d'arte.

Nicola Francesco Neri
Soprintendente ai BB.CC.AA. di Enna

Una lunga vita e una lunga carriera. Che poi per un artista sono la stessa cosa, soprattutto per chi, come nel caso di Elio Romano, non ha mai smesso di dipingere. Una personalità prolifica che attraversa tutto il Novecento, dagli anni Venti quando giovanissimo comincia a studiare pittura, sino al 1996, anno della sua morte. Una produzione che racconta la sua Terra immaginando un mondo vegetale e minerale realistico e tuttavia evocativo, generato da una tavolozza dai mille colori e da un ductus pittorico denso, pastoso, che accanto alla vista stimola ogni altro senso.
Questa mostra monografica ricostruisce la carriera di uno degli artisti più noti e fecondi della pittura siciliana del Novecento e approfondisce alcune tematiche fondamentali del suo immaginario. A poco più di venticinque anni dall'esposizione tenutasi nelle sale del Museo Civico di Castello Ursino, e a ventisei anni dalla morte, rendere omaggio a Elio Romano significa indagare nel profondo la sua pittura accolta calorosamente dal pubblico e vista con una certa benevolenza dagli addetti ai lavori, in primo luogo dalle giurie di Biennali e Quadriennali alle quali ha sempre partecipato anche dopo esser rientrato, per mai più ripartire, nella sua Sicilia. Il suo esser isolano e soprattutto il coerente realismo della sua pittura, lo hanno forse reso inviso a certa critica militante molto attiva sin dagli anni Sessanta che prediligeva discorsi informali, ma lo hanno al contempo caratterizzato come uno degli interpreti più interessanti di una sicilianità originale e mai artificiosa. I dipinti a olio, i disegni, i pastelli, le sculture e le incisioni provenienti dalle collezioni pubbliche e private esposti in questa occasione, raccontano anche di un territorio straordinario che ho avuto il privilegio di conoscere soprattutto in questi ultimi anni di direzione della Soprintendenza ennese. Un territorio dalle mille cromie, dall'ocra intenso e arroventato delle estasi afose, al verde brillante degli inverni rigidi, ai rossi, viola e gialli brillanti delle primavere vivaci, sino ai grigi fangosi degli autunni piovosi. Elio Romano ha dipinto ogni sfumatura di questa campagna che egli amava intensamente e dove ha trascorso, serenamente fa pensare la sua pittura, gran parte della sua vita a partire dalla Seconda Guerra. Romano queste terre affascinanti dell'interno ce le racconta senza aggiungere quel falso colore di 'sicilianitudine che facilmente ha attratto e attrae ancora alcuni artisti e scrittori isolani, quella pittoresca e irreale 'isolanità' che noi isolani da generazioni riconosciamo come fasulla e che può talvolta affascinare chi della nostra Terra poco conosce. E invece la pittura di Elio Romano descrive una Sicilia bella ma non pittoresca e immaginaria, di un territorio non costiero e poco conosciuto che conserva intoccati dei tesori forse meno appariscenti ma non per questo meno straordinari.
Sono quindi lieto che la Soprintendenza di Enna partecipi, insieme ad altre istituzioni e studiosi insigni, a questa iniziativa e a una mostra che torna a raccontarci un pittore che pur rimanendo tutta la vita coerente a un unico linguaggio figurativo non esaurì mai la sua vena creativa. Concludo con l'auspicio che dopo Catania l'evento espositivo possa essere ospitato nella sua tanto amata provincia di Enna.

Guido Romano
Presidente del Centro studi d'arte Elio Romano, Catania

Tempo addietro una fortunata coincidenza mi ha fatto incontrare Vittorio Ugo Vicari. Entrambi, per ragioni differenti ma contigue, stavamo pensando: io a una mostra, lui a una campagna di studi e ricerche storico-artistiche sulla figura e sull'opera di mio padre. Parlandone, abbiano convenuto entrambi che sarebbe stato opportuno concentrare i nostri sforzi sul 2020, a venticinque anni dall'ultima antologica a lui dedicata, nel 1995 a Castello Ursino. Così sono nati: un libro (*Un agricoltore assai smozzicato*, vedi infra, bibliografia), un'associazione culturale (Centro studi d'arte 'Elio Romano'), un'ipotesi di esposizione e un catalogo compendiario. La pandemia da Covid 19 ha scombussolato non poco i piani, ma noi abbiamo continuato a lavorare tenacemente, senza scoraggiarci, e ora tiriamo le reti in barca. Cosa pescheremo? Certo, Elio Romano è un artista molto stimato, e molto si è scritto su di lui in tanti anni di carriera. Eppure, le più recenti ricerche hanno portato all'emersione di una personalità in larga parte ancora ignota e inedita. Anche per noi familiari che pensavamo di conoscerlo bene, gli esiti dei presenti studi sono stati una scoperta, restituendoci un'immagine di nostro padre se possibile ancor più confidenziale.
La mostra è anche espressione di un sodalizio territoriale molto forte, che va dalla campagna assorina, in provincia di Enna, fino al mare, a quella città di Catania così importante eppure così *estranea* al modus vivendi di papà.
Tale sodalizio è ben rappresentato in questa sede, con il fondamentale contributo dell'Accademia di Belle arti etnea (di cui Elio Romano fu docente), del Comune di Catania, dell'Assessorato regionale ai Beni Culturali e dell'Identità siciliana e degli organismi di tutela e promozione competenti per i territori di Catania e di Enna, tutti enti che ringrazio sentitamente a nome della mia famiglia e dell'associazione che presiedo.
Consideriamo tutto questo un inizio. Gli scopi statutari del Centro studi d'arte 'Elio Romano', l'aspirazione dei suoi fondatori (io, mio figlio Elio Jr., mia nipote Maria Gabriella Xibilia), le intenzioni di studio e ricerca del Professore Vicari che ne è socio, intendono conseguire nel tempo un quadro completo ed esaustivo della carriera e dell'opera di nostro padre. Una non secondaria aspirazione è quella di farci promotori di attività territorialmente e culturalmente più ampie. La mostra e il catalogo che qui proponiamo sono solo un primo, fondamentale passo in tale direzione.

Introduzione

LIBERO ELIO ROMANO

1909
1996

Vittorio Ugo Vicari
Accademia di Belle arti di Catania, Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

A ventisette anni dall'ultima antologica a lui dedicata (a ventisei dalla morte), la presente opera riprende la biografia e le opere di Libero Elio Romano.
Allora veniva tentata dal curatore Giuseppe Frazzetto una via di grande interesse, fondendo in un unico volume il romanzo inedito *Fanuzza* (alias *Le fluenti stagioni*) con quarantotto tra i dipinti più rimarchevoli e maggiormente noti del pittore.
Oggi, ben consapevoli della fortuna critica di Romano ma da una prospettiva differente, vengono presentate cinquantasette opere che solo in parte ripercorrono quanto già edito, privilegiando sculture, disegni e dipinti meno noti o del tutto inediti, provenienti dal collezionismo privato, segnatamente dalle collezioni etnee di Guido Romano, Antonella Romano, Santina Aurora Savoca, Paolina Savoca Famà, Dolores Gardassanich, Maria Gabriella Xibilia, e dalla collezione Alfio Milluzzo a Scordia. Si tratta di un ordinamento meno esornativo di altri ma più intimo, maggiormente raccolto intorno a immagini che personalmente considero determinanti: una sorta di viaggio affettivo tra luoghi, amicizie e amori, quale naturale riflesso di una ristretta cerchia gravitante intorno alla biografia dell'artista.
Senza entrare nel merito delle ragioni storiche che giustificano la continuata attenzione nazionale e regionale rivolta a Romano, vorrei in questa sede far comprendere al lettore l'articolato percorso della mostra, soprattutto mettendo in rilievo l'alto livello di interdisciplinarietà posto in essere nelle ricerche pubblicate in catalogo. Perché, se un merito potrà avere il nostro lavoro, lo guadagnerà nell'avere fatto transitare una personalità siciliana del Novecento dalla dimensione della critica a quella della storia dell'arte, con uno scarto metodologico utile al lento processo di storicizzazione dell'autore.

Libero Elio Romano è stato un grande artista della sua generazione, e lo è stato su di una scala di valori nazionale. Accademico fiorentino, pluripremiato prima, durante e dopo la Seconda Guerra mondiale, fu tenuto nella dovuta considerazione dalle élite fiorentine, romane e catanesi al punto che insegnerà, appena diplomato, presso la neonata Facoltà di Architettura toscana, successivamente presso il neonato Liceo artistico di Catania e infine presso la giovanissima Accademia di Belle arti etnea. Della sua cerchia di mentori, estimatori e amici fecero parte alcune tra le più importanti personalità culturali e artistiche *italiane* del secolo scorso (Francesco Guglielmino, Giuseppe Luigi Ferretti, Giuseppe Lombardo Radice, Mario Mafai, Felice Carena, Ennio Pozzi, Nunzio Sciavarrello, Yehezkel Streichman, Eugenio Montale, Helmut Ruhmer, Ingeborg Franck Huntizinger), delineando sin dall'adolescenza il profilo di un autore *di fronda* sia durante il ventennio che dopo, nell'Italia repubblicana e democratica. Ho avuto modo di trattare la sua vita giovanile e della prima maturità in un libro a parte. Rimando a esso per i dettagli, sovente appassionanti, di una biografia a tratti esemplare. In questa sede, da curatore ho prediletto un'impostazione cronologica, dividendo la sezione dei saggi in alcune parti sostanziali che vanno dalle prime testimonianze giovanili fino alla morte.Tali saggi trovano il loro immediato corrispettivo in altrettante sezioni espositive.

Il catalogo è aperto magistralmente, come uno stilo la busta, dalle parole di Giovanna Giordano. La studiosa, che vive in contiguità con i Romano nel palazzo etneo di piazza dei Martiri, immagina una corrispondenza di quelle che non si scrivono più e che un tempo s'infilavano sotto la porta della persona cara dirimpetto, con la verecondia di colei che si accosta senza essere vista, lasciando solamente intuire, inizialmente, la propria identità. Un gioco diacronico di visioni condivise, lei ora, lui cinquant'anni fa: il porto, la marina, «l'alba rossa sull'Etna che fuma». Da curatore non potevo auspicare incipit migliore per la presente opera. Un secondo inatteso contributo – come quegli amici che non si rivedevano da decenni e che all'improvviso ti spuntano sull'uscio di casa senza il preannuncio di una lettera o di una telefonata – è l'anticipo dell'opera landartistica che un suo allievo di allora ha voluto donare al progetto. *A Restless wind blew through the trees*, intitola l'epifanico Joyce che si firma Umberto Naso, alias il giardiniere Libero Elio, e senza punteggiatura guarda la terra come un unico giardino.
Tengo molto a questi due primi contributi per intime ragioni. Ma ce n'è una tanto esplicita quanto nuova, che voglio riferirvi in premessa. Gli studi accademici hanno per statuto un differente scopo rispetto a quelli umanistici universitari. Quando essi sconfinano nell'ambito della critica o della storia dell'arte, compito dello studioso dovrebbe essere quello di tenere fermi i cardini dell'arte stessa; fare si che l'ermeneutica non sia un esercizio a se stante, ma ruoti come un pianeta intorno al sole che è l'opera. Mi sembra dunque importante sottolineare come un catalogo storico-critico su qualsiasi artista – in questo caso Elio Romano – debba necessariamente partire da nuove produzioni e ritornare, come un rondò, all'arte. Giovanna Giordano e Umberto Naso giocano esattamente questo ruolo; lo fanno in maniera poetica e inattesa, cogliendo di sorpresa innanzitutto chi scrive. Di questo li ringrazio.

La vita giovanile, le suggestioni familiari, le prime esperienze e testimonianze artistiche di Libero Elio Romano sono prese in esame da Elena Cantarella, che colloca l'inizio della sua carriera nel più ampio prospetto delle situazioni siciliane tra le due guerre, con un focus particolare sulla realtà etnea.
Gli anni della formazione tra Roma e Firenze sono presi in esame da Davide La Cagnina, che inquadra il nostro nel più ampio dibattito sulle arti in Italia tra le due guerre. L'impostazione scelta dall'autore deborda dunque le note biografiche e traccia uno *skyline* della cultura artistica italiana durante il Ventennio, al filtro del costante ruolo e azione svolti dal Partito Nazionale Fascista e dai suoi Sindacati locali di Belle arti, entro cui la parabola espositiva di Romano (come della maggior parte dei giovani della sua generazione) si compie.
Gaetano Bongiovanni presenta alcune opere inedite a partire dal periodo bellico e post bellico, quando la famiglia Romano vive nell'enclave di Morra senza quasi mai uscirne; per questa via, si spingerà fino ai primi anni Ottanta, precisando meglio lo stile del pittore nel farsi della sua piena maturità.
Il periodo della docenza catanese è preso in esame da Ahmad Gianpiero Vincenzo, che analizza alcune ambientazioni della giovane accademia etnea nel più ampio quadro del trapasso generazionale verso il concretismo e l'Informale; di come, dalla singolare metodologia didattica adottata in quegli anni, Romano ricaverà un vero e proprio *canone* linguistico interpretativo della realtà al suo intorno.
Stefania Reitano chiude la sezione cronologica di quest'opera, descrivendo gli ultimi anni di vita di Romano, la sua sintesi artistica e poetica, i nuovi rapporti con la critica etnea degli anni Ottanta e Novanta, le sue meditazioni pittoriche conclusive.

Nella seconda parte si analizzano alcuni contesti particolari, suddivisi sostanzialmente in tre sezioni.
La prima è dedicata al paesaggio, in considerazione del fatto che Libero Elio Romano viene principalmente ricordato come vedutista, in un'enclave estremamente circoscritta tra Morra e Catania. Carattere che si riversa anche nell'autore alle prese col suo unico romanzo (*Fanuzza*), da considerare per larghi tratti una galleria di dipinti *raccontati* con un pittoricismo estremo.
È stato chiamato a dissertarne, in prima istanza, Giampaolo Chillé, che ci propone una lettura del vedutismo siciliano nel Novecento, cercando di inquadrare la concezione e l'opera di Romano nella più ampia e illustre tradizione del paesaggismo d'età moderna.
Segue il contributo di chi scrive, con l'obiettivo di tracciare, a partire da poche opere essenziali, la *langue* di Romano. Qualcosa che non può essere circoscritto al mero vedutismo ma s'incardina a un *landscape* di cui egli fu parte integrante come agricoltore e imprenditore agrario. I suoi paesaggi deborderanno nei nudi che assumono il carattere di vere e proprie costruzioni 'geologiche'.
La seconda sezione mette a fuoco il rapporto di Romano con le grandi mostre italiane del Novecento, segnatamente la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia, a cui egli viene ripetutamente invitato per quarant'anni circa, a riprova

dell'interesse e del credito riscosso in Italia dalla sua opera, malgrado la difficile transizione dell'arte italiana dalle istanze culturaliste anteguerra verso le ricerche concrete della prima età repubblicana.
Raffaella Perna prende in esame i contesti romani, l'importante ruolo svolto dalla Quadriennale e le reiterate partecipazioni di Romano alla kermesse capitolina, mettendo in luce, al contempo, le ambientazioni e gli scenari critici ed espositivi entro cui la vicenda dei siciliani in generale, e di Romano in particolare si dipana. Della Biennale veneziana, Salvatore Pistone Nascone prende in esame l'edizione del 1949; edizione dirimente per molti artisti siciliani perché sodamente collegata a un virtuoso sistema espositivo fuori e dentro dell'isola che diede corso alla speranza di una vera e propria *primavera siciliana*. Il ricco apparato documentario che lo studioso propone, in molti casi chiarisce i rapporti, le corrispondenze, gli interventi critici e gli umori contrastanti che precedettero e seguirono le kermesse di quell'anno, tra Venezia, Catania, Palermo e Messina. Chiude la sezione il contributo di Angela Chiara Cernuto, che prende in esame un piccolo ma significativo nucleo collezionistico di opere appartenenti al Comune di Assoro, oggi esposto permanentemente al locale Museo civico S. Maria degli Angeli.

Una terza sezione è infine dedicata alle tecniche artistiche predilette da Romano, che siamo portati a considerare primariamente pittore di cavalletto. Vi è però un Romano incisore, un Romano scultore e, soprattutto, un Romano affreschista. A ognuna di queste tecniche corrisponde una vicenda particolare che viene affrontata: da Dolores Gardassanich, allieva, modella e collaboratrice di Romano dalla metà degli anni Settanta; da Alfio Milluzzo (a due mani con Gaetano Bongiovanni), per molti anni incisore di Romano e docente egli stesso presso l'Accademia di Belle arti di Catania; da me, che prendo in esame le tecniche della scultura e dell'affresco; da Raffaella Greca, che è stata l'artefice dei restauri condotti sugli affreschi della tenuta a Morra, propedeutici alla decretazione del suo attuale status di 'Casa d'artista'.

Uno specifico scopo di questo progetto è il tentativo di far ricadere in una forma organica la biografia e l'opera del protagonista nella sfera e nella metodologia d'indagine della storia dell'arte. In tal senso, rimarchevole è stato il coordinamento didattico di Viviana Scalia, che presenta per la prima volta le schede storico-artistiche di tutte le opere in mostra, affidate a tre sue studentesse attualmente iscritte all'Accademia di Belle arti di Catania: Nancy Adornetto, Sarah Consoli e Lorena Contaldo.

Risulterà chiara al visitatore e lettore l'importanza didattica e interdisciplinare del progetto nel suo complesso. Posto che esso prende le fila da un'esplicita e forte volontà da parte degli eredi Romano, in particolar modo dei figli Antonella e Guido – quest'ultimo fondatore dell'Associazione culturale Centro studi d'arte Elio Romano, di recente costituzione, e ideatore della mostra assieme a me –, il progetto è espressione anche e soprattutto dell'Accademia di Belle arti catanese, la quale ha risposto all'appello con grande generosità e professionalità un poco in tutti i suoi gangli istituzionali. In tal senso, fondamentale è da considerarsi il ruolo svolto dalla Direzione didattica, nelle persone di Enzo Tromba prima, di Gianni Latino attualmente, dalla Presidenza nella persona di Lina Scalisi, della Direzione amministrativa, nelle persone di Alessandro Blancato e Maria Sileci, del Consiglio accademico nei due mandati 2018-2020 e 2020-2023, del Consiglio d'amministrazione. Altrettanto fondamentale è stato il coordinamento didattico dello stesso Gianni Latino nelle attività di progettazione, impaginazione e grafica della mostra e del catalogo, a cura dai suoi allievi: Anna Compagnone, Sofia De Grazia e Isabella Gliozzo. Come essenziale è risultata la campagna fotografica delle allieve Monica Assunta Faia e Andrea Maria Valisano, coordinate da Ivan Terranova, cultore della materia, sotto l'egida e il coordinamento didattico di Carmelo Nicosia.

Ai colleghi, al personale amministrativo e a tutti gli studenti dell'Accademia di Belle arti di Catania che hanno reso possibile questa bellissima avventura, anche a nome della famiglia Romano, manifesto una profonda gratitudine, perché l'unione (concetto e valore niente affatto scontato), come si dice, fa la forza.

Fuori dall'Accademia, plauso e ringraziamento vanno al Comune di Catania, nelle persone dell'assessore Barbara Mirabella, di Salvatore Lo Giudice (che è anche collega d'Accademia) e di Carmela Costa; al Museo Civico Castello Ursino nella persona del direttore Valentina Noto, e di Floriana Cappadonna; al personale tutto delle citate istituzioni che ci ha aiutato e facilitato nelle fasi di allestimento, apertura e chiusura della mostra.
Il progetto deve molto anche alla disponibilità dell'Università degli Studi di Catania nelle persone di Barbara Mancuso e Rosalba Panvini; della Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Catania, nelle persone del soprintendente Irene Donatella Aprile e di Ida Buttitta; della Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Enna, nelle persone del soprintendente Nicola Francesco Neri e di Paolo Russo; del Parco Archeologico e Paesaggistico di Catania e della Valle dell'Aci, nelle persone del suo direttore Gioconda Lamagna e di Gaetano Bongiovanni. Con tutti abbiamo messo in atto proficue collaborazioni istituzionali o scientifiche le quali auspichiamo continuino nel tempo, contribuendo affinché venga elevato a sistema il sodalizio tra l'istituzione accademica, il mondo universitario e gli organismi territoriali di tutela. Altrettanto esso deve alla Regione siciliana e al suo Assessorato BB. CC. e dell'I.S., al Presidente Nello Musumeci, all'Assessore Alberto Samonà, al personale tutto che ha seguito e favorito la pratica di contribuzione economica del progetto, in particolar modo Maddalena De Luca, Paolo Valentini e Giusi Patti.

Un doveroso ringraziamento va agli sponsor tecnici, nelle persone di Serafino e Carmelo Tedesco della Tedesco Impianti S.r.l., Catania, e di Davide Calcagno della Galleria d'Arte Calcagno, Catania.

Ringrazio infine tutti coloro che a diverso titolo hanno garantito la buona riuscita della mostra e del catalogo. In un ordine alfabetico e non gerarchico: Marinella Adamo, Gianni Armenio, Attilio Bruno, Maria Concetta Messina, Giuseppe Nicoletti, Teresa Pugliatti, Elio Romano Jr., Maria Gabriella Xibilia. Un grazie particolare va a Giuseppe Frazzetto, con cui ho discusso lungamente di questo progetto come del citato libro di cui egli è prefatore.

Prima di concludere per lasciare posto alle ricerche, mi preme sottolineare un fatto purtroppo ineludibile nel 2020-22. La pandemia da Covid 19 ha minato alle fondamenta le certezze di molti di noi, scotendo i sentimenti, le speranze, l'entusiasmo dei più. Di questo stato d'oppressione risente anche e soprattutto il comparto della cultura e della ricerca storico-artistica in particolare, fortemente limitata e ridimensionata dall'impossibilità di viaggiare, di consultare le biblioteche e gli archivi, di incontrare, intervistare, raccogliere in tal modo testimonianze di prima mano. Immagino che sia stato arduo per tutti gli studiosi coinvolti, come per me, mettere a punto le proprie idee supportandole con una bibliografia aggiornata. Sotto questo profilo è probabile che il volume appaia lacunoso, difetto per cui chiedo sin d'ora indulgenza al lettore. Di contro, non posso non lodare lo sforzo e l'intelligenza di coloro che vi hanno preso parte assicurandone il buon esito. Mi piace pensare che il catalogo, come tutte le opere compiute in questo *tempo orribile*, sia un manifesto della speranza e dell'ottimismo, e immaginare che a Elio Romano sarebbe piaciuto anche per questo, come dopo un conflitto bellico, come dopo un olocausto: povero di mezzi ma prepotentemente grato alla vita.

Caro Elio Romano,

lei forse non lo sa ma abito nel palazzo di Catania dove lei a lungo è vissuto. Batto la stessa sua strada per arrivare a casa, vedo ancora quello che vedeva lei e che le riempiva gli occhi: il mare al porto pieno di barche e navi, la luna piena che fa diventare color latte le balaustre di pietra e anche l'alba rossa sull'Etna che fuma. Questo ora vedo che anche lei vedeva.
Quello che vedeva si trasformava in pittura liquida e gessosa e stemperava l'abbaglio della luce siciliana in una luce più tenue, più sommessa. Troppa luce forse, troppa bellezza fuori che lei riduceva un poco. Mi dicono che era un uomo schivo, di poche parole, un po' come il suo pennello. A dire questo è mio marito Marco Vespa che lei frequentava perché appunto abitavate nello stesso palazzo. Lei al secondo piano e Marco all'ultimo così che, quando lei voleva fotografare delle sue tele con una luce più radiante, saliva su con tele e fotografo per ottenere migliore definizione sul negativo.
Marco dice di lei appunto che era un uomo schivo, di poche parole, appartato e tranquillo che sono gli ingredienti di comportamento per una buona pittura. Più si chiacchiera infatti meno si pensa, più si chiacchiera e meno si dipinge.
Era sarcastico, raccolto nella sua pittura e sua moglie, Gabriella Pescatori toscana, sempre elegante, girava anche per casa con un turbante. Poi si affacciava alla finestra mentre le popolane della zona sbraitavano e si chiedeva: «Perché queste donne urlano così?», non se ne capacitava, lei di modi così raffinati, che una donna siciliana potesse in certi casi trasformarsi in un'aquila feroce. Lei, così leggera.
La sua pittura pure era leggera e rapida, Marco dice che qualcuno lo chiamava 'lo spadaccino' perché così teneva il suo pennello, come una spada e provava un gran piacere a dipingere perché lei era un gaudente in fondo, uno che voleva godersi la vita fino all'ultimo, anche nelle tempeste. E di tempeste ne ha sopportate tante. La sua casa era agitata da un piacevole disordine e diceva sempre quello che aveva in testa di dire. Un giorno ha in verità dato del cretino a un suo vicino, un altro ha ripreso Marco Vespa perché aveva fatto verniciare la porta del garage in grigio scuro. «La dipinga di bianco, è meglio», ha detto e così Marco ha fatto, l'ha fatta verniciare di bianco. Passato da lì lei, Elio Romano, vista la porta in bianco ha detto: «No, no, non va, era meglio prima». La porta poi ritornò a essere grigio scuro e ancora adesso è così. Questo aneddoto per dire che lei non era un dogmatico, niente affatto, ma pronto a correggere i tiri delle sue opinioni e a cercare prima di ogni cosa la verità della bellezza. Se quella porta infatti era più bella scura, occorreva ammetterlo e basta perché con l'occhio vivo e vero, possiamo stabilire un equilibrio nel mondo, anche se è una semplice porta.
Nelle sue opere leggo ancora adesso l'equilibrio della pittura antica, sempre giocata sul rapporto del due o del tre, come i pittori del Quattrocento e di quelli che da loro hanno tratto insegnamento. Campigli, Morandi, Casorati, Carrà e non era solo l'aria del tempo, il fatto è che quando loro dipingevano e anche lei dipingeva in quel flusso del tempo, l'antichità era agitata da un'aria nuova che faceva fremere le forme ma ancora le forme erano là, definite, asciutte, sempre quelle. Il paesaggio si dipingeva così, il ritratto in quel modo, la natura morta anche lei aveva le sue regole e le sue discipline.
In questa mia lettera dal presente al suo passato vorrei chiederle molte cose e mi appello alla mia immaginazione. La prima domanda nasce dalla rivelazione di un gallerista che mi ha raccontato che nella sua pittura, insieme all'olio, miscelava il gesso. Sì, il gesso, quella polvere bianca che dalle pareti di roccia appunto di gesso, si lavora, si trita fino fino e poi diventa polvere. Può diventare gesso da lavagna, gesso per muri e costruzioni e può essere anche materia di scultori, Canova il primo. Le chiedo questo perché se questa rivelazione è autentica, allora della sua pittura si spiegano tante cose. Un critico potrebbe dire che grazie a questo artificio, così la sua pittura si rivela allo sguardo più materica ma a me questo aggettivo non basta, perché ogni pittura ha la sua materia, quella impalpabile di Degas e quella prepotente di Burri. Il fatto è che il gesso, miscelato ad arte nell'olio, toglie liquidità alla tela e fa sentire la tela invece come un affresco, come un muro, anche come un muro di campagna. Leggo che amava molto la campagna e che coltivava il suo orto a Morra e chi frequenta le terre di Sicilia sa che ogni scorcio di campagna ha una sua durezza. Forse quel gesso là, messo ad arte nelle sue misture di colore, dava e dà ancora alla tela quella consistenza di verità e di campagna che biancheggia al sole. Non è un impiastro il suo, piuttosto un'invenzione che toglie lucentezza alla superficie del quadro e le restituisce verità.
Marco mi dice anche che lei vestiva con poco abbigliamento e sempre con le stesse cose semplici. Questo dettaglio aggiunge qualcosa alla sua personalità di uomo e di pittore. Giulio Einaudi mi ha insegnato che una donna elegante non si cambia di abito di continuo. Poi l'esperienza attorno e la storia (penso ai santi, agli anacoreti ma anche ad Albert Einstein) mi guidano a dire: le persone molto concentrate in una missione di spirito, di arte e di pensiero non stanno molto attente al vestito, anzi. Preferiscono abiti semplici, spesso sempre quelli perché, come sosteneva Einstein per esempio, a cambiare sempre abito e colori e accostamenti si perde un sacco di tempo che si sottrae alla concentrazione. Nel caso di Einstein alle formule matematiche, nel caso di un pittore a ricercare il nuovo nelle strade del mondo e tuffarlo con gesto rapido e sicuro dentro uno spazio circoscritto che si chiama tela.
Così la rivedo muoversi per le scale che adesso percorro e immagino qua la sua vita. Posso anche immaginare un ritratto che a Marco non ha mai fatto.
Lui un giorno le commissionò un ritratto e lei, Elio Romano, gli disse che non portava bene ritrarre un uomo da solo perché l'ultima volta che ne aveva dipinto uno, quell'uomo era morto. Occorreva, come lei disse «una bella signora accanto» nella posa per scongiurare la sventura. Per qualche mese voi due avete pensato a chi e come poteva posare accanto all'amico e vicino di casa del pittore, poi il pensiero e il proposito svanirono e il ritratto non si dipinse mai.
Penso così a una poesia di Borges che si intitola *Il dono interminabile*, in inglese *The unending gift* che racconta di un pittore che promise un quadro al poeta: «Un pittore ci promise un quadro./ Adesso, nel New England, so che è morto. Ho sentito come altre volte, la tristezza di capire che siamo come un sogno. Ho pensato all'uomo e al quadro perduti./»
E lei, Elio Romano, pensa anche lei che siamo come un sogno?
Poi così Borges conclude la sua poesia scritta nel 1968: «Anche gli uomini possono promettere, perché nella promessa c'è qualcosa di immortale».
Sì, c'è qualcosa di immortale anche dentro una promessa. Nel 1969, vicino dunque all'anno di quella poesia, lei nel catalogo per una sua mostra scrive:
«Per altro non saprei cosa dire: dipingo come meglio posso e non come vorrei: anzi come non vorrei affatto, tanto che più volte ho cercato di smettere senza riuscirci. Mi toccherà morire pittore». E qui leggo il suo spirito, il suo sottrarsi alle celie e al compiacimento della fama che allora le girava attorno. E leggo anche la modestia, colorata di sorriso, «mi toccherà morire pittore». Questo e non altro la vita lo ha spinto a fare: dipingere, dipingere e dipingere, fino pure alle pareti della sua casa in campagna in contrada Morra, casa che mi piacerebbe vedere dentro. Un'immagine non mi basta per sentire quanto la sua pittura in realtà era per lei verità di vita, imprescindibile compagna, fino a farle dire «mi toccherà morire pittore».
Sempre in questo catalogo leggo un'altra frase sua toccante: «Le mie aspirazioni per il futuro, almeno? Una pittura sempre più libera da complessi: il complesso dell'antico che fa parte della mia educazione e il complesso del nuovo ogni quindici giorni, dell'arte che si *aggiorna*».
Che saggezza, Maestro, lei nel mezzo fra l'antico e il moderno e così equilibrato in questa affermazione. È vero, al tempo suo c'erano queste due isole che collidevano, un sentire reverente verso il passato e una voglia di strappare tutto e di cavalcare il nuovo, il modernissimo. Lei si sentiva allora nel mezzo di queste isole nella corrente che tiravano i pittori da un lato e dall'altro. Ma usa in queste scarne ma dense righe un aggettivo che la salva e che ci salva, usa la parola libertà. Bisogna essere al di là delle barriere, dell'antico e del nuovo a tutti i costi, perché siamo nell'essenza liberi.
Caro Elio Romano, di questo e di altro parlerei a lungo se fosse ancora su questa terra. Davanti alla luna che si specchia nel mare e alle prime luci del giorno e i primi sbadigli della città di Catania così rumorosa. Ma lei la luna, le prime luci del giorno e le agitazioni catanesi, le vede da un'altra prospettiva. L'abbraccio e mi tuffo nei suoi quadri.

Giovanna Giordano

A Restless wind blew through the trees,
Umberto Naso

Installazione performativa:
Umberto Naso, alias il giardiniere Libero Elio, guarda la terra come un unico giardino
occasione per dare forma e ordine a riflessioni che da tempo, in modi diversi, stavo organizzando
I limiti della vita sulla terra, la biosfera, questo è il recinto del giardino

un vento irrequieto soffiava tra gli alberi

La pittura è filosofia
La pittura è un gesto compiuto in uno spazio
Sacro
La pittura è camminare in un campo di colori, di pigmenti
La scultura è essere disposti a seguire il proprio istinto e dare forma a una idea
È articolare un movimento che produce forma(e)

La pittura è cercare il silenzio
la pittura è un paziente lavoro
Osservare e Ascoltare

Il giardiniere osserva in quella direzione, ma non sempre riesce a farlo
Osservare reca un grande beneficio agli occhi
Ascoltare crescere un filo d'erba, l'aprirsi di un fiore,
c'è la notte e c'è il giorno di nuovo
di nuovo la notte e
il giorno, la notte e il giorno
saper aspettare, stare fermo davanti a un fiore come a volerlo ritrarre
acqua e sole, cicli e chimica, luce e ombra, luna e semina, luna e raccolti,
luna e umori, luna e argento, luna e alluminio, luna e leggende, luna e canti, luna e sole, immenso e piccolo,
la lumaca e la lucertola, l'upupa e il falco, danze e donne, danze e uomini, danze e fuochi, danze e afrori,
danze e amplessi, riti e sacrifici, riti e convenzioni
Convenzioni ed ecologie del pensiero
Ambiente e scienza, consapevolezza e adoperarsi
Rimettere gli attrezzi al sicuro
Riporre i colori e pulire
Chiudere il recinto e ascoltare un canto lontano

il Sole mi costringe a chiudere gli occhi

Arvo Pärt e ...
Una educazione dell'anima
Un sospiro che tradisce una angoscia profonda

Descrizione di una visione campestre

Osservo i movimenti del maestro e dei suoi allievi
e imprimo nella mente ciò che è necessario dove e quando e
quanto ci vuole

sono stato Rosso il giardiniere
è una storia che arriva da lontano
è un flusso di pensieri
easy to come
easy to go
il non ricordare tutti i nomi dei luoghi che da qui si vedono
sono stato il giardiniere Palomar che non si è distratto
sono stato allievo di Libero Elio
sono stato un attento e paziente allievo
guardare e pensare e agire e tracciare
aspettare e ascoltare
fermarsi e ascoltare

Johan Sebastian Bach
Una educazione dell'anima

Tracce, Mappe, Ferite, Segni
Orti
Giardini
Spazi
Superfici
Reperti Indizi
Campi
Foglie, zolle, stami, semi, petali, atomi, particelle, astri, stelle, nuvole, vento, aratro, gesti, pennello, scalpello, suolo, terra, umori, riflessi, gocce, specchi, ricami, falci, scarponi, olii, essenze, note, pietre, cumuli, tumuli, suoni, scritture, suoni, voci, canzoni, musiche, tamburi, gesti delle mani, gesti che indicano una strada, un percorso nel campo che stiamo attraversando, un salire e scendere avvicinarsi e allontanarsi
rumore, non fermarsi

Io sono quello che cammina nella pioggia
Io sono quello che vedi di spalle
Un paesaggio primaverile
Un paesaggio arso dal sole
Terre bruciate
Nature morte
Ritratti
Ritratti di paesaggi
Donne che aspettano di essere ritratte
Occhi che fissano punti lontani
Orizzonti tracciati con una sottile e lieve ma decisa pennellata
Segni Solchi Strati Semine crescita Raccolti velature potature Osservazioni
Alleluia
Prospezioni

Sguardi sulle riflessioni

Oriente e Occidente
Elio
i Colori del Giorno
i Canti dell'Attesa
e i Canti della Durata

un madrigale
un lungo piano sequenza
api, calabroni, gemme,
il sibilo degli irrigatori,
l'albero, un leggio, il cane, un'auto,
l'ombra di un uomo e il suo ombrello,
la lumaca e la scia argentata

la menta che si stende sotto i piedi della donna che osserva
lacrime
e i monti che segnano i limiti
il piccolo giardino
sempre più lontani

un intenso odore di terra
una storia che si ripete
infinito

Imparo da questo silenzio con occhi e orecchi ben aperti
Nel silenzio di questi luoghi sono Libero

Prima parte
I saggi

LIBERO ELIO ROMANO
1909—1996

Elena Cantarella

Elio Romano, gli anni della giovinezza e la formazione artistica siciliana

Parlare della giovinezza dell'artista Elio Romano e delle poche opere realizzate nell'arco di tempo che va dalla sua nascita, nel 1909, alla sua partenza per Roma nel 1928, produrrebbe dei risultati parziali e quanto meno scontati se non inquadrassimo quello che ha concorso a formarlo e che ne ha determinato le scelte.
Per capire Romano bisogna parlare della Sicilia, di Catania, dell'entroterra (la famiglia Romano era originaria di Assoro, nell'ennese) e per comprenderne le peculiarità e le mancanze, occorre considerare il rapporto dell'isola con il resto d'Italia. Si tratta di una storia di pieni e di vuoti, di apparenti equilibri e profondi squilibri.

A inizio Novecento, il divario tra la Sicilia e le regioni del Nord era molto accentuato. L'inadeguata politica di industrializzazione[1] e le difficoltà di comunicazione col governo nazionale, non erano riusciti a riequilibrare la situazione e a risollevare l'economia isolana. La Sicilia restava una terra a parte, un'isola la cui distanza fisica e storica determinavano un sentimento di estraneità da parte del resto della nazione.
Lo stesso atteggiamento distaccato lo si ritrovava nel mondo dell'arte. L'arte isolana veniva identificata con quella idea stereotipata di arretratezza, mito, e natura incontaminata; così gli artisti siciliani si trovavano a dover fare i conti con l'incomprensione e la marginalizzazione da parte del sistema artistico *ufficiale*, in un infruttuoso dialogo centro-periferia.
Oltre al contrastato confronto con il resto della nazione, a rendere più travagliata e complessa la situazione era il dissidio tra Palermo e Catania. Nella seconda metà dell'Ottocento a Palermo i pittori erano per la maggior parte paesaggisti, mentre nell'area catanese la pittura si incentrava su tematiche storiche, sociali e sulla ritrattistica; il paesaggismo qui si diffuse solo a inizio Novecento, legandosi prima alla maniera napoletana, poi a quella impressionista e infine al ruralismo novecentista. Al di là delle differenze artistiche, la città etnea mal sopportava di essere relegata a una posizione subordinata rispetto al capoluogo siciliano, in quanto riteneva d'essere animata da maggiore fermento intellettuale e sperimentazione artistica. D'altronde il favoritismo nei confronti di Palermo era evidente. Per esempio, nel periodo fascista – che vide l'aggregazione degli artisti in organizzazioni sindacali che si proponevano di favorire esposizioni, eventi e iniziative artistiche – delle undici edizioni della Sindacale Regionale (dal 1928 al 1942) solo due non si svolsero nella città orientale, e soltanto l'edizione del 1933 fu a Catania (l'altra fu a Siracusa nel 1936).
Le discordanze erano tali che non si poteva parlare di un sistema dell'arte siciliano: le lacune erano molte e non esisteva ancora quella rete organizzativa che avrebbe dovuto mettere in relazione artisti, critici, galleristi e pubblico.
Nel versante orientale Catania mancava di una Galleria d'arte Civica, di spazi espositivi adeguati (nel 1926 una collettiva d'arte trovava spazio nel lido balneare Else, e la prima personale di Carmelo Comes nel 1935 fu nel negozio di oggettistica Arbiter) e addirittura delle scuole d'indirizzo artistico: a Catania l'Istituto d'arte nascerà solo nel 1950, mentre per il Liceo artistico e l'Accademia di Belle arti bisognerà aspettare gli anni Sessanta (rispettivamente il 1964 e il 1967).
La complessità della situazione artistica catanese era evidente già nel 1886, quando il commendatore Francesco Di Bartolo nel discorso inaugurale al Circolo artistico[2] scriveva: «Catania è una "città illustre nelle storie antiche", ma se è stata culla in ogni tempo di sommi scienziati, anzi scuola della Sicilia tutta, nelle arti belle non ha mostrato mai, sin dal Risorgimento, nessuna tendenza a un razionale sviluppo di esse [...] rimaneva indifferente, estranea».[3]
Il presidente del circolo lamentava così la scarsa considerazione in cui era tenuta l'arte nella città etnea, che si mostrava «indifferente», addirittura «estranea», e proseguiva incitando gli intellettuali e i capi di governo a cambiare quella tendenza affinché le condizioni della società potessero migliorare, «onoriamo chi ha ingegno maggiore del nostro, procuriamo di superare la virtù con la virtù: è questo il solo mezzo di migliorare l'Arte e noi stessi».[4]

Il Circolo Artistico era nato proprio con lo scopo «di mantenere e aumentare l'esercizio, il gusto e il credito delle arti belle»[5] e si proponeva di diventare luogo di incontro per artisti intellettuali ed esponenti dell'alta borghesia catanese al fine di promuovere la cultura tra le classi più agiate, agevolando gli artisti nel loro lavoro.
Quasi quarant'anni dopo le cose non erano mutate molto. La Catania degli anni Venti mostrava un grande fermento artistico, ma la società e gli intellettuali catanesi sembravano non essersi mai spogliati di quel velo di sufficienza che gli faceva considerare l'arte un elemento superfluo, un semplice mezzo decorativo a testimonianza di ricchezza e potere, e che come conseguenza aveva visto il trionfo del linearismo e dei motivi floreali del Liberty. La città si trovava a fare i conti con tendenze diverse dovute alla sua vocazione di metropoli e al persistere di forti retaggi provinciali; e anche l'arte doveva fare i conti con la mutevolezza di un periodo in cui vecchio e nuovo dovevano trovare una strada per la convivenza, o una risoluzione definitiva con l'affermazione di uno dei due termini.
Con il moderno era entrato in crisi il riferimento alla realtà rurale, ma la corrispettiva simbologia urbana non era ancora convincente, si trattava di una realtà nuova, acerba e vista con sospetto. Il dibattito era molto acceso e interessava la stessa società catanese rivelandone gli aspetti profondamente conflittuali e vedeva contrapporsi ancora una volta artisti e intellettuali. Gli intellettuali deludevano le aspettative degli artisti che li avrebbero voluti al loro fianco nell'azione di rinnovamento, mentre gli artisti non soddisfacevano le aspettative degli intellettuali che li avrebbero voluti interpreti della sicilianità. Molti artisti decisero di non abbandonare i loro tratti conservatori e continuarono ad andare incontro ai gusti della committenza rimanendo legati a uno stile riconoscibile, ai modi e alle tematiche tradizionali così da accaparrarsi gli acquirenti più tradizionalisti; risultato non sempre scontato, in quanto spesso gli artisti provenienti dal Nord e da Napoli avevano la meglio sull'arte locale.
Gran parte dei giovani d'altra parte accolse l'idea del rinnovamento abbracciando le innovazioni delle avanguardie, del Futurismo prima e del *Novecento* poi. Non si trattava, beninteso, di un accoglimento passivo della novità arrivata da fuori, ma di un *sommovimento* entusiastico che diede vita a sperimentazioni artistico-letterarie, iniziative editoriali e tentativi di cambiare la quotidianità attraverso un'arte che non voleva essere più ignorata in quanto specchio della società moderna.
Giacomo Etna (pseudonimo di Vincenzo Musco, uno dei protagonisti della rivista «Haschisch») a tal proposito scriveva nel «Popolo di Sicilia», il 26 aprile 1933, «Intelligentissimi i catanesi, pronti a cogliere lo spirito nuovo, vivaci e qualche volta bizzarri ma tagliati dal mondo delle grandi correnti moderniste, rimangono a elaborare spesso vecchi motivi, forme d'arte che sembrano superate».[6]
Ancor prima, nel 1921, sulla rivista «Haschisch», il pittore Giuseppe Marletta (che ne realizzò anche la copertina) si dispiaceva di quella «turba di accademici, vecchi e giovani, paesisti, ritrattisti», incuranti di «pensare seriamente alla costruzione granitica di un'arte consentanea ai tempi, capace di suscitare dell'interesse palpitante di attualità».[7]
L'attualità arrivava con il clamore del Futurismo, che inneggiando al moderno rendeva ancora più evidente la differenza tra la miseria e l'arretratezza siciliane e le mitiche metropoli del Nord: Milano era la città del futuro, simbolo di movimento, innovazione, successo e ricchezza.
A difesa della modernità siciliana, l'artista catanese M.M. Lazzaro (1905-1958) – personaggio di spicco e fiduciario del Sindacato fascista di Belle arti per la Sicilia Orientale – nella sua rivista «Fondaco», nel 1928, si scagliava con pungente ironia proprio contro l'ottusa convinzione di un'arte come mera espressione del *genio siculo*. Negli ambienti letterari si registrava lo stesso malessere che veniva espresso in modi differenti e determinava talvolta reazioni contrastanti; nel 1915 gli intellettuali della rivista futurista messinese «La Balza»[8] o della catanese «Pickwick», (fondata da Bruno, Ittar Centrobi e D'Artemi) prendevano posizione contro il passatismo e il provincialismo, considerati malattie da cui cercare guarigione attraverso i rimedi della modernità; dall'altro lato gli artisti che firmarono il *Manifesto futurista siciliano* del 1921, non vedevano nel rifiuto del passato il giusto rimedio, ma invitavano alla ripresa dei temi tradizionali ed etnici in chiave modernista, cosicché l'opera dei pupi, i dialetti, le processioni religiose erano considerati materia viva assieme alle moderne ferrovie e luci elettriche.

Se il fervore culturale e intellettuale era un aspetto marcato della società catanese, d'altro canto mancava un'organizzazione capace di regolamentare le cose e incanalare tanta energia in strutture – come già detto Catania non aveva ancora scuole d'arte – che potessero essere da riferimento per i giovani artisti, che dopo un primo percorso formativo a bottega dal maestro locale di turno, erano spesso costretti a lasciare l'isola diretti in città che potessero fornirgli l'agognata istruzione.
Mete predilette erano Roma, dove aveva sede la Scuola libera del nudo, e Firenze con la sua Accademia dominata dalla personalità carismatica del maestro Felice Carena (presso cui studieranno Elio Romano e gli artisti Gemma D'Amico e Sebastiano Formica).
Il fenomeno di migrazione intellettuale ebbe come protagonisti quasi tutti i giovani nati prima della Grande guerra. Fino ad allora, e nei primi anni seguenti al conflitto, gli artisti e una parte degli intellettuali si erano adoperati per migliorare la situazione culturale isolana, stimolati dai segnali economici positivi che avevano portato all'inaugurazione a Catania della II Esposizione agricola siciliana (1907). Un'occasione che aveva lasciato ben sperare ma che invece, come riportò Federico De Roberto, fu sintomatica del persistente atteggiamento di disinteresse della città verso l'arte: Catania si dimostrava sensibile alla letteratura e alla musica ma continuava a relegare gli artisti alla produzione di quadretti e sculturine.
Se l'esigenza formativa era la motivazione principale degli spostamenti negli anni Venti, negli anni a seguire l'emigrazione degli artisti fu dettata da un sentimento di ricerca di una legittimazione oltre i confini della propria terra, il desiderio di far sì che l'arte isolana potesse comunicare costantemente con quella del resto della nazione.
All'inizio degli anni Trenta le motivazioni del movimento migratorio ebbero un cambio di rotta: i giovani iniziavano ad avvertire la caratterizzazione siciliana come un ostacolo al successo nazionale, soprattutto in un momento in cui il sindacato dava la possibilità di partecipare a esposizioni nazionali. Furono molti gli artisti che tentarono l'impresa di esportare l'arte siciliana oltre l'isola; dell'area palermitana il Gruppo dei 4 (Lia Pasqualino Noto, Renato Guttuso, Nino Franchina e Giovanni Barbera), Vittorio Corona e Pippo Rizzo (nominato dal Sindacato fascista di Belle arti, fiduciario del sindacato stesso per la Sicilia Occidentale) che nel 1927, a simbolo di una Palermo moderna, organizzò quella che lui stesso definì la «prima grande mostra futurista»;[9] nell'area catanese M.M. Lazzaro strinse un legame di amicizia a Roma con Scipione (pseudonimo di Gino Bonichi) e Mario Mafai, e con Marinetti in ambito futurista.
Il compito non era facile; bisognava trovare il giusto riconoscimento, superando pregiudizi e disattendendo *attese* di un'arte che fosse puramente simbolo di una tradizione e mentalità isolane. Non si trattava solo di convincere gli altri, ma di agire più in profondità, e convincer se stessi di poter essere altro: era questo l'unico modo per vincere l'immagine di una Sicilia arretrata, mera fucina di miti leggende e idilli campestri, o capace semplicemente di seguire pedissequamente le mode artistiche del momento.

***

Libero Elio Romano fu uno di quei giovani artisti che affidò la sua formazione alla sua terra, in un periodo molto complesso, in cui chi voleva fare l'artista non aveva ancora una strada lineare da percorrere, e una volta divenuto tale doveva dare un senso al proprio ruolo: fare arte significava interpretare e cercare di cambiare quella società da cui si era quasi negati, o bisognava prescindere da essa, in un inseguimento *romantico* della figura dell'artista? Occorreva portare avanti la tradizione, le peculiarità della terra siciliana o inneggiare a una sua presunta modernità?

Tra le tante risposte possibili e incertezze, quello che sembra indubbio è che la decisione di Elio Romano di lasciare Catania non aveva il valore di una fuga, o di un rifiuto della Sicilia: quando partì per Roma il giovane aveva diciannove anni, un'età in cui la sua indole artistica era già plasmata, il suo stile aveva una forma definita, e la sua personalità derivava dalle esperienze e dal carattere della sua terra.

***

Libero Elio Romano nacque a Trapani il 21 marzo 1909.
Il primo nome, oltre a essere un riferimento ai valori risorgimentali e socialisti della famiglia, ne improntava intimamente la sua libertà di scelta; il nome Elio, sembrava essere invece un augurio di solarità e leggerezza. Il luogo di nascita di Elio fu quasi casuale, in quanto dettato dall'attività del padre magistrato che aveva ricevuto l'incarico di Giudice aggiunto nella città trapanese; la famiglia Romano vi rimase per un breve periodo, per poi stabilirsi a Catania, da cui si allontanava solo per trascorrere brevi soggiorni nell'originaria Assoro, nell'ennese.
Elio dimostrò sin da subito un talento artistico che venne visto con sospetto dai familiari che volevano per lui un futuro che ricalcasse le orme paterne. I suoi genitori erano persone colte, il padre Aurelio, come già detto, era magistrato, mentre la madre Maria Rosa Ferretti era una maestra di Acireale e discendeva da una famiglia piemontese legata a esperienze garibaldine: il nonno l'ingegnere Carlo Alberto Ferretti, era addirittura noto in famiglia come *il garibaldino*.
Un carico oneroso che diventava ancora più pesante se si pensa che Elio era il primo figlio maschio, (aveva due sorelle, Serena e Letizia, mentre il fratello Vittorio sarà l'ultimogenito) per cui sottrarsi alle responsabilità e alle aspettative familiari non era facile. Di conseguenza il giovane cercò sempre di accontentare e non deludere la sua famiglia, senza però abbandonare la propria vocazione artistica. Così Libero Elio per onorare questa sorta di compromesso si iscrisse tra il 1923 e il 1924 al Liceo classico M. Cutelli di Catania, ma pochi anni prima (nel 1920, e vi rimarrà fino al 1925), aveva ottenuto dalla sua famiglia di poter frequentare la bottega dal maestro acese Rosario Spina (1856-1943), luogo di aggregazione dei giovani che all'epoca volevano imparare i rudimenti artistici. Qui si ritrovarono artisti come Domenico (Mimì) M. Lazzaro (1905-1968), Saro Mirabella (1914-1972) e Tino Condorelli (scomparso prematuramente durante la Seconda guerra mondiale).
L'artista *Saro* Spina, promotore e presidente dei Fasci di Acireale, dopo la repressione cruenta delle manifestazioni dei fasci[10] e il loro successivo scioglimento, aveva deciso di abbandonare la cittadina acese e il 27 marzo 1894 si era trasferito a Catania. La sua pittura risentiva dello stile e dei temi dell'apprendistato napoletano che il pittore aveva rielaborato secondo la propria sensibilità armonizzandoli al gusto dell'arte Decò e Liberty. I temi trattati erano dettati, oltre che dall'influsso della scuola napoletana, dalla committenza conservatrice dell'epoca, per cui Spina affrontò svariati generi: arte sacra, natura morta, paesaggi, animalistica, ritratti borghesi e decorazioni d'interni. La personalità e l'unicità dell'arte del pittore acese emerge maggiormente nei ritratti e nei numerosi schizzi che riprendono scorci di vita quotidiana. Qui Spina coglie l'immediatezza delle cose attraverso un tratto veloce che sembra voler fissare le immagini come in un unico fiato, un atteggiamento che, a uno sguardo più attento, rivela un lavorio preciso capace di descrivere con intensità gli stati d'animo, e con poche linee i volumi e la posa della donna dall'aria annoiata e risentita (fig. 1).
Dopo la prima esperienza formativa nella bottega di Spina, e durante gli anni del liceo che lo legavano ancora alla città catanese, Elio Romano sperimentava e affinava la propria arte da autodidatta, in quanto Catania non aveva ancora scuole che potessero permettere ai giovani di proseguire i loro studi artistici: l'unica alternativa era lasciare la Sicilia.
Elio Romano, nonostante le concessioni fattegli fino ad allora dai familiari, doveva di nuovo lottare per poter portare avanti le proprie scelte artistiche.

fig. 1

Questa volta il giovane riuscì a seguire le proprie aspirazioni solo grazie all'intervento di un suo sostenitore e amico di famiglia Giuseppe Lombardo Radice, grande pedagogista e filosofo, che convinse il padre a fargli studiare arte alla Scuola libera del nudo di Roma, ma a patto che studiasse al contempo Giurisprudenza. Lui, si sarebbe assicurato che Elio mantenesse gli accordi stabiliti.
La figura di Lombardo Radice (1879-1938) fu sicuramente emblematica per quanto riguarda i rapporti altalenanti degli intellettuali con la politica e il governo nazionale fascista. Nominato professore ordinario di Pedagogia nell'Università degli studi di Catania, dal 1912 al 1922 – con una parentesi che lo vide impegnato al fronte durante gli anni della Grande guerra – dal 1922 fu a Roma alle dipendenze del ministro della Pubblica istruzione Giovanni Gentile, che gli aveva assegnato il compito di redigere il programma ministeriale per le scuole elementari.
Per quanto manchi una documentazione che attesti la continuità dei rapporti con la famiglia Romano negli anni trascorsi nella capitale – Elio Romano non risulterebbe nella corrispondenza del pedagogista – la sua figura ebbe un'influenza determinante sulla vita del pittore catanese. Nel 1924, dopo l'omicidio Matteotti, Lombardo Radice si rifiutò di proseguire con gli incarichi ministeriali e a causa del suo atteggiamento antifascista, dal 1927 venne sottoposto a sorveglianza speciale dalla polizia politica. Il mutamento dei rapporti del Radice col governo fece sì che Elio Romano l'anno seguente venisse espulso dalla Scuola libera del nudo di Roma, senza alcuna apparente motivazione, con un semplice cartellino che ne comunicava la decisione.
Oltre ai condizionamenti sulla realtà quotidiana, se attenzioniamo l'opera di Radice, possiamo immaginare che anche il suo pensiero ebbe un'influenza sulla formazione di Romano. La pedagogia di Radice partiva dall'idealismo, e vedeva nella teoria e nei concetti un modo per arrivare alla vita, a una filosofia che potesse concretamente influire sulle cose, e dare un senso a quella libertà dello spirito, che per avere un riscontro reale non poteva prescindere da metodi e regole. Il suo approccio all'educazione aveva un atteggiamento profondo e partiva dall'idea che la disciplina è sempre interiore. «L'educando vero è quel che sente nel maestro sé stesso, ciò che egli, guardando dentro di sé e scontento di sé, vuol divenire. [...] se non ci fosse nello scolaro la lotta contro se stesso, come elemento essenziale di vita, lo scolaro stesso non ci sarebbe se non come un quid estraneo, ciecamente, immutabilmente ribelle».[11] Se immaginassimo di sostituire il termine *educando* e *scolaro* con quello di *artista*, il testo calzerebbe a pennello al nostro Elio Romano.
Proprio negli anni catanesi Elio era un'artista alle prime esperienze, quell'immutabile ribelle che, seppur rispettoso della famiglia, non si rassegnava a sottostare al volere paterno, scontento e per questo desideroso di mettersi in gioco per divenire altro. La lotta contro se stesso è un tratto che gli appartiene e gli apparterrà anche negli anni a venire, un contrasto che prenderà forma solo nell'arte, e troverà in essa il mezzo per poterla conoscere e gestire.

***

Nel periodo siciliano Romano aveva sviluppato un senso di attenzione alla realtà e un approccio emotivo alle cose; in particolare dall'esperienza di bottega era derivata la sua tendenza a un colorismo vivace, e dalla scultura una sensibilità verso la materia. Uno sguardo attento alla realtà che lo circondava lo aveva portato fin dagli esordi a cercare la verità attraverso lo studio del dato sensibile.
Una delle prime prove del giovane Elio Romano deriva proprio dalla sua quotidianità: è il *Ritratto di Maria Rosa Ferretti* (fig. 2). Una rappresentazione abbozzata della madre, in cui si percepisce la lezione del maestro Saro Spina (vedi *Vincenzella*), addolcita dalla tecnica del carboncino e da un tratto morbido che gioca con le sfumature ed è capace di restituire con pochi tocchi di luce l'animo pensieroso e malinconico della donna.
Un'opera di certo meno acerba, in cui il giovane pittore dimostra di padroneggiare la tecnica del carboncino, è *Testa di ragazzo* (1925, Cat. I.1). Il ragazzino ritratto

fig. 2

sembra emergere dal buio, come investito da un fascio di luce che ne rivela d'un tratto la presenza. Lo sguardo intenso e deciso trasmette un sentimento di rabbia mista a rimprovero, un dolore taciuto, un sentimento profondamente interiore, trattenuto e concentrato dietro quegli occhi grandi, dietro quelle labbra perfettamente serrate che si rifiutano non solo di parlare, ma di rispondere. Anche nella scultura Romano ha un'attenzione al sentimento; anzi proprio questa potrebbe essere la sua arte più intima, che egli porta avanti nell'arco di tutta la sua vita in forma quasi privata, come fosse parte di un diario personale da conservare gelosamente e che non necessita del confronto con la scultura ufficiale del tempo.
Gli scultori a Catania erano ritenuti artisti di poco conto, scalpellini a cui assegnare la realizzazione di statue cimiteriali; a meno che non si trattasse di personalità di spicco come M.M. Lazzaro, che otteneva gran parte delle commesse cittadine ed era riuscito a imporre la sua scultura dai tratti martiniani. Elio Romano rifiuta la monumentalità di Lazzaro e i suoi volumi sintetici, per plasmare opere di grande veridicità, in cui la luce concorre a modellare l'opera scorrendo sulle superfici ora lisce ora ruvide e lavorate con aspra morbidezza. Il Romano scultore riesce a restituire nei suoi ritratti scultorei, la decisione delle espressioni e la dolce tensione dei muscoli del viso, in un approccio 'pittorico' alla materia (*Testa di Giovinetta*, 1925-28, Cat. I.4).
Nel *Ritratto di Carlo Alberto Ferretti* (1926, Cat. I.2) l'artista riesce a cogliere la natura severa e tutta d'un pezzo del nonno materno, i segni del tempo sul viso, lo sguardo deciso e un po' stanco. Sembra che la presenza dell'uomo condizioni l'ambiente che lo circonda: lo sfondo si costruisce pittoricamente in concomitanza alla sua figura, si muove e viene condizionato dal suo esserci. La pennellata richiama la lezione impressionista e la solidità delle figure di Cézanne.
Nello stesso anno eseguì l'unico *Autoritratto* (fig. 3), firmato e datato che ci resta della sua giovinezza. Come nel ritratto dell'avo, la figura è in primo piano, questa volta nella tradizionale posa a tre quarti; la giovane età del pittore è evidenziata dalla luce che gli invade il volto scoprendone la pelle liscia, sensazione acuita dal confronto con lo sfondo materico e scuro. Il colletto bianco e ben disposto sottolinea la compostezza del giovane, che nasconde dietro l'espressione da bravo ragazzo le sue incertezze e ambizioni.
Un'opera di recente acquisizione è un ritratto di giovane donna, un olio su tela datato 1926 e che potrebbe raffigurare la sorella Serena. L'immagine della giovane si costruisce tramite una stesura pastosa del colore le cui pennellate veloci danno un movimento intrinseco alla donna; la sua pelle è lavorata morbidamente e la luce l'accarezza fino a restarne intrappolata e a diventare un brillio bianco nei grandi occhi scuri. L'azzurro della camicia è mare che sembra venire inghiottito dallo sfondo, e se non fosse per lo sguardo intenso e vivo tutta l'opera potrebbe ridursi a puro colore.
Come nei ritratti di Saro Spina l'indagine psicologica è forte, ma non troviamo in Romano lo stesso gusto della resa dei tratti caricaturali, spesso grotteschi, dei personaggi, o la garbata ironia con cui l'acese descrive certe scene. Nel suo *Interno a Morra* (1925-28, Cat. I.6) Romano trae dal famoso *Idillio campestre* (fig. 4) il punto di vista del quadro adattandolo al taglio intimista della sua scena. Se in Spina il punto di vista ribassato «fa sì che non sia lo spettatore a introdursi nella scena, ma questa a "scivolare" verso il suo sguardo», nel dipinto di Romano la visione da sottinsù fa sì che si entri in quella casa spoglia in punta di piedi, con quel pudore di chi si trova per caso a *spiare* un momento di vita privata. L'atteggiamento e lo stato d'animo dell'opera sono molto distanti da quelli di Spina e si riscontra piuttosto l'influenza di uno degli artisti postimpressionisti prediletti da Romano, Pierre Bonnard (1867-1947) pittore francese che si contraddistingue per l'uso acceso e antinaturalista del colore, e con cui Romano condivide quell'intimità assorta, gli interni silenziosi e una natura scorta dalle finestre.
Non è la sola influenza che gli deriva dal mondo artistico francese. Nella *Natura morta* (1925-28, Cat. I.7) la composizione poco ordinata e quasi spontanea, maschera uno studio accurato dell'immagine: i vasi sono cilindri illuminati da un

fig. 3

fig. 4

leggero chiarore, i poveri fiori di campagna sono tocchi veloci di colore, mentre i frutti non sono che sfere *rotolate* su quel tavolo leggermente obliquo. La costruzione dell'immagine va oltre le forme esteriori, guarda alla realtà geometrica di Cézanne e lascia trasparire una verità celata che supera le apparenze, rielaborando quel senso dell'enigma proprio della Metafisica, e la ricerca di un altrove al di là dell'immagine, di *altro* oltre la quotidianità.

***

Elio e la Sicilia non possono prescindere gli uni dagli altri, l'esigenza di comunicare crea tra i due un linguaggio unico, silente. L'isola fa sentire la sua presenza in ogni aspetto della vita di Romano, nella sua quotidianità e nella sua arte: anche quando sarà lontano, nelle sue opere l'assenza della sua terra viene trasfigurata in presenza. Il pittore fa della natura isolana e degli scorci d'interni tipicamente siciliani, tematiche costanti della sua arte; ma il suo legame con la Sicilia non ha solo una trasposizione tematica, sono gli stessi modi, il carattere e gli atteggiamenti di Elio a essere modellati dal dialogo con la sua terra.

> Un linguaggio scabro ed essenziale di una realtà di terre, di boccetti, di oggetti smessi, di fiori di stagione, di alberi sbarbati, di corpi e costruzioni che i grumi di mestica appigliano a storie tutte interiori, nelle quali conta solo la sensuosa percezione della luce: e di luce calda, mediterranea; avvolgente e calcinante. Tutta l'arte di Romano si riassume in una reattività emotiva alla luce. Per essa l'oggetto, quale che sia, è un pretesto occasionale.[12]

Romano ritrova nel paesaggio la tematica *romantica* dell'esaltazione e lo spiazzamento di fronte alla natura. Il paesaggio è ispirato alla campagna siciliana, ma è frutto di un connubio tra verità e pensiero, una realtà meditata, che vede il prevalere della natura sull'uomo. Un prevalere dato dalle distese terrose e dai colori schizzati velocemente, in vedute dove spesso non vi è alcun segno di civiltà.
In *Mandorli spogli* (1926, Cat. I.3) la natura è protagonista e pretesto per indagare e affinare i mezzi pittorici. L'immagine si costruisce su di un piano come se tutto il paesaggio non fosse che un quadro, mentre gli alberi costruiti da colature di colore, sono appoggiati sul terreno giallastro e, liberi, danzano su di esso.
È il paesaggio ruvido della sua Assoro, delle terre della casa di famiglia in contrada Morra, come quello rappresentato in *Paesaggio campestre* (1925-28, Cat. I.5) dove le cose perdono i loro contorni, cielo e terra sembrano fatti della stessa materia e anche la luce è colore.
Un'emozione della materia che deriva dal Futurismo[13] e che in Romano è propensione e interesse verso l'esistenza, espressi attraverso un uso materico del colore e un tratto abbozzato.
La pittura di Romano rifugge a tratti il figurativo e il mezzo pittorico diventa quasi soggetto dell'opera: lo sfondo assurge in primo piano e invade come nebbia il vaso di ginestre impastandosi col giallo dei fiori (*Vaso con ginestre*, 1925-28, Cat. I.8).
Per quanto Romano abbia uno sguardo attento al mondo che lo circonda, non tutta la realtà naturalmente è oggetto della sua opera, anzi il pittore fa una selezione di quello che gli sta intorno e ripete nell'arco della sua vita artistica una serie di soggetti, in una sorta di fedeltà verso i temi prescelti.
La selezione non è riduzione intesa come facilitazione, ma sembra avvenire dapprima per trasporto naturale, come scelta istintiva e ineludibile, per poi nel tempo ripetersi con naturalezza, con la trovata consapevolezza che dietro quella realtà – la scelta è biunivoca, reciproca tra quella realtà e il pittore – ci sia altro e che ripetendola, disegnandola e dipingendola, questo 'altro' man mano sarà più evidente. Un elemento *veritiero* non necessariamente contenuto nell'oggetto dell'immagine, ma che è in grado di far emergere questa verità dal pittore stesso, in un lirismo condiviso che attenua la distanza tra la realtà e l'artista.

Davide Lacagnina

1928-1938 Gli anni della formazione tra Roma e Firenze e le prime affermazioni espositive nel sistema dell'arte in Italia sotto il fascismo

Adottare l'attività espositiva di un artista quale punto di vista privilegiato per l'analisi della sua opera è certamente un modo per definirne in maniera puntuale l'immagine pubblica, con riferimento non solo al suo singolo percorso creativo ma anche, doverosamente, al contesto in cui esso è maturato e al dibattito di cui si è nutrito. In ogni affondo monografico il rischio è esattamente questo: che la lente d'ingrandimento adoperata per circoscrivere eventi e persone spesso faccia perdere di vista quella trama di rimandi, nel tempo e nello spazio, da cui il più delle volte è un solo episodio a emergere in maniera significativa, lasciando sullo sfondo il *prima*, il *dopo* e il *durante*, le ragioni e le ricadute che hanno determinato una ben precisa sequenza di fatti, tutti ugualmente utili a restituire, in un quadro più nitido, quella prospettiva orizzontale cui dovrebbe essere improntata ogni rigorosa costruzione storica.[14] Faccio questa premessa perché, in difetto di una letteratura che, per l'arte del Novecento, specialmente in Sicilia, deve ancora conquistare molto terreno, soprattutto sul fronte del collezionismo pubblico e privato, della critica e delle istituzioni culturali (soprintendenze, musei, associazioni culturali, circoli artistici), di quel 'sistema' insomma all'interno del quale – su diversa scala: locale, nazionale e, nei casi più felici, persino internazionale – s'inscrive l'operato di un artista,[15] è sempre dietro l'angolo il rischio di derive agiografiche o, per altro verso, di astrazioni interpretative poco o nulla aderenti alla realtà dei fatti, dettate dal carattere rapsodico delle occasioni di ricomposizione di contesti di cui ancora sfuggono molti aspetti.

