

La pittura di Paolo Cinanni

MARIA CARMELA MONTELEONE

Nel riferire dei primi esiti di questo studio sulla figura di Paolo Cinanni pittore è doveroso porre una premessa.

Se sull'attività di militante e dirigente comunista e sindacale, così come sugli studi politico-sociali, la bibliografia appare considerevole, sulla produzione artistica, parte integrante l'attività d'intellettuale impegnato, non vi sono pressoché notizie ed è persino difficile, al momento, ricostruirne il catalogo. Censimento delle opere, schedatura e cronologia sono condizioni essenziali ad una prima sistemazione critica della produzione pittorica che, per altro, andrà esaminata non disgiunta dalla sua attività di politico e di studioso.

Tra le poche fonti specifiche attualmente a disposizione, ricordiamo il catalogo della mostra svolta nel 1984 a S. Giovanni in Fiore (CS)¹, seconda patria del Cinanni, catalogo presentato da Aldo Turchiaro², pure lui pittore impegnato, i cenni presenti in opere autobiografiche³ e le tele ancora in possesso della famiglia, che tanto generosamente ha donato ai geracesi un nucleo importante⁴. A questo si aggiungono una mole di appunti vari, in parte da studiare⁵, e le testimonianze dei familiari e di quanti lo conobbero.

Pertanto, si cercherà in questa sede di tracciare le linee principali di uno studio che andrà approfondito sulla scorta d'ulteriore materiale.

Nel 1932, all'età di 16 anni, Paolo Cinanni si ammala di pleurite. Non è il primo confronto con la durezza della vita. Pochi anni prima aveva lasciato con la sua famiglia, la natia Gerace, per affrontare incognite e speranze di un trasferimento a Torino nel

¹ Paolo Cinanni, *Paolo Cinanni, mostra antologica, S. Giovanni in Fiore, Sala Basile – 6-30 ottobre 1984*, catalogo, S. Giovanni in Fiore, 1984.

² Su Aldo Turchiaro (1929), Antonio Del Guercio, *La pittura del Novecento*, Milano, 1992, pp. 186 e 237; Enrico Crispolti, *La pittura in Italia, il Novecento/3: le ultime ricerche*, Milano, 1994.

³ Paolo Cinanni, *Il passato presente (una vita nel P.C.I.)*, con introduzione di Mario Geymonat, Marina di Belvedere, 1986; Id., *Abitavamo vicino alla stazione. Storia, idee e lotte di un meridionalista contemporaneo*, a cura di Giovanni Cinanni e Salvatore Oliverio, Soveria Mannelli, 2005.

⁴ Conservato presso il Museo Civico di Palazzo Tribuna, Gerace (RC).

⁵ Parte ancora in possesso della famiglia, parte depositata presso l'Archivio dell'ICSAIC e parte presso l'Archivio Comunale di Gerace (RC).

tentativo di sfuggire alla miseria⁶. Per aiutarlo a sopportare la lunga convalescenza, gli furono donati un manuale di disegno ed un album adottati allora all'Accademia di Belle Arti. Fu il momento della scoperta e della prima acquisizione dei rudimenti di un linguaggio del quale molto tempo dopo, ormai uomo maturo, sindacalista di primo piano, dirigente del Partito comunista italiano e fine studioso, sonderà tutte le potenzialità espressive in rapporto agli obiettivi politici perseguiti.

Infatti, per Cinanni la pittura non fu hobby, come si direbbe oggi, attività destinata a distoglierlo dagli affanni lavorativi, ma strumento di lotta di un uomo impegnato con tutte le sue forze a contribuire alla costruzione di una società nuova, diversa, migliore. Sarebbe, pertanto, erroneo cedere alla tentazione di considerare semplicisticamente i suoi dipinti come le opere di un burocrate, dalla cultura specifica approssimativa. Anzi, come si vedrà, la contestualizzazione della produzione nel panorama artistico italiano, l'articolazione delle tipologie, la sperimentazione tecnica, la seria ricerca espressiva, fanno di Cinanni un artista a tutto tondo, pienamente autonomo e consapevole del proprio ruolo.

