

ARTYPE
aperture sul contemporaneo



Alessandra Borgogelli
Raffaella Bonzano
Francesco Cavallini
Pierluca Nardoni

Aspetti del Primitivismo in Italia



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume uno

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>
2015

Volume uno

Aspetti del Primitivismo in Italia

Alessandra Borgogelli, Raffaella Bonzano,

Francesco Cavallini, Pierluca Nardoni

ISBN 9788898010240

ISSN 2465-2369

Edito da Dipartimento delle Arti visive, performative, mediali

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Silvia Grandi, ricercatore confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, è docente di Fenomenologia dell'arte contemporanea per il Corso di Laurea Magistrale in Arti visive.

In copertina: Alberto Magri, *La casa colonica*, 1912

Indice

Prefazione , Giuseppe Virelli	5
Primitivismo e deformazione , Alessandra Borgogelli	9
Appunti per una linea sintetica toscana , Pierluca Nardoni	
Sinteticità e 'originarietà'	33
L'infanzia dell'arte	67
Il caso Soffici: un modo 'altro' di intendere le origini	78
Alberto Magri espressionista , Raffaella Bonzano	
Gli anni della formazione 1899-1910	103
La fase espressionista 1911-1916	125
Oswaldo Licini 1908-1920 , Francesco Cavallini	
Bologna	189
Da Firenze a Parigi	218
Il primitivismo fantastico	235
Bibliografia	269
Abstract	291

Prefazione

GIUSEPPE VIRELLI

Solo negli ultimi anni, gli studi più avveduti hanno fatto emergere in maniera sempre più chiara come nei primi due decenni del Novecento si sia sviluppata in Italia una schiera di artisti impegnati a superare i vari indirizzi stilistici dominanti sul territorio nazionale, da quelli ancora legati alle formule tardo ottocentesche d'ispirazione realista e impressionista a quelle più avanzate proposte dal Simbolismo, per giungere a soluzioni incentrate sulla volontà di recuperare un linguaggio di stampo neo-primitivista. In breve, a partire dal primo decennio del ventesimo secolo si è sviluppata anche nel nostro paese una corrente *fauve-espressionista* forte, benché mai formalmente unita sotto un'unica bandiera. A differenza dei colleghi d'oltralpe, infatti, i Nostri non si coagularono mai in un gruppo compatto come quello della Die Brücke in Germania, né elessero un luogo preciso dove operare come accadde per i *Fauve* a Parigi. Questa situazione per così dire a maglie larghe, dove le singole personalità appartenenti a un'intera generazione hanno saputo mantenere un alto grado d'indipendenza, se da un lato rispecchia la peculiarità di un paese da sempre diviso in realtà regionali, dall'altro è stata anche la causa del ritardo con cui la critica è giunta a riconoscere una via italiana al primitivismo. La maggior parte degli studiosi, invero, si sono limitati a prendere in esame soltanto alcuni casi di grande rilievo (Gino Rossi, Umberto Moggioni, Aroldo Bonzagni, Tullio Garbari, Lorenzo Viani, Arturo Martini ecc.) senza però riuscire a inquadrarli all'interno di un contesto più generale, il solo in grado di restituirci la complessità di un fenomeno nel suo insieme.

Il primo e più importante contributo scientifico che ha avuto il merito di riunire sotto un unico fronte le varie "membra sparse" di questo espressionismo nostrano si deve a Renato Barilli e Alessandra Borgogelli, curatori della pionieristica mostra *L'Espressionismo Italiano* tenutasi nel 1990 a Torino presso la Mole Antonelliana. In quella occasione i due studiosi ricostruirono efficacemente i confini di quel "continente sommerso", pur rispettando i diversi 'dialetti' regionali o i singoli 'accenti' personali.

Per questo motivo, è sembrato opportuno ripartire in questa raccolta di saggi proprio da quel primo e fondamentale studio. In particolare, si è voluto qui riproporre il testo *Primitivismo e deformazione* della Borgogelli, il quale, per il forte impianto metodologico e la capacità di analisi con cui la studiosa passa in rassegna i principali artisti coinvolti in questo fenomeno artistico, funge ancora oggi da premessa imprescindibile per chiunque voglia affrontare il tema in questione. Lo snodo centrale su cui ruota l'intera disamina, riguarda per l'appunto le origini e lo sviluppo della corrente primitivista nel territorio italiano all'aprirsi del XX secolo. Nello specifico la Borgogelli, attraverso la ricostruzione del grande dibattito che sorse nei circoli culturali e artistici del tempo, individua un atteggiamento peculiare del nostro modo d'intendere le 'origini' rispetto a quello francese o tedesco. A differenza di questi ultimi, la ricerca di forme primigenie non prende affatto le mosse dalle influenze che ebbero sul continente europeo le culture primitive extra-occidentali, ma scaturisce da una regressione auto-gena compiuta dai nostri artisti e che affonda le sue radici su gli esempi autoctoni del Trecento e del primo Quattrocento.

Su queste importanti riflessioni, fa leva il saggio di Pierluca Nardoni, il quale concentra la propria analisi sul fecondo territorio della Toscana. Lo studioso, partendo da quel "corredo genetico" che impone un ciclico ritorno agli antichi a partire sin

dall'Ottocento (*in primis* i Puristi e, successivamente i Macchiaioli), traccia dei precisi profili di quegli artisti che nei primi anni del XX secolo operarono sotto l'egida di un sintetismo ortodosso: Lorenzo Viani, Spartaco Carlini, Antony de Witt, Moses Levy e Amedeo Modigliani (pre-parigino).

Accanto a questa linea 'selvaggia', l'autore ne affronta anche un'altra, parallela, ossia quella della regressione infantilista dove la ricerca del primitivo si riallaccia alle coeve espressioni artistiche degli infanti e degli incolti.

Infine, Nardoni dedica l'ultima parte del suo studio ad Ardenigo Soffici. L'artista e critico fiorentino, incline a mediare il ritorno al nostro passato con l'esperienza degli Impressionisti, di Cézanne e di Rousseau, si pone in aperta polemica con gli artisti sopra citati, ma proprio per questo ci è utile per comprendere fino in fondo l'originalità del loro percorso.

Il terzo saggio qui presentato, redatto da Raffaella Bonzano, approfondisce la linea infantilista attraverso lo studio dell'opera di Alberto Magri, indiscusso deuteragonista del campione dei 'selvaggi' nostrani, Lorenzo Viani. Al pari di quest'ultimo, infatti, Magri impone un deciso riscatto degli stili medioevali, ma a differenza dell'amico e collega viareggino per lui l'età di mezzo non è fonte d'ispirazione per la messa in scena di contemporanee danze macabre popolate da diseredati, straccioni, prostitute e simili. Al contrario, le figure 'stecchite' del barghigiano sono semplici contadini, artigiani, bottegai e borghesi, maschere stereotipate di un "piccolo mondo antico" sospeso in un luogo senza tempo. Si tratta, in altre parole, di una visione candida che dà origine a un espressionismo 'incantato' nel quale l'arte degli antichi coincide con quella dei bambini.

A chiudere, l'intervento di Francesco Cavallini intorno alla figura di Osvaldo Licini, vero e proprio *outsider* dell'espressionismo italiano in quanto fautore, secondo le sue stesse parole, di un

“primitivismo fantastico” in cui regressione e tensioni contemporanee convivono in un continuo e fecondo confronto dialettico. Per ricostruire questo primo periodo dell'artista, molto oscuro a dire il vero per via del fatto che molte delle sue opere di quell'epoca sono andate perdute, lo studioso segue le esili tracce lasciate da Licini seguendo una rigorosa struttura cronologica. La prima parte dello studio è dedicata quindi al periodo bolognese dell'artista, vissuto fra l'Accademia e i circoli avanguardisti locali e sfociato nella famosa mostra dei secessionisti all'Hotel Baglioni. Emblematica sempre in questo stagione è poi la stesura dei *Racconti di Bruto*, testo in prosa in cui l'autore evidenzia come la presunta dimensione futurista di Licini di quegli anni sia, in realtà, subordinata ad una dimensione squisitamente primitiva.