La scelta di guardare all'opera di Libero Elio Romano attraverso il filtro delle sue partecipazioni alle esposizioni ufficiali del sistema dell'arte in Italia tra le due guerre risponde dunque a una duplice esigenza: restituire l'artista a un contesto organizzato di posizioni di dibattito e di confronto, peraltro in una fase storica di febbrile attività istituzionale a livello nazionale grazie alla politica corporativista dello Stato fascista, e insieme recuperare una particolare declinazione di quella partecipazione, alla luce di un singolo percorso di ricerca ma anche delle sollecitazioni che potevano venire dal confronto con posizioni prossime o analoghe, per sensibilità e necessità di aggiornamento, nella palestra delle esposizioni sindacali, di cui troppo spesso, in passato, è stata sottovalutata l'incidenza, in termini di opportunità di scambio culturale e di crescita professionale, in quel profondo buco nero che ancora per molti aspetti, e specialmente nelle sue manifestazioni più periferiche, rimane la produzione artistica del Ventennio.[16] È vero soprattutto per la Sicilia, in cui alcuni miti storiografici duri a morire – il ritardo cronologico, la marginalità geografica, la solitudine professionale (quando non, peggio, caratteriale, in ragione di una presunta e mai meglio precisata indole isolana collettiva) – hanno finito per svilire al ribasso pure coraggiose fughe in avanti o posizioni, più banalmente, colte e informate, mosse da una sana quanto spesso misconosciuta volontà di adesione al dibattito del proprio tempo, senza sensi di colpa o complessi di inferiorità.[17] Il caso di Libero Elio Romano è certamente esemplare in tal senso. Sotto questa luce gli anni della formazione e della prima maturità, cui in questa sede s'intende dedicare particolare attenzione, non potranno allora che risultare più 'mossi' e articolati di quanto, in genere, non si consideri la giovanile attività di un artista, non solo per quell'attitudine prensile particolarmente ricettiva che caratterizza ogni crescita culturale, ma per la specifica qualità delle esperienze che puntellano un percorso in cui Romano è di fatto, e da subito, al centro di una fortunata serie di occasioni espositive.

L'esordio è di tutto rispetto. Contestualmente al trasferimento a Firenze per l'iscrizione all'Accademia di Belle arti, dopo i mesi trascorsi a Roma per seguire i corsi della Scuola libera del nudo,[18] il primo appuntamento pubblico, di un certo rilievo, ad attendere l'appena diciannovenne Libero Elio è la partecipazione alla II Mostra d'arte del Sindacato siciliano fascista degli artisti, nel maggio-giugno del 1929. L'evento segnava il debutto di Pippo Rizzo nella veste di segretario regionale, dopo un'accesa polemica sulla stampa nazionale e un rapido quanto brusco avvicendamento alla guida dell'associazione siciliana.[19] Archiviata l'eredità dell'arte dell'Ottocento, che ancora sopravviveva nelle scelte del predecessore

fig. 5

fig. 6

Rocco Lentini e che invece adesso trovava spazio in una mostra retrospettiva che intendeva ribadire la netta cesura con il passato, storicizzandone l'eredità, la parola d'ordine era stata «incoraggiare le nobili manifestazioni moderne con larghezza di rappresentanza»;[20] così nelle intenzioni del Direttorio e così nelle parole di Rizzo in apertura del catalogo, in cui l'attivismo contestatario della sua precedente attività pubblicistica, fin lì condotta caparbiamente dalle fila della sua militanza futurista, lasciava posto all'ufficialità più ingessata del suo nuovo ruolo istituzionale, d'uno con l'abiura dell'avanguardia a beneficio di una più ortodossa, e strategica, virata in area *Novecento* Italiano. Il mito fascista di una nazione giovane per i giovani trovava sponda nel «rude parlare» delle sue dichiarazioni, secondo cui «la preponderanza assoluta della nuova valorosa generazione artistica» e l'«assenza dei vecchi artisti» – così, senza mezzi termini – avevano decretato la riuscita dell'esposizione.[21] Del resto, nella selezione che rivendica al suo operato, «tutti gli artisti del '900' che espongono in questa mostra sono giovani che hanno molto creduto nel Sindacato»,[22] in un binomio che saldava aspirazioni generazionali e fede politica e tradiva l'urgenza di un ricambio generazionale che aprisse finalmente ai nomi assenti nel discorso ufficiale sull'arte in Sicilia fino a quel momento.

Romano, il cui nome non risulta tra gli artisti invitati iscritti al sindacato,[23] è presente in mostra con un non altrimenti identificato 'bozzetto'.[24] L'opera non è riprodotta in catalogo né in altri articoli dedicati all'evento.[25] È possibile tuttavia avanzare qualche ipotesi, pensando forse a un disegno a carboncino dei non pochi recentemente documentati agli ultimi anni Venti e ai primi Trenta e dedicati agli affetti familiari[26] (Cat. II.4) o anche al bozzetto a china e matita dell'*Autoritratto* del 1929 (fig. 5), se non al vero e proprio *Autoritratto*, comunque di piccole dimensioni, forse considerato un 'bozzetto' per il suo carattere compendiario e per la stesura rapida e frammentata del colore (Cat. II.2). Sospesi a metà fra una solidità plastica stringata ed essenziale, nella scelta stessa di soggetti intimi e dimessi e nel tratto asciutto e scarnificato del loro sviluppo grafico, e una rarefazione, insieme luministica e formale, quasi residuale, di materia impalpabile ed esangue, questi disegni bene documentano la rilettura di respiro europeo delle fonti visive ottocentesche che stava compiendo tutta una generazione di critici italiani (da Ojetti a Barbantini, da Somarè a Pica) lungo il corso degli anni Venti;[27] fonti che sembrano improntare le prove giovanili di Romano, vicino alle rivisitazioni che la Scuola romana andava interpretando, di una tradizione figurativa italiana, in senso antimonumentale e anticelebrativo, verso cui il giovane Libero Elio può essere stato indirizzato da M.M. Lazzaro, a Roma dal 1923 al 1928 in contatto con Scipione, Mario Mafai, Antonietta Raphaël e Marino Mazzacurati.[28] Ancorché in assenza di un'opera certa su cui poggiare ogni riflessione, la partecipazione di Romano a Palermo è un eloquente riconoscimento dei suoi primi meriti e dà immediatamente conto dell'indirizzo intrapreso da Rizzo, confermato dalle altre presenze in mostra e dai più accorti commentatori dell'evento, a partire dalla più celebre delle recensioni a firma di Antonio Maraini, il quale brindava a «una ripresa di attiva collaborazione da parte del Mezzogiorno», al trionfo di «elementi giovani, ma forti di una buona preparazione», alla «rinascita artistica della Sicilia».[29] Nell'allestimento dell'esposizione, la prossimità di Romano ad altri giovani pittori della Sicilia orientale, come Carmelo Comes o Daniele Schmiedt, dimostra la definizione di una nuova compagine emergente, alternativa alla più cospicua presenza palermitana (su cui la mostra era di certo sbilanciata) e verosimilmente cooptata all'interno dell'esposizione su iniziativa e indicazione di Antonio Bonfiglio e di M.M. Lazzaro, entrambi componenti del direttorio regionale del sindacato e, dall'edizione successiva, fiduciari del segretario rispettivamente per le province di Messina e Catania. All'interno della mostra sindacale, nella presentazione dell'esposizione personale di Lazzaro, a firma della moglie Agatha Lao – una novità, quella delle personali, introdotta da Rizzo sul modello ormai acquisito delle biennali veneziane – si dava conto degli ultimi indirizzi di ricerca maturati dall'artista catanese «tra il mistico-classico e il mistico-paesano».[30]

fig. 7

Nel confronto con l'*Annunciazione* riprodotta in catalogo, l'indicazione è di una certa utilità e chiarisce il carattere primitivo, la «rudezza insaziabile»,[31] della pittura praticata da Lazzaro a questa data, all'insegna di una sorta di stupore mistico, di una sospensione metafisica, il cui carattere però 'paesano' introduceva elementi 'barbari', di straniamento e di tensione violenta, specie nella caratterizzazione in senso bruto dei volti dei personaggi, come contratti in un spasmo espressionista di dolore e disaffezione.
Nel bozzetto dell'*Autoritratto* a china e matita di Romano questi elementi sono molto più evidenti e marcati, enfatizzati dal contrasto bianco/nero della sua cromia, e su cui una certa influenza poté esercitare l'opera grafica dell'amico Antonio Barbera (fig. 6) e, per il suo tramite, di tutto un portato di cultura secessionista ed espressionista che ritroveremo ancora nella successiva produzione di Romano,[32] più di quanto non sia dato rilevare nell'*Autoritratto* dipinto, sfaldato nella sostanza pittorica e nella resa calcinosa e diafana della sua materia 'antica'.
Queste ondivaghe risoluzioni, apparentemente inconciliabili tra loro, si spiegano in realtà in ragione delle sollecitazioni delle frange più avanzate e 'moderne delle ricerche artistiche condotte a Catania, tra Barbera e Lazzaro, e quindi del primo approdo romano alla Scuola libera del nudo e delle suggestioni derivate dal confronto non solo con i protagonisti della cosiddetta Scuola di via Cavour *strictu sensu* ma anche, più generalmente, con gli aderenti alla Scuola romana nella sua più ampia articolazione. Al suo interno, il radicale portato espressionista di Scipione e Mafai conviveva con la più composta e solenne dimensione classicista, tersa e mediterranea, della pittura di Emanuele Cavalli, Francesco Di Cocco, Giuseppe Capogrossi e Corrado Cagli: riferimenti tutt'altro che peregrini e tanto più evidenti al vaglio degli svolgimenti della ricerca di Romano, negli anni a venire, come dimostra il *Nudo* d'incerta datazione, ma riferibile a queste altezze cronologiche, e fin qui noto soltanto da una fotografia dell'epoca, in cui la correttezza d'impianto dell'esercizio accademico cede progressivamente il passo a una materia pittorica carnosa e sfrangiata, a beneficio di un'umanità livida e dolente (fig. 7).
L'arrivo a Roma nel 1928, sulla scorta delle esperienze capitoline di Lazzaro e sotto l'egida dell'amico di famiglia, Giuseppe Lombardo-Radice, filosofo e professore ordinario di Pedagogia presso l'Università di Catania dal 1911 al 1922, si orientava sin dalla prima ora verso simpatie frondiste e, se non esplicitamente antifasciste, di critica convivenza con il regime: così nell'ormai incrinatosi rapporto di Lombardo-Radice con l'apparato governativo di Mussolini, dopo gli anni di stretta collaborazione con il ministro Gentile per la riforma scolastica, così nella pittura antinovecentista della Scuola romana che pur dentro il sistema dell'arte ufficiale, dei premi, delle esposizioni sindacali e delle quadriennali nazionali, aveva maturato una posizione antagonista alla propaganda e alla retorica fascista. La ricostruzione *a posteriori* dell'espulsione di Romano dalla Scuola libera del nudo, in tandem con Mafai, in ragione dell'amicizia con Lombardo-Radice sorvegliato dalla polizia,[33] accredita una mitografia antifascista difficile da verificare sui fatti, a partire dallo scarto generazionale tra i due pittori e dalle opportunità di cui hanno beneficiato entrambi all'interno del regime, almeno negli anni cosiddetti 'del consenso', secondo la definizione di Renzo De Felice, fino alla proclamazione dell'Impero, il consolidamento dell'asse Roma-Berlino e la promulgazione delle leggi razziali.[34] Certo è che Romano proveniva da una tradizione familiare liberale e garibaldina, a vocazione repubblicana, e l'antica amicizia catanese con Lombardo-Radice, negli anni della sua militanza socialista, si spiega in questa prospettiva e rafforza il profilo di una cultura politica d'appartenenza ben chiara e di una dissidenza di vecchia data, evidentemente inconciliabili con l'ideologia del Ventennio.[35]
Contestualmente agli studi di Giurisprudenza, coronati dalla laurea conseguita a Catania nel 1933, il passaggio a Firenze nel 1929 e l'iscrizione al corso di pittura nell'Accademia di Belle arti fino al diploma ottenuto nello stesso anno della laurea confermano una vocazione ormai matura e orientata a privilegiare, accanto

fig. 8

fig. 9

agli insegnamenti fiorentini di Felice Carena, le novità che venivano dalla lezione di Paul Cézanne, dall'Espressionismo francese, tanto più dopo un viaggio a Parigi nei primi mesi del 1930, e dall'Espressionismo austriaco più di recente, specie con riferimento all'attività di Oskar Kokoschka, in continuità con posizioni di analogo interesse discusse negli ambienti romani e milanesi più avanzati.[36]
Di questa congiuntura le prove più eloquenti rimangono le perdute *Maternità* (fig. 8), in mostra alla IV Mostra regionale d'arte toscana nel 1930,[37] e *Composizione* (fig. 9), quest'ultima in mostra alla Terza Esposizione del Sindacato regionale fascista di Belle arti di Sicilia nel 1932, insieme ad altre due tele *Anemoni* e *Natura morta* – da identificare forse rispettivamente con la *Natura morta* non datata di collezione privata (fig. 10), e la *Natura morta* cezanniana datata '931', di collezione privata, pubblicata da Giuseppe Frazzetto (fig. 11)[38] – e una scultura, *Ritratto di Antonio Barbera*.[39] *Composizione* è forse lo stesso dipinto altrimenti documentato come *Figure*, del 1931, in cui, sempre secondo la testimonianza di Frazzetto, l'artista aveva ritratto gli amici Cannavà, Barbera e Ortolani.[40]
Per quanto è possibile intuire dalla riproduzione in bianco e nero nel catalogo della mostra del 1932 – un privilegio di per sé che attesta il maggiore riconoscimento di Romano rispetto alla precedente edizione – ritroviamo tutti gli elementi di questa eterogenea e tuttavia personalissima cultura figurativa, in cui la caratterizzazione primitiva dei volti, le pose accovacciate, la spinta centrifuga, la vigorosa plastica dei corpi, le tonalità cupe, il forte contrasto cromatico e la progressiva sfaldatura della pittura restituiscono un respiro europeo all'opera e si allineano alle migliori proposte in mostra a Palermo in quell'anno: dal secco carattere primordiale di Lia Pasqualino Noto e Alfonso Amorelli alla primitiva forza espressionista di Elisa Maria Boglino e Carmelo Comes, dalla florida rudezza mediterranea di Ezio Buscio, Leo Castro e Vittorio Corona alla più pastosa materia di Renato Guttuso e M.M. Lazzaro.
A cogliere bene questa svolta generazionale ormai definitivamente compiuta fu Francesco Colnago, che sulle pagine del «Giornale di Sicilia» affermava:

> penso che l'attenzione del recensore che voglia indovinare i primi segni di una personalità ancora in boccio o vedere quante promesse di ieri si sono oggi mutate o si avviano sempre più alacremente a mutarsi in realizzazioni, debba precipuamente portarsi su due categorie di espositori, entrambi di giovani: quella di coloro che, arrivati a un punto di sviluppo artistico e a un momento di conquista dei mezzi e dell'espressione, ci informano se sono capaci di un ulteriore accrescimento spirituale e formale e ci danno conto del loro lavoro come di uno stato di servizio e quella di coloro, non meno interessanti, che sono all'esordio e dei quali facciamo ora la conoscenza.[41]

Romano non è un esordiente, evidentemente, ma pur sempre un giovanissimo artista ancora a questa data, e in piena sintonia con le leve emergenti, del pari segnalatesi alla critica più accorta e determinate a conquistare spazi di sempre maggiore attenzione a livello nazionale, spesso in polemica con il sindacato: è questo il caso soprattutto del Gruppo dei Quattro, in mostra alla Galleria del Milione nel 1934, o di singoli artisti come Elisa Maria Boglino, la cui pittura vedeva una prima sintesi monografica nel 1932 in un testo di Pier Maria Bardi per l'editore Vallecchi di Firenze.[42] A muoversi con disinvoltura sullo stesso terreno è anche Libero Elio, forte dei suoi studi e dei primi riscontri professionali dopo il diploma, dapprima come assistente volontario di Carena in Accademia e dall'anno accademico 1936-1937 quale incaricato delle esercitazioni della cattedra di Disegno dal vero presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, città nella quale frattanto si era anche sposato con la collega pittrice Gabriella Pescatori ed era diventato padre.[43] Nel capoluogo toscano aveva anche ormai preso stabile dimora, nonostante i rapporti costanti mantenuti con la Sicilia, da ultimo anche con la partecipazione al concorso per il monumento al cardinale Dusmet a Catania nel 1931 e, sempre nel capoluogo etneo, alla mostra collettiva alla Galleria Arbiter nel 1932 in cui ripropose probabilmente due delle opere

fig. 10

fig. 11

esposte a Palermo (*Composizione* e *Natura morta*), severamente, e un po' a sorpresa, stroncate da Lazzaro.[44] Da segnalare ancora in questi anni è la presenza dell'artista in Libia, alla V Fiera internazionale di Tripoli del 1931, con alcune 'pitture, verosimilmente esposte all'interno del Padiglione della città di Catania e per le quali, secondo una più tarda testimonianza, avrebbe anche ottenuto una medaglia d'oro.[45]
Nonostante le collaborazioni siciliane, tuttavia è Firenze ormai il teatro principale della prima maturità di Romano ed è certamente significativa in tal senso la partecipazione, nella primavera del 1933, alla Prima mostra del Sindacato nazionale fascista di Belle arti, un'esposizione 'interregionale che intendeva proporre un primo bilancio, nel merito e nel metodo, dell'attività fino a quel momento svolta dal sindacato a livello regionale. Sotto l'egida ferrea di Antonio Maraini, che come abbiamo visto aveva avuto un ruolo-chiave nel sancire, anche in Sicilia, l'avvenuto passaggio di consegne generazionali, e in presenza di una giuria regionale di 'giovani' artisti, secondo il *diktat* ormai imperante nella retorica fascista, composta da Alberto Bevilacqua, Antonio Bonfiglio, Leo Castro, Manlio Giarrizzo e M.M. Lazzaro, accanto a una 'giuria d'appello' presieduta da Felice Carena, le due opere di Romano in mostra, *Bambina* e *Composizione* (probabilmente la stessa già esposta a Palermo e a Catania),[46] ritrovavano la compagnia, oltre che dei lavori dei giurati, anche di quelli inviati da Lia Pasqualino Noto, Nino Franchina, Renato Guttuso ('Gattuso' in catalogo), Carmelo Comes, Daniele Schmiedt, Elisa Maria Boglino, Ezio Buscio e da molti altri artisti siciliani segnalatisi alla sindacale siciliana di un anno prima. Nella prefazione nel catalogo dell'esposizione Maraini non aveva mancato di sottolineare come

> da un attento giro nelle sue sale si vedrà come l'estensione a tutta Italia del Sindacato Belle arti vada recando tutte le regioni, anche nelle loro zone più lontane, a un livello che non conosce più scarti e ritardi troppo sensibili, e moltiplica ed eleva quindi il numero dei buoni. Si imparerà a conoscere una quantità insospettata di giovani forze che compenseranno largamente della assenza di molti nomi illustri o noti troppo abituati all'invito per farne a meno, e si sentirà così quale fremito di vita nuova urga dappertutto. Si farà in una parola un po' come un franco leale esame di coscienza delle possibilità in maturazione nell'arte dell'Italia fascista dei sindacati e corporazioni, così come alla Quadriennale o alla Biennale sono piuttosto i valori già sicuri e affermati che trovavano il loro posto in un risalto assai più ricco e sonoro.[47]

Ribaditi a chiare lettere gli obiettivi dell'azione sindacale dello Stato corporativista – garantire a tutti, e in particolar modo ai più giovani, pari opportunità in maniera capillare sull'intero territoriale nazionale, neutralizzare interessi privati o posizioni di credito e/o di potere personale, esercitare un controllo esteso alla vita delle istituzioni culturali del Paese – si definisce dunque anche, con riferimento specie a quest'ultimo punto, una precisa gerarchia delle esposizioni nazionali, in cui le quadriennali romane prima e le biennali da ultimo, deputate al confronto internazionale, erano considerate il traguardo più ambito, dopo il vaglio e la decantazione degli esiti più validi affermatisi nel circuito delle mostre sindacali provinciali, regionali e quindi interregionali, come era appunto la prima 'nazionale di Firenze. Anche la vicenda di Romano, lungo gli anni Trenta, non si sottrae a questo *cursus honorum*. Del 1934 è infatti la partecipazione, con tre opere, alla VII Mostra d'arte toscana indetta dal Sindacato interprovinciale fascista Belle arti della Toscana: *Ragazza di campagna*, *Bambina* e *Autoritratto*.[48] Il primo dipinto, riprodotto in catalogo, è da identificare con *Ragazza in rosso,* documentata da ultimo con questo titolo al 1935 da Vicari,[49] e la cui cronologia è dunque da anticipare almeno di un anno (fig. 12). Parimenti noto è l'*Autoritratto* datato e firmato nel 1934 e caratterizzato da una cifra più severa, nonostante il pastoso *ductus* cromatico, più mosso e nervoso, che concorre a dare alle sue figure quella peculiare intonazione antielegiaca cui prima facevo riferimento, così poco incline a enfatizzare l'epopea 'rusticana' del momento (fig. 13).

fig. 12

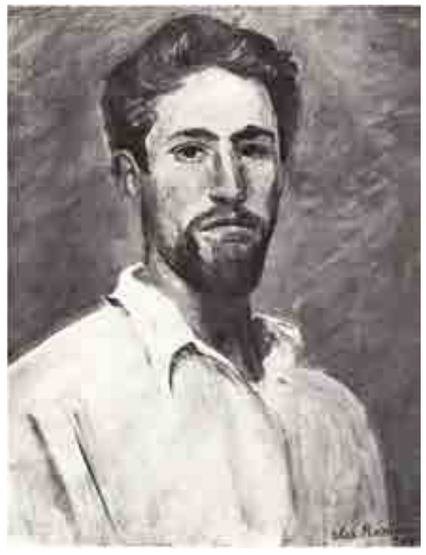

fig. 13

Medesime considerazioni valgono anche per l'altro importante riconoscimento ottenuto nello stesso anno: il primo premio al Concorso Ruggero Panerai dell'Accademia di Firenze con l'opera *Contadini a Littoria*, anche nota con il titolo *Contadini davanti alla loro casa*, oggi perduta (fig. 14). Anche in questo caso, il tema imposto dalla retorica di regime è svolto in maniera dissonante e la disarticolazione delle figure nello spazio, il perimetro serrato e claustrofobico della rappresentazione, il carattere spoglio e vizzo della vegetazione, l'incomunicabilità delle relazioni tra le figure e la declinazione tutta al femminile della scena, in cui l'unica presenza maschile è infante o fanciulla, non a caso aveva fatto parlare Raffaello Franchi di «un senso degli spazi […] non […] servito da una adeguata realizzazione», come se, pur nella qualità riconosciuta a singoli brani di pittura, fosse stato clamorosamente mancato lo scopo ultimo della commissione, da 'adeguare al registro propagandistico atteso per composizioni di questo tipo.[50] Quando Franchi leggeva nel «*pathos* rappresentativo» di Romano una suggestione della pittura di Baccio Maria Bacci, più che del maestro Felice Carena, ci restituisce un'ulteriore chiave d'accesso al mondo fiorentino dell'artista siciliano, specie con riferimento a quelle atmosfere, silenti e disgreganti, di molta pittura di Bacci, nelle scene d'interno così come nei disarmanti ritratti degli anni Trenta (*Il sarto di Fiesole*, 1932), e più in generale a una dimensione poetica nutrita di letture e discussioni colte, tra il Caffè 'Le giubbe rosse e la redazione di «Solaria».[51] La frequentazione degli intellettuali della rivista fiorentina spiega anche la fascinazione del pittore siciliano per la cultura artistica e letteraria mitteleuropea, in continuità con le prime passioni di gioventù, e il carattere più ermetico di talune sue proposte. Tra i commissari della giuria del Concorso Panerai Giannino Marchig, di formazione triestina, era indubbiamente il più attento a cogliere le prerogative proprie di quel *milieu*:[52] professore di Disegno all'Accademia di Firenze dal 1929 e segretario del Sindacato interprovinciale della Toscana, fu il tramite di un altro importante riconoscimento per la pittura di Romano, in occasione del conferimento del premio del duce al *Ritratto di bambina* presentato alla Biennale di Venezia due anni dopo, nel 1936 (Cat. II.13), insieme ad altri due dipinti *Bambine in campagna* e *Ritratto di ragazza*.[53]
Il passaggio intermedio era stato segnato l'anno prima dalla partecipazione alla II Quadriennale di Roma, in cui Romano aveva esposto *Due bambine di campagna*, verosimilmente le stesse poi proposte anche a Venezia e dipinte «con serietà e con garbo» nell'opinione di Maria Accascina,[54] e alla VIII Mostra d'arte toscana, sempre sotto l'egida del sindacato regionale, in cui aveva presentato due ritratti e una 'figura', quest'ultima riprodotta in catalogo (fig. 15):[55] una variazione sul tema del ritratto femminile, intimista e popolare, quale vero e proprio *Leitmotiv* della produzione del pittore siciliano in questi anni. Com'è noto, tanto la Quadriennale del 1935 quanto la Biennale del 1936, che vanno considerate strettamente interrelate e di fatto l'una la premessa necessaria dell'altra, si caratterizzano per una radicale presa di posizione nei confronti delle rispettive precedenti iniziative, segnando anch'esse una significativa svolta generazionale e di fatto convalidando la presenza di una più giovane comunità di artisti esordienti rimbalzata dalle sindacali provinciali e regionali alla più prestigiose ribalte espositive del sistema ufficiale dell'arte a livello nazionale e internazionale: a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, nell'innovativo allestimento a cura di Pietro Aschieri e di Eugenio Montuori, dagli aderenti alla Scuola romana (a partire dall'omaggio postumo a Scipione, morto giovanissimo appena due anni prima) ai debuttanti fratelli Basaldella, da Gino Severini a Marino Marini, premiati rispettivamente per la pittura e la scultura, dagli Italiens de Paris a Enrico Prampolini, dagli aeropittori futuristi agli astrattisti del Milione;[56] a Venezia, ai Giardini, nonostante il pesante clima di censura e di sanzioni economiche internazionali per l'aggressione italiana dell'Etiopia, e le conseguenti difficoltà organizzative con riferimento sia alle partecipazione straniere sia al prestito dall'estero per le mostre retrospettive programmate per quella edizione, i lavori 'in sordina' condotti da Maraini e Volpi finirono inevitabilmente per dare maggiore risalto alla presenza italiana, a partire

fig. 14

fig. 15

dalle quattro mostre personali di Carena, Ferrazzi, Severini e Carrà nel Padiglione centrale, cui si aggiungevano le più piccole di Ettore Tito (decisamente fuori tempo massimo) e quella più significativa di Gigi Chessa, un omaggio postumo all'artista morto prematuramente l'anno prima.

L'enfasi posta sulla pittura di figura e di paesaggio, generi propri di quel 'sano naturalismo' promosso da Maraini quale migliore cifra costitutiva dell'arte italiana contemporanea, in continuità con la sua gloriosa tradizione storica, è presto dimostrata dalla scelta delle opere e degli artisti in mostra, per la cui presenza in Laguna era stato recuperato il criterio – in passato fortemente osteggiato dallo stesso Maraini – delle giurie locali: un criterio che replicava i meccanismi di selezione propri delle esposizioni sindacali e che dunque non poteva che riproporre un quadro analogo a quello delle ultime più importanti rassegne, specialmente nei tratti di maggiore originalità e qualità già segnalati. A fronte dell'ormai planante deficit di autorità e riconoscimento pubblico del *Novecento* Italiano e della medesima Margherita Sarfatti, sempre più 'accerchiata' e arginata dalle colonne de «Il regime fascista» di Roberto Farinacci, a prevalere furono posizioni alternative e tutt'altro che ortodosse e invise alla critica più reazionaria: Carena era stato considerato 'inadeguato', nella sua evocazione storica della battaglia di Dogali, di fronte alla retorica trionfalista del neo-proclamato impero; Ferrazzi si era visto rifiutare gli arazzi realizzati per la Sala del Consiglio del Ministero delle corporazioni a Roma adesso in mostra a Venezia; Chessa, allievo e cognato di Carena, aveva dato corpo al leoventuriano Gruppo dei Sei di Torino, rivendicando una matrice europea, fra Matisse, Modigliani e Pascin, all'ispirazione della propria pittura, in polemica con il montante isolamento autarchico della cultura artistica nazionale.[57]

Di questo clima così 'aperto' e non allineato beneficiavano le frange più autonome della giovane pittura italiana a cui apparteneva a pieno titolo Elio Romano, forte anche, in questa prima ribalta veneziana, dell'*endorsement* dei maestri Carena e Marchig, maturato negli ambienti dell'Accademia di Firenze e dell'organizzazione sindacale toscana. La prova più eloquente, e forse ultima, di questa libertà di posizione, dentro il regime, è la presentazione, nello stesso anno 1936, alla IX Mostra d'arte toscana, del dipinto *Ragazza che si lava* (fig. 16).[58] Riprodotto in catalogo, esso testimonia la coerente evoluzione sul genere del ritratto femminile in un interno, dai toni sommessi e intimisti, in una materia pittorica pastosa e però insieme 'precaria', in cui la figurazione scivolata tutta sul primo piano, l'interno scabro e l'arredo essenziale esibivano una marginalità rivendicata a una condizione poetica ed esistenziale ben precisa. Le due presenze a Firenze e a Venezia nel 1936 segnano probabilmente il punto più alto della crescita professionale di Romano all'interno del sistema ufficiale dell'arte nel ventennio fascista. La partecipazione a un concorso per la realizzazione di un affresco a Sanremo nel 1936, sul tema della maternità, pure affine alla sensibilità dell'artista e già sperimentato in altre occasioni, è l'ennesima riprova di un tentativo, fallito, di allineamento alle politiche culturali del regime e all'ambizione a 'far grande, su scala pubblica e monumentale. Il saggio, noto solo attraverso una fotografia dell'epoca, ripropone il doppio fuoco di *Contadini a Littoria*, con due gruppi sfalsati su due piani e, ancora una volta, un microcosmo tutto al femminile, operoso ma sconfitto, ripiegato sotto la necessità di un destino cui sembra impossibile sottrarsi, in una rarefazione dell'immagine e della pittura che relega all'ultimo piano le figure maschili a cavallo, in un sovvertimento dell'ordine sociale di riferimento (fig. 17). Dalla sequenza dei disegni di studio dell'affresco, conservati nell'Archivio storico dell'Accademia di Belle arti di Firenze, emerge in maniera significativa il dissidio fra la tentazione monumentalista del progetto, affidata alle edificanti strutture di un repertorio formale novecentista eminentemente italiano, e il tratto rapido e nervoso di una composizione mossa e agitata dall'intensificarsi rabbioso del segno a ridosso di alcune figure e della definizione dei valori atmosferici sul secondo piano, dalla sorprendente carica espressionista (figg. 18-19).

fig. 16

fig. 17

Renato Guttuso aveva dunque gioco facile nel 1937, nel tirare un bilancio sull'arte moderna siciliana, nell'annoverare il nome di Elio Romano fra quanti «concorrevano, in diverse proporzioni, al formarsi di nuclei di notevole importanza», richiamando la meritoria azione sindacale di Rizzo e la sua apertura alle più giovani leve (Morici, Bonfiglio, Schmiedt, Comes tra gli altri citati), subito promosse alla ribalta del sistema espositivo nazionale. La riflessione di Guttuso fu forse occasionata dall'imminente partecipazione di Romano, insieme a un nutrito drappello di artisti isolani, alla Seconda mostra nazionale del Sindacato nazionale fascista di Belle arti di Napoli nei mesi di settembre e ottobre dello stesso anno.[59] L'obiettivo era quello di rimarcare ancora una volta la piena autonomia dei più giovani: «senza volerci affidare all'avvenire e attendere maturazioni che in molti di questi giovani sono già avvenute, intendendo nel senso dell'intensità e della chiarezza espressiva e non della raggiunta definizione della loro forma artistica, il loro contributo è già chiaramente identificabile nello svolgersi dei nuovi avvenimenti estetici».[60]

La letteratura familiare data al 1938 il fortunoso riparo di Romano a Morra, nella tenuta avita in provincia di Enna, a ridosso del feroce inasprimento delle politiche totalitarie del regime e della successiva entrata in guerra del Paese accanto alla Germania hitleriana nel 1940, ma è verosimile che almeno fino a quel momento l'artista abbia continuato a fare la spola, con intervalli più o meno lunghi, tra la Toscana e la Sicilia, considerati i documentati impegni di lavoro nella facoltà di Architettura di Firenze fino ad almeno il 1941.[61] Le successive partecipazioni alla XI Mostra interprovinciale d'arte a Firenze nel 1939, alla XII Mostra d'arte toscana a Firenze e alla III Mostra del Sindacato nazionale fascista Belle arti a Milano nel 1941, alla XIII Mostra d'arte toscana a Firenze e alla *Austellung Zeitgenössischer Toskanischer Künstler* a Düsseldorf nel 1942, avvengono per procura, per così dire, e le opere esposte, pur con qualche eccezione, sono prevalentemente 'paesi', che testimoniano dell'ormai avvenuto e pressoché definitivo ritiro nella provincia ennese e l'emergere di una nuova linea di ricerca sul paesaggio isolano, poi diventata predominante nella produzione più matura di Romano, dal secondo dopoguerra in poi, e pertanto da leggere più correttamente alla luce degli svolgimenti del decennio successivo a quello qui preso in esame, di fatto fino alla ricomparsa sulla scena pubblica dell'artista alla mostra personale al Circolo artistico di Catania nel 1947.

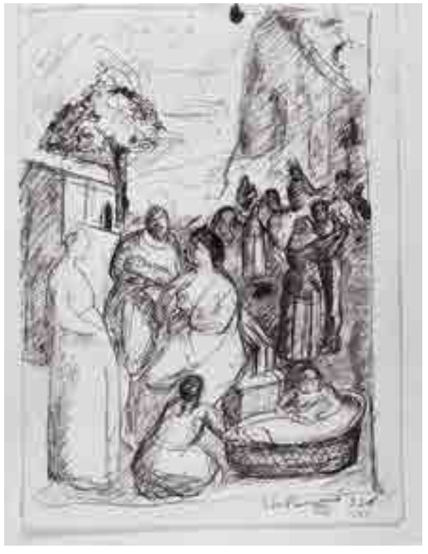

fig. 18

fig. 19

fig. 20

fig. 21

Gaetano Bongiovanni

Paesaggio, natura morta e ritratto. Quadri inediti di Elio Romano dagli anni Quaranta agli anni Ottanta

Questo breve contributo offre la conoscenza di alcuni quadri inediti di Elio Romano, databili tra la metà degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Ottanta, che documentano i tre interessi tematici principali del pittore catanese, ovvero il paesaggio, la natura morta e la figura.
Il primo tema lo ritroviamo in un quadro importante, sebbene poco noto, che ritrae la baia di Acitrezza negli immediati dintorni di Catania: qui Romano sceglie una pittura non analitico-descrittiva ma capace di rendere le atmosfere sospese della baia con le barche – segnate dalle dense ombre – subito in primo piano, e i faraglioni presso la fievole linea di orizzonte. Sebbene Romano usi colori variati, la tavolozza certamente non può dirsi accesa, ma la stesura rapida e abbreviata consente di approdare a un'immagine di Acitrezza che, nello scoprire una lontana discendenza dal post-Impressionismo, si riannoda a più recenti esperienze, quali i quadri buranesi di Gino Rossi e certa pittura di Fausto Pirandello della prima maturità.
Il tema scelto si cala in una tradizione iconografica ravvivata dal successo del romanzo *I Malavoglia* di Giovanni Verga, pubblicato a Milano dagli editori Treves nel 1881, in cui l'interesse per la borgata marinara, con i suoi faraglioni, ben si inserisce nel caratterizzato ambiente naturalistico accarezzato dalla leggenda.
Gli artisti, già prima di allora, ne avevano messa in luce la particolarità del contesto nel vedutismo prima e nella pittura di paesaggio poi, e tra i pittori del Novecento Romano a lungo si lascia suggestionare da questo peculiare ambiente. Queste osservazioni nascono dalla lettura dell'opera intitolata *Acitrezza* (fig. 20), olio su tela dipinta da Romano negli anni 1944-45, e oggi conservata nel Palazzo d'Orlèans a Palermo, sede della Presidenza della Regione siciliana.[62] Si possono qui richiamare le parole della nota critica d'arte Lorenza Trucchi quando afferma che il pittore lavora «a rinforzare e a fare più libero il suo eccellente e raffinato temperamento di colorista portandosi sempre più sull'invenzione lirica dei propri temi [...] la materia di Romano è sensibilissima, secca e castigata, non arida non povera, impregnata e resa vibrante dalla luce».[63] Il tema del paesaggio connota come un *fil rouge* tutta l'attività artistica di Romano ed è centrale nell'inedito *Paesaggio con eucalipto* (fig. 21, Catania, collezione privata), databile sul finire degli anni Settanta. Una pittura giocata tra vibrazioni cromatiche, intense ombre e grumose stesure a spatola: forse una ripresa di certa pittura di paesaggio degli artisti della Scuola Romana. La continuità di Romano in qualità di paesista la si individua anche in un'opera giovanile, *Mandorli* del 1926 (Cat. I.3), ma anche in tanti altri paesaggi dipinti nel corso degli anni Ottanta e ripresi anche attraverso le tecniche dell'incisione.[64]
Alla *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* allestita a Firenze presso Palazzo Pitti nel 1922, un'unica sala esponeva opere del genere pittorico della natura morta in correlazione alla riscoperta critica da poco avviata sul tema da Matteo Marangoni. Molte opere erano recentemente attribuite, altre riscoperte nei depositi dei musei e altre ancora scovate presso numerose collezioni private. Pertanto opere di Giuseppe e Giovan Battista Recco, Giovan Battista Ruoppolo, Paolo Porpora, Evaristo Baschenis e di altri ancora, furono accostate a quelle di Caravaggio che, attraverso la sua *Canestra di frutta* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana) aveva conferito una nuova dignità a questo tipo di pittura di genere. A tale riscoperta certamente non furono insensibili pittori del Novecento come Primo Conti, Pietro Marussig, Carlo Socrate, Leonardo Dudreville, Francesco Trombadori, Giorgio de Chirico e Pietro Annigoni,[65] che con vivacità riuscirono a reinterpretare il genere seicentesco. A questo clima di riscoperta della natura morta del XVII secolo pare richiamarsi anche Elio Romano, come suggerisce l'inedita *Natura morta* (fig. 22) di collezione privata catanese proveniente da una famiglia di Assoro,[66] recante sul retro del telaio la significativa data 15 marzo 1947; un'opera questa che presenta al centro, su un tavolo, un canestro di frutta con una rigogliosa raffigurazione di uva, mele e melograni. Un taglio compositivo che ricalca da un lato alcune nature morte del siracusano Francesco Trombadori (*Natura morta con panettone, frutta esotica e fagiano*, 1924 ca, Roma, collezione privata) e dall'altro due piccoli dipinti di Pietro Annigoni (*Natura morta*, 1935-36, Firenze, collezione privata; e *Le melagrane*, 1938, Firenze, collezione Cassa di Risparmio). Nell'opera di Romano tuttavia si individua un pittoricismo strisciato presente soprattutto nella resa del piano del tavolo: una teoria di pennellate ora bianche, ora grigie, ora perlacee che entra in rapporto/contrasto con la resa *naturalistica* della frutta. Questo dipinto nel contesto delle nature morte prodotte da Elio Romano mostra una certa singolarità rispetto a tante altre eseguite con un colore grumoso che costruisce l'immagine e da una ricerca luministica che aggrega i singoli dettagli oggettuali. Tra le migliori nature morte del pittore catanese non può non segnalarsi la *Natura morta con maschera* del 1982.[67]

fig. 22

fig. 23

Più consistente è certamente il gruppo di dipinti con una singola figura realizzati da Romano tra gli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta: si tratta per lo più di ritratti di familiari, le figlie, la nipote e di Santina Aurora Savoca, un'adolescente che frequentava la casa del pittore. A questo gruppo si deve aggiungere l'*Autoritratto* a figura intera (fig. 23), probabilmente eseguito sul finire degli anni Settanta. Nove dipinti, attualmente custoditi nella medesima raccolta privata di una famiglia proveniente dall'ennese, che costituiscono un prezioso nucleo di opere dedicate dal pittore al ritratto, inteso sempre come memoria ed esercizio rivolto al recupero di una dimensione specificatamente privata e mai celebrativa. Possiamo ricordare il medesimo atteggiamento sviluppato tra Ottocento e Novecento dal pittore catanese Antonino Gandolfo (Catania, 1841-1910), che preferiva eseguire ritratti desunti quasi esclusivamente dallo stretto ambito familiare. Una continuità, forse, tra due figure emergenti della pittura catanese, sebbene afferenti a due segmenti cronologici differenti.
Nel già ricordato *Autoritratto* Romano, già anziano, a figura intera, sceglie una postura di tre quarti con gli strumenti del suo lavoro: infatti, se non conoscessimo l'autore del dipinto, avremmo potuto intitolare l'opera come *Ritratto di un pittore*. La figura dell'artista riempie lo spazio pittorico e mostra uno sguardo rivolto verso la tela in lavorazione, appena visibile di sguincio e posta su una sedia in basso a sinistra; Romano mostra di tenere in mano uno specchio, utile quindi a rifrangere la sua immagine per l'esecuzione del suo ritratto. Il tema dell'autoritratto nel pittore è assiduamente frequentato, come testimonia una cospicua serie di autoritratti che hanno il loro avvio con quello del 1929 (Cat. II.2) e con la versione realizzata in china su carta, nel 1934 della stessa raccolta (Cat. II.10), per arrivare al dipinto *Il pittore nello studio* del 1979, in cui l'artista si ritrae seduto in basso a sinistra, sempre vicino a una tela, in un ambiente raffigurato nei modi di un bohemienne.[68]
Solo raramente in opere del primo periodo Romano sceglie di rappresentare gruppi di figure, come nel quadro *Pulitura del grano* del 1936,[69] in cui l'artista dipinge tre figure femminili di età differente, una particolarissima rielaborazione del tema delle *Tre età della vita*, mostrando esiti figurativi prossimi alla pittura murale, che tanto successo riscosse proprio a partire dagli anni Trenta del Novecento. Le altre otto opere della medesima collezione presentano singole figure e tra queste con una cronologia più alta il *Ritratto di Antonella Romano* (fig. 24), figlia del pittore, dipinto probabilmente agli inizi degli anni Cinquanta, in cui la figura viene appena decentrata rispetto al campo pittorico, e costruita con una pennellata estremamente variata in cui l'incarnato del volto funge da chiave di volta di estrazione luministica.[70] A questo segue il *Ritratto di Giovanna Romano* (fig. 25), altra figlia di Elio, ancora un esempio ritrattistico influenzato dai pittori della Scuola romana, mentre il *Ritratto di Eva Romano* (fig. 26) – pure figlia del pittore – dipinto sul finire degli anni cinquanta, denota quanto i modelli pittorici di Mario Mafai abbiano fatto breccia su Romano. Nel *Ritratto di Maria Gabriella* (fig. 27), nipote di Romano in quanto figlia di Eva, dipinto negli anni 1970-71, è da rilevare la postura quasi scomposta, più da istantanea fotografica che da ritratto, col braccino destro poggiato all'avambraccio sinistro; un dipinto quasi gemello – una versione appena differente – è costituito dal *Ritratto di Maria*

fig. 24

fig. 25

Gabriella del 1970 (Cat. IV.8), sebbene la figura sia carpita non in primo piano ma attraverso un'ambientazione poco più allargata. Qui Romano mostra tutta la sua cultura figurativa antiretorica, mentre un gioco fittissimo di colori chiari si legge nel *Ritratto di donna con camicia bianca* (fig. 28), probabilmente afferente alla metà degli anni Settanta, datazione affine al *Ritratto di bambina con maglione bianco* (fig. 29), eseguito con le stesse modalità pittoriche. Negli ultimi due ritratti si palesa un'adesione più aperta alla pittura di Mario Mafai, con taluni richiami pure ad Alberto Ziveri:[71] si tratta di un bel *Ritratto di neonato* (fig. 30), ispirato in parte a Mafai, in parte a Fausto Pirandello, che proporrei di datare a cavallo tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta.[72] Il *Ritratto di Santina Aurora Savoca* (fig. 31) chiude la serie di questi ritratti inediti di Elio Romano e rivela, nell'impianto della figura e soprattutto nell'articolazione espressiva della pennellata, un piccolo capolavoro.

Il rapporto di amicizia con la pittrice Gemma D'Amico Flugì d'Aspertil (Catania 1906 – Roma 1980), che Romano frequenta soprattutto a Firenze, quando insieme seguivano i corsi di Felice Carena all'Accademia di Belle arti, sembra riflettersi anche nella scelta espressiva e intimista al tempo stesso della loro produzione ritrattistica. Si veda in particolare il *Ritratto di Giuseppe Villaroel* (Catania, Municipio), poeta giornalista e narratore catanese, dipinto a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta. Un ritratto antieroico e fortemente espressivo della D'Amico, sulla stessa linea segnata dai tanti ritratti di Romano che tuttavia mostrano un'inclinazione maggiormente intimista.

fig. 26

fig. 27

fig. 28

fig. 29

fig. 30

fig. 31

Ahmad Gianpiero Vincenzo

1964-1979
Il nuovo canone
Romano

Quando Elio Romano iniziava a insegnare all'Accademia di Catania (il 12 novembre 1974) era ormai un artista ben affermato nel panorama nazionale grazie alle sue partecipazioni alle Biennali di Venezia (1936 e 1950) e alle sue numerose presenze in Quadriennale (1935, 1948, 1951-52, 1955-56, 1959-60, 1965-66). Dall'altra parte invece l'Accademia era ancora un'istituzione giovane, con prospettive di sviluppo ancora aperte e incerte. Il quinquennio di insegnamento dell'artista trapanese avrebbe lasciato un segno duraturo nell'istituzione.
Prima di lui i titolari della cattedra di Pittura erano stati molto attenti alle sperimentazioni di quegli anni. A cominciare da Antonino *Nino* Virduzzo (1926-1982) il quale subito dopo la guerra era rientrato negli Stati Uniti, dove era nato, frequentando la Art School del City College di New York, e aveva fatto esperienze anche a Parigi. La sua ricerca astratta correva parallela a quella di Forma 1, in particolare a quella del mazarese Pietro Consagra, e aveva come compagno di strada anche il direttore dell'Istituto d'arte di Giarre e allievo di Prampolini, Dino Caruso (1921-1986), del quale è nota a Catania la grande Fontana di Largo Paisiello. Negli anni di insegnamento all'Accademia, Virduzzo realizzava in particolare serie di opere geometriche create sovrapponendo e incidendo strati di cartone e colore, insieme a bronzi traforati che approfondivano ulteriormente la ricerca spazialista.
All'inizio degli anni Settanta, Virduzzo lasciava il posto al napoletano Guido La Regina (1909-1995) firmatario tra l'altro del *VI Manifesto del Movimento Spaziale della televisione*, insieme a Fontana, Capogrossi, Crippa, Vedova e Burri (era il 1952). In quegli anni aveva esposto a Chicago e New York, nonché in Germania, presentato da Giulio Carlo Argan. Nel 1960 Palma Bucarelli aveva acquistato per la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma il dipinto *Spazio viola* esposto nella personale dell'artista alla galleria L'Incontro di Roma. Inesauribile e curioso, nel 1964 aveva partecipato alla mostra itinerante Pittura italiana d'oggi ospitata a Teheran, Baghdad e Damasco, dove si sarebbe fermato alcuni anni a insegnare all'Accademia di Belle arti di Damasco, presentando poi il dipinto astratto *Habibi* (*Amore mio*) alla VI Biennale di Roma del 1968.[73]
La cattedra di Pittura dell'Accademia catanese, quindi, era stata segnata dalla sperimentazione e dalla ricerca di artisti attivi sulla scena internazionale. Elio Romano, invece, era personalità di temperamento completamente differente e rifletteva quel progressivo ritorno all'ordine che stava attraversando buona parte della scena nazionale. Il 1968 aveva colpito molti degli stessi 'intellettuali' che si erano progressivamente radicalizzati, in un senso o nell'altro. Parallelamente, venivano demonizzate anche le riflessioni teoriche, i manifesti e i movimenti artistici che avevano caratterizzato i decenni precedenti, mentre si veniva organizzando il mercato dell'arte che avrebbe progressivamente cercato di sopprimere lo slancio teorico e avanguardista più radicale che aveva attraversato la penisola a partire da Piero Manzoni.[74] Dal 1980 le correnti estetiche postmoderne avrebbero portato al debutto sulla scena internazionale di progetti come l'Anacronismo e la Transavanguardia. Da sottolineare il fatto, forse non casuale, che la prima mostra organizzata da Achille Bonito Oliva del nuovo movimento pittorico, *Opere fatte ad arte*, datata 1979, aveva luogo ad Acireale, a pochi chilometri da Catania. In questo contesto Romano sarebbe stato il riorganizzatore ideale di un nuovo canone accademico, nonché uno dei maggiori ispiratori di un gusto estetico destinato a durare nel tempo.
La presenza di Romano si sarebbe fatta sentire anche in chiave didattica.
A quell'epoca i corsi di Pittura erano organizzati in quattro materie: Pittura, Incisione, Anatomia e Storia dell'arte. Gli studenti dei quattro anni di corso lavoravano assieme e svolgevano un programma sostanzialmente comune. Solo le matricole si differenziavano, in particolare quelle provenienti dal Liceo artistico, attraverso esercizi che miravano a realizzare una maggiore sensibilità del segno. Questo tipo di didattica mirava a sviluppare la capacità tecnica attraverso l'immersione diretta in un contesto artistico in cui imitazione e ricerca cercavano di convivere.

Elio Romano, come tutti i docenti dell'istituzione, aveva il suo studio personale, ma non lo frequentava praticamente mai. A differenza di altri, lui dipingeva in mezzo agli studenti. Buona parte del suo metodo didattico consisteva proprio nella capacità mimetica che sprigionava dal gesto artistico. Romano non solo dipingeva in mezzo agli studenti, ma dipingeva anche gli stessi soggetti degli studenti: nature morte, paesaggi e soprattutto nudi dal vivo. La galleria delle opere di Romano di quegli anni evidenzia in buona parte la pratica didattica che si andava svolgendo in Accademia. Sono gli anni in cui anche l'artista erigeva la sua pratica a metodo. Il ritmo del lavoro accademico di Romano entrava a tal punto nel processo formativo che ogni mese venivano riuniti gli studenti sul terrazzo della sede di Villa Pantò a Barriera e si metteva in atto una vera e propria esposizione in cui vi era poca differenza tra i premi di una giuria giudicante e i voti agli studenti. I commenti erano pochi, la teoria era bandita o eventualmente demandata ai docenti di storia dell'arte. Non si poteva essere più distanti dal Concettuale, ma allo stesso tempo era chiaro il ponte lanciato tra la vecchia e la nuova Accademia.
L'Accademia era luogo di incontro tra studenti in dialettica aperta con i loro maestri. Nonostante il ritorno all'ordine, un lascito del 1968 si conservava nell'incessante azione di aggregazione tra studenti, nel loro procedere in relativa autonomia all'investigazione del mondo dell'arte e delle cultura. Il ruolo attivo degli studenti e le loro ripetute iniziative saranno una delle cifre del panorama catanese. Artestudio, Novorganismo, Gruppo Porta Rossa, Centro Voltaire sono solo alcune delle tante organizzazioni d'iniziativa studentesca degli anni immediatamente successivi alla venuta di Romano.[75]
Nella moderna Accademia si è tornati a ritenere fondamentale la creazione di un percorso accademico idoneo alla ricerca degli studenti così come al confronto con il mondo artistico e creativo più vasto. Il ritrovo mensile, la costante revisione dei progetti pittorici, lo stretto rapporto creativo tra docente e discente, saranno elementi da cui trarrà tesoro la capacità progettuale e la ricerca artistica del XXI secolo. In un convegno tenutosi a Catania sulla ricerca artistica nel 2015, coorganizzato da chi scrive, si raccomandava l'introduzione nei bienni accademici della verifica mensile dei progetti/tesi di ricerca con crediti relativi, sul modello delle Accademie nordeuropee in genere, e olandesi in particolare.[76]
Il contributo di Romano all'Accademia consiste soprattutto nella particolare selezione dei nuovi modelli pittorici a cui fare riferimento all'interno di un nuovo canone che superasse quello rigorosamente classico. Ogni genere aveva uno o due artisti di riferimento, o un movimento artistico, cui portare particolare attenzione. Nelle nature morte, numerosissime a partire dal suo ingresso in Accademia, la presenza ora di Filippo De Pisis, ora di Giorgio Morandi era palpabile. Mentre nella composizione di figure emergeva talvolta Massimo Campigli, più spesso Felice Carena, che era stato suo maestro a Firenze.[77] I passaggi avevano invece un aspetto più tradizionale riconducibile ai diversi rivoli del post-Impressionismo, dove però è ancora più evidente il lascito di Romano, che non si allontanava dai soggetti cui poteva arrivare l'occhio dell'artista nella sua esperienza quotidiana. Dipingere il non visibile non rientrava nelle sue corde. All'interno di questi modelli, e sotto gli occhi del docente, gli studenti erano chiamati soprattutto a perfezionare la loro tecnica e a sperimentare il colore. Ancora sulle orme di Felice Carena, forse, Romano amava ripetere: «metti metti, alla fine sarà grigio», in un'ideale pittorico in cui segno e colore si dovevano fondere in un unico tratto, in una sola vibrazione pittorica (testimonianza raccolta dai suoi studenti).
Anche il mercato aveva la sua parte. Nella concezione originaria delle Accademia di Belle arti il rapporto con il mercato non era un fattore estemporaneo, ma sostanziale. Questo giustificava in parte lo stipendio relativamente ridotto dei docenti, allora come oggi. Se a Palermo dal 1962 si era assistito alla creazione di nuovi spazi per il contatto con il pubblico, come la mostra all'aperto *La Ricasoliana* organizzata dalla galleria il Chiodo, nella formazione del pubblico catanese «un ruolo di primo piano venne svolto dall'annuale estemporanea di Mascalucia, le

cui numerose edizioni portano l'imprinting di Pippo Consoli, dei baroni Nico e Annamaria Rapisardi di Sant'Antonio, del critico Riccardo Campanella, del farmacista Pippo Pappalardo, presidente della Pro loco».[78]
Gli *incontri con la pittura* a Mascalucia, il primo dei quali era datato 14 settembre 1957, avevano cadenza annuale e si sarebbero protratti regolarmente fino agli anni Ottanta. Si può dire che buona parte del collezionismo della Sicilia orientale si sia formato attraverso quelle manifestazioni.
Gli *incontri di pittura* avevano per Romano sia un carattere formativo nei confronti del pubblico, sia erano una verifica del lavoro e del metodo d'artista.
Nella sua pittura, infatti, si riflettevano i gusti della borghesia catanese di allora, una borghesia che conviveva con i resti dell'antica aristocrazia cercando di emularne gli atteggiamenti e soprattutto il carattere tradizionale. Quando Elio Romano interrompeva il suo servizio (l'1 novembre 1979) e veniva insignito del titolo di docente emerito dell'Accademia catanese (nel 1985) sarebbe rimasto ancora a lungo uno dei protagonisti della cultura etnea. Il gusto estetico del nuovo classicismo di Romano, «stemperato nelle dolci campagne di squisito sapore nostrano»,[79] sarebbe rimasto uno dei caratteri distintivi di artisti e collezionisti della Sicilia orientale anche nei decenni a venire.
Il suo classicismo accademico, infatti, era in sintonia con un clima culturale che stava maturando progressivamente nell'ambiente artistico italiano e che avrebbe dato vita negli anni successivi a una serie di movimenti tesi al recupero della pittura cui non faceva difetto però un nuovo immaginario, ricco di suggestioni oniriche e rappresentazioni simboliche. Negli anni Ottanta cominceranno a insegnare all'Accademia anche i fratelli Antonio e Tano Brancato che avevano svolto una ricerca approfondita sulla pittura rinascimentale e sui modi di una nuova pittura *colta*. Molti artisti che avevano esordito come *concettuali* torneranno alla pittura, tra cui i siciliani Salvo (Salvo Mangione) ed Enzo Indaco. Tra il finire degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo si sarebbe assistito all'esplosione dei nuovi movimenti pittorici e anche gli artisti catanesi si troveranno a giocare un ruolo di primo piano: la Transavanguardia con Mimmo Germanà, l'Anacronismo o Pittura Colta con Alberto Abate, Franco Piruca e Salvo Russo, il gruppo Narcisus con Michele Cossiro, i fratelli Brancato e Rosario Genovese, alcuni dei quali non a caso allievi o compagni di strada di Elio Romano.

Stefania Reitano

1980-1996
L'ultimo periodo fino alla morte

Ottima testimonianza della fase conclusiva della produzione di Elio Romano è la raccolta di immagini di alcuni suoi dipinti riportata a corredo del suo romanzo *Fanuzza*.[80] La scelta delle opere, dovuta al curatore del volume Giuseppe Frazzetto, con l'approvazione dell'anziano pittore, tendeva a dare il senso di una sorta di sintetico consuntivo. Prenderò quindi in esame i seguenti dipinti: *Autoritratto con Gabriella*, 1989 (qui *Rispecchiamenti*, Cat. IV.17); *Paesaggio di Morra*, 1991; *Nudo*, 1992 e *Autoritratto*, 1995.[81]
Queste opere documentano il cambiamento tematico e compositivo della produzione artistica di Romano nei suoi ultimi quindici anni. Nei paesaggi non appaiono più figure di contadini e di massari; d'altra parte, aumentano i nudi e i ritratti. Si potrebbe supporre che questi mutamenti siano stati dovuti in primo luogo alle richieste del pubblico? Il grande successo di Romano presso un ambiente prevalentemente catanese, meno attento alle qualità artistiche del *messaggio* di quanto possano essere i collezionisti, potrebbe essere una spiegazione?
Del resto, probabilmente il pubblico *borghese* era disinteressato alla cultura contadina e ad altri tratti peculiari del mondo spirituale di Romano. Un'altra ipotesi, che preferisco, è che l'intensa esperienza didattica presso l'Accademia di Belle arti l'abbia spinto a far emergere temi propri della quotidianità dell'insegnamento, cioè l'inevitabile concentrarsi sulle espressioni di studentesse e studenti, nonché la consuetudine giornaliera col nudo delle modelle (che a quell'epoca ancora venivano proposte nelle aule di Pittura).
Ma prima di accennare un'analisi di quei dipinti è opportuno ricostruire in sintesi il quadro esistenziale e operativo della carriera dell'artista nei suoi ultimi anni (nella consapevolezza che il lettore di questo catalogo ormai già conosca molto bene la vicenda umana e artistica di Romano).
Dai primi anni Ottanta per Romano diventa importante il rapporto con Salvatore Silvano Nigro, con cui sviluppa discussioni su argomenti letterari, e soprattutto con il critico Giuseppe Frazzetto, curatore in varie occasioni di mostre e autore di non pochi testi. Ricordo in particolare il catalogo di una mostra svoltasi all'Accademia di Belle Arti di Catania nel 1986, dove viene evidenziato l'atteggiamento di pittore colto, appartato e solitario dall'attività intensa di stimoli culturali sia pittorici che letterari.[82] La vitalità e l'importanza del realismo pittorico di Romano consiste nella calcolata e attenta analisi delle possibilità che la realtà apparentemente codificata può dare; la sua è una sintesi mentale, rigorosa e mai pretestuosa.
Ricorderò ancora il catalogo curato da Frazzetto e da Lucio Cabutti[83] in cui quest'ultimo sottolinea che come «un grande filare di altissimi pioppi»[84] certe opere di Romano appartengono alla geografia culturale del pittore. I temi della figura, del paesaggio e della natura morta sono affiancati da quello della natura *viva*, ovvero interventi diretti nella organicità della natura. Gli altissimi pioppi diventano la metafora di una libertà formativa che punta all'emozione più intima. Coltura e cultura denotano la visione ambientale dell'artista, alla ricerca di un equilibrio tra la persistenza stabile dell'antico e la meraviglia, lo stupore dell'irripetibilità dell'evoluzione. Nell'universo di Romano, questo microcosmo intimo e privato sa espandersi fino all'identificazione con il macrocosmo infinito del paesaggio.[85]
Queste proposte culturali, unite all'azione di sensibilizzazione di non pochi collezionisti condotta dal gallerista della catanese Arte Club, Virgilio Anastasi, contribuiscono ad allargare i confini della fama dell'artista. Lo stesso Anastasi sottolinea che Romano sarebbe stato assai più noto nel circuito dell'arte, se non avesse optato per l'isolamento, ma che questa sua scelta di vita faceva parte delle qualità dell'individuo e della *natura* del personaggio.[86]
Interessante per la comprensione del pensiero e della personalità artistica di Romano è l'intervista rilasciata l'11 Luglio del 1985 a «Espresso Sera», dove il pittore racconta se stesso, la sua formazione artistica a Firenze, l'interesse per Masaccio e Cézanne, sottolineando l'importanza del legame con la realtà; una realtà fisica trasfigurata mediante la sua esperienza di pittore. Da qui la scelta di dipingere sempre gli stessi soggetti: nudi, paesaggi, autoritratti. Soggetti in realtà sempre differenti. Basta poco perché la luce e la tonalità cambino, e i chiaroscuri non siano più gli stessi.