Nel 1936 si verifica una svolta nella sua vita con l'inizio della consuetudine con Cesare Pavese (1908-1950) che, di ritorno dal confino politico di Brancaleone (RC), diventa maestro del giovane, determinato a riprendere gli studi e conseguire la maturità classica. Successivamente l'alunnato si trasformerà in salda amicizia, decisiva anche per la maturazione politica del Calabrese. L'avvicinamento al marxismo, i contatti con il mondo culturale torinese, tra i più attivi d'Italia anche per la presenza in quegli anni di brillanti figure di intellettuali, la conoscenza del pensiero di Gobetti e di Gramsci e l'entrata nelle file del Partito comunista con l'attiva partecipazione alla Resistenza, sono le tappe formative, che prendono l'avvio proprio da quella conoscenza.

Ma ritorniamo agli anni Trenta.

Mentre Cinanni apprende i rudimenti dell'arte nel sanatorio dove è stato ricoverato, il mondo artistico italiano, spesso con aggregazioni spontanee, più o meno compatte dalla stessa volontà di reagire al ristagno autarchico novecentista⁷, rimedita sulle esperienze straniere, soprattutto francesi, tra Realismo, Impressionismo ed Espressionismo.

Si tratta di gruppi o singole personalità nei quali comincerà a maturare l'opposizione alla linea di consenso, dissidenza sugli indirizzi culturali che si tradurrà, alla fine degli anni Trenta e nel difficile periodo della guerra, in aperta opposizione politica al regime. Infatti, il fascismo, forse più per sottovalutazione del fenomeno, che per apertura mentale⁸, non presenterà, in genere, l'aggressività

⁶ Anche il padre ed il nonno erano stati emigranti.

⁷ Si veda Rossana Bossaglia, *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*, Milano, 1979 e bibliografia relativa.

⁸ A tal proposito, centrale fu la controversa figura di Giuseppe Bottai (1895-1959), intellettuale ed esponente del regime, che dal 1936 al 1943 ricoprì anche l'incarico di ministro dell'Educazione Nazionale. Si veda Giuseppe Bottai, *La politica delle arti: scritti 1918-1943*, a cura di Alessandro Masi, Roma, 2009. Su arte e fascismo Umberto Silva, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, 1973.

del nazismo⁹ verso gli intellettuali indipendenti e tollererà un certo dibattito sulle arti, pur non incoraggiandolo.

Così, già alla fine degli anni Venti, Scipione (pseudonimo di Gino Bonichi, 1904-1933), Mario Mafai (1902-1965) e Antonietta Raphaël (1900-1975) danno vita alla Scuola romana di via Cavour¹⁰, dalle suggestioni manieriste e barocche filtrate attraverso l'espressionismo dell'École de Paris, con particolare riferimento a Maurice de Vlaminck (1876-1958), Chaim Soutine (1893-1943), Jules Pascin (1885-1930) e Marc Chagal (1887-1985).

Nello stesso torno di tempo, grazie all'apporto teorico del critico Edoardo Persico, si sviluppa a Milano il gruppo dei Chiaristi lombardi¹¹, tra Scapigliatura, Colorismo lombardo ottocentesco ed Impressionismo francese.

Poco tempo prima lo stesso Persico e Lionello Venturi avevano ispirato la riflessione sull'arte francese tra impressionisti e fauves del Gruppo dei Sei di Torino¹², costituito da Gigi Chessa (1898-1935), Francesco Menzio (1899-1979), Enrico Paulucci (1901-1999), Nicola Galante (1883-1969), Jessie Boswell (1881-1956) e quel Carlo Levi (1902-1975) che, come vedremo, sarà molto vicino a Paolo Cinanni.

Da queste premesse, come già detto, si svilupperanno, negli anni Trenta inoltrati e, soprattutto, durante il conflitto mondiale, tendenze artistiche dai contenuti più apertamente antifascisti con il coinvolgimento dei protagonisti nell'attività politica clandestina e nella lotta resistenziale. La nuova via fu indicata da Pablo Picasso (1881-1973) nel 1937, con la denuncia dei devastanti effetti dell'alleanza tra l'Italia fascista e la Germania nazista, con quel primo sconvolgente coinvolgimento di civili che si ebbe con il bombardamento della cittadina spagnola di Guernica¹³.