La seconda parte si sofferma invece sui soggiorni compiuti dall'artista a Firenze (1915-1916), a Parigi (1917) e poi di nuovo nel capoluogo toscano (1918-1919). Sono questi anni cruciali per Licini caratterizzati da una sorprendente convergenza d'intenti con i colleghi Garbari e Magri, oltreché da un inaspettato incontro a distanza con l'opera di Mirò.

Infine, anche Cavallini offre una panoramica del dibattito italiano nel periodo pre e postbellico intorno al concetto di 'primitivo', dove emerge una marcata differenza fra un recupero del passato inteso come suggestione di tipo contenutistico e un altro teso a rivitalizzarne gli aspetti più propriamente stilistici.

Primitivismo e deformazione

ALESSANDRA BORGOGELLI

Una larga fascia di artisti, nei primi due decenni del secolo, adotta anche in Italia, autonomamente, uno stile espressionista, arrabbiato e sovraccitato. Le articolazioni interne di questo mutamento di rotta sono molte e diverse fra loro, dal grafismo forte toscano, fino alla pittura pura e selvaggia della fascia veneta, in una contestazione comune del naturalismo. Non vanno più di moda le traduzioni verosimili dalla realtà, come quelle del Postmacchiaiolismo toscano o dell'Impressionismo francese. Per cambiare si usano visioni sintetiche, veloci e appiattite, ben preparate sia dal clima simbolista *fin-de-siècle*, sia dal mondo liberty di poco successivo, che hanno in comune un principio di abbreviazione della pittura, tramite il rifiuto della prospettiva rinascimentale. Ora, secondo un forte processo astrattivo, si tirano fuori dal piano del visibile solo certi elementi che diventano indici di alto potenziale di espressività. Fare 'poco' e 'forte' sembra un ordine di scuderia comune a tutti gli artisti, dove per 'poco' si intende il processo risultante da una eliminazione dei dati icastici a favore di un potenziamento di quelli iconici; cosa che in Italia aveva messo a fuoco, con grande acume, Vittorio Pica nel 1892, a proposito di un "simbolismo elevato, che guida l'uomo, mercé immagini sapientemente prescelte, dal mondo materiale al mondo spirituale; un simbolismo austero e ieratico, che, sovente, trovata l'immagine definitiva, non si attarda in superflue delucidazioni, ma, magicamente suggestivo, affida alla perspicace mente dei lettori il mandato di esplicitarne il mistero, di diradarne le tenebre e di ricavarne l'idea generatrice; un simbolismo - insiste ancora l'autore - che è una scelta ed una

sintesi nell'istesso tempo, giacché, trascurando tutti i fatti e tutti i personaggi volgari ed inutili della comune esistenza, esso presceglie un avvenimento sintetico, in cui palpiti qualche eterna ed immutabile idea, od una creatura, che in sé riassume i caratteri essenziali di tutto il gruppo umano, che sia ciò che si suole chiamare un prototipo"¹.

I giovani artisti, all'inizio del Novecento, raccolgono questo messaggio stilistico, ma lo stravolgono a livello di contenuti. Infatti ad una visione totalizzante, quale era quella simbolista, oppongono una visione parziale. Non ragionano più sugli ampi spettri del mondo, sui grandi principi, ma preferiscono spesso guardare la quotidianità, il 'basso', cogliendolo anche negli aspetti più crudi e più dolorosi. E a questo proposito grande importanza assume la figura umana, ottimo diapason per registrare gioie e sfortune. Quest'ultima viene però distolta dal 'ritratto' calmo e tranquillo di tipo celebrativo. Ora l'uomo è sottoposto a un terremoto che stravolge i visi, le forme e l'intero piano della normalità, come avviene in Germania o in Francia, fino ad assumere, a volte, tratti animaleschi, in una perfetta sintonia anche con la letteratura. Viani, per esempio, è bravissimo a descrivere, nella sua *Parigi*, "virago dipinte di colori stravaganti, dai capelli verdi come aguglioni di pino, irti sopra il viso giallo"². Risponde sulla stessa linea *La puttana* di Arturo Martini che convive con *Una fanciulla piena d'amore*, vicina a un manichino, con la testa da mosca infilata sul lunghissimo collo; ma rispondono nello stesso modo tutti i poveri e gli straccioni di Viani e Bonzagni, fratelli belli e disperati dei diseredati del più anziano Balla. Se in Balla però non gioca una eccessiva correzione grottesca, ecco che invece questa entra con molta forza e in grande stile nei giovani artisti proprio con una funzione di stravolgimento e di correzione del reale. Tale correzione diventa veicolo per 'pescare' nelle fasce 'alte' o 'basse' della società, che sono così poste sullo stesso piano.

In questi anni, dopo il gentile e dolce grafismo liberty, la caricatura, ampiamente impiegata in molte riviste italiane e straniere, suggerisce per via ironica la possibilità di deformare. Fra poco infatti vedremo che proprio la 'deformazione' diventa la parola d'ordine di tutta una generazione, assieme al recupero e variamente inteso. Il ritorno all'origine della scultura provoca la splendida soluzione espressionista di Adolfo Wildt, che toglie materia per dire di più, riducendo così le proprie sculture a maschere nude, fortissime, vicine al teschio, alle ossa, in modo tale da generare angoscia e terrore. Sono proprio la *Maschera del dolore* del 1909, o quella *dell'Idiota* del 1910 a segnare un netto distacco dalla scultura precedente, immettendo con grande diritto l'autore nel clima dell'espressionismo italiano. E Wildt, che è più anziano degli artisti più propriamente espressionisti, partecipa con varie sculture a questo clima di rinnovamento, dopo una profonda crisi. Però, l'altro grande scultore di questo periodo, Arturo Martini, non lo comprende e condanna in lui l'"artificio", la "degenerazione" e la "malattia". Martini infatti mette in evidenza che le sculture wildtiane "sono forme di malinconie, interne, niente altro che malattie". Credo che per tale incomprendenza giochi profondamente il divario generazionale di vent'anni, che costringe i due grandi artisti a ragionare su registri differenti. Martini infatti riscopre un materiale 'basso' e semplice come la terra per la sua scultura. La manipola e la 'cucina', quasi si trattasse di una 'aratura' piena di solchi sofferti. Wildt invece rimane fedele, nell'opera finita, al marmo, bellissimo, freddo, lucido, pulito e agguerritissimo veicolo di una scultura 'alta' e tradizionale. Comunque per un momento ambedue creano 'mostri', fra i più belli della nostra Storia dell'Arte; da una parte in bianco e nero, dall'altra anche con il colore. Gli occhi non esistono più, sono dei buchi dolorosi o delle fessure vuote che hanno la funzione di bloccare un andamento plastico tradizionale e di porre un altolà

preciso. Ma Wildt non piace neppure a Soffici che nel 1922, con un ennesimo giudizio secco, dice al proposito: "Tutto ciò che la repellente letteratura, che il peggior intellettualismo e cerebralismo lydoborrelliano, che il più fradicio e sepolcrale decadentismo possono suggerire di artificioso e pacchiano si trova qui come messo in trono", non comprendendo minimamente la bellezza fredda dell'artista. Anche nel settore della pittura la 'regressione' è ben avvertibile e denuncia una chiara reazione al periodo liberty precedente. La figura trattata si irrobustisce, oppure si assottiglia e gioca in un palese alleggerimento, ma seguendo la medesima strada di recupero di un primitivismo a varie facce. Si guarda lontano, e per una tale operazione l'Italia è estremamente adatta. L'antico patrimonio culturale è in grado di offrire ai giovani artisti, ancora una volta, una ricca gamma di referenti precisi, come era accaduto precedentemente per il rilancio del classicismo caraccesco, per il neoclassicismo o per il purismo fino alle tavolette semplici e incantate dei Macchiaioli, che troppo spesso sono stati accusati di un'arte fatta in casa, al sapore del mosto e dei fiaschi di vino, rispetto alle soluzioni 'altre' e 'alte' dei loro colleghi francesi. Il cambiamento di registro artistico fa sempre guardare a opere di stili differenti, e qui in Italia, va tenuto ben presente, abbiamo una copiosissima messe di opere "primitive", dal Duecento in su, cosa che non accade invece in altri paesi. Ecco allora che il Tommaso da Modena di Treviso è molto importante per Arturo Martini, così come i Lorenzetti & company lo sono per Alberto Magri o molti lavori del Quattrocento per Lorenzo Viani. Insomma il passato remoto funge da grande contenitore referenziale, o da 'memoria', se si volesse usare il linguaggio matematico dei computers. Si scelgono ora le opere sintetiche del passato, quelle a Passo potenziale di icasticità, così forti in Toscana. Ci si riferisce agli artisti che possono di nuovo 'incantare' con i loro racconti, pacati, lenti, da

Duccio a Giotto, ai Lorenzetti e a tutta quella fascia di maestri e maestrini che scorrono indelebili lungo i muri delle chiese.