Nell'apparente immobilità di quei dipinti c'è un fluire delle stagioni e c'è una ragione interiore che resta inspiegabile. E allora tutto cambia, tutto è in divenire perché cambia l'occhio del pittore, l'agilità della sua mano, il suo modo di toccare e percepire la superficie da dipingere. È come se Romano attraverso i suoi dipinti cercasse di possedere il senso del suo rapporto con la realtà: tensione verso una meta impossibile, tensione in definitiva mai soddisfatta e conclusa. Del resto Romano sembra avere talvolta una sorta di insofferenza nei confronti del proprio essere artista (è un tratto, come si sa, frequente negli artisti di temperamento riflessivo). Ad esempio, scriveva nella presentazione di una sua personale del 1969: «mi toccherà morire come pittore [...] dipingo come meglio penso e non come vorrei, anzi come non vorrei affatto tanto che a volte ho cercato di smettere senza riuscirci».[87]
Bisogna ricordare che Elio Romano ha significato molto per la Sicilia e soprattutto per Catania, contribuendo all'avanzamento artistico e culturale della città. Fondamentale è stata la sua presenza come insegnante all'Accademia di Belle arti di Catania; infatti, nonostante le sue dichiarazioni («non ho allievi» - cioè successori diretti), ha esercitato una grande influenza su numerosi suoi studenti dell'Accademia. Gli inizi degli anni Ottanta sono anni in cui si delinea una nuova situazione del sistema dell'arte, del mercato e della critica; all'abbandono del concetto di periferia inteso come sottocultura, e della logica delle avanguardie basate sul ruolo propulsore in pochi centri coincidenti con le aree socio-economiche più sviluppate, si affianca in Sicilia una nuova generazione di artisti il cui lavoro di ricerca si muove in sintonia con il panorama artistico italiano ed europeo.[88]
Elio Romano appartiene a una generazione precedente (i nati nei primi anni del Novecento), che ha affrontato le difficoltà di un passaggio epocale, durante il quale si è consumata la transizione fra due modi diversi e forse opposti di intendere e concretizzare l'arte. Nella prima metà del secolo il disagio e il disincanto spinsero alcuni artisti ad avvicinarsi all'idea dell'oltranza linguistica, prima futurista e poi novecentista; altri elaborarono la nozione di un «classicismo moderno»,[89] tentando di creare un connubio tra la maestria del fare e l'inquietudine dei tempi nuovi.
Questione saliente fu comunque il fervore didattico e organizzativo: a quella generazione toccò il compito di promuovere a Catania l'Istituto Statale d'Arte, il Liceo Artistico e l'Accademia di Belle arti.[90] Non si può non ricordare qui la figura di Nunzio Sciavarrello. L'artista brontese si pose come principale attivista d'un movimento di artisti e intellettuali intenzionati a modificare lo stato delle cose, in particolare a partire dall'istituzione a Catania di centri qualificati per l'insegnamento artistico. Nacque così nel 1950 l'Istituto Statale d'Arte, nel 1964 il Liceo Artistico e nel 1967-68 l'Accademia di Belle arti che completava il percorso dell'istruzione artistica.[91]
Avere un'Accademia a Catania significava poter dare ai giovani artisti una possibilità territoriale irrobustendo il rapporto col sistema dell'arte e con la città. Un elemento fondamentale fu la formazione atta a favorire sbocchi lavorativi per giovani insegnanti, decoratori e scenografi. Tra gli artisti che vennero reclutati come insegnanti dell'Accademia spiccava Elio Romano, per chiara fama. Nel 1993 l'Accademia, in occasione del 25° anniversario della sua fondazione, organizzò una rassegna di mostre celebrative come *Omaggio ai Maestri dell'Accademia*; all'interno della rassegna furono ovviamente esposte sue opere.[92]
La personale di Romano voleva essere sia un omaggio al maestro, sia un modo per sottolineare l'impegno culturale assunto dalla scuola fino a quel momento. Nel catalogo della mostra, Francesco Gallo sottolineò come anche nelle opere più mature di Romano rimanesse l'atteggiamento poetico nei confronti del mondo circostante definendo la sua pittura come un viaggio intorno alle persone e alle cose; infatti, è come se il pittore sottoponesse le sensazioni a continue verifiche.[93]
Da qui la scelta di raffigurare pochi soggetti; paesaggi ennesi, dipinti con pennellate che sembrano smaterializzare i contorni, nudi la cui carnalità si stempera in allusivi giochi di luce e d'ombra.[94]
Per quanto riguarda i ritratti, lo stesso Romano dice: «Mi interessa rendere il rapporto tonale dei corpi con l'ambiente, con i vestiti. La pelle d'una mano, ad esempio, appare verde (per la complementarità dei colori) se il vestito è rosso.
Mi interessa insomma rendere in pittura una realtà fisica trasfigurata naturalmente, cioè mediante quello che arrivo a vedere attraverso la mia mente di pittore».[95]
La scelta di Romano è una presa di posizione nei confronti del valore veritativo dell'immagine a favore della serietà delle apparenze; anche l'apparenza è qualcosa che appartiene sia a chi vede, sia a chi compie la sequenza di atti che danno forma all'immagine (in questo caso il pittore). Il fruire delle sequenze nel tempo mette in dubbio la veridicità del soggetto e di conseguenza anche le sensazioni del pittore. Questo ragionamento spiegherebbe ciò che egli dichiara:

> Una realtà fuggente ed emotiva, che a fermarla con chiarezza vorrebbe rapidità ma non approssimazione, stile ma non stile preconcetto. Togliere più che aggiungere, ineleganza come unica eleganza accettabile. Ma queste cose posso dirle a ripensarci a freddo; dinanzi al lavoro non ho nessuna sicurezza; ho ogni istante la stessa inquietudine ed emozione, come se dipingessi il mio primo quadro, un senso di totale inadeguatezza. Per questo dipingo sempre le stesse cose e in fondo sempre lo stesso quadro, anche se il soggetto è diverso.[96]

Analizzando adesso, sinteticamente, le opere di cui dicevo all'inizio, dirò che nei *Rispecchiamenti* (Cat. IV.17) si può notare un Romano introspettivo, meditativo. In questo dipinto raffigura sé stesso e la moglie quasi come realtà immutabili, avulse dallo scorrere del tempo. Sembra di assistere agli esiti di una epochè fenomenologica. Qui come altrove, Romano affronta la figura con la ritualità di una scomposizione e ricomposizione dell'oggetto, prassi in fondo ordinaria, quotidiana, che di volta in volta diventa pretesto per dar vita a una ripetizione. Ci si potrebbe chiedere se così l'immagine diventi una sorta di sostituto dell'esistenza vera e propria. Immagine-memoria, che passa dallo sguardo ai segni poi ancora allo sguardo, senza enfasi, appunto come qualcosa di quotidiano. L'opera è caratterizzata da una dinamica di apparente immobilità. Le figure non guardano nella stessa direzione, ognuna di loro si presta a osservare direzioni differenti: Romano posto di fronte si guarda allo specchio, invece la moglie di profilo guarda altrove, quasi immemore della presenza dell'uomo. La figurazione ingloba così un ulteriore livello immaginativo. La quotidianità, come detto, asserita e reiterata, si trasfigura: non è più il racconto (ma allo stesso tempo lo è pur sempre) di un episodio di vita, ma un tentativo di cogliere l'attimo, il momento irripetibile di esplorazione di sensazioni già provate per sottoporle alla verifica della messa in scena.[97]
Come si sa, tematica costante dei dipinti di Romano è la campagna di Morra, presente in molte delle sue opere più felici. I paesaggi collinari, arsi e solenni, immersi nella luce, gli consentono di proporre un'immagine riconoscibile ma non retorica della Sicilia. Il dipinto *Paesaggio di Morra* (fig. 32) rappresenta, nella sua cruda solitudine, la contemplazione dei luoghi di appartenenza. Spazi in cui l'uomo non trova una facile identificazione fra sé e il mondo; spazi che sembrano quasi respingere la presenza umana, dominati dalla loro maestosità e crudezza. Il paesaggio di Romano, con le terre brune e cretose, è secco e castigato ma non arido, impregnato dalla resa vibrante della luce. Uno stile aspro e solitario[98] in cui lo sguardo del pittore riesce a trovare le coordinate per riconoscersi, nel continuo divenire dell'esistenza proiettata però verso connotazioni affettive. Sembra che Romano voglia avvicinarsi alla grande tematica romantica del paesaggio, con l'esaltazione del sentimento che mette il pittore davanti all'utopica possibilità di restituire alla piccola dimensione del quadro l'infinito del panorama; quindi è chiaro come il paesaggio di Romano non ha nulla a che fare con il *pittoresco*. Il paesaggio siciliano è stato in parte un'invenzione pittoresca degli artisti del Settecento venuti in Sicilia, e dei racconti degli scrittori viaggiatori. C'era in loro l'esaltazione roussoiana della natura lussureggiante e dell'armonia dell'uomo con essa. Nell'Ottocento, col verismo di Verga e Capuana, la drammatica interiorità della realtà siciliana veniva messa in evidenza dalla scrittura, mentre in pittura restava sempre legata a qualcosa di esteriore.[99]

fig. 32

fig. 33

Del resto, a differenza di quanto avvenuto nella zona occidentale dell'isola (con maestri come Leto e Lojacono), l'ambiente artistico etneo non ha avuto fino ai primi trent'anni del Novecento una tradizione paesaggistica. In un certo senso Romano ha reinventato un *suo* paesaggio, fra lirismo e drammaticità. Il paesaggio vuole rivelare una realtà e allo stesso tempo porsi come metafora d'una libertà propriamente umanistica del sentire e del figurare. E certo, è necessaria la compiuta maturità d'un artista per giungere a quell'equilibrio fra forma ed emozione intima.
Elio Romano è stato un maestro del nudo, non solo del paesaggio. Un nudo rilassato, plastico, immerso in un'atmosfera dagli effetti carezzevoli è quello rappresentato nel dipinto *Nudo* del 1992 (fig. 33). Ma si tratta anche d'un nudo sensualissimo. In quest'opera Romano tende alla ricerca della tenerezza estetica e a un naturalismo più marcato ma privo di caratteri ideologici che approda a un universo cromatico denso e vibratile. Anche un corpo nudo, per il pittore, può rappresentare l'infinito della varietà dei rapporti tra luce e volumi. La modella apparentemente sembra essere assimilata a un oggetto, immobile come una statua o un manichino: ma l'essere umano è animato dallo sguardo. La pittura ricca di volumi, luci e tonalità diviene materia organica nell'incarnato della modella, suggerendo un approfondimento di indagine psicologica. È come se il pittore le avesse *rubato* l'anima e i sentimenti più intimi, lasciandola priva di identità? Lo stesso Romano disse: «Non mi interessa la persona, né la sua bellezza ma il senso plastico. Forse i nudi sono tanto frequenti nei miei quadri perché sono forme ancora incontaminate del cambiamento del costume. Sono semplici e pure». Il dipinto, così intenso, sembra velare e rivelare una *vera realtà*, non scontata, che appartiene alla scaturigine del sentire umano. Questa immagine di nudo, chiara e distinta, è mediazione prima ancora che sintesi; il risultato è la raffigurazione non *naturalistica* ma realistica dell'immagine.
Il suo *Autoritratto* (fig. 34), dalle ricche raffinatezze cromatiche e dalle pennellate decise, dense e carnose, sembra essere un documento di vita; racconta la solitudine contemplativa di una libertà intellettuale sgombra da ogni sollecitazione esterna. Un'atmosfera ammorbidita da una luce preziosissima avvolge lo sguardo dell'anziano pittore; figlio della sua terra, ne ha assunto durezza e lealtà. Questo dipinto, dall'apparente immobilità, rappresenta il fluire del tempo; una cruda ma intensa realtà che trasmette momenti di alta tensione emotiva attraverso il connubio luce-colore. È un viaggio introspettivo che indaga e cerca di rivelare la vera natura dell'individuo.
La cruda realtà circostante, l'indagine psicologica degli autoritratti, le forme plastiche dei nudi sono ciò che oggi osserviamo con occhi attenti, rendendo omaggio a un artista che ha saputo interpretare sicilianità e senso universale della vita e dell'arte. Colto, schivo, solitario, Elio Romano è riuscito a dare voce alla nostra terra grazie al suo sguardo implacabile e affettuoso; un artista che non ha mai dimenticato le proprie radici preferendo la lenta vita di campagna alla veloce civiltà industriale; un artista che è riuscito a raccontare la sua storia ma anche la nostra, suscitando una percezione *dell'oltre*, un'emozione lirica della natura e dell'uomo.
Dell'artista consapevole e lontano dai riflettori restano le numerose opere. In esse si può cogliere, se si vuole, un senso di *appartenenza*; forse per questo davanti ai suoi dipinti non ci sentiamo solo spettatori, bensì *protagonisti* d'un racconto empatico, introspettivo e immaginativo.

fig. 34

Seconda parte
I contesti

LIBERO ELIO ROMANO
1909
1996

I sezione

Paesaggio e Territorio

Giampaolo Chillè

Paesaggi e vedute nella pittura di Elio Romano e nell'arte siciliana del Novecento

fig. 35

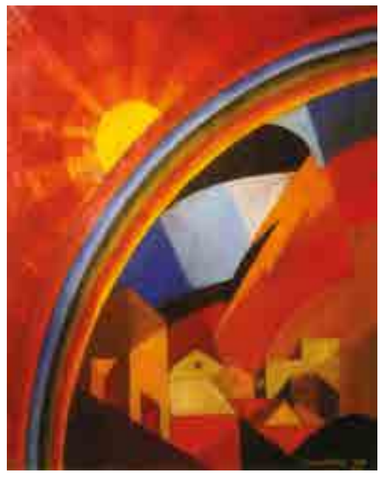

fig. 36

Nell'ampio catalogo di Elio Romano particolarmente felice risulta essere la produzione di vedute e paesaggi. A tali generi il pittore si dedicò con successo sin dagli esordi, destando il vivo apprezzamento della critica, che non ha mancato, in più occasioni, di esprimersi in merito con toni elogiativi.[100]
Allievo dell'acese Saro Spina[101] – attardato pittore di tendenze realistiche d'ascendenza napoletana, presso la cui bottega entrò in contatto con artisti come Saro Mirabella, Tino Condorelli e Mimì Maria Lazzaro –, Romano apprese dall'anziano maestro una cultura di stampo ancora propriamente ottocentesco, valida ma «lontana dalle tendenze più vitali che si stavano affermando nel resto d'Italia»,[102] le cui tracce possono cogliersi in tutta la sua produzione, finanche in quella più tarda. Lo schiudersi del XX secolo, del resto, vede il persistere della cultura figurativa siciliana nel solco della più solida tradizione pittorica ottocentesca, seppur vivificata dai nuovi esiti formali del Liberty. Per quanto attiene specificatamente al genere della veduta e a quello del paesaggio, è ai fortunatissimi modelli di Francesco Lojacono che i pittori di tutta l'isola guardano con rispettoso ossequio tentando di emularne lo straordinario successo, non senza manifestare la propria cifra stilistica.[103] Così è, ad esempio, per Michele Catti, nei cui paesaggi intimisti, oltre alla lezione del maestro, si scorgono l'influenza di De Nittis e quella dei pittori impressionisti;[104] per Mario Mirabella, «eroe e vittima»[105] degli insegnamenti di Lojacono dai quali raramente si rende autonomo;[106] in parte, per Pietro de Francisco che si dedica al paesaggio anche in veste di teorico e mostra nei suoi lavori suggestioni impressioniste e postimpressioniste accompagnate, seppur concettualmente, da un'idea di dinamismo futurista;[107] e ancora per Ettore De Maria Bergler, raffinato protagonista della Belle Epoque palermitana, i cui paesaggi dopo una prima fase squisitamente realista si arricchiscono, grazie a una serie di viaggi e di rapporti interpersonali, delle esperienze dei macchiaioli e, soprattutto, dei simbolisti, assumendo un respiro internazionale.[108]
Gli echi di culture diverse, italiane e straniere, si colgono anche nelle vedute e nei paesaggi di Romano nei quali, a un'impostazione tardo ottocentesca di tipo realista, o più propriamente verista, si rintracciano richiami molteplici: al post-Impressionismo di tendenza espressionista di Van Gogh, alla complessa e sfaccettata pittura di Cézanne, alla pennellata fluida, immediata e intimistica di Bonnard, alla lezione dei macchiaioli, ai cromatismi seicenteschi e alla monumentalità di Carena e all'anti-Impressionismo di Mafai, nonché alla poetica morandiana dell'essenziale. Come scrive Giuseppe Frazzetto, infatti, «nei paesaggi di Romano non c'è nulla di quanto abitualmente si connette all'idea di paesismo meridionale», la sua pittura è «priva d'accademismo e di concessioni al gusto della provincia».[109] Generalmente eseguiti en plein air, paesaggi e vedute – per i quali è possibile distinguere diverse fasi[110] – sembrano spesso essere il risultato di una *realtà aumentata*, tale è la loro veridicità nel mostrare e raccontare la bellezza dei luoghi cari al pittore. Una veridicità che, come ha osservato Lucio Cabutti, estranea Romano da provincialismi o regionalismi inserendolo appieno nel dibattito artistico nazionale, avvicinandolo al Chiarismo lombardo, ai Sei di Torino e a quei fermenti di rinnovamento manifestatisi tra Piemonte e Lombardia negli anni immediatamente precedenti e successivi al secondo conflitto mondiale.[111]
Volendo contestualizzare la produzione di paesaggi e vedute di Romano nell'ambito della pittura siciliana del Novecento, occorre ricordare e precisare che quest'ultima si sviluppa secondo indirizzi quanto mai frammentati ed eterogenei. Di fatto, con l'affermarsi delle Avanguardie, il genere del paesaggio e quello della veduta perdono, anche nell'Isola, di interesse e di autonomia, continuando ed essere praticati in maniera costante, ma non più esclusiva, solo da quanti non si riconoscono in alcuna corrente o ideologia e conducono una ricerca autonoma rispetto ai linguaggi della contemporaneità, con esiti chiaramente disparati. Teorizzando un'arte che nasce da un'idea, da un'invenzione, e che trova espressione in un radicale rinnovamento e, talvolta, sovvertimento della forma, nonché nel disinteresse verso ogni manifestazione di concreto realismo, gli aderenti ai

fig. 37

fig. 38

fig. 39

diversi movimenti avanguardistici propongono, in maniera occasionale, vedute che si allontanano da qualsiasi naturalismo imitativo verso il quale nutrono il più profondo disinteresse, se non addirittura disgusto. È il caso, ad esempio, dei futuristi nel cui manifesto del 1910 si legge: «Suvvia! Finiamola, [...] coi Laghettisti, coi Montagnisti!... Li abbiamo sopportati abbastanza, tutti codesti impotenti pittori da villeggiatura!»,[112] lasciando, tuttavia, un margine di spazio ai paesaggi urbani alla Boccioni e, alla fine degli anni Venti, ai paesaggi dinamici dell'aeropittura. Tra i più significativi interpreti di questo singolare momento è il corleonese Pippo Rizzo capofila del Futurismo siciliano che, mossi i primi passi sull'esempio del maestro De Maria Bergler, dopo una breve parentesi puntinista, si avvicina prima all'estetica boccioniana e poi a quella propriamente futurista.[113] È però Giulio D'Anna colui che meglio e più di altri coglie e interpreta le novità dirompenti del Futurismo. Apprezzato da Marinetti, vicino a Balla, Depero e Carrà, si dedica con particolare successo alla tecnica dell'aeropittura eseguendo, in particolar modo agli inizi degli anni Trenta, diverse *aerovedute* connotate da accese cromie mediterranee, come *Luci sullo Stretto* e *Arcobaleno* (figg. 35-36), nelle quali la tematica urbana, cara ai futuristi, «appare calata all'interno di un paesismo moderno e assai sintetico»,[114] in maniera del tutto personale.
Le suggestioni dell'esperienza surrealista si osservano, invece, nelle opere visionarie di Jean Calogero, nelle quali la materia pittorica, ricca, pastosa e brillante, dà corpo ad affascinanti vedute di Catania[115] (fig. 37), dei comuni della Terra d'Aci, di Taormina, di Venezia, di Roma e, naturalmente, dell'amata Parigi, dove, acquistato l'antico studio di Degas, il maestro impiantò il proprio atelier e con le proprie tele, a partire dagli anni Quaranta, destò l'interesse di alcuni dei più noti critici internazionali, a cominciare da Maximilien Gauthier. Come acutamente ha osservato Leonardo Sciascia nel 1970, l'artista non opera «l'epanchement du rêve dans la vie réelle, ma totalmente sfugge alla vita»,[116] immergendo i propri lavori in un tempo indefinito, proprio della memoria, nel quale luoghi e spazi assumono una connotazione accentuatamente teatrale, venendo sovente animati da coloratissime figure mascherate dai bizzarri copricapo, da cavalli riccamente abbigliati, che sembrano essersi appena divincolati da festanti giostrine, e da un'ampia serie di vivaci elementi decorativi che rendono la pittura di Calogero sempre riconoscibile.
Espressione del bisogno di un *ritorno all'ordine* dell'arte dopo le sperimentazioni avanguardistiche, la poetica del gruppo *Novecento* trova in Francesco Trombadori, già vicino al Divisionismo e alla Metafisica, uno dei suoi più alti interpreti.[117] Caratterizzate da un nitore quasi purista e da una costruzione semplice e rigorosa, ma nel complesso monumentale, le vedute del maestro siracusano traducono la volontà di recupero della tradizione artistica italiana, seppur rivisitata in chiave moderna, mantenendosi svincolate da possibili connotazioni politiche affini al Fascismo che, per un certo periodo, guardò con interesse ai novecentisti. Si tratta di una pittura colta, meditata, d'intonazione *neoclassica*, risultato di piena padronanza di mezzi tecnici ed espressivi, una pittura, come scrive ancora una volta Sciascia, «serena e severa, di vibratile essenzialità di una semplicità in cui confluiscono però le più complesse esperienze del Novecento europeo»,[118] come nella bella *Marina di Siracusa* del 1953 (fig. 38), con la quale il pittore vinse ex-aequo con Daniele Schmiedt il premio dedicato al tema del paesaggio siciliano nell'ambito della seconda Mostra Internazionale di Pittura Città di Messina.[119]
Intrise di sicilianità in ogni loro aspetto sono le vedute neorealiste di Renato Guttuso, testimonianza di una cultura pittorica nata quale reazione all'arte astratta e al conformismo borghese dell'arte socialmente non impegnata. In esse non fa capolino «il sofferto senso tragico dell'esistenza proprio dell'isola»,[120] che contraddistingue gran parte della produzione del maestro bagherese, bensì l'influenza delle scomposizioni cubiste di Picasso e del Cubismo orfico del primo Léger.[121] Si tratta, generalmente, di vedute di città e di paesaggi urbani, nei quali si riconoscono i luoghi più cari al pittore: da Palermo (fig. 39) a Roma, da

fig. 40

fig. 41

Bagheria a Erice; luoghi che per tutta la vita gli fornirono un repertorio infinito di immagini e di colori. Particolarmente attratto dai tetti, Guttuso rappresenta fitti agglomerati di case costruiti in maniera quasi sempre ordinata e cadenzata, le cui rigorose geometrie nascono dallo spezzarsi dei piani e dal loro articolarsi in lineari campiture cromatiche. Sono vedute spesso silenti, sempre fortemente comunicative, nelle quali generalmente è assente l'elemento umano.
Contemporaneo di Guttuso e suo sodale, tra i protagonisti del radicale rinnovamento che contraddistingue le vicende artistiche della seconda metà del secolo, Felice Canonico affronta, invece, il tema della veduta-paesaggio con un linguaggio dalla sintassi in continua evoluzione, i cui elementi morfologici, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, tendono, pur con chiare trasformazioni, a reiterarsi conducendolo da un iniziale realismo espressionistico di marca nordica alla sperimentazione di diversi tipi di pittura inquadrabili in veri e propri cicli come i *Braille* (fig. 40), gli *Stacchi*, gli *Enigmi* ecc., i cui caratteri emergono visibilmente anche in tante opere eseguite ad acquerello.[122]
Da qualsiasi classificazione ideologica o formale rifuggono gli straordinari paesaggi di Piero Guccione, tra i più celebri e celebrati artisti italiani del Novecento. Ridotte all'essenziale e all'essenza, al limite dell'astrazione, le sue marine (fig. 41), come i rarefatti scenari campestri, sono immerse in un'aura di poetica e immota atemporalità. Finiti frammenti di infinito, risultato di una tecnica certosina, tali lavori appaiono connotati da una luce *cenerina*,[123] ben diversa da quella abbacinante che abitualmente avvolge l'estremo lembo meridionale della Sicilia, dove Guccione è nato e ha a lungo operato, prendendo anche parte al cosiddetto Gruppo di Scicli assieme ad artisti come Sonia Alvarez, Giuseppe Colombo, Salvatore Paolino, Giuseppe Puglisi, Franco Sarnari e ad altri.[124] È una luce che intride la materia pittorica, tanto da indurre Gesualdo Bufalino a definire il pittore, con il quale intrattenne una lunga amicizia, «ladro di luce»,[125] richiamando alla memoria un altro pittore-ladro, il già ricordato Lojacono, ribattezzato dalla critica «ladro del sole».
Atmosfere totalmente differenti sono quelle restituite, a partire dagli anni Ottanta, dai vivaci e accesi *Paesaggi* mediterranei di Togo,[126] oggi tra i pittori *siciliani* contemporanei più popolari.[127] In tali dipinti si colgono involontari gli echi di un certo post-Impressionismo e di un pre-Cubismo alla Cézanne.[128] Essi si distinguono per una costruzione/divisione geometrica delle superfici pittoriche in grandi campiture di colore, al contempo struttura delle singole composizioni e sua ricercata sintesi formale (fig. 42).
Impossibile è, naturalmente, in questa sede persino limitarsi a elencare quanti, con esiti e linguaggi dissimili, si sono dedicati nel Novecento in Sicilia al genere del paesaggio e a quello della veduta in maniera più o meno privilegiata. Tra i tanti certamente meritevoli di attenzione e di un'accorta valutazione o rivalutazione, scevre da ogni sorta di pregiudizio, merita di essere ricordato un artista di indubbie qualità, calabrese di nascita ma siciliano di adozione, oggi pressoché dimenticato: Francesco D'Ascola.[129] Le sue delicate vedute, un tempo contese dal pubblico e lodate dalla critica, seppur tradizionali – come nel caso di quelle della Galleria d'Arte Moderna di Messina (fig. 43),[130] si lasciano apprezzare per il rigore compositivo e le superfici compatte e smaglianti sulle quali sovente riluce un'affascinante e malinconica atmosfera crepuscolare.[131]
Tutto da indagare resta, infine, allo stato attuale degli studi, l'apporto degli artisti stranieri all'evolversi del gusto nell'Isola nel Novecento, a cominciare dall'importante lezione di Gunnvor Advocaat, antesignana della pittura astratta in Norvegia, vissuta a lungo a Taormina assieme al marito, il pittore Øistein Thurman. Opere come *Castelmola* e *Forza d'Agrò* (fig. 44), ambedue del 1979, documentano pienamente il suo modo di elaborare l'essenza della realtà, partendo dalla sua struttura formale, facendo uso di un linguaggio colto e dai molteplici richiami, al contempo immediato ed evocativo.[132]

fig. 42

fig. 43

fig. 44

Vittorio Ugo Vicari

La langue *paesaggistica di Romano*[133]

Nella considerazione dei più, Libero Elio Romano è stato un paesaggista. Questa etichetta, che in vita ha forse rappresentato la sua maggior fortuna, oggi deve essere considerata un limite, perché contribuisce a forzare l'opera entro stretti confini. È pur vero che le sue meditazioni sul paesaggio durano tutta una vita, dai *Mandorli* del 1926 (Cat. I.3) fino a quello che ci piace immaginare esser stato il suo ultimo dipinto: la *Marina* del 1996 (Cat. IV.18). Si tratta di un lungo cammino che ha avuto risvolti pittorici e letterari, perché Romano, come giustamente annota Silvano Salvatore Nigro,[134] fu primariamente un poeta.
Sviscero in questo saggio pochissime immagini, quante bastano a spiegare come in Romano tutto fosse *paesaggio* – i suoi affetti, le modelle, le nature morte, gli interni delle case che egli ha abitato, gli esterni rurali e quelli urbani, le parole scritte, le parole dipinte – e concorresse a un unico fine poetico. Non è stato ancora pienamente indagato il suo rapporto di amicizia con Eugenio Montale negli anni Trenta a Firenze,[135] né risulta chiaro il suo livello di prossimità alla rivista «Solaria» nel medesimo periodo,[136] ma si può star certi che le immagini scaturite dalla mano di Romano procedono nella stessa direzione della letteratura *di fronda* della sua generazione, con risvolti particolari. D'altronde, non si vive a Morra tutta la vita senza conseguenze, né può immaginarsi quella Sicilia un'oleografia come ce ne sono tante; è un luogo troppo inusuale e appartato rispetto alla vista patinata degli aranceti, dei fichi d'india, degli scorci archeologici, delle marine e delle contadinelle in costume tipico locale. Chi conosce il territorio di questa particolare Sicilia dell'interno sa che tutto vi si muove, ancora adesso, secondo ritmi arcaici. Se vi capita di andate ad Assoro, a Leonforte, ad Agira non sarà raro trovare chi mieta ancora il grano con la falce e trebbi con i muli sull'aia. Questa è la terra delle lenticchie e dei ceci neri, della cicerchia, delle fave le quali, superati indenni i tempi dell'agricoltura estensiva, delle concimazioni chimiche, delle irrigazioni e della meccanizzazione, al giorno d'oggi sono nella più parte dei casi presidii alimentari tutelati e protetti. Ora come in antico, nelle notti del tempo pasquale, per le strade si canta la Passione, morte e Resurrezione di Cristo con la voce *in maschera*, spiegata e polifonica, in un siciliano estremamente complesso e fiorito. In primavera e in estate può ancora capitare che i vicoli risuonino delle serenate d'amore e di sdegno alla *liufurtisi* o alla *nicusiota*, due modalità canore e musicali vivissime nel tessuto socio-antropologico delle comunità locali. La stessa biografia di Libero Elio Romano non è quella del pittore borghese che da una prospettiva urbana si accosta alla natura con fare bucolico e occasionale; a modo suo egli è un agricoltore, a tratti anche un imprenditore che tenta di incrementare il reddito familiare con imprese agrarie e miglioramenti fondiari. L'approccio che ha con la campagna lo fa assomigliare al contadino che contempla la propria terra dopo un'estenuante fatica, piuttosto che a un *flâneur* baudeleriano. Tutto questo per dire e marcare la differenza tra la sensibilità di Libero Elio Romano e altri paesaggisti italiani rispetto al proprio *land*.
Proviamo a dare corpo alla narrazione:

> Andai a Enna la prima volta con certi contadini che portavano a vendere buoi per conto di mio nonno, 'per guardargli in qualche modo gli interessi'. Partimmo in piena notte, al lume delle lanterne, per giungere in pomeriggio tardi, per l'*affacciata*.
> La notte fu sui fasci di fieno, portati per le bestie, addossati al muro, che cingeva la selva dei Cappuccini, dopo aver fatto tardi presso una rudimentale *opera dei pupi*. C'era anche una porta sbarrata con una coperta, attraverso la quale filtrava una luce rossa e si sentiva agitarsi una ballerina; ma non mi fecero entrare.
> Dovette essere, a ripensarci, un viaggio disastroso; ma io ricordo solo il comporsi e l'ondulare delle colline nel lento muoversi della luce al ritmo del mulo caracollante, dietro le vacche indolenti e vogliose.
> Forse già allora mi sentivo immerso nel paesaggio di Guidoriccio o negli sfondi del Tributo, ma più tardi ho ritrovato quella realtà nelle strutture di Cézanne, nelle esasperazioni di Van Gogh o in certi impianti di Fattori.

> Intensissima, scabra, metafisica realtà, cui avrei poi sempre teso con risultati così incerti; una realtà unitaria, serrata in unico blocco, fissata in una unica luce.[137]

«solo il comporsi e l'ondulare delle colline nel lento muoversi della luce al ritmo del mulo caracollante, dietro le vacche indolenti e vogliose». Sembra una ripresa da Giovanni Fattori. Romano ci avverte subito dei suoi riferimenti pittorici. Quando si cimenterà nell'affresco di grande formato, la lezione che corre da Guidoriccio a Masaccio, inglobandovi tutti i grandi della pittura rinascimentale italiana tra Tre e Quattrocento, si farà sentire distintamente.[138] In questo caso s'impone un secondo lignaggio, da Cézanne allo stesso Fattori, passando per Van Gogh. Nella pittura di cavalletto i ricordi appena descritti prendono forma: un coro di argille, cretti, terreni alluvionali, foraggi, maggesi e grani si rincorrono stagione dopo stagione fluentemente; in essi l'impasto e gli accordi tonali che ne derivano sono gli unici veri assilli del pittore. Tra le opere in mostra, le *Terre in autunno* del 1956 (Cat. III.12), la *Nevicata* del 1962 (Cat. III.15), le *Terre bruciate* del 1982 (Cat. IV.14) danno testimonianza di quel comporsi nell'occhio dell'artista, con l'andamento lento del tempo che passa, come a dorso di mulo, scandito dalle lavorazioni contadine o dalle stasi invernali. Guardate come corre l'occhio di Van Gogh sulle curvature del terreno alla ricerca di un punto di fuga verso l'orizzonte; la costruzione in sbieco delle stoppie bruciate mentre sul fondo si disperdono le colline in un convulso gioco di linee curve e spezzate; il bianco grumoso, composto di poche pennellate grasse e oziose nell'algido inverno. Tutto è ripreso *en plein air* con fare veloce ed efficacissimo (il figlio Guido ricorda le scarpinate all'aperto con cavalletto e colori sotto braccio al seguito del padre, per raggiungere un certo punto della campagna a una data ora e ivi dipingere). Un secondo scritto di pugno di Romano, meglio precisa la sua pittura di paesaggio:

> Sappiamo ormai da tempo che la *realtà*, il *vero* addirittura sono cose assai personali; ad esempio le colline che vedo a ogni ora da casa leggendone le modulazioni di piani, di luce, di toni sono cose assai diverse per un geologo (questo caso specifico mi colpì assai una volta) e così per i contadini che le coltivano ecc. Ma sono anche sempre diverse per me e quando le dipingo vorrei rendere quelle particolari relazioni che in quel momento mi suggestionano e darei chissà cosa per farlo, fino a sacrificare la resa di altri elementi di quella realtà (questo spiega, credo l'impressione che spesso danno a qualcuno le mie cose, di frettoloso, di trascurato, o di incompiuto).[139]

La prima parte del discorso è illuminante perché in linea con le teorie del paesaggio oggi prevalenti,[140] cosa che rende Romano profondamente attuale e aggiornato. La seconda e conclusiva può essere considerata come la naturale conseguenza di un processo ermeneutico lungamente meditato e atteso. Sono i rapporti mentali – sedimentati in tutta una vita di visioni su di un medesimo oggetto paramentale quale è il paesaggio di Morra – a imporsi maggiormente in Romano. Il processo di riconoscimento ha il valore di un'agnizione, come di qualcosa che era lì, al nostro fianco da una vita intera eppure, inconsapevoli, ci sfuggiva; non più materiale ma simbolico, qualcosa da distillare in forme sintetiche «fino a sacrificare la resa di altri elementi di quella realtà». Notevole è in tal senso l'intuizione che scaturisce da un intervento radiofonico del 1957 ove si riconosce il tratto di Giovanni Colacicchi. Il critico toscano avverte nella pittura *en plein air* di Romano qualcosa che fino a ora sfuggiva: la possibilità che quelle «vive atmosfere» ci appaiano «come sembra debbano d'improvviso apparire al contadino che dopo una lunga fatica, appoggiato alla vanga, li contempla, dimenticando per un momento la loro natura di sudato strumento».[141] Con questa precisa constatazione, siamo all'essenza stessa della teoria del paesaggio, che si fa tale quando l'uomo si concede il giusto riposo, il giusto distacco sensitivo, dopo avere determinato nello spazio al suo intorno, in un millenario processo di stratificazione antropologica e geomorfica, il transito dal suo stato naturale a quello di *luogo*, dalla sua dimensione spaziale a quella di ambiente *abitato*.

fig. 45

Così, gli elementi caratteristici di un dato territorio, che nella terminologia tecnica chiamiamo oggi *coremi*, si trasformano, al vaglio del singolo agricoltore, della comunità agricola al suo intorno, ovvero, con fare più distaccato, del vedutista di viaggio, in *iconemi*. In tale processo di trasformazione semantica consiste la nascita e il perdurare del paesaggio così come tutti noi lo percepiamo;[142] in quello scarto concettuale risiede una carica idealistica estremamente feconda, tal che, il ricorso a terminologie e locuzioni tratte dai linguaggi scientifici: «una quasi geologica costruzione argillosa o pietrosa a strati e declivi», «una immagine quasi tellurica della Sicilia», immediatamente si trasforma nella più felice definizione dell'opera di un demiurgo quale è stato Elio Romano. Oggi non riusciamo a immaginare le vedute delle campagne nella Sicilia centrale scevre da una tale interpretazione pittorica e poetica al contempo, come se stringendo gli occhi davanti alle colline ennesi noi riconoscessimo la medesima fluidità di struttura, il medesimo filamentarsi atmosferico dell'orizzonte che ha composto tanti quadri di Romano. Voglio dire che l'occhio del pittore è filtrato nel nostro occhio sino a modificarne in modo definitivo e indelebile il sistema percettivo; per questo oso definire la sua opera demiurgica. Così come non sarà più possibile intendere all'occhio contemporaneo i dintorni di Parigi in un immaginario differente da quello costruito da poeti, romanzieri, pittori e musicisti impressionisti e primi simbolisti francesi negli anni Settanta - Ottanta dell'Ottocento; allo stesso modo, in una dimensione territorialmente più limitata, non possiamo tenere più disgiunta la nostra percezione di certe terre siciliane, nell'enclave di Morra, dal paradigma pittorico che ci tramandano Elio Romano e il suo ampio catalogo di panorami. Ma egli non è solo il vedutista di esterni che dipinge *en plein air* con fare veloce e istintivo. Romano è anche pittore meditato, lento e trattenuto, all'interno dello studio o delle pareti domestiche. Ciò che non cambia rispetto al suo occhio campestre è la bramosia, la forza febbrile che gli corre sottopelle e continua a farlo vibrare. In tal modo, sarà sempre possibile stabilire un principio osmotico tra interni ed esterni, tra il corpo della modella e quello della campagna o del mare in un fluire continuo di materia spessa, grumosa, spatolata, graffiata, modellata con le mani nude, quasi scolpita più che dipinta. Una pittura che negli anni Cinquanta e Sessanta si rinsalda, disfacendosi verso l'Informale in una sorta di Ultimo Naturalismo che accomuna il ritratto, i nudi, le nature morte, le vedute. Nel periodo che va dal 1949-50 al 1963-64 la pittura di Romano vi è *consonante*. Vi invito a osservare in tale prospettiva i dipinti in successione, dal *Paesaggio* (*Il vecchio mulino*) del 1953 (Cat. III.11), passando per *La Buffa* del 1960-1962 (Cat. III.14), fino alla dispersione quasi completa della forma nella *Festa di campagna* del 1963 (Cat. III.16). Si tratta del processo evoluzionistico più maturo e ardito in Romano, che in seguito verrà parzialmente abbandonato con l'esperienza d'insegnamento a Catania, dal 1964 al 1979. Un processo che investe direttamente il corpo umano come un *land* fatto di forre e colline e sbalanchi, un *canone nuovo* dice Giampiero Vincenzo qui nel suo saggio, una *langue* dico io, che mandi alla deriva ogni forma stereotipa di linguaggio pittorico facendosi autonoma e modernissima. Ne sono prova tre opere non presenti in mostra (figg. 45, 46, 47) che con l'idea di paesaggio condividono quella medesima *langue* e consistenza materica, un medesimo cromatismo, in definitiva una medesima matrice idealistica. Il trattamento anatomico si staglia sullo sfondo come quegli strani casi della natura antropomorfa, sorta di *pietre incantate* proiettate su di uno *skyline*. Il fondale in Collezione Accascina è un cielo che rischiara verso sinistra come certi squarci improvvisi nelle nuvole mentre sulle terre rovescia un forte temporale; il corpo assorto di una ragazza seduta si staglia come una montagna di rocche e dirupi nell'aria tersa del mattino. La figura assorta in lettura su di un canapè estivo è sovrapponibile a tante altre vedute nei dintorni di Morra.
Nel 1996, poco prima di morire ritornerà in Romano quel bisogno dispersivo. Viene da chiedersi quale relazione corra tra la sua ultima *Marina* e la morte. Gli sarà apparsa, quest'ultima, curva e dolcemente tormentata come fuori dalla finestra di piazza dei Martiri? Chissà!

fig. 46

fig. 47

II sezione

Mostre e fortuna critica

Raffaella Perna

Elio Romano alle Quadriennali d'arte di Roma. 1935-1965[143]

fig. 48

Nel recensire su «La Fiera Letteraria» la mostra personale di Elio Romano presentata da Fortunato Bellonzi alla Galleria Russo di Roma, nell'ottobre del 1958, Lorenza Trucchi traccia un sintetico ma efficace affresco della sua opera, individuando la predilezione del pittore verso una materia vibrante e sensibile ai valori luministici, legata al tonalismo romano, alla pittura del giovane Fausto Pirandello, alle accensioni *fauves* delle prime vedute di Burano di Gino Rossi:

> La cultura artistica di Elio Romano – scrive Trucchi – ha un punto di partenza nel post-Impressionismo (da Bonnard, a Tosi a Ciardo) e nel nostro Tonalismo. Altri compagni ideali e prediletti del pittore potrebbero essere il Rossi del periodo buranese – malgrado la sostanziale differenza di tavolozza – e il primo Pirandello. Elio Romano usa nelle sue opere mezzi puramente pittorici: mezzi autentici e, spesso, come nei solenni, silenziosi paesaggi isolani che sono di gran lunga le sue cose migliori, immediati, dove il colore o meglio la poesia del colore, ha funzione dominante. E se ogni tanto c'è un disagio, un conflitto tra il bisogno di conciliare certi felici e preziosi abbandoni tonali con l'ispirazione sul vero a cui egli vuol essere fedele (conflitto, questo, più evidente nelle figure e in alcune nature morte), già ci pare che il Romano lavori a rinforzare e a fare più libero il suo eccellente e raffinato temperamento di colorista, portandosi sempre di più sull'invenzione lirica dei propri temi. La materia di Romano è sensibilissima, secca e castigata ma non arida non povera, impregnata e resa vibrante dalla luce.[144]

A questa data, Elio Romano gode già di una certa fortuna nell'ambiente artistico della capitale. La mostra alla Galleria Russo viene accolta con favore: oltre all'apprezzamento espresso da Trucchi, i quadri di Romano, e in special modo i paesaggi che ritraggono una Sicilia assolata «con le sue terre nude e i suoi cieli pallidi per troppa luce»,[145] suscitano l'interesse, tra gli altri, di Virgilio Guzzi, Marcello Venturoli, Fabrizio Dentice. La mostra viene recensita sulle pagine di alcuni tra i più autorevoli quotidiani e periodici nazionali: «L'Espresso», «Momento sera», «Paese sera», «Il Tempo» ecc. Insieme a Firenze,[146] Roma è una città cruciale nella geografia artistica del pittore: il primo soggiorno nella capitale risale al 1928, quando l'artista, appena diciannovenne, frequenta la Scuola libera del nudo ed entra in contatto con la ricerca pittorica condotta in quegli anni da Mario Mafai.[147] Benché dalla fine degli anni Trenta sino alla morte, avvenuta nel 1996, Romano viva in modo appartato tra Catania e l'amata campagna di Morra, nella provincia di Enna, gli scambi con Roma restano intensi per oltre tre decenni. Grazie alla partecipazione a sei edizioni della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma (nel 1935, 1948, 1951-1952, 1955-1956, 1959-1960, 1965-1966) il suo rapporto con la capitale si consolida e la sua notorietà sul piano nazionale si rafforza; lo spazio e il prestigio di cui il pittore gode all'interno della rassegna si fa infatti via via crescente. *Due bambine di campagna*[148] (fig. 48) è il dipinto, olio su tela, che l'artista espone alla II Quadriennale, inaugurata da Mussolini il 4 febbraio del 1935 nelle sale del Palazzo delle Esposizioni. Presieduta da Enrico di San Martino Valperga, la II edizione reca l'impronta di Cipriano Efisio Oppo, già Segretario generale della prima edizione (1931), in carica sino al 1943. Insieme alle molte opere di aeropittura futurista e ai lavori degli *Italiens de Paris*, la Quadriennale del 1935 dà ampio spazio agli esponenti della Scuola romana, con mostre personali di Mafai e Pirandello, la presenza di Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli, Alberto Ziveri, i giovani fratelli Basaldella, Afro e Mirko; mentre a Scipione, morto da meno di due anni, appena ventinovenne, viene dedicata una retrospettiva, fortemente voluta da Oppo. Gino Severini e Marino Marini ricevono rispettivamente il primo premio per la pittura e per la scultura. Tra i componenti della giuria di assegnazione dei premi figura Felice Carena, di cui Elio Romano, trasferitosi a Firenze nel 1929, è stato allievo all'Accademia di Belle arti, dove Carena insegna a partire dal 1924. Benché alcuni dipinti eseguiti da Romano negli anni Trenta, come *Nudo seduto* (1930 ca) o *Mia madre* (1938, Cat. II.15),[149] mostrino l'influenza del maestro, in *Due bambine di campagna* Romano se ne distacca soprattutto nella definizione volumetrica delle figure, la cui solidità

fig. 49

fig. 50

riflette la passione per Masaccio maturata da Romano a contatto diretto con gli affreschi della Cappella Brancacci, visitata spesso durante gli anni fiorentini. È invece la riflessione sull'opera di Cézanne a caratterizzare il dipinto *Donna e la sua bambina* (fig. 49), esposto da Romano nella Sala XIX insieme ai lavori, tra gli altri, di Ercole Drei, Giovanni Prini, Manlio Giarrizzo alla Rassegna Nazionale di Arti Figurative del 1948, la prima edizione della Quadriennale tenutasi all'indomani del secondo conflitto mondiale negli spazi della Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia, una volta naufragata l'ipotesi di allestire la rassegna nel 1947 nei Mercati di Traiano.[150] Tra i membri della giuria di accettazione che accolgono l'opera di Romano troviamo, oltre al Presidente della Quadriennale Francesco Coccia (nominato dal Presidente del Consiglio dei Ministri Ivanoe Bonomi), Felice Casorati, Pericle Fazzini, Renato Guttuso, Alberto Gerardi, Paolo Ricci e Mafai. Malgrado *Donna e la sua bambina* sia conosciuto unicamente grazie a una riproduzione fotografica in bianco e nero,[151] nell'opera è possibile individuare un cambio di rotta rispetto a *Due bambine di campagna*, sia nell'abbandono del soggetto rurale, sia soprattutto nella stesura del colore, ora più libera e nervosa, e nella composizione delle figure, memore della lezione cézanniana, in particolare di opere come il *Portrait de Madame Cézanne* (1890, Musée de L'Orangerie, Parigi) o *Le Garçon au gilet rouge* (1888-1889, Fondation Bührle, Zurigo).
Eseguita durante il periodo bellico, tra il 1940 e il 1942, ma esposta soltanto una decina di anni dopo alla VI Quadriennale (dicembre 1951-aprile 1952) è l'opera *Casa di pittore* (Cat. III.4): dipinta con una pennellata robusta, quasi courbettiana, l'opera mostra un'atmosfera sospesa ed enigmatica di stampo bontempelliano, grazie alla presenza incongrua della maschera e alla mancanza d'interazione tra le figure che contribuisce a conferire al dipinto una qualità misteriosa. Il particolare della natura morta con mele verdi, disposte con cura sotto il rigido panneggio bianco, appare invece come un tributo all'amato Cézanne. Alla VI Quadriennale i quadri di Romano devono ancora passare al vaglio delle giurie, composte per statuto da pittori e scultori scelti dal Comitato di amministrazione o eletti dagli artisti non invitati che ambiscono a partecipare alla rassegna.[152] Per Romano questa sarà l'ultima volta: a partire dalla settima edizione (novembre 1955 - aprile 1956) e fino alla nona (novembre 1965 - marzo 1966) il pittore verrà infatti convocato dalla Commissione inviti, potendo esporre da tre a cinque opere in ciascuna mostra. Sotto la guida di Fortunato Bellonzi, Segretario generale della Quadriennale dal 1951 al 1983, la fortuna di Romano nella rassegna si consolida. Bellonzi è infatti un estimatore del suo lavoro, sul quale scrive in più occasioni: dalla già menzionata presentazione alla Galleria Russo nel 1958 (il cui dattiloscritto è conservato nell'Archivio Biblioteca della Quadriennale),[153] all'introduzione della personale alla Galleria d'arte La Vetrina di Roma nel febbraio del 1971. Fino alla prima metà degli anni Cinquanta, come si è appena visto, Romano partecipa alla Quadriennale con quadri d'interni e figura; a quest'ultimo genere appartiene anche il dipinto intitolato *Dormente* (fig. 50) esposto nel marzo del 1953 alla mostra *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia. Mostra di arti figurative e di arti applicate dell'Italia meridionale*, organizzata nell'ambito delle varie attività espositive promosse dalla Quadriennale.[154] Dalla metà del decennio il pittore compie invece scelte diverse, privilegiando i paesaggi e le nature morte. Alla Quadriennale del 1955 Romano è infatti presente nella Sala LVII con i dipinti *Terre in autunno*, *Temporale d'estate*, *La costa grande*, invitato da una commissione composta, oltre che dallo stesso Bellonzi, da Afro, Domenico Cantatore, Gisberto Ceracchini, Agenore Fabbri, Manlio Giarrizzo, Emilio Greco, Beppe Guzzi, Marcello Mascherini, Orfeo Tamburi. *Terre in autunno* - l'unica delle tre opere sin qui rintracciata (Cat. III.12) - mostra la nuova libertà pittorica raggiunta dall'artista nel ritrarre la natura brulla e arsa della campagna ennese. Romano, come afferma Bellonzi, «possiede un modo suo proprio di rendere la gravità severa e l'assorto silenzio della campagna isolana con una materia pittorica sensibile e vibrante ma procedente larghezza di impasti cromatici luminosi».[155]

Il paesaggio di Morra, con «quella patetica stanchezza e quella raccolta sofferenza che fanno l'incanto d'una terra dove il comune viaggiatore non si ferma volentieri»,[156] è il soggetto anche dei tre dipinti *Fine estate*, *Terre nude* e *Colline di Morra* esposti alla VIII Quadriennale del 1959-1960 (fig. 51). Una scelta, quella del paesaggio, che Romano riproporrà anche nella selezione delle opere da inviare alla successiva edizione del 1965, l'ultima a cui il pittore prenderà parte, presieduta dallo scrittore e germanista Bonaventura Tecchi, affiancato da Bellonzi.[157] In quest'occasione, insieme ai tre paesaggi *Estate* (1964), *Olivi e agavi* (1965), *Paesaggio* (1965), Romano espone due nature morte,[158] intitolate entrambe *Composizione* (una delle quali illustrata in catalogo), dove l'eco di Morandi, scomparso l'anno precedente, è forte. Come nei paesaggi, anche nelle nature morte che ritraggono suppellettili povere, prive di ornamenti, l'attenzione di Romano si posa sulla realtà ordinaria, sulla poesia *delle piccole cose*, in una visione aderente al vero e insieme capace di cogliere l'incanto del quotidiano. Uno sguardo emotivo, quello di Elio Romano, che grazie all'essenzialità della forma e alla sapiente sensibilità tonale mira a esprimere il senso più autentico e intimo del vivere. Una pittura che, riprendendo le parole dell'artista, aspira a essere «sempre più libera da complessi: il complesso dell'antico [...] e il complesso del nuovo ogni quindici giorni, dell'arte che si "aggiorna"».[159]

fig. 51

Salvatore Pistone Nascone

La primavera siciliana. *Elio Romano e certa pittura di gusto ottocentesco alla mostra del 1949*

«La Mostra non ha voluto avere altro carattere che quello d'una rapida ricapitolazione: una messa a punto per orientare il gusto e aprire la strada [...] a manifestazioni più impegnative e di più larga risonanza».[160]
Così scriveva Stefano Bottari recensendo la *Mostra d'arte contemporanea* tenutasi a Catania e Palermo tra il febbraio e l'aprile del 1949 (fig. 52), felice esito della collaborazione tra i circoli artistici delle due città siciliane e la Biennale di Venezia. Del comitato esecutivo, oltre a Rodolfo Pallucchini e Umbro Apollonio, faceva parte lo stesso Bottari che ricopriva anche la carica di segretario generale dell'esposizione.[161]
Già dalle parole dello studioso è facile comprendere quali fossero gli obiettivi di una mostra che non aveva avuto precedenti negli ambienti catanese e, escludendo la grande Esposizione nazionale di Palermo del 1891, siciliano. La rassegna del 1949, infatti, rappresenterà un vero e proprio spartiacque nel contesto culturale e artistico dell'isola, in anni in cui si iniziava a riflettere e discutere su un progetto particolarmente ambizioso, la Biennale del Mediterraneo, «che ponesse Catania come polo meridionale d'un asse di confronti artistici, un asse [...] Venezia-Roma-Catania».[162] Un ente capace di promuovere al Sud Italia eventi e mostre artistiche, a cui collezionisti e pubblico potessero «concedere la loro piena fiducia», evitando «improvvisazioni dannose»,[163] e capace di porre la città etnea al centro del contesto culturale nazionale ed europeo, tramite anzitutto uno stimolante e duraturo dialogo con le due realtà più importanti dell'epoca: la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma.
Un progetto destinato al fallimento nonostante Bottari sottolineasse come «il momento» fosse «quanto mai favorevole», grazie a varie «sollecitazioni» tra cui i preparativi per la grande mostra antonelliana di Messina del 1953: quest'ultima avrebbe infatti incentivato nell'isola l'organizzazione di esposizioni di arte contemporanea «di carattere nazionale e internazionale» nonché «la valorizzazione» del patrimonio artistico locale siciliano.[164]
A oggi la situazione collezionistica catanese del Novecento è stata poco studiata.[165] Il ruolo di catalizzatore culturale era svolto dal Circolo artistico etneo che si impegnava a «tener vivi il gusto, l'esercizio, il fastigio delle Arti belle, incrementandole con l'incoraggiare e sostenere i cultori di esse» e prefiggendosi di organizzare anche esposizioni permanenti.[166] Al contempo è necessario segnalare il ruolo svolto da alcune gallerie private, tra le quali la catanese Arbiter, definita «la prima Galleria d'arte della Sicilia» e diretta da Giuffrida, che già nel 1934 presentava un vero e proprio «programma determinato con una serie di mostre, conferenze, ecc.»,[167] il tutto con il benestare delle autorità comunali e dei cittadini catanesi, soddisfatti del «risveglio di attività artistiche e colturali veramente promettente».[168] Già dalle parole di Giuseppe De Logu sulla rivista «Emporium» si avvertono il ruolo tutt'altro che attivo e la sordità della classe dirigente catanese, a cui si aggiungeva il disinteresse dell'opinione pubblica e della classe intellettuale «per i problemi connessi alla vicenda delle arti figurative».[169]
Alcuni siciliani avevano avuto possibilità di recarsi a studiare fuori dai confini regionali e successivamente ritornare nell'isola. Se però da una parte lo stile dell'artista mostrava aggiornamenti alle novità europee o quanto meno italiane, dall'altra la sua produzione poco si confaceva al gusto della committenza catanese, ancora legato alla tradizione ottocentesca.[170] Non è un caso se alcuni collezionisti della città etnea negli anni Trenta acquistassero opere del secolo precedente;[171] né tanto meno stupisce che, ancora nel 1939, si allestisca nelle sale del museo civico di Castello Ursino una grande retrospettiva sulla pittura catanese dell'Ottocento.[172]
Rodolfo Pallucchini, segretario della Biennale veneziana, nel suo discorso inaugurale alla mostra catanese del 9 febbraio 1949, sottolineava come l'Ottocento siciliano si trovasse isolato in «compartimenti stagni di tradizioni locali», nonostante «il valore delle forze più vive del nostro migliore Ottocento, dai lombardi ai napoletani, dai veneti ai macchiaioli toscani, fino ai siciliani, che la più recente critica, a cominciare dall'Accascina, ha messo in onore».[173]

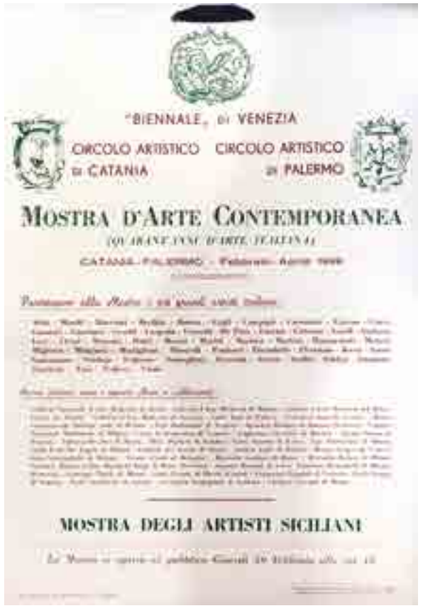

fig. 52

Nonostante il giudizio positivo sul volume di Maria Accascina,[174] dalle parole sintetiche di Pallucchini può scorgersi una valutazione su quelli che per lo studioso erano i limiti più vistosi della critica e degli studi storico-artistici siciliani e italiani contemporanei: la poca propensione a occuparsi di questioni novecentesche, come le avanguardie, rimanendo ancorati a un'estetica ancora fortemente ottocentesca. Per il segretario della Biennale era necessario uscire dalla crisi che attanagliava l'arte figurativa italiana tra Ottocento e Novecento e che aveva condotto alla «retorica ambigua» e a quella confusione dei «valori espressivi» sempre più «barattati con quelli esteriormente narrativi».[175] E il modo per uscire da questa crisi Pallucchini sembra rintracciarlo nello studio e analisi della pittura impressionista francese,[176] capace di ritrovare «quelle leggi che avevano guidato dal Cinque al Settecento i grandi maestri veneziani, del resto studiati attraverso gli spagnoli»,[177] i quali rappresentavano quella «continuità della nostra più alta cultura figurativa».[178]
Il fine degli organizzatori era quello di offrire una panoramica che comprendesse artisti e opere del Futurismo e della pittura metafisica, dell'Espressionismo, Astrattismo e della Scuola romana: sarà soprattutto sulle nuove e contemporanee tendenze che Giovanni Ponti, commissario straordinario dell'ente veneziano, si soffermerà, sottolineando l'importanza «di una coscienza nuova» e di «esigenze figurative» che, nonostante le aspre polemiche, volgessero il proprio sguardo all'«ansiosa ricerca di una affermazione pienamente sincera».[179]
Quando Ponti accennava, non in maniera così sottesa, a certe polemiche in materia di gusto artistico, si riferiva alla querelle che da pochissimi anni stava infiammando il contesto italiano ed europeo, ovvero al problema figurativo-astrazione: un dualismo di cui l'ambiente e il pubblico siciliano, compresi collezionisti e amatori, non erano quasi del tutto a conoscenza. Se è vero infatti che già alcuni artisti isolani e anche catanesi, iniziavano a muovere i primi passi verso un'arte aniconica che, comunque, nonostante una vivace sperimentazione, non poteva definirsi astratta,[180] il pubblico si dimostrava poco interessato alla ricezione del nuovo; gli artisti al passo con le novità italiane ed europee rimanevano soli «perché pochi sono coloro che capiscono e apprezzano quello che uno realizza seguendo la propria ispirazione».[181] L'obiettivo era, dunque, quello di una mostra riassuntiva sulle tendenze artistiche italiane dell'ultimo mezzo secolo che però «non può prescindere dalle esigenze della storia»[182] e che facesse aprire gli occhi sul presente e sulle novità contemporanee. In una lettera inviata a Franco Restivo, presidente della Regione siciliana, il 17 febbraio 1949, a pochi giorni dall'inaugurazione della mostra catanese, Ponti ricorda che per «la prima volta» la Biennale «organizza una mostra in una città italiana […] perché ritiene che ciò sia di grande utilità per la diffusione della cultura figurativa e, quindi, per una più concreta comprensione dei valori artistici attuali».[183]
Il regolamento della mostra, presente anche in altri cataloghi a cura del circolo artistico catanese,[184] fa chiarezza sull'organizzazione dell'evento. Oltre a rimarcare la collaborazione tra i due circoli artistici di Catania e Palermo e la Biennale di Venezia, riporta come buona parte delle opere «verranno prevalentemente scelte» da quelle presenti alla XXIV esposizione veneziana dell'anno precedente,[185] inserendo anche opere di artisti siciliani, con il chiaro obiettivo di offrire uno spaccato artistico-culturale dell'isola. E non sembra un caso se un ruolo fondamentale nell'esposizione del 1949 lo abbia svolto la Biennale, l'unica istituzione italiana dell'epoca capace di creare un ponte fra pubblico e arte moderna in Italia,[186] con l'obiettivo di formare un vero e proprio gusto artistico.[187] Né tanto meno stupisce il grande fervore dimostrato da Pallucchini alla richiesta del 1948 di Bottari di organizzare una rassegna siciliana, definita idea ottima e dimostrandosi sicuro che si possa «combinare qualcosa di notevole», concludendo con la speranza di riuscire a «documentare la varietà dell'arte italiana contemporanea» così da poter «avvicinarla al pubblico».[188]
In Sicilia la maggior parte degli artisti viveva ormai da decenni momenti poco fortunati: formati nelle botteghe dell'isola, erano costretti a non poter emigrare e a lavorare come decoratori per poter mantenersi,[189] rimanendo così confinati all'interno del contesto siciliano non aggiornato alle novità italiane ed europee.[190]
Si è molto insistito su un certo isolamento dell'artista siciliano, sottolineando quanto spesso il termine *isolano* abbia coinciso con isolato e quanto, nonostante gli aggiornamenti, lo stesso artista si sentisse solo in un contesto locale poco favorevole e propenso alle novità.[191] Che un'inversione di tendenza fosse sentita e ritenuta necessaria anche dagli artisti siciliani è fuor di dubbio. Infatti Pallucchini constatava «con vivo piacere» che gli «anziani e giovani» che esponevano alla rassegna catanese del 1949 partecipavano «a questa ansia di rinnovamento».[192] Un rinnovamento che, almeno inizialmente, il pubblico catanese non era capace né di comprendere né tanto meno di accettare. E non è un caso se Armando Dillon, Soprintendente ai Monumenti della Sicilia orientale,[193] approfittasse della rassegna siciliana organizzata dalla Biennale nel 1949 per pubblicare un «decalogo-bussola per il visitatore della mostra d'arte contemporanea», con l'intento di sgombrare la mente dei visitatori da una serie di stereotipi e pregiudizi e offrire loro un supporto che gli permettesse di liberarsi da «un atteggiamento di ostilità» quando si trovavano davanti a «dei brutti visi o dei nudi abbozzati o degli oggetti umili e deformati».[194] Se da una parte Dillon accusava il pubblico di non comprendere appieno le rassegne di arte contemporanea, deludendo così i giovani artisti, per i quali «una mostra d'arte è […] una somma di speranza», dall'altra invita i visitatori a «non stabilire le […] preferenze per categorie, generi e scuole», perché non è importante capire se un determinato dipinto sia o no arte ma se chi lo ha fatto «è o non è artista»: era questo il discrimine «necessario per guardarci dalle improvvisazioni e dalle ciarlatanerie».[195]
La rassegna del 1949, definita «primavera siciliana»[196] e preceduta da alcune mostre sindacali e dalle promotrici d'arte degli anni Quaranta,[197] permetterà agli artisti dell'isola di confrontarsi con il contesto nazionale: giungeva finalmente in Sicilia la grande arte italiana degli ultimi cinquant'anni, da Carrà a Sironi, da Modigliani a Morandi.[198] Proprio sulla pittura di quest'ultimo è interessante riportare quanto scrive Dillon in merito al problema dei soggetti rappresentati dall'arte novecentesca: le nature morte di Morandi sono «oggetti privi o privati del colore, forme astratte ed elementari, antichi lumi e vasetti e ciotole e bottiglie», tutti soggetti che «non presentano alcun interesse in sé» ma che mirano a esaltare la «lirica del minimo mezzo».[199]
L'intento della mostra siciliana era quello di «fornire un quadro dell'arte sintetico ma sufficientemente indicativo» degli ultimi cinquant'anni, al fine di comprendere la «più alta tradizione figurativa di cui l'arte italiana si gloria»,[200] capace di superare quelle sterili polemiche che al tempo imperversavano tra figurativismo e astrattismo pittorico. Un'esposizione *unica* che, seppur non pretendeva «di essere completa»,[201] si mostrasse capace di stimolare artisti, pubblico e ambiente collezionistico siciliano ad accogliere «con piena consapevolezza» le nuove tendenze dell'arte contemporanea italiana nonché le «novissime e più audaci correnti seguite dai giovani di oggidì», sottolineando l'importanza «di una coscienza nuova» e di «esigenze figurative» rivolte verso quella «ansiosa ricerca di una affermazione pienamente sincera».[202] Ciò che si chiedeva alla mostra era di «costringere i pittori, gli scultori e non pochi critici dell'arte a un raccolto esame di coscienza», facendo i conti con le nuove tendenze italiane e non con la «buona pittura degli ultimi decenni del secolo passato».[203]
Interessante riportare a tal proposito il giudizio su *Le tre sorelle* di Casorati,[204] in cui Dillon insiste sulla verità e realismo delle figure, né belle né brutte ma «donne comuni e *vere*»: non si tratta di donne «appetibili», ma di «un pezzo di pittura tonale, armonica, equilibratissima».[205] Per Dillon «l'importanza di un'opera d'arte non dipende dal soggetto scelto dall'artista che invece diventa solo un pretesto che aiuta l'artista a dar forma alla sua idea».[206]
Anche lo scultore Mimì Lazzaro recensiva la mostra sul quotidiano «La Sicilia».[207] Lazzaro definiva le opere provenienti dalla Biennale veneziana «autentiche opere d'arte […] frutto di una intelligenza superiore e di una raffinata sostanza».