Molti capirono che era giunto il momento di agire. La presa di posizione di un artista di primo piano come Picasso accelerò il processo di acquisizione di consapevolezza di tanti giovani artisti che, accogliendo le idee marxiste, fecero dell'arte uno strumento di lotta politica. Si fa strada, così, una nuova figura di intellettuale il cui modo di essere "consiste - usando le parole di Gramsci - nel mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, organizzatore, persuasore permanente"¹⁴.

Punta avanzata dell'arte "impegnata" in Italia fu il movimento Corrente¹⁵, che sin dal

⁹ Si veda Berthold Hinz, *L'arte del nazismo*, Milano, 1975; Giovanni Costantini, *L'arte sotto il nazismo. Considerazioni attorno ad una conferenza di Alois Jakob Schardt*, "Quaderni di Olokaustos", n. 3, 2005, pp. 173-213.

¹⁰ Sull'argomento Dario Durbè, *La scuola romana (1930-1945)*, "Quaderni della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma", 13, Roma, 1960.

¹¹ Si veda Rossana Bossaglia, *I chiaristi*, Milano, 1999.

¹² Sull'argomento Mirella Bandini (a cura di), *I Sei Pittori di Torino 1929-1931*, catalogo della mostra, Milano, 1993 e bibliografia relativa.

¹³ Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Olio su tela, 351 x 782 cm. Madrid, Centro de Arte Reina Sofia.

¹⁴ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, III, quaderno 12, Torino, 1975, pp. 1550-1551.

¹⁵ Si veda Marco Valsecchi, *Artisti di «Corrente»*, Milano 1963.

1938 ruota tra Milano e Roma intorno alle figure di Ernesto Treccani (1920), Renato Birolli (1905-1959), Aligi Sassu (1912-2000), Giacomo Manzù (1908-1991), Renato Guttuso (1912-1987) e vari altri. Questi, recuperando le acquisizioni del dibattito degli anni Venti e Trenta, alla luce di un impegno nuovo dell'artista nella società, si pongono il problema di quali fossero le migliori modalità comunicative. Ci si indirizza verso il realismo, come viene ribadito da alcuni esponenti nel manifesto, redatto tra il 1942 e il 1943, in cui si imposta "il discorso pittorico in funzione rivoluzionaria" e confermato nel 1946 dal manifesto *Oltre Guernica*¹⁶.

Il realismo, del resto, nella tradizione marxista è considerato il più adatto ad un'arte al servizio della rivoluzione, ma quale significato dare al termine realismo e quale rapporto debba avere l'artista con le gerarchie burocratiche governative e partitiche è, sin da subito, al centro di un acceso dibattito anche in Italia, come già in precedenza a livello internazionale¹⁷.

La discussione si fa drammaticamente vivace nell'immediato dopoguerra e coinvolge la stessa dirigenza del partito comunista, che diviene il principale Partito della sinistra. In particolare, si chiede un totale asservimento dell'artista, con esiti destinati a non essere molto diversi dal realismo socialista stalinista, paradossalmente richiamantesi ad un logoro accademismo borghese.

Il dibattito nel mondo dell'arte, invece, appare più specificamente tecnico tra scelta realista e scelta astrattista¹⁸. Nel Fronte nuovo delle arti (1947) si raggiunge una prima conciliazione delle posizioni, in nome della comune convinzione della necessità dell'impegno politico dell'intellettuale marxista, impegno che non viene, per altro, mai messo in discussione. Le divergenze si accentueranno, però, in seguito alle polemiche alimentate dalla stroncatura del formalismo da parte di Togliatti in un articolo pubblicato su *Rinascita* nell'ottobre del 1948¹⁹. Indubbiamente la rigida posizione del Partito comunista, nata da sostanziale incomprensione delle specificità dei linguaggi artistici, è un grosso errore della politica verso la cultura e finì coll'allontanare molti intellettuali. L'allontanamento divenne definitivo negli anni Cinquanta in seguito alla difesa ad oltranza dello stalinismo e della repressione ungherese²⁰.