A Firenze, non a caso, rinasce, all'inizio del secolo, il dibattito sul primitivismo, proprio quando si andava formando una metafisica papiniana, come ha messo brillantemente in evidenza Maurizio Calvesi³ nel 1982.

La riproposta di uno stile semplice e sintetico attesta una volontà di spazzare via una pittura sfatta quale poteva essere quella del periodo postmacchiaiolo, ormai troppo eccitata, se si eccettua il caso di Fattori, sempre dedito a un *à plat* affascinante, anche nelle prove grafiche più mature, così care al Viani giovanissimo. Di nuovo si ricorre infatti ad un linearismo secco e si rifiutano i diluvi di colori o le fitomorfe e labirintiche soluzioni liberty che non hanno mai fine. Nomellini è là, ma si muove in una situazione lontana da quella che invece stanno cercando le giovani leve, che si incamminano in una direzione opposta ai suoi mondi golosi, quasi placentati e confusi in vortici sensualissimi. Caso mai, come si è detto, è la linea sintetica di Fattori ad essere forte, proprio in quanto erede del lungo recupero purista del Quattrocento.

La contestazione del naturalismo si avvale dunque di lontani riciclaggi, ma in modi differenti, svolgendo a volte il primitivismo nelle soluzioni grottesche e sintetiche di Viani, oppure in quelle 'incantate' e candide di Magri. Sono due volti della stessa moneta, ora tragica, ora semplice, dove l'uomo vive e trionfa con l'esaltazione del proprio corpo, a scapito di tanti paesaggi precedenti ancora caldi caldi, ma ritenuti ormai troppo contemplativi. Dunque è il corpo umano ad accusare temporalità e mutamenti meteorologici, ma non più secondo il registro di verosimiglianza proprio del fenomenismo precedente. Ora viene compresso, deformato, allungato, aggredito e manipolato al meglio o al peggio, ma dall'interno, per raggiungere una capacità espressiva. Ecco allora che in Italia

una folta schiera di artisti, tutti nati intorno alla prima metà degli anni Ottanta del secolo scorso, muta la rotta di marcia, optando per scelte vitalistiche e non più contemplative, in parte in comune a quelle del Futurismo. Del resto va detto che molti artisti di questa fascia partono insieme agli espressionisti e lavorano inizialmente in modo molto simile. Hanno la stessa età, ad esclusione di Balla, ed affrontano il 'corpo umano' da vicino, quasi in zoommata. Lo ingrandiscono, ne creano un universo, prima di 'muoverlo', e lo sondano con studi di luce che ne correggono la plastica tradizionale. Ciò che distingue i Futuristi dagli Espressionisti veri e propri è l'assunzione della tecnica divisionista che Boccioni intende come "impressionismo violentato e sintetizzato, il solo 'neo e post'impressionismo' possibile per noi (futuristi) che avevamo fretta"⁴. Risulta in comune, come ho già detto, l'aggressione dei corpi, ma non l'attenzione alla vita urbana. Gli espressionisti rimangono a diretto contatto con una particolare vita sociale, fatta di poveri e di sofferenti e sono spesso a favore di un recupero 'dal basso' che calca la mano sui *Rifiuti della società*, per volere riprendere il titolo significativo di un lavoro di Bonzagni. Lo stile sintetico mira alla massima comprensione di spaccati di _vita caricati a volte di un forte connotato politico. Dare 'poco' e 'chiaro' diventa un veicolo per comunicare precisi messaggi, volti a denunciare tanti mali della società di allora. Per questo proprio la povertà diventa a volte causa di stravolgimento dell'immagine, che passerà dopo la Metafisica e dopo il richiamo all'ordine, verso la fine degli anni venti e all'inizio degli anni Trenta, al gruppo dei 'Sei di Torino', agli artisti milanesi e ai romani, facendo da ponte alle forti contestazioni messe a punto, più tardi, da 'Corrente', tanto per ciò che riguarda la sfera protestataria, quanto per ciò che riguarda l'uso di tecniche artistiche 'alterate', rispetto al piano del verosimile.

A Firenze il dibattito sul primitivismo è forte, sia intorno alle riviste, sia nelle opere degli artisti, sia nella visione particolare di Ardengo Soffici, che filtra tutto il nostro passato remoto attraverso l'arte francese, secondo due poli a volte contrastanti, costituito l'uno da Cézanne e Rousseau e l'altro dagli Impressionisti.

Molti artisti, quali Carlini, Magri, Viani, Lippi, amorosamente messi a fuoco in varie occasioni da Alessandro Parronchi⁵, preferiscono invece ritornare direttamente al passato remoto dei nostri primitivi, senza alcuna mediazione dell'arte francese. Non a caso di qui sorgono, come vedremo, molte incomprendimenti con Soffici. Da una parte dunque si assiste a un 'ritorno diretto' ai mondi lontani, dall'altra invece a una specie di 'ritorno indiretto', mediato dalla cultura francese del passato prossimo. Quale semplici che scorrono lente, con un andamento vicino a quello delle antiche predelle prerinascimentali, secondo un rapporto paratattico, come modernità allora?

Magri mette a punto un primitivismo 'candido', vicino a quello di Garbari, fatto di figurine semplici semplici che scorrono lente, con un andamento vicino a quello delle antiche predelle prerinascimentali, secondo un rapporto paratattico, come una volta. L'artista recupera tutto ciò che genera candore, in quanto voluto riciclaggio di mondi infantili perduti nella memoria e di lì recuperati con un'ottica da 'fanciullino smalzato'. La tavolozza si schiarisce, pervenendo a tinte tenere sopra le quali sono 'graffiate' le sagomine dei personaggi di un mondo innocente che si rinnova sempre in una ottica del quotidiano fatto di campi, di 'case buone' o 'cattive', di candidi bucati traforati e stesi al sole, di girotondi di bambini, di case coloniche piene di animali. Le semplici scritte che compaiono, a metà fra l'infantile e il didascalico, servono a chiarire la funzione di questo mondo che ricorda gli spaccati, anche quelli buoni o cattivi dei Lorenzetti a Siena. Per meglio mimare i vec-

chi affreschi Magri inventa una tecnica particolare, dal forte sapore d'antico, "a calce, sopra tavole preparate con successivi strati di gesso, a tempera col latte", pervenendo a risultati che hanno "l'apparenza e i pregi della pittura a fresco... la delicatezza limpida, senza i toni sordi e le vernici metalliche biocose e bituminose della pittura a olio", come mette in evidenza già nel 1914 Giosuè Borsi che recensisce la sua prima mostra personale⁶.

Nel caso di Magri, come in quello di Martini, si assiste alla reinvenzione di una nuova tecnica artistica, a un nuovo modo, come direbbe il trevisano, di "cucinare" la pittura e la scultura, riacchiappando materiali 'poveri', fatti in casa dai tempi più lontani. Nell'artista toscano anche il rapporto stipato e iterativo delle figure nel *Ferimento della bambina* del 1908 ricorda il passato remoto, anche se, poco più tardi, le immagini si scanderanno più pacatamente, sempre secondo un ordine orizzontale che favorisce il ritmo narrativo, come in una specie di lunga e divertita processione.