Seguono gli elogi al «mondo poetico» di Morandi, alla «scintillante fantasia», non priva di «intelligenza» e «cultura», delle figure di Maccari, giungendo a Modigliani e Scipione, «i più grandi pittori del primo Novecento italiano».
Di Scipione Lazzaro esalta l'abitudine a mostrare «un mondo pieno di incubi […], un mondo che è scomparso con lui, bruciato dalla sua stessa colorazione calda e incenerito man mano che son passati gli anni». Grandi apprezzamenti anche per la «pittura semplice e veritiera, poetica e realistica» di Mafai, maestro di Elio Romano, e la «metafisica di nuovo genere» dell'ultimo Carrà.
Ulteriori elogi Lazzaro riserva alla nuova generazione, gli «scintillanti» Guttuso, Birolli, Santomaso, rappresentanti «la corrente più viva della nuova pittura del dopoguerra». Belle parole sono spese per quegli artisti che hanno riscosso o riscuoteranno a breve particolare successo, come dimostrato dagli acquisti durante la rassegna catanese:[208] dall'affresco strappato di Saetti, «armonico e solenne»[209] a De Pisis «il cui picchettio a volte flebile a volte prepotente è al servizio di un Impressionismo mirabile nel senso più puro e bello […] che solo da un italiano, e pittore di razza, poteva essere continuato».[210]
Interessante anche il giudizio espresso sugli astrattisti che permette di comprendere quanto ancora il nuovo stile facesse fatica a essere compreso dal pubblico e dagli stessi artisti siciliani. Lazzaro riconosceva come «la personalità degli artisti sembra che agisca di concerto e che cerchi di sfondare col numero che fa la forza», sottolineando però che «tutte le produzioni si rassomigliano e se ne confondono i loro autori» e concludendo con una definitiva sentenza: «in fondo ci rifiutiamo di credere che un giorno questo gruppo possa avere ragione».[211]
In Sicilia, dove si faceva fatica a liberarsi ancora di certi stilemi ottocenteschi, il contesto culturale non era sicuramente favorevole per la comprensione e accettazione dell'astrattismo, nonostante già a Palermo negli anni Venti il futurista Rizzo lo definisse «pittura dell'avvenire».[212]
Ma compito della Biennale veneziana, grazie alla sua fama nel contesto nazionale e internazionale,[213] era quello di «creare […] un ponte fra pubblico e arte moderna che nelle sue più significative espressioni era largamente diffusa all'estero», mentre in Italia «era stata tenuta in forzato ostracismo».[214] Proprio per questo Pallucchini elogiava quella «prima generazione del Novecento», ovvero futuristi e metafisici, capaci di riscattare l'arte dall'«ambito regionale e municipale» ottocentesco ed elevarla «su un piano di espressione più universale, affiancandosi alle più vive forze artistiche europee».[215] Per il segretario della Biennale erano Boccioni e De Chirico, Carrà e Morandi, Severini e Soffici coloro che per primi in Italia si erano opposti alla tradizione del secolo precedente, riconducendo «nella vita delle immagini, una poetica di magiche apparenze». La sfida di Pallucchini è quella di ricondurre l'arte, tramite le avanguardie novecentesche, a una sua concretezza, lontana dalle fumose poetiche ottocentesche. Si mirava a un revival della «nostra tradizione rinascimentale» attraverso «una concezione austera di forme, volumi e spazi».[216]
Così come grande importanza si conferiva alla pittura metafisica, considerata «il più radicale mutamento di rotta del gusto europeo dall'Impressionismo in poi».[217] Non è un caso, infatti, se nel 1948 a Carrà erano state anche dedicate due sale nel padiglione veneziano in cui, insieme alle opere di De Chirico e Morandi, si era anche allestita una retrospettiva sulla pittura metafisica. In merito all'artista bolognese è interessante notare la richiesta avanzata da Apollonio a Gino Ghiringhelli, direttore della tanto famosa quanto avanguardistica galleria Il Milione di Milano,[218] a cui chiede di intercedere per trovargli anche «due Morandi un po' vecchi», considerata la volontà di esporne alla mostra siciliana «due del cosiddetto periodo metafisico» e di cui Apollonio non era riuscito a ottenerne «nemmeno uno perché tutti i proprietari […] hanno rifiutato».[219]
Se nel contesto siciliano la mostra rappresentava un *unicum*, in realtà anche per l'ente veneziano l'esposizione catanese e palermitana rappresentò una novità insolita: fino a quel momento la Biennale aveva promosso mostre soltanto all'estero[220] mentre proprio nel 1949 si confrontava con un panorama culturale artistico all'interno del territorio nazionale, seppur fuori dai circuiti artistici italiani più importanti. Gran parte del merito dell'organizzazione della rassegna siciliana, però, pare addebitarsi a Stefano Bottari, a cui la Biennale inviava missive per pareri e consigli, intrattenendo rapporti con i due circoli artistici. Allo studioso si deve anche l'idea di coinvolgere l'ente veneziano, come ricorda Pallucchini nel discorso inaugurale, ringraziandolo «per aver demandato […] il compito dell'organizzazione di tale mostra».[221]
Inoltre lo stesso Bottari si occuperà della selezione sia delle opere dei siciliani da esporre in mostra[222] che della rassegna dedicata agli artisti dell'isola, in programma a giugno dello stesso anno alla fondazione veneziana Bevilacqua La Masa:[223] in quest'ultimo caso probabilmente lo studioso era consapevole di quanto la città lagunare potesse offrire in termini di prestigio e visibilità internazionale agli artisti siciliani.[224] Visibilità che sarebbe stata accresciuta anche da alcune tappe intermedie: pare infatti che, anche se inizialmente la mostra dovesse svolgersi solo a Catania, vi fosse già un progetto di prolungarla non solo in Sicilia (Palermo e Messina) ma anche a Napoli: nell'ottobre 1948, quando i preparativi per la rassegna catanese entrano nel vivo, Ponti scrive ai collezionisti e artisti che «non è escluso che dopo Catania», dove la mostra è attesa intorno alla terza settimana di dicembre, «passi a Palermo e sia richiesta dalla città di Napoli».[225]

La scelta di inserire all'interno del percorso espositivo ben tre opere dell'artista messinese Daniele Schmiedt,[226] il quale nel 1948 aveva esposto alla Quadriennale romana, pare dettata da una chiara volontà degli organizzatori della mostra. Nella sua pittura si rintracciano anzitutto elementi ripresi dal paesaggismo di Corot e dall'Impressionismo francese.[227] Proprio questa propensione alla pittura moderna francese avrebbe probabilmente stimolato e invogliato gli organizzatori, Pallucchini anzitutto ma anche lo stesso Bottari, a riportare nel catalogo un dipinto del pittore messinese.[228] Inoltre, nella sua produzione pittorica, Schmiedt aveva attraversato anche una fase metafisica, guardando a Carrà e soprattutto Casorati, due degli artisti membri della commissione per l'arte figurativa della Biennale del 1948. La produzione artistica del messinese incarnava quindi le novità dell'Impressionismo e della Metafisica: infatti le sue opere esposte alle mostre siciliane sono del 1947, una fase in cui ormai le sue figure, come ad esempio *Modella e pittore* o *Nudino*, «sono andate via via assumendo più corposa consistenza plastica» mentre le sue composizioni mostravano un chiaro ed evidente rapporto tra «spazio, volume, colore».[229] Già Bottari, recensendo nel 1928 la mostra sugli artisti messinesi a Taormina, in cui esponeva lo stesso Schmiedt, riconosceva l'aspetto innovativo della sua pittura.[230] Per lo studioso e probabilmente anche per la Biennale la presenza nel catalogo di una riproduzione di un'opera del pittore messinese era considerata fondamentale,[231] pari ad esempio a quella di Pippo Rizzo,[232] artista sempre più lontano dai grandi circuiti nazionali ma che ormai svolgeva attività teorico-critica per numerose testate giornalistiche, anche romane,[233] e che farà parte dell'ufficio tecnico delle mostre siciliane.[234]
Il siciliano Francesco Trombadori è invece presente con due opere. L'artista aveva già esposto alla mostra veneziana dell'anno precedente.[235] Ormai pittore affermato, frequentatore assiduo dei caffè e circoli artistici romani e rappresentante di quel *purismo* che Roberto Longhi ricorderà nella produzione degli ultimi venti anni,[236] il siracusano Trombadori dipingeva soprattutto vedute e paesaggi e non sembra essere un caso se la Cassa di Risparmio siciliana, in linea con quel gusto ancora ottocentesco dell'isola, acquisti dall'esposizione catanese i due dipinti dell'artista.[237] Le vedute di Trombadori, «di *mezza macchia* […] senza, o quasi, figure»,[238] meglio si confacevano al gusto del pubblico siciliano legato ancora al vedutismo tipico dei macchiaioli. Per lo stesso motivo l'organizzazione catanese richiede almeno un'opera di Cesetti,[239] pittore di paesaggi e scene all'aperto, inizialmente profondamente intriso di macchiaiolismo, con chiari riferimenti alla pittura del conterraneo Fattori,[240] e successivamente passato in Francia, dove ritornerà più volte durante la sua vita, stringendo amicizia, tra gli altri, con De

Chirico e De Pisis, ai quali l'anno precedente la Biennale aveva dedicato rispettivamente una collettiva[241] e una personale.[242]
Particolarmente curioso, invece, il caso di Fazzini, inizialmente escluso dall'ente veneziano[243] e poi richiesto da Bottari e dal circolo etneo per le mostre siciliane.[244] L'artista godeva infatti di una certa fama nell'ambiente catanese poiché nel 1931 partecipava con il bozzetto *La peste a Catania* alla prima selezione per il concorso bandito dal Comune etneo per la realizzazione del monumento al cardinale Dusmet, mai realizzato se non pochi anni dopo da Silvestre Cuffaro e Mimì Lazzaro.[245] Senza dimenticare che, proprio nel giugno del 1949, al circolo artistico catanese sarà dedicata una mostra sui disegni dello scultore.[246] Fazzini apparteneva ancora a una schiera di artisti che in quegli anni accettavano il Neorealismo «come intenso studio di enunciazione e di ricomposizione del mondo»,[247] un'arte facilmente comprensibile in un terreno ancora fertile di ottocentismo come quello catanese, il quale poteva ben comprendere e apprezzare la forte «espressività» delle sue opere.[248]
Proprio in merito ai problemi del macchiaiolismo del pubblico siciliano sarebbe opportuno analizzare la presenza, all'interno della rassegna del 1949, di Elio Romano, con due opere, *Paesaggio* e *Mandorli* (Cat. I.3). In quest'ultima opera, un giovanile olio del 1926, sembra evidente quel linguaggio tardo veristico di certa pittura meridionale, nonostante non manchino «suggestioni transalpine».[249] In effetti, a differenza di molti suoi colleghi, Romano era un artista che, nonostante avesse avuto la possibilità di aggiornarsi e frequentare le accademie romane e fiorentine, manteneva quel «fare solido e classico al contempo» proveniente da quell'ambiente napoletano dei Morelli e Palizzi che gli giungeva grazie al primo maestro Spina.[250] E non sembra un caso se venga scelta un'opera di chiaro sapore ottocentesco come *Mandorli* per la rassegna siciliana del 1949, che si colloca a metà strada tra la ripresa dell'ormai antico linguaggio accademico napoletano e quella «pennellata libera e veloce» tipicamente impressionista e post-impressionista.[251] Non è un caso che dopo pochi anni, nei primissimi mesi del 1930, Romano avrà modo di conoscere direttamente quel Realismo e Impressionismo francese, grazie a un viaggio a Parigi,[252] riuscendo nella sua arte a condensare il tardo Verismo italiano e le moderne istanze d'oltralpe, tanto apprezzate da Pallucchini.
È pur vero che le moderne suggestioni d'oltralpe a Romano siano giunte già prima del soggiorno francese, grazie alla frequenza, presso le Accademie di Belle arti di Roma e Firenze, di Mafai e Carena. Sul primo è già stato riportato l'elogio di Mimì Lazzaro. Mafai, inoltre, sarà uno degli artisti presenti alla Biennale veneziana del 1948 e fortemente voluto da Pallucchini l'anno successivo alla rassegna siciliana con ben tre opere, non solo per essere stato tra i fondatori della Scuola romana ma anche perché rappresentava, con la sua pittura, «una reazione alle tendenze classicheggianti manifestatesi in seno al movimento del *Novecento*».[253]
Su Carena, invece, la situazione è ben più complessa e permette di intravedere il progetto e gli intenti degli organizzatori della rassegna siciliana, da Pallucchini e Apollonio a Bottari. L'ormai anziano artista era inizialmente restio, o comunque indifferente, a concedere opere alle esposizioni siciliane, scrivendo di non avere nulla da inviare all'esposizione del 1949. Il rifiuto da parte del pittore non è però legato a remore verso la Biennale[254] né tanto meno alla volontà di partecipare ad altre mostre pressoché contemporanee a quella siciliana ma a un momento di stanchezza che l'artista, già piuttosto anziano, stava attraversando: «Ormai la vita è così dura e difficile da doverla risolvere giorno per giorno. E io sono in realtà molto stanco, tanto da allontanarmi, da tutto […]. Non ho cose private né astratte alla mostra e me ne duole non poterla accontentare, come tutto cuore vorrei».[255] La Biennale alla fine ovvierà inviando in Sicilia tre opere del pittore di proprietà Pospisil. Vi sarebbe da chiedersi perché la Biennale tenga particolarmente a esporre tele di Carena a Catania e Palermo, considerato che nessuna sua opera era presente all'esposizione veneziana del 1948. Nonostante fosse appartenuto «alla generazione che diede il via alla fiammata dell'avanguardia negli anni Dieci in Italia», l'artista era un «isolato» nel contesto artistico italiano; era ancora legato a certa cultura ottocentesca, con una propensione verso quel «grande tronco del simbolismo-decadentismo»: una pittura che trovava i suoi riferimenti saldi e convinti nel post-Impressionismo di Gaugin e che non si curava «di aggiornamenti linguistici», mostrandosi, dal punto di vista stilistico, un emarginato, come lo era anche De Pisis ma, a differenza, di quest'ultimo, Carena viveva «il suo dramma esistenziale di intellettuale cattolico».[256]
La sua pittura ancora legata a stilemi del secolo precedente[257] non poteva non essere esposta in un contesto artistico passatista come quello siciliano e catanese: un ambiente che, nonostante avesse conosciuto le avanguardie, come il Futurismo, faceva fatica a staccarsi da scelte collezionistiche e di gusto ancora tradizionali e *di macchia* e che avrebbe sicuramente apprezzato la presenza di ben tre opere del pittore. Senza contare che la presenza di dipinti di Carena sarebbe servita proprio a stabilire un rapporto di dare e avere con alcuni pittori siciliani esposti in mostra, come Elio Romano, allievo proprio di Carena negli anni fiorentini.[258]
Particolare attenzione al gusto siciliano dell'epoca, ancora improntato sulla pittura di paesaggio, si mostra nell'unica opera presente in rassegna dell'agrigentino Remigio Butera che già aveva esposto alla Biennale veneziana dell'anno precedente.[259] Un'opera dell'artista, *Campiello veneziano*, è richiesta solo in un secondo momento, a mostra quasi allestita, forse voluto da Bottari, conoscitore della situazione culturale siciliana. Infatti, sembra probabile che l'opera di Butera sia stata voluta non per rimarcare le origini siciliane dell'artista, considerato che quest'ultimo, per quasi tutto il periodo della sua vita, fu residente a Venezia, ma per le sue tele di «una delicatezza di toni, non di rado patetica e quasi idillica», in cui evidenti appaiono le «origini postimpressionistiche».[260] Proprio come Romano, Butera incarnava l'artista capace di fare da traino da una dimensione ottocentesca a una più moderna, con una pittura facilmente comprensibile nell'isola e che solleticava non poco i collezionisti siciliani, i quali già apprezzavano da tempo l'agrigentino.[261] Infatti, il 15 marzo del 1949, quando già la mostra da Catania si è spostata a Palermo, l'artista invierà nel capoluogo siciliano una seconda opera, in sostituzione del «Campiello veneziano venduto» durante la rassegna etnea.[262] L'importanza del pittore nel contesto siciliano e veneziano era stata compresa da Bottari e dalla Biennale di Venezia, considerato che alle due mostre di Venezia, a cura della fondazione Bevilacqua La Masa ma con la collaborazione ancora di Bottari,[263] e a quella di Messina,[264] rispettivamente nei mesi di giugno e agosto del 1949, le opere di Butera aumentano di numero: da uno passano a tre, tra cui lo stesso *Campiello veneziano*, probabilmente concesso in prestito dal collezionista che lo aveva acquistato a Catania.[265] Ciò che fa riflettere è la presenza di un numero cospicuo di tele del pittore alle due esposizioni veneziana e messinese: compreso tra gli artisti siciliani, Butera partecipa alle due mostre con ben tre opere, al pari dei pittori Giarrizzo, Guttuso, Ranno, Rimini, Rizzo, Schifani e Schmiedt, tutti presenti tra l'altro alle mostre di Catania e Palermo. La presenza del pittore agrigentino non sembra certo essere un caso. Infatti le rassegne veneziana e messinese, rispetto a quelle dello stesso anno, mostra una selezione di artisti ben più limitata: ventinove pittori con sessantadue opere, sedici scultori con trentasei sculture e nove artisti con diciotto tra incisioni e acquarelli, per un totale di cinquantaquattro artisti e centosedici opere esposte. La scelta, da parte degli organizzatori dell'esposizione messinese[266] di esporre ben tre opere di Butera mostra l'importanza acquisita dall'artista nel mercato e più generalmente nel contesto culturale siciliano. Basti pensare che il *Campiello veneziano* era stato venduto a Catania per sole quarantamila lire,[267] invece, nel giro di pochi mesi la valutazione delle opere di Butera conoscerà un'impennata: infatti la stessa opera è valutata il doppio, ben ottantamila lire, alle esposizioni veneziana e messinese, così come *Selvaggina* e *Canale alla Giudecca*, quest'ultima la stessa che l'artista aveva inviato a Palermo in sostituzione del *Campiello*, valutate rispettivamente ottantamila e sessantacinquemila lire.[268]

Se si escludono le opere degli artisti affermati nel panorama nazionale e siciliano, come Guttuso e Rizzo, si tratta di stime molto alte rispetto alle altre presenti a Venezia e Messina: le tele di artisti particolarmente noti, come ad esempio Trombadori o Roberto Rimini, avranno addirittura una valutazione più bassa rispetto a quelle di Butera.[269]
Così come facilmente comprensibile appare l'acquisto a Catania della tela *Paesaggio romano* del marchigiano Orfeo Tamburi, artista che medita sulla pittura post-impressionista dal «vigore ricco di fermenti».[270] Ed è su questo stesso filone che potrebbe spiegarsi la trattativa portata avanti «per il Tosi grande»,[271] con molta probabilità da identificare con il *Meriggio d'autunno*[272] dell'artista Arturo Tosi, altro pittore «non dimentico della lezione vivificatrice dei grandi impressionisti francesi»[273] e in particolare di Cézanne. L'acquirente dell'opera era il Comune di Catania il quale, a detta dell'assessore «venuto alla Mostra per rivederlo e informarsi sul prezzo [...] delibererà di prendere il grande Tosi».[274] La volontà di acquistare un'opera del pittore più anziano della rassegna siciliana non stupisce, essendo una scelta in linea con il gusto artistico della città, ancora legato, a detta di Stefano Bottari, a quello «spirito simbolista e postimpressionista» e ai «toni naturali, un poco crepuscolari, ariosi e sempre più leggeri [...] che egli [l'artista, N.d.A.] andava costantemente rimeditando negli impressionisti prediletti».[275]

Un altro problema da affrontare, in merito alla scelta, nella rassegna siciliana del 1949, di opere capaci di solleticare l'interesse del pubblico siciliano è quello della scultura. Romano aveva partecipato al monumento del Cardinale Dusmet nel 1931, un'opera con una storia ancora non totalmente limpida, che aveva visto l'artista vincitore con il suo bozzetto insieme a Fazzini e Giordano e che per questioni *altre* sarà successivamente realizzato da Cuffaro e Lazzaro.[276] Il bozzetto, rintracciato da Vicari in casa degli eredi, mostra ancora influssi dall'arte francese di fine Ottocento, con chiari richiami a Rodin e Medardo Rosso, un artista, quest'ultimo, non presente alla mostra siciliana del 1949 ma continuamente rievocato dalla presenza di scultori a lui fortemente legati, come Giacomo Manzù o Marino Marini.[277] Quest'ultimo sarà esaltato da Lazzaro come «uno degli scultori più grandi di Europa», tanto da divenire modello per lo stesso scultore catanese, come già notato da Stefano Bottari.[278]
Infine, di particolare interesse risulta la querelle legata a Mimì Lazzaro e che permette di comprendere le scelte in merito all'organizzazione della rassegna e agli intenti che hanno mosso gli organizzatori dell'esposizione siciliana. Stupisce non poco, infatti, l'assenza dal catalogo della mostra dello scultore catanese,[279] emblema già da qualche decennio, di quell'ansia di rinnovamento culturale fortemente voluto e chiesto a gran voce dagli artisti siciliani e dalla critica italiana.[280]
Nella lettera del 12 gennaio, Apollonio tranquillizza la segreteria dell'esposizione catanese «che lo scultore Lazzaro non era stato [...] mai compreso nell'elenco degli invitati alla mostra che la Biennale porterà a Catania e a Palermo» e conclude sottolineando come tale assenza era avvenuta «in pieno accordo con il prof. Bottari».[281]
L'apparente assenza di Lazzaro dalle mostre siciliane desta particolarmente stupore: il maestro poteva considerarsi il faro dell'arte della prima metà del Novecento catanese. Tra l'altro proprio in quegli anni lo scultore lavorava a commissioni importanti: nel 1948 aveva ultimato la scultura del *San Giuda Taddeo* del duomo di Messina mentre l'anno successivo il monumento di Mazzini a Enna. Inoltre dal 1945 svolgeva attività di critico per alcuni quotidiani, tra cui «La Sicilia», e nel 1950 fonderà l'Istituto statale d'arte di Catania.[282]
La scelta di non fare esporre opere dello scultore pare però non essere legata ad antipatie e ostilità da parte di Bottari, il quale, nel 1945, aveva dedicato all'artista una monografia. È difficile inoltre anche pensare che l'assenza del maestro catanese sia riconducibile a risentimenti e ad accuse ormai datate, come quella, ad esempio, del 1933, quando si incolpava lo scultore «di capeggiare una congrega di artisti favoriti con accaparramento di incarichi ai danni di *artisti probi e devoti*, che conseguentemente venivano *ridotti alla fame*».[283]

Pare essere comunque esistita una lettera di lamentele sulla presenza di Lazzaro alla rassegna siciliana, segnalata alla Biennale dal vicepresidente del circolo artistico etneo, Grassi Grech, come ricordava Apollonio in un appunto manoscritto a una lettera di Bottari.[284]
Il 19 gennaio sulle pagine del quotidiano etneo «La Sicilia» appare un articolo, a firma dello scultore catanese, dal titolo emblematico, *Cannibalismo artistico*, che pare quanto meno fare un po' più di chiarezza sulla situazione. Lazzaro scrive che per l'esposizione catanese «alcuni artisti romani [...] hanno mandato alla segreteria della mostra una lettera ove è detto che qualora io fossi fra gl'invitati della Biennale, essi si sarebbero astenuti dal parteciparvi», invitando segreteria e artisti a uscire allo scoperto, visto che la cosa sembra «assai strana, nuova negli annali della mostra e cannibalesca» nei suoi riguardi.[285]
Bottari risponderà però che alla segreteria della mostra «non è pervenuta alcuna lettera a firma di artisti», scaricando la responsabilità dell'assenza di Lazzaro all'ente veneziano, riportando che «non è stato incluso nel piano» della rassegna «dagli organi tecnici della Biennale di Venezia».[286] Ma quanto riportato da Bottari è accompagnato da un piccolo trafiletto del redattore del quotidiano che ricorda come «l'esistenza di una lettera a firma di artisti romani contro la partecipazione alla mostra di M.M. Lazzaro fu confessata dal prof. Stefano Bottari al nostro direttore nel corso di una conversazione telefonica» e che «è stata resa nota solo dopo che lo studioso aveva informato lo scultore dell'esistenza di questa lettera».[287]
Ancora il 22 gennaio Lazzaro si chiedeva dell'esistenza di questa lettera, specificando che «se c'è, chi sono i firmatari? E se non c'è chi ne ha inventata e propagata l'esistenza?»[288] Si accusa Bottari

> il quale, dopo aver detto a questo e a quello che era pervenuta una lettera di artisti romani contro la partecipazione di M.M. Lazzaro alla edizione catanese della Biennale di Venezia, e dopo aver successivamente negato [...] l'esistenza di tale lettera si sottrae all'elementarissimo dovere di spiegare pubblicamente il mistero di questa sua posizione così falsa e così lontana da ogni spirito di correttezza.[289]

Il giorno successivo Bottari risponderà facendo quanto meno chiarezza sull'accaduto: lo studioso era venuto «a conoscenza di un frammento di lettera (non so a firma di chi) con la quale alcuni artisti affermano che avrebbero protestato qualora il Lazzaro fosse stato invitato alla Mostra»; apprendendo che «tale lettera sarebbe stata pure inviata alla Segreteria della Biennale mi son subito premurato di scrivere per essere pienamente informato della cosa. Ho fatto questo non già per acuire dissensi ma [...] per cercare di comporli, nella maniera più amichevole», concludendo che «Lazzaro sa bene tutto questo, conosce l'interessamento che ho preso in questo senso, e sa pure che, eventualmente, saprei ben tutelarlo».[290]
Qualche giorno dopo lo stesso Bottari scrive a Umbro Apollonio che «all'ultima seduta del Comitato organizzatore» della mostra si è proposta la partecipazione di Lazzaro, chiedendo alla Biennale se ha qualcosa in contrario che lo scultore catanese esponga.[291] Non sappiamo quale sia stata la risposta di Apollonio alla richiesta avanzata da Bottari. Di certo, almeno da quanto si evince dal catalogo della rassegna, opere di Lazzaro paiono non essere presenti. È pur vero però che la richiesta da parte di Bottari della partecipazione dell'artista all'esposizione catanese sia giunta solo a una settimana dell'inaugurazione e soprattutto quando già il catalogo era da giorni andato in stampa. Considerato che la Biennale aveva demandato in larga parte la scelta degli artisti siciliani e delle opere da esporre alla segreteria catanese e che Pallucchini aveva comunicato a Bottari che nessuna lettera di protesta era stata spedita all'ente veneziano contro la partecipazione di Lazzaro alla rassegna,[292] non si può escludere che, nonostante il catalogo fosse già stampato, almeno un'opera dello scultore sia stata esposta tra Catania e Palermo. Conferme, a tal proposito, si hanno da una lettera del 22 marzo 1949, data in cui già la mostra catanese aveva chiuso i battenti. Novello scrive a Bazzoni

di aver ultimato «l'imballaggio anche dei Siciliani» e che in quest'operazione era stato aiutato da «un uomo», ricevendo «aiuti per qualche po' [da N.d.A.] Librando e Lazzaro».[293]

Il 1949 ha avuto il merito di mostrare e offrire al pubblico siciliano un panorama pressoché completo del contesto artistico italiano. Nonostante la nuova arte italiana di mezzo secolo giunga finalmente in Sicilia, grazie alla collaborazione tra i due circoli artistici di Catania e Palermo, Bottari e la Biennale, gli organizzatori mostrarono particolare attenzione e meticolosità nel creare un progetto omogeneo, ambizioso e, nello stesso tempo, capace di rendere conto di quel gusto ancora di matrice ottocentesca del pubblico e dei collezionisti siciliani. L'obiettivo era di avvicinare e far comprendere quanto di nuovo era successo e stava accadendo nella Penisola. Per farlo gli organizzatori decidono anche di servirsi di artisti siciliani, quali Elio Romano, fortemente legati all'isola ma con una formazione e con uno stile che ormai andava sempre più distaccandosi da quella tradizione meridionale di fine XIX secolo che, per tantissimi decenni, aveva ingabbiato artisti a ripetere stanche formule stilistiche per rispondere alle esigenze di una classe culturale ancora incapace, o poco attenta, a guardare cosa stava accadendo fuori dai confini regionali. Nonostante personalità come Romano esulino dal concetto di artista isolato, grazie alle esperienze italiane e fuori dai confini nazionali, per la mostra del 1949 questi stessi artisti hanno svolto una funzione di vero e proprio raccordo, capaci, cioè, di farsi portavoce e mediare da una tradizione arcaica a una più moderna: una liaison tra il grande arcipelago delle ormai consolidate esperienze italiane e quelle «grosse isole» rappresentate dagli artisti siciliani chiusi e isolati all'interno del loro territorio e delle loro commissioni. Sarà, in effetti, lo stesso Lazzaro, a parlare di «grosse isole, ognuna delle quali è più isola di quanto sembri». Il concetto di isola per un artista nato, cresciuto e operante in un contesto isolano, è da intendere come un complesso agglomerato di personalità artistiche in cui ognuna di esse «è talmente prepotente da non potersi collegare con nessun denominatore comune: forse, è la prima volta che ciò succede nella storia».[294]

Angela Chiara Cernuto

Elio Romano a Santa Maria degli Angeli. Il nucleo collezionistico del Comune di Assoro

Un piccolo ma significativo nucleo composto da sette oli su tela, databili tra il 1970 e il 1995, di proprietà del Comune di Assoro e oggi esposto permanentemente al museo civico Santa Maria degli Angeli, è ulteriore testimonianza dei tre interessi tematici principali di Elio Romano – il *paesaggio*, la *natura morta*, la *figura* (nudo, ritratto e autoritratto) – e delle sue meditazioni pittoriche conclusive. Il costante ripetersi dei medesimi soggetti rivela l'esigenza dell'artista di approfondire di continuo la propria ricerca pittorica, guardando con occhio indagatore la realtà che lo circonda per poi studiarne i possibili rapporti con la pittura e le ragioni del linguaggio artistico. Tra i mentori di Elio Romano, a cui egli guarda durante tutta la sua vita artistica, vi è Gustave Courbet, le cui parole sono certamente esplicative di ciò che muoverà tutto il suo sentire. «L'immaginazione in arte consiste nel saper trovare l'espressione più completa di una cosa esistente […]. Il bello è nella natura e si riscontra nella realtà sotto le forme più svariate».[295]
Il tema del *paesaggio* connota come un fil rouge tutta l'attività artistica di Elio Romano. Come osserva Vittorio Ugo Vicari,[296] in Romano tutto è *paesaggio* – i suoi affetti, le modelle, le nature morte, gli interni delle case in cui egli ha vissuto, gli esterni rurali e quelli urbani, le parole scritte e le parole dipinte – e concorre a un unico fine poetico. Perché Libero Elio Romano è prima di tutto un poeta. È un poeta non solo quando scrive *Le fluenti stagioni*, lo è anche quando penetra la realtà che lo circonda fino a carpirne i segreti più profondi, quando racconta il trascorrere del tempo nel viso e nella posa della moglie Gabriella, è ancora un poeta quando indaga con fare introspettivo la propria natura nell'autoritrarsi, lottando contro se stesso sempre, per tutta la sua vita, un contrasto che prenderà forma solo nell'arte e che troverà in essa il mezzo per poterla conoscere e gestire. Questo suo continuo silente dialogare poetico con la realtà circostante e la materia che compone le sue opere, ora colore pastoso e cretoso, ora argilla o semplicemente inchiostro a comporre parole, non è altro che una conversazione tra lui e la Sicilia, tra lui e la sua terra. L'isola, infatti, fa sentire la sua presenza in ogni aspetto della vita del Nostro, nella sua quotidianità e nella sua arte. Egli sceglie 'liberamente di vivere isolato nella sua casa nella tenuta di famiglia in contrada Morra, e lo fa non perché restìo alla mondanità della città, ma perché solo qui, nell'intimità della famiglia e di quel paesaggio circostante testimone silenzioso di fatica, sudore e dedizione, il suo occhio, pur guardando sempre le stesse cose, vede soggetti sempre diversi. Ecco, quindi, il perché della scelta di dipingere sempre gli stessi temi. Basta poco, infatti, perché la luce e le tonalità cambino, e i chiaroscuri non siano più gli stessi. Tutto, apparentemente statico, è in divenire, cambia perché cambia la percezione e l'occhio del pittore, l'agilità della sua mano.
Il senso di attenzione alla realtà, la ricerca della verità attraverso lo studio del dato sensibile e un approccio emotivo e intimo alle cose saranno, dunque, tratti costanti del suo fare artistico, sia in giovinezza come in età matura.
Paul Cézanne, tra gli artisti a cui Elio Romano guarda nel corso di tutta la sua vita artistica, sosteneva che «L'arte è un'armonia parallela alla natura» e che il pittore doveva saper tradurre «i due testi paralleli, la natura veduta e la natura sentita, quella che è là (e indicava la pianura verde e azzurra) e quella che è qui (si toccava la fronte), che devono entrambi amalgamarsi per durare».
Ma andiamo alle opere di cui il presente saggio intende raccontare secondo un ordine cronologico.

Paesaggio (Colline di Morra in autunno), 1972 (fig. 53)
Un poetico omaggio al tanto amato paesaggio che circonda la sua casa di famiglia in contrada Morra, imbevuto di luce autunnale. Una luce vibrante che è colore e che fa sì che le cose perdano i loro contorni, e cielo e terra sembrino fatti della stessa materia. L'aria è rarefatta, se ne percepisce quasi la consistenza, la fibra atmosferica. La composizione è nitida, solida e dà un'impressione di grande profondità e di distanza. Il tratto, abbozzato e maggiormente grafico, è segnato da pennellate, corpose e veloci, che sembrano smaterializzare i contorni e sono

disposte in modo da rientrare nelle linee essenziali del disegno complessivo, rafforzando quel senso di naturale armonia e accentuando la forma palpabile e solida del terreno roccioso in primo piano. Il mezzo pittorico diviene, quindi, quasi soggetto dell'opera. I colori, bruni e argillosi, risultano pur sempre luminosi. Il paesaggio appare aspro e solitario, eppure il pittore riesce a trovarvi le coordinate per riconoscersi, come se quel paesaggio autunnale non fosse altro che la rappresentazione di se stesso nell'autunno della sua vita, nel continuo divenire dell'esistenza. Un paesaggio, dunque, inteso come equilibrio fra forma ed emozione intima.
Come scrive Albano Rossi nello stesso anno in cui Romano dipinge quest'opera, il 1972: «Nuovo è il taglio che R. dà in ispecie ai suoi paesaggi, dove ogni compiacimento vedutistico appare eliminato in composizioni estremamente sobrie e rigorose, nelle quali il dato naturalistico si trasfigura in una commossa evocazione che miracolosamente lo umanizza».[297]
Non appaiono figure di contadini o di massari, un aspetto quest'ultimo che ritroviamo nei paesaggi realizzati da Elio Romano negli ultimi due decenni della sua vita. Tra queste colline illuminate da un sole autunnale, scorgiamo una realtà meditata, che vede il prevalere della natura sull'uomo, quella natura di concezione romantica in cui il paesaggio diviene esaltazione del sentimento del pittore e di chi guarda a quell'infinito attraverso la dimensione del quadro.
Ancora nel 1972 così scrive Elio Mercuri: «La sua pittura di paesaggi immensi è una visione del mondo, dominata dal senso di una profonda e sconsolata malinconia. Malinconia che la luce spiccata rafforza in vastità senza ombre e quasi senza rifugio, in una natura […] nella quale vibra […] una solitudine insormontabile».[298]
Gianpiero Vincenzo, nel suo saggio all'interno di questo catalogo, mette in evidenza un nuovo sentire di Elio Romano degli ultimi anni, in sintonia con quel clima culturale che tra gli anni Settanta e Ottanta era maturato nell'ambiente artistico italiano e che vedeva il recupero di una pittura più 'classica' cui si aggiungeva un nuovo immaginario, ricco di suggestioni oniriche e rappresentazioni simboliche. Nelle scelte estetiche del nuovo classicismo di Romano, che Sciacca descrive come «stemperato nelle dolci campagne di squisito sapore nostrano»,[299] si riflettevano dunque i gusti della borghesia catanese di allora e i caratteri distintivi degli artisti e dei collezionisti della Sicilia orientale di quegli anni e nei decenni a venire.[300] Così, negli anni in cui insegnava all'Accademia di Belle arti di Catania, Elio Romano erigeva la sua pratica a metodo. Un metodo che aveva, a seconda del genere, uno o due artisti di riferimento o un movimento artistico cui guardare. Così i paesaggi, ad esempio, avevano un aspetto più tradizionale, di stampo post-impressionista, che non andava oltre i soggetti cui poteva arrivare l'occhio dell'artista nella sua esperienza quotidiana.
Riporto, a tal proposito, le parole di Adriano Cecioni,[301] teorico dei Macchiaioli: «Vogliamo poetizzarci e affezionarci a tutte quelle cose che, a ogni momento, colpiscono i nostri sensi; vogliamo studiare le cose della natura precisamente per quelle che sono, ed è in questo studio che noi proviamo sollievo e conforto, perché ci rende interessante la vita reale con tutti quei dettagli che le false teorie dell'idealismo ci avevano educati a disprezzare».[302]
Tutto è ripreso *en plein air* con fare veloce ed efficacissimo. Una pennellata che con rapida intuizione pittorica esprime il sentimento provato dall'artista.
Cielo e terra si confondono, quasi a ricordare quello 'sfumato' leonardesco in cui il chiaroscuro atmosferico avvolge le forme attenuando la vivacità dei colori.

Autoritratto (Il pittore nello studio), 1985 (fig. 54)
Il taglio intimista della scena è ciò che balza agli occhi per prima cosa. È come se lo spettatore rimanesse sulla porta d'ingresso dello studio, in silenzio, quasi a muoversi in punta di piedi per non disturbare il pittore all'opera, con quel pudore di chi si trova a spiare un momento di vita privata o, in questo specifico caso, di raccoglimento estraniante dell'artista che dipinge la sua tela.
Romano si ritrae seduto in basso a sinistra, sempre vicino a una tela.

fig. 53

fig. 54

È un momento di vita. Un'apparente immobilità che rappresenta, invece, il fluire del tempo attraverso il connubio luce-colore. È un viaggio introspettivo che indaga e cerca di rivelare la vera natura dell'individuo. Pur trattandosi di un autoritratto, dove si coglie un forte senso di appartenenza del pittore nel suo studio, nel suo microcosmo, ebbene quello stesso senso di appartenenza diviene 'nostro', che diventiamo protagonisti, non più soltanto spettatori, di un racconto empatico, introspettivo, immaginativo. È come se entrassimo anche noi a far parte del quadro perché il pittore ci sta guardando, ci sta scorgendo, lì fermi sulla porta. Questo accavallarsi degli spazi, il percorso dell'autore dal dentro al fuori, il succedersi dell'essere in pittura e l'esserne fuori, sono amplificati dal modo stesso con cui l'immagine si dipana e lo spettatore, anche se non lo si vede, entra a far parte del contesto dipinto. L'uso del colore è materico. Segno e colore si fondono in un'unica vibrazione pittorica. La tavolozza è chiara: le pareti, gli oggetti e la mobilia sono irradiati da una luce bianca, solo il pittore appare più in ombra, nei suoi abiti scuri. Quasi come a voler inconsciamente evidenziare la volontà a non autocelebrarsi. Anzi, a voler forse rimarcare quel senso di insicurezza e di totale inadeguatezza che, come egli stesso afferma, prova sempre di fronte alla tela, come se dipingesse il suo primo quadro.[303]

Ritratto di Gabriella con natura morta, 1980-1985 (fig. 55)
La figura della moglie si pone allo sguardo dello spettatore in tutta la sua dignità. È plasmata nel colore. Sul volto si rincorrono tocchi di bianco e di rosa. Lo sguardo risalta: sono occhi in cui è facile scrutare ineffabili sentimenti. Come scrive Ugo Ferroni, «c'è nei suoi ritratti qualcosa di più sofferto, rispetto ai paesaggi, come un'ansia di scavare in profondità, di scrutare l'anima dei suoi personaggi».[304] La pennellata è sicura, la scelta cromatica, a differenza della tavolozza chiara e serena adottata per i ritratti di Gabriella da giovane, è più scura, come a indicare il peso delle preoccupazioni e responsabilità familiari. I volumi degli oggetti, alle spalle di Gabriella, si stagliano nello spazio, ancora una volta nei toni del grigio, e lo occupano con la loro fisicità sottolineata dalla pennellata. Tocchi di giallo, di ocra e di bruno, in un gioco di luci e ombre, creano un sottile ed equilibrato gioco di rimandi visivi. Nella tela nulla è lasciato al caso: gli oggetti e la figura di Gabriella sono disposti nello spazio secondo angolazioni diverse, in modo tale da offrire un'equilibrata ma complessa molteplicità di punti di vista.

fig. 55

Ritratto della moglie Gabriella, 1986 (fig. 56)
L'amata moglie è uno dei soggetti prediletti da Elio Romano, che nel ritrarla ne coglie le mille sfumature psicologiche in ogni fase della sua vita. Il cambiamento del suo volto segnato dagli anni è sapientemente colto dall'artista, che riesce così a eternarne il ricordo e il ruolo di donna e madre. Osservando i ritratti della moglie, cogliamo ancora una volta e, forse, in maniera sempre più intensa quella geografia emotiva e affettiva da cui muove l'intera concezione artistica di Romano. Il suo occhio è sempre pronto a cogliere caratteri che non sono solo estetici. Egli dialoga con il soggetto dell'opera e, in questo caso, trattandosi della compagna di una vita, imprime sulla tela un'istantanea cadenzata dal ritmo vitale della luce, dall'alternarsi ineluttabile delle stagioni che incidono la realtà dei volti, raccontando come in un diario, un altro momento di intima e affettiva quotidianità, fatta di sentimenti e sensazioni elaborate segretamente.

Nudo disteso (Anna nello studio), 1985 (fig. 57)
Un nudo plastico, rilassato, carezzevole e sensuale, cui Romano si approccia come se stesse dipingendo un paesaggio, nell'infinita varietà di rapporti tra luce e volumi. Nudo inteso come costruzione geologica.
Rispetto ai paesaggi, dipinti in *en plein air* con una stesura come si è detto veloce e incisiva, per i nudi – così come per gli interni e le nature morte – la pittura di Romano rallenta, si fa più meditata e inquieta. L'approccio dell'artista non è più di stampo impressionista, come per gli esterni, ma d'impostazione accademica

fig. 56

fig. 57

e classica. Eppure il suo nudo è l'antitesi del nudo accademico perché ritrae una bellezza senza idealizzazioni, in quel continuo confondersi di arte e vita. Notiamo in questo nudo il rigore metodologico del pittore che, mediante una lettura «lenticolare, nervosa, inquieta del dato anatomico»,[305] scava profondamente nell'intimità della persona, quasi come se alla modella avesse rubato l'anima e i sentimenti più intimi. Anche le cose, gli oggetti presenti sulla scena, suppellettili e arredi, sono un ulteriore mezzo attraverso cui egli cerca di raggiungere un'essenza che non è solamente estetica, ma narrativa.
L'artista traduce in modo energico e in un linguaggio particolare la verità della luce e dell'ombra, le realtà degli oggetti e della donna, il cui incarnato la luce morbida tinge delicatamente. Giace addormentata, adagiata in parte su una sedia sdraio con le gambe allungate su uno sgabello dai piedi in legno (forse quel che resta di una vecchia sedia dalla seduta di paglia). La posa, molto naturale, è comunque estremamente sensuale ma non erotica e spinge lo spettatore a guardare la donna con occhio 'contemplativo'. Il fondo grigio, che costituisce la nota dominante e costante della sua scala tonale, dona all'insieme una sorta di lirismo contenuto entro un equilibrio che non gli permette mai di sconfinare nella pura e semplice distesa di colori.

Interno a Morra, 1985-1990 (fig. 58)
Ricercata compostezza e sobria semplicità in una dimensione che, seppur sembri esprimere staticità, racchiude una forte sensazione di vita. L'impianto della scena è narrativo e il taglio intimista. I singoli dettagli trasmettono una certa serenità e gli oggetti sembrano quasi sospesi nel tempo, grazie alla delicata fusione cromatica e chiaroscurale. La costruzione dell'immagine va oltre le forme esteriori e lascia trasparire una verità celata che supera le apparenze. Forma, volumi e colore divengono anche in questa veduta d'interno uno strumento per esprimere sensazioni personali dell'artista che si pone sempre con un approccio emotivo alle cose: «cose estremamente mobili e pur connesse al luogo; tracce appena sensibili per le pareti di molteplici susseguentisi presenze».[306]
Autoritratto, 1990-1995 (fig. 59)
Come nel precedente autoritratto, anche qui Elio Romano, ormai anziano, si ritrae nell'atto di dipingere la sua tela. Questa volta è in primo piano e occupa l'intera scena. Ha occhi grandi e molto espressivi, uno sguardo diretto e fiero di chi dice tanto senza proferir parola, esprimendo pensieri in figura, in un dialogo chiaroscurale tra interno ed esterno, tra l'uomo, la sua personalità e l'ambiente. Riusciamo, così, a cogliere il suo stesso sentimento ripercorrendo i momenti dell'esecuzione e riferendo il soggetto al sentimento stesso, cioè al modo di sentire un tema, e non al tema in sé.
La tavolozza cromatica è chiara, come a indicarne la saggezza esistenziale ormai raggiunta e quell'umanità profonda arricchita da una preparazione culturale formata e maturata.

Il gruppo di tele è stato acquisito dal Comune di Assoro mediante compravendita. Purtroppo non si è riusciti a reperire la documentazione relativa alla pratica. L'ultimogenito del pittore, Guido Romano, riferisce che l'acquisto è avvenuto fra il 1985 e il 1986 con un contratto di cui, purtroppo, non si trova copia né all'archivio comunale né in casa Romano. Dai ricordi del figlio, secondo tale contratto, Elio Romano si impegnava a dipingere delle opere per il Comune di Assoro, che forse in realtà non realizzò appositamente ma che ne abbia, invece, scelto alcune tra le sue già ultimate.
Il Museo che ospita questo piccolo nucleo collezionistico è, tutt'oggi, in fase d'istituzione. Si tratta degli spazi relativi all'ex convento di Santa Maria degli Angeli adiacente l'omonima chiesa, destinato oggi a Museo Archeologico e delle Tradizioni. Qui, in una galleria dedicata, sono esposte le tele di Libero Elio Romano.

fig. 58

fig. 59

III sezione

Le tecniche artistiche

Dolores Gardassanich

Elio Romano pittore

Sono nata il 26 marzo del 1939 e la mia vita è stata segnata, come molti della mia generazione, dal conflitto bellico e dalle conseguenze che esso ebbe sulle sorti italo-slave al confine orientale. Nel 1940, assieme a mio padre Iginio, la mamma Emilia Cherpan e le mie due sorelle Liliana ed Ester, risiedevamo a Matulju (città jugoslava dell'attuale Croazia, nella provincia di Fiume). Era un periodo di grande incertezza per le sorti degli italiani: molti già scomparivano nel nulla (solo molto più tardi sarebbe stata resa nota la tragedia delle Foibe), ci veniva fatto divieto di parlare in lingua, i nostri cognomi vennero mutati in Gardašanich e Krpan; noi ragazze frequentavamo le scuole di lingua croata, mentre mia madre cercava in tutti i modi di istruire nostro padre, che era di origini italiane, nella lingua croata. Il 14 giugno 1948, dal Consolato italiano a Zagabria finalmente giunse il visto e, avendo optato per la cittadinanza italiana, partimmo con prima destinazione il campo profughi di Gaeta. Nostro padre si dava molto da fare per lavorare e non farci mancare nulla e noi figlie fummo iscritte presso un locale istituto scolastico religioso. L'anno dopo, nel 1949, ci siamo trasferiti a Sferracavallo (PA). Abitavamo in una casetta di campagna tra i vigneti che declinavano verso il mare; è lì, dalla terrazza di quella casa, che ho iniziato per la prima volta a disegnare. Nel 1950 ci siamo nuovamente trasferiti a Caltagirone (CT), dove ho frequentato le scuole inferiori presso l'Istituto d'arte per la ceramica M.M. Lazzaro, allora diretto dal Professore Gianni Ballarò. Nel 1953 siamo venuti definitivamente a Catania, dove ho continuato gli studi presso l'Istituto d'arte M.M. Lazzaro sotto l'egida di professori del calibro di Nunzio Sciavarrello, Giuseppe Ranno, Domenico (Mimmo) Tudisco e Rosario (Saro) Leone. Conseguito il diploma di maturità, ho iniziato l'apprendistato assieme alla mia collega e amica Dina Viglianisi presso lo studio dello stesso Arch. Leone; nel frattempo mi preparavo per un concorso della Ministero Pubblica Istruzione e quindi ho insegnato Disegno e Calligrafia in diverse Scuole medie dal 1956-57 fino al 1961, poi di nuovo Scultura dal 1984 al 2006 presso l'Istituto d'Arte di Catania. Il 10 giugno 1959 ho sposato Romolo Leonardi, matrimonio da cui sono nati Susanna e Giancarlo.

Nel 1974 ho visto per la prima volta i dipinti del Professore Elio Romano, rimanendo affascinata dalle sue opere. L'anno dopo, mi sono iscritta all'Accademia di Belle arti etnea, presso la Scuola di Scultura. È stato un periodo molto prolifico, in cui disegnavo tantissimo, soprattutto a china, da modelli di posa oppure ritraendo le mie compagne di studi. Allora ho conosciuto personalmente il Professore, che era titolare della cattedra di Pittura. Nella sua classe aveva sovente la modella (invitata da lui) ed è stata quella l'occasione per poterlo avvicinare più spesso, autorizzata a frequentare l'aula per potere disegnare. Affinavo la mia tecnica sulle chine e sull'acquerello con un segno deciso e veloce, maniera che piacque presto al Professore, tanto che alla fine del corso mi invitò a collaborare con lui a certi suoi progetti di pittura a fresco. Era splendido vedere come egli lavorava assieme agli allievi. La sua tavolozza colma di tanti colori, al centro la polvere bianca di zinco, l'olio di papavero, la trementina, la spatola e in mano i pennelli. La sua figura imperiosa, seria, con la barba bianca, mi incuteva tanto riguardo. Aveva una grande capacità nell'impostare la figura; iniziava con tinte chiare e decise, i suoi colori preferiti, poi l'ocra e i bruni; con l'impasto del colore bianco dava all'insieme una luce straordinaria, conferendo al quadro una realtà sintetizzata molto moderna. In seguito l'ho conosciuto sempre di più e meglio; era un uomo semplice, molto colto, buono e dava tanta sicurezza. Da lui ho imparato davvero moltissimo, un apprendimento che non è rimasto dentro le pareti dell'aula di Pittura ma è andato oltre, nei viaggi d'istruzione ad esempio (ne ricordo uno bellissimo a Roma nel gennaio del 1978), e nel lungo periodo di apprendistato e collaborazione che ci ha visti impegnati in molte opere pubbliche di grande formato. La nostra prima collaborazione risale al 1980, in vista di un progetto che non fu mai realizzato. Suo promotore era Ugo Ferroni (m. 1981): un affresco da destinare alle Terme di Sciacca di cui mi rimane una sola corrispondenza.[307]

Un secondo progetto del 1981, invece andò in porto. Il Professore fu invitato dal Comune di Santa Caterina Villarmosa (CL) a una kermesse che coinvolgeva le nove provincie siciliane, con un artista per ciascuna. Nell'agosto di quell'anno stendemmo «a buon fresco, secondo la tecnica antica»,[308] un'opera di 200x200 raffigurante *La mietitura*, tema e soggetto che il Professore riprenderà, più avanti ne *Le fluenti stagioni* del 1984 (tempera su muro, 600x235, Assoro, EN, Scuola elementare Ignazio Riccioli). Purtroppo del dipinto nisseno, steso in via Roma ai piedi della Chiesa S. Maria delle Grazie, oggi non rimane più nulla. L'incuria e la negligenza della popolazione locale hanno fatto si che un così bel progetto andasse in polvere.
Oltre i vari affreschi realizzati assieme, andavamo a dipingere paesaggi nei dintorni di Morra; spesso veniva anche la sua cara signora con un largo cappello di paglia che la difendeva dal sole. Lei gli dava tanta forza e gioia nel dipingere. La sua casa di campagna era stupenda, molto allegra con le sue porte e finestre tinteggiate di giallo. Lo studio era grande e luminoso, con nicchie alle pareti entro cui posavano oggetti antichi, vasi con qualche fiore o ramo secco e libri; servivano per realizzare le nature morte. Nello studio giaceva anche un lettino dove posavano le modelle. Il soggiorno aveva le pareti affrescate e vi era un grande lucernaio che dava tantissima luce all'ambiente. Sul camino c'era un mosaico di Carmelo Comes e al centro della casa troneggiava un grande tavolo rettangolare dipinto anch'esso di giallo. La camera da letto dava su di una terrazza pergolata, che in un angolo aveva una vasca dove il Professore lavava giornalmente i pennelli dopo il lavoro.
Preparava le tele del giorno dopo con gesso e colla, che usava incorniciare su telai lenti, così aveva la possibilità di registrarle meglio dopo, se esse si allentavano. Infine le fissava con chiodini da calzolaio. Come colori usava solo le migliori marche, come i French Watteau ecc. Una notula che egli mi diede per tenere a memoria i materiali e la ricetta della mestica a olio, chiarisce meglio le sue modalità esecutive: «Terra d'ombra naturale / Vernice da ritocco Wibert / Pennelli di martora a lingua di gatto (diverse misure) / Un tubo grande di bianco di titanio / Bianco di zinco in polvere / Olio di papavero 1174 // Emulsionare un terzo di acqua e due terzi di olio di papavero / Mescolare bene. // ER».[309]
Nella pittura murale egli rimase in larga parte conforme alla millenaria tradizione italiana e alle sue tecniche fondamentali. Tra i miei compiti vi era anche una mansione istruttoria: quella di andare ad abbozzare nella campagna parti ed elementi del paesaggio che poi sarebbero confluiti nel progetto d'insieme. Così sono nate alcune matite, chine e chine acquerellate che ancora conservo gelosamente tra le cose più care. Dopo aver lavorato al disegno preparatorio su cartoni in scala 1:1 (alcuni originali si conservano ancora nelle collezioni private prestatrici delle opere di questa mostra), e avere riportato il disegno preparatorio su di un foglio di carta acetata, il Professore provvedeva spesso a testare il suo lavoro sulle pareti della casa di Morra; anche per questa ragione nel tempo essa è divenuta una casa museo, costellata com'è di prove d'artista. Quando era definitivamente convinto del risultato casalingo, si spostava al cantiere, dove per prima cosa controllava la parete di supporto per verificare che non fosse soggetta a infiltrazioni. Quindi iniziava a picconarla per la preparazione alla stesura dell'arriccio, più ruvido, che avrebbe consentito una migliore adesione dei successivi strati. Tale strato lo dava con un impasto di calce e sabbia di fiume in parti uguali e uno spessore di 2-3 millimetri. Secondariamente, procedeva alla stesura del secondo strato di imprimitura, più sottile del primo, il cosiddetto *velo* su cui si sarebbe dipinto. A questa seconda mestica, anch'essa in parti eguali di calce e sabbia, egli aggiungeva una terza parte di polvere di marmo affinché ne risultasse una superficie ben levigata. Se il dipinto era di grande formato, le sezioni del secondo strato divenivano *giornate* su cui il Professore stendeva la sinopia in carta acetata e vi dava *impropriamente* lo spolvero, riportando in tal modo sulla parete le singole sezioni. Dico impropriamente, perché la tradizione vorrebbe che si forasse la carta e si desse lo spolvero ad azolo, come nella «maniera antica».

Per andare più veloce senza perdere in precisione, invece egli usava un semplice chiodo con cui ricalcava sull'acetato le linee del disegno principale trasferendole all'intonaco fresco. È questa la ragione per cui le sue opere murali sono sempre solcate da sottili tracciamenti. Fatto ciò, la *giornata* era infine dipinta. Il risultato conclusivo poteva essere il frutto di molte ore di lavoro, eseguito usando terre colorate ben macinate per la composizione delle tinte di base, poi disciolte in acqua pura e bianco di calce. E poiché i colori dati a fresco asciugandosi in parte sbiadiscono, bisognava saturarli maggiormente in fase di stesura e attendere almeno due giorni per vederne l'esito finale. Molte delle opere così concepite sono state documentate da Carmelo Brex di Leonforte, che allora era il fotografo maggiormente sodale con il Professore.
Un caso a parte è rappresentato dagli acquerelli. Il Professore ne realizzava una gran quantità, facendo si che concorressero con la pittura a olio, soprattutto nel periodo in cui l'ho conosciuto. Taluni potrebbero pensare che fosse il suo modo per andare veloce e per immettere sul mercato opere di minor pregio ma più facilmente vendibili. Una nota di suo pugno, anch'essa conservata tra le mie carte, dissipa tale dubbio; credo pertanto che sia bene riportarla per intero.

> Non esiste e non è pensabile una gerarchia delle tecniche artistiche rispondendo esse alle diverse necessità espressive delle varie epoche e dei diversi artisti. Quando, a opera soprattutto di Antonello da Messina, veniva importata a Venezia la tecnica della pittura a olio usata dai fiamminghi, si conquistava una maggiore pienezza, una più umana corposità espressiva, ma si rinunciava alla purezza dei colori, all'ascetica limpidezza di tutto un mondo.
> L'acquarello, che utilizza le solite polveri, terre e pigmenti minerali, finemente macinate e più o meno pure, discende dalle miniature su pergamena ed è generalmente [?][310] dalla non coesiva superficie della carta; i giapponesi ne facevano anche di molto grandi su seta, naturalmente con opportuni accorgimenti. Nella nostra tradizione occidentale esso è legato spesso a una certa immediatezza di rappresentazione dal vero, giovandosi molto della espressività del disegno e del tocco.
> Si adopera generalmente per tocchi successivi, via via più ricchi di colore, sfruttando il bianco della carta, ma può anche mescolarsi con la tempera, che è più corposa. Richiede una carta porosa e robusta che assorba il colore e non onduli con l'acqua, a meno che non si tenga ben tesa con opportuni accorgimenti. Molto usato dai paesaggisti italiani del Seicento e del Settecento, divenne molto in voga dopo la scoperta dell'arte giapponese presso gli impressionisti francesi, che lo adoperarono con grande libertà espressiva, Manet, Renior, Van Gogh. Cézanne ne fece uso nelle sue opere più tarde e secondo un suo critico assai autorevole, raggiunse in essi, alla fine di una vita di tormentate ricerche, le sue maggiori realizzazioni espressive.

***

Ho scelto l'acquarello fra le tecniche proposte, perché risponde meglio ai miei interessi di operatore visivo, appassionato della realtà; ritengo che lo studio della realtà possa affinare la mia sensibilità, essere ancora fonte di esperienze e di ricerche; non per nulla è Picasso a dire che una rosa ben dipinta è più rivoluzionaria di qualsiasi quadro storico. È evidente peraltro che l'espressione della realtà è volutamente o inconsciamente da sempre legata a quelle leggi che adesso sono oggetto degli studi sulla percezione visiva, leggi che spesso come la famosa *sezione aurea* erano conosciutissime dagli antichi artefici.
Appunto perché non si tratta di una banale riproduzione della realtà, comincio col disporre gli elementi proposti come tema, in vario modo, in maniera da mettere in rilievo gli elementi che più mi interessano facendo degli schizzi a inchiostro di china: una simmetria centrale, a specchio, che ha tutto il suo significato in una pala d'altare medievale, mi sembra assolutamente inadatta a questi oggetti di cui nessuno è preminente; né una direzione in due spazi, uno maggiore e uno minore (la famosa *sezione aurea*) non ha significato fra oggetti che non presentano preminenza o possibilità di dialogo. Preferisco orientarmi verso un senso di fuga, o trasversale o da un primo piano

orizzontale in profondità, in maniera da mettere in rilievo il degradare dei volumi.
Orientatomi per una di queste due soluzioni, nasce l'esigenza che attraverso un chiaroscuro leggero si definisca appunto il senso dei volumi e successivamente il degradare dei valori chiaroscurali tra gli oggetti in primo piano e quelli in profondità. È in questa fase che debbo risolvere i problemi, in parte affidati al ragionamento, in parte alla sensibilità, che riguardano la divisione, l'armonia, e i contrasti degli spazi.
Passando all'esecuzione della prova più impegnativa, faccio una leggera traccia a inchiostro di china sulla base del bozzetto scelto e procedo col colore per leggere stesure successive, man mano che esse sono asciutte.
Ora tutto è affidato alla mia sensibilità: tutte quelle cognizioni di valori tonali, di colori complementari, di colori caldi e freddi, non giungono a nulla, anzi diventano una fastidiosa ricetta se non fanno parte di una mia raggiunta sensibilità.
Sarà tuttavia mia cura non fermarmi mai a un dettaglio ma passare da un pezzo all'altro del mio dipinto per studiare i vari rapporti di evidenza, di colore, di lontananza, come giocano uno rispetto all'altro.
Si può tuttavia dire questo: nella pittura classica diventata poi accademica, si parlava, specie a proposito del paesaggio, di *prospettiva aerea* che sostanzialmente si risolveva in un degradare di colori verso il fondo, ad esempio in alleggerirsi degli azzurri andando verso le lontananze. Sono stati gli impressionisti che attraverso un'osservazione diretta della realtà, en plein aire [*sic*], hanno spezzato queste regole; sicché alla percezione di valori reali, momentanei, a volte anche esagerati giungevano a quei risultati esaltanti per cui Van Gogh riesce a creare contro un primo piano giallo intenso uno scuro fondo azzurro, tuttavia assai atmosfericamente vibrante.[311]

Egli è stato un grande artista, pittore eccellente, e io sono molto onorata di averlo conosciuto, di avere condiviso il suo mondo artistico e di aver legato con tutti i suoi familiari. L'immagine forse più emblematica della nostra collaborazione e amicizia rimane in una fotografia alla tavola gialla della tenuta a Morra, con Ugo Ferroni, la Signora Antonella, e i familiari di Brex (fig. 82). Vi si respira un'aria di grande cordialità e affetto; era veramente così il mondo agreste, raccolto e confidenziale di Elio Romano.[312]

Gaetano Bongiovanni, Alfio Milluzzo

Intorno a Elio Romano incisore

fig. 60

fig. 61

L'articolata raccolta di incisioni creata da Alfio Milluzzo e conservata attualmente a Scordia (CT) costituisce nel panorama del collezionismo privato un'eccellenza, non solo per la tipologia del materiale conservato, ma per la qualità quasi sempre alta delle opere collezionate. Un museo *ante litteram* dell'incisione italiana del Novecento, sebbene non manchino opere di artisti stranieri, o databili alla fine del secolo XIX, con talune aggiunte degli inizi del XXI. Le origini della collezione sono in parte legate al valore didattico delle opere raccolte da Alfio Milluzzo, docente di Tecniche dell'incisione nell'Accademia di Belle arti di Catania e titolare da quasi mezzo secolo di un laboratorio di stampa tra i più noti della Sicilia orientale. Ma correlare la raccolta solo al valore didattico sarebbe un errore, in quanto le opere selezionate documentano dall'interno i valori artistici scaturiti attraverso molteplici e complesse tecniche: xilografia, bulino, acquaforte, acquatinta, puntasecca, maniera nera, litografia, a volte compresenti sullo stesso foglio, e non raramente con l'aggiunta di pigmenti cromatici. Per comprendere la vastità della raccolta, insieme all'attenzione e alla costanza del collezionista, basti citare il numero di circa trecentotrenta artisti – molti dei quali presenti con più opere – e a guisa di campione alcuni nomi: Annigoni, Attardi, Baj, Boglione, Bonalumi, Calandri, Calder, Carmassi, Casorati, Castellani, Chessa, Consagra, Conti, Dorazio, Eandi, Festa, Fiume, Greco, Guasti, Guccione, Guttuso, Levi, Longaretti, Maccari, Mastroianni, Melotti, Monachesi, Paulucci, Perilli, Pizzinato, Arnaldo e Giò Pomodoro, Radice, Saetti, Santomaso, Saroni, Scialoja, Strazza, Sughi, Suterland, Trubiani, Turcato, Vedova e Veronesi. In particolare, tra gli artisti dell'ambiente catanese, arricchiscono la collezione Milluzzo opere, tra l'altro, di Antonio e Tano Brancato, Nunzio Sciavarrello, Santo Marino, Francesco Contraffatto, e ultimo ma non per ultimo, Elio Romano.[313]
Nella collezione sono custodite infatti una ventina di incisioni del pittore catanese Romano, databili nell'arco cronologico tra il 1980 e il 1995. Occorre subito dire che la tecnica prescelta da Romano – e certamente condivisa da Milluzzo almeno in qualità di stampatore – riguarda l'acquaforte contestualmente all'acquatinta, e grazie a tale scelta si palesa la peculiarità propria del pittore Romano, che anche attraverso la grafica esprime la propria attenzione agli aspetti cromatici. La gran parte delle incisioni conservate nella collezione Alfio Milluzzo è stata realizzata nella sua stamperia; di fatto il ruolo di collezionista e di stampatore per Milluzzo quasi sempre si sovrappongono. Romano realizzava un bozzetto grafico che lo stampatore trasferiva sulla lastra incidendola: il pittore seguiva da presso con attenzione le fasi di esecuzione delle stampe. Probabilmente Elio Romano fu più volte invitato a realizzare le incisioni dagli amici galleristi, come ad esempio Virgilio Anastasi, ragusano di origine e titolare a Catania di una nota galleria: Arte Club. Non raramente le incisioni prodotte scaturiscono da una mostra monografica di Romano, a sottolineare quindi un importante momento divulgativo del suo percorso di artista.
Tra le incisioni con figura, una prova d'autore, la più antica riguarda un *Nudino di adolescente* (fig. 60) accovacciato eseguito nel 1980, che riprende non solo nella postura, ma anche e soprattutto nel segno grafico, un disegno a inchiostro e sanguigna di Giacomo Manzù del 1941 (Torino, coll. privata), uno studio per la scultura *Ritratto di Francesca*, del 1942.[314] Romano incide un'altra prova d'autore con una *Figura femminile seduta* (fig. 61), in cui palesa valori pittorici correlati agli incarnati della giovane donna. Anche nell'incisione con *Il bottaio* (fig. 62) la figura si inserisce in una scena di genere sovrastata dalle sintetiche linee del vulcano Etna e della falce lunare. Alla fine degli anni Ottanta si colloca un'altra prova d'autore raffigurante lo *Studio dell'artista* (fig. 63): un articolato spazio segnato dal cavalletto, il tavolo, una libreria, un ritratto appeso e una sculturina posta sullo scrittoio, in cui si rintracciano legami con alcuni suoi dipinti, quale, in particolare, la *Casa del pittore* del 1940-42 (Cat. III.4). Mentre una *Natura morta* (fig. 64) mostra nei quattro scomparti libri – un'edizione dell'*Orlando* di Ariosto –, ciotole, caffettiere e una testa di burattino, in cui il variato segno grafico si carica dell'elemento cromatico. Al 1983-84 può datarsi un'altra *Natura morta*

fig. 62

fig. 63

fig. 64

fig. 65

fig. 66

fig. 67

bipartita (fig. 65), in cui traspaiono influssi delle nature morte del toscano Mario Marcucci. Un *Vaso di fiori* (fig. 66) appena decentrato rivela quanto la tecnica incisoria possa essere piegata alla pittura, mentre l'acquatinta e acquaforte del 1982 ca, una *Natura morta* (fig. 67) con calice e zuccheriera, riflette certe impostazioni morandiane, ma come rinvigorite dall'uso del colore. Infine due *Paesaggi* ispirati alla campagna del centro Sicilia, probabilmente intorno ad Assoro, paese a lungo frequentato da Romano. Nella prima (fig. 68) la natura è introdotta da elementi in primo piano, quali un casolare e un ulivo ritorto, con la linea dei monti più lontani sinteticamente tracciata – elementi compositivi raffrontabili all'olio *Terre bruciate* del 1982 (Cat. IV.14) –, mentre nel secondo (fig. 69) emerge una tessitura pausata di monti e vallate in cui la natura è ripresa in modi sintetici e giocata cromaticamente tra gli ocra, i bruni e il verde, sovrastati dal cielo trasparente. Un'incisione questa accostabile al dipinto *Terre in autunno* (Cat. III.12), soprattutto per la vastità dell'apertura paesistica. Un interesse per la Catania barocca rivisitata con lo sguardo acuto di un artista che evidenzia il rapporto con le architetture storiche e il contesto – sia urbano che naturalistico – Romano lo esprime nell'incisione colorata a mano *Tetti di Catania*[315] (fig. 70), con al centro il loggiato settecentesco e tardo Barocco progettato sulla porzione apicale della facciata della chiesa francescana di Santa Chiara, colto attraverso un intricato tessuto di edifici minori e di tetti e probabilmente scaturito da appunti grafici presi dal vero, da uno dei palazzi di via Garibaldi. Un'immagine questa che lega indissolubilmente l'attività di Elio Romano alla sua città.

Tra figure, paesaggi, nature morte e scene di genere, l'attività di Elio Romano incisore espletata negli ultimi quindici anni della sua vita di artista, rivela certamente un carattere minore, se non sussidiario, rispetto alla pittura e al disegno. Una scelta artistica, quella di Romano, definita *d'après* rispetto alla più antica e diffusa modalità delle cosiddette stampe di traduzione.[316] Attraverso la scelta dunque delle due tecniche accostate dell'acquaforte e dell'acquatinta, il pittore aderisce alle richieste dell'ambiente artistico catanese fra esigenze di mercato, divulgazione dei linguaggi e la possibilità di far conoscere le proprie scelte a un pubblico più vasto ed eterogeneo. Al di là dei risultati raggiunti, la meticolosità di Romano durante le fasi realizzative delle incisioni lascia intuire un impegno non dissimile alla messa in opera delle sue prove specificatamente pittoriche. Negli stessi anni in cui Romano si rivela attraverso l'opera incisa, è attivo a Catania Nunzio Sciavarrello (Bronte, 1918 – Catania, 2013), per lui invece l'incisione si mostra certamente preminente rispetto alla pittura tout court.

Non possiamo, infine, non segnalare le parole di Romano nella dedica a Milluzzo del catalogo monografico curato da Anastasi ed edito da Tringale nel 1980: «Al caro Alfio Milluzzo ringraziandolo di una perfetta collaborazione. Elio Romano, 20 novembre 1980» che suggella insieme un'amicizia e un sodalizio artistico.

fig. 68

fig. 69

fig. 70

Vittorio Ugo Vicari

Una maniera in bilico. Romano scultore e affreschista.[317]

Essendosi formato nella bottega di uno stimato artista a Catania e presso due importantissime Accademie di Belle arti, tra Roma e Firenze, Libero Elio Romano aveva una completa padronanza delle principali tecniche artistiche. Dirimente in tal senso è una sua nota non datata e manoscritta, custodita dall'allieva e collaboratrice Dolores Gardassanich:

> Non esiste e non è pensabile una gerarchia delle tecniche artistiche rispondendo esse alle diverse necessità espressive delle varie epoche e dei diversi artisti.
> Quando, a opera soprattutto di Antonello da Messina, veniva importata a Venezia la tecnica della pittura a olio usata dai fiamminghi, si conquistava una maggiore pienezza, una più umana corposità espressiva, ma si rinunciava alla purezza dei colori, all'ascetica limpidezza di tutto un mondo.[318]

Erano questi i prolegomeni a un più ampio ragionamento sul valore e l'importanza delle tempere e dell'acquerello.
Anche se in maniera più defilata, possiamo parlare di un Romano scultore, di un Romano incisore (qui indagato da Gaetano Bongiovanni e Alfio Milluzzo) e di un Romano affreschista. Soprattutto in quest'ultimo versante l'artista si cimentò a più riprese, lasciandoci un catalogo di opere pubbliche in grande formato che storicamente lo inquadrano tra i più autorevoli del suo tempo.
Del Romano scultore diremo nei termini di quegli artisti che, tra gli anni Venti e Trenta, percorrevano lo scomodo sentiero della riforma delle arti figurative in Italia, sul versante della disgregazione materica di un sembiante comunque riconoscibile. Alcune opere restituiscono l'idea della prova accademica, o comunque dell'adesione a uno statuto classicista. Maggiormente canoniche, esse appartengono alla forma delle immagini esterne allo scultore. All'apparenza sembrerebbero le meno innovative, ma rappresentano una tappa indispensabile nel processo evolutivo dell'artista in formazione. Altre, la maggior parte, appartengono invece alla forma, eretica e barbarica sino alla fine, delle immagini interiori.
Nel Romano affreschista, tale dicotomia si sviluppa in un altro senso: mentre nella pittura da cavalletto egli sceglie la via delle ricerche post-impressioniste sino alla deriva dell'Informale, soprattutto nelle opere che vanno dal 1949 al 1963, nell'affresco egli recupera tutti i valori della classicità italiana medievale e rinascimentale. Anche qui, però, senza inciampi, senza mai scivolare verso le istanze programmatiche di un *Novecento* sarfattiano e sironiano prima, della retorica democratico cristiana e comunista dopo. Paradossale, ma anche molto significativo, è il fatto che il PCI del dopoguerra abbia attinto a piene mani alla metodologia propagandistica del PNF, riconoscendo in tal modo, al proprio nemico storico e nei fatti, un'indubbia capacità massmediale. E poco vale il riconoscimento universale di *Guernica* (1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia) come modello esemplare per le future generazioni del Realismo nuovo, perché la retorica suggerita dall'establishment di partito in Italia imponeva, nell'immediato dopoguerra e per tutti gli anni Cinquanta, una chiarezza comunicativa che solo la produzione teorica e artistica del Ventennio *ufficiale* poteva garantire al popolo. In tal senso voglio ribadire quanto già intuito e scritto dalla critica che ci precede: le masse che Romano dipinge nei suoi murali hanno la maestà e pietà dei *primitivi* italiani; in buona sostanza, una pittura monumentale di grande formato, nella maggior parte dei casi pubblica, che non nasce con finalità politiche e didattiche in favore del popolo, non ambisce al riconoscimento ufficiale degli apparati. Per intenderci, più che al Sironi del *Manifesto della Pittura murale* (1933) o al Guttuso dell'*Occupazione delle terre incolte* (1949, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister), essa andrebbe accostata, irriverente, al Pasolini di *RoGoPa.G* (1963, Italia, 110') o del *Vangelo secondo Matteo* (1964, Italia/Francia, 137').
Una pittura volta al mondo proletario, vero è, ma libera da ogni legaccio e convenienza politica. Da una prospettiva a parte, in bilico tra complessi e avversi mondi, l'autore riesce a farsi strada egregiamente tanto negli anni monarchici e di regime, quanto nell'età repubblicana e democratica, mantenendo inalterata la

sua eresia, la sua barbarie anche nella seconda e terza età, quando quella stessa maniera apparirà superata dalla nuova *dittatura* delle ricerche concretiste e delle neoavanguardie. In quest'ultima complicata fase storica, Romano troneggia e le prove tra gli anni Sessanta e Ottanta entrano di diritto a fare parte del Parnaso in cui siedono i grandi della pittura monumentale italiana: da Giotto a quel Carlo Levi che tanto gli somiglia (*Lucania 61*, 1961, Matera, Museo nazionale d'arte medievale e moderna della Basilicata). Certo, su una scala territoriale regionale, addirittura provinciale, senza quasi mai scollinare verso gli ambienti metropolitani, in un'enclave circoscritta di piccole cittadine dell'entroterra siculo, con qualche puntata verso il mare, a Furci, ad Agrigento, a Sciacca. Bisogna accettare senza riserve, dunque, una sua marginalità nel panorama del muralismo del XX secolo; ma la sua opera forse gli sopravivrà reggendo all'urto del tempo, delle mode passeggere e dell'incuria, e allora si capirà meglio il significato intrinseco che esse veicolarono e si ergeranno come monadi nel panorama universale delle arti italiane del Novecento.