Intanto, dopo l'impegno nella Resistenza, arriva per Cinanni il tempo delle lotte per la rivendicazione di terre e diritti a fianco dei contadini della Calabria e del Piemonte, lotte cui i partiti dell'ex Fronte popolare danno sistematicità e base ideologica.

¹⁶ Giuseppe Ajmone, Rinaldo Bergolli, Egidio Bonfante, Gianni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Cesare Peverelli, Vittorio Tavernari, Gianni Testori, Emilio Vedova, *Manifesto del Realismo*, "Numero", n. 2, 1946.

¹⁷ Si veda Giorgio Kaiserlian, *Polemiche sul Realismo*, Roma, 1956.

¹⁸ Sull'argomento Lionello Venturi, *Arte figurativa e arte astratta*, Firenze, 1950; Piero Lucia, *Intellettuali italiani del secondo dopoguerra: impegno, crisi, speranza*, Napoli, 2003.

¹⁹ Si tratta di una recensione alla Prima mostra nazionale d'arte contemporanea, allestita all'Alleanza della Cultura di Bologna, recensione pubblicata su "Rinascita" nell'ottobre del 1948 a firma di Roderigo di Castiglia, pseudonimo di P. Togliatti.

²⁰ Sulle vicende artistiche del periodo Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, 1957.

L'esperienza viva della realtà sociale italiana gli consente di formarsi strumenti di comprensione, finalizzati alla formulazione di ipotesi di soluzione della questione meridionale, sul ruolo dei contadini nel mondo industrializzato e sull'inquadramento del fenomeno dell'emigrazione. Le sue scelte non coincidono, però, con quelle della dirigenza comunista e, divenuto, ormai, personaggio scomodo ed ingombrante, viene gradualmente allontanato con l'attribuzione di incarichi di sempre minore rilevanza.

Ed è proprio in questo periodo che l'impegno sociale di Cinanni comincia progressivamente a cambiare mezzi, dall'attività organizzativa nella dirigenza del partito, alle prevalenti attività di studioso e pittore, che continueranno fino alla morte.

Il recupero del contatto con la base si verifica con la fondazione, al fianco di Carlo Levi, della FILEF (Federazione Italiana Lavoratori Emigrati e Famiglie). La collaborazione con Levi fu intensa e riguarda non solo l'attività sindacale, ma anche quella scientifica e, soprattutto, come vedremo, quella artistica.

Infatti, la ripresa, anzi il vero inizio, dell'attività pittorica di Cinanni coincide con l'intensa frequentazione di uno dei grandi rappresentanti della pittura del dissenso degli anni Trenta, che dovette contribuire ad incoraggiare ed indirizzare l'attività artistica del Geracese. Tuttavia, quali fossero le conoscenze e l'attenzione rivolta dal dirigente comunista al mondo dell'arte prima di quel sodalizio e la sua cultura artistica sono aspetti ancora da chiarire, tanto da costituire una delle linee di sviluppo degli studi futuri sull'argomento. Si può ipotizzare che il dibattito sulle arti, almeno a partire dagli anni Trenta, non fosse estraneo all'orizzonte di interessi del Cinanni, così come dovette suscitare in lui grande partecipazione il problema dei rapporti tra intellettuale e società e quello, lacerante, sul realismo. Tanto Levi quanto Cinanni sono convinti che l'intellettuale possa e debba intervenire nella realtà sociale contribuendone al miglioramento, ma nella piena autonomia dei linguaggi specifici a propria disposizione. Coincidente è la decisa scelta realista, così come le basi della formazione artistica, che prende l'avvio anche per Cinanni, come vedremo analizzando alcune opere, proprio dalle riflessioni del Gruppo dei Sei, per essere poi arricchita da stratificazioni successive.