Magri, come molti suoi compagni toscani, era stato a Parigi nel 1901 e nell'anno successivo; si era dedicato alla caricatura, collaborando a varie riviste. E proprio dalla pratica della grafica, insieme a Viani, assorbe la capacità di volgere al grottesco le figure trattate, con un 'graffiante' segno grafico. Si dà infatti il caso che a Firenze spesso quest'ultimo trionfi sulla *pittura* e la domini su fondi chiari oppure scuri, determinando con induriti linearismi una sorta di illustrazione della pittura, o, se si vuole, una pittura illustrata. Si tratta sempre di quello stesso grafismo che, ispessito in forti e robusti segni neri, crea una specie di labirinto che sonda le opere di Gino Rossi e di Arturo Martini, fino quasi ad 'ararle', quasi fossero dei campi sottoposti a nuove colture. Rispetto ai toscani però, risulta in questi ultimi un più forte contatto con i francesi della fascia simbolista,

nabis e matissiana. Nei toscani rimane sempre più forte il bisogno di razionalizzare e di dividere in parti la composizione.

Intorno al 1914 e 1916 si svolge un dibattito preciso sull'opera di Magri, a proposito delle due personali che l'artista tiene; l'una, nel 1914, nei locali del Lyceum di Firenze, l'altra, dopo due anni, in quelli della Famiglia artistica di Milano.

Recensendo l'artista, sia Borsi che Costetti⁷, mettono in evidenza il primitivismo di recupero e lo connesso a Rousseau, del quale, come vedremo si era occupato anche Soffici. Per Costetti l'artista francese era "un pittore di forma semplice perché non poteva che essere semplice e primitivo... un uomo — soggiunge però — più penetrato di modernità del Magri". Di quest'ultimo sottolinea con forza e positivamente "la sintesi", "la deformazione" anche se ancora "non veduta al di fuori del caricaturale", e "la limpidezza del colore e superficie". Antimpresionista, grazie a chiari riferimenti a "Giotto, a Lorenzetti, a Benozzo e all'Angelico", ma un po' troppo dedito "al genere di pittura ideologica. Vale a dire — continua Costetti — un'arte che dà la supremazia al concetto letterario, filosofico e simbolico a danno della pittura". E contro tale letterarietà, anche Carrà metterà, poco più tardi, in guardia, dalle pagine di 'Valori Plastici', dalle quali critica quel prodotto pittorico "fondato su una specie di cristianesimo aprioristico e letterario, il quale, incapace di soddisfare un vero sentimento di religiosità, come impotente ad aderire ad alcun punto della realtà pone il suo fondamento nell'odio contro il naturale". E a questo proposito cita Previati, Hodler, Desvallières, Denis e i giovani italiani, che sono poi quasi suoi coetanei, Viani e Magri, che "per altro vennero trombettati ultimamente da certa critica spensierata e provinciale come i rigeneratori della pittura mistica in Italia"⁸.

Il primitivismo di Magri è anche rilevato da Boccioni nel '16. Pur mettendo in chiaro la profonda diversità con l'artista toscano,

Boccioni, riferendosi alla questione su ciò che è arcaico e su ciò che è arcaistico, impostata da Longhi nel suo intervento sulla scultura futurista, ritiene Magri più “arcaistico che arcaico”. “La sua — ci spiega — è un'arte antifotografica, antiaccademica, che riporta ad elementi primordiali”, dove l'artista non è “un ingenuo, ma un coltissimo rievocatore della maniera, del gusto, dello stile di un'epoca rivoluzionaria e sapientissima qual è quella del medioevo, e che gli storici chiamino dei primitivi”⁹.

L'altro caposaldo dell'espressionismo toscano è Lorenzo Viani, che riesce a elaborare un linguaggio autonomo, pur conoscendo molto bene sia la pittura Francese che quella belga. Lontano da ogni forma di aneddotismo spicciolo ed esteriore, mira all'essenza stilistica e contenutistica di un mondo colpito da sfortune politiche e umane. Anche lui, come Magri, compie forti esperienze in riviste francesi quali 'L'Assiette au beur-re', o 'Le Rire', ed è contemporaneamente al corrente delle rotture picassiane, delle violente contrapposizioni di Van Dongen, dei Fauves e di una particolare arte belga, da Meunier a Laermans. Ciò che non lo tocca è l'Impressionismo, che viene criticato perché “rimane alla superficie, perché si invischia nel tono degli indumenti e ne corrompe la sobrietà con l'impatto della luce”¹⁰. Viani è invece a favore di una pittura fatta di pochi colori, con un'attenzione particolare al “nero... alla terra rossa e gialla e verde”, proprio per ottenere “intonazioni sostenute e concrete”.

È profondamente convinto dell'importanza di “studiare i grandi maestri del tempo passato, i primitivi e più in giù”.

Con Costetti, Borsi, Boccioni e Ojetti, insiste, recensendo la mostra di Magri, sulla molla primitivista dell'amico che per lui “è il solo artista italiano che con audacia e con alto talento si ricollega alla pittura dei nostri primitivi... Egli — osserva acutamente — ci dà in sintesi ampia sicura definitiva gli elementi da cui la

commozione è scaturita"¹¹. Viani vuole tornare all'originarietà per "dare la profonda realtà degli uomini e delle cose" e per una tale operazione sente anche lui, in modo molto forte, come ci dice, l'importanza di "deformare per armonizzare, decomporre per ricostruire...". E aggiunge: "Egizi, etruschi, babilonesi, bizantini primitivi, quale superba meravigliosa armonia delle più audaci *deformazioni* Boccioni, in occasione della esposizione di dieci sue xilografie al Palazzo delle Aste di Milano, nel 1916, nota anche in lui uno "ieratismo angoloso stecchito gotico" ed insiste ancora sul primitivismo che è pronto ad accendersi in colori acidi e in neri violenti, generando figure al limite della maschera, in opere come *Due parigine*, *La Signora col crisantemo*, *La moglie del marinaio* o nella *Processione della misericordia*.

La deformazione interviene in modo palese in *Consuetudine* (1907/1908), dove gli uomini incatenati perdono i loro tratti distintivi e si riducono a degli umanoidi, quelli che oggi siamo abituati a vedere nei film di fantascienza o nelle strisce dei fumetti, a metà fra la scimmia e la nostra condizione umana. I visi/musi si insaccano sul corpo, penduli, assenti, disperati e ottusi. E ancora la deformazione interviene in allungamenti eleganti, questi molto antichi, nella *Benedizione dei morti del mare* o nelle *Vedove scarnificate e asettiche*.

Una simile forza di rottura la ritroviamo verso la metà degli anni Dieci, in Primo Conti, in Emilio Notte e in Giovanni Costetti, che creano un mondo di maschere, rotte da forti colori.

Costetti, del quale ci siamo in parte occupati, si reca a Parigi con Soffici nel 1900, ma a differenza dell'amico, non simpatizza minimamente con la "splendida dissipazione" o con "l'affascinante vacuità" impressionista, preferendo sondare per via grafica altri mondi, che tendono a mettere in evidenza il grottesco. Di qui diventa uno strenuo difensore della "deformazione" e di una "pittura pura" che realizza con colori squil-

lanti, distinguendosi in ciò da Lorenzo Viani che preferisce invece usare una tavolozza ridotta ad una predominanza di neri e di ocre. Per Costetti è di grande importanza la funzione del colore che mette in evidenza i volumi e le forme. Non si tratta però di un colore che traduce ciò che si vede (come nelle opere degli Impressionisti), ma di un colore, di una "pittura pura" che costruisce la plasticità del dipinto¹².

Nascono così *Le parche*, *Sotto la tenda* e *Donne con bicchiere*, animalesche, quasi cavalline, con gli occhi ridotti a nere fessure. In questo gruppo di lavori la deformazione funge da motore interno che scardina il piano della realtà fenomenica, in un evidente trionfo di quella "pittura pura", tante volte difesa dall'artista stesso.