Nel tentativo di integrare le due tecniche alla più vasta produzione pittorica dell'autore, restituendo a chi legge una visione comprensiva della sua carriera artistica, propongo una chiave di lettura semplice: divisione in due parti, scultura e pittura murale, con progressione cronologica dai primi artefatti in avanti.

La scultura

La prima testimonianza di una statua modellata dal giovanissimo Elio («a quell'epoca ero anche scultore»),[319] è databile al 1925-1928. Si tratta di una *Testa di giovinetta* in gesso brunito (Cat. I.4) da ascrivere al periodo di apprendistato presso Saro Spina (1856-1953), autore a lungo ritenuto marginale e oggi giustamente rivalutato da recenti studi storico-artistici.[320] Il linguaggio ivi sperimentato è saldamente ancorato alla lezione post unitaria (tra Scapigliatura, scuola Macchiaiola, scuola di Posillipo), in costante dialogo con le ricerche francesi tra fine Otto e inizi Novecento.

Una seconda e più matura opera viene realizzata da Romano a Firenze nel 1929-1931: è la sua *Gabriella* (1904-1990), la donna di tutta una vita che egli conosce sui banchi di studio e che sposa nell'agosto del 1931. Anche lei figlia di magistrato, anche lei studentessa presso l'Accademia fiorentina, la Pescatori sarà una moglie esemplare che Elio vede sin da subito come la colonna portante della sua vita; un legame amoroso che non si affievolirà mai, malgrado il temperamento libertino di lui. Una donna-madonna che viene ritratta alla maniera dei grandi busti cortesi del Quattrocento italiano, da Andrea del Verrocchio a Francesco Laurana, e che alla compassata immagine del ritratto umanistico ufficiale contrappone una lieve incrinatura dello sguardo, il sorriso appena accennato tra le labbra chiuse (Cat. II.3). La statura culturale e morale di Gabriella, la sua lievissima sprezzatura di discendenza nobiliare, è appena increspata dal vibrare della materia. Qualcosa di Winckelmann le alberga, una quieta bellezza che Romano quasi non tocca con le dita, non corrode alle fondamenta come in altre prove scultoree. Un ritratto carezzevole in tutto.

Coeva (non oltre il 1933, anno in cui Romano si diploma a Firenze) è la *Giovinetta stante* (Cat. II.1). La scultura è firmata sul plinto di base con la medesima calligrafia delle opere giovanili: a stampatello dunque, e non in corsivo, come sarà per tutte le successive. La posa è accademica, il linguaggio adottato ha perso la carica tardo verista e realista del primo periodo catanese, maggiormente improntata com'è allo studio di posa.

Del periodo accademico (1929-1933) è anche il *Pugilatore in guardia* in Collezione Guido Romano.[321] Si tratta di un altro studio accademico desunto da un modello dal vero, tradotto in un personale espressionismo scultoreo. Non un modello classico *stricto sensu* (Antonio Canova, *Damosseno*, 1794-1801, marmo, Roma, Musei Vaticani); non una ripresa dal ring, come farà più di un autore realista negli anni Trenta (Francesco Messina, *Pugilatore*, 1929, bronzo, Torino, Galleria d'Arte Moderna); né una prova retorica dell'estetica fascista e di *Novecento* (Stadio dei Marmi, Roma, 1928-1932). Il trattamento plastico della materia in qualche modo si lega al successivo bozzetto per il Cardinale Dusmet. Per questa via, lentamente scivoliamo verso una maniera maggiormente dionisiaca, barbarica appunto, come alle origini della tragedia. Ora tutto vibra e si muove in una dimensione plastica estremamente trattenuta, quasi compressa dall'epidermide, ma altrettanto volitiva. Un successivo esempio è rappresentato dal *Nudo femminile in ginocchio*.[322] La modella accovacciata in una torsione di posa, a mio avviso è da inquadrare anch'essa nel periodo della prima formazione fiorentina, quando appaiono già distanti le inquietudini plastiche adolescenziali dal sapore tardo ottocentesco, come nella *giovinetta* del primo periodo catanese, ma non è ancora giunto a maturazione il processo di smaterializzazione espressionistica della forma che in Romano, a mio avviso, maturerà definitivamente con il successivo progetto scultoreo.Si tratta di una sculturina che venne realizzata come *Bozzetto per il monumento al Beato Cardinale Benedetto Giuseppe Dusmet* nel 1931.[323] Il concorso fu bandito dal Comune di Catania quello stesso anno. Vi parteciparono, oltre che Romano, l'ascolano di Grottammare Pericle Fazzini (1913-1987) e il catanese Salvo Giordano. Nella ricostruzione della vicenda fatta da Tartaro De Simone nel 1935, «A Catania il suo bozzetto per un monumento al Card.le Dusmet veniva dapprima proclamato vincitore, se pure in seguito, per questioni estranee all'arte, annullato».[324] Il concorso di secondo grado non si tenne mai e l'appalto dell'opera che oggi si erge su piazza S. Francesco d'Assisi venne infine assegnato all'Arch. Raffaele Leone (1887-1981) per la parte monumentale, allo scultore di Bagheria Silvestre Cuffaro (1904-1975) per la scultura principale, a Mimì Lazzaro per la parte dei quattro altorilievi bronzei di base e dello stemma in pietra.[325] La delusione per quello che possiamo tranquillamente definire un *affaire* fu certamente grande. Restano da chiarire i risvolti della vicenda, ma il bozzetto di Romano, a mio avviso è l'indice più probabile delle ragioni del rifiuto da parte della municipalità e, possiamo supporre, della stessa Arcidiocesi. Si tratta, infatti, di una scultura su plinto parallelepipedo con due altorilievi di base, che marca una netta differenza con l'opera che infine si aggiudicò il concorso. Il linguaggio di Romano è ancora saldamente incanalato nel solco della scultura francese tardo ottocentesca e primo novecentesca, da August Rodin a Medardo Rosso, con inflessioni espressioniste che dovettero apparire non sufficientemente conformi al modello didascalico e catechetico imposto alla statua dal successivo Cuffaro. Nel Dusmet di Romano tutto aggruma, centripeto, con una monumentalità introversa e rappresa come al cuore della vicenda pastorale dell'alto prelato etneo. A distanza di quasi novant'anni possiamo dire che la proposta di Romano sarebbe stata di gran lunga più longeva, persino più dialogante con gli altorilievi di Lazzaro i quali, ancorché rispondenti ai temi proposti da *Novecento* e da una cultura di regime maggiormente illustrativa, restano distanti, per non dire del tutto estranei, al linguaggio scultoreo, classicista e monumentale in senso stretto che li sovrasta.

In quegli anni il giovane Romano fa incessantemente la spola tra Catania e Firenze, dove nel 1932 l'attende la sua primogenita, che egli ritrae appena nata in una sculturina d'argilla magrissima. La *Testa di Antonella neonata* (Cat. II.8) è a mio avviso un pezzo importante perché parla il linguaggio intimo e familiare di molte tra le opere più significative di Romano, dalla *Gabriella* del 1930[326] ad *Antonella su fondo rosso* del 1933-34,[327] fino ai ritratti della senilità. Poco importa se è una povera argilla cruda; a maggior ragione essa si avvalora nell'urgenza che il padre sente di ritrarre la propria primogenita neonata. Se avessimo più materia per ragionare, potremmo anche spingerci a dire che la piccola Antonella sia scaturita dalle dita di sua madre e non di lui, perché lo sguardo gettato su quella testolina ha il sapore profondo del legame materno, di colei che tiene in braccia, che nutre. Ma di Gabriella artista non sappiamo praticamente nulla, né i figli ricordano un solo episodio della madre al lavoro, malgrado fosse anche lei diplomata d'Accademia. Dello stesso anno è il *Busto di Antonio Barbera* (1932, fig. 71).[328]

fig. 71

La vicenda che portò alla realizzazione dell'opera è primariamente narrata da Giuseppe Frazzetto;[329] essa s'inquadra in un ristretto cenacolo di giovani artisti catanesi di cui tanto Romano quanto Barbera (1908-1934) facevano parte. Un cenacolo che prende forma pittorica nel quadro di Pino della Selva (alias Salvatore Giuffrida, datato e firmato 1930) oggi di proprietà del Comune di Catania, dove sono ritratti da sinistra: lo stesso Antonio Barbera (alto e segaligno), Elio Romano (col pizzetto, mentre annota sul taccuino), un non meglio identificato personaggio con la tavolozza tra le mani, Domenico Mimì Lazzaro (intento a modellare una scultura), un secondo personaggio seduto a leggere il giornale e l'autore (accovacciato a destra). L'immagine di Barbera ritorna nella *Composizione* firmata da Romano e poi esposta alla Terza Esposizione del Sindacato regionale fascista di Belle arti di Sicilia del 1932[330] (fig. 9). La bella scultura della Pinacoteca N. Sciavarrello è dunque un diretto omaggio all'amicizia per un disegnatore descritto con toni encomiastici dalla critica del suo tempo,[331] purtroppo morto di tubercolosi due anni dopo la realizzazione dell'opera.
A una medesima koinè linguistica appartiene un *Busto di ragazza* che purtroppo ci rimane solo in fotografia (fig. 72) e che a mio avviso va datato anch'esso agli anni Trenta e non oltre il periodo bellico. Verosimilmente si tratta di un gesso che ritrae un'ignota adolescente.
L'ultima opera scultorea anteguerra è un *Orazio* in bronzo che partecipa alla Biennale di Venezia del 1940, esposta nel peristilio del Padiglione della Montagnola, di cui purtroppo non rintracciamo ancora notizie iconografiche e documentarie.[332]

Passano più di trent'anni da queste prime testimonianze scultoree, e si arriva al busto di *Sabina*, 1962-1963 (Cat. IV.1). Si tratta di Sabina Berretta (1961),[333] figlia di Antonella e nipote di Romano, all'età di due anni circa. Non sappiamo il perché di tale cesura generazionale, fatto sta che tutte le testimonianze che attraversano il conflitto bellico e post bellico sono esclusivamente pittoriche o letterarie. Probabilmente sarà il ritorno alla città e all'insegnamento etneo il principale stimolo alla ripresa di tecniche artistiche abbandonate da tempo come la scultura, o mai frequentate in passato come l'incisione e l'acquerello. Fatto sta che nella *Sabina* ritroviamo la medesima *langue* del periodo prebellico: espressionista, barbarica, dionisiaca, come se Romano riprendesse allora un discorso interrotto per troppo tempo. Ancora una volta si tratta di un gesso che probabilmente non arriverà mai alla fusione, una quasi costante nell'autore che pare non voglia uscire dalla dimensione mentale e farsi corpo solido e duraturo. Di segno opposto è l'*Immacolata Concezione* del 1963-1965, l'unica opera di committenza pubblica, realizzata per il Comune di Agira (EN) e ancora oggi posta nella piazza omonima. Qui Romano usa un diverso registro plastico-espressivo. Il duro marmo mal si presta alle concrezioni ormai tipiche della sua maniera scultorea, o forse egli non vuole ripetere gli errori commessi nell'interpretazione di una committenza civica ed ecclesiale, com'era accaduto per l'*affaire* Dusmet. L'opera è molto intima ed estremamente polita; essa ci restituisce l'idea ascensionale per il tramite dello sguardo familiare gettato sulla sua terzogenita Eva, che farà da modella alla statua poco prima di morire, tanto che una copia dell'opera verrà riproposta dal padre in omaggio all'amatissima figlia nel 1966 e collocata sulla tomba di famiglia presso il Cimitero monumentale di Assoro (fig. 73).[334]
La produzione scultorea di Elio Romano non si interrompe qui, continua fino agli anni Novanta anche se non è rappresentata in questa sede.

fig. 72

fig. 73

La pittura murale
La prima opera documentata è una *Crocifissione* che Romano firma a due mani con Carmelo Comes per la famiglia Chiara di Catania (fig. 74). La Cappella, che ospita l'affresco sull'altare maggiore, è opera di Giuseppe Marletta (1892-1985). L'anno in cui data il dipinto (1932) è lo stesso in cui si consuma una *querelle* burocratica tra la segreteria studenti dell'accademia fiorentina e il giovane. L'11 aprile egli scrive affinché gli venga rilasciato un certificato di frequenza, concludendo: «Impedito da varie vicende, ho tardato il mio ritorno, ma ci rivedremo presto». La segreteria gli risponde il 4 maggio successivo con toni piccati: «La S.V. ha chiesto due certificati di frequenza senza specificare l'uso a cui dovranno servire e che dovrà essere indicato negli stessi certificati. Eppoi, ciò che è più strano, ella chiede la certificazione della frequenza in questa R. Accademia mentre se ne sta tranquillamente costà! [a Catania invece che a Firenze, N.d.A.] Si metta prima in regola con la frequenza e dopo si vedrà se sarà il caso a rilasciare i certificati richiesti».[335] Il fatto è che il giovane Libero a Catania frequentava, nel contempo la Facoltà di Giurisprudenza e, per di più, riceveva committenze pubbliche (Dusmet dal Comune di Catania, 1931) e private (Fam. Chiara, 1932) da dovere in qualche modo onorare di presenza. In questo caso egli collabora con un altro suo sodale e amico: Carmelo Comes, che in quegli anni da Romano parzialmente si distingue per una maniera più prossima alla lezione di Carlo Carrà, di Massimo Campigli e, tra i primitivi, a Piero della Francesca.[336] I due giovani, pressoché coetanei, dialogano egregiamente nella *Crocifissione* della cappella e non è facile distinguere la mano ora dell'uno ora dell'altro. Abbiamo già avuto modo di apprezzare il doppio registro espressivo di Elio Romano nel periodo di formazione accademica:[337] da una parte la lingua monumentale che egli riserva alle opere di committenza o partecipanti a premi e concorsi; dall'altra un linguaggio più intimo e proprio, maggiormente piegato alle diverse lezioni del tardo Ottocento impressionista, post Impressionista e, successivamente, Espressionista, che egli riserva a una dimensione privata e che si conclamerà maggiormente nel periodo bellico e post bellico. Un'eccezione è rappresentata, come detto, dal bozzetto Dusmet presentato a pubblico concorso nel 1931, che però gli aveva procurato non pochi grattacapi, a riprova di una committenza etnea ancora non pronta a ricevere la lezione *riformata* di scuola francese e germanica. Così Romano e Comes ritornano all'antico, sviluppando la composizione alla maniera di Masaccio, con il Cristo in posizione assiale e in attitudine *patients*. Il gruppo col cavallo all'etra e lo scudiero di spalle é anch'esso *primitivo*, ma d'un Quattrocento assorbito ancora in suggestioni tardo gotiche e bizantineggianti,[338] vernacolare e *plebeo*, secondo una famosa definizione di Ranuccio Bianchi Bandinelli. Di contro, il soldato e il suo dar di schiena virano verso il fare compositivo della Grande maniera, segnalando, a mio avviso, la cultura accademica e profondamente fiorentina del giovanissimo studente *toscano*.
Quattro anni dopo, nel 1936, Elio Romano lavora a un bozzetto per la *Maternità* (fig. 17), che parteciperà al concorso di II grado del Premio Sanremo. Del concorso in sé non sappiamo molto. Ci rimane il catalogo, preso in esame per la prima volta in questa sede nell'ambito degli studi su Elio Romano. Dalla sua lettura emergono: le finalità concorsuali («PREMIO DI PITTURA / di £ 50.000 / da conferirsi a un affresco che celebri / LA MATERNITA' / che sarà offerto al Partito Nazionale Fascista perché lo destini all'Aula Magna dell'Edificio della Casa Maternità e Infanzia in Roma»); una fotografia e profilo biografico dei concorrenti; una fotografia dell'opera.[339] Leggendo la sua nota biografica abbiamo ulteriore conferma del doppio domicilio di Libero Elio in quegli anni, quando in conclusione essa recita: «Lavora parte del tempo a Firenze e parte in una campagna nell'interno della Sicilia». Vi è poi un trafiletto da «La Nazione» di Firenze, gennaio, s.d. [1937][340] che presenta l'opera assieme a quella del genovese Pietro Gaudenzi (1880-1955). Il concorso fu vinto da Franco Gentilini da Faenza (1909-1981). L'opera di Gaudenzi (*Vita agricola ad Anticoli Corrado*) sarà poi realizzata a Rodi, Castello dei cavalieri, Sala del pane, 1936. Quella di Romano rimarrà

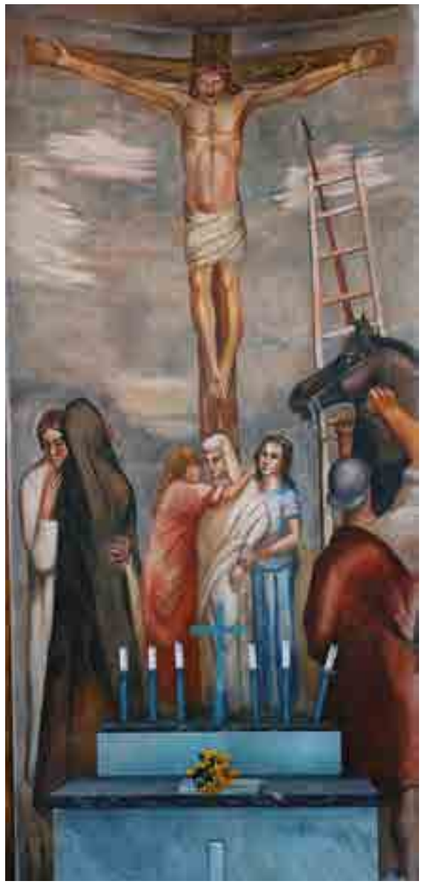

fig. 74

allo stadio di abbozzo, anche se le strutture e le soluzioni compositive di quella prova verranno da lui riprese in più di un affresco della terza età. Romano arriva al concorso sanremese con un curriculum di tutto rispetto: ha già passato il vaglio di importanti esposizioni (Mostra d'arte toscana, 1934; Quadriennale di Roma, 1935; Biennale di Venezia 1936) e partecipato a diverse prove concorsuali. Nel 1934 vince il Ruggero Panerai con l'opera *Contadini a Littoria*; nel 1936 la Reale Accademia presso cui si era diplomato nel 1933, gli conferisce la Medaglia d'argento al IV concorso di pittura Roberto Spranger (edizione 1935); la Commissione per l'assegnazione dei premi acquisti della Biennale assegna a un suo *Ritratto* (Cat. II.13) il premio del Duce di 500 lire; il 29 ottobre dello stesso anno Romano inizia la sua carriera di docente universitario presso la neonata Facoltà di Architettura di Firenze, come professore incaricato di Disegno dal vero.[341] Insomma: all'età di soli ventisette anni egli è sulla cresta dell'onda e gode di parecchio credito tra le gerarchie artistiche che contano nell'Italia di allora. La *Maternità* di Sanremo parla una *langue* molto cara all'autore il quale, con il suo profondo amore per la terra, per le genti di campagna e per la donna in particolare, finisce col corrispondere ai desiderata della propaganda fascista in favore delle masse contadine. I suoi soggetti prediletti nell'anteguerra sono, infatti, per la maggior parte di ambientazione popolare: *Maternità* (1930, fig. 8),[342] *Testa di contadina* (Cat. II.9), *Maternità* (1933),[343] *Due bambine di campagna* (1934, fig. 48),[344] *Le tre amiche* (1935),[345] *Ragazza in rosso* (1935),[346] *Pulitura del grano* (1936),[347] *Ragazzo con gallo* (1938),[348] *L'uccisione del porco* (1939),[349] *Contadino* (1940).[350] La *Maternità* di Sanremo viene preliminarmente studiata da Romano in ambiente accademico. Ce ne rimane un bozzetto a penna nella Collezione Carena dell'Accademia fiorentina.[351] Un secondo bozzetto, maggiormente compiuto del primo, è conservato presso le Gallerie degli Uffizi e intitolato *Figure femminili con bambini* (1936).[352] Un alacre lavorio preparatorio a riprova del fatto che il concorso sanremese dovette essere particolarmente avvertito dal suo autore.

Per ritrovare il Romano affreschista bisognerà attendere quasi trent'anni.
Nel 1963 egli riceve dal Comune di Enna la committenza per una parete raffigurante i *Miti ed episodi della storia ennese* (fig. 75), da collocare nell'atrio d'ingresso della Scuola media statale S. Onofrio.[353] Il tema era ispirato a Ovidio e richiamato in un cartiglio da porre nella specchiatura di un plinto alla base della composizione. Dai *Fasti*, V, esso recita: «*Grata domus Cereri multas ea possidet urbes in quibus est culto fertilis Henna solo*» (è sede cara a Cerere, in molte città venerata, tra cui Enna ferace per il suo colto terreno).[354] La *langue* di Romano in questa prima prova a soggetto mitologico (ve ne saranno altre) è estremamente composita e intensamente classicista. Il paesaggio è ancora ispirato ai primitivi italiani tra Due e Trecento, Giotto in testa; ma la Cerere dormiente che campeggia al centro della composizione ha l'attitudine *melancholica* di un Dürer. Sul lago di Pergusa si alzano in volo anatre di *caccia reale*, nell'atmosfera tersa dell'inverno ennese. Un vomere è posato sul seminativo incolto, perché la dea ha già sentenziato l'aridità delle messi dopo il rapimento di sua figlia. Ma un preannuncio di fertilità già irrompe nell'aria, tutta cosparsa di narcisi selvatici che hanno il potere di stordire, di rendere sonnolenti (dal greco *nárkē*: torpore, sonno). Pertanto la dea dorme e non si accorge che già Kore ritorna da Ade; nel tipo della ninfa, sospinta dal vento, la ragazza quasi fluttua nell'aria con il tirso in mano, portando seco la primavera.
Allo stesso torno di anni vanno ascritti altri due affreschi eseguiti a Leonforte. Il primo è una *Veduta* (fig. 76), realizzata per la Scuola media *Dante Alighieri*, chiaramente ispirato a un'acquaforte di Claude Louis Chatelet (1753-1794), *Vüe générale de la ville de Leonforte*.[355] Il secondo viene realizzato nel 1963-64 per l'atrio del Liceo classico Nunzio Vaccalluzzo. Esso raffigura *La cacciata di Tlepolemo dal tempio di Assoro* (fig. 77), nella interpretazione che ne fece Cicerone, *In Verrem*, IV: *De signis*, 96.[356] Come recita il titolo, l'affresco illustra un fondamentale episodio epico del territorio assorino, al tempo in cui Verre, non osando chiederla in tributo, incaricò Tlepolemo e Gerone di trafugare la statua del dio Crisa nell'omonimo santuario eretto in territorio della vicina Assoro: «Costoro di notte radunarono una banda, la armarono e, arrivati sul posto, sfondarono la porta del tempio; i rettori del santuario e i custodi se ne accorgono per tempo e danno col corno il segnale d'allarme che era in quei paragi ben noto. Dalle campagne accorse in massa la gente; Tlepolemo viene scacciato e messo in fuga, e dal tempio di Crisa non si ebbe a lamentare la perdita di nient'altro tranne che di una statuina di bronzo».[357] Anche qui l'autore mescola sapientemente nuovi linguaggi della pittura con antichi stilemi d'età rinascimentale italiana. Il ladro in fuga, ad esempio, appartiene al canone figurativo del Quattrocento toscano, in sella a un cavallo che ha la stessa veemenza e pienezza di forme del Paolo Uccello nella *Battaglia di San Romano* (1438-40), o nel *San Giorgio e il drago* (1470 ca).

Nel 1964 Romano continua il suo ciclo mitologico di committenza pubblica con *Dedalus primus artifex. Le arti e i mestieri* (fig. 78), da destinare originariamente alla Biblioteca della Scuola di avviamento professionale di Furci Siculo (ME), oggi presso la Scuola media Guglielmo Marconi.[358] Il richiamo al primo artefice della mitologia classica, Dedalo costruttore del labirinto a Creta, è interpolato con il secondo e non meno noto episodio del volo di Icaro. La composizione è divisa diagonalmente da un tempio in costruzione, mentre sul registro di sinistra una donna tesse a telaio e dei pescatori raccolgono le reti sul fondale marino. Da lontano giunge una donna canefora; in primo piano campeggia una macchia d'acanto fiorito. Nelle condizioni odierne l'affresco è grandemente mortificato e offeso, relegato in una sala di deposito, ampiamente scialbato di bianco nella parte inferiore e pressoché dimenticato. L'auspicio è che si possa riportarlo in auge con una sistematica campagna di restauro, valorizzazione e promozione didattico-culturale, prima che l'incuria lo travolga del tutto.
Di quegli anni Sessanta è l'affresco raffigurante i *Miti ed episodi della storia agirina* (fig. 79), realizzato per l'aula magna della Scuola media Diodoro Siculo ad Agira. L'opera è ispirata allo storico autoctono Diodoro (80-20 a.C.) e al locale culto a Jolao, in cui si sacrificavano al tempio le chiome dei ragazzi che transitavano all'età matura. Nell'opera Romano staglia un paesaggio composito, al fondo del quale si ergono il monte Etna monumentale e innevato da una parte, una città ideale dall'altra. Alla base giace il lago artificiale che oggi raccoglie le acque del fiume Salso e dei torrenti circostanti. Lo storico siciliano addita la scena da destra, illustrando al fruitore gli archetipi dell'antico e i simboli della modernità industriale nella Sicilia interna: i pozzi metaniferi di Gagliano Castelferrato (1961), l'invaso della diga Pozzillo (1959), il taglio sacrificale dei capelli agli imberbi (traslato in età cristiana e fino ai primi del Novecento in un analogo culto, prevalentemente femminile, a S. Filippo), le mandrie sacre a Demetra e Kore. Il tempio che si staglia al centro della composizione è quello iniziato da Ercole in memoria di suo nipote Iolao e completato dagli agiri.[359]
Nel 1968 Romano negozia la realizzazione di un affresco da collocare presso la Chiesa Beata Vergine della Divina Provvidenza di Agrigento, ma l'appalto non andò a buon fine; ce ne rimane solo una magra corrispondenza[360] e le prove, anch'esse a fresco, che ancora oggi campiscono la Casa di Morra. Una in particolare, al piano basso della dimora, potrebbe ricondurre alla committenza agrigentina. Raffigura il Telamone del Parco archeologico con, sullo sfondo, le architetture templari dell'antica Akragas, primo fra tutti il tempio di Ercole (fig. 80). Non sappiamo quali fossero le intenzioni dell'autore per il progetto originario che certamente avrebbe avuto risvolti ecclesiali; nella casa del pittore egli si autorappresenta al centro della composizione, fondendo due suoi *topoi* ricorrenti: la bambina col pagliaccetto di tante prove degli anni Trenta e Quaranta (Elio Romano, *Figura femminile con bambina*, 1935-1936, disegno, Firenze, Gallerie degli Uffizi, NCTN 00451545;[361] più avanti negli anni, Cat. III.4) e il suo autoritratto allo specchio (*Il pittore nello studio*, olio su tela, 60x80, 1979).[362]

fig. 75

fig. 76

fig. 77

fig. 78

fig. 79

fig. 80

fig. 81

Si tratta di un'ammissione precisa, che lega in modo indissolubile Romano (qualora ve ne fosse ancora bisogno) alla classicità della Magna Grecia e alla sua Sicilia. Entro il 1980 collochiamo uno splendido dipinto di formato grande e insolito conservato in Collezione Antonella Romano. Esso nuovamente ritrae, in modo paratattico, i *Miti e luoghi di Sicilia* (fig. 81). In una confusione di piani tematici e ambientali, l'opera è somma di tante suggestioni antropologiche, paesaggistiche e mitologiche care all'autore. Da sinistra: la mietitura dei campi, gli scavi musivi della Villa Romana del Casale, il ritorno di Kore e della primavera sul lago di Pergusa, la raccolta dell'uva e il trasporto contadino del vino. Una macchia d'agave, tre pioppi, un ulivo [?] e cespi di narciso selvatico scandiscono la composizione. Pur non avendone la certezza, a mio avviso l'opera potrebbe essere il bozzetto preparatorio di un progetto mai realizzato per il Complesso alberghiero delle Terme di Sciacca. Di quest'ultimo affresco a tema mitologico – Romano di lì in avanti parlerà un altro idioma – ci rimane solo una lettera conservata da Dolores Gardassanich.

> Nello [*sic*] ottobre 1980 sono stato invitato dal Prof. Ugo Ferroni, critico d'arte di Catania, a presentare un bozzetto per decorare ad affresco la parete di fondo del salone del primo degli alberghi in costruzione nel grande complesso di Sciacca. La parete da decorare era di m 13,47 per m 3,50 e il soggetto una rievocazione di miti siciliani.
> Mi disse anche il Prof. Ferroni che il bozzetto sarebbe stato sottoposto all'esame di una commissione composta da Lui, dal Prof. Carlo Munari critico d'arte di Milano e dal Sig. Mioni delle terme di Abano.
> Li consigliò di fare presto perché l'opera avrebbe dovuto essere eseguita entro il Maggio 1981.
> Presentai questo bozzetto che fu molto apprezzato dal Prof. Ferroni, il quale successivamente lo fece vedere al Prof. Munari e al Dott. Mioni che lo approvarono.
> In attesa di un incarico ufficiale ho eseguito degli ampi saggi di questo affresco sulle pareti del mio studio per potere poi più rapidamente l'opera definitiva [*sic*].
> In seguito il Prof. Ferroni mi disse che c'erano dei ritardi nei programmi previsti ma che tutto si sarebbe svolto regolarmente.
> Purtroppo nel Maggio 1981 il Prof. Ferroni veniva a mancare.
> Volendo prendere dei contatti ho telefonato al Prof. Munari che mi disse di essere molto contento della documentazione che il Prof. Ferroni gli aveva lasciato ma che sul momento non poteva dirmi niente di preciso.
> Mi sono anche recato a Sciacca dove ho trovato la parete della misura esatta indicatami, ma la direzione dei lavori non aveva disposizioni in merito.
> Confido nell'interesse del Sig. Ministro cui queste Terme sono particolarmente a cuore.
> Elio Romano.[363]

La corrispondenza del tema e l'accostamento proporzionale delle misure nella missiva e nel reperto sono un forte indizio probatorio. Quel che mi pare importante notare è il ruolo svolto da Ugo Ferroni (m. 1981) come intermediario tra l'artista e la committenza. Una bella fotografia conservata dalla Gardassanich ritrae tutto il gruppo di famiglia e di lavoro in quegli anni a Morra (fig. 82), gruppo di cui Ferroni faceva parte integrante come critico e come mentore.
Nei tardi anni Settanta i temi proposti da Romano per l'arte pubblica cominciano a virare verso una più cospicua narrazione del suo amato mondo rurale. Nel 1975 egli inizia la *Vita contadina* (fig. 83), affresco realizzato per la Sala consiliare del Municipio di Nissoria (EN), centro agricolo nell'enclave di Morra di cui Romano era cittadino onorario dal 1960. È la sua prima opera di grande formato dedicata alla vita nei campi così come avrebbe potuto dipingerlo un affreschista tardo medievale nella civiltà dei comuni, con il medesimo intento illustrativo. In paratassi sfilano, da sinistra verso destra tutti i *topoi* dell'ormai anziano pittore, rimeditati in un impasto corale di terre e di uomini: la maternità e il focolare domestico,[364] il lavoro, le messi, le feste e le danze agresti; tutto è scandito da un paesaggio che il *flâneur* metropolitano e di riviera sarebbe portato a considerare brullo

fig. 82

fig. 83

e ostile, e che invece nella sensibilità di un poeta come Romano assume i connotati di una distesa serena e culturalmente ordinata. L'opera farà da copertina al volume di R.M. Bell, *Fate and honor, family and village. Demographic and cultural change in rural Italy since 1800*, The University of Chicago Press, Chicago 1979. Nell'estate del 1981 l'amministrazione comunale di Santa Caterina Villarmosa (CL), promosse una kermesse di pittura murale lungo la via Roma, ai piedi della Chiesa di S. Maria delle Grazie.[365] L'idea era di illustrare le specchiature del paramento murario su cui poggia la chiesa, con tanti affreschi 200x200, quante sono le province siciliane. Dalle parole della sua collaboratrice di allora, Dolores Gardassanich, traiamo i principali spunti di riflessione sul contesto espositivo e sul dipinto che ebbe a tema *La mietitura*.

> Un secondo progetto del 1981,[366] invece andò in porto. Il Professore fu invitato dal Comune di Santa Caterina Villarmosa (CL) a una kermesse che coinvolgeva le nove provincie siciliane, con un artista per ciascuna. Nell'agosto di quell'anno stendemmo «a buon fresco, secondo la tecnica antica», un'opera di 200x200 raffigurante *La mietitura*, tema e soggetto che il Professore riprenderà, più avanti ne *Le fluenti stagioni* del 1984 (tempera su muro, 600x235, Assoro, EN, Scuola elementare Ignazio Riccioli). Purtroppo del dipinto nisseno, steso in via Roma ai piedi della Chiesa S. Maria delle Grazie, oggi non rimane più nulla. L'incuria e la negligenza della popolazione locale hanno fatto si che un così bel progetto andasse in polvere.[367]

Nel 1983-1984 Romano lavora assiduamente ad Assoro, sua città d'adozione, in tre progetti consecutivi: la *Vita contadina* e *I minatori* per la Scuola media Eduardo Pantano (1983) e *Le fluenti stagioni* (settembre 1984) per la Scuola elementare Ignazio Riccioli;. Sono tutte imprese di grande formato in cui Romano sembra voler fornire l'immagine ideale di una civiltà rurale che, come abbiamo avuto modo di dire, tra Leonforte, Assoro, Nissoria e Agira non ha mai avuto sentore nostalgico né è mai transitata nell'alveo della demo-etno-antropologia, ma è rimasta viva e presente nelle comunità locali allora come ora. L'impresa del pittore tra il 1979 e il 1984 deve essere considerata, pertanto, ciclica al pari di quella mitologica del ventennio precedente. Nelle due serie egli rinsalda definitivamente il legame dell'isola interna con il paesaggismo italiano tra il primo Rinascimento e le ricerche novecentesche, in un coacervo di citazioni colte e invenzioni nuovissime rispetto al panorama siciliano contemporaneo.
La *Vita contadina* (1983, fig. 84) è, al pari di quella di Nissoria, un grande dipinto narrativo del mondo agreste locale. Questa volta, però, l'autore opta per una sovrapposizione di piani prospettici in orizzontale. Il primo, quello più vicino a noi, è interamente occupato da scene domestiche e campestri: una donna infarina il pane, altre due puliscono il grano (ripresa di un dipinto a medesimo soggetto del 1936,[368] ma con la Gardassanich come modella), un gruppo di contadini riposa e mangia durante una pausa dal lavoro. Tra di loro Romano stesso, agricoltore anch'egli ma «assai smozzicato», e i ritratti di almeno due politici allora molto attivi e presenti nell'amministrazione della Provincia nord orientale di Enna: Mario C. Mazzaglia (1929-2017, deputato regionale e sindaco di Catenanuova dal 1975 al 1985, quindi dal 1998 al 2008) e Antonino G. Buttafuoco (1923-2005, deputato regionale e sindaco di Nissoria dal 1968 al 1989). Un ultimo contadino muove un orcio di vino (anch'esso ripreso dall'affresco di Nissoria). Il secondo registro non era stato mai trattato prima in modo compiuto: da sinistra, una donna lava i panni a un corso d'acqua tra i pioppi che sgorga da un mulino più in alto (il mulino alla Buffa, per intenderci, quello che causerà a Romano un breve soggiorno in carcere a Brancé/Leonforte durante la guerra;[369] il caro *Vecchio mulino* esposto e venduto a Düsseldorf per la Mostra d'arte italiana del 1943,[370] ripreso nel 1953 nell'esemplare della CGRCT, Cat. III.11), e poi agricoltori all'aratro trainato da coppie di buoi, e contadini che trebbiano sull'aia con i cavalli alla corda. Questo secondo registro si conclude a destra con il fronte di una discenderia in miniera, tema che Romano elaborerà compiutamente nell'episodio che

fiancheggia il dipinto principale. Quest'ultimo conclude il ciclo della vita produttiva rurale con due *Minatori* che risalgono dalla galleria, canefori e nudi, ultimo anello costitutivo della civiltà agraria e proto industriale nell'entroterra siculo. Nel registro conclusivo, in alto e sullo sfondo, si staglia la città di Assoro interamente pervasa d'una luce biancastra, canone della città ideale che l'autore ha provato e riprovato in molte imprese pubbliche; esso corrisponde con l'esigenza di collocare il *castrum* in una dimensione meta temporale a forte valenza politica, alla maniera di Ambrogio Lorenzetti a Siena (1338-1339), con le solcature orizzontali sulla terra che richiamano esplicitamente gli *Effetti del buon governo in campagna*.

Le fluenti stagioni (fig. 85), ad esempio, sono avvolte in un reticolo narrativo che deve fare necessariamente i conti con l'omonimo romanzo, scritto nel periodo bellico ma pubblicato sotto titolo di *Fanuzza* solo undici anni dopo.[371] Si tratta ancora una volta di una paratassi corale, cui si aggiunge anche la variabile calendariale. Leggendolo da sinistra incontriamo l'inverno e i suoi riti: l'uccisione del porco (altro *topos* di romano, emulo di un famoso quadro dipinto nel 1935, segnalato al Premio Stefano Ussi di Firenze nel 1939-40), il Natale con le sue *cone* addobbate d'arance, il focolaio e i pioppi caduchi; l'avvento della primavera-kore (che riprende l'affresco del 1963 in S. Onofrio a Enna) con i mandorli in fiore, le greggi, i parti e la tosatura; l'estate con una mietitura (che riprende quella del 1981 a S. Caterina); l'autunno con le sue uve e olive. Il tutto nell'atmosfera tersa di un cielo ultramarino e giottesco. L'opera è recensita da Giuseppe Frazzetto sulle pagine de «La Sicilia». Lo storico e critico ne intuisce la portata per sottrazione; da cosa? Da un troppo facile «mitologizzare «strapaesano» non alieno da snobismo o da regionalistica chiusura «anti moderna». C'è in Romano, invece, più «semplicemente» e più consapevolmente l'adesione a un mondo che non si sbircia protetti da distanze tali da consentire la mitologizzazione, ma che si sente conchiusamente e carnalmente proprio, e in mezzo a cui si dispiega con naturalezza il proprio esistere».[372]

Prima dell'apoteosi linguistica di Romano affreschista nella Chiesa Madre di Nissoria, segnalo al lettore due opere di committenza privata databili al quadriennio 1984-1988. Di una sappiamo ancora poco. È un cartone per affresco raffigurante un *Gruppo di famiglia* catanese che ci rimane solamente in un'incerta fotografia (fig. 86) tra le carte di Dolores Gardassanich. Il disegno preparatorio è bellissimo per intensità e vigore di tratto. Della seconda sappiamo tutto, perché ritrae la stessa *Dolores* (fig. 87) che, giova ricordarlo, è stata la più stretta collaboratrice del maestro in tutti gli anni Ottanta e che ha avuto una parte pittorica attiva in molte delle opere qui proposte. Ad esempio, suo era il compito di abbozzare i paesaggi che poi sarebbero confluiti nei fondali a fresco; più in generale, suo era il compito di completare l'opera del maestro sui ponteggi, con qualche concessione autoriale non secondaria da parte di quest'ultimo. Il piccolo affresco in Collezione Gardassanich è la ripresa di un olio su tela di medesimo soggetto del 1985.[373]

La Chiesa S. Giuseppe, Chiesa Madre di Nissoria (EN) accoglie ben quattro interventi di Romano. Il primo in ordine cronologico è *E Dio creò il mondo,* alias *La creazione* (1983), olio su tela di grandissimo formato (700x290, nella lunetta); seguono gli episodi della *Cena a Emmaus*, dell'*Adorazione dei pastori,* del *Seminatore* e della *Processione* (1986, in controfacciata); concludono il ciclo due altri affreschi dedicati alla vita di San Giuseppe (1987). Nell'impresa – che va considerata il maggior lascito spirituale a un territorio e a una comunità che egli ha vissuto e amato per tutta la vita – Romano nuovamente mescola citazionismi stringenti ad alcune novità d'impianto.

La lunetta è campita con una scena paradisiaca in cui la natura ferace si affaccia alla vita come al sorgere del sesto giorno della Creazione in *Genesi* ma senza ancora la presenza degli esseri umani, nella dimensione biologica ove tutto era virginale e senza alcun principio di soggiogamento biblico. Il paesaggio che ne deriva è nuovamente riconducibile ad alcune soluzioni pittoriche dei

fig. 84

fig. 85

fig. 86

fig. 87

grandi affreschisti medievali e rinascimentali – i cieli tersi e frastagliati di nubi in Masaccio – , ma se possibile ancora più incline a una dimensione *plebea* e naïf, per una sua immediata comprensione da parte del popolo. La vegetazione che campisce il dipinto guarda al colorismo veneto della Grande Maniera, da Giovanni Bellini, a Giorgione a Tintoretto, dando prova di un ulteriore processo evolutivo nell'anziano pittore siciliano verso il classicismo italiano d'età moderna. Il grande sole zenitale che troneggia su tutta la controfacciata, dice acutamente Nigro, è la firma di Elio/Helios (ricordiamo che Romano era nato il 21 marzo del 1909, equinozio di primavera)[374] «che in basso accetta l'offerta rivelandosi a chi l'ascolta per poi sdoppiarsi (facendo suo il gesto dell'offerta) nella controfigura evangelica di chi si dà seminando».[375]

Nella bellissima *Cena a Emmaus* (fig. 88) Romano celebra la sua famiglia e i suoi cari, ponendo se stesso alla mensa come un intruso, «in pallido fantasma», che sbircia la scena evangelica.[376] Al desco stanno, come tra gli apostoli, da sinistra: Mons. Benedetto Pernicone (1923-2020), allora Parroco, ideatore e committente del ciclo; la moglie Gabriella e l'assistente Dolores. Il clima è confidenziale, la tavola rappresenta il cardine prospettico della composizione e Cristo ne è indubbiamente il fulcro teologico ma non pittorico. La convivialità affettuosa che Romano persegue è un *locus* senza gerarchie, come è giusto che sia anche sotto il profilo dottrinario, dell'Uomo tra gli uomini. L'assialità prospettica della composizione prosegue verso l'alto, dove si consumano gli episodi della *Natività* e della *Visitazione dei Magi*. Sulla destra campeggia la parabola del *Buon seminatore*, mentre in alto Romano si ricollega idealmente all'opera di Ardengo Soffici, mutando i connotati di un suo *Trasporto funebre* del 1910[377] nella più consona e chiara processione del *Corpus Domini*.

Successivamente (1987),[378] il ciclo di Nissoria fu completato dagli altri due affreschi dedicati alla figura di San Giuseppe, patrono titolare della chiesa. *La Fuga in Egitto* (fig. 89) è un'esplicita ripresa da Jacopo Tintoretto (1582-1585, tela, 422x528,Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Sala terrena).[379] Dall'impianto del maestro veneto Romano si distacca, tuttavia, piegando la narrazione biblica a un processo di stringente attualizzazione. Il suo sfondo non è, come nell'originale, una scena bucolica e di campagna ma una veduta portuale, con navi antiche che attraccano. Un nugolo di migranti è approdato ed è stato diviso in tre gruppi verso sinistra: il primo è appena sbarcato, il secondo è in attesa, il terzo è stato denudato e subisce la sferza dell'aguzzino. La Sacra Famiglia è fortunosamente scampata alla sorte degli altri ebrei d'Egitto e risale la collina pressoché inosservata dalle autorità portuali. I commentatori dell'opera interpretano questa scena come un'epopea dei nissorini che migravano verso le Americhe in cerca di fortuna; allora, maggiormente, il primo quadro andrà letto in stretta relazione con il *San Giuseppe operaio* dirimpetto. Qui la Sacra Famiglia è raccolta nell'intimità di una bottega che ha tutta l'aria dello studio di Romano a Morra, con le sue mensole di nature morte e una finestra che nella realtà guarda verso la Buffa. Ma l'autore cambia i connotati del paesaggio, sostituendo l'avita fonte che alimentava il *Vecchio mulino* con lo *skyline* di una metropoli, disegnandovi grattacieli e impalcature edili. L'Egitto biblico si è dunque attualizzato in una vicenda storica ove tutta la comunità locale possa riconoscersi, rinsaldando il rapporto tra la patria d'origine e quella d'adozione, tra le famiglie rimaste a Nissoria e i parenti emigrati all'estero.[380]

Resterebbe da commentare la tenuta di Morra, intorno a cui ruota la vita dei Romano da generazioni, ma in essa vi è un sovrappiù di memorie indicibili che sarà meglio andare a visitare, lasciandosi assorbire dal mondo e dal metodo del suo antico proprietario;[381] un metodo che prevedeva di testare ogni progetto a fresco sulle pareti di casa propria, ragione per cui, ancora oggi è possibile ammirare in galleria quasi tutte le imprese murali di Libero Elio, quelle realizzate e quelle mai compiute, in un museo intimo e mirabolante. Come ci spiega Raffaella Greca nel saggio che chiude questo libro, oggi la dimora è una Casa d'artista tutelata dallo Stato. Sarebbe lungo immaginare quale dovrebbe essere

fig. 88

lo scenario fruitivo ideale di una così importante e singolare testimonianza artistica nel centro della Sicilia agraria, ma non è questo il luogo. Possiamo solo auspicare che le amministrazioni comunali di Assoro e Nissoria sappiano tutelarla e valorizzarla al meglio, consapevoli del grande patrimonio storico, culturale e iconografico in loro possesso.

fig. 89

Raffaella Greca

Il Restauro degli affreschi presso lo Studio d'artista di Elio Romano a Morra (2000)

fig. 90

Nel 1999 il Testo Unico in materia dei beni culturali e ambientali emanato dal Ministero per i Beni e le Attività culturali, nel decreto legislativo 490 dispone la tutela degli *studi d'artista* e del loro contenuto prescrivendone l'inamovibilità e vietandone la modificazione della destinazione d'uso. «Non può essere modificata la destinazione d'uso degli studi d'artista a tale funzione adibiti da almeno venti anni e rispondenti alla tradizionale tipologia a lucernario».[382]
La legislazione italiana decreta che lo studio d'artista va riguardato come *universitas rerum* rappresentativa della vita professionale dell'artista, traccia visibile dell'unicità delle sue attitudini individuali di produzione e di ricerca. Attraverso questo tipo di vincolo, la legge intende preservare non la traccia della vita dell'artista, ma la testimonianza delle condizioni materiali del processo di formazione e azione che è sotteso alle opere che lo hanno reso famoso, processo che la legge reputa realizzare un valore culturale. L'interesse particolarmente importante va riferito sia al generale lascito culturale dell'artista sia all'entità della testimonianza che è condensata nel suo studio-laboratorio e nelle relative vestigia. Lo studio, per le sue caratteristiche intrinseche di documento, testimonia la produzione di un artista e i valori in esso incorporati. Come tale è considerato patrimonio culturale.

Da questo antefatto, nell'anno 2000 gli attuali proprietari della casa rurale del maestro Elio Romano decisero di ristrutturare l'immobile e restaurare i dipinti murali realizzati sulle pareti di tutti gli ambienti. La proprietà è sita in contrada Morra, nei pressi di Assoro in provincia di Enna. L'edificio, esteso e articolato, è una tipica casa rurale di primo impianto ottocentesco parzialmente modificata nel tempo. Essa si sviluppa su due livelli: il piano terra con ambienti di servizio e una grande sala le cui pareti sono interamente affrescate, e il primo piano (il piano nobile) costituito da diversi ambienti di cui il più importante è lo studio illuminato da una parete finestra che inonda lo spazio di luce naturale, proprio quella connotazione tipologica a lucernario prevista dal codice dei Beni Culturali. Il ciclo di pitture realizzate dall'artista nella casa di Morra è frutto della ricerca, analisi e sintesi degli aspetti antropologici e naturalistici dell'abitare in campagna, arricchito da suggestioni legate alla mitologia e al territorio in cui viene generato (fig. 90).
Il progetto di restauro dei dipinti murali e l'esecuzione a suo tempo furono affidati a un gruppo di professionisti,[383] con l'alta sorveglianza della Soprintendenza dei Beni Culturali di Enna.
È proprio la condizione rurale e l'ambiente di collocazione che rende fragile la natura delle opere. Si tratta di dipinti murali, eseguiti a fresco o con altre tecniche pittoriche direttamente sulle pareti, in strettissima relazione con la muratura a sua volta condizionata dal diretto contatto con le fondazioni e con le coperture. I dipinti, influenzati dall'ambiente in cui furono realizzati, risentivano dell'azione dell'acqua e dell'umidità contenuta nelle murature. Le infiltrazioni dai tetti, dal sistema delle coperture che per incuria non consentivano lo smaltimento le acque meteoriche, si propagavano sino agli strati pittorici determinando gravi danni. Allo stesso modo, l'umidità che risaliva dal terreno su cui fonda l'edificio, si propagava nella muratura disgregando gli strati preparatori e le pitture. I sali contenuti nella muratura e veicolati dall'acqua indebolivano il sistema sino a polverizzare i materiali pittorici. L'insieme era compromesso dal degrado che portava alla perdita del tessuto figurativo, all'interruzione della composizione e del messaggio trasmesso dall'artista. Ampie porzioni erano già perdute, l'intervento era dunque urgente e doveva essere tempestivo in quanto l'edificio necessitava di una ristrutturazione e di conseguenti interventi alla struttura muraria che avrebbero potuto danneggiare ulteriormente le decorazioni pittoriche.
In prima istanza è stato avviato un intervento preliminare di conoscenza tecnica e di valutazione specifica delle tecniche di realizzazione delle opere e dello stato di conservazione. La tecnica esecutiva può essere definita una tecnica mista; infatti, il maestro, dopo avere applicato l'intonaco preparatorio sulle pareti, eseguiva

fig. 91

una prima stesura pittorica con i pigmenti sulla materia ancora in fase di asciugatura, realizzando così la pittura ad affresco. Dopo l'asciugatura dell'intonaco, interveniva ancora con diverse stesure a tempera per arricchire di dettagli o per ottenere particolari effetti pittorici come luci, ombre, velature o per *ripensamenti* avvenuti in corso d'opera che variavano rispetto all'esecuzione sull'intonaco fresco. Il disegno preparatorio era eseguito direttamente sull'intonaco, con pigmenti stemperati in acqua o con incisione diretta sull'intonaco fresco attraverso uno strumento appuntito.
Dopo l'accertamento della condizione conservativa, ritenuta grave, si predispose di effettuare un intervento di restauro complesso e articolato. Alcune delle pitture presentavano un degrado della pellicola pittorica che necessitava di consolidamento per ripristinare le caratteristiche di coesione e adesione perdute. In altre aree, in particolare per i dipinti dello studio, si prevedeva lo stacco di grandi porzioni che non avevano più adesione con il supporto ed erano a rischio di crollo. L'intervento conservativo si è articolato attraverso trattamenti chimici per arrestate i danni. Tutte le superfici sono state trattate con prodotti per arrestare i fenomeni di degrado causati dall'umidità ambientale.
Attraverso il consolidamento del supporto e della pellicola pittorica fu così scongiurato il pericolo di perdita del tessuto figurativo. La pellicola pittorica è stata trattata puntualmente per far riaderire al supporto le scaglie di colore sollevate. Questa operazione, eseguita su ogni pennellata realizzata dall'artista, rappresenta il privilegio più alto dell'azione del restauratore che interviene nel *tempo-vita* dell'opera riparando l'azione degeneratrice o comunque modificatrice del tempo. Gli intonaci dipinti delle pareti dello studio sono stati divisi in porzioni e staccati dalla parete, trattati attraverso delicate operazioni e, dopo la pulitura, ricollocati sulle pareti attraverso un sistema meccanico reversibile tramite viti che ancora oggi consente, in caso di necessità, di rimuovere le porzioni di affresco al fine di eventuali interventi di risanamento della muratura (fig. 91).
Concluso l'intervento conservativo relativo al trattamento della materia che costituisce l'opera, si poneva la questione di carattere estetico relativa al trattamento delle lacune. La classica domanda che assilla la teoria del restauro si imponeva anche in questo caso: laddove il tessuto pittorico, ovvero l'opera di creazione e il messaggio dell'artista, viene meno, quale deve essere la scelta più appropriata per non incorrere in alcun modo a imitazione o competizione con l'originale? La scelta venne orientata sull'uso della *tinta neutra*, secondo la teoria Brandiana di arretrare visivamente l'incidenza della lacuna attraverso la soluzione empirica del trattamento dell'intonaco con una tinta il più possibile priva di timbro cromatico. Per quanto l'opera si presenti lacunosa, i suoi valori possono continuare a sussistere potenzialmente come unità in ciascuno dei suoi frammenti, «il restauro ristabilisce l'unità potenziale dell'opera senza commettere un falso estetico o un falso storico e senza cancellare la traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo».[384]
Nel caso specifico, s'è scelto di intervenire a integrare abrasioni e lacune di dimensioni limitate, laddove si è ritenuto possibile ricollegare il tessuto figurativo, con la selezione cromatica, tecnica che come il Divisionismo restituisce una *texture* differenziata e riconoscibile.
La peculiarità e l'unicità dell'intervento di restauro – eseguito su un'opera moderna in cui i materiali costitutivi non sono ancora stabilizzati nel loro processo chimico-fisico – ha rappresentato una sfida tecnica molto impegnativa. Così inteso, il restauro delle pitture murali di Casa Romano può essere considerato come atto filologico e critico che restituisce alle generazioni future l'opera realizzata dall'artista nel luogo in cui la sintesi della sua poetica trova l'espressione più alta.
La tutela, la conservazione e la valorizzazione sono tre azioni fondamentali e interconnesse che guidano una corretta gestione dei beni culturali.

La tutela disposta dal decreto legislativo e dal successivo Codice dei Beni Culturali ha costituito il presupposto all'azione conservativa espletata attraverso l'attività di studio, di restauro e di recupero del valore culturale dei dipinti murali realizzati dall'artista.
Allo stato attuale, a più di vent'anni dall'intervento di restauro, la valorizzazione intesa come complesso di azioni volte a conferire valore al patrimonio culturale e a promuoverne le potenzialità migliorandone le condizioni di conoscenza e incrementandone la fruizione collettiva, risulta insoddisfacente. Negli anni è venuta meno l'attività rivolta a migliorare l'approfondimento della poetica dell'autore direttamente nei luoghi in cui è vissuto e la sua opera è stata realizzata. Non è ancora stata avviata alcuna azione mirata all'incremento della fruizione pubblica del bene culturale, negando la trasmissione del valore di cui questo patrimonio è espressione.

Note

Elena Cantarella

Elio Romano, gli anni della giovinezza e la formazione artistica siciliana

1. Le manovre non erano bastate a riequilibrare i rapporti con il nord, in quanto detta politica non teneva conto delle particolarità dell'isola, della sua vocazione agricola e delle esigenze del popolo; anche la tanto celebrata Esposizione di Palermo del 1892, assurta a simbolo del progresso tecnico e industriale del Regno d'Italia, si rivelava essere un evento di pura facciata.

2. Il circolo, nato nel 1886, ebbe come primo presidente il commendatore Francesco di Bartolo e ne fecero parte personaggi illustri come Luigi Capuana, Giuseppe De Felice Giuffrida, Federico De Roberto, Giovanni Verga. Il primo evento di rilievo, a cui parteciparono artisti catanesi e siciliani, fu la mostra del 1928 che durò sei mesi e vedeva un'esposizione permanente e una serie di 'personali': una vetrina dell'arte di Catania. Tra il 1934 e il 1935 il circolo si fuse, per volere del regime, con l'OND (Opera Nazionale Dopolavoro). Nel secondo dopoguerra il circolo organizzò innumerevoli eventi, tra cui le Promotrici d'arte, mostre regionali aperte a tutti gli artisti siciliani. Nel 1949 fu organizzata una grande mostra di arte contemporanea in collaborazione con la Biennale di Venezia.

3. F. Russo, *Un organizzazione per i disorganizzati. I cenacoli degli artisti*, tesi di laurea, Università degli studi di Catania, Facoltà di Scienze politiche, Corso di laurea in Scienze sociologiche, a.a. 2005-2006, relatore, Ch. Professore Renato D'amico, p.110.

4. *Ibidem.*

5. Ivi, p. 78.

6. G. Frazzetto, *Elio Romano, pittore solitario*, in, *Elio Romano*, Catania, Accademia di Belle arti, aprile 1986, Assoro, Sala consiliare, maggio 1986, V. Anastasi, (a cura di), Milano, Nuove Edizioni G. Mazzotta, Milano 1986, pp. 7-14 : p. 9.

7. *Ibidem.*

8. Giornale futurista diretto da Guglielmo Iannelli, Luciano Nicastro e Vann'Antò (Giovanni Antonio di Giacomo). Ebbe breve vita, uscirono difatti solo tre edizioni nel 1915.

9. G. Frazzetto, *La questione siciliana. Note sulla mostra, in, La Questione siciliana. Temi della cultura artistica del '900*, G. Frazzetto (a cura di), Giuseppe Maimone, Catania 1997, pp. 11-13 : 13.

10. In seguito all'azione del neonato Partito socialista, su esempio dei fasci operai nati nell'Italia centro-settentrionale, venivano organizzati nel 1893 i fasci siciliani dei lavoratori, che univano contadini, braccianti agricoli e zolfatari allo scopo di ottenere condizioni lavorative più umane. Con l'ascesa nel 1894 di Francesco Crispi ci fu la decisione di reprimere con durezza e in maniera sanguinaria i moti e le manifestazioni organizzati dai fasci.

11. G. Lombardo Radice, *Lezioni di didattica e ricordi di esperienza magistrale*, Remo Sandron, Firenze 1950, p. 14.

12. S.S. Nigro, *Rivelazione di Elio Romano*, in, *Elio Romano*, 1986, cit., p. 6.

13. L'influsso del Futurismo su Romano è ben evidente nell'opera più matura *Maria Rosa Ferretti* (Cat. II.15, altrove *Mia Madre* 1938) dove la donna occupa lo spazio della tela con un'imponenza che ricorda la *prepotenza* dell'opera boccioniana *Materia* (1912-1913): le stesse mani intrecciate, la posizione in tralice che favorisce l'allontanamento dello sguardo dello spettatore, tenuto lontano da quel mondo difeso da quelle mani serrate.

Davide Lacagnina

1928-1938 Gli anni della formazione tra Roma e Firenze e le prime affermazioni espositive nel sistema dell'arte in Italia sotto il fascismo

14. Rinvio in tal senso alle sempre utili indicazioni metodologiche di E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, Roma 1997. Per l'età moderna, con riferimento al tema delle mostre d'arte, si vedano anche i contributi di M. Ward, *What's important about the history of modern art exhibitions?*, in, *Thinking about exhibitions*, R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne (a cura di), Routledge, London 1996, pp. 451-464, e di A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

15. Ho tentato questo approccio in due casi di studio, analoghi per cronologia e ambito territoriale a quello qui affrontato, con utili risultati – mi sembra – sia sul piano della pura filologia (individuazione e riconoscimento delle opere, accertamento della loro titolazione originale, verifica o nuova proposta di datazione su base documentale, ricostruzione delle loro vicende espositive e collezionistiche) che su quello della rielaborazione critica dei dati così acquisiti (tanto all'interno del singolo percorso dell'artista quanto in relazione ai contesti di produzione e di ricezione delle opere). Mi riferisco a D. Lacagnina, *«Rudezza primitiva», «signorile eleganza». Appunti per una storia della scultura in Sicilia fra le due guerre*, in, *Le ferite dell'essere. Solitudine e meditazione nell'arte siciliana degli anni Trenta*, Agrigento, Spazi Espositivi Chiaramontani, 17 dicembre 2005-21 marzo 2006, A.M. Ruta (a cura di), Ottocento edizioni, Agrigento 2006, pp. 31-36, e D. Lacagnina, *Le mostre futuriste (1926-1929): proposte e precisazioni*, in, *Pippo Rizzo. Dialoghi futuristi*, Palermo, Villa Zito, 2 luglio-16 settembre 2018, G. Gueci, S. Troisi (a cura di), Glifo edizioni, Palermo 2018, pp. 89-115.

16. Sul fronte delle mostre sindacali la ricognizione territoriale più completa e metodologicamente esemplare, per qualità e originalità dei risultati, è quella condotta da E. Crispolti, D. De Angelis, M. Masau Dan, in, *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie. 1927-1944*, Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo-1 giugno 1997, E. Crispolti, D. De Angelis, M. Masau Dan in, (a cura di), Skira, Milano 1997. Più in generale, sull'attività del sindacato fascista degli artisti si veda D. De Angelis, *Il Sindacato Belle arti. Una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Gruppo 88, Nettuno 1999. Un utile bilancio delle ricerche su questo tema è proposto da E. Crispolti, *Le mostre "sindacali" in Italia, fra le due guerre*, in, *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, D. Lacagnina (a cura di), Edizioni di Passaggio, Palermo 2011, pp. 19-32. Per il contesto siciliano esiste una ristampa anastatica dei cataloghi delle sindacali: *Arte e Stato. Le Esposizione Sindacali in Sicilia (1928-1942)*, G. Barbera (a cura di), Edizioni Di Nicolò, Messina 2002, 2 tt.

Sulle presenze e le diverse posizioni di dibattito si vedano ancora *Arte in Sicilia negli anni Trenta, Marsala*, Ex Convento del Carmine, 13 luglio - 15 settembre 1996, S. Troisi (a cura di), Electa Napoli, Napoli 1996; *Le ferite dell'essere*, cit. e D. Lacagnina, *Arte in Sicilia fra le due guerre*, «Kalós - arte in Sicilia», XVIII, 4, 2006, pp. 35-39. Per il più ampio contesto dell'arte in Italia sotto il fascismo, fra ricerca artistica, critica e istituzioni, rinvio al fondamentale volume di S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1914-1943*, Minerva, Bologna 2000. Denso e controverso approdo di una stagione ricca di studi sull'arte del ventennio è *Post zang tumb tuuum. Art Life Politics. Italia 1918-1943*, Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio – 25 giugno 2018, G. Celant (a cura di), Fondazione Prada, Milano 2018.

17. Ho ragionato sui limiti di questa impostazione nella mia introduzione a *Immagini e forme del potere*, cit., pp. 11-17.

18. Per la puntualizzazione di queste vicende biografiche su rigorosa base documentale rinvio a V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato. Formazione fiorentina e residenza siciliana di Libero Elio Romano*, Alessandro Mancuso, Venaria Reale 2021.

19. Sulla feroce polemica si veda da ultimo G. De Marco, *La Biennale di Venezia del 1928. Materiali dal quotidiano "L'Ora"*, «Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia», 17, 2008, pp. 55-65. Sull'attività di Rizzo all'interno del sindacato siciliano rinvio a D. Lacagnina, *Politica, ideologia, militanza: Pippo Rizzo, critico d'arte e uomo delle istituzioni*, in, *Immagini e forme del potere*, cit., pp. 97-122.

20. Il Consiglio Direttivo [P. Rizzo, A. Bevilacqua, M. Giarrizzo, B. Delisi, E. Catalano], *Relazione del Direttorio del Sindacato*, in *II Mostra d'arte del sindacato siciliano fascista degli artisti*, Palermo, Teatro Massimo, maggio-giugno 1929, Officine grafiche di E. Priulla, Palermo 1929, p. 12.

21. P. Rizzo, *Relazione del segretario dell'esposizione*, in *II Mostra d'arte del sindacato siciliano* cit., p. 14.

22. Ivi, p. 13.

23. *I Mostra d'arte del sindacato siciliano*, cit., pp. 7-8.

24. Ivi, p. 59, n. 7.

25. N. Sofia, *La II Mostra del Sindacato Artisti di Sicilia*, «L'arte fascista», IV, 6, giugno 1929, pp. 243-248; D. Gabrielli, *Chiacchiere e fatti. La 'festa dei morti'*, «Realizzazioni», III, 7, luglio 1929, pp. 291-298.

26. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 4 pp. 106-107.

27. Su questi aspetti si veda D. Lacagnina, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 8/2, 2016, pp. 415-433, con bibliografia sul tema.

28. Sulle vicende e i protagonisti della Scuola romana mi limito alle seguenti indicazioni: M. Fagiolo dell'Arco, *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Roma 1986 e, più di recente, *Scuola romana. Artisti a Roma tra le due guerre*, Roma, Museo del Casino dei Principi, 1 novembre 2008 - 11 gennaio 2009, F.R. Morelli (a cura di), I.G.E.R., Roma 2008, e *Archivio della Scuola Romana al Casino dei Principi di Villa Torlonia. Guida*, A. Campitelli, M.I. Zacheo (a cura di), Cangemi, Roma 2016, 2 voll.

29. A. Maraini, *L'arte siciliana rifiorisce*, «La tribuna», 4 giugno 1929. L'articolo è integralmente riprodotto anche nel «Bollettino dell'arte», I, 1, 15 luglio 1929, pp. 1-2. Il «Bollettino», diretto da Pippo Rizzo, è l'organo mensile del sindacato degli artisti siciliani ed è stampato dallo stesso tipografo del catalogo della seconda esposizione sindacale regionale. I medesimi *clichés* fotografici sono infatti impiegati per la riproduzione delle opere nell'una e nell'altra sede.

30. A. Lao, *Mostra personale di M.M. Lazzaro*, in *Il Mostra d'arte del sindacato siciliano*, cit., p. 42. Sull'artista, *Lazzaro. Opere 1927-1964*, Marsala, ex Convento del Carmine, 16 aprile-11 giugno 2000, S. Troisi (a cura di), Sellerio, Palermo 2000.