Esaminandone la produzione, emerge una solida cultura figurativa, che va al di là del semplice interesse amatoriale. Così come, ad un primo esame del materiale donato dalla famiglia, si coglie la più recente attenzione verso l'incisione, nella coerente ricerca di mezzi per la diffusione delle idee, mezzi atti a raggiungere più facilmente le classi popolari, per renderle consapevoli dei loro diritti e artefici del loro riscatto. Egli, anche in questo, si collega alla ricerca di Levi, entusiasta sperimentatore di tecniche e materiali spaziando dalla pittura, alla scenografia cinematografica, all'acquaforte, alla cartellonistica politica. Ché l'estensione della ricerca dalla pittura tradizionale, per natura rivolta a fruitori individuali o ad élite, alle tecniche di riproduzione e ampia diffusione dei messaggi visivi, fu un tema classico di riflessione in ambito marxista,

con un dibattito che trova le prime sistemazioni teoriche nel celebre saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*²¹.

Ma ritorniamo alle coordinate della cultura figurativa di Cinanni.

Si rileva in modo più evidente l'influenza dei fauves filtranti il messaggio di P. Gauguin (1848-1903) e P. Cézanne (1839-1906). E poi la nuova oggettività tedesca e, forse, qualche spunto dalla Secessione viennese. Non si manifestano, invece, sostanziali riferimenti alla Metafisica di Giorgio De Chirico (1888-1978), se non nella rarefazione di alcune atmosfere, così come non si rileva, a differenza di altri artisti del periodo²², una considerevole influenza formale picassiana. Inevitabile per noi il confronto con il Muralismo messicano, collegato per base ideologica e comunanza di obiettivi, ma non per riferimenti effettivi. Si ravvisa, invece, vicinanza al primitivismo e forse all'arte popolare dei cantastorie.

Notevole appare l'influenza del Surrealismo, con il quale vi sono delle vere e proprie affinità elettive. Infatti, il Surrealismo nel 1930, con il secondo manifesto, si pose esplicitamente al servizio della rivoluzione, ritenendo che la libertà individuale, che aveva come obiettivo, si potesse pienamente esplicare solo in una società libera e priva delle costrizioni imposte dalla borghesia, verso la quale si scagliava proprio la lotta rivoluzionaria marxista²³.

Forti affinità si rilevano, per tanti versi, con Renato Guttuso, il pittore che visse più di ogni altro le vicende del realismo italiano, mantenendo sempre la consapevolezza che essere artista realista volesse dire ben altro che ubbidire acriticamente ai dettami di partito. Anzi, si vuole qui ricordare un'affermazione che potrebbe tranquillamente riferirsi anche all'opera, e non solo pittorica, dello stesso Cinanni: "La pittura raffigura il mondo come è. Attraverso questa pittura vengono fuori idee e rapporti umani. Non credo a quelli che dipingono idee: sono le idee che devono venir fuori dalle cose" (1978).

Purtroppo, la selezione di cui si è in possesso è molto limitata, rispetto ai centinaia di quadri realizzati e non consente di verificare la varietà e la consistenza delle tematiche affrontate. Si ha l'impressione che i dipinti a contenuto più direttamente politico siano stati più numerosi, ma più facilmente dispersi.

Fermo restando l'unitarietà della sua produzione, vorrei soffermarmi su tre quadri emblematici di altrettanti nuclei espressivi: *Strage di Stato a Melissa* (1979), *Riti d'iniziazione in Magna Grecia* (1984), *Autoritratto con Andrea e Gianni* (1974).

Strage di Stato a Melissa (fig. 1) è il tipico dipinto di contenuto politico-sociale, così come *I funerali di Lamedica a Torremaggiore* (fig. 2) e *Maggio 1981* (fig. 3)²⁴,

²¹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1955. (ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, prefazione di Cesare Cases; traduzione di Enrico Filippini; con una nota di Paolo Pullega, Torino, 2000).

²² Come avviene, ad esempio, in Guttuso.

²³ André Breton, *Manifesti del surrealismo*, Torino, 2003.