Sempre in questi anni Carrà scrive *La deformazione nella pittura*, sostenendo come merito specifico dell'arte contemporanea l'aver introdotto l'"elemento deformazione", come "fattore dominante" nella costruzione del quadro, cosa che però l'autore riferisce in quella sede, alla poetica futurista¹³. Fra poco però lo stesso Carrà risalirà anche lui alle origini, creando barbari pupazzi e automi dalle enormi teste. La pubblicazione nella «Voce» del 1916 della *Parlata su Giotto* (31 marzo) e di *Paolo Uccello costruttore* (30 novembre) codifica il suo ritorno ai primitivi e all'originarietà della pittura, come appare bene anche dal suo mutamento di rotta pittorica nel *Fanciullo prodigio* del 1915, nell'*Antigrazioso*, acquistato da Papini, e nella *Carrozzella* del 1916, con la quale l'artista si diverte a passeggiare in un ritrovato mondo infantile, dopo tutti i movimentismi futuristi. A questa svolta però si oppone Soffici che non comprende il nuovo studio "sul corpo della forma" e la volontà di Carrà di "raggiungere con l'olio un carattere di pittura murale austera", "un nuovo carattere infantile", tanto da rimproverare all'amico il "primitivismo di quella specie" e "il salto violento nel primordiale"¹⁴. I colori, ora si calmano, come nel "primitivo"

Rosai di *Vallesina* e del *Rancio*. In quest'ultima opera, quasi ci si trovasse in un piccolo teatro, si muovono legnosi soldatini in un mondo incantato, a piani sovrapposti. E un tale 'imbarbarimento' ritorna nel recupero del disegno infantile del *Trenino* o dell'*Omino sul muro*, ambedue del 1918, dove le scritte rigide che compaiono nel *Rancio* si ingrandiscono fino a diventare disegni veri e propri di interessanti graffiti murali.

Ancora di primitivismo fantastico parla Licini, ricordando le opere del suo primo periodo. Nei *Dipinti di guerra* del '17, infatti, le figurine dei soldati sono viste in sequenza, quasi fossero degli automi meccanici, non troppo lontani da *Le Bagnanti* del 1914 del compagno Morandi, che aveva visto dal vero le opere dei francesi esposte a Firenze nel 1910. Nel pittore marchigiano però, rispetto agli immobilismi morandiani, entra l'elemento fantastico, quale un angelo cadente dal cielo o una schioppettata col fumo ancora caldo e visibile. Tutto ciò funge da elemento spiazzante rispetto all'equilibrio dell'intera composizione.

Veniamo ora ad Ardengo Soffici, che è stato lasciato per ultimo nel dibattito sul primitivismo, invertendo l'ordine cronologico. In realtà Soffici è uno dei primi a parlarci di un riciclaggio dell'antica pittura, ma abbiamo preferito esaminare prima le posizioni di molti artisti, sempre allo stesso proposito, in disaccordo con lui. Soffici infatti, in questo periodo, per quanto concerne la proposta di una nuova arte, non intende fare a meno del filtro dell'arte francese. Tale posizione in molti casi non è condivisa, come abbiamo visto precedentemente.

Nel 1907 Soffici sul «Leonardo» sostiene un recupero della tradizione italiana sulla base di una visione semplificata e "primitiva" della natura. "Il genio - ci spiega - non fa che ricondurre le cose da lui rappresentate verso le forme della loro origine: e ciò che gli uomini volgari chiamano processo dell'Arte non è altro che l'inutile addobbo, l'acconciatura, e il velame sotto

cui i talenti subalterni dissimulano e nascondo La Verità; *i novatori sono sempre dei semplificatori*; Ercoli risciacquanti eternamente le stalle d'Augia"¹⁵. Continua poi a elaborare la risoluzione artistica di un'italianità forte della propria tradizione, ma sempre 'illuminata' e corretta dalla lezione francese, anche se rimane in lui una lucida e razionale rete mentale che simpatizza con il Quattrocento di Beato Angelico, di Masaccio, di Paolo Uccello e di Piero della Francesca.

A Parigi dal 1900 al 1907 ammira inizialmente Millet e Puvis de Chavannes, e solo dopo il 1904 muta rotta di preferenze e si avvicina al mondo degli Impressionisti, dopo avere ammirato la Collezione Caillebotte al Museo del Lussemburgo. Quali sono dunque le proposte stilistiche di Soffici?

Dal 1904 comincia a parlare, in occasione del Salon d'Automne, di Medardo Rosso, di Cézanne, di Redon e Puvis. Poco più tardi i suoi interventi nella 'Voce' e in altre riviste mettono meglio a fuoco le sue preferenze nei confronti dell'Impressionismo e di Cézanne. Nel 1908 quest'ultimo è visto come l'artista che corregge "gli eccessi di luce" dei compagni di strada, al punto di portare sulla tela "non più impressioni frammentarie, ma [una] visione compatta, genuina e libera come quella degli antichissimi artisti d'Egitto o dei pittori-poeti sbocciati e fioriti intorno alla picciola tomba miracolosa di S. Francesco", con una soluzione infantile che "mancava invece ai compagni parigini". Questi, da parte loro, avevano operato "una rivoluzione nel campo dell'osservazione..., avevano rovesciati tutti gli ostacoli che potessero impedirgli di vedere faccia a faccia le cose, e nello stesso tempo avevano sepolto un passato e reso all'anima una primitività"¹⁶. In Cézanne però interviene una maggiore capacità di "esprimere con rude franchezza il carattere delle cose", con un forte potere di "penetrazione", come può fare soltanto un "iniziatore primaverile di una nuova epoca pittorica". Il rapporto fra Cézanne e primiti-

vità/modernità obbedisce per Soffici al principio che “il primitivo d'oggi accumula in sé l'esperienza di molti secoli... Se si volesse stabilire - chiarisce poi - il rapporto fra l'arte di Cézanne e quella di un primitivo italiano, etrusco o egiziano, bisognerebbe forse dire che egli ha fatto... una sintesi a posteriori, mentre questi fecero una sintesi a priori”. Grazie a tale sintesi dunque è possibile penetrare nelle cose “frugandone il corpo fino al sangue e alle ossa”. La novità dell'artista francese deve servire infine all'Italia “cui egli ha fatto vedere come dai capolavori dei suoi antichi maestri del trecento e quattrocento si possa dedurre una pittura libera, feconda, sincera e meravigliosamente moderna”. Per Soffici anche gli Impressionisti sono gli “iniziatori di un'epoca nuova” e pertanto possono essere anche loro degli ottimi referenti.

Di conseguenza, Soffici pone subito un'altra domanda. “Perché dunque — si chiede — la pittura italiana non dovrebbe oggi ancora estrarre dal movimento impressionistico tutto quel buono che pure contiene per riplasmarlo, fondendolo con l'antica esperienza, servendosene come di un elemento vivace per nuove creazioni?”¹⁷, tentando, anche in questa proposta, quella conciliazione degli opposti, quell'unione fra vecchio e nuovo, fra tradizione e contemporaneità, la stessa del resto riproposta anche per il caso di Medardo Rosso.

“I giovani pittori del nostro paese — insiste ancora — non hanno bisogno se non di esempi di coraggio per osar di affrancarsi dall'idolatria dell'antichità — legittima in sé, ma funesta alla spontaneità della creazione; — e di questo coraggio ogni impressionista potrà dare sufficientissimi esempi”.

Coerente e conseguente alla sua politica culturale è dunque la mostra degli Impressionisti che Soffici organizza nel 1910, nei locali del Lyceum fiorentino. Ritornato a Parigi per raccogliere i lavori, Soffici ha l'occasione di ammirare Matisse e Rousseau. Di quest'ultimo, in un tempestivo articolo, mette in evidenza la

capacità di porsi di fronte alla natura come un bambino, il carattere infantile nella rappresentazione del mondo e la "tendenza verso il fantastico", ripescato da mondi esotici dove "il grottesco si sposa al tenero, l'assurdo al magnifico e l'assoluto bislacco all'innegabile bello e poetico", in un perfetto parallelismo a Paolo Uccello. Come lui infatti Rousseau "vive in un mondo strano, fantastico e reale ad un tempo, presente e lontano..."¹⁸. Tali proposte di Soffici, che indica in Cézanne e negli Impressionisti l'inizio di una nuova epoca, non potevano essere molto stimolanti per i giovani artisti di allora, che optano per un genere di pittura diverso, più forte, più espressivo e più sintetico. Il suo battage sui francesi certo rimane molto importante per la storia dell'arte e per la conoscenza diretta delle opere, ma è meno convincente come nuova proposta di soluzioni stilistiche, tanto più che Soffici in altre sedi condanna con forza proprio le novità che potevano attirare la *nouvelle vague*.