31. *Ibidem*. In maniera significativa A. Maraini, *L'arte siciliana rifiorisce*, cit., scriveva ugualmente di «rudezza barbarica».

32. Sulla cui attività si veda G. Diana, *Antonio Barbera, "Velenoso lapis" (1908-1934): breve storia di una giovane promessa*, «La Diana. Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università degli studi di Siena», VIII-XI, 2002-2005, pp. 153-157.

33. La vicenda è evocata in un'intervista condotta da Giuseppe Frazzetto nel 1984, ora in V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 274-276.

34. R. De Felice, *Mussolini Il Duce*, Einaudi, Torino 1974-1981, 2 voll. Mi riferisco in particolare al sottotitolo del vol. I: *Gli anni del consenso 1929-1936*, Einaudi, Torino 1974.

35. Sulle origini della famiglia Romano e sulla loro cultura politica rinvio ancora a V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 28-33.

36. Kokoschka è esplicitamente chiamato in causa, insieme a Chaïm Soutine, in un ricordo degli anni fiorentini: E. Romano, *Fanuzza*, Giuseppe Maimone, Catania 1995, p. 116. Interessi analoghi si registrano per esempio in un pittore romano come Fausto Pirandello: «ero giovanissimo e molto scontento degli insegnamenti artistici ricevuti, quando mi resi contro delle riviste d'arte della Biblioteca del Circolo Artistico delle allora credute incredibili libertà estetiche di uomini come Van Gogh, Gauguin fino al giovane Kokoschka. Ne rimasi [...] colpito ed entusiasta [...], entrato in un ordine d'idee che mi scioglieva da vincoli angusti e pedanti» (F. Pirandello, *Piccole impertinenze. Frammenti di autobiografia e altri scritti*, M.L. Aguirre D'Amico (a cura di), Sellerio, Palermo 1987, p. 23. Su altro fronte si veda, a un'altezza cronologica significativa, l'articolo di G.L. Luzzatto, *Oskar Kokoschka*, «L'Arte», n.s. II (XXXIV), 2, 1931, pp. 145-160. Sulle circostanze del viaggio a Parigi, forse al seguito di Ennio Pozzi, ancora V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 63.

37. *IV Mostra regionale d'arte toscana*, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, 10 maggio-30 luglio 1930, Tip. G. Ciolli, Firenze 1930, p. 18, n. 17.

38. G. Frazzetto, *Solitari come nuvole. Arte e artisti in Sicilia nel '900*, Giuseppe Maimome, Catania 1988, p. 115. Il dipinto si propone come sintesi e interpretazione di diverse soluzioni cezanniane – il tavolino inclinato in avanti sul primo piano, i frutti sulla tovaglia bianca, il paniere, la brocca (usata anche come vaso per fiori) – per le quali si vedano a mo' di esempio i dipinti *Pot de primevères et fruits sur une table* (FWN 824), *Nature morte avec rideau et pichet fleuri* (FWN 844) o *La Table de cuisine (Nature morte au panier)* (FWN 813). I riferimenti tra parentesi sono alla numerazione della schedatura di W. Feilchenfeldt, J. Warman, D. Nash (under the direction of), *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cézanne. An online catalogue raisonné*, https://www.cezannecatalogue.com (ultimo accesso 20 settembre 2020).

39. *Terza Esposizione del sindacato regionale fascista di Belle arti di Sicilia*, Palermo, Teatro Massimo, febbraio 1932, Officine grafiche F.lli Vena & C., Palermo 1932, pp. n.n., nn. [159-161 e 315]. È interessante notare come in questi primi anni di attività di Romano la scultura rimanga un ambito d'intervento creativo parallelo alla pittura, forse più sporadico e comunque praticato soprattutto nel contesto della sua formazione accademica, ma certamente strumentale alla definizione di un linguaggio che, anche in pittura, negli stessi anni, acquistava una sempre più pronunciata consistenza plastica. La partecipazione al concorso catanese per il monumento al cardinale Dusmet rimane la testimonianza più ambiziosa dell'impegno di Romano sul fronte della scultura. L'esito fallimentare della vicenda convinse forse l'artista a dismettere definitivamente quest'opzione, se non in forme occasionali, anche più avanti negli anni, e quasi sempre però circoscritte al contesto più intimo degli affetti familiari. Cfr. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 46-47, 139.

40. G. Frazzetto, *Arte a Catania* 1921-1950, Pellicanolibri, Catania 1984, p. 54.

41. F. Colnago, *Mostra del Sindacato Fascista degli Artisti siciliani*, «Giornale di Sicilia», 31 gennaio 1932; un'opinione condivisa dalle altre recensioni della rassegna: *La III Esposizione del Sindacato Regionale di Belle arti solennemente inaugurata da S.E. Emilio Bodrero*, «L'Ora», 1-2 febbraio 1932; G. Pensabene, *La mostra siciliana*, «L'Ambrosiano», 24 febbraio1932, ora anche in *Arte in Sicilia negli anni Trenta*, cit., pp. 33-36; *Cronache siciliane. A Palermo. La terza mostra regionale siciliana*, «Rassegna dell'istruzione artistica», III, 1, febbraio 1932, pp. 48-49; M. Oliveri, *Mostra d'Arte Siciliana*, «Arte Nostra», IX, 3, marzo 1932, p. 52.

42. Si vedano rispettivamente *Lia Pasqualino Noto a Palermo dagli Anni '30 a oggi*, Palermo, Civica galleria d'arte moderna 'E. Restivo', 20 dicembre 1984 - 27 gennaio 1985, E. di Stefano (a cura di), Mazzotta, Milano 1984 e *Boglino 62 riproduzioni e note*, P.M. Bardi (a cura di), Vallecchi, Firenze 1932.

43. Sulle vicende familiari ancora V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 50-51.

44. M.M. Lazzaro vedeva nella *Natura morta* dei «surrealismi superati» e nella *Composizione* «un arrivo da centometrista, un fiat di velocità pittorica e null'altro»: così nella recensione della mostra a sua firma apparsa su «Il Popolo di Sicilia», ora in, *La questione siciliana*, Catania, Castello Ursino, 13 novembre 1997 - 20 gennaio 1998, G. Frazzetto (a cura di), Giuseppe Maimone, Catania 1997, pp. 122-123.

45. A. Tartaro De Simone, *Elio Romano il vincitore del concorso Panerai*, «Il Popolo di Trapani», 19 gennaio 1935. La notizia della presenza di Romano in Libia si ricava da G.F., *Partecipazioni italiane alla V. Fiera di Tripoli*, «Illustrazione Coloniale. Rassegna dell'Espansione italica», XIII, 5, maggio 1931, p. 33. In assenza di ulteriori riscontri, resta da verificare il contenuto dei dipinti esposti, in considerazione anche di un'eventuale apertura su temi 'coloniali' e sulla loro interpretazione da parte dell'artista.

46. *Prima mostra del Sindacato nazionale fascista di Belle arti*, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, aprile-giugno 1933, Tipocalcografia Classica, Firenze 1933, p. 150, nn. 80-81.

47. A. Maraini, Prefazione, in *Prima mostra del Sindacato nazionale*, cit., pp. 21-22.

48. *VII Mostra d'arte toscana*, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, ottobre-novembre 1934, Tipocalcografia Classica, Firenze 1934, p. 32, nn. 230-232 e tav. LVII.

49. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 67 e 69.

50. R. Franchi, *Cronache fiorentine. La settima mostra d'arte toscana*, «Emporium», LXXX, 479, 1934, p. 300. Un tempestivo resoconto dell'ambito riconoscimento è anche in A. Tartaro De Simone, *Elio Romano* cit.

51. Sui rapporti tra Romano e la redazione di «Solaria» già S.S. Nigro, *Palpiti scolpiti. L'arte di Elio Romano*, «La Sicilia», 27 dicembre 1990 e, più di recente, V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 48-50, 84-85, con bibliografia precedente.

52. Su Marchig si veda da ultimo *Giannino Marchig*, J. Marchig, S. Ragionieri (a cura di), Skira, Milano 2000.

53. *XX Esposizione Biennale Internazionale d'arte. Catalogo*, Officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936, p. 112, nn. 8-10.

54. *Seconda quadriennale nazionale d'arte. Catalogo generale*, Tumminelli & C. Editori e Stampatori, Roma-Milano 1935, p. 194, n. 15; M. Accascina, La *II Quadriennale d'arte. I Siciliani*, «Giornale di Sicilia», 7 marzo 1935, ora in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia. I. 1934-1937. Cultura tra critica e cronache*, M.C. Di Natale (a cura di), Salvatore Sciascia, Caltanissetta 2006, p. 142.

55. *VIII Mostra d'arte toscana*, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, ottobre-novembre 1935, Tipocalcografia Classica, Firenze 1935, p. 30, nn. 243-245 e tav. XXXIV.

56. Su questa edizione della mostra si veda in particolare E. Pontiggia, C.F. Carli, *La grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Mondadori-Electa, Milano 2006.

57. Per un bilancio recente delle proposte in mostra rinvio a M. De Sabbata, *Una mostra organizzata "in sordina": la Biennale di Venezia del 1936*, in F. Castellani, E. Charans (a cura di), *Crocevia Biennale*, Scalpendi, Milano 2017, pp. 85-95. Su Margherita Sarfatti e le declinanti fortune del *Novecento* Italiano rinvio a *Margherita Sarfatti*, catalogo delle due mostre *Segni, colori e luci a Milano*, Milano, Museo del 900, 21 settembre 2018 - 24 febbraio 2019, e *Il Novecento Italiano nel mondo*, Rovereto, Mart, 22 settembre 2018 - 24 febbraio 2019, a D. Ferrari, D. Giakon, A.M. Montaldo (a cura di), con la collaborazione di A. Negri, Electa, Milano 2018; accanto al sempre fondamentale R. Bossaglia, *Il Novecento Italiano. Storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979.

58. Esposto insieme agli altri *Figura in piedi e Ritratto: IX Mostra d'arte toscana*, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, ottobre-novembre 1936, Tipografia Giuntina, Firenze 1936, p. 52, nn. 257-259 e tav. XLIV.

59. L'artista vi esponeva una sola opera, *Donna con bambino*, perduta: *Seconda mostra nazionale del Sindacato nazionale fascista di Belle arti di Napoli*, Napoli, Palazzina Spagnola, settembre - ottobre 1937, A. Caldarola, Napoli 1937, p. 131, n. 7.

60. R. Guttuso, *Apporto della Sicilia nell'Arte*, «L'Appello», IV, 11, 16 agosto 1937, p. 3, ora anche in C. Palma, *Le riviste dei GUF e l'arte contemporanea 1926-1945. Un'antologia ragionata*, Silvana, Cinisello Balsamo 2010, pp. 140-142.

61. *XI Mostra interprovinciale d'arte*, Firenze, ottobre-novembre 1939, Tip. fascista, Firenze 1939, p. 44, nn. 55-59 (*Natura morta; Paese; Studio per una composizione; Paese; Paesaggio*); *XII Mostra d'arte toscana*, Firenze, Palazzo Strozzi, aprile-maggio 1941, Tip. Giuntina Firenze 1941, p. 64, n. 191 (*Ritratto*) e p. 76, n. 278 (*Paese*); *III Mostra del Sindacato nazionale fascista Belle arti*, Milano, Palazzo dell'arte, maggio-luglio 1941, Officina grafica Muggiani, Milano 1941, p. 54, nn. 3-4 (*Paese; Paese*); *XIII Mostra d'arte toscana*, Firenze, aprile-maggio 1942, s.i.t., s.l. [Firenze] s.d. [1942], p. 41, n. 210 (*Ritratto*); *Ausstellung Zeitgenössischer Toskanischer Künstler*, Düsseldorf, Kunsthalle, ottobre-novembre 1942, Vallecchi, Firenze 1942, p. 50, nn. 170-171 (*Ragazzo; Mulino*).

Gaetano Bongiovanni

Paesaggio, natura morta e ritratto. Quadri inediti di Elio Romano dagli anni Quaranta agli anni Ottanta

62. L'opera di proprietà della Soprintendenza per i beni culturali di Palermo si trova in deposito esterno presso la Presidenza. Cfr. G. Bongiovanni, *Frammenti catanesi*, Printea, Palermo 2020, pp. 22-23; *Da Sciuti a Dorazio. La collezione d'arte moderna della Regione siciliana*, S. Troisi (a cura di), Palermo, 2011 (scheda di C. Cappa).

63. L. Trucchi, *Mostre romane. Felice Casorati – Elio Romano* – Gianluigi Giovanola, «La fiera letteraria», a. XIII, 19 ottobre 1958, s.p.

64. Cfr. infra, G. Bongiovanni, A. Milluzzo, *Intorno a Elio Romano incisore*.

65. Si confronti l'importante catalogo della mostra *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, A. Mazzanti, L. Mannini, V. Genzini (a cura di), Polistampa, Firenze, 2011. La scheda dell'opera di Trombadori è stata redatta da Francesca Sborgi, mentre quella delle due telette di Annigoni da Emanuele Barletti. Nella stessa mostra è stata esposta un'opera chiave del tema affrontato quale la *Deposizione* (o *Il buon samaritano*) di Felice Carena, dipinta intorno al 1921, che pare ispirarsi alla *Deposizione dalla croce* di Caravaggio custodita nei Musei Vaticani. A Lucia Mannini si deve la scheda critica di questo dipinto.

66. Nella medesima raccolta si trovano altre tre opere di Elio Romano, tra cui il *Ritratto di Paola*, una bambina di pochi anni.

67. Cfr. *Elio Romano*, Catania, Salone C.G.I.L., 19 settembre – 9 ottobre 1983, F. Gallo, (a cura di), Catania, Comune di Catania, Assessorato alla Cultura 1983.

68. Vedasi la riproduzione di questo dipinto in *Elio Romano*, Catania, 1980, cit. p. 35.

69. Si veda il dipinto riprodotto in *Elio Romano*, Milano, 1986, cit. p. 21.

70. Un dipinto di medesimo soggetto, che deve essere considerato una sua significativa variante, è pubblicato in V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 36, pp. 156, 168 e datato 1952.

71. Cfr. *Scuola romana: disegni, Mafai, Raphael, Scipione, Ziveri, Fazzini, Ferrazzi, Janni, Cagli*, G. Frazzetto (a cura di), Galleria Andrea Cefaly, Catania s.d. [198...]

72. Secondo il parere di alcuni familiari sarebbe stato eseguito tra gli anni Sessanta e Settanta.

Gianpiero Vincenzo

1964-1979
Il nuovo canone Romano

73. G. Vincenzo, *Generazione anni Cinquanta*, in, *Artisti nella luce di Sicilia*, Siracusa, Galleria Civica d'Arte Contemporanea Montevergini, 18 Giugno - 27 Novembre 2011, Catania, Palazzo della cultura, 9 dicembre 2011 – 13 febbraio 2012, V. Sgarbi, (a cura di), Dietro le quinte, Catania 2011.

74. S. Lombardo, *Cambio di paradigma nella storia dell'arte italiana degli anni '70: Postmoderno, Anacronismo e Transavanguardia come risposte polemiche all'avanguardia statunitense*, «Rivista di Psicologia dell'Arte», Nuova Serie, a. XXXV, n. 25, 2014.

75. G. Vincenzo, *generazione anni Cinquanta*, cit.

76. *Art & Research*, Catania, 6-8 Novembre 2015, https://www.academia.edu/16746235/Artistic_research.

77. Si vedano, per esempio, *Nello studio*, 1983, *Festa in campagna*, 1984 ed *Ecce Homo*, 1985, in, *Elio Romano* 1986, cit., rispettivamente alle pp. 34, 36, 40.

78. N. Arena, *Fervori artistici nella Catania motore di cultura*, «La Sicilia», Catania 10 Aprile 2013, p. 18.

79. L. Sciacca, *Il ruggito dei vecchi leoni*, «La Sicilia», Catania 27 Ottobre 1982, p. 3.

Stefania Reitano

1980-1996
L'ultimo periodo fino alla morte

80. Il romanzo, pubblicato da Giuseppe Maimone Editore, Catania 1995, fu presentato in occasione della mostra *Opere dal 1926 al 1995*, Castello Ursino, Catania 1996.

81. Rispettivamente: Cat. 41, p. 185; Cat. 42, p. 187; Cat. 44, p. 188; Cat. 48, p. 192, in, E. Romano, *Fanuzza*, cit.

82. *Elio Romano* 1986, cit., p. 14.

83. *Elio Romano* 1926-1986, cit.

84. L. Cabutti, *Elio Romano. Come un filare di pioppi*, lvi, p. 6.

85. *La sfida di Elio Romano. Conclusa la mostra antologica ennese*, «La Sicilia», Catania 3 gennaio 1987, p. 4.

86. *Ibidem*.

87. Cfr. G. Radice, *La Testimonianza di Elio Romano*, «Espresso sera», Catania 25-26 giugno 1993, p. 6.

88. G. Frazzetto, *Solitari come nuvole*, cit., p. 212.

89. Cfr. *Lo scirocco e l'Etna. Voci e forme a Catania nel '900*, Catania, Centro Le Ciminiere, Galleria d'Arte Moderna, 16 luglio – 18 settembre 2005, A. Scandurra (a cura di), Giuseppe Maimone, Catania 2005.

90. *Ibidem*.

91. G. Frazzetto, *Cinquant'anni d'arte, didattica e ricerca*, in, *Catalogo generale dell'arte moderna. Gli artisti italiani dal primo Novecento a oggi. Numero 42*, Giorgio Mondadori, Milano 2018, pp. 442-443.

92. C. Borzì, premessa al catalogo *Elio Romano* 1983, cit., s.p.

93. F. Gallo, *Elegia dell'immagine*, in, *Elio Romano* 1983, cit., s.p.

94. G. Frazzetto, *Elio Romano, ovvero di alcune increspature dell'impercettibile*, in, E. Romano, *Fanuzza*, cit., pp. 139-143.

95. G. Frazzetto, *Emozione della realtà. Incontro con il pittore catanese Elio Romano*, «Espresso sera», Catania 11 luglio 1985, p. 5 [articolo non firmato].

96. La citazione è tratta dall'autopresentazione in, *Elio Romano*, Catania, Club della Stampa, 4-14 aprile 1975, s.i.t., s.l. [Catania], s.d. [1975], s.p., ripubblicata in, *Elio Romano*, 1980, cit., p. 34, nonché in, *Elio Romano 1926-1986*, cit., pp. 26-27.

97. F. Gallo, *Elegia dell'immagine*, in, *Elio Romano* 1983, cit., s.p.

98. G. Frazzetto, *Elio Romano. Pittore solitario*, in, *Elio Romano* 1986, cit., pp. 7-14 : 14.

99. Cfr. S. Scalia, *Paesaggi interiori. Elio Romano e Assoro*, «La Sicilia», Catania 18 luglio 1992, p. 27.

Giampaolo Chillè

Paesaggi e vedute nella pittura di Elio Romano e nell'arte siciliana del Novecento

100. Si veda quanto scritto da Orio Vergani, Alfredo Entità, Paolo Marletta, Ugo Ferroni, Vito Giaquinta, Fortunato Bellonzi, Marcello Venturoli, Virgilio Guzzi, Michele Bancale, Fabrizio Dentice, Giuseppe Frazzetto, Gianfranco Proietti, Silvano Salvatore Nigro e Salvatore Scalia e altri ancora, oggi riunito in, V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit.

101. *Ibidem*.

102. M. Viveros, *Lazzaro Domenico Maria*, in, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Torino 2005.

103. Ampia è la bibliografia sul maestro palermitano. Fondamentale per la sua conoscenza resta *Francesco Lojacono 1838-1915*, Palermo, GAM, 1 ottobre 2005 – 8 gennaio 2006, G. Barbera, *et al.* (a cura di), Silvana, Cinisello Balsamo 2005.

104. Sul pittore si rimanda a M. La Monica, *Michele Catti paesaggista melanconico*, Plumelia, Bagheria 2013.

105. M. Accascina, *Ottocento siciliano. Pittura*, Palombi, Roma 1939, p. 100.

106. Per un profilo del pittore si veda D. Lacagnina, *Mirabella Mario*, in, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Torino 2010, vol. 74, pp. 758-766.

107. Cfr. F. Grasso, *Pietro De Francisco dalla tradizione ottocentesca al clima delle avanguardie*, supplemento a «Kalós maestri siciliani», n. 25, Kalos, Palermo 1995.

108. Sull'artista si veda in ultimo C. Costanzo, *Ettore De Maria Bergler e la Sicilia dei Florio. Dal paesaggismo di Francesco Lojacono al Liberty di Ernesto Basile e Vittorio Ducrot*, Silvana, Cinisello Balsamo 2015.

109. G. Frazzetto, *Elio Romano. Pittore solitario*, in, *Elio Romano* 1986, cit., pp.7-14: 12.

110. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit.

111. L. Cabutti, *Come un filare di pioppi*, in, *Elio Romano 1926-1986*, cit., pp. 8-19: 13.

112. *Manifesto dei pittori futuristi*, dell'11 febbraio 1910.

113. Cfr. D. Lacagnina, *Attraverso il paesaggio. L'immagine della Sicilia fra pittura, fotografia e letteratura (1861-1921)*, Kalós, Palermo 2010, pp. 211-216.

114. G. Bongiovanni, *I temi dei futuristi siciliani*, in, *Passo di corsa*, cit., pp. 35-37.

115. Su tali vedute si veda in particolare *Jean Calogero. Omaggio a Catania*, Catania, GAM, 23 novembre 2012 – 19 gennaio 2020, L. Nicolosi, (a cura di), Chartago, Catania 2019.

116. Ivi, p. 23.

117. *Francesco Trombadori. L'essenziale verità delle cose*, Roma, GAM, 13 ottobre 2017 – 11 febbraio 2018, G.C. De Feo, (a cura di), Maretti, Falciano 2017.

118. L. Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano 2009.

119. Su tale dipinto cfr. G. Barbera, scheda n. 42, in, *Galleria provinciale d'arte moderna e contemporanea di Messina. Catalogo delle opere*, C. Di Giacomo, (a cura di), Provincia Regionale di Messina, Messina 2006.

120. M.A. Spadaro, *Sicilia senza confini*, in, *Novecento siciliano*, itinerante in varie sedi, 2003-2004, M.A. Spadaro, (a cura di), Il Cigno, Roma 2003, pp. 73-88 : 81.

121. Cfr. V. Rabiu, scheda n. 75, in, *Guttuso. Opere dal 1931 al 1981*, Venezia, Palazzo Grassi, 4 aprile – 20 giugno 1982, C. Brandi, M. Calvesi, V. Rabiu, (a cura di), Sansoni, Firenze 1982.

122. Per una chiara spiegazione dei molteplici linguaggi dell'artista si veda M. Corgnati, *Canonico*, Leonardo De Luca, Roma 1992.

123. Cfr. G. Caggegi, *Luce*, in, «*Considerazioni sul mondo visibile*». *L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia*, G. Caggegi, M. Rizzarelli, S. Scattina, «Arabeschi», n. 1 gennaio 2013.

124. Su tali artisti si vedano in ultimo *Il Gruppo di Scicli*, Taormina, Palazzo dei Duchi di Santo Stefano, 17 luglio - 30 agosto 2010, L. Barbera, (a cura di), Magika, Messina 2010 e *Ibleide, terra e luce. Trentacinque anni del Gruppo di Scicli*, Palermo, Palazzo reale, 1 dicembre 2015 - 14 febbraio 2015, E. Manderà, (a cura di), Fondazione Federico II, Palermo 2015.

125. Cfr. *L'estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione*, Fondazione Gesualdo Bufalino, Comiso 2006.

126. Su tali opere oltre ai cataloghi di seguito menzionati si veda *Togo. Paesaggi mediterranei*, T. Trini, (a cura di), Torcular, Milano 1993.

127. Sulla *sicilianità* del pittore (di fatto nato a Milano) e della sua arte si rimanda a quanto scritto in, L. Caramel, *Terrestrità*, in, *Togo. Terrestrità. Opere 1962-1989*, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, dicembre 1989, Mazzotta, Milano 1989, pp. 9-11, e T. Pugliatti, *Profili degli artisti*, in, L. Ferlazzo Natoli, *Arte contemporanea a Messina (1980-1997), Profili degli artisti di Teresa Pugliatti, Profilo di un (libero) 'Critico Militante'* di G. Miligi, Intilla, Messina 2009.

128. T. Pugliatti, *Togo*, in, *Il Postimpressionismo astratto di Togo*, Università degli studi di Messina, Atrio dell'Ateneo, 27 dicembre 2010 – 20 febbraio 2011, T. Pugliatti, L. Ferlazzo Natoli (a cura di), Università degli Studi di Messina, Messina 2010, s.p. [pp. 9-11].

129. Per un breve profilo del pittore cfr. A. Indelicato, *Francesco D'Ascola*, in, *La vetrina dell'Ospe. Artisti a Messina negli anni '50*, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 1997, L. Barbera, (a cura di), Avvenire, Messina 2000, p. 59.

130. Cfr. M.P. Mistretta, schede firmate, in, *Dal patrimonio comunale di Messina alla GAMM dentro e fuori le mura. Catalogo generale delle opere*, G. Famà, (a cura di), Magika, Messina 2019.

131. Cfr. M. Passeri, *Lirismo pittorico di Francesco D'Ascola*, «Gazzetta del Sud», Messina 10 dicembre 1969, p. 5.

132. Cfr. *Gunnvor Advocaat, Øistein Thurman*, Comune di Messina, Salone di rappresentanza, 1984, L. Barbera, (a cura di), Comune di Messina 1984. Per avere agevolato la stesura del presente scritto desidero ringraziare Eliana Bitto, Antonella Mangano, Luigi Nicolosi, Teresa Pugliatti e Maria Viveros.

Vittorio Ugo Vicari

La langue paesaggistica di Romano

133. Il presente saggio in parte riprende alcune pagine del mio recente libro, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., rimeditandole al vaglio di alcune delle opere in mostra.

134. S.S. Nigro, *Quando un poeta prende il pennello: la parabola grande di Elio Romano*, narratore coi colori, «La Sicilia», Catania 6 gennaio 1987, p. 9.

135. Rapporto che per il momento è tutto nelle parole del nostro ma non ha riscontro in altre fonti. Sappiano che Montale fu sodale a Firenze con il gastronomo e pittore Guido Peiron (1898-1960), che gli svelava i segreti delle tecniche artistiche. In uno scambievole rapporto di amicizia, Peyron ritrarrà Montale in un noto dipinto (1932, olio su tela, Grassina, Coll. Pier Francesco Vallecchi, edito in, *Anni '30. Arti in Italia oltre il Fascismo*, Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012 – 27 gennaio 2013, A. Negri (a cura di), Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze s.d. (2012), p. 75, Cat. 7.03), e il poeta lo ricambierà con la lirica *Il Gallo cedrone* (1949) e con un racconto, *Amici a tavola*, pubblicato sul «Corriere della sera» il 30 dicembre 1962. Altri rapporti documentati sono con il metafisico Filippo De Pisis e con lo zurighese Raffaele Del Garda, suocero di Ernesto Treccani. Probabilmente il giovanissimo studente d'accademia gravitava nella cerchia di Peyron, di Libero Andreotti, di Alberto Magnelli, di Giovanni Colacicchi, di Felice Carena, dello stesso Eugenio Montale, che tutti si riunivano tanto alle 'Giubbe rosse' quanto (dal 1929, anno dell'arrivo in città di Romano) alla trattoria fiorentina 'L'Antico fattore' per abbozzare, versificare e bandire premi (sulle ambientazioni di quella taverna artistica e letteraria vedi M. Gatta, *Eugenio Montale tra poesia, cibo e arte*, «La Biblioteca di via Senato Milano», XI, 4, aprile 2019, pp. 23-30. Nei suoi primi anni fiorentini e non oltre il 1934, quando tutto cambia nel clima letterario e artistico della città sull'Arno, unitamente alle aule di via Ricasoli sono queste le probabili coordinate di un'immaginifica topografia politica, artistica e letteraria di Romano poco più che ragazzo. Sul rapporto di Eugenio Montale con il mondo dell'arte cfr. Alessandro Del Puppo, *Montale e le arti figurative*, in, *Montale*, P. Marini, N. Scaffai, (a cura di), Carocci, Roma 2019, pp. 267-279.

136. Sull'argomento vedi V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., e bibliografia precedente.

137. Presentazione alla mostra personale ordinata al Club della Stampa di Catania, 5 aprile 1975, *Elio Romano* (1975), riedita in, *Elio Romano* [1980], cit., p. 34.

138. Cfr. infra, V.U. Vicari, *Una 'maniera' in bilico. Romano scultore e affreschista*.

Raffaella Perna

Elio Romano alle Quadriennali d'arte di Roma. 1935-1965

139. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Documenti, s.d. (1984-1985), 2.

140. H. Küster, *Piccola storia del paesaggio*, Donzelli, Roma 2010, pp. 6-7.

141. Radio Firenze, 3 gennaio 1957, in, *Elio Romano* [1980], cit., p. 36.

142. E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 2001.

143. Ringrazio sentitamente Vittorio Ugo Vicari per il generoso sostegno nelle ricerche e per avermi dato in lettura le bozze del suo puntuale studio, ora edito in, V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit. Desidero inoltre ringraziare l'Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, e in particolare Assunta Porciani, per avermi dato accesso alle riproduzioni dei documenti conservati nell'archivio, nonostante la chiusura dell'ente dovuta all'emergenza sanitaria nazionale.

144. L. Trucchi, *Mostre romane. Felice Casorati – Elio Romano – Gian Luigi Giovanola*, cit., ora edito su http://www.quadriennalediroma.org/arbiq_web//repository/documenti/Mostre%20romane1958-10-19.jpg (ultima consultazione 28 agosto 2020).

145. Fabrizio Dentice, «L'Espresso», 2 novembre 1958, riedito in, *Elio Romano* [1980], cit., p. 74.

146. Elio Romano si trasferisce a Firenze nel 1929 per studiare all'Accademia di Belle arti. A Firenze entra in contatto con il *milieu* di intellettuali che orbitano intorno alle Giubbe Rosse. Su questo aspetto si rimanda al saggio di Davide Lacagnina pubblicato nel presente catalogo.

147. Il rapporto con Mafai è un capitolo della vicenda di Romano che andrebbe ulteriormente indagato. In un'intervista raccolta da Giuseppe Frazzetto nel 1984, Elio Romano racconta di essere stato espulso dall'Accademia di Belle arti di Roma insieme a Mafai, ma l'informazione non è confermata dalle fonti storiche.

148. La riproduzione fotografica dell'opera è conservata nell'album fotografico n. 22 relativo alla II Quadriennale, ed è stata scattata nel corso della campagna fotografica realizzata durante la Quadriennale (Foto Giacomelli Carboni - Venezia Roma).

149. Su questo aspetto si veda V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 36, 39, 66.

150. Sulla travagliata vicenda si veda la trascrizione integrale dei Verbali del Comitato organizzatore della Rassegna Nazionale di Arti figurative (V Quadriennale), in, *XIV Quadriennale di Roma. Retrospettive 1938/1948*, Electa, Milano 2005, pp. 222-231.

151. La fotografia è conservata presso l'Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma nell'album fotografico n. 50 relativo alla V Quadriennale, ed è stata scattata nel corso della campagna fotografica realizzata in occasione della rassegna (Foto Crescente – Roma).

152. Nella VI Quadriennale la giuria eletta dagli artisti è composta da: Renato Guttuso, Mario Mafai, Felice Casorati, Pericle Fazzini, Francesco Messina. Nella giuria designata dal Consiglio di amministrazione figurano: Amerigo Bartoli, Renato Birolli, Vincenzo Ciardo, Oscar Gallo, Alberto Gerardi. Come Membro aggiunto viene indicato Mino Maccari.

153. Il dattiloscritto è conservato nel fascicolo *Romano Elio*, Fondo documentario artisti contemporanei, Archivio Biblioteca della Quadriennale, Roma (d'ora in avanti ABQRM).

154. *L'Arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia. Mostra di arti figurative e di arti applicate dell'Italia meridionale*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 marzo – 30 maggio 1953, Segreteria della mostra (a cura di), De Luca, Roma 1953, è una mostra di scultura e pittura contemporanea e dell'Ottocento meridionale, presieduta dall'on. Pietro Campilli e organizzata da Emilio Lavagnino. Il catalogo viene curato dalla Segreteria della mostra con la collaborazione di P. Angelini, G.C. Argan, C. Barbieri, M. Calvesi, N. Ciarletta, G. Mazzullo, A. Neppi, G.J. Recupero, G. Ronci, G. Titta Rosa, P. Toschi, A. Vallone.

155. F. Bellonzi, presentazione della mostra, *Elio Romano*, Roma, Galleria Russo, 11-20 ottobre 1958, F. Bellonzi, (a cura di), Roma, s.i.t. 1958, s.p.

156. Paolo Marletta, presentazione, Galleria Cairola, Milano, 17 novembre 1951, in, *Elio Romano* [1980], cit. pp. 12-15.

157. La Commissione inviti della IX Quadriennale è composta dagli artisti Giuseppe Cesetti, Beppe Guzzi, Enrico Paulucci, Quinto Ghermandi, Mazzullo, Mino Maccari e dai critici d'arte Enzo Carli, Ottavio Morisani, Marco Valsecchi.

158. Le cinque opere di Elio Romano esposte alla IX Quadriennale sono: *Estate*, 1964, cm 100 x 80, *Composizione*, 1965, cm 96 x 70; *Olivi e agavi*, 1965, cm 120 x 90, *Composizione*, 1965 cm 90 x 80; *Paesaggio*, 1965, cm 90 x 80. I titoli, le date e le dimensioni delle opere sono riportate nella Scheda di notifica per gli artisti invitati, compilata e firmata da Elio Romano in data 27 agosto 1965, conservata nel fascicolo *Romano Elio* presso l'ABQRM. Nella scheda sono riportati anche i valori di vendita delle opere: 200.000 lire per ciascun dipinto, a eccezione di *Olivi e agavi* che reca la cifra di 250.000 lire.

Salvatore Pistone Nascone

La primavera siciliana. Elio Romano e certa pittura di gusto ottocentesco alla mostra del 1949

159. Elio Romano, presentazione della mostra personale alla Galleria 'Il Punto', Catania, 1 marzo 1969, citato in, *Elio Romano* [1980], cit., p. 9.

160. S. Bottari, *Sviluppi di una mostra*, «Tecnica e ricostruzione», IV, 3, 1949, pp. 47-50 : 49.

161. Cfr. *Mostra d'arte contemporanea (40 anni d'arte italiana). Mostra degli artisti siciliani*, Catania–Palermo, febbraio–aprile 1949, Biennale di Venezia, Circoli artistici di Catania e Palermo (a cura di), Tip. Ospizio di Beneficienza, Catania [1949], p. 9.

162. G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit.

163. S. Bottari, *Sviluppi di una mostra*, cit., pp. 49-50.

164. Ibidem. Sul progetto della Biennale del Mediterraneo mai realizzato cfr. G. Frazzetto, *Solitari come nuvole*, cit., p. 180.

165. Per i primi studi cfr. G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit.; Id., *Solitari come nuvole*, cit.; Id., *La questione siciliana. Note sulla mostra*, in, *La questione siciliana*, cit., pp. 11-13; Id., *Catania + Pittura + Moderno AntiModerno + Scultura 1921/1981*, in, *Catania. La città moderna, la città contemporanea*, G. Giarrizzo, (a cura di), Domenico Sanfilippo, Catania 2012, pp. 253-267.

166. Cfr. *Statuto del Circolo artistico di Catania,* Circolo artistico di Catania (a cura di), s.i.t., Catania 1949, pp. 3, 11. Brevi notizie sul circolo etneo possono rintracciarsi in, A. Signorelli, *Catania borghese nell'età del Risorgimento: a teatro, al circolo, alle urne*, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 178-179.

167. G. De Logu, *Cronache siciliane da Catania*, «Emporium», LXXV, 447, 1932, p. 190. La galleria era ubicata in via Etnea 272 e gestita da Filippo Giuffrida, «sempre pronto a sottoporre alle signore dell'aristocrazia e dell'alta borghesia i prodotti più nuovi della produzione ornamentale europea. Periodicamente le sale del negozio venivano sgombrate per far posto a mostre d'arte collettive o dedicate a singoli personaggi dell'ambiente cittadino», G. Frazzetto 1984, cit., p. 99, n. 12. Nella mostra del dicembre del 1934 alla galleria catanese Arbiter saranno presenti ben ventiquattro «espositori di rinomanza nazionale», tra i quali Mafai, Capogrossi, Pirandello e il trio, tutto catanese, Lazzaro, Comes, Perrotta; e bisognerà «attendere quindici anni prima che Catania ospitasse un'altra panoramica – stavolta estesa a un quarantennio d'arte italiana moderna – promossa dai circoli artistici di Catania e Palermo sotto gli auspici e con l'organizzazione tecnica della Biennale di Venezia», R. Leone, *Lazzaro e il suo tempo*, in, *M.M. Lazzaro*, L. Guasco, S. Nicolosi, R. Leone (a cura di), Tringale, Catania 1978, p. 17.

168. G. De Logu, *Cronache siciliane da Catania*, cit., p. 190. La galleria meriterebbe uno studio approfondito nel contesto artistico e culturale catanese ma anche regionale, considerato che fra gli anni Venti e Trenta del Novecento l'attività espositiva delle gallerie private era «ancora molto circoscritta». E. Crispolti, *Le mostre 'sindacali' in Italia, fra le due guerre*, in, *Arte, critica e istituzioni*, cit., p. 25.

169. G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950,* cit., p. 92.

170. Davanti a qualsiasi tentativo di modernizzazione, «la compagine culturale isolana ha il dovere di resistere, se vuole mantenere integra la propria identità». G. Frazzetto, *Solitari come nuvole*, cit., pp. 15-16. Cfr. anche C. Mandolfo, *Un'intervista a Milluzzo*, in, *Sebastiano Milluzzo. Opere 1938-1996*, Catania, Castello Ursino, 3 - 17 novembre 1996, G. Frazzetto, (a cura di), Giuseppe Maimone, Catania 1996, p. 85.

171. Tra questi il collezionista Pasquale Libertini, figura che, nel contesto culturale e artistico etneo, meriterebbe un'indagine accurata. Cfr. G. Libertini, *Una Raccolta d'arte moderna a Catania*, «Catania. Rivista del Comune», IV, 1, 1932, pp. 11-17.

172. *Mostra retrospettiva della pittura catanese*, Catania, Castello Ursino, 1 - 31 ottobre 1939, Officina Tipografica la Stampa, Catania 1940, pp. 5-6.

173. La bozza dattiloscritta del discorso è conservata presso l'archivio Pallucchini della Biblioteca di Studi umanistici dell'università di Udine (d'ora in avanti BSUUD). Si ringrazia la dottoressa Sandra Tinaro, responsabile dei Fondi speciali, e i dottori Claudio Lorenzini e Alberto Filippo Rapisarda per il prezioso aiuto. Biblioteca di Studi umanistici di Udine (BSUUD), *Archivio Pallucchini*, 3, b. 31, f. 22, fig. 5.

174. Cfr. M. Accascina, *Ottocento siciliano*, cit.

175. BSUUD, *Archivio Pallucchini*, 3, b. 31, f. 22, fig. 6.

176. Tanto elogiata, ancora anni dopo, da Bottari come la «eredità più alta dell'arte europea». Stefano Bottari, *Le arti figurative in Sicilia nell'ultimo secolo*, in, *La Sicilia e l'Unità d'Italia*, atti del congresso internazionale di studi storici sul Risorgimento italiano, Palermo, 15 - 20 aprile 1961, S.M. Ganci, R. Guccione Scaglione, (a cura di), Feltrinelli, Milano 1962, p. 908.

177. BSUUD, fondo Pallucchini, 3, b. 31, f. 22, fgg. 5-6.

178. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneta*, in, R. Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Sansoni, Firenze 1978, p. 7 (il saggio uscì in prima edizione monografica presso Sansoni, Firenze 1946). Cfr. anche M.C. Bandera, *Pallucchini protagonista della Biennale*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 35, 2011, pp. 79-80.

179. G. Ponti, Prefazione, in, *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 13.

180. È il caso di Sebastiano Milluzzo con i suoi richiami a Cezanne, Picasso, Van Gogh, Matisse sino a giungere a Modigliani e i riferimenti «totemici» della sua scultura, cfr. *Sebastiano Milluzzo*, cit., pp. 14-15.

181. C. Gandolfo, *Un'intervista a Milluzzo*, ivi, p. 86.

182. G. Ponti, *Prefazione*, in, *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 13.

183. Archivio storico delle arti contemporanee (d'ora in poi ASACVE), fondo storico (Fs), *arti visive* (AV), faldone 18, fascicolo 2, lettera di Ponti a Restivo, 17 febbraio 1949. Si ringraziano il personale dell'archivio storico della Biennale e il dottor Andrea Lanzafame per la prima ricognizione del materiale archivistico.

184. Presente, ad esempio, nel catalogo della Promotrice del 1951, firmato da Roberto Giuffrida. Cfr. *XX Promotrice d'arte. Pittura Scultura Bianco/Nero*, Catania, Circolo artistico, 29 aprile - 15 maggio 1951, Circolo artistico di Catania, (a cura di), s.i.t., Catania 1951, pp. 3-5.

185. Svoltasi tra il 29 maggio e il 30 settembre 1948. Cfr. *XXIV Biennale di Venezia. Catalogo*, Biennale di Venezia, (a cura di), Serenissima, Venezia 19482, p. 1.

186. R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962, p. 141.

187. Cfr. C.L. Ragghianti, *Idee e miti del tempo: Per la Biennale di Venezia*, «La Rassegna d'Italia», I, 5, maggio 1946, pp. 82-98 : 90.

188. ASACVE, Fs, AV, b. 18, f. 2, lettera di Pallucchini a Bottari, 4 agosto 1948.

189. Tra questi ricordiamo Francesco Ranno e Carmelo Comes, il quale scriverà nel luglio del 1949 a Mario Novello, direttore della segreteria amministrativa della Biennale, comunicandogli che «la pittura pura è un'attività che avrei voluto fosse la principale se l'ambiente della mia città me lo avesse consentito». ASACVE, fondo storico (Fs), *arti visive* (AV), b. 18, f. 1, lettera di Comes a Novello, 19 luglio 1949. Cfr. anche G.Frazzetto , *Arte a Catania 1921-1950*, cit., p. 86; Id., *Solitari come nuvole*, cit., p. 43.

190. Nel 1933 Giacomo Etna scriveva sugli artisti catanesi che «quando c'è il sole partono per la campagna a ritrarre il paesaggio con la devozione dei macchiaiuoli, inginocchiandosi dinanzi alla natura e affannandosi a riprodurre le vibrazioni dell'atmosfera»; quando però «seguono le novità attraverso le riviste» o «le esposizioni», si fanno «facilmente sedurre», tanto da riprendere «a lavorare con l'antico animo, un po' indolenti ed ironici». G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit., p. 46 e bibliografia relativa. Sebastiano Milluzzo sottolineava come fosse stato influenzato dai grandi maestri del Novecento, da Cezanne a Van Gogh e Modigliani, perché in loro trovava «una profondità di pensiero che forse l'Ottocento non aveva, e una grande libertà», concludendo però che «pochi [...] lo capivano a Catania». C. Gandolfo, *Un'intervista a Milluzzo*, in, *Sebastiano Milluzzo* 1996, cit., pp. 86-87.

191. È chiaro che in tale contesto rientri anche la dicotomia centro-periferia. Cfr. G. Frazzetto, *La questione siciliana. Note sulla mostra*, in, *La questione siciliana*, cit., pp. 11-13; D. Lacagnina, *Introduzione*, in, *Immagini e forme del potere*, cit., pp. 11-17. Su quanto fosse restio o guardingo il pubblico catanese appare chiaro nel contributo di Guido Libertini sulla IV mostra regionale d'arte siciliana, tenutasi a Catania nel 1933. Menzionando i lavori del catanese Mimì Lazzaro e la «buona qualità» delle opere precedenti, si pretendeva dall'artista «qualcosa di meglio», concludendo che «il Lazzaro è evidentemente ossessionato dalla mania del nuovo e dal desiderio di sconcertare il pubblico». G. Libertini, *Una Raccolta d'arte moderna a Catania*, cit., p. 96.

192. BSUUD, fondo Pallucchini, 3, b. 31, f. 22, fg. 13.

193. Su Dillon cfr. M.R. Vitale, *Palazzo Corvaja a Taormina: il restauro e l'«interpretazione» di Armando Dillon*, in, *Architettura di età aragonese nel Val di Noto*, G. Pagnano (a cura di), Dipartimento ASTRA, Siracusa 2007, pp. 45-70; M.R. Vitale, *Brandi, De Angelis, Dillon e Russo: spigolature da una corrispondenza su Catania e Noto (1949)*, in, *Brandi e l'architettura*, atti della giornata di studio, Siracusa, 30 ottobre 2006, A. Cangelosi, M.R. Vitale, (a cura di), Lombardi, Siracusa 2008, pp. 183-211.

194. A. Dillon, *È arte o non è arte? Decalogo-bussola per il visitatore della mostra d'arte contemporanea*, Tip. L. Merlino, Catania 1949, pp. 7-8.

195. Ivi, p. 26.

196. ASACVE, Fs, sAV, b. 18, f. 2, lettera di Novello ad Apollonio (?), 2 marzo 1949.

197. Cfr. G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit., p. 48. Sulle mostre sindacali cfr. *Arte e Stato*, cit. Sulla promotrice catanese del 1948 cfr. *Manifestazioni di arti figurative a Catania*, A. Entità, (a cura di), Tip. Novecento, Catania 1948.

198. Cfr. G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit., p. 92; R. Gerevini, *Mi ricordo… Storia e storie di artisti catanesi (1954-1967)*, in, *Catania: la città, la provincia, le culture*, 2 t., N. Muzzio, C. Russo, (a cura di), Dafni, Catania 2008, t. II, p. 557.

199. A. Dillon, *È arte o non è arte?*, cit., p. 12.

200. G. Ponti, *Prefazione*, in, *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 12.

201. BSUUD, *Archivio Pallucchini*, 3, b. 31, f. 22, fgg. 1-2.

202. G. Ponti, *Prefazione*, in, *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 13.

203. A. Fornari, *Quarant'anni di cubismo. Cronache, documenti, polemiche*, Capriotti, Roma 1948.

204. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 24, tav. 9.

205. A. Dillon, *È arte o non è arte?*, cit., p. 9.

206. Ivi, p. 11.

207. Cfr. D. M. Lazzaro, *Quarant'anni di arti figurative si sono dati convegno a Catania*, «La Sicilia», Catania 13 febbraio 1949, p. 3.

208. Cfr. ASACVE, Fs, sAV, b. 17, f. 8, lettera di Novello a Bazzoni, 13 marzo 1949.

209. Cfr. *Mostra d'arte contemporanea 1949*, cit., p. 31.

210. D.M. Lazzaro, *Quarant'anni di arti figurative*, cit.

211. *Ibidem*.

212. A.M. Ruta, *Un nomade Pippo Rizzo?*, in, *Il Nomade. Pippo Rizzo nell'arte del Novecento*, Corleone, complesso di San Ludovico, 2 aprile - 7 maggio 2006, A.M. Ruta, (a cura di), La Grafica, Messina 2006, p. 21. Sul rapporto futuristi-astrattisti

cfr. D. Viva, *Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine* (1948-1954), «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 196-198.

213. Mario Novello era incaricato per conto della Biennale di seguire da vicino l'organizzazione iniziale delle rassegne siciliane, scrive al direttore amministrativo dell'ente veneziano Romolo Bazzoni che a Catania e in Sicilia «la Biennale è una grande leva!». ASACVE, Fs, sAV, b. 18, f. 2, lettera di Novello a Bazzoni, 28 gennaio 1949.

214. R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, cit., p. 141.

215. BSUUD, fondo Pallucchini, 3, b. 31, f. 22, f. 10.

216. Ivi, f. 7.

217. Cfr. F. Arcangeli in, *XXIV Biennale di Venezia*, cit., p. 29.

218. Cfr. *Il Milione e l'astrattismo. 1932-1938: la galleria, Licini e i suoi amici*, Fermo, 2-31 luglio 1988, Monte Vidon Corrado, 6-31 agosto 1988, E. Pontiggia (a cura di), Electa, Milano 1988. Su Ghiringhelli e i suoi rapporti con collezionisti e artisti, tra i quali Morandi, cfr. *Omaggio a Gino Ghiringhelli*, Milano, 28 novembre - 18 dicembre 1964), C. Zavattini, (a cura di), «Il Milione. Bollettino della galleria del Milione», N.S., 103, novembre-dicembre 1964.

219. ASACVE, Fs, sAV, b. 17, f. 9, lettera di Apollonio a Ghiringhelli, 30 novembre 1948.

220. Nello stesso anno la Biennale lavorava alla mostra de Il Cairo. Cfr. *Exposition de peinture moderne italienne depuis 1850 jusqu'à nos jours*, Il Cairo, febbraio - marzo 1949, Biennale di Venezia, (a cura di), Alfieri Serenissima, Venezia 1949.

221. BSUUD, fondo Pallucchini, 3, b. 31, f. 22, fg. 1.

222. E non è un caso se Pallucchini chieda «del tutto privatamente» a Bottari, «senza che nessuna venga a sapere», i nomi degli artisti esclusi in un primo momento dalla rassegna che però «valga la pena di invitare», concludendo di dover «concordare un po' insieme la lista e poi noi la mandiamo come nostra scelta». ASACVE, Fs, sAV, b. 18, f. 2, lettera di Apollonio a Bottari, 22 febbraio 1949.

223. Cfr. L. Durante, *Le mostre all'estero della Biennale di Rodolfo Pallucchini (1947-1957)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 35, 2011, p. 101.

224. ASACVE, Fs, sAV, b. 18, f. 2, lettera di Apollonio a Bottari, 22 febbraio 1949.

225. ASACVE, Fs, sAV, b. 18, f. 3, lettera di Ponti ad Afro, 11 novembre 1948.

226. Sulle tre opere cfr. *Da Schmiedt a Schmiedt tra intimismo ed impegno,* Palermo, Palazzo S. Elia, 16 settembre - 3 novembre 2013, A.M. Ruta, G. Barbera, (a cura di), Fondazione Palazzo S. Elia, Palermo 2013, pp. 95-97 tavv. 44-46, p. 142.

228. Cfr. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 60, tav. 27.

229. *Da Schmiedt a Schmiedt*, cit., p. 142.

230. Cfr. G. Molonia, *Daniele Schmiedt*, in, *Gli anni dimenticati. Pittura a Messina tra Otto e Novecento*, Messina, Museo regionale, 21 giugno - 10 ottobre 1998, a cura di, G. Barbera, Sicania, Messina 1998, pp. 212-213.

231. Il pittore messinese è inoltre tra gli ordinatori della mostra sugli artisti siciliani tenuta a Messina, in collaborazione con la Biennale, nell'agosto del 1949. Cfr. *Artisti siciliani contemporanei che parteciparono alla Mostra del giugno 1949. Organizzata a Venezia dalla Direzione Belle arti del Comune (Opera Bevilacqua La Masa) e dalla Biennale d'Arte [...]*, Messina, Sala consiliare del Comune, 11 - 25 agosto 1949, Comitato agosto messinese, Comune di Messina, (a cura di), Messina 1949, p. 4.

232. Il quale incoraggerà le prime produzioni artistiche dell'amico Schmiedt. Cfr. A. M. Ruta, *L'attesa di Daniele Schmiedt, un artista inquieto fra le due guerre*, in, *Da Schmiedt a Schmiedt*, cit., pp. 18-19. Sull'opera di Pippo Rizzo alla rassegna siciliana del 1949 cfr. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 59, tav. 26.

233. Cfr. D. Lacagnina, *Politica, ideologia, militanza: Pippo Rizzo, critico d'arte e uomo delle istituzioni*, in, *Immagini e forme*, cit., pp. 112-118. Cfr. La Cagnina nel contributo.

234. Cfr. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 9.

235. Ivi, p. 62; *XXIV Biennale*, cit., p. 95.

236. Sull'artista cfr. D. Trombadori, *Un Maestro cantore della 'pura pittura'*, in, *Francesco Trombadori e la Sicilia*, cit., pp. 17-20.

237. Cfr. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 62.

238. R. Longhi, *Ricordo di Trombadori*, «Paragone», XV, 169, 1964, p. 49.

239. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 31, tav.16.

240. Non a caso l'artista è definito da Franco Cagnetta come «l'ultimo dei 'Macchiaiuoli'». F. Cagnetta, [titolo non rintracciato], in, *100 Opere di Giuseppe Cesetti*, Prato, Galleria d'arte moderna Fratelli Falsetti, ottobre-novembre 1970, C.L. Ragghianti, D. Calcagno, F. Cagnetta, (a cura di), Galleria d'arte moderna Fratelli Falsetti, Prato 1970, p. 19.

241. F. Arcangeli, *Giorgio De Chirico*, in, *XXIV Biennale di Venezia*, cit., pp. 29-32.

242. R. Pallucchini, *Filippo De Pisis*, Ivi, pp. 35-37.

243. Dimenticanza che stride, almeno in parte, con quanto scriveva, alcuni anni prima da Venezia, Rodolfo Pallucchini a Giuseppe Marchiori sulla situazione artistica italiana, menzionando Fazzini come «uno scultore che si va formando» e di probabile avvenire. La lettera è datata 4 settembre 1942. Cfr. G. Tomasella, *«Caro Fromentin libico ...»: il rapporto con Giuseppe Marchiori e gli inizi di Pallucchini contemporaneista*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 35, 2011, pp. 32, 34, n. 44.

244. Cfr. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 43.

245. Cfr. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit., pp. 45, 101 nota 30. Sul bozzetto del monumento catanese cfr. F. Bellonzi, *Pericle Fazzini*, La Gradiva, Roma 1987, pp. 10-11.

246. Cfr. *La questione siciliana*, cit., p. 117.

247. F. Arcangeli, *Dal Romanticismo all'Informale*, due voll., Einaudi, Torino 1977, vol. II: *Il secondo dopoguerra*, p. 311.

248. Cfr. A.M. Brizio, *Ottocento e Novecento*, 2 voll., UTET, Torino 19623, II vol., p. 689.

249. V.U. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit.

250. *Ibidem*.

251. *Ibidem*.

252. *Ibidem*.

253. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 31.

254. Come Luigi Bartolini che pubblicherà un vero e proprio *j'accuse* alla Biennale, in cui tra l'altro era presente con una quindicina di opere. Cfr. L. Bartolini, *Il fallimento della pittura. Lettere dalla XXIV Biennale di Venezia*, Società Tipografica, Ascoli Piceno 19492. Apollonio nell'ottobre del 1948 informerà Bottari che «fra gli artisti, fino a questo momento, soltanto Bartolini ha decisamente rifiutato il suo consenso a esporre». ASACVE, FS, sAV, faldone 18, fascicolo 2, lettera di Apollonio a Bottari, 27 ottobre 1948.

255. ASACVE, FS, sAV, faldone 18, fascicolo 3, lettera di Carena a Ponti, 5 novembre 1948. Sulla «quiete amara dell'immediato dopoguerra», cfr. *Felice Carena dalle collezioni veneziane*, Venezia, Ca' Vendramin Calergi, appartamento wagneriano, 13 ottobre - 24 novembre 1985, P. Rizzi, (a cura di), Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Venezia 1985, s.p.

256. *Ibidem*.

257. Nel catalogo siciliano si insiste, a ragione, sulla predilezione dell'artista per «le grandi composizioni» e per una pittura «spesso ispirata ai veneziani del Cinquecento». *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 20.

258. Cfr. G. Frazzetto, *Elio Romano, pittore solitario*, in, *Elio Romano* 1986, p. 10. Cfr. anche V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit.

259. Cfr. *XXIV Biennale di Venezia*, cit., p. 105.

260. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 32.

261. Lo dimostra la lettera inviata dall'artista a Novello, in cui dichiara apertamente di tenere «molto» alla partecipazione alla mostra palermitana, «essendo conosciuto in quell'ambiente» e pregando Novello «di farmi risultare presente». ASACVE, FS, sAV, faldone 18, fascicolo 2, lettera di Butera a Novello, 15 marzo 1949.

262. Cfr. ASACVE, FS, sAV, faldone 17, fascicolo 8.

263. *Artisti siciliani contemporanei: pittura, scultura, incisione*, Venezia, Sala Napoleonica, 30 maggio - 19 giugno 1949), Direzione Belle arti del Comune di Venezia, (a cura di), Biennale d'arte, Venezia 1949.

264. *Artisti siciliani contemporanei che parteciparono alla mostra del giungo 1949*, cit.

265. Cfr. ASACVE, FS, sAV, faldone 17, fascicolo 8, elenco degli artisti e delle opere alla mostra di Messina.

266. Cfr. *Artisti siciliani contemporanei: pittura, scultura, incisione*, cit., p. 4.

267. Cfr. ASACVE, FS, sAV, faldone 17, fascicolo 8, vendite effettuate a Catania.

268. Le valutazioni delle opere sono tratte dagli appunti manoscritti a penna del catalogo della mostra veneziana e messinese, presente all'interno della biblioteca dell'archivio della Biennale (collocazione DEP A X 1268).

269. Le opere del primo, presente con gli stessi lavori già esposti alla Biennale veneziana, con la sola modifica del titolo dell'opera *Meriggio*, presente nel catalogo veneziano e messinese con il nome di *Casa in collina*, e alle esposizioni catanese e palermitana, erano valutate entrambe settantamila lire. Quelle di Rimini invece erano stimate tra le cinquanta e settantamila lire.

270. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., pp. 36-37; ASACVE, FS, sAV, faldone 17, fascicolo 8, lettera di Novello a Bazzoni, 14 marzo 1949. Cfr. anche ASACVE, FS, sAV, faldone 18, fascicolo 2, lettera di Novello a Bazzoni, 14 marzo 1949.

271. ASACVE, FS, sAV, faldone 17, fascicolo 8, lettera di Novello a Bazzoni, 14 marzo 1949.

272. Nell'elenco delle vendite effettuate a Catania, presente all'interno dell'archivio della Biennale, si menziona «Arturo Tosi, *Paesaggio di V. S.*, acquisto il Comune di Catania», stimato duecentomila lire. Cfr. ASACVE, FS, sAV, faldone 17, fascicolo 8. Novello scrive che «il Comune delibererà di prendere il grande Tosi: così ha detto l'assessore venuto alla Mostra per rivederlo e informarsi sul prezzo». ASACVE, FS, sAV, faldone 17, fascicolo 8, lettera di Novello a Bazzoni, 24 marzo 1949.

273. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., p. 19.

274. ASACVE, FS, sAV, faldone 17, fascicolo 8, lettera di Novello a Bazzoni, 24 marzo 1949.

275. S. Bottari, *Storia dell'arte italiana*, 3 voll., Milano-Messina, Giuseppe Principato, 1957, III vol.: *Dal Cinquecento ai nostri giorni*, p. 520.

276. La vicenda è alquanto complessa e meriterebbe un ulteriore approfondimento. Il 18 gennaio 1931 al teatro Bellini si tiene una cerimonia per onorare la memoria del cardinale Dusmet, cfr. G. Patané, *Vita intellettuale a Catania*, «Catania. Rivista del Comune», III, 1, 1931, p. 144. Cfr. anche G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit., pp. 45, 101 n. 30; V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 46-47, 139, 147.

277. Cfr. *Mostra d'arte contemporanea*, cit., pp. 41, 43.

278. *M.M. Lazzaro*, cit., p. 33.

279. Sull'artista cfr. F. Grasso, *M.M. Lazzaro*, supplemento a «Kalòs. Maestri siciliani», n. 5, Palermo 1991.

280. Su quanto fosse restia o guardinga l'opinione pubblica, anche illuminata, catanese appare chiaro nel contributo di Guido Libertini sulla IV mostra regionale d'arte siciliana, tenutasi a Catania nel 1933. Menzionando i lavori di Lazzaro esposti in mostra, Libertini, nonostante ricordi la «buona qualità» delle opere precedenti, pretendeva dall'artista «qualcosa di meglio», concludendo che «il Lazzaro è evidentemente ossessionato dalla mania del nuovo e dal desiderio di sconcertare il pubblico!». G. Libertini, *La IV mostra regionale d'arte*, «Catania. Rivista del Comune», V, 2, 1933 (V), p. 96.

281. ASACVE, Fs, sAV, b. 18, f. 2, lettera di Apollonio alla segreteria della Mostra d'arte contemporanea, 12 gennaio 1949.

282. Cfr. *M.M. Lazzaro* 1978, cit., p. 12.

283. Ivi, p. 21.

284. Cfr. ASACVE, Fs, sAV, b. 18, f. 2, lettera di Bottari ad Apollonio, 18 gennaio 1949.

285. G. Lazzaro, 19 gennaio 1949.

286. S. Bottari 20 gennaio 1949.

287. *Ibidem*.

288. G. Lazzaro, *Cannibalismo artistico. Il prof. Bottari tace*, «La Sicilia», Catania 22 gennaio 1949.

289. *Ibidem*.

290. S. Bottari *Cannibalismo artistico. Scrive il prof. Bottari*, «La Sicilia», Catania 23 gennaio 1949.

291. ASACVE, Fs, sAV, b. 18, f. 2, lettera di Bottari ad Apollonio, 2 febbraio 1949.

292. Cfr. ASACVE, Fs, sAV, b. 18, f. 2, lettera di Pallucchini a Bottari, 27 gennaio 1949.

293. ASACVE, Fs, sAV, b. 17, f. 8, lettera di Novello a Bazzoni, 22 marzo 1949.

294. D.M. Lazzaro 13 febbraio 1949, cit.

Angela Chiara Cernuto

Elio Romano a S.Maria degli Angeli. Il nucleo collezionistico del comune di Assoro

295. L. Grassi, *Costruzione della critica d'arte*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1955, p.160.

296. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit.

297. A. Rossi, «Le Arti», maggio 1972, in, *Elio Romano* [1980], cit., p. 64, riportato in V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit. p. 186.

298. Cit. in V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 185.

299. L. Sciacca, *Il ruggito dei vecchi leoni*, «La Sicilia», Catania 27 ottobre 1982, p. 3.

300. Si veda *supra*, G. Vincenzo, *Il nuovo canone Romano (1964-1979)*.

301. 1836-1886. Scultore, pittore e critico d'arte.

302. L. Grassi, *Costruzione della critica d'arte*, cit., p.160.

303. Si veda *supra*, S. Reitano, *1980-1996. L'ultimo periodo fino alla morte*.

304. U. Ferroni, *Lirismo e introspezione nella pittura di Elio Romano*, «Giornale dell'isola», Catania 18 novembre 1953, cit. in, V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 98, 186-187.

305. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 80.

306. E. Romano, *Fanuzza*, cit., p. 116.

Dolores Gardassanich

Elio Romano pittore

307. Vedi infra, V.U. Vicari, *Una maniera in bilico. Romano scultore e affreschista*.

308. La precisazione è dello stesso Professore, che in una nota del 6 maggio 1982 in mio possesso, mi attesta la collaborazione al progetto.

309. Nota manoscritta, anni Ottanta, matita su carta da disegno.

310. Qui l'autore dimentica di mettere su carta una parte della frase.

311. La nota è manoscritta in due parti: la prima su due facciate di carta da disegno; la seconda sul retro di una carta catastale, entrambe non datate. Verosimilmente si tratta di appunti degli anni Ottanta, stesi non sappiamo per quale precisa occasione.

312. Colgo l'occasione per ringraziare pubblicamente mio figlio Giancarlo Leonardi, che è stato parte attiva delle mie avventure a Morra, Assoro e Nissoria in quegli anni. Sensibile all'arte quanto me, quando lavoravo con il Professore documentava tutto ciò che si realizzava con foto e video. Più avanti, quando nacque la necessità di sanare l'affresco di S. Giuseppe presso la Chiesa Madre di Nissoria, era con me sui ponteggi; ed è stato al fianco mio e di Dina Viglianisi con un fattivo contributo artistico e tecnico, quando nel 2007 si progettava il Museo Diffuso di Assoro sotto l'egida del Club Unesco di Enna, a cura di Maurizio Campo, Paolo Russo e Vittorio Ugo Vicari. È stato, infine, l'artefice del sito web che porta il mio nome e cura la mia immagine: http://www.doloresgardassanich.com; e anche oggi che vive e lavora a Melbourne, non manca mai di sostenermi a distanza.

Gaetano Bongiovanni
Alfio Milluzzo

Intorno a Elio Romano incisore

313. G. Bongiovanni, *La Collezione di grafica d'Arte contemporanea Alfio Milluzzo: note a margine*, in, *Segno x segno. Collezione Alfio Milluzzo*, Catania, Palazzo della cultura, 14 luglio – 28 agosto 2016, G. Radice, (a cura di), Tyche, Siracusa 2016, pp. 12-14.

314. Cfr. F. Russoli, *I disegni dei maestri: Il Novecento*, Fabbri, Milano, 1983, tav. VII.

315. Si conoscono di questa incisione almeno due esemplari, quello della collezione Alfio Milluzzo e un altro di collezione privata catanese, la cui riproduzione fotografica mi è stata cortesemente fornita dalla dottoressa Ida Buttitta.

316. Cfr. G.C. Argan, *Il Valore critico delle stampe di traduzione*, in, *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, D. Fraser, (a cura di), Howard Hibbard & Milton J. Lewine, London, 1967, pp. 179-181.

Vittorio Ugo Vicari

Una maniera in bilico. Romano scultore e affreschista

317. Il presente saggio in parte riprende, nella sezione catalografica, quanto già proposto in V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit.

318. È l'incipit di una serie di appunti sulla tecnica ad acquerello, probabilmente scritti negli anni Ottanta, su due facciate manoscritte, c.n.n. ADGCT. Il testo integrale è trascritto nel contributo qui edito a firma di Dolores Gardassanich.

319. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 274.

320. V. Buda, *Rosario Spina. Un artista siciliano tra 'macchia' e Liberty*, «Archivio Storico Messinese», 72, 1997, pp. 121-155. Eadem, *Saro Spina. Tre ritratti inediti*, in, *Catania 1870-1930. Cultura Memoria Tutela*, Catania, ex Quartiere militare Borbonico, 23 dicembre 2011 – 25 marzo 2012, D. Aprile (a cura di), Catania, Assessorato dei BB. CC. e dell'I. S. 2011, pp. 221-222. V. Buda, D. Rigaglia, *Saru Spina. Percorso artistico e dipinti murali inediti*, Messina, Magika Editrice 2013. Cantarella Elena, Scheda n. 14, in, *Di là del faro. Paesaggi e pittori siciliani dell'Ottocento*, S. Troisi, P. Nifosì (a cura di), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editrice 2014, pp. 278-279, con una sua breve biografia, p. 343.

321. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 25, p. 138.

322. Ivi, Cat. 26, p. 139.

323. Ivi, Cat. 27a-b, p. 139.

324. A. Tartaro De Simone, *Elio Romano*, cit., p. 5.

325. G. Frazzetto, *Arte a Catania*, cit., p. 45, nn. 30, 31, p. 101; *La questione siciliana*, cit., p. 115b; V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 146-147, Cat. 27a-b, p. 139.

326. *Elio Romano* [1980], p. 29.

327. *Elio Romano* 1983, cit.

328. *Pinacoteca Nunzio Sciavarrello*, G. Frazzetto, (a cura di), Tip. Grafica Saturnia, Siracusa 2010, pp. 228-229. Del busto si conserva anche una fotografia B/N che ritrae la versione originaria dell'opera in argilla, posta sul basamento di modellazione nell'atrio di Casa Romano, in Piazza Lanza a Catania (CARS. Agata Li Battiati).