²⁴ "Un'antica tradizione irlandese portava i contadini, angariati dagli usurpatori delle loro terre, a darsi



Fig. 1



Fig. 2

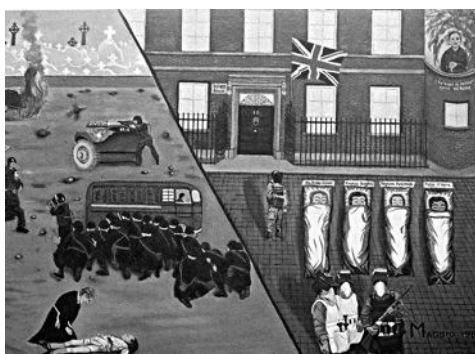


Fig. 3 (particolare)



Fig. 4

quest'ultimo destinato all'ampia diffusione attraverso un'acquaforte. Si tratta di vaste composizioni, dal realismo sintetico e di grande immediatezza comunicativa, tra primitivismo e figuratività da cantastorie, ma con una precisione documentaria estremamente scrupolosa. L'artista, attraverso la rigorosa narrazione degli avvenimenti, è testimone e rende i destinatari del messaggio visivo testimoni della travagliata storia della conquista dei diritti del popolo: il sacrificio di pochi per il bene di tutti deve essere motivo di riflessione e impulso a seguirne l'esempio.

In un festoso giallo abbacinato dal sole del Sud, con un paesaggio che ricorda i campi di grano (fig. 4) del periodo più felice della vita di van Gogh (1853-1890), una giornata di lavoro si trasforma in tragedia: i soldati, sempre senza volto, come nelle *Fucilazioni* (fig. 5) di Goya (1746-1828), chiusi nelle loro fosche divise, eseguendo ordini di un potere lontano e prevaricatore, si accaniscono contro inermi contadini

la morte, digiunando sotto la porta dei loro oppressori. Nel maggio 1981, si sono dati la morte, digiunando nelle carceri dell'Ulster i primi quattro patrioti irlandesi, imprigionati dagli occupatori inglesi: il primo a morire - il 5 maggio - era stato l'On. Bobby Sands, primo deputato repubblicano eletto alla Camera dei Comuni. Lo seguirono nello stesso mese i tre giovani patrioti Francis Hughes, Raymond Mc Creesh e Patrick O'Hara. (...)” da Paolo Cinanni, *Paolo Cinanni, mostra antologica*, cit., p. 6.



Fig. 5

ed animali intenti al loro lavoro. I morti e i feriti sono sparsi nel paesaggio, reso vastissimo dall'alta linea dell'orizzonte. Elemento centrale della composizione, tanto da dividerne lo spazio in due parti, è la monumentale figura di Angelina Mauro²⁵, che è stata appena ferita a morte e sta ricadendo all'indietro. La linea compositiva, che nasce da Angelina, si sviluppa verso l'alto, come prosecuzione fisica, ma anche ideale, nella bandiera sventolante del Partito comunista, con l'indicazione del luogo e della data della strage, e nell'uomo, lo

stesso autore, che accorre, quasi a cercare di fermare quell'orrore, mostrando un cartello, in cui sono citati gli articoli della costituzione che rendono legittima l'occupazione delle terre. Si tratta di uno dei concetti-chiave sulle lotte contadine di Cinanni, che soleva dire "che su quei campi le comunità contadine avevano diritti molto antichi" ed era come se le occupazioni fossero fatte "con la costituzione in mano"²⁶.

Nonostante il registro, diciamo, popolare adottato per garantire l'immediatezza comunicativa, la composizione appare lungamente meditata e con una serie di rimandi e suggestioni molto interessante. Oltre a quelli citati, ricordiamo ancora il Gauguin di *Da dove veniamo? chi siamo? dove andiamo?* (fig. 6) con la forte analogia-contrasto (fig. 7) tra il ruolo compositivo di Angelina e quello della figura che simbolicamente raccoglie i frutti della vita, mentre Angelina non potrà più né dare, né raccogliere frutti.



Fig. 6

²⁵ Angelina Mauro, con Giovanni Zito e Francesco Nigro, cadde vittima della repressione seguita all'occupazione del fondo Fragalà, il 29 ottobre 1949. Quindici furono i feriti.