Vediamo un attimo queste sue posizioni. Nel 1910 è contro la pittura fauve, troppo forte per l'equilibrio e la misura dell'arte italiana¹⁹, ma è anche contro, già dal 1909, a tutta quella "pittura prostituta [che] gira per il mondo con tinte sgargianti, cipria e rossetto... Arte brutale che ha per unico scopo di attirare l'attenzione con lo schiamazzo e le risse dei colori; di sopraffare con la sfacciataggine e lo stridìo de' toni, un qualunque brulicame di folla..."²⁰. Tale dissenso è in linea con i pochi colori impiegati nei suoi lavori di quel periodo. La *potatura* o *La raccolta delle olive* del 1907 infatti giocano prevalentemente su una costruzione plastica del dipinto bicolore, in modo tale da mettere in evidenza i corpi. Più tardi poi *I mendicanti*, *Le bagnanti* e *Donne che si lavano* del 1911 virtualizzano e potenziano un'ottica concentrata sul corpo umano, che viene ora ravvicinato e ingrandito, secondo un uso comune a Cézanne e a Picasso, anche se Soffici, tramite frequenti lumettature, intende mantenere un contatto preciso con il mondo fenome-

nico. La 'deformazione' applicata è studiata in relazione a un rapporto paratattico delle figure, più che secondo un rapporto spaziale, decomposto alla maniera cubista. Sono questi gli anni nei quali molti artisti usano colori 'arrabbiati' e una 'pittura pura', in sintonia con il mondo francese e tedesco, che Soffici si rifiuta di capire e che condanna senza via di scampo, come abbiamo appena visto.

Recensendo il libro di Vollard su Cézanne, Soffici si scaglia ulteriormente contro l'arte tedesca. Secondo lui, l'intervento del mercante francese è tanto più positivo, rispetto "alla brutalità aggressiva di un popolo di bruti (i tedeschi) il quale ha avuto il triste privilegio di trascinare l'intera Europa in un massacro colossale insieme ed idiota".

Si vede bene che Soffici tenta chiaramente una sintesi fra passato remoto (la tradizione italiana) e passato prossimo (l'Impressionismo e Cézanne), ma che, sotto molti aspetti, rifiuta il presente, se non in direzione cubista, cosa che però in questa sede interessa meno.

Più calzante può essere invece il pensiero di Boccioni, che si oppone, come molti artisti che abbiamo visto poco sopra, alla "frenesia per la luce" degli Impressionisti, quando si trova a chiarire le notevoli diversità di stile di questi ultimi rispetto ai Futuristi. "Nel quadro impressionista — rileva infatti — affluivano mille tesori di amorosa e febbrile osservazione, ma esso lasciava sempre la penosa impressione di un relativo che rassomigliava a qualche cosa e che poteva continuare all'infinito, senza legge"²¹.

Ancora, per i giovani di allora poteva essere molto più affascinante il quesito di Boccioni, quando si chiede: "Come si può vedere roseo un volto umano, mentre la nostra vita si è innegabilmente sdoppiata nel nottambulismo? Il volto umano è giallo, è rosso, è verde, è azzurro, è violetto. Il pallore di una donna che guarda la vetrina di un gioielliere è più iridescente

di tutti i prismi dei gioielli che l'affascinano. Le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi le facciamo cantare e urlare nelle nostre tele che squillano fanfare assordanti e trionfali"²².

Certamente le soluzioni accese e il vitalismo interno ai messaggi boccioniani sono una ghiotta proposta di apertura verso 'altre' soluzioni.

A Firenze la mostra degli Impressionisti, nel 1910, rappresenta certamente un grosso fatto culturale, ma non genera i tanto auspicati "nipotini" di stile, se si esclude un certo influsso sul giovane Morandi, che in quell'occasione dà colore alle opere ammirate precedentemente in bianco e nero su lacerba'. Gli altri artisti invece, caso mai sono affascinati e in parte coinvolti dalla mostra futurista, nel 1913, sempre a Firenze, oppure ammirano l'Esposizione internazionale del Bianco e Nero, organizzata dalla Società di Belle Arti. Qui possono trovare validi referenti in Toorop, in Toulouse-Lautrec, in Vallotton, in Munch, nella Kollwitz, in Nolde e in Khnopff, come pure nelle Secessioni romane dal 1913 al 1916. Queste ultime radunano numerosi personaggi italiani e stranieri, oltre a vari artisti presenti a questa mostra.

Abbiamo visto come molti di loro si facciano le ossa sulla grafica e sulle riviste satiriche, assorbendo da tale pratica una forte componente deformante, che li aiuterà poi a realizzare, per vie differenti, uno stile contrassegnato da un espressionismo marcato. Negli stessi anni nei quali a Firenze matura un linguaggio nuovo, anche a Venezia un gruppo di giovani con chiare intenzioni di rinnovamento stilistico si riunisce dal 1908 al Museo di Ca' Pesaro, realizzando, quasi avesse due anime differenti, da una parte valori selvaggi a forti accensioni di colore, in un recupero del sintetismo e del fauvismo francese, e dall'altra invece soluzioni vicine al mondo delle Secessioni viennesi. (È del 1911 la mostra di Klimt alla Biennale).

Valeri, Wolf Ferrari, Casorati, Rossi, Moggioli, Martini, Garbari, Semeghini, Cavaglieri e, per un attimo anche Boccioni, si riuniscono intorno a un nume tutelare, Nino Barbantini, e si oppongono alla politica artistica delle Biennali, che nel 1903 avevano ripristinato una certa apertura alle arti decorative, giocando, di nuovo, su uno schema regionale. Chini e Sartorio partecipano alla realizzazione della Sala del Sogno, nel 1907. Soffici, due anni dopo, entra in polemica nella 'Voce' con tutta questa situazione, lontana dalle esigenze dei giovani artisti. Condanna e 'massacra' Bistolfi, Trentacoste e Canonica, a favore di Medardo Rosso. Non capisce però la mostra di Boccioni a Ca' Pesaro, nel 1910, ritenendola "stupida, mediocrissima e per nulla futurista". Le esposizioni di Moggioli e Valeri nel 1909 aprono la strada ad un mutamento di rotta. Seguono nel 1910 quelle di Gino Rossi, di Wolf Ferrari e di Garbari, oltre a quella di Boccioni, già ricordata.

È però la collettiva del 1913 a creare grande interesse. Gli artisti si mostrano al loro meglio, sono maturi, ma forse proprio per questo provocano un grosso scandalo, tanto che Boccioni scrive a Barbantini che "l'esposizione di Palazzo Pesaro ha una eco grandissima a Milano fra i giovani". Rossi e Martini infatti sono ormai sulla via di una completa "brutalizzazione", decisi e forti grazie anche alle comuni esperienze francesi, dal simbolismo al fauvismo. Assieme a Moggioli e a Garbari giocano su una bidimensionalizzazione della pittura, che vive così di violenti contrasti di colori. Proprio nel 1913 Rossi si avvia infatti verso una nuova fase, come lui stesso chiarisce a Barbantini. "Non farò più — dice — i quadretti leggiadri per i colori che accarezzano l'occhio, simpatici per la composizione decorativa, come una volta. Sono diventato più aspro, più duro, più violento e sto facendomi una coscienza plastica".

In questo periodo Rossi ha un perfetto parallelismo con Arturo Martini. Le loro 'figure' infatti vengono 'solcate', come ho già

avuto modo di osservare, da forti segni con una chiara funzione deformante. Anche i due veneti, come i loro colleghi toscani, giocano su un primitivismo di recupero, su 'appunti forti' dell'origine artistica, dandoci prove altissime. Martini, da parte sua, stravolge la scultura e la 'carica' al massimo di abbruttimento, svolgendo in modo molto personale e selvaggio le "indolenze" di Modigliani, con il quale aveva esposto a Parigi al Salon d'Automne nel 1912.