329. G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit., pp. 54.55.

330. Vedi Supra, D. Lacagnina, *1928-1938: gli anni della formazione tra Roma e Firenze e le prime affermazioni espositive nel sistema dell'arte in Italia sotto il fascismo*.

331. A. Cirinnà, *Pittori, scultori, architetti*, «La Tradizione», settembre-ottobre 1939, XII, p. 354; in, Id., p. 54, n. 49.

332. http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=14&c=I&a=430476. Ringrazio Elena Cazzaro, Direttrice dell'ASACVE veneziano, per le informazioni archivistiche e le fonti fornitemi sull'opera in questione. Laconica è la sua attuale risposta: «Gentile dottor Vicari, con riferimento alla sua richiesta, la informo che da una verifica effettuata nel nostro Archivio e, in particolare nei seguenti fondi, non risulta essere conservata documentazione relativa all'opera di suo interesse: Raccolta documentaria, serie Artisti, busta Elio Romano, inventario 37149 sono presenti:- cataloghi di mostre personali tenutesi presso gallerie private (1951-1954-1972-1973); - invito a una mostra del 1971; - articoli di giornale relativi al periodo 1936/71 (ma nessuno del 1940); - schede di notificazione delle opere relative ai seguenti anni: 1948-50-54-56; - scheda informativa (1935). Fototeca, serie Artisti, fascicolo Elio Romano, non sono presenti riproduzioni fotografiche relative alla partecipazione del 1940. Fototeca, serie Arti Visive, Attualità e allestimenti, 1940 busta n. 39, Non sono presenti riproduzioni fotografiche relative all'opera di interesse. Nel catalogo ufficiale non è presente la riproduzione dell'opera. Le segnalo che conserviamo altri fondi archivistici (Fondo Storico, Raccolta documentaria, serie Arti Visive) in cui è possibile che vi siano altri documenti relativi all'artista (corrispondenza, documenti di trasporto, di vendita, ecc). Trattandosi di una ricerca complessa, non possiamo effettuarla per suo conto in quanto ci richiederebbe molto tempo. Pertanto, la invitiamo,

non appena potremo riaprire al pubblico, sperando che la situazione sanitaria migliori e le restrizioni vengano allentate, a farci visita presso il nostro archivio per approfondire la ricerca.» Venezia, 6 novembre 2020.

333. Oggi tra le più affermate ricercatrici mediche della sua generazione, Direttrice dello Harvard Brain Tissue Resource Center e del Translational Neuroscience Laboratory presso il McLean Hospital, Harvard Medical School, Boston, MS, U.S.A. Professore associato in Psichiatria presso la stessa scuola.

334. Il bozzetto originale in gesso di entrambe le opere è conservato ed esposto ancora presso la Casa Museo Elio Romano a Morra.

335. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 45-247.

336. Carmelo Comes, *Pescivendola*, 1935, olio su tela, Galleria Pananti, Case d'aste, Firenze, Storart, Arte moderna e contemporanea IV, Asta 131, 823. 19 luglio 2018.

337. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 44, 152-153.

338. Cfr. Giotto e aiuti, *Crocifissione di Strasburgo*, 1320 ca., tempera e oro su tavola, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.

339. *Mostra dei bozzetti di pittura e scultura. Concorso di II grado*, Sanremo, Villa comunale, ottobre – gennaio 1936, Comitato permanente per i premi Sanremo (a cura di), s.i.t., s.l. [Sanremo], s.d. [1936], s.p. Per la notizia e la fonte, fino a oggi inedita, ringrazio Chiara Tonet e Luigi Di Francescantonio, del Museo civico di Palazzo Nota, Sanremo.

340. CGRCT.

341. V.U. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 64-262.

342. Ivi, pp. 153-154, Cat. 31.

343. Olio su tela, 102,5x82, *Elio Romano* 1926-1986, cit., p. 34, Cat. 2.

344. Olio su tela, 90x 120. Opera esposta alla Quadriennale di Roma del 1935. *Elio Romano* [1980], cit., p. 22.

345. Olio su tela, 170x110, *Elio Romano* 1926-1986, cit., p. 35, Cat. 3.

346. Olio su tela, 60x90, *Elio Romano* [1980], cit., p. 24.

347. Olio su tela, 103,7x66, *Elio Romano* 1926-1986, cit., p. 36, Cat. 4.

348. Olio su tela, 80x100, *Elio Romano* [1980], cit., p. 20.

349. Olio su tela, 120x200, *Elio Romano* 1986, cit. p. 42, Cat. 9.

350. Olio su tela, 135x82, Ivi, p. 23, Cat. 10.

351. *La collezione di disegni voluta da Felice Carena 1935-1945*, A. Gallo Martucci, (a cura di), Accademia di Belle arti, Firenze 2009, p. 383.

352. NCTN 00451540, http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1029847/.

353. Della pratica ci rimangono due lettere dell'Ufficio tecnico all'indirizzo dell'artista, rispettivamente del 31 luglio 1962 e del 9 marzo 1963, V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 257-258. Colgo l'occasione per ringraziare Maria Concetta Messina, Dirigente dell'Istituto comprensivo S. Chiara di Enna, di cui fa attualmente parte il plesso S. Onofrio.

354. Trad. di Ferruccio Bernini, in, *Elio Romano. Gli affreschi e i luoghi dell'anima*, P. Pappalardo (a cura di), Novograf, Assoro 2009, p. 37.

355. (de) Saint Non Jean-Claude Richard, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, 5 voll., Clousier, Parigi, 1781-1786.

356. Comune di Leonforte, prot. 7704, 30 settembre 1963, CGRCT: «Prot. 7704 / lì 30 settembre 1963 / Al Prof. ELIO ROMANO / Oggetto Conferimento incarico per le opere di abbellimento artistico nell'Istituto di Istruzione Media. // Con riferimento al verbale in data 15/6/1963 della Commissione per le opere di abbellimento artistico nell'edificio da destinare a sede degli Istituti di Istruzione Media, la S.V. III.ma è invitta a voler provvedere alla realizzazione delle opere prescente. // Distinti saluti. IL SINDACO (G. Di Salvo)».

357. *Elio Romano. Gli affreschi e i luoghi dell'anima*, cit., p. 32.

358. Per il rintracciamento dell'attuale collocazione, ringrazio la Professoressa Cosima Rosa Garufi, assessore alla P.I., Cultura [...] del Comune di Furci Siculo. La pratica concorsuale è invece documentata in una corrispondenza: Comune di Furci siculo (ME), prot. 1179, 22 aprile 1964, CGRCT. «Oggetto: Scuola avviamento professionale – Opere artistiche. // al SIG: PITTORE ELIO ROMANO / Via Contrada Morra di Nissoria / ENNA // RACCOMANDATA R.R. // Si comunica che con verbale del 25/3/1964 la Commissione ha dato parere favorevole per la scelta dell'opera presentata dalla S.V. contrassegnata con il motto 'Dedalus Primus Artifex' che ha per tema 'Le arti e i mestieri' con le seguenti condizioni: (Avendo la Commissione riscontrato un difetto armonico nello insieme della composizione del pannello destinato alla biblioteca della misura di m. 6 di base per m. 3,50 di altezza ritiene indispensabile che il lato destro del pannello possa accogliere maggiori elementi figurativi e compositivi onde raggiungere una sintesi schematica architettonica plastica e cromatica. Lo sfondo del cielo che campeggia tutta la scena dovrà internenire [*sic*] nella composizione generale e a supporto di essa). // A norma dell'art. 3 del bando di concorso il cartone con lo sviluppo dell'opera dovrà avere il giudizio definitivo della Commissione. // Pertanto la Giunta Comunale con deliberazione n. 28 del 4/4/1964 ha assegnato il premio relativo con le riserve richieste dalla Commissione ai sensi dell'art. 3 del bando di concorso. // Siccome, a norma dell'art. 4 del bando di concorso, la realizzazione e consegna delle opere dovranno avvenire entro 90 giorni decorrenti dalla data di partecipazione della avvenuta aggiudicazione, la S.V. è pregata di provvedere al più presto al ritiro del bozzetto, onde approntare e consegnare l'opera entro il termine previsto. // La presente vale come partecipazione dell'avvenuta aggiudicazione (art. 4 bando di concorso). // Il Sindaco».

359. Su tutto cfr. F.M. Provitina, *Agira e i suoi santi. I e II tomo. Gli Agìri di Agira, S. Filippo e la sua chiesa*, s.i.t., Palermo 2009, pp. 54-55, 104, 109, 117, 119, 121, 288, 322-24.

360. Soprintendenza alla Gallerie e alle Opere d'Arte della Sicilia, prot. 2412, 8 luglio 1968, Catania, Archivio Guido Romano.

361. http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1029852/.

362. *Elio Romano* [1980], cit., p. 35.

363. La lettera non è datata, né è dato sapere chi fosse il Ministro di allora a cui è indirizzata, ma si può ragionevolmente pensare che sia del 1980-1981. La figura di Ugo Ferroni è dirimente per la carriera di Romano negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. La maggior parte dei contributi critici in favore dell'amico e collega sono a sua firma, ed egli cura anche alcune sue personali. Negli anni Sessanta egli insegnava Storia dell'arte presso il Liceo classico M. Cutelli di Catania. Oltre ai ripetuti interventi critici su Romano (U. Ferroni, *Lirismo e introspezione nella pittura di Elio Romano*, cit.; *Elio Romano,* Catania, Club della Stampa, 27 marzo – 5 aprile 1965, U. Ferroni, (a cura di), s.l. [Catania], s.i.t. s.d. [1965], *Comes e Romano*, Torino, Viotti Galleria d'arte moderna, 27 gennaio – 9 febbraio 1968, U. Ferroni, (a cura di), s.l. (Torino), s.i.t., s.d. 1968, *Elio Romano*, Catania, Galleria Arteclub, 26 novembre 1977, U. Ferroni, (a cura di), Catania, s.i.t. s.d. [1977], egli scriveva per altri autori del panorama artistico degli anni Sessanta e Settanta. Qui rintraccio: *Indaco*, Catania, Galleria Sicilia Arte, 11 – 20 maggio 1974, a cura di U. Ferroni, s.i.t., s.l. [Catania] s.d. [1974]. *Matteo Barretta. Dipinti*, Verona, Galleria dello Scudo, 4 – 20 giugno 1974, U. Ferroni, M. Monteverdi (a cura di), s.i.t., s.l. [Verona] s.d. [1974]. *Elio Graziano*, Catania, Galleria Aquila, 19 aprile – 3 maggio 1975, U. Ferroni (a cura di), s.i.t., s.l. [Catania] s.d. [1975]. Fu anche medievista nella cerchia di Stefano Bottari (http://www.siculorum.unict.it/views/home/article-detail.php?id=150. Vedi anche, U. Ferroni, *Il Ciclo cristologico di S. Apollinare a Ravenna*, «Arte figurativa antica e moderna», 1, Gennaio - Febbraio 1959, pp. 28-31.

364. Citazioni dai *Contadini a Littoria* del 1934, vincitore del Concorso Ruggero Panerai, Firenze 1934.

365. Delle principali notizie e della fotografia particolare sono debitore a Giuseppe Nicoletti, oggi Istruttore Direttivo Fotografo della Soprintendenza BB. CC. AA. di Caltanissetta, che allora documentò tutte le opere in mostra.

366. Il primo è riferito alla fallita impresa di Sciacca.

367. Vedi Supra, D. Gardassanich, *Elio Romano pittore.*

368. *Elio Romano 1926-1986*, cit., Cat. 4, p. 36.

369. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 79, 160.

370. Ivi, pp. 56, 235, 252.

371. E. Romano, *Fanuzza*, cit..

372. G. Frazzetto, *Le 'Fluenti stagioni' di Romano. Un affresco del pittore trapanese nella scuola elementare di Assoro*, «Il Giornale dell'Isola», Catania 7 febbraio 1985, pp. 9-10.

373. *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 38, p. 54.

374. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 28 n. 5.

375. S.S. Nigro, *Elio Romano. Gli affreschi di Nissoria*, Arte Club, Catania 1986.

376. Id, *La Parabola grande di Elio Romano*, Ivi. s.p. L'impostazione di questo suo autoritratto ha almeno due prove di confronto: un carboncino su carta del 1985-86 (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 19 pp. 113, 133) e un olio su tela, entrambi in CDGCT.

377. Poggio a Caiano, Museo Ardengo Soffici.

378. R. Mundo, *L'arte impreziosisce la chiesa di Nissoria*, «La Sicilia», 25 luglio 1987.

379. L'accostamento viene fatto per la prima volta in, R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti*, cit., pp. 102-105, figg. 57-58.

380. Filippo Buscemi, allora Sindaco di Nissoria, presentando il volume *Elio Romano. Gli Affreschi e i luoghi dell'anima*, cit., p. 5.

381. Oggi parte della tenuta e la casa sono di proprietà della Famiglia Ferlauto, che ringrazio per la disponibilità e l'ospitalità in più occasioni dimostrata.

Raffaella Greca

Il restauro degli affreschi presso lo Studio d'artista Elio Romano a Morra (2000)

382. D.L. 29 ottobre 1999, n. 490, Art. 52, c. 2.

383. Progettazione a cura di Raffaella Greca; impresa esecutrice Keiros restauri; restauratori: Raffaella Greca, Mario Arangio, Giuseppe Gervasi, Paola Lupo.

384. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi, Torino 1977, p. 8.

Terza parte
Il catalogo

LIBERO
ELIO
ROMANO
1909
1996

Viviana Scalia

Accademia di Belle arti di Catania
Cattedra di Catalogazione e gestione degli archivi

Lo studio e la valorizzazione della figura di Elio Romano è il frutto di una sinergia tra i diversi corsi dell'Accademia di Belle arti di Catania.
Il corso di Catalogazione e gestione degli archivi si è occupato della parte relativa alla schedatura delle opere dell'artista che è stata realizzata specificatamente da studenti del secondo anno del biennio di specializzazione, a conclusione del loro ciclo di studi.
La schedatura delle opere in catalogo ha rappresentato un punto di arrivo importante, poiché ha permesso loro di mettere in pratica quanto appreso durante le lezioni e i workshop a cui hanno preso parte nel corso della formazione accademica.
Lo schema utilizzato per la catalogazione è quello ufficiale, promosso dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, piegato ovviamente alle esigenze divulgative proprie delle schede rivolte al pubblico.
Pur essendo un autore contemporaneo, la metodologia di studio è stata identica a quella applicata ad artisti storicizzati. Inizialmente si è proceduto a una ricognizione del materiale bibliografico e documentario esistente, successivamente passato al vaglio e utilizzato come fonte per la stesura delle schede. La valutazione delle opere, dal loro significato all'analisi, è stata fatta dagli studiosi; l'interpretazione più accreditata è stata inserita nelle schede come principale, mentre a margine si ritrovano le altre ipotesi.
Particolare attenzione è stata rivolta alla genesi e alla fortuna critica dei beni oggetto di studio.
La valorizzazione della figura di Elio Romano rappresenta un momento di crescita culturale importante e può divenire l'occasione per pensare a un rilancio del nostro territorio, nel quale trova piena espressione una contemporaneità che si sposa perfettamente con i valori tradizionali. Un connubio tra passato e innovazione, entrambi espressione di uno stesso sentire.
La capacità di trovare una sintesi tra questi due elementi potrà imprimere nuova linfa verso una lettura unitaria della nostra terra e rappresentare un modo per valorizzare appieno la realtà siciliana, mettendo in comunicazione beni culturali diversi, che spaziano dal materiale all'immateriale, dal demoetnoantropologico ai beni storico artistici, dal passato alla contemporaneità.
Una notazione doverosa riguarda la contingenza sanitaria che tutti viviamo. È bene precisare al lettore che le ricerche bibliografiche e documentarie hanno risentito fortemente della parziale fruizione, quando non della completa chiusura, di biblioteche e archivi pubblici e privati lungo tutto il 2020-2021. La ricerca è stata condotta quasi esclusivamente sulle fonti messe a disposizione dalle famiglie prestatrici e dal curatore. Ciò ha comportato alcune lacunosità che non potevano essere risolte in fase di studio e ricerca, la qual cosa ci ha indotto, ad esempio, a evitare la dicitura *inedita* per opere che presentiamo senza bibliografia specifica o di confronto, che probabilmente lo sono ma di cui non abbiamo la piena certezza storiografica. Per converso, auspichiamo che il lavoro svolto abbia il merito di contribuire al dibattito sui meccanismi di storicizzazione della produzione artistica siciliana del Novecento con un primo catalogo storico artistico ragionato su Elio Romano. Per questo motivo, se le schede storico-artistiche potranno apparirvi incomplete o poco esaustive, sotto il profilo didattico e culturale in genere esse sono da considerare, a nostro avviso, un primo e indubbio successo.

I sezione

Gli anni della formazione a Catania (1920 C.A.—1928)

I.1

Testa di ragazzo

Titolo: *Testa di ragazzo*

(SGT) Soggetto: Ritratto di ragazzo

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: Carboncino e matita su carta

(DTZG) Data: 22 luglio 1925 (da iscrizione)

(MIS) Misure: 26,4x37,5 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: L'impostazione del disegno utilizzata in *Testa di ragazzo* è considerata, oggi, la più intensa testimonianza pittorica appartenente alla prima fase di formazione di Romano, e si ripeterà in tutte le sue opere. Il carboncino risale al periodo in cui Romano frequenta a Catania la bottega dell'artista acese, di scuola napoletana, Saro Spina, legato al gusto del passato, che trasmette al giovane Elio l'arte siciliana tardo ottocentesca e la sua caratteristica fondamentale: l'utilizzo di un «linguaggio semplice e rassicurante, capace però di rappresentare senza facili effetti un mondo sicuro dei propri valori» (G. Barbera, *Intorno a Saru Spina*, in, V. Buda, D. Rigaglia, *Saru Spina*, cit., p. 4).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Santina Aurora Savoca, Catania

(BIB) Bibliografia specifica, V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 29, 51, Cat. 2, p. 114, 131. Bibliografia di confronto, G. Barbera, *Intorno a Saru Spina*, in, V. Buda, D. Rigaglia, *Saru Spina*, cit., p. 4. G. Frazzetto, *Elio Romano, pittore solitario*, in, *Elio Romano* 1986, cit., p. 10.

(CMP) Compilazione: N.A.

I.2

Carlo Alberto Ferretti

Titolo: *Carlo Alberto Ferretti*

(SGT) Soggetto: Carlo Alberto Ferretti

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: Settembre 1926 (da iscrizione)

(MIS) Misure: 34x49 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Protagonista di quest'opera è l'Ing. Carlo Alberto Ferretti, nonno materno di Elio Romano, un anno prima della sua morte. Realizzata nel settembre del 1926, la tela è una delle prime opere documentate di Romano, con la quale egli crea una vera e propria galleria di *pose intime* familiari. In passato, si è ritenuto che l'olio rappresentasse il nonno paterno dell'artista, Pietro Pio Romano. Ma, attraverso il confronto con una fotografia scattata nel 1915 da Francesco Pulvirenti, *Ritratto di Carlo Alberto Ferretti tra le sue api*, il volto del soggetto ritratto è stato associato a quello del nonno materno (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 26, figg. 1, 2, pp. 78-79).
Carlo Alberto Ferretti nasce a Castiglione d'Asti ed è uno dei Mille di Garibaldi e perciò detto in famiglia il *garibaldino*. Durante la spedizione, ad Acireale egli entra in contatto con diverse famiglie influenti che gli garantiranno, anni dopo, l'appoggio necessario affinché possa esercitare le professioni di ingegnere e insegnante. Romano ricorda il nonno come un grande coltivatore di api, dal carattere paziente e testardo. Egli ne eredita il quarto nome: Libero Elio Mario Alberto.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 30-32, figg. 1, 2; 266.

(CMP) Compilazione: N.A.

I.3

Mandorli spogli

Titolo: *Mandorli spogli*

(SGT) Soggetto: Mandorli

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tavola

(DTZG) Data: 1926

(MIS) Misure: 13x27 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: *Mandorli spogli* é un'opera del 1926 ripetuta su tre tavolette. Essa fa parte del periodo «tardo verista, d'ascendenza napoletana non esente da suggestioni transalpine», insegnamenti questi, intrapresi all'inizio della sua formazione presso la bottega di Saro Spina. Ma nel piccolo quadro si nota già quella caratteristica unica del maestro *Libero* che cambia lo stile in maniera visibile nelle pennellate sciolte e veloci. Queste ultime lasciano un segno *agitato* dal quale intravediamo il suo nuovo modo di dipingere *en plein air*. Il colorismo vivace utilizzato in quest'opera, retaggio della frequentazione con l'acese Spina, crea un senso unico di plasticità, utile per la sua attività di scultore degli anni Trenta.

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 2 p. 18. G. Frazzetto, *Solitari come nuvole*, cit., fig. 114 p. 180. R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti nel mondo di Elio Romano*, Accademia di Belle arti e Restauro 'Abadir', S. Agata Li Battiati, rel. Ch. Professore Francesco Tropea Pannemberg, a.a. 1988-89, fig. 17 p. 30. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 40, 41, fig. 10, 61.
Bibliografia di confronto: G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit., 1984, p. 50. *Elio Romano* [1980], p. 10. *Elio Romano*, 1983, cit. s.p. G. Frazzetto, *Elio Romano pittore solitario*, in, *Elio Romano* 1986, cit., p. 11. E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 1, p. 145.

(CMP) Compilazione: N.A.

I.4

Testa di giovinetta

Titolo: *Testa di giovinetta*

(SGT) Soggetto: Ritratto di giovinetta

(OGT) Oggetto: Scultura

(MTC) Materia e tecnica: Gesso Brunito

(DTZG) Data: 1925-1928

(MIS) Misure: 29x35x25 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Elio Romano è stato un grande artista, sia come pittore che come scultore. *Testa di giovinetta* è la sua prima statua ed è datata 1925-1928, epoca in cui Libero Elio frequenta la bottega di Spina. Egli si distacca dalle tradizioni ottocentesche ereditate dal maestro acese e si avvicina alle lezioni realiste post unitarie in dialogo con le ricerche impressioniste francesi.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 22 pp. 137, 142.

(CMP) Compilazione: N.A.

I.5

Paesaggio campestre

Titolo: *Paesaggio campestre*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tavola

(DTZG) Data: 1925-1928

(MIS) Misure: 31x12 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Per il pittore Elio Romano, il paesaggio siciliano rappresenta un'importantissima fonte di ispirazione. Nell'opera *Paesaggio campestre*, come in altre sue opere di medesimo soggetto, non è ravvisabile una Sicilia sempreverde, ma una terra aspra in cui non esiste forma di vita e a dominare sono soltanto pietre, argilla e colori caldi quali il bruno e l'ocra. Grazie al suo bisogno di ricercare la realtà, Romano rende vivo il paesaggio attraverso i suoi mezzi pittorici, le sue pennellate veloci che donano forma alle rocce rugose, al terreno strutturato e agli alberi in movimento.

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Guido Romano, Catania

(CMP) Compilazione: N.A.

I.6

Interno a Morra

Titolo: *Interno a Morra*

(SGT) Soggetto: Paesaggio domestico

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tavola

(DTZG) Data: 1925-1928

(MIS) Misure: 32x40 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: I paesaggi della sua Sicilia, sono tra i soggetti preferiti dal maestro Romano, come questo *Interno a Morra* (Assoro-Nissoria). Morra è per il pittore il suo eremo, il suo studio e il luogo del sé; è anche la sua casa, il nido familiare sereno e protetto. Morra è il luogo in cui Romano ha vissuto libero per cinquantotto anni della sua vita. È la sua musa ispiratrice, è la custode di tutti i suoi tesori. In questo dipinto, con pennellate sicure e veloci, l'artista coglie i tre temi a lui cari e ricorrenti nelle sue opere: il paesaggio, il ritratto (donna con bambino tra le braccia) e la natura morta.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica:R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti*, cit., fig. 16, p. 29. E. Romano, *Fanuzza*, 1995, Cat. 5, p. 149. *Lo scirocco e l'Etna*, cit., p. 16. Bibliografia di confronto: *I Protagonisti dell'apprezzamento e del prestigio al riconoscimento dell'esemplarità*, G. Accascina (a cura di), Il Lunario, Assoro 2005, pp. 33-36.

(CMP) Compilazione: N.A.

I.7

Natura morta

Titolo: *Natura morta*

(SGT) Soggetto: Natura morta

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1925-1928

(MIS) Misure: 57x47 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Nell'opera l'artista dipinge fiori di campo di diversi colori e qualche frutto. È caratteristica di Elio Romano riempire le sue nature morte con oggetti che paiono quasi disposti senza un ordine sulla tela. La fusione cromatica di colori vivaci e contrasti intensi fa apparire i vasi, i fiori, gli specchi, la frutta e tutti gli oggetti ritratti *sospesi* nel tempo.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Antonella Romano, S. Agata Li Battiati

(CMP) Compilazione: N.A.

I.8

Vaso con ginestre

Titolo: *Vaso con ginestre*

(SGT) Soggetto: Vaso con ginestre

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela riportata su tavola

(DTZG) Data: 1925-1928

(MIS) Misure: 60x45 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: In quest'opera, la natura morta è rappresentata da un vaso con ginestre, tipico fiore in Sicilia. La macchia mediterranea è molto ricorrente nel paesaggismo di Romano, un proliferare di agavi, narcisi selvatici, mandorli spogli e in fiore, ulivi ecc. In questo caso la ginestra è raccolta in un umile vaso su una mensola disadorna.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(CMP) Compilazione: N.A.

II sezione

La formazione accademica, le prime esperienze di insegnamento a Firenze (1928—1938)

II.1

Giovinetta stante

Titolo: *Giovinetta stante*

(SGT) Soggetto: Nudo femminile

(OGT) Oggetto: Statua

(MTC) Materia e tecnica: Bronzo

(DTZG) Data: 1929-1933

(MIS) Misure: 23x60x13 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Nel campo della scultura, l'epoca della formazione fiorentina vede la realizzazione di opere bronzee come la *Giovinetta stante,* le cui dimensioni contenute esplodono nella vivacità della posa accademica svuotata dal retaggio verista del primo periodo catanese. L'interesse per il Nudo, in pittura come in scultura, è palesato attraverso la sinuosa plasticità delle forme della *Giovinetta,* non eroticamente fine a se stessa ma specchio della vitalità che inconsapevolmente la gioventù porta con sé. La scultura è linguaggio vario e creativo di Romano e, sebbene la produzione scultorea sia in misura inferiore rispetto a quella pittorica, essa diventa forma espressiva ideale del carico emotivo e intimistico che la anima.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 23 pp. 136-137. Bibliografia di confronto: G. Frazzetto, *Pittura e giovinezza*, «Giornale del Sud», Catania 21 novembre 1980, p. 15. F. Torrisi, *Dipinti di Elio Romano all'Arte Club*, «Espresso sera», Catania 27 novembre 1980.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.2

Autoritratto

Titolo: *Autoritratto*

(SGT) Soggetto: Libero Elio Romano

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1929

(MIS) Misure: 50x69 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Elio Romano è un uomo *Libero*. I suoi autoritratti non sono autocelebrativi, ma manifesti essenziali ed emblematici del suo anti-conformismo. Anti -borghese per antonomasia, egli è legato alle sue origini contadine e proprio alla civiltà contadina fa ritorno nel 1938-41, insieme alla moglie Gabriella e alle piccole Antonella e Giovanna. Negli anni della formazione romana e fiorentina (1928-1933), l'allievo di Felice Carena è votato alle influenze mitteleuropee, post impressioniste, espressioniste e simboliste; pertanto l'artista siciliano fatica a trovare il giusto equilibrio tra le sempre più opprimenti istanze estetiche di regime. Romano individua la chiave di volta nella ritrattistica a carattere contadino a cui dedica molto spazio e cura, poiché è il tema che gli consente di esprimere al meglio pensieri in figura, in un dialogo chiaroscurale tra interno ed esterno, tra uomo e ambiente.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* 1983, cit., s.p. (p. 4). G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit., p. 190. *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 3 p. 19. *Elio Romano. 1926-1986*, cit., Cat. 1 p. 33. E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 2 p. 146. *Lo scirocco e l'Etna*, cit., p. 17. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 65-66, fig. 13.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.3

Gabriella

Titolo: *Gabriella*

(SGT) Soggetto: Gabriella Pescatori

(OGT) Oggetto: Scultura

(MTC) Materia e tecnica: Bronzo

(DTZG) Data: 1929-1931

(MIS) Misure: 41x28x38 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: In quest'opera degli anni Trenta, Libero Elio ritrae la compagna di vita Gabriella, sposata nell'agosto del 1931, dopo l'incontro avvenuto all'Accademia di Belle arti di Firenze, dove entrambi studiano Pittura. Il volto dell'amata è sereno e disteso, una giovane donna proiettata verso il futuro, ancora inconsapevole del carico delle responsabilità familiari alle quali non si sottrarrà mai. Gabriella è tra i soggetti prediletti di Romano, il quale ne coglie le mille sfumature psicologiche in ogni fase della sua vita; intorno all'unione tra la donna e lui ruota anche tutta la geografia emotiva e affettiva da cui muove la sua intera concezione artistica, compiutamente espressa nei suoi quadri e nei suoi scritti.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia di confronto: *Elio Romano* [1980], cit., p. 29. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 4, 98-106-107; 118.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.4

Gabriella

Titolo: *Gabriella*

(SGT) Soggetto: Gabriella Pescatori

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: Carboncino a matita su carta

(DTZG) Data: 1929- 1931

(MIS) Misure: 24,1x34,3 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: In questo disegno a carboncino l'autore ritrae l'amata compagna Gabriella con la schiena appoggiata a un loggiato. L'occhio di Romano è sempre pronto a cogliere caratteri che sono solo apparentemente estetici: il tratto veloce, sicuro e immediato è utile per scattare l'istantanea già presente nella memoria dell'artista, certamente trasfigurata dalla percezione del sé, e tuttavia non relegabile alla mera registrazione diaristica del momento, bensì al raccordo tra eventi intimistici affini, di origine familiare, cari al pittore e da egli stesso calati in una messa in scena con cui il soggetto dell'opera inconsciamente dialoga.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Santina Aurora Savoca, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 4 pp. 106-107, 118.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.5

Testa di donna

Titolo: *Testa di donna*

(SGT) Soggetto: Ritratto femminile

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: Carboncino su carta

(DTZG) Data: 1929-1931

(MIS) Misure: 23,6x31,2 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: La *Testa di donna* è un disegno riconducibile all'epoca della formazione fiorentina di Romano. Lo studio dell'arte, l'apprendistato acese e le successive e determinanti esperienze formative presso la Scuola del Nudo di Roma e l'Accademia delle Belle arti di Firenze restituiscono l'immagine di un artista conscio del clima culturale e artistico nel quale esercita già da professionista (anche se la prima vera mostra risale al 1932), seppure in costante bilico tra dettami Novecentisti, *Ritorno all'ordine*, retaggi veristi e le coeve influenze artistiche europee così attraenti per un giovane pittore curioso del mondo quale Romano é. Come la donna ritratta nell'opera, che osserva chi gli sta di fronte con occhi vivaci e proiettati verso l'oltre – sebbene illusoriamente da dietro un vetro smerigliato – , allo stesso modo Romano osserva il mondo attraverso il filtro delle già maturate consapevolezze, altresì determinanti per le sue successive scelte di vita.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Santina Aurora Savoca, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 5, pp. 107, 119.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.6

Arlecchino

Titolo: *Arlecchino*

(SGT) Soggetto: Arlecchino

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1930

(MIS) Misure: 50x70 cm

(NSC) Notizie storiche: L'*Arlecchino* è forse tra le prime opere di Romano a rappresentare la dicotomia persistente nell'anima d'artista tra tradizione accademica, improntata sul disegno, sulla figura e il modellato, e gli spunti impressionisti e post-impressionisti i cui esiti sono ravvisabili nella pennellata veloce e nel colorismo vivace dei blu, dei rossi e dei gialli. La composizione dell'interno descritto nell'opera riporta alla mente la costruzione in piani dell'epoca medievale, la presenza sullo sfondo di una statua rievoca la classicità, mentre l'immagine in primo piano richiama l'Arlecchino della Commedia dell'arte qui visibilmente spogliato della maschera da sciocco e sprovveduto a lui attribuita. Forse il breve viaggio di studio a Parigi, la visione diretta dei quadri di Cézanne e di Bonnard, gli offrono ulteriori stimoli per una pittura non accademica, più libera e allo stesso tempo più intellettualizzata che si concretizzano in una tramatura compositiva più accentuata e incentrata particolarmente sulle figure e con un sempre più ricco senso cromatico.
Nel dipinto dal titolo *Nello studio* (1983, olio su tela, *Elio Romano 1926-1986*, cit., Cat. 31 p. 63; *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 32 p. 34) l'autore sembra ritrarre a memoria una scena di molti anni prima. Ritroviamo il modello in carne e ossa per l'arlecchino, la statua classicheggiante al suo fianco e una donna che li dipinge. Fino a ora le fonti ci riferiscono del fatto che Gabriella non prese mai più i pennelli dopo l'incontro e il matrimonio con Elio (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 138), ma forse questo quadro è un tributo postumo alla bravura della moglie e l'*Arlecchino* del 1930 probabilmente andrebbe attribuito a lei piuttosto che a lui.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* [1980], cit., p. 13. *Elio Romano* 1983, cit., (Cat. 1), s.p. G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit. p. 50. *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 5 p. 41. *Mostra antologica di Elio Romano. Da oggi a Enna presso la galleria 'civica'*, Catania, 7 dicembre 1986. R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti*, cit., fig. 20 p. 33. E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 4 p. 148. Bibliografia di confronto: *Elio Romano 1926-1986*, cit., Cat. 31, p. 63. *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 32 p. 34.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.7

Il Cardinale Dusmet

Titolo: *Il Cardinale Dusmet*

(SGT) Soggetto: Cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet

(OGT) Oggetto: Scultura

(MTC) Materia e tecnica: Gesso

(DTZG) Data: 1931

(MIS) Misure: 15x45x15 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Il 1931 è l'anno in cui Romano partecipa al concorso d'arte pubblica bandito dal Comune di Catania per la realizzazione di un monumento dedicato al Cardinale Dusmet. In un primo momento, il progetto per la scultura di Romano risulta vincitore, ma l'esito è successivamente ribaltato per non ben precisati motivi e l'incarico sarà affidato all'architetto Raffaele Leone per la parte monumentale, al bagherese Silvestre Cuffaro per la parte scultorea e a Mimì Lazzaro per i quattro altorilievi bronzei di base e dello stemma in pietra.
Il progetto di Romano, il cui bozzetto oggetto della scheda è attualmente conservato dal figlio Guido, prevedeva una scultura su plinto parallelepipedo con due altorilievi di base, notevolmente differente dal monumento oggi sito in piazza San Francesco d'Assisi a Catania; probabilmente il linguaggio di Romano, legato alla scultura francese tardo ottocentesca e primo novecentesca, appariva meno aderente al modello – poi proposto dal vincitore della commessa – e al messaggio che la committenza desiderava veicolare.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 46-47. Cat. 27a-b pp. 139, 147. Bibliografia di confronto: A. Tartaro De Simone, *Elio Romano*, cit. G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950*, cit., p. 54.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.8

Antonella neonata

Titolo: *Antonella neonata*

(SGT) Soggetto: Antonella Romano

(OGT) Oggetto: Scultura

(MTC) Materia e tecnica: Argilla cruda

(DTZG) Data: 1932

(MIS) Misure: 11,5x14,8 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Il ritratto della neonata Antonella, realizzato in argilla cruda, rappresenta la primogenita dei coniugi Romano, nata a Firenze nel 1932. Ancora una volta, l'arte è la manifestazione di quel legame intimo e familiare che caratterizza la produzione artistica di Romano. Libero Elio ritrae la piccola mentre dorme, traccia i tratti fisionomici con estrema cura, a partire dalla testa ricoperta dai pochi e corti capelli; il volto è delicato: le guance rotonde, la bocca naturalmente contratta e le palpebre distese esaltano la serenità del riposo della bambina, d'ora in avanti tra i soggetti prediletti del pittore.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Antonella Romano, S. Agata Li Battiati

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 24 pp. 138, 144.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.9

Testa di contadina

Titolo: *Testa di contadina*

(SGT) Soggetto: Contadina

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: Matita su carta

(DTZG) Data: 1929-1931

(MIS) Misure: 24x33 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Gli anni della formazione fiorentina di Romano e la vicinanza a un maestro quale Felice Carena, conducono il giovane artista verso un cammino che si snoda tra l'impostazione accademica – il disegno ne è prova tangibile – e le influenze di *Novecento* di Margherita Sarfatti in Toscana. La scelta del tema contadino non è casuale: il Sindacato Fascista delle Belle arti rispondeva appieno alle istanze di regime (l'esaltazione delle origini della nazione, il lustro della classicità e l'orgoglio contadino erano i capisaldi della propaganda fascista). Romano si dedica già da tempo alla tematica contadina; proprio grazie a questo ritratto di una giovane dallo sguardo fiero e diretto, egli può esprimere la sua dedizione verso quel mondo integro e saldo a cui è legato per via delle proprie origini.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Santina Aurora Savoca, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 6 pp. 107, 120.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.10

Autoritratto

Titolo: *Autoritratto*

(SGT) Soggetto: Libero Elio Romano

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: China su carta

(DTZG) Data: 1934

(MIS) Misure: 50x69 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: L'*Autoritratto* in china su carta è il disegno preparatorio dell'omologo dipinto a olio firmato e datato ELIO ROMANO 934 che verrà premiato nel 1936 alla Mostra Intersindacale di Firenze. A differenza della posa di tre quarti del dipinto, meditata ed enigmatica, qui Romano si ritrae in posizione frontale, con occhi grandi e molto espressivi, sguardo diretto e fiero di chi è in grado di dire di sé senza proferire parola. Ancora una volta l'opera manifesta i caratteri veristi appresi a bottega da Saro Spina, i cui esiti conducono l'artista a una precipua riflessione sulla responsabilità dell'uomo in relazione alle condizioni storica e sociale in cui vive, riflessione questa che Romano traduce in termini veristi già nell'*Autoritratto* del 1929 (scheda II.2).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 7 pp. 107-108, 121.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.11

Nudo disteso

Titolo: *Nudo disteso*

(SGT) Soggetto: Ritratto di donna

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1934 (dat.)

(MIS) Misure: 157x94 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: I nudi sono lo specchio dell'anima di Romano artista. L'occhio del pittore è focalizzato verso una concezione del corpo femminile carico di sensualità. La plasticità delle donne ritratte da Romano è artistica e contemplativa, non finalizzata all'esaltazione dei sensi. Per Francesco Gallo «Gli esiti di trasparenza dei nudi si configurano come spaccato che mette in evidenza gli strati interiori di una complessa personalità e di un complesso operare artistico» (*Elio Romano* 1983, cit., s.p.).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* 1983, cit., s.p. Bibliografia di confronto: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 32, pp. 154; 164, 217-218, e bibliografia precedente.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.12

Paesaggio urbano

Titolo: *Paesaggio urbano*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1936 (dat.)

(MIS) Misure: 25x19 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Il piccolo dipinto raffigura uno scorcio lussureggiante di una villa pubblica a Roma, con una fontana al centro in primo piano e una staccionata sullo sfondo, nel quadro di una natura che è assoluta protagonista. Come già dieci anni prima per i *Mandorli Spogli* (scheda I.3), la pittura *en plein air* di Romano è caratterizzata da una pennellata impressionista veloce e libera che esalta la bellezza pittorica dell'opera «come un haiku giapponese, immediata, aforistica impressione di paesaggio» (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 155).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Paolina Savoca Famà, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 33 p. 154-155, 165.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.13

Antonella

Titolo: *Antonella*

(SGT) Soggetto: Antonella Romano

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1936 (dat.)

(MIS) Misure: 55x71,5 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: In questo dipinto, la piccola Antonella, primogenita dei Romano, è ritratta all'età di quattro anni. Libero Elio imprime le immagini sulle sue tele allo scopo di fissare sensazioni e riflessioni, rilevare sfumature psicologiche, cogliere i cambiamenti dovuti all'età. È Antonella la prima testimone del mondo dei Romano, dalla vita a Firenze, in cui ella ha vissuto solo pochi anni, al trasferimento presso il fondo di Morra, di proprietà della famiglia paterna. Sul retro il dipinto reca ancora l'etichetta d'ingresso alla XX Biennale d'arte di Venezia, ove vinse il Premio del Duce di £ 500 (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 53, 251)

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Antonella Romano, S. Agata Li Battiati

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* [1980], cit., p. 21. *Elio Romano* 1983, cit., s.p. E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 8 p. 152.
Bibliografia di confronto: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 53, 251.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.14

Aurelio Romano

Titolo: *Aurelio Romano*

(SGT) Soggetto: Aurelio Romano

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: ante 1938

(MIS) Misure: 52x70 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: In quest'opera Libero Elio ritrae per la prima volta il padre Aurelio Romano, morto nel 1938 all'età di cinquantasei anni. Si tratta dell'unica opera dedicata al padre, mentre molti sono i dipinti dedicati alla madre Maria Rosa Ferretti. Aurelio Romano fu un magistrato e per il figlio Elio avrebbe voluto una carriera nell'avvocatura, tanto da forzarlo a conseguire la laurea in Giurisprudenza. Tuttavia, Elio riuscì a perseguire il suo sogno di studiare in Accademia e nel 1933, contemporaneamente alla laurea, consegue il Diploma in Pittura. «Ci piace leggere nei suoi occhi un'aspettativa frustrata, del padre che ancora s'interroga sulla futura sorte di cotanto figlio e magari spera in un suo ripensamento» (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 155). L'opera altrove è stata datata 1932 (E. Romano, *Fanuzza*, cit., p. 150).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 6 p. 150. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 34 pp. 155, 166.

(CMP) Compilazione: S.C.

II.15

Maria Rosa Ferretti

Titolo: *Maria Rosa Ferretti* [*Mia madre*]

(SGT) Soggetto: Maria Rosa Ferretti

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1938

(MIS) Misure: 51x81 cm

(NSC) Notizie storiche: Maria Rosa Ferretti è la madre di Elio Romano, discende da una famiglia di garibaldini e sceglie per il suo primogenito un nome, Libero Elio, che incarni gli ideali di libertà repubblicana per i quali tutta la famiglia Ferretti si era battuta. Maria Rosa è madre amorevole di Elio ma suocera poco incline a Gabriella, ragione per cui quest'ultima nel 1938 decide di trasferire tutta la famiglia a Morra per costruire il proprio nido familiare su quelle radici contadine del marito, che fa subito proprie.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano 1926-1986*, cit., Cat. 5 p. 37. *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 8 p. 122. E. Romano, *Fanuzza,* cit., Cat. 9 p. 153. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 36, fig. 9 pp. 39, 66.

(CMP) Compilazione: S.C.

III sezione

Durante e dopo la guerra, verso un ultimo Naturalismo (1939—1963)

III.1

Nudo

Titolo: *Nudo*

(SGT) Soggetto: Fanuzza (?)

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1939-1943 (1932)

(MIS) Misure: 74x133,5 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Libero Elio Romano è solitamente ricordato dagli abitanti di Assoro come un vero e proprio maestro. Ogni abitante ha un aneddoto da raccontare riguardante il pittore; alcuni lo ricordano per le apparizioni a cavallo nel periodo del dopoguerra con la moglie, altri per la sua volontà di vivere isolato in contrada Morra e soprattutto per il tema del nudo che lo appassionava. L'Artista riesce a combattere il pregiudizio siciliano facendo posare nude alcune contadine, trasformandole così in splendide modelle (S. Scalia, *Il maestro e l'infinito*, «La Sicilia», Catania 2 agosto 1991, Terza pagina, p. 3). La categoria dei nudi di Romano rappresenta un «universo umanistico circoscritto», i soggetti fanno sempre parte della cerchia dei suoi più cari affetti. Ricorrenti sono le figure di *Fanuzza*, della moglie Gabriella, dei figli e dei nipoti. In questo nudo l'artista lascia che riemergano, episodi e caratteri riconducibili agli anni della guerra. Scrive Vicari: «La ragazza, distesa su di un giaciglio nella camera di una casa di campagna appare come un pretesto evocativo all'interno di un quadro familiare meta pittorico; e la seconda tela, con un uomo e una donna che ballano, la testimonianza più prossima di quelle gaie serate campestri, prima che la bufera passionale di Stefania si abbatta sulla famiglia Sangiorgio/Romano. Oppure di un'altra ambientazione fiorentina che ci allontana dall'accostamento cronologico e letterario qui proposto, giustificando la datazione del quadro a un precoce 1932.» (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 91)

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: Elio Romano 1986, cit., Cat. 6 p. 20. E. Romano, *Fanuzza*, Cat. 7 p. 151. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 91, 87. Bibliografia di confronto: S. Scalia, *Il maestro e l'infinito*, cit.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.2

Doppio ritratto di Fanuzza

Titolo: Doppio ritratto di *Fanuzza*

(SGT) Soggetto: Stefania o Fanuzza

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: Carboncino su carta

(DTZG) Data: 1940 ca

(MIS) Misure: 70x50 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Protagonista di quest'opera è la maestra Stefania, che nel ritratto della Collezione Gardassanich è ritratta ai tempi della narrazione romanzata (E. Romano, *Fanuzza*, cit.). La bellezza che la contraddistingue può essere, in questo caso, definita quasi acerba. Il suo sguardo rappresenta l'ingenuità di chi si affaccia alla vita senza i segni di quel dolore che può manifestarsi nelle situazioni sentimentali di un'età più matura. Libero Elio sembra trarre ispirazione dalla ritrattistica femminile tra Sei e Settecento, tanto da poter paragonare *Fanuzza* a una bellezza tardo manierista o barocca. Su Stefania (*Fanuzza*) Elio Romano scrive un romanzo in cui esegue dei ritratti verbali, mettendo in luce il proprio interesse caratterizzato da «un erotismo carico di sensualità, ma nello stesso tempo di contemplazione, contrario alla degenerazione dell'Eros» (G. Proietti, *Elio Romano*, scheda, in, *Presenze siciliane*, cit., p. 136). Ciò avviene in quasi tutti i suoi ritratti di donna. *Fanuzza* è capace di trasformare il mondo dell'artista e la sua fragilità sociale, diventando non solo protagonista del romanzo ma anche punto centrale della vita amorosa e passionale dell'uomo.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Dolores Gardassanich, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 90, Cat. 9 pp. 108-109, 123. Bibliografia di confronto: S. Scalia, introduzione a E. Romano, *Fanuzza*, cit., pp. 9-11. S. Scalia, *Una creatura dell'ombra*. Fanuzza*, il tributo pagato dallo scrittore per liberare il pittore*, «La Sicilia», Catania 10 giugno 1995, Terza pagina, p. 30. G. Frazzetto, *Elio Romano, ovvero di alcune increspature dell'Impercettibile*, in, E. Romano, *Fanuzza*, cit., pp. 139-143.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.3

La casa di Morra

Titolo: *La casa di Morra*

(SGT) Soggetto: Abitazione in contrada Morra

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1940-1945

(MIS) Misure: 65x45 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Il paesaggio è uno dei temi ricorrenti nelle opere di Romano, in modo particolare la campagna di Morra, fra Assoro e Nissoria, a cui l'artista rimarrà legato per la vita. Nello specifico l'abitazione, luogo in cui Libero Elio Romano si troverà sempre solo con la natura, i colori e la sua arte, «rappresenta i momenti significativi della riflessione dell'artista sulla complessità di un universo che è per lui fonte di continua delusione, per la falsità attuale dell'armonia naturale e della visione oraziana della vita» (G. Proietti, *Elio Romano*, scheda, in, *Presenze siciliane*, cit., p. 136). Le distese bruciate della campagna rappresentano una denuncia della realtà in cui l'artista è costretto a vivere senza mai rassegnarsi. Questo è ciò che rappresenta l'anima segreta del paesaggio di Morra, che Elio Romano si appresta a replicare meticolosamente prendendo anche spunto dalla pittura intensa e istintiva della *macchia*. Per questa via, non è difficile il paragone tra Morra e Aix-en-Provence, Romano a Cézanne (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 83).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Maria Gabriella Xibilia, Catania

(BIB) Bibliografia di confronto: G. Frazzetto. *Le 'fluenti stagini' di Romano. Un affresco del pittore trapanese nella scuola elementare di Assoro*, «Il Giornale dell'Isola», Catania 7 febbraio 1985, pp. 9-10. G. Proietti, *Elio Romano*, scheda, in, *Presenze siciliane. cit.*, p. 136.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.4

Casa di pittore

Titolo: *Casa di pittore*

(SGT) Soggetto: Interno dell'abitazione di Libero Elio Romano

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1940-1942

(MIS) Misure: 110x135 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: È assolutamente chiara l'importanza del paesaggio per Libero Elio Romano; questo vale sia per le ambientazioni esterne che per gli interni. L'opera trattata rappresenta uno scorcio dell'abitazione del pittore (dove la famiglia ha vissuto dal 1938 in poi), una scena di vita quotidiana in cui si ritrova uno degli elementi ricorrenti nella sua pittura: la famiglia. La bambina in primo piano, vestita con un pagliaccetto è Giovanna, all'età di quattro anni circa, e regge una maschera con la mano sinistra. Sullo sfondo, seduta con un neonato in braccio, troviamo la moglie Gabriella. La parola chiave che caratterizza questo dipinto è sicuramente *dettaglio*; nell'intimità dell'ambiente domestico Romano mostra la propria interiorità, i particolari diventano un'estensione del proprio *Io* che si concretizza con la metafora della *casa di pittore*. Nell'anno 1951, l'opera verrà esposta alla VI Quadriennale Nazionale d'arte di Roma sotto l'egida del Segretario generale Fortunato Bellonzi (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 35; fig. 7, 58; 85, 242, 253), che successivamente e a più riprese sarà suo recensore (*Mostra personale* [1958]. *Elio Romano*, Galleria Russo, Roma 1958, in, *Elio Romano* [1980], p. 40. *Elio Romano* 1971a-b. *Le Stagioni* [1980]).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: Elio Romano [1980], cit., p. 23. *Elio Romano* 1983, cit., s.p. (Tav. 4). G. Frazzetto, *Arte a Catania 1921-1950,* cit., p. 52. *Elio Romano 1926-1986*, cit., copertina. G. Frazzetto, *Stagioni di Elio Romano*, in, *Elio Romano 1926-1986*, cit., pp. 20-25: 20-21. G. Frazzetto, *Solitari come nuvole*, cit., fig. 116 p. 182. G. Frazzetto, *La Storia e le storie*, in, *Lo scirocco e l'Etna*, cit., pp. 11-20: 20. R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti,* cit., fig. 26 p. 40. E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 11 p. 155. *La questione siciliana*, cit., p. 60. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 35, fig. 7, 58; 85, 242, 253.
Bibliografia di confronto: G. Frazzetto, *Stagioni di Elio Romano*, in, *Elio Romano 1926-1986*, cit., pp. 20-25. M. Bignardi, *Napoli e il Meridione*, in, *La pittura in Italia. Il Novecento. 1945-1990*, 2 t., C. Pirovano (a cura di), Electa, Milano 1993, pp. 536-566 : 541-542a.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.5

Il Monte Leprino

Titolo: *Il Monte Leprino*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1940-1945

(MIS) Misure: 71x56 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Come è stato già affermato più volte, per l'artista è di fondamentale importanza la tematica del paesaggio. A tal proposito, così scrive Salvatore Scalia: «Prima di lui il paesaggio siciliano era stato un'invenzione pittoresca degli artisti del Settecento venuti in Sicilia per il Gran Tour: da Kniepl, il fedele compagno di Goethe, a Jean Houel» (S. Scalia, *Paesaggi interiori*, cit.). Per Romano la visione del paesaggio rispecchia ciò che è celato nella propria anima, e il Monte Leprino, nei dintorni di Morra, assieme alla Buffa rappresenta uno dei suoi *loci* prediletti.
L'opera forse corrisponde al titolo n. 3: *Il Leprino e le Serre*, esposto alla personale catanese *Elio Romano* (1947), ma il catalogo in forma di *pamplet* non è illustrato.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Maria Gabriella Xibilia, Catania

(BIB) Bibliografia di confronto: S. Scalia, *Paesaggi interiori*, cit.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.6

Gabriella

Titolo: *Gabriella*

(SGT) Soggetto: Gabriella Pescatori

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: Carboncino su carta

(DTZG) Data: 1940-1945

(MIS) Misure: 24x30 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Il matrimonio tra Gabriella Pescatori e Libero Elio Romano avviene nell'agosto del 1931. Anche lei studiava Pittura. L'artista e Gabriella ebbero cinque figli: Antonella, Giovanna, Eva, Aurelio Pietro e Guido. Il disegno è collegato a un altro che ritrae il pittore, l'*Autoritratto* del 1938-1945 nella medesima collezione, tanto da considerare la coppia come un *unicum*. In questo «Gabriella [...], è un'intensissima figura di donna e madre, da porre in dialogo amoroso con l'altra figura di donna che entra prepotentemente nella vita del pittore, scuotendone alle fondamenta gli equilibri sentimentali, così come narra ossessivamente il romanzo *Fanuzza*» (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 108). L'amatissima moglie è ritratta da Romano in diversi periodi della sua vita; il suo volto cambia nel tempo e l'artista ne cattura sapientemente ogni sfumatura per eternarne il ricordo.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Paolina Savoca Famà, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 8 pp. 108, 122.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.7

Eva

Titolo: *Eva*

(SGT) Soggetto: Eva Romano

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tavola

(DTZG) Data: 1943-1944

(MIS) Misure: 40x37 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: In quest'opera è ritratta Eva Romano (1940-1966), terza figlia di Libero Elio e Gabriella, all'età di tre-quattro anni. I colori utilizzati per questa tela riprendono i toni della terra. La bambina è ritratta su uno sfondo neutro, in posizione frontale, il suo sguardo è diretto e solenne, carico di espressività. All'interno di questo catalogo è presente un secondo ritratto di Eva all'età di vent'anni circa (Cat. IV.3). Una terza posa è impiegata dal padre per la realizzazione della statua dell'*Immacolata Concezione* di Agira (fig. 73). Altri ritratti e pose sono precedentemente pubblicati (vedi bibliografia di confronto).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Maria Gabriella Xibilia, Catania
Bibliografia di confronto: *Gabriella e le bambine*, 1940, *Elio Romano* [1980], cit., p. 23. *Eva*, 1947, Ivi. [Cat. 4]. *Gabriella e la bambina*, 1947, Ivi., p. 19. *Eva*, 1949, Ivi, p. 27. *Eva*, 1956, *Elio Romano* 1983, cit., s.p. [Cat. 7].

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.8

Autoritratto

Titolo: *Autoritratto*

(SGT) Soggetto: Libero Elio Romano

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: Matita su carta

(DTZG) Data: 1945-1950

(MIS) Misure: 19x27 cm

(NSC) Il disegno è riconducibile al periodo post bellico a Morra. Il volto dell'artista è identico, anche nell'espressione, a una fotografia che lo ritrae davanti a una casa di campagna con in braccio la figlia Antonella. L'età di Romano è all'incirca di quarant'anni.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Santina Aurora Savoca, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 10 pp. 109, 124.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.9

Guido

Titolo: *Guido*

(SGT) Soggetto: Guido Romano

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1950

(MIS) Misure: 52x70 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Guido, ultimogenito dei coniugi Gabriella ed Elio Romano, è ritratto in quest'opera all'età di quattro anni circa. Il dipinto andò in mostra alla galleria Arteclub di Catania nel 1977 (Cat. 14), ma non fu illustrato in catalogo. Oggi la sua testimonianza diviene fondamentale per ricordare il padre e la sua arte. Tramite documenti del suo ricco archivio privato e racconti orali, Guido Romano contribuisce in modo determinante all'organizzazione dei materiali da servire a questo volume e alla monografia V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit.. Grazie a Guido e Antonella Romano, il pittore ritrova finalmente il posto che gli compete nel panorama artistico contemporaneo. Il ragazzo verrà ritratto una seconda volta all'età di dodici anni nel 1956 (*Elio Romano* 1983, cit., s.p.).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* 1977, cit., Cat. 14.
Bibliografia di confronto: *Elio Romano* 1983, cit., s.p.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.10

L'aquilone

Titolo: *L'aquilone*

(SGT) Soggetto: Interno a Morra

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Datazione: 1952

(MIS) Misure: 50x65 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Lo scorcio d'interno nella casa di Morra è una delle opere maggiormente prossime alla lezione prospettica di un Van Gogh, degli espressionisti nord europei e dei Fauves, col suo continuo sottrarsi a un punto di fuga definito, nel caleidoscopio di colori violenti che si stagliano su di un fondale unico, mentre le pennellate scivolano sul pavimento alla maniera di Munch. Tra le opere in mostra l'*Aquilone* è certamente tra le più colte e sintetiche del background culturale e artistico da cui Romano proviene.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti*, cit., fig. 75 p. 130. E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 21 p. 165.

(CMP) Compilazione: S.C.

III.11

Paesaggio (il vecchio mulino)

Titolo: *Paesaggio (il vecchio mulino)*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1953

(MIS) Misure: 86x70 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Il mulino alla Buffa, soggetto di quest'opera, è un motivo ricorrente in Romano. Si tratta di un'antica struttura che vide l'artista impegnato in prima persona nel periodo bellico, quando, per arrotondare il reddito della propria famiglia, decise di darsi all'imprenditoria come egli stesso racconta nel romanzo *Fanuzza* e come tramandano le memorie dei figli. Come molti altri esempi di derivazione araba in Sicilia, si tratta di un mulino a *saia* e non a pale (come sarà, invece, nell'esemplare in Cat. IV.5), che attinge acqua dalla sorgente della Buffa e la riversa sui terreni della sottostante contrada Morra. Un precedente del 1943 era stato esposto alla Mostra italo-tedesca di Düsseldorf e venduto per £ 2.123,50 (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 56; n. 71, 56-57; 235, 252). Una successiva ripresa del 1965 verrà esposta a Roma nel 1971 (*Elio Romano* 1971a). L'utilizzo delle tonalità grigiastre, ma allo stesso tempo luminose, dona armonia ed equilibrio al dipinto.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia di confronto: *Elio Romano*, Roma, Galleria d'arte 'La Vetrina', 13-27 febbraio 1971a, F. Bellonzi (a cura di), Istituto Grafico Tiberino, Roma 1971b, Cat. 1. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 56; n. 71, 56-57; 235, 252)

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.12

Terre in autunno

Titolo: *Terre in autunno*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1955

(MIS) Misure: 80x45 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Torna nuovamente la natura come soggetto tra le opere più significative di Elio Romano, a testimonianza del suo viscerale rapporto con il territorio dell'entroterra siciliano. La luce e la pastosità della pennellata mettono in risalto una caratteristica del paesaggio agricolo-pastorale, l'alternanza tra campi coltivati e lasciati a maggese. L'opera è esposta per la prima volta alla VII Quadriennale Nazionale d'arte di Roma del 1955-56 (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato,* cit., p. 237). Si tratta di uno scorcio su cui Romano medita almeno un altro dipinto noto, portato in mostra alla galleria Sicilia 72 di Palermo (*Elio Romano* [1972]).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Maria Gabriella Xibilia, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., p. 237.
Bibliografia di confronto: *Elio Romano*, Palermo, 'Sicilia 72' Centro d'arte internazionale, 18 maggio – 3 giugno 1972, A. Entità, E. Mercuri (a cura di), s.l. [Palermo] s.d. [1972]. Sitografia: http://www.quadriennalediroma.org/arbiq_web/index.php?sezione=artisti&id=9702&ricerca=

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.13

Mare d'inverno

Titolo: *Mare d'inverno*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1958-1959

(MIS) Misure: 100x70 cm

(NSC) Notizie storico critiche: il tema della marina è più raro in Romano; appartiene a uno spettro immaginativo urbano che gli è, tuttavia, altrettanto familiare rispetto alle più note vedute campestri. Non va dimenticato che il pittore è *catanese* sin dall'infanzia e nel capoluogo etneo tornerà ad abitare dagli anni Settanta in avanti. La marina ad Aci qui proposta è un regalo alla figlia Antonella nel giorno del suo matrimonio.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Antonella Romano, S. Agata Li Battiati

(CMP) L.M. C.

III.14

La Buffa

Titolo: *La Buffa*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1960-1962

(MIS) Misure: 49x60 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: l'opera ritrae la sorgente Buffa che sgorga in una forra a monte del *Vecchio mulino* di Morra. È la principale fonte di approvvigionamento idrico della valle, oggi irreggimentata in un canale idrico municipale. Ma ai tempi di Romano essa alimentava il mulino, le case e le terre coltivate assumendo per il pittore le sembianze di un vero e proprio *genius loci*.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Antonella Romano, S. Agata Li Battiati

(BIB) Bibliografia specifica: E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 26 p. 170.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.15

Nevicata

Titolo: *Nevicata*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1962

(MIS) Misure: 60x49 cm

(NSC) Notizie storiche: Le fluenti stagioni nella campagna ennese seguono il ritmo incessante della natura, qualcosa che in musica ha corrispondenza con l'opera di Antonio Vivaldi e che Romano non manca di annotare, mese dopo mese, anno dopo anno, ripetutamente e in sembianti differenti, per tutta la vita. Una *Neve in Sicilia* era stata esposta nel 1958 al Circolo artistico di Catania; una successiva *Neve in Sicilia* del 1979 sarà pubblicata in *Elio Romano* [1980], cit. La *Nevicata* del 1962 illustra l'inverno ennese in forma estremamente sintetica, con poche pennellate convulse che affogano in bianchi cerulei i quali rendono indistinta la campagna. Sono pochi giorni all'anno nell'entroterra siculo, tra dicembre e marzo, che interrompono l'uggia delle piogge battenti, dei venti gelidi e delle nebbie in un'atmosfera di stasi che in antico ispirava i poeti melici alla composizione dei miti stagionali (Demetra e Kore fra i più avvertiti) e dei culti calendariali locali.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 17 p. 45. Bibliografia di confronto: *Due Interessanti 'personali' nella nostra città. Circolo artistico: Elio Romano. Sicilia arte: William Accord*, «Corriere di Sicilia», Catania s.d. [1958]. *Elio Romano* [1980], cit.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

III.16

Festa di campagna

Titolo: *Festa di campagna*

(SGT) Soggetto: Festa contadina

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1963 (iscr.)

(MIS) Misure: 61x49 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: L'opera è stata inizialmente datata alla metà degli anni Ottanta (*Elio Romano 1926-1986*, cit., Cat. 33 p. 65), ma un'epigrafe sul retro e il raffronto stilistico portano a inserirla nel differente contesto delle ricerche condotte tra il 1949 e il 1963 (anno in cui datiamo l'opera). Difatti, essa viene oggi fatta rientrare nell'alveo di certo *Naturalismo segnico* (Gallo, introduzione in, *Elio Romano* 1983, cit., s.p.) o *Ultimo Naturalismo* (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 71-72. Cfr. F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, cit.), per un periodo scaturente in Romano dal probabile confronto con l'Espressionismo astratto e con l'Informale dell'immediato dopoguerra.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Paolina Savoca, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano 1926-1986*, cit., Cat. 33 p. 65. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 42, pp. 158-159, 174.
Bibliografia di confronto: *Elio Romano* 1983, cit.. *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 36 p. 38. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 71-72.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

IV sezione

Dalle esperienze di docenza a Catania, fino alla morte (1964—1996)

IV.1

Sabina

Titolo: *Sabina*

(SGT) Soggetto: Sabina Barretta

(OGT) Oggetto: Scultura

(MTC) Materia e tecnica: Gesso

(DTZG) Data: 1963-1964

(MIS) Misure: 30x37x22 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: La scultura ritrae Sabina Barretta (1961), nipote di Romano, figlia della primogenita Antonella, all'età di due anni circa. Oggi tra le più affermate ricercatrici mediche della sua generazione. Sull'opera è inciso il nome della bambina: *Sabina*. I protagonisti delle opere di Romano sono spesso i familiari e all'interno di questo panorama intimo e raccolto l'attenzione è rivolta anche ai nipoti, prova ne sia la *Maria Gabriella* qui esposta (Cat. IV.8). Una seconda *Sabina*, questa volta dipinta a olio nel 1979, è pubblicata in, E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 31 p. 175.

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Antonella Romano, S. Agata Li Battiati

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 28 pp. 140, 148. Bibliografia di confronto: E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 31 p. 175.

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.2

Graziella

Titolo: *Graziella*

(SGT) Soggetto: Graziella Valenti

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1962 (iscr., ma certamente 1964-65)

(MIS) Misure: 37x52 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Protagonista dell'opera è l'artista Graziella Valenti, poi docente di Discipline pittoriche presso il Liceo artistico etneo E. Greco. L'anno di realizzazione dell'opera appare controverso, in quanto un'iscrizione autografa, di mano diversa dalla firma, riporta sul retro della tela GRAZIELLA 1962, ma Vicari riconduce il dipinto al 1964-65 (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 40 pp. 140, 172), quando Elio Romano inizia a insegnare presso il Liceo catanese e la Valenti diventa sua allieva. Il ritratto di *Graziella* è tra le opere che più evidenziano le doti pittoriche di Romano, il quale rimane sempre legato alla rappresentazione dell'essenziale; dal 1964 in avanti, tuttavia, tale essenzialità incomincia a piegarsi a un differente modo di pensare e comunicare la propria arte, non più libera, rivoluzionaria e inquieta, ma ragionata e ricercata, con una visione sempre più vicina alla realtà. Nel dipinto si intravede l'anima della protagonista messa in evidenza dal gioco di opacità che il maestro Elio crea. Nel 1966 l'opera è recensita da Riccardo Campanella (R. Campanella, *Evoluzione espressiva del pittore Elio Romano. La «personale» al Club della Stampa*, «Espresso Sera», Catania 14-15 marzo 1966) in occasione di una personale presso il Club della Stampa. Una seconda *Graziella* è presentata a Palermo nel 1972 a Palermo (*Elio Romano* 1972, cit.), ivi datata 1967, ma si tratta di un quadro differente che misura 63x50 cm.

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: R. Campanella, *Evoluzione espressiva del pittore Elio Romano*, cit. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 40 pp. 140, 172. Bibliografia di confronto: *Elio Romano* 1972, cit.

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.3

Eva

Titolo: *Eva*

(SGT) Soggetto: Eva Romano

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1960-1965

(MIS) Misure: 45x69 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: La protagonista di questo ritratto è Eva Romano, terza figlia di Elio e Gabriella, morta nel 1966 all'età di ventisei anni. La tristezza di cui è intriso il dipinto, sembra essere un preludio della morte imminente dell'amata figlia. All'interno di questo catalogo è presente un secondo ritratto di Eva all'età di circa quattro anni (Cat. III.7). La vicenda ultima della giovane donna, amatissima dai suoi genitori e più volte ritratta dal padre, è illustrata da Vittorio Ugo Vicari in questa sede (supra, p. 105) nel presentare un bozzetto e due statue dell'*Immacolata Concezione* (fig. 73) realizzate nello stesso torno di anni (1963-66), prima che Eva morisse.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Maria Gabriella Xibilia, Catania

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.4

Antonella

Titolo: *Antonella*

(SGT) Soggetto: Antonella Romano

OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: China su carta

(DTZG) Data: 1963-1965

(MIS) Misure: 22x30 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: A partire dagli anni Sessanta Elio Romano insegna *Figura disegnata* presso il Liceo Artistico Statale di Catania. Risale a questo periodo la datazione dell'opera, realizzata con la tecnica a china su carta e che ha come soggetto la primogenita Antonella, nata a Firenze nel 1932. Il periodo dell'insegnamento segna un cambiamento per lo stile pittorico del maestro, che dalle opere a olio su tela passa alla realizzazione di ritratti, nudi e paesaggi con diverse nuove tecniche quasi mai adottate prima, come le chine, gli acquerelli e le incisioni; quasi che l'insegnamento liceale e il conseguente riavvicinarsi al mercato metropolitano gli siano da stimolo alla realizzazione di opere più veloci e di piccolo formato, anche se in questo caso si tratta di un foglio destinato al godimento privato, nella ristretta cerchia dei suoi affetti.