²⁶ Sull'argomento Paolo Cinanni, *Lotte per la terra e comunisti in Calabria, 1943-1953: terre pubbliche e Mezzogiorno*, prefazione di Umberto Terracini; considerazioni storico-giuridiche di Guido Cervati, Milano, 1977.

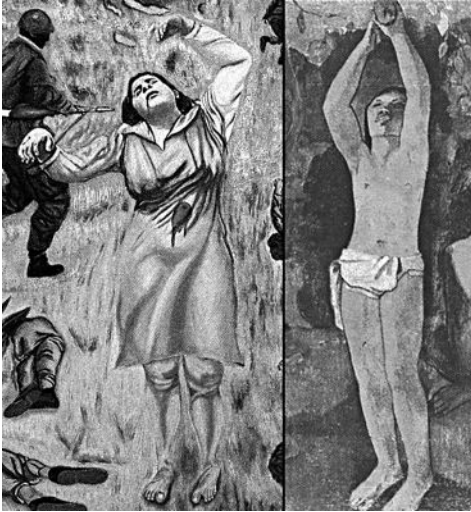


Fig. 7



Fig. 8

Come già detto, la precisione documentaria in questo tipo di dipinti sembra essere particolarmente importante per l'artista. Basti pensare che nei *Funerali di Lamedica*, narrante un altro tragico episodio delle lotte contadine²⁷, riproduce una foto d'epoca (fig. 8) inserendola in un contesto narrativo dominato dalla figura di Giuseppe Di Vittorio, che si contrappone, come eroe positivo, all'incombente figura del militare²⁸.

Riti di iniziazione in Magna Grecia (fig. 9) è opera di tema apparentemente leggero, quasi il proiettarsi del sogno nella dimensione della leggenda e del mito. A parte la suggestione, non saprei dire se diretta o indiretta, di un particolare del *Giardino delle delizie* (fig. 10) di H. Bosch (1453-1516) e il riferimento evidentissimo alla *Danza* (fig. 11) e alla *Gioia di vivere* di H. Matisse (1869-1954), il dipinto presenta, come in tanti altri del Nostro, una donna moderna, libera e liberata, contro i tabù, le costrizioni e i pregiudizi che la relegano ai ruoli di figlia, sposa e madre, ruoli tradizionali che trovano significato solo nella presenza dell'uomo, senza il quale è destinata tristemente all'infelicità, come nel dipinto *Sola!* di Emilio Longoni (1859-1932)²⁹. Questo tipo di donna, è immagine assoluta di libertà ed espressione del nuovo mondo che sorgerà

²⁷ L'episodio si svolse il 29 novembre 1949 a Torremaggiore (FG) e gli uccisi furono Antonio La Vacca, bracciante agricolo di 42 anni e Giuseppe Lamedica, stradino comunale di 37 anni. I funerali proibiti per motivi di ordine pubblico, si svolsero in forma simbolica il 2 dicembre con la partecipazione di Giuseppe Di Vittorio.

²⁸ Anche in questo dipinto l'artista si ritrae come testimone nel personaggio che indossa il cappotto nero e tiene in mano un giornale a fianco del feretro.

²⁹ Emilio Longoni (1859-1932), *Sola!*, 1900, pastello su carta. Milano, Casa di Lavoro e Patronato per i Ciechi di guerra di Lombardia.

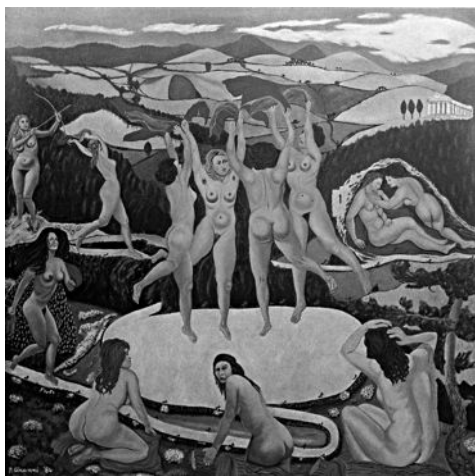


Fig. 9

passato. In *Le tre Grazie*³¹, *Io sono mia*³², *Nudo sdraiato su tappeto rosso* (fig. 12), *Sinfonia nel bosco*³³ e vari altri, tra rarefazioni surrealiste, si muovono liberamente nello spazio, prendendone pieno dominio. Donne che non rifuggono dall'uomo, ma che, sfuggite alla tradizionale posizione subalterna, sanno esserne compagne di lotta e di vita. In esse troviamo la monumentale essenzialità dei nudi di Modigliani

dalla rivoluzione. Un legame preciso si coglie tra la società basata sul matriarcato della Magna Grecia e la donna del futuro socialista, danzante quest'ultima al centro della composizione, dall'anatomia agile e tornita, dalle chiome dal taglio moderno, consapevole di sé e pienamente autonoma.

Le donne sono numerosissime nella produzione di Cinanni ed ostentano orgogliosamente la loro nudità, come in *Viva la rivoluzione femminista* (1978)³⁰, dal contenuto più scopertamente ideologico, con la contrapposizione tra i nudi dionisiaci delle donne moderne e la lunga teoria di quelle in scialle nero, prive di una loro individualità ed irrimediabilmente legate al



Fig. 10

³⁰ *Viva la rivoluzione femminista*, 1978. Olio su tela, 117 x 150 cm. Gerace (RC), Museo Civico, Palazzo Tribuna, Donazione Cinanni.

³¹ *Le tre Grazie*, 1975. Olio su tela, 120 x 150 cm. Collezione privata.

³² *Io sono mia*, 1982. Olio su tela, 70 x 53 cm. Gerace (RC), Museo Civico, Palazzo Tribuna, Donazione Cinanni.

³³ *Sinfonia nel bosco*, 1986. Olio su tela, 112 x 51 cm. Collezione privata.

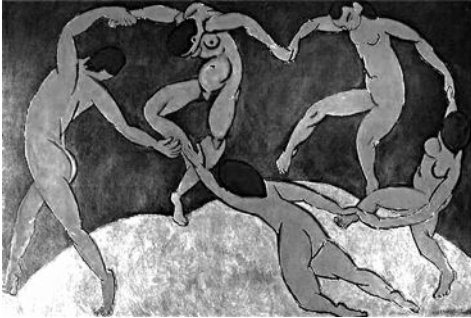


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

(1884-1920)³⁴, la pienezza di forme di quelli di Matisse³⁵, la modernità delle donne di Tamara de Lempicka³⁶ e la spregiudicatezza di quelle di Guttuso³⁷. La figura femminile, dalle forme ben definite e massicce alleggerite da una tavolozza luminosissima, è anche al centro delle più recenti ricerche e sperimentazioni.

Ad una dimensione più intima, quella degli affetti, si richiamano i ritratti delle persone care. Si tratta di immagini di grande espressività e compostezza, pervase di pudica riservatezza.

Bellissimo il *Ritratto di Andrea*³⁸, così intenso, e soprattutto l'affabile *Autoritratto con Andrea e Gianni* (fig. 13). Paolo, padre dall'aspetto un po' burbero, abbraccia i figli, prolungamento della propria esistenza, aprendo le mani sul petto, più che a frenarne le intemperanze, a proteggerli, ché la loro vita non sia travagliata come la propria.

³⁴ Si veda Amedeo Modigliani (1884-1920), *Nudo sdraiato a braccia aperte*, 1917. Olio su tela, 60 x 92 cm. Collezione privata.

³⁵ Si veda Henry Matisse, *Nudo blu, ricordo di Biskra*, 1907. Olio su tela, 92 x 140 cm. Baltimora, Museum of Art.

³⁶ Si veda Tamara de Lempicka (1898-1980), *Gruppo di quattro nudi*, 1925 circa. Olio su tela, 130 x 81 cm. Collezione privata.

³⁷ Si veda Renato Guttuso, *Nudo sdraiato con calze nere*, 1980. Olio su carta intelata, 100 x 150 cm. Collezione privata.

³⁸ *Ritratto di Andrea*, 1977. Olio su tela, 37 x 30 cm. Collezione privata.