Ma Martini stravolge anche la tecnica artistica, adottando un materiale 'povero' come la 'terracotta', sopra la quale trasporta il suo particolarissimo modo di incidere. Lui stesso così ricorda nei *Colloqui* questa curiosa "operazione culinaria": "Facevo le incisioni sulla creta, la cucinavo, le davvo poi una mano di gommalacca e la stampavo col manico d'osso dell'ombrello. E per non rompere la carta, le davvo un po' di cera sul rovescio, così mi scivolava. La chiamavo 'cheramografia'²³.

Contemporaneamente anche Moggioni, sulla scia di Rossi, 'maschera' la realtà, riducendola a un acceso intarsio, all'interno del quale si stravolge il rapporto fra figura e paesaggio, a favore della prima, che si ingigantisce e vive di segni fortissimi.

Garbari poi, sulla perfetta scia della contestazione capesariana, ci dà dei dolci 'incanti', insistendo su un disegno essenziale e 'candido'. La sua semplicità e il suo infantilismo sono cugini stretti di quello di Alberto Magri. Ambedue in fondo, sembrano volerci dire che la 'vita è sogno', anche quando è vista attraverso la più banale quotidianità. Sviluppano così quella che poco sopra ho avuto modo di chiamare l'altra faccia della medaglia, a proposito del recupero del primitivismo, quello ammantato di 'candore'. I rapporti fra i due artisti sono in fondo molto più forti di quanto non si sia pensato fino ad oggi. Vediamo perché. Garbari espone a Firenze nel 1914, nello

stesso anno della prima personale di Magri, attorno alla quale si era sollevato un forte dibattito. Da questo momento infatti, come Magri, Garbari passa a trattare la figura umana e il tema della casa, vista sia dall'interno che dall'esterno, con estrema 'semplicità'. Risente nel segno assottigliato dell'influenza dell'artista toscano, come risulta chiaramente nei *Paesaggi*, nei *Momenti di vita campestre* e nelle *Scene domestiche*, dove le figurine si stagliano nere su fondi chiari, proprio come le piccole donne di Magri. Del resto, il rapporto fra i due poteva benissimo continuare a Milano, dove l'artista toscano ha una mostra nel 1916 che, come si è visto, attira l'attenzione di Boccioni. Garbari poteva esserne al corrente perché dal 1915 viveva stabilmente a Milano.

Con gli *Intellettuali al caffè*, nel '16, Garbari si irrobustisce proprio tramite il ricorso ad un particolare primitivismo che gli consente di affiancare Carrà, con grande classe. Così già da ora imposta quel clima di rilancio di una pittura ingenua e selvaggia, tanto importante, circa dieci anni dopo, per Birolli, per Manzù e per tutta la situazione milanese.

Così, fra 'candore' e 'abbrutimento' l'Italia gioca il suo espressionismo. Autonomo, perché no?

Note

- ¹ V. PICA, *Conferenza letta il 13 aprile 1892 nel Circolo Filologico di Napoli*, in Id., *Arte aristocratica*, Luigi Pierro Editore, Napoli 1892.
- ² L. VIANI, *Parigi*, Vallecchi, Firenze 1949.
- ³ M. CALVESI, *La metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano 1982.
- ⁴ Per i rapporti con il Divisionismo, cfr. M. CALVESI, *Le due avanguardie*, vol. I; 'Studi sul Futurismo', Bari 1971, e in particolare, *Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, 1958.
- ⁵ A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, Sansoni, Firenze 1958.
- ⁶ G. BORSI, *Alberto Magri*, in «Il Nuovo Giornale», 3 giugno 1914.
- ⁷ G. COSTETTI, *Alberto Magri*, in «La Tempra», 16 giugno 1914.
- ⁸ C. CARRÀ, *Misticità e ironia nella pittura contemporanea*, in «Valori Plastici», II, n. VII-VIII.
- ⁹ U. BOCCIONI, *L'arte di Alberto Magri*, in «Gli Avvenimenti», Milano, 14 maggio 1916.
- ¹⁰ L. VIANI, *Taccuini*, in 'Viani', CARDELLINI SIGNORINI, Firenze 1978, p. 384.
- ¹¹ L. VIANI, *Battaglie d'arte. A. Magri*, in «Versilia», 6 giugno 1914 e in CARDELLINI SIGNORINI, cit., pp. 381-382.
- ¹² G. COSTETTI, *Scritti*, 1914, in cat. 1983, pp. 119-122.
- ¹³ C. CARRÀ, *La deformazione nella pittura*, in «Lacerba», 15 marzo 1914.
- ¹⁴ A. SOFFICI, *Lettera a Carrà*, 16 febbraio 1917, in M. CARRÀ, V. FAGONE (a cura di), *Carlo Carrà-Ardengo Soffici. Lettere 1913-1929*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 103-104.
- ¹⁵ A. SOFFICI, *Pittori e scultori sacri*, in «Il Leonardo», II, aprile-giugno 1907, p. 185.
- ¹⁶ A. SOFFICI, *Paul Cézanne*, in «Vita d'arte», giugno 1908.
- ¹⁷ A. SOFFICI, *L'Impressionismo e la pittura italiana*, marzo 1909, in *Opere*, I, Vallecchi, Firenze 1959.
- ¹⁸ A. SOFFICI, *Henri Rousseau*, in «La Voce», settembre 1910.
- ¹⁹ A. SOFFICI, *Un libro su Rousseau*, in «La Voce», novembre 1911 e ID., *Scoperte e massacri*, p. 75.

²⁰ A. SOFFICI, *Italiani all'estero: Boldini, Cappiello, De Chirico e Savinio*, 1909, in Id., *Scoperte e massacri*, p. 75.

²¹ U. BOCCIONI, *Perché non siamo impressionisti*, in Id., *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, Edizioni futuriste di 'Poesia', Milano 1914 e P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, D'Anna, Firenze 1974, p. 332.

²² U. BOCCIONI, *Il manifesto futurista*, in *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, II, aprile 1910.

²³ A. MARTINI, *X colloquio*, in G. SCARPA, *Colloqui con Arturo Martini*, Rizzoli, Milano, p. 140.

Appunti per una linea sintetica toscana

PIERLUCA NARDONI

Sinteticità e “originarietà”

Questioni preliminari

Nei primi anni del XX secolo, la Toscana assume un ruolo di guida nel campo delle ricerche primitiviste italiane. Il bisogno di un'intera generazione di infondere nuova linfa all'immagine si traduce, in area toscana, nel recupero dei 'primitivi' della propria tradizione artistica, vale a dire di una linea stilistica che dal Duecento si estende fino al primo Quattrocento¹. Si tratta di un peculiare ritorno alle fonti 'originarie' dell'arte, perfettamente alternativo alle regressioni che i francesi e i tedeschi sviluppano a partire dai manufatti africani e oceanici diffusi grazie alle importazioni coloniali. Eppure, nonostante le evidenti differenze iconografiche, i due primitivismi 'funzionano' allo stesso modo, consentendo in entrambi i casi l'accesso a un fulmineo iconismo espressionista. La presente ricerca intende seguire la genesi e lo sviluppo del primitivismo toscano, percorrendone le tappe lungo un arco cronologico che va dal 1905 (data di avvio dei fermenti espressionisti europei) fino a quel 1918 da considerarsi *terminus ante quem* per tutti gli espressionismi, oltre il quale si aprono le ricerche genericamente riconducibili ai “ritorni all'ordine”.

Ma per cogliere l'innesco di una simile situazione sarà necessario fare un passo indietro e fermarsi un momento ad analizzare l'ideale passaggio di consegne che avviene tra le generazioni dei Macchiaioli e i giovani toscani nati negli anni Ottanta dell'Ottocento. Tale passaggio, lungi dal significare un prolun-

gamento dell'esperienza della "macchia", si configura nei termini di una rottura, pur compiendosi nel segno di un medesimo 'corredo genetico'. Buona parte degli artisti che ritroveremo in queste pagine, in particolare Lorenzo Viani (1882-1936), Spartaco Carlini (1884-1949), Antonio Antony de Witt (1876-1967), Moses Levy (1885-1968), Amedeo Modigliani (1884-1920), ricevono una solida formazione di stampo macchiaiolo, attingendo direttamente o indirettamente agli insegnamenti di Giovanni Fattori (1825-1908). Tramite questo tirocinio, le nuove leve assorbono la lezione del forte grafismo toscano, che dagli antichi e anonimi maestri del tredicesimo secolo giunge a Giotto e prosegue sino al "secolo d'oro" del Quattrocento, per ricomparire nell'Ottocento dove viene accolto dai Puristi e in seguito dagli stessi Macchiaioli. Si tratta di una linea stilistica sintetica, contrassegnata da un disegno netto e zone di colore da esso ben ripartite. Le immagini, passate al filtro di questo collaudato sistema, risulteranno appunto sintetiche, ridotte a semplificazioni salutari che sfrondano il messaggio visivo dei dettagli superflui. I giovani primitivisti si pongono dunque come l'ultima stazione, in ordine di tempo, di questa peculiare discendenza. Ed è una discendenza che emergerà nitidamente nel corso di questo lavoro, nonostante siano tutt'altro che numerosi i contributi critici che l'hanno evidenziata. In un passaggio impeccabile, tratto da un articolo su Antony de Witt, Carlo Ludovico Ragghianti fotografa con grande acume il problema, ricordando i tempi lontani (siamo nel 1962) in cui i commentatori riflettevano sulla linea sintetica toscana:

C'è stato un tempo nella critica italiana, dal Venturi del "Gusto dei primitivi" al Cecchi dei saggi ottocenteschi, tra il '20 e il '30, che si capì (...) il nesso che univa i pittori "macchiaioli", tramite il purismo, alla pittura quattrocentesca e anteriore. Era una scoperta che Rosai

aveva fatto da sé anni prima, all'uscire da dentro la guerra, insieme a quella dell'arte popolare e infantile, nel formare la sua tradizione; e probabilmente senza sapere di Carrà che uscendo dal futurismo faceva esperienze analoghe, per giungere poi a Giotto, e di Boccioni, colpito dal "rivoluzionario" Alberto Magri, il romantico lucchese del Novecento. È in quel momento di cultura e di gusto che si rapprende e si consolida la visione di Antony de Witt².

Al di là dei singoli artisti citati, sui quali torneremo a tempo debito, è interessante soffermarsi sul versante storico-critico, in particolare su Lionello Venturi e sul suo *Il gusto dei primitivi*³. Si tratta di un saggio scritto nel 1926, quindi tutt'altro che *in medias res* rispetto alle vicende dei 'primitivi' di marca espressionista, sui quali peraltro Venturi ha il torto di non soffermarsi. Egli tuttavia ha il grande merito di intendere il ricorso ai primitivi come un 'gusto', una categoria stilistica che si oppone alle nozioni superate di Romanticismo e di Classicismo nel nome di un rifiuto dei famigerati valori di verosimiglianza da esse veicolati; tale gusto predilige infatti una figurazione il più possibile astratta, dai contorni forti e stilizzati, quale si ritrova negli antichi maestri medievali e nelle stagioni che mettono in discussione un rapporto mimetico-speculare con la realtà. Ecco allora che Venturi svolge un'analisi in due tempi, descrivendo in primo luogo il sintetismo pre-moderno di alcuni artisti esemplari, per passare successivamente ad osservarne i recuperi promossi nel corso dell'Ottocento. Sarà facile a questo punto dipanare la nostra linea toscana, dato che Venturi ne segue l'andamento nelle riprese antiche di Puristi e Nazareni, rifluite in seguito nel lessico ancora più essenziale e abbreviato dei Macchiaioli. Per leggere un'analisi ancora più approfondita di questi legami dobbiamo però portarci ai nostri giorni, dove troviamo il contributo di Alessandra Borgogelli. Nel saggio "...Sto con gli antichi che ci sto bene...", diceva Fattori⁴, la Borgogelli chiarì-

sce il rapporto tra i Macchiaioli, i Puristi e il nostro lontano passato rifacendosi puntualmente alla trattatistica dell'Ottocento. Una delle prime voci a essere chiamata in causa è quella di Telemaco Signorini, grande protagonista dell'avventura macchiaiola nonché recensore attento ed informato, che già nel 1867 rinviene in un'opera di Fattori l'"intonazione maschia e solenne dei maestri antichi"⁵. Persino esplicito risulta poi Luigi Mussini, leader storico del Purismo in Toscana, quando propone di ritornare alle epoche precedenti il Cinquecento per recuperare una pittura più acerba, meno 'finita'. Inutile inseguire i maestri del Rinascimento sul terreno della verosimiglianza, poiché essi l'hanno portata a gradi elevatissimi di perfezione; meglio tornare là "dove gl'intonachi non hanno ancor nascosto l'edifizio costruento"⁶, il che equivale a ritrovare le avventure di una figurazione virtuosamente schematica, ancora capace di sollecitare la fantasia. In un'altra occasione, Mussini opera una distinzione tra diversi generi di realismo per prendere a modello il "vero" dei quattrocentisti, in polemica con il realismo degli Impressionisti. Se questi ultimi, infatti, si preoccupano di una resa illusionistica della realtà, traducendola in "impressioni" retiniche che mirano a riprodurre le cose come fossero riflesse da uno specchio, gli artisti del Quattrocento preferiscono passare la realtà da un setaccio a maglia larga, riportando sulla tela solo i tratti necessari "[per raggiungere quel bello] che è nell'essenza di ogni prototipo"⁷. Forti della straordinaria consapevolezza teorica di Mussini, possiamo permetterci di allargare la portata del ragionamento: preferire la via 'sintetica' della propria tradizione alla pittura 'analitica' impressionista significa abbandonare l'idea che l'arte debba essere sinonimo di mimesi e, al tempo stesso, promuovere le "ripetizioni differenti" degli stili del passato: in altre parole, si tratta di riconoscere due fondamentali chiavi di accesso alla contemporaneità. Mussini si rivela pertanto un prezioso tramite

per la compagine macchiaiola, anche in riferimento alle sue scelte stilistiche, effettivamente orientate verso una riproposizione del Trecento e del Quattrocento. A questo punto Fattori e compagni possono raccogliere il testimone e sviluppare un naturalismo di specie sintetica, animato da luminosi incastri di colore che danno vita a un gioco di tasselli sul piano, ossia a una figurazione vigorosamente appiattita. Ed è proprio da queste riserve di stilizzazioni che prende avvio una buona fetta di Espressionismo italiano, alimentando quella che potremmo definire una bella anomalia. Se è vero, infatti, che gli espressionismi europei si pongono in un rapporto diretto con la precedente stagione simbolista, ereditandone le riduzioni iconiche che tradurranno in modi accelerati e regressivi, l'Espressionismo toscano trova proprio nella "macchia" la ricetta ideale per abbreviare la figurazione, scoprendo nel sintetismo di Fattori e soci un fulgido esempio di *à plat* avanti lettera, in anticipo sulle soluzioni dei Nabis⁸. Ecco allora delinearsi chiaramente un risvolto significativo del presente saggio: una volta dimostrato il "carattere toscano" del primitivismo di Viani, de Witt e compagni, risulterà lampante come il connesso Espressionismo debba definirsi autoctono, splendidamente "indigeno", per nulla tributario nei confronti delle parallele esperienze condotte al di là delle Alpi.

Per concludere questo necessario discorso preliminare, sarà opportuno accennare al clima culturale favorevole entro cui si inserisce la questione primitivista. Secondo Enrico Castelnuovo⁹, l'apertura del ventesimo secolo coincide con una vera e propria "infatuazione" per gli artisti primitivi, confermata dall'intensificarsi del collezionismo e da importanti esposizioni. Si pensi in particolare alla *Mostra dell'antica arte senese*, curata nel 1904 da Corrado Ricci all'interno del Palazzo Pubblico di Siena; l'esposizione, che raduna un vasto repertorio di opere dal Trecento in avanti e in particolar modo di pitture, ottiene

un largo successo di pubblico e di critica e certamente non mancherà di interessare gli artisti toscani. Su tutt'altro versante, ma pur sempre a riprova di un simile fervore, possiamo ricordare l'eccezionale diffusione di "falsi" d'autore che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento interessano