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Antonella Romano, S. Agata Li Battiati

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 11 pp. 110-125.

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.5

Paesaggio con mulino

Titolo: *Paesaggio con mulino*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: China su carta, acquerellata

(DTZG) Data: 1965

(MIS) Misure: 50x36cm

(NSC) Notizie storico-critiche: L'attuale proprietario dell'opera è Alfio Milluzzo, già docente di Editoria d'arte e Tecniche dell'incisione calcografica presso l'Accademia di Belle arti di Catania, stampatore dal 1972 con studio in Catania. Egli fa risalire il disegno al 1965. Tuttavia, la datazione appare prematura. L'opera ha uno stile quasi grafico, come accade anche per altri paesaggi realizzati nel periodo dell'insegnamento di Romano a Catania (1964-1979), caratterizzati da tratti veloci e decisi. In opere come questa, si crea un rapporto stretto tra disegno e incisione: i tratti a china consentono di cogliere la suggestione visiva del movimento, come quello del mulino che ruota, e allo stesso tempo la suggestione uditiva dei rumori della natura siciliana, esaltata dalla presenza del monte Etna che si staglia sullo sfondo del disegno. L'intenso coinvolgimento con la natura è avvertito in modo evidente; il connubio tra china e acquerello ricrea la percezione dello scorrere dell'acqua che muove la ruota, in un perenne circolo, riuscendo a trasmettere al fruitore un senso di libertà e di pace.

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Collezione Alfio Milluzzo, Scordia (CT)

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 44, pp. 159, 160.

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.6

Studio di nudo seduto

Titolo: *Studio di nudo seduto*

(SGT) Soggetto: Ritratto di donna

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: China su carta

(DTZG) Data: Anni Sessanta-Settanta

(MIS) Misure: 22x47,5 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Il presente disegno e quello che segue sono due studi di nudi femminili in cui soggetto e tecnica si fondono. Il pittore, attento ricercatore della luce, in essi immortala armonia, simmetria e ritmo. I tratti nervosi e veloci della china su carta creano giochi chiaroscurali; la tipica tecnica utilizzata nell'abbozzo rinascimentale e dai maestri impressionisti, fu appresa da Romano durante le sue permanenze a Firenze, a Roma e nei suoi viaggi in Francia. Ben visibile in questo *Studio di nudo seduto* è l'uso dello stilo che consente all'artista di realizzare variazioni di luce e atmosfere attraverso la stesura di continui segni sul supporto.

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Collezione Alfio Milluzzo, Scordia (CT)

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 13, pp. 99, 110, 127.

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.7

Studio di nudo femminile

Titolo: *Studio di nudo femminile*

(SGT) Soggetto: Ritratto di donna

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: China su carta

(DTZG) Data: Anni Sessanta-Settanta

(MIS) Misure: 32,5x49 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Lo *Studio* si ricollega al precedente disegno di posa (scheda IV.6). I segni, nervosi e veloci cercano di catturare la luce e dare volumetria alle forme. Quello utilizzato dal pittore Elio è uno stile accademico, con volumi e masse ben definite. La postura delle gambe ricorda i Profeti e le Sibille di Michelangelo Buonarroti alla Cappella Sistina.

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Collezione Alfio Milluzzo, Scordia (CT)

(BIB) Bibliografia specifica: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 12, pp. 110, 126.

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.8

Maria Gabriella

Titolo: *Maria Gabriella*

(SGT) Soggetto: Maria Gabriella Xibilia

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1970

(MIS) Misure: 48x60 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Protagonisti delle opere di Elio Romano, in modo particolare dei ritratti, sono i suoi familiari o persone a lui vicine. In questo caso egli ritrae la nipote Maria Gabriella Xibilia (1965), figlia di Eva. La giovane donna morta a soli ventisei anni rivive dunque nel sembiante di questo tenero ritratto dato a pennellate piatte, ampie e piene di luce.

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Maria Gabriella Xibilia, Catania

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.9

Maria Rosa Ferretti

Titolo: *Maria Rosa Ferretti*

(SGT) Soggetto: Maria Rosa Ferretti

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela riportata su tavola

(DTZG) Data: 1971, ante

(MIS) Misure: 48x67 cm

(NSC) Notizie storiche: Il ritratto raffigura la madre dell'artista, Maria Rosa Ferretti, poco prima della sua morte avvenuta il 4 febbraio 1971. La donna era stata tra le prime modelle di Elio, che la ritrae dubitativamente (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 1 pp. 105, 115), con carboncino e biacca su carta, per la prima volta tra il 1920 e il 1925. Un altro importante ritratto a olio sarà del 1938 (Cat. II.15). Il suo profilo biografico è delineato da V.U. Vicari (Ivi, pp. 29:30, n. 8; 31, 244 n. 1).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia di confronto: V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 1 pp. 105, 115.

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.10

Nudo disteso

Titolo: *Nudo disteso*

(SGT) Soggetto: Antonella Bordonaro

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1977

(MIS) Misure: 109x59 cm

(NSC) L'opera ritrae la modella d'accademia Antonella Bordonaro, più volte in posa per Romano ormai docente di Pittura presso l'Accademia di Belle arti di Catania (1974-1979). Elio Romano sa come cogliere l'attimo. Per conseguenza, i corpi nella loro espressione più vera e naturale appaiono così reali, senza malizia e avvolti nella propria innocenza. Nei nudi dell'artista siciliano si afferma sempre «un erotismo carico di sensualità ma nello stesso tempo di contemplazione, contrario alla degenerazione dell'Eros» (G. Proietti, *Elio Romano*, scheda, in, *Presenze siciliane*, cit. p. 136). Il dipinto viene esposto per la prima volta alla mostra *Elio Romano*, organizzata a Catania, presso la Galleria Arteclub, dal 26 novembre 1977, a cura di Ugo Ferroni (*Elio Romano* [1977], cit.).

Collezione: Privata

(LDC) Collezione specifica: Maria Gabriella Xibilia, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* [1977], cit., Cat. 34, s.p. *Elio Romano 1926-1986*, cit. Cat. 22 p. 54. Bibliografia di confronto: *Elio Romano* [1980], cit., pp. 45, 55, 61, 77. G. Proietti, *Elio Romano*, scheda, in, *Presenze siciliane*, cit., p. 136.

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.11

Nudo seduto

Titolo: *Nudo seduto*

(SGT) Soggetto: Antonella Bordonaro

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1979

(MIS) Misure: 60x90 cm

(NSC) L'opera ritrae la modella d'accademia Antonella Bordonaro, più volte in posa per Romano ormai docente di Pittura presso l'Accademia di Belle arti di Catania (1974-79). Attraverso una stesura dispersiva del colore, il maestro riesce a mostrarci ogni particolare, tal che i nudi sembrano comporsi delle stesse cellule, che in essi fluisca il medesimo sangue della donna ritratta. Una precedente posa di Antonella sdraiata è qui proposta in Cat. IV.10. Sue ulteriori pose sono edite in, *Elio Romano* [1980], cit. (p. 45, *Nudo,* 1978; p. 55, *Modella nello studio*, 1979; p. 77, *Ragazza in jeans*, 1978), a riprova del fatto che la giovane era tra le modelle predilette da Romano in quegli anni.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Maria Gabriella Xibilia, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* [1980], cit., p. 61.
Bibliografia di confronto: Ivi, pp. 45, 55, 77. *Elio Romano 1926-1986*, cit., Cat. 22 p. 54.

(CMP) Compilazione: N.A.

IV.12

Natura morta

Titolo: *Natura morta*

(SGT) Soggetto: Natura morta

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1975-1980

(MIS) Misure: 70x50 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Le nature morte rappresentano una tematica ben sviluppata da Romano; se in alcune di esse è ravvisabile una forte influenza morandiana, nella generalità dei casi l'autore oscilla tra un fare compositivo di marca e *macchia* tardo ottocentesca (cfr. Cat. I.7, I.8), specie nelle opere degli anni Venti, e ulteriori ascendenze transalpine (principalmente da Cezanne e Renoir) nell'età matura. Tutti questi fattori sono, tuttavia, concorrenti in stili compositi che Romano varia continuamente, senza dare punti di riferimenti certi all'osservatore. Un confronto cronologico, ad esempio, può essere operato con la *Natura morta con frutta e libri* del 1979 (*Elio Romano* [1980], cit., p. 67), ovvero con l'altra *Natura morta* del 1975 (Ivi, p. 113). Ma esso viene subito contraddetto da altre opere coeve, che scavano maggiormente nella natura morandiana dell'autore (cfr. la *Natura morta* del 1980, Ivi, p. 51), lasciandoci in uno stato di sospensione continua. Il fatto è che la natura morta sembra di volta in volta parlare con l'artista il quale sceglie, sulla spinta emotiva del ricordo o del momento, di imprimere con i colori della tavolozza il dialogo ideale tra lui e la realtà che lo circonda, senza rigide definizioni, spesso riduttive e fuorvianti.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Dolores Gardassanich, Catania

(BIB) Bibliografia di confronto: *Elio Romano* [1980], cit., pp. 67, 113.

(CMP) Compilazione: S.C.

IV.13

Gabriella

Titolo: *Gabriella*

(SGT) Soggetto: Gabriella Pescatori

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1980

(MIS) Misure: 32x49 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: In questo dipinto databile al 1980, l'amata moglie Gabriella è ancora una volta ritratta senza artefatti. La dedizione al ritratto di Gabriella, dal loro primo incontro in Accademia a Firenze fino ai *Rispecchiamenti* del 1989 (Cat. IV.17) è assimilabile per l'artista a un processo analitico e psicologico inesorabile, che lo porta a registrare l'attimo sul suo diario fatto di tela grezza e a imprimere sulla stessa la percezione delle immagini cadenzate dal ritmo vitale della luce, dall'alternarsi ineluttabile delle stagioni che incidono la realtà dei volti filtrata dai sentimenti e dalle sensazioni elaborate segretamente. Speculare al nostro è un altro dipinto del 1980, presentato alla personale dello stesso anno da Virgilio Anastasi (*Elio Romano* [1980], cit., p. 83), termine cronologico di riferimento per il ritratto qui proposto.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Antonella Romano, S. Agata Li Battiati

(BIB) Bibliografia specifica: E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 34 p. 178.
Bibliografia di confronto: *Elio Romano* [1980], cit., p. 83.

(CMP) Compilazione: S.C.

IV.14

Terre bruciate

Titolo: *Terre bruciate*

(SGT) Soggetto: Natura morta

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1982

(MIS) Misure: 80x55 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: A partire dagli anni Quaranta, in seguito al trasferimento a Morra, Elio Romano si dedica ai paesaggi brulli dell'ennese, soggetto prevalente nei suoi lavori di genere attraverso cui raggiungerà i risultati più felici della sua intera produzione artistica. È lo stesso Romano a parlare del proprio rapporto con la realtà naturale che lo circonda: «Sappiamo ormai da tempo che la *realtà*, il *vero* addirittura sono cose assai personali; ad esempio le colline che vedo a ogni ora da casa leggendone le modulazioni di piani, di luce, di toni sono cose assai diverse per un geologo (questo caso specifico mi colpì assai una volta) e così per i contadini che le coltivano ecc. Ma sono anche sempre diverse per me e quando le dipingo vorrei rendere quelle particolari relazioni che in quel momento mi suggestionano e darei chissà cosa per farlo, fino a sacrificare la resa di altri elementi di quella realtà (questo spiega, credo l'impressione che spesso danno a qualcuno le mie cose, di frettoloso, di trascurato, o di incompiuto)» (V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 73, 277). Un precedente olio (1980) di pari soggetto ma di differente ambientazione è pubblicato in, *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 27 p. 50.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(BIB) Bibliografia specifica: *Elio Romano* 1983, cit., s.p. R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti*, cit., fig. 32 p. 58. E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 35 p. 179. Bibliografia di confronto: *Elio Romano* 1986, cit., Cat. 27 p. 50. V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., pp. 73, 277.

(CMP) Compilazione: S.C.

IV.15

Nudo disteso (Paolina)

Titolo: *Nudo disteso (Paolina)*

(SGT) Soggetto: Paolina Savoca

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1984-1985

(MIS) Misure: 90x50 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Le sorelle Savoca, figlie del mezzadro di casa Romano a Morra, sono state per lungo tempo modelle e collaboratrici del pittore nell'ultimo periodo della sua vita. In quest'olio è ritratta Paolina Savoca, custode, insieme alla sorella Santina Aurora, di un cospicuo nucleo di disegni, dipinti, incisioni e sculture di Libero Elio Romano, dalle prime testimonianze alla morte. Molteplici sono le pose femminili che vedono in veste di modelle le donne della famiglia di Romano o del suo entourage agreste. Ciò rende l'opera, in tutta la sua genuinità, più vicina all'osservatore.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Dolores Gardassanich, Catania

(CMP) Compilazione: L.M. C.

IV.16

Nudo disteso (Santina)

Titolo: *Nudo disteso (Santina)*

(SGT) Soggetto: Santina Aurora Savoca

(OGT) Oggetto: Disegno

(MTC) Materia e tecnica: Carboncino su carta

(DTZG) Data: 1988-1990

(MIS) Misure: 70x50 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: In questo disegno realizzato a carboncino è raffigurata Santina Aurora Savoca, sorella di Paolina (Cat. IV.15) e modella di Romano nell'ultimo periodo della sua vita. Suo il sembiante del dipinto (*Nudo disteso [Santina]*, 1992, olio su tela, 105x68), che verrà impiegato come immagine di copertina del romanzo *Fanuzza* (E. Romano, *Fanuzza*, cit., copertina, Cat. 44 p. 188). In questo caso la posa è differente, ma l'intensità erotica che da essa promana non diminuisce. Un dipinto più prossimo al disegno, tanto da considerare il secondo bozzetto del primo, è pubblicato in, S. Scalia. *Il maestro e l'infinito*, cit. nel 1991, anno che diventa termine di riferimento cronologico per la datazione di entrambi.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Santina Aurora Savoca, Catania

(BiB) Bibliografia di confronto: S. Scalia, *Il maestro e l'infinito*, cit. E. Romano, *Fanuzza*, cit., copertina, Cat. 44 p. 188.

(CMP) Compilazione: L.M. C.

IV.17

Rispecchiamenti

Titolo: *Rispecchiamenti* [*Autoritratto con Gabriella, Studio allo specchio*]

(SGT) Soggetto: Libero Elio e Gabriella Romano

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1989

(MIS) Misure: 70x100 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Il dipinto è la rappresentazione in figura dell'intera concezione stilistica di Romano. Le tematiche e i soggetti dell'opera dell'artista, l'atmosfera domestica arricchita dalla presenza di Elio e Gabriella in un gioco di specchi e rispecchiamenti fanno del dipinto stesso, agli occhi dell'osservatore/pittore, un'ulteriore immagine riflessa, un dipinto nel dipinto, in cui il tratto libero e veloce, l'espressionismo della pennellata e dei colori, la luce che investe l'ambiente, restituiscono un blocco unitario, una realtà emotiva insicura, inquieta, la cui perfezione passa attraverso l'apparente approssimazione, dettata da ciò che Romano stesso definisce emozione del *primo quadro*: ogni volta è la prima volta ed Elio sceglie di dipingere sempre gli stessi soggetti alla ricerca del *quid* che li differenzi. Altrove l'opera è stata nominata in differenti modi: *Autoritratto con Gabriella* (R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti*, fig. 82, p. 138. E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 41 p. 185), *Studio allo specchio* (*Elio Romano* 1993, cit., copertina, s.p.).

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Antonella Romano, S. Agata Li Battiati

(BIB) Bibliografia specifica: R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti*, cit., fig. 82, p. 138. *Elio Romano* 1993, cit., copertina. E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 41 p. 185.

(CMP) Compilazione: S.C.

IV.18

Marina

Titolo: *Marina*

(SGT) Soggetto: Paesaggio

(OGT) Oggetto: Dipinto

(MTC) Materia e tecnica: Olio su tela

(DTZG) Data: 1996

(MIS) Misure: 85x35 cm

(NSC) Notizie storico-critiche: Le opere di Romano sono quasi sempre caratterizzate da paesaggi agresti. Questa volta il soggetto cambia per dare spazio a un'ondata di colori chiari e brillanti e alla rappresentazione di una marina. Contraddistinta da un effetto 'selvaggio e suggestivo' la *Marina* è un'opera che permette di leggere ancora una volta l'animo ora inquieto, ora calmo di Elio Romano, paragonabile metaforicamente al mare.

Collezione: Privata

(LDC) Collocazione specifica: Guido Romano, Catania

(CMP) Compilazione: L.M. C.

Apparati

Indice delle illustrazioni

fig. 1, Saro Spina, *Vincenzella*, 1881, inchiostro su carta, 20x15, Acireale, Pinacoteca Zelantea, inv. 208, vol. IV.

fig. 2, Libero Elio Romano, *Ritratto di Maria Rosa Ferretti* [?], 1920-25, carboncino e biacca su carta, 21,1 x 24,5, CSSCT.

fig. 3, Id., *Autoritratto*, agosto 1926 (da iscr.), olio su cartone, 45x37, coll. ignota.

fig. 4, Saro Spina, *Idillio campestre*, 1887, olio su tela, 74x49, Acireale, Pinacoteca Zelantea, inv. 215.

fig. 5. Libero Elio Romano, *Autoritratto*, 1929, matita e china su carta. 28,5x22, Catania, CSSCT.

fig. 6. Antonio Barbera, *Testa virile*, carboncino. [N. Maugeri, *Antonio Barbera*, Studio Editor Moderno, Catania 1934].

fig. 7. Libero Elio Romano, *Nudo*, 1928, olio su tela [?], opera dispersa [riproduzione fotografica B/N, raccolta in faldone, Elio Romano, Foto e articoli, CPSFCT].

fig. 8. Id., *Maternità*, 1930, olio su tela, opera dispersa [*IV Mostra regionale d'arte toscana*, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, 10 maggio-30 luglio 1930, Tip. G. Ciolli, Firenze 1930, p. 18, n. 17].

fig. 9. Id., *Composizione*, 1931, olio su tela [?], opera dispersa [*Terza Esposizione del sindacato regionale fascista di Belle arti di Sicilia*, Palermo, Teatro Massimo, febbraio 1932, Officine grafiche F.lli Vena & C., Palermo 1932, p.n.n.].

fig. 10. Id., *Natura morta (Anemoni?)*, 1931 [?], olio su tela [?], ubicazione sconosciuta.

fig. 11. Id., *Natura morta*, 1931, olio su tela. Catania, Collezione privata.

fig. 12. Id., *Ragazza di campagna (Ragazza in rosso)*, 1934, olio su tela, Collezione privata.

fig. 13. Id., *Autoritratto*, 1934, olio su tela, ubicazione sconosciuta [già Firenze, Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti].

fig. 14. Id., *Contadini a Littoria (Contadini davanti alla loro casa)*, 1934, olio su tela, opera dispersa.

fig. 15. Id., *Figura*, 1935 [?], olio su tela [?], opera dispersa [*VIII Mostra d'arte toscana*, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, ottobre-novembre 1935, Tipocalcografia Classica, Firenze 1935, tav. XXXIV].

fig. 16. Id., *Ragazza che si lava*, 1936, olio su tela [?], opera dispersa [*IX Mostra d'arte toscana*, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, ottobre-novembre 1936, Tipografia Giuntina, Firenze 1936, tav. XLIV].

fig. 17. Id., *Maternità*, 1936, cartone di affresco, opera dispersa [*Mostra dei bozzetti di pittura e scultura. Concorso di II grado*, Sanremo, Villa Comunale, ottobre 1936 - gennaio 1937, Tip. soc. an. G. Gandolfi, San Remo, p.n.n.].

fig. 18. Id., *Maternità*, 1936, penna su carta, Firenze, Accademia di Belle arti, Archivio Storico [© Ministero della cultura, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico].

fig. 19. Id., *Maternità*, 1936, penna su carta, Firenze, Accademia di Belle arti, Archivio Storico [© Ministero della cultura, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico].

fig. 20, Id., *Acitrezza*, 1944-1945, olio su tela, Palermo, Palazzo d'Orlèans, Presidenza della Regione Siciliana.

fig. 21, Id., *Paesaggio con eucalipto*, fine anni Settanta, olio su tela, misure, Catania, Collezione privata.

fig. 22, Id., *Natura morta*, 1947 (dat.), olio su tela, misure, Catania, Collezione privata.

fig. 23, Id., *Autoritratto*, fine anni Settanta, olio su tela, misure, Catania, Collezione privata.

fig. 24, Id., *Ritratto di Antonella Romano*, inizi anni Cinquanta, olio su tela, misure, Catania, Collezione privata.

fig. 25, Id., *Ritratto di Giovanna Romano*, olio su tela, m.n.r., Catania, Collezione privata.

fig. 26, Id., *Ritratto di Eva Romano*, fine anni Cinquanta, olio su tela, m.n.r., Catania, Collezione privata.

fig. 27, Id., *Ritratto di Maria Gabriella*, 1970-1971, olio su tela, m.n.r., Catania, Collezione privata.

fig. 28, Id., *Ritratto di donna con camicia bianca*, metà anni Settanta, olio su tela, m.n.r., Catania, Collezione privata.

fig. 29, Id., *Ritratto di bambina col maglione bianco*, metà anni Settanta, olio su tela, m.n.r., Catania, Collezione privata.

fig. 30, Id., *Ritratto di neonato*, 1945-1955, olio su tela, m.n.r., Catania, Collezione privata.

fig. 31, Id., *Ritratto di Santina Aurora Savoca*, datazione, olio su tela, m.n.r., Catania, Collezione privata.

fig. 32, Id., *Paesaggio di Morra*, 1991, olio su tela, 78x60, edito in, E. Romano, *Fanuzza*, cit., Cat. 42, p. 187.

fig. 33, Id., *Nudo*, 1992, olio su tela, 107x70, ivi, Cat. 44, p. 188.

fig. 34, Id., *Autoritratto*, 1995, olio su tela, 50x70, ivi, Cat. 48, p. 192.

fig. 35, Giulio D'Anna, *Luci sullo Stretto*, 1929, olio su tela, 33x45, Collezione privata.

fig. 36 Id., *Arcobaleno*, 1930, olio su tela, 60x50, Collezione privata.

fig. 37, Jean Calogero, *Cattedrale*, 1967, olio su tela, 120x95. Catania, Palazzo della Cultura.

fig. 38, Francesco Trombadori, *Marina di Siracusa*, 1953, olio su tela, 58x48, Messina, Galleria Lucio Barbera.

fig. 39, Renato Guttuso, *Case alla Kalsa*, 1976, olio su tela, 80x70, Collezione privata.

fig. 40, Felice Canonico, *Paesaggio Braille*, 1977, tecnica mista, 110x110, Collezione privata.

fig. 41, Piero Guccione, *Grande spiaggia*, 1996-2001, olio su tela, 91,5x151, Collezione privata.

fig. 42, Togo, *Paesaggio Mediterraneo*, 1989, olio su tela, 60x70, Collezione privata.

fig. 43, Francesco D'Ascola, *Paesaggio con case*, 1972, olio su tavola, 55x60, Messina, GAMM.

fig. 44, Gunnvor Advocaat, *Forza d'Agrò*, 1979, acrilico su tela, 115x95, Collezione privata.

fig. 45, Libero Elio Romano, *Nudo seduto*, 1950-1955, olio. [riproduzione fotografica B/N, raccolta nel faldone, Elio Romano. Foto e articoli, CPSFCT, edito in, V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato*, cit., Cat. 37, pp. 157, 169].

fig. 46, Id., *Nudo disteso*, 1980-1985, olio su tela, 100x70 [Ivi, fig. 27, p. 88].

fig. 47, Id., *Figura sdraiata che legge*, 1955-1960, olio [riproduzione fotografica B/N, raccolta nel faldone, *Elio Romano. Foto e articoli*, CPSFCT, Ivi, Cat. 38, pp. 157, 170].

fig. 48, Id., *Due bambine di campagna*, 1934, olio su tela, 90x120 [esposto alla II Quadriennale, Roma, 1935].

fig. 49, Id., *Donna e la sua bambina (Gabriella ed Eva)*, 1947, olio [esposto alla Rassegna nazionale d'arti figurative, Roma, 1948].

fig. 50, Id., *Dormente*, ante 1953, olio su tela, 100x60 [esposto alla Mostra dell'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia, Roma, 1953].

fig. 51, Id., *Colline di Morra*, ante 1950, olio [esposto all'VIII Quadriennale, Roma, 1950].

fig. 52, Biennale di Venezia. Circolo artistico di Catania, Circolo artistico di Palermo. *Mostra d'arte contemporanea (quarant'anni d'arte italiana)*, Catania-Palermo, febbraio-aprile 1949, manifesto.

fig. 53, Libero Elio Romano, *Paesaggio (Colline di Morra in autunno)*, 1972, olio su tela, 68x110 Assoro, Museo civico S. Maria degli angeli.

fig. 54, Id., *Autoritratto (Il pittore nello studio)*, 1985, olio su tela, 60x80 ivi.

fig. 55, Id., *Ritratto di Gabriella con natura morta*, 1980-1985, m.n.r. olio su tela, ivi.

fig. 56, Id., *Ritratto della moglie Gabriella*, 1986, olio su tela, 40x60 ivi.

fig. 57, Id., *Nudo disteso (Anna nello studio)*, 1985, olio su tela, 63,5x135 ivi.

fig. 58, Id., *Interno a Morra*, 1985-1990, olio su tela, m.n.r. ivi.

fig. 59, Id., *Autoritratto*, 1990-1995, olio su tela, 40x60 ivi.

fig. 60, id., *Nudino di adolescente*, 1980, acquaforte e acquatinta, 14,5x18,5, Scordia, collezione Alfio Milluzzo.

fig. 61, Id., *Figura femminile seduta*, 1988, vernicemolle a acquatinta, 30x47, ivi

fig. 62, Id., *Il bottaio*, 1934, id., acquaforte e acquatinta acquerellata a mano, 32x45 Scordia, ivi.

fig. 63, Id., *Studio dell'artista*, fine anni Ottanta, id., 39,5x45, ivi.

fig. 64, Id., *Natura morta*, 1987, id., 52x32,5, ivi.

fig. 65, Id., *Natura morta*, 1983-1984, id., 27x40, ivi.

fig. 66, Id., *Vaso di fiori*, 1988, acquaforte e acquatinta, 34x49,5, ivi.

fig. 67, Id., *Natura morta*, 1982, id., 33x24,5, ivi.

fig. 68, Id., *Paesaggio*, 1986, acquaforte e acquatinta acquerellata a mano, 46,5x20, ivi.

fig. 69, Id., *Paesaggio*, 1987, acquaforte e acquatinta acquerellata a mano, 50x34,5, ivi.

fig. 70, Id., *Tetti di Catania*, 1990, acquaforte e acquatinta acquerellata a mano, 50x35, Catania, Collezione privata.

fig. 71, Id., *Busto di Antonio Barbera*, 1932, gesso, 56x46x33, Bronte, Pinacoteca Nunzio Sciavarrello.

fig. 72, Id., *Busto di ragazza*, 1930-1945, gesso[?] [riproduzione fotografica B/N, raccolta in faldone, CGRCT].

fig. 73, Id., *Immacolata Concezione (Eva)*, 1966, marmo, m.n.r., Assoro, Cimitero monumentale, tomba fam. Romano.

fig. 74, Carmelo Comes, Libero Elio Romano, *Crocifissione*, 1932, affresco in tecnica mista, m.n.r., Catania, Cimitero monumentale, Cappella fam. Chiara.

fig. 75, Libero Elio Romano, *Miti ed episodi della storia ennese*, 1963, affresco in tecnica mista, 400x210, Enna, Istituto comprensivo statale S. Chiara, Plesso S. Onofrio, atrio.

fig. 76, Id., *Veduta di Leonforte*, 1963-1965, affresco in tecnica mista, 420x200, Leonforte, Scuola media statale Dante Alighieri, atrio.

fig. 77, Id., *La cacciata di Tlepolemo dal tempio di Assoro*, 1963-1964, affresco in tecnica mista, 420x210, Leonforte, Liceo classico statale Nunzio Vaccalluzzo, atrio.

fig. 78, Id., *Dedalus primus artifex. Le arti e i mestieri*, 1964, affresco in tecnica mista, 600x350, Furci Siculo, Scuola media statale Guglielmo Marconi [riproduzione fotografica colore, CGRCT].

fig. 79 Id., *Miti ed episodi della storia agirina*, anni Sessanta, affresco in tecnica mista, 580x330, Agira, Scuola media statale Diodoro Siculo, aula magna.

fig. 80, Id., *Miti ed episodi della storia agrigentina*, 1968, affresco in tecnica mista, m.n.r., Assoro, Casa museo Elio Romano, piano terreno.

fig. 81, Id., *Miti e luoghi di Sicilia*, 1980, olio su tela, 212x62, bozzetto per affresco in tecnica mista, CARSALB.

fig. 82, Carmelo Brex, *Pranzo a casa Romano*, ante 1981, fotografia colore, CDGCT.

fig. 83, Libero Elio Romano, *Vita contadina*, 1975, affresco in tecnica mista, 600x220, Nissoria, Municipio, sala consiliare.

fig. 84, Id., *Vita contadina*, 1983, affresco in tecnica mista, 840x300, Assoro, Scuola media statale Eduardo Pantano.

fig. 85, Id., *Le fluenti stagioni*, 1984, affresco in tecnica mista, m.n.r., Assoro, Scuola elementare statale Ignazio Riccioli.

fig. 86, Id., *Gruppo di famiglia*, 1984-1988, cartone per affresco in tecnica mista, m.n.r., riproduzione fotografica colore, CDGCT.

fig. 87, Id., *Ritratto di Dolores Gardassanich*, 1984-1988, affresco in tecnica mista, m.n.r., CDGCT.

fig. 88, Id., *Cena a Emmaus*, 1986, affresco in tecnica mista, m.n.r., Nissoria, Ch. S. Giuseppe (Ch. Madre), controfacciata, episodio in basso a sinistra.

fig. 89, Id., *Fuga in Egitto*, 1987, affresco in tecnica mista, 245x290, Nissoria, Ch. S. Giuseppe (Ch. Madre), navata laterale.

fig. 90, Id., *Dedalus primus artifex. Le arti e i mestieri*, ante 1964, affresco in tecnica mista, m.n.r. [prova di affresco in tecnica mista per l'omonimo dipinto presso la Scuola media statale Guglielmo Marconi di Furci Siculo; Assoro, Casa museo Elio Romano].

Fig. 91, Raffaella Greca, et alii, impresa esecutrice Keiros restauri, progetto di restauro dei dipinti murali presso la Casa museo Elio Romano, Assoro, 2000, fotografia colore [esempio di distacco e posizionamento a pannello delle superfici pittoriche].

Bibliografia

M. Accascina, *La II Quadriennale d'arte. I Siciliani*, «Giornale di Sicilia», Palermo 7 marzo 1935.

Ead., *Ottocento siciliano. Pittura*, Palombi, Roma 1939.

Gli anni dimenticati. Pittura a Messina tra Otto e Novecento, Messina, Museo regionale, 21 giugno - 10 ottobre 1998, G. Barbera (a cura di), Sicania, Messina 1998.

Anni '30. Arti in Italia oltre il Fascismo, Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012 – 27 gennaio 2013, A. Negri (a cura di), Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze s.d. [2012].

F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone», V, 59, novembre 1954, pp. 29-43.

Id., *Dal Romanticismo all'Informale*, due voll., Einaudi, Torino 1977.

Architettura di età aragonese nel Val di Noto, G. Pagnano (a cura di), Dipartimento ASTRA, Siracusa 2007.

Archivio della Scuola Romana al Casino dei Principi di Villa Torlonia. Guida, 2 voll., A. Campitelli, M.I. Zacheo (a cura di), Cangemi, Roma 2016, II vol.

N. Arena, *Fervori artistici nella Catania motore di cultura*, «La Sicilia», Catania 10 Aprile 2013, p. 18.

L'arte guarda alla natura. 'Natura morta', R. Turlà (a cura di), Ass. cult. 'La Regina di quadri', Modica, s.d. [1991], s.p. [3-6].

Arte e Stato. Le Esposizione Sindacali in Sicilia (1928-1942), 2 tomi, G. Barbera (a cura di), Di Nicolò, Messina 2002.

Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie. 1927-1944, Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo - 1 giugno 1997, E. Crispolti, D. De Angelis, M. Masau Dan (a cura di), Skira, Milano 1997.

Arte in Sicilia negli anni Trenta, Marsala, Ex Convento del Carmine, 13 luglio - 15 settembre 1996, S. Troisi (a cura di), Electa Napoli, Napoli 1996.

L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia. Mostra di arti figurative e di arti applicate dell'Italia, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 marzo – 31 maggio 1953, Segreteria della mostra (a cura di), De Luca, Roma 1953.

Artisti nella luce di Sicilia, Siracusa, Galleria Civica d'Arte Contemporanea Montevergini, 18 Giugno - 27 Novembre 2011, Catania, Palazzo della cultura, 9 dicembre 2011 – 13 febbraio 2012, V. Sgarbi (a cura di), Dietro le quinte, Catania 2011.

Artisti siciliani contemporanei che parteciparono alla Mostra del giugno 1949. Organizzata a Venezia dalla Direzione Belle arti del Comune (Opera Bevilacqua La Masa) e dalla Biennale d'Arte […], Messina, Sala consiliare del Comune, 11 - 25 agosto 1949, Comitato agosto messinese, Comune di Messina (a cura di), Messina 1949.

Artisti siciliani contemporanei: pittura, scultura, incisione, Venezia, Sala Napoleonica, 30 maggio - 19 giugno 1949), Direzione Belle arti del Comune di Venezia (a cura di), Biennale d'arte, Venezia 1949.

Astrazione siciliana 1945-1980, M. Meneguzzo (a cura di), Silvana, Milano 2010.

Ausstellung zeitgenössischer toskanischer künstler, Düsseldorf, Kunsthalle, ottobre – novembre 1942, Vallecchi, Firenze 1942.

M.C. Bandera, *Pallucchini protagonista della Biennale*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 35, 2011, pp. 75-92.

L. Bartolini, *Il fallimento della pittura. Lettere dalla XXIV Biennale di Venezia*, Società Tipografica, Ascoli Piceno 1949.

R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962.

R.M. Bell, *Fate and honor, family and village. Demographic and cultural change in rural Italy since 1800*, The University of Chicago Press, Chicago 1979.

F. Bellonzi, *Pericle Fazzini*, La Gradiva, Roma 1987.

XXIV Biennale di Venezia. Catalogo, Biennale di Venezia (a cura di), Serenissima, Venezia 1948.

Boglino. 62 riproduzioni e note, P.M. Bardi (a cura di), Vallecchi, Firenze 1932.

R. Bossaglia, *Il Novecento Italiano. Storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979.

S. Bottari, *Cannibalismo artistico. Dov'è la lettera?*, «La Sicilia», Catania 20 gennaio 1949, p. 2.

Id., *Cannibalismo artistico. Scrive il prof. Bottari*, «La Sicilia», Catania 23 gennaio 1949, p. 2.

Id., *Sviluppi di una mostra*, «Tecnica e ricostruzione», IV, 3, 1949, pp. 47-50.

Id., *Storia dell'arte italiana*, 3 voll., Giuseppe Principato, Milano-Messina, 1957.

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi, Torino 1977.

Brandi e l'architettura, atti della giornata di studio, Siracusa, 30 ottobre 2006, A. Cangelosi, M.R. Vitale (a cura di), Lombardi, Siracusa 2008.

A.M. Brizio, *Ottocento e Novecento*, 2 voll., UTET, Torino 1962[3].

V. Buda, *Rosario Spina. Un artista siciliano tra 'macchia' e Liberty*, «Archivio storico messinese», vol. 72, Messina 1997, pp. 121-155.

V. Buda, D. Rigaglia, *Saru Spina. Percorso artistico e dipinti murali inediti*, Magika, Messina 2013.

L. Cabutti, *Come un filare di pioppi*, in, *Elio Romano. 1926-1986*, Enna, Galleria Civica, 7-27 dicembre 1986, V. Anastasi (a cura di), Prospettive d'arte, Milano, 1986, pp. 8-19, poi in, «Prospettive d'arte», XIII, 83, marzo – aprile 1987, pp. 6-13.

R. Campanella, *Evoluzione espressiva del pittore Elio Romano. La «personale» al Club della Stampa*, «Espresso Sera», Catania, 14-15 marzo 1966.

C.F. Carli, *La grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Mondadori Electa, Milano 2006.

Catalogo generale dell'arte moderna. Gli artisti italiani dal primo Novecento a oggi. Numero 42, Giorgio Mondadori, Milano 2018.

Catania: la città, la provincia, le culture, 2 t., N. Muzzio, C. Russo (a cura di), Dafni, Catania 2008.

Catania. La città moderna, la città contemporanea, G. Giarrizzo (a cura di), Domenico Sanfilippo, Catania 2012.

Catania 1870-1930. Cultura Memoria Tutela, Catania, ex Quartiere militare Borbonico, 23 dicembre 2011 – 25 marzo 2012, D. Aprile (a cura di), Assessorato dei BB.CC. e dell'I.S., Catania 2011.

A. Cirinnà, *Pittori, scultori, architetti*, «La Tradizione», XII, settembre – ottobre 1939, p. 354.

La collezione di disegni voluta da Felice Carena 1935-1945, A. Gallo Martucci (a cura di), Accademia di Belle arti, Firenze 2009.

F. Colnago, *Mostra del Sindacato Fascista degli Artisti siciliani*, «Giornale di Sicilia», 31 gennaio 1932.

Comes e Romano, Torino, Viotti Galleria d'arte moderna, 27 gennaio – 9 febbraio 1968, U. Ferroni (a cura di), s.i.t., s.l. [Torino] s.d. [1968].

«Considerazioni sul mondo visibile». L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia, G. Caggegi, M. Rizzarelli, S. Scattina (a cura di), «Arabeschi», n. 1 gennaio 2013.

M. Corgnati, *Canonico*, Leonardo De Luca, Roma 1992.

C. Costanzo, *Ettore De Maria Bergler e la Sicilia dei Florio. Dal paesaggismo di Francesco Lojacono al Liberty di Ernesto Basile e Vittorio Ducrot*, Silvana, Cinisello Balsamo 2015.

E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, Roma 1997.

Crocevia Biennale, F. Castellani, E. Charans (a cura di), Scalpendi, Milano 2017.

Cronache siciliane. A Palermo. La terza mostra regionale siciliana, «Rassegna dell'istruzione artistica», III, 1, Urbino, febbraio, 1932, pp. 48-49.

D. De Angelis, *Il Sindacato Belle arti. Una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Gruppo 88, Nettuno 1999.

R. De Felice, *Mussolini Il Duce*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974-1981.

G. De Logu, *Cronache siciliane da Catania*, «Emporium», LXXV, 447, 1932, pp. 190-192.

G. De Marco, *La Biennale di Venezia del 1928. Materiali dal quotidiano 'L'Ora'*, «Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia», 17, 2008, pp. 55-65.

A. Del Puppo, *Montale e le arti figurative*, in, *Montale*, P. Marini, N. Scaffai (a cura di), Carocci, Roma 2019, pp. 267-279.

G. Diana, *Antonio Barbera, 'Velenoso lapis' (1908-1934). Breve storia di una giovane promessa*, «La Diana. Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università degli studi di Siena», VIII-XI, 2002-2005, pp. 153-157.

Di là del faro. Paesaggi e pittori siciliani dell'Ottocento, S. Troisi, P. Nifosì (a cura di), Silvana, Cinisello Balsamo 2014.

A. Dillon, *È arte o non è arte? Decalogo-bussola per il visitatore della mostra d'arte contemporanea*, Tip. L. Merlino, Catania 1949.

Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani, Torino 2010.

Due interessanti 'personali' nella nostra città. Circolo artistico: Elio Romano. Sicilia arte: William Accord, «Corriere di Sicilia», Catania s.d. [1958].

L. Durante, *Le mostre all'estero della Biennale di Rodolfo Pallucchini (1947-1957)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 35, 2011, pp. 93-116.

Elio Graziano, Catania, Galleria dell'Aquila, 19 aprile – 3 maggio 1975, U. Ferroni (a cura di), s.i.t., s.l. [Catania] s.d. [1975].

Elio Romano, Catania, Circolo artistico, 11-25 maggio 1947, s.i.t., s.l. [Catania] s.d. [1947].

Elio Romano, Roma, Galleria Russo, 11-20 ottobre 1958, F. Bellonzi (a cura di), s.i.t., Roma 1958.

Elio Romano, Catania, Club della Stampa, 27 marzo – 5 aprile 1965, U. Ferroni (a cura di), s.i.t, s.l. [Catania] s.d. [1965].

Elio Romano, Roma, Galleria d'arte 'La Vetrina', 13-27 febbraio 1971, F. Bellonzi (a cura di), Istituto Grafico Tiberino, Roma 1971a.

Elio Romano, Catania, Galleria d'arte 'Il Punto', 24 aprile – 9 maggio 1971, F. Bellonzi (a cura di), Istituto Grafico Tiberino, Roma 1971b.

Elio Romano, Palermo, 'Sicilia 72' Centro d'arte internazionale, 18 maggio – 3 giugno 1972, A. Entità, E. Mercuri (a cura di), s.i.t., s.l. [Palermo] s.d. [1972].

Elio Romano, Catania, Club della Stampa, 4-14 aprile 1975, s.i.t., s.l. [Catania], s.d. [1975].

Elio Romano, Catania, Galleria Arteclub, 26 novembre 1977, U. Ferroni (a cura di), s.i.t., Catania s.d. [1977].

Elio Romano, Catania, Galleria Arteclub, 1980, V. Anastasi (a cura di), Tringale, Catania s.d. [1980].

Elio Romano, Catania, Salone C.G.I.L., 19 settembre – 9 ottobre 1983, F. Gallo (a cura di), Comune di Catania, Assessorato alla Cultura, Catania 1983.

Elio Romano, Catania, Accademia di Belle arti, aprile 1986, Assoro, Sala consiliare, maggio 1986, V. Anastasi (a cura di), Nuove Edizioni G. Mazzotta, Milano 1986.

Elio Romano. 1926-1986, Enna, Galleria Civica, 7-27 dicembre 1986, V. Anastasi (a cura di), Prospettive d'arte, Milano 1986.

Elio Romano. Gli Affreschi e i luoghi dell'anima, P. Pappalardo (a cura di), Novagraf, Assoro 2009.

La III Esposizione del Sindacato Regionale di Belle arti solennemente inaugurata da S.E. Emilio Bodrero, «L'Ora», 1-2 febbraio, Palermo 1932.

XX Esposizione Biennale Internazionale d'arte. Catalogo, Officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1936.

Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower, D. Fraser (a cura di), Howard Hibbard & Milton J. Lewine, London 1967.

L'estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione, Fondazione Gesualdo Bufalino, Comiso 2006.

Exposition de peinture moderne italienne depuis 1850 jusqu'à nos jours, Il Cairo, febbraio - marzo 1949, Biennale di Venezia (a cura di), Alfieri Serenissima, Venezia 1949.

G. F., *Partecipazioni italiane alla V. Fiera di Tripoli*, «Illustrazione coloniale. Rassegna dell'espansione italiaca», XIII, 5 maggio 1931, p. 33.

M. Fagiolo dell'Arco, *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Roma 1986.

Felice Carena dalle collezioni veneziane, Venezia, Ca' Vendramin Calergi, appartamento wagneriano, 13 ottobre - 24 novembre 1985, P. Rizzi (a cura di), Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Venezia 1985.

Le ferite dell'essere. Solitudine e meditazione nell'arte siciliana degli anni Trenta, Agrigento, Spazi Espositivi Chiaramontani, 17 dicembre 2005 - 21 marzo 2006, A.M. Ruta (a cura di), Ottocento, Agrigento 2006.

L. Ferlazzo Natoli, *Arte contemporanea a Messina (1980-1997), Profili degli artisti di Teresa Pugliatti, Profilo di un (libero) 'Critico Militante di G. Miligi*, Intilla, Messina 2009.

U. Ferroni, *Lirismo e introspezione nella pittura di Elio Romano*, «Giornale dell'Isola», Catania 18 novembre 1953, p. 5.

Id., *Il ciclo cristologico di S. Apollinare a Ravenna*, «Arte figurativa antica e moderna», 1, gennaio – febbraio 1959, pp. 28-31.

Figure in piedi e ritratto. IX Mostra d'arte toscana, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, ottobre – novembre 1936, Tip. Giuntina, Firenze 1936.

A. Fornari, *Quarant'anni di cubismo. Cronache, documenti, polemiche*, Capriotti, Roma 1948.

Francesco Lojacono 1838-1915, Palermo, GAM, 1 ottobre 2005 – 8 gennaio 2006, G. Barbera, *et al.* (a cura di), Silvana, Cinisello Balsamo 2005.

Francesco Trombadori e la Sicilia, Siracusa, Montevergini, Galleria civica d'arte contemporanea, 27 ottobre - 16 dicembre 2007, Archivio Trombadori (a cura di), Silvana, Cinisello Balsamo 2007.

Francesco Trombadori. L'essenziale verità delle cose, Roma, GAM, 13 ottobre 2017 – 11 febbraio 2018, G.C. De Feo (a cura di), Maretti, Falciano 2017.

R. Franchi, *Cronache fiorentine. La settima mostra d'arte toscana*, «Emporium», LXXX, 479, 1934, p. 300.

G. Frazzetto, *Pittura e giovinezza*, «Giornale del Sud», Catania 21 novembre 1980, p. 15.

Id., *Arte a Catania 1921-1950*, Pellicanolibri, Catania 1984.

Id., *Le 'fluenti stagioni' di Romano. Un affresco del pittore trapanese nella scuola elementare di Assoro*, «Il Giornale dell'Isola», Catania 7 febbraio 1985, pp. 9-10.

Id., *Emozione della realtà. Incontro con il pittore catanese Elio Romano*, «Espresso Sera», Catania, 11 luglio 1985, p. 5 [articolo non firmato].

Id., *Solitari come nuvole. Arte e artisti in Sicilia nel '900*, Giuseppe Maimone, Catania 1988.

Id., *Il fuggevole rapporto tra immagine dipinta e dato visivo*, «La Sicilia», Catania 10 giugno 1995, Terza pagina, p. 30.

Id., *La questione siciliana. Temi della cultura artistica del '900*, Giuseppe Maimone, Catania 1997.

D. Gabrielli, *Chiacchiere e fatti. La 'festa dei morti'*, «Realizzazioni», III, 7, luglio, Palermo-Roma, 1929, pp. 291-298.

Galleria provinciale d'arte moderna e contemporanea di Messina. Catalogo delle opere, C. Di Giacomo (a cura di), Provincia Regionale di Messina, Messina 2006.

M. Gatta, *Eugenio Montale tra poesia, cibo e arte*, «La Biblioteca di via Senato Milano», XI, 4, aprile 2019, pp. 23-30.

Giannino Marchig, J. Marchig, S. Ragionieri (a cura di), Skira, Milano 2000.

F. Grasso, *M.M. Lazzaro*, supplemento a «Kalòs. Maestri siciliani», n. 5, Kalos, Palermo 1991.

Id., *Pietro De Francisco dalla tradizione ottocentesca al clima delle avanguardie*, supplemento a «Kalós maestri siciliani», n. 25, Kalos, Palermo 1995.

L. Grassi, *Costruzione della critica d'arte*, Edizioni dell'ateneo, Roma 1955.

Gunnvor Advocaat, Øistein Thurman, Comune di Messina, Salone di rappresentanza, 1984, L. Barbera (a cura di), Comune di Messina 1984.

Guttuso. Opere dal 1931 al 1981, Venezia, Palazzo Grassi, 4 aprile – 20 giugno 1982, C. Brandi, M. Calvesi, V. Rubio (a cura di), Sansoni, Firenze 1982.

R. Guttuso, *Apporto della Sicilia nell'arte*, «L'Appello», IV, 11, 16 agosto 1937, p. 3.

Il gruppo di Scicli, Taormina, Palazzo dei Duchi di Santo Stefano, 17 luglio - 30 agosto 2010, L. Barbera (a cura di), Magika, Messina 2010.

Ibleide, terra e luce. Trentacinque anni del Gruppo di Scicli, Palermo, Palazzo reale, 1 dicembre 2015 - 14 febbraio 2015, E. Manderà (a cura di), Fondazione Federico II, Palermo 2015.

Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre, D. Lacagnina (a cura di), Edizioni Di Passaggio, Palermo 2011.

Indaco, Catania, Galleria Sicilia Arte, 11-20 maggio 1974, U. Ferroni (a cura di), s.i.t., s.l. [Catania] s.d. [1974].

Jean Calogero. Omaggio a Catania, Catania, GAM, 23 novembre 2012 – 19 gennaio 2020, L. Nicolosi (a cura di), Chartago, Catania 2019.

H. Küster, *Piccola storia del paesaggio*, Donzelli, Roma 2010.

D. Lacagnina, *Arte in Sicilia fra le due guerre*, «Kalós - arte in Sicilia», XVIII, 4, 2006, pp. 35-39.

Id., *Attraverso il paesaggio. L'immagine della Sicilia fra pittura, fotografia e letteratura (1861-1921)*, «Kalós», Palermo 2010, pp. 211-216.

Id., *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 8/2, 2016, pp. 415-433.

M. La Monica, *Michele Catti paesaggista melanconico*, Plumelia, Bagheria 2013.

D.M. Lazzaro, *Cannibalismo artistico. Una denunzia di M. M. Lazzaro*, «La Sicilia», Catania 19 gennaio 1949, p. 2.

Id., *Cannibalismo artistico. Il prof. Bottari tace*, «La Sicilia», Catania 22 gennaio 1949, p. 2.

Id., *Quarant'anni di arti figurative si sono dati convegno a Catania*, «La Sicilia», Catania 13 febbraio 1949, p. 3.

Lazzaro. Opere 1927-1964, Marsala, ex Convento del Carmine, 16 aprile - 11 giugno 2000, S. Troisi (a cura di), Sellerio, Palermo 2000.

Lia Pasqualino Noto a Palermo dagli Anni '30 a oggi, 20 dicembre 1984 - 27 gennaio 1985, E. Di Stefano (a cura di), Mazzotta, Milano 1984.

G. Libertini, *Una Raccolta d'arte moderna a Catania*, «Catania. Rivista del Comune», IV, 1, 1932, pp. 11-17.

Id., *La IV mostra regionale d'arte*, «Catania. Rivista del Comune», V, 2, 1933 (V), p. 96.

S. Lombardo, *Cambio di paradigma nella storia dell'arte italiana degli anni '70: Postmoderno, Anacronismo e Transavanguardia come risposte polemiche all'avanguardia statunitense*, «Rivista di Psicologia dell'Arte», Nuova Serie, a. XXXV, n. 25, 2014, pp. 17-26.

G. Lombardo Radice, *Lezioni di didattica e ricordi di esperienza magistrale*, Remo Sandron, Firenze 1950.

R. Longhi, *Ricordo di Trombadori*, «Paragone», XV, 169, 1964, pp. 47-49.

Id., *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Sansoni, Firenze 1978.

G.L. Luzzatto, *Oskar Kokoschka*, «L'Arte», n.s. II (XXXIV), 2, 1931, pp. 145-160.

M.M. Lazzaro, L. Guasco, S. Nicolosi, R. Leone (a cura di), Tringale, Catania 1978.

I Maestri dell'Accademia. Elio Romano, F. Gallo (a cura di), s.i.t., Catania 1993.

Manifestazioni di arti figurative a Catania, A. Entità (a cura di), Tip. Novecento, Catania 1948.

A. Maraini, *L'Arte siciliana rifiorisce*, «La Tribuna», 4 giugno, Roma 1929, anche, «Bollettino dell'arte», I, 1, 15 luglio 1929, pp. 1-2.

Margherita Sarfatti, catalogo delle due mostre: *Segni, colori e luci a Milano*, Milano, Museo del 900, 21 settembre 2018 - 24 febbraio 2019; e *Il Novecento Italiano nel mondo*, Rovereto, MART, 22 settembre 2018 - 24 febbraio 2019, D. Ferrari, D. Giakon, A.M. Montaldo (a cura di), Electa, Milano 2018.

Maria Accascina e il Giornale di Sicilia. I. 1934-1937. Cultura tra critica e cronache, M.C. Di Natale (a cura di), Salvatore Sciascia, Caltanissetta 2006.

Matteo Barretta Dipinti, Verona, Galleria dello Scudo, 4-20 giugno 1974, U. Ferroni, M. Monteverdi (a cura di), s.i.t., s.l. [Verona] s.d. [1974].

Il Milione e l'astrattismo 1932-1938: la galleria, Licini, i suoi amici, Fermo, 2 - 31 luglio 1988; Monte Vidon Corrado, 6 - 31 agosto 1988, E. Pontiggia (a cura di), Electa, Milano 1988.

Montale, P. Marini, N. Scaffai (a cura di), Carocci, Roma 2019.

Mostra antologica di Elio Romano. Da oggi a Enna presso la galleria 'civica', «La Sicilia», Catania, 7 dicembre 1986.

Mostra d'arte contemporanea (40 anni d'arte italiana). Mostra degli artisti siciliani, Biennale di Venezia, Circoli artistici di Catania e Palermo (a cura di), catalogo, Catania – Palermo, febbraio – aprile 1949, Tip. Ospizio di beneficienza, Catania s.d. [1949].

II Mostra d'arte del sindacato siciliano fascista degli artisti, Palermo, Teatro Massimo, maggio - giugno 1929, Officine grafiche di E. Priulla, Palermo 1929.

VII Mostra d'arte toscana, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, ottobre - novembre 1934, Tipocalcografia Classica, Firenze 1934.

VIII Mostra d'arte toscana, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, ottobre - novembre 1935, Tipocalcografia Classica, Firenze 1935.

IX Mostra d'arte toscana, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, ottobre - novembre 1936, Tipografia Giuntina, Firenze 1936.

XII Mostra d'arte toscana, Firenze, Palazzo Strozzi, aprile – maggio 1941, Tip. Giuntina, Firenze 1941.

XIII Mostra d'arte toscana, Firenze, aprile –maggio 1942, s.i.t., s.l. [Firenze] s.d. [1942].

Mostra dei bozzetti di pittura e scultura. Concorso di II grado, Sanremo, Villa comunale, ottobre – gennaio 1936, Comitato permanente per i premi Sanremo (a cura di), s.i.t., s.l., s.d. [1936].

III Mostra del Sindacato nazionale fascista Belle arti, Milano, palazzo dell'arte, maggio – luglio 1941, Off. Grafica Muggiani, Milano 1941.

XI Mostra interprovinciale d'arte, Firenze, ottobre – novembre 1939.

Mostra personale del pittore Elio Romano, Catania, Circolo Artistico, F. Bellonzi (a cura di), s.i.t., s.l. [Catania] s.d. [1958].

IV Mostra regionale d'arte toscana, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, 10 maggio – 30 luglio 1930, Tip. G. Ciolli, Firenze 1930.

Mostra retrospettiva della pittura catanese, Catania, Castello Ursino, 1 - 31 ottobre 1939, Officina Tipografica la Stampa, Catania 1940.

R. Mundo, *L'arte impreziosisce la chiesa di Nissoria*, «La Sicilia», 25 luglio 1987.

A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

S.S. Nigro, *Elio Romano. Gli affreschi di Nissoria*, Arte Club, Catania 1986.

Id., *Quando un poeta prende il pennello: la parabola grande di Elio Romano, narratore coi colori*, «La Sicilia», Catania 6 gennaio 1987, p. 9.

Id., *Palpiti scolpiti. L'arte di Elio Romano*, «La Sicilia», Catania 27 dicembre 1990, Terza pagina, p. 3.

Il Nomade. Pippo Rizzo nell'arte del Novecento, Corleone, complesso di San Ludovico, 2 aprile - 7 maggio 2006, A.M. Ruta (a cura di), La Grafica, Messina 2006.

Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre, A. Mazzanti, L. Mancini, V. Genzini (a cura di), Polistampa, Firenze 2011.

M. Oliveri, *Mostra d'Arte Siciliana*, «Arte Nostra», IX, 3, marzo 1932, p. 52.

Omaggio a Gino Ghiringhelli, Milano, 28 novembre - 18 dicembre 1964, C. Zavattini (a cura di), «Il Milione. Bollettino della galleria del Milione», N.S., 103, novembre-dicembre 1964.

100 Opere di Giuseppe Cesetti, Prato, Galleria d'arte moderna Fratelli Falsetti, ottobre-novembre 1970, C.L. Ragghianti, D. Calcagno, F. Cagnetta (a cura di), Galleria d'arte moderna Fratelli Falsetti, Prato 1970.

C. Palma, *Le riviste dei GUF e l'arte contemporanea 1926-1945. Un'antologia ragionata*, Silvana, Cinisello Balsamo 2010.

M. Passeri, *Lirismo pittorico di Francesco D'Ascola*, «Gazzetta del Sud», Messina 10 dicembre 1969, p. 5.

Passo di corsa. Espressioni futuriste in Sicilia, A.M. Ruta (a cura di), Amici della pittura siciliana dell'Ottocento, Palermo 2004.

G. Patané, *Vita intellettuale a Catania*, «Catania. Rivista del Comune», III, 1, 1931.

Dal patrimonio comunale di Messina alla GAMM dentro e fuori le mura, catalogo generale delle opere, G. Famà (a cura di), Magika, Messina 2019.

G. Pensabene, *La Mostra siciliana*, «L'Ambrosiano», 24 febbraio, Milano 1932.

Pinacoteca Nunzio Sciavarrello, G. Frazzetto (a cura di), Tipografia Grafica Saturnia, Siracusa 2010.

Pippo Rizzo. Dialoghi futuristi, Palermo, Villa Zito, 2 luglio - 16 settembre 2018, G. Gueci, S. Troisi (a cura di), Glifo, Palermo 2018.
F. Pirandello, *Piccole impertinenze. Frammenti di autobiografia e altri scritti*, M.L. Aguirre D'Amico (a cura di), Sellerio, Palermo 1987.

La pittura in Italia. Il Novecento. 1945-1990, 2 t., C. Pirovano (a cura di), Electa, Milano 1993.

E. Pontiggia, C.F. Carli, *La Grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Mondadori-Electa, Milano 2006.

Il Postimpressionismo astratto di Togo, Università degli studi di Messina, Atrio dell'Ateneo, 27 dicembre 2010 – 20 febbraio 2011, T. Pugliatti, L. Ferlazzo Natoli (a cura di), Università degli Studi di Messina, Messina 2010.

Post zang tumb tuuum. Art Life Politics. Italia 1918-1943, Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio – 25 giugno 2018), G. Celant (a cura di), Fondazione Prada, Milano 2018.

Presenze siciliane. Arte nel XX secolo, Roma, Complesso monumentale del S. Michele, 2-28 giugno 1989, C. Strinati, S. Rossi, G. Proietti (a cura di), Guido Novi, Roma 1989.

Prima mostra del Sindacato nazionale fascista di Belle arti, Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo, aprile - giugno 1933, Tipocalcografia Classica, Firenze 1933.

XX Promotrice d'arte. Pittura Scultura Bianco/Nero, Catania, Circolo artistico, 29 aprile - 15 maggio 1951, Circolo artistico di Catania (a cura di), s.i.t., Catania 1951.

I Protagonisti dell'apprezzamento e del prestigio al riconoscimento dell'esemplarità, G. Accascina (a cura di), Il Lunario, Assoro 2005.

F.M. Provitina, *Agira e i suoi santi. I e II tomo. Gli Agiri di Agira, S. Filippo e la sua chiesa*, s.i.t., Palermo 2009.

XIV Quadriennale di Roma. Retrospettive 1931/1948, Electa, Milano 2005.

La questione siciliana, Catania, Castello Ursino, 13 novembre 1997 - 20 gennaio 1998, G. Frazzetto (a cura di), Giuseppe Maimone, Catania 1997.

G. Radice, *La Testimonianza di Elio Romano*, «Espresso sera», Catania 25-26 giugno 1993, p. 6.

E. Romano, *Fanuzza*, Giuseppe Maimone, Catania 1995.

C.L. Ragghianti, *Idee e miti del tempo: Per la Biennale di Venezia*, «La Rassegna d'Italia», I, 5, maggio 1946, pp. 82-98.

F. Russoli, *I disegni dei maestri: Il Novecento*, Fabbri, Milano, 1983.

S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1914-1943*, Minerva, Bologna 2000.

S. Scalia, *Il maestro e l'infinito*, «La Sicilia», Catania 2 agosto 1991, Terza pagina, p. 3.

Id., *Paesaggi interiori. Elio Romano e Assoro*, «La Sicilia», Catania 18 luglio 1992, Terza pagina, p. 27.

Id., *Una creatura dell'ombra.* Fanuzza*, il tributo pagato dallo scrittore per liberare il pittore*, «La Sicilia», Catania 10 giugno 1995, Terza pagina, p. 30.

Da Schmiedt a Schmiedt tra intimismo ed impegno, Palermo, Palazzo S. Elia, 16 settembre - 3 novembre 2013, A.M. Ruta, G. Barbera (a cura di), Fondazione Palazzo S. Elia, Palermo 2013.

L. Sciacca, *Il ruggito dei vecchi leoni*, «La Sicilia», Catania 27 Ottobre 1982, p. 3.

L. Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano 2009.

Lo scirocco e l'Etna. Voci e forme a Catania nel '900, Catania, Centro Le Ciminiere, Galleria d'Arte Moderna, 16 luglio – 18 settembre 2005, A. Scandurra (a cura di), Giuseppe Maimone, Catania 2005.

Da Sciuti a Dorazio. La collezione d'arte moderna della Regione siciliana, S. Troisi (a cura di), Assessorato regionale dei BB. CC. AA. e dell'I.S., Palermo 2011.

Scuola romana. Artisti a Roma tra le due guerre, Roma, Museo del Casino dei Principi, 1 novembre 2008 - 11 gennaio 2009), F.R. Morelli (a cura di), I.G.E.R. Tip., Roma 2008.

Scuola romana. Disegni: Mafai, Raphael, Scipione, Ziveri, Fazzini, Ferrazzi, Janni, Cagli, G. Frazzetto (a cura di), Galleria Andrea Cefaly, Catania s.d. [198 ...]

Sebastiano Milluzzo. Opere 1938-1996, Catania, Castello Ursino, 3 - 17 novembre 1996, G. Frazzetto (a cura di), Giuseppe Maimone, Catania 1996.

Seconda mostra nazionale del Sindacato nazionale fascista di Belle arti di Napoli, Napoli, Palazzina spagnola, settembre – ottobre 1937, A. Caldarola, Napoli 1937.

Seconda quadriennale nazionale d'arte. Catalogo generale, Tumminelli & C. St., Roma 1935.

Segno x segno. Collezione Alfio Milluzzo, Catania, Palazzo della cultura, 14 luglio – 28 agosto 2016, G. Radice (a cura di), Tyche, Siracusa 2016.

La sfida di Elio Romano. Conclusa la mostra antologica ennese, «La Sicilia», Catania 3 gennaio 1987, p. 4.

La Sicilia e l'Unità d'Italia, atti del congresso internazionale di studi storici sul Risorgimento italiano, Palermo, 15 - 20 aprile 1961, S.M. Ganci, R. Guccione Scaglione (a cura di), Feltrinelli, Milano 1962.

A. Signorelli, *Catania borghese nell'età del Risorgimento: a teatro, al circolo, alle urne*, Franco Angeli, Milano 2015.

N. Sofia, *La II Mostra del Sindacato Artisti di Sicilia*, «L'arte fascista», IV, 6, giugno, Palermo 1929, pp. 243-248.

M.A. Spadaro, *Sicilia senza confini*, in, *Novecento siciliano*, itinerante in varie sedi, 2003-2004, M.A. Spadaro (a cura di), Il Cigno, Roma 2003, pp. 73-88: 81.

Le stagioni di Sicilia di Elio Romano, Budapest, Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria, marzo 1980, F. Bellonzi (a cura di), s.i.t., s.l., s.d. [1980].

Statuto del Circolo artistico di Catania, Circolo artistico di Catania (a cura di), s.i.t., Catania 1949.

A. Tartaro De Simone, *Elio Romano il vincitore del concorso Panerai*, «Il Popolo di Trapani», Trapani 19 gennaio 1935.

Terza esposizione del sindacato regionale fascista di Belle arti di Sicilia, Palermo, Teatro Massimo, febbraio 1932, Officine grafiche F.lli Vena & C., Palermo 1932.

Togo. Paesaggi mediterranei, T. Trini (a cura di), Torcular, Milano 1993.

Togo. Terrestrità. Opere 1962-1989, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, dicembre 1989, Mazzotta, Milano 1989.

Thinking about exhibitions, B.W. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne (a cura di), Routledge, Londra 1996.

G. Tomasella, *«Caro Fromentin libico ...»: il rapporto con Giuseppe Marchiori e gli inizi di Pallucchini contemporaneista*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 35, 2011, pp. 25-34.

F. Torrisi, *Dipinti di Elio Romano all'Arte Club,* «Espresso Sera», Catania 27 novembre 1980.

L. Trucchi, *Mostre romane. Felice Casorati – Elio Romano – Gian Luigi Giovanola*, «La Fiera letteraria», a, XIII, 19 ottobre 1958, s.p.

E. Turri, *Il Paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 2001.

La vetrina dell'Ospe. Artisti a Messina negli anni '50, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 1997, L. Barbera (a cura di), Avvenire, Messina 2000.

V.U. Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato. Formazione fiorentina e residenza siciliana di Libero Elio Romano*, Alessandro Mancuso, Venaria Reale 2021.

D. Viva, *Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 195-222.

M. Viveros, *Lazzaro Domenico Maria*, in, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Torino 2005, vol. 64, pp. 233-235: 233.

Tesi

R. Leonardi, *Terra, uomini e sentimenti nel mondo di Elio Romano*, Accademia di Belle arti e Restauro 'Abadir', S. Agata Li Battiati, rel. Ch. Professore Francesco Tropea Pannemberg, a.a. 1998-1999.

F. Russo, *Un Organizzazione per i disorganizzati. I cenacoli degli artisti*, tesi di laurea, Università degli studi di Catania, Facoltà di Scienze politiche, Corso di laurea in Scienze sociologiche, a.a. 2005-2006, relatore, Ch. Professore Renato D'amico.

Sitografia

https://www.academia.edu/16746235/Artistic_research.

http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=14&c=I&a=430476.

http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1029847/.

http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1029852/.

https://www.cezannecatalogue.com.

http://www.doloresgardassanich.com.

http://www.quadriennalediroma.org/arbiq_web/index.php?sezione=artisti&id=9702&ricerca=.

http://www.quadriennalediroma.org/arbiq_web//repository/documenti/Mostre%20romane1958-10-19.jpg.

http://www.siculorum.unict.it/views/home/article-detail.php?id=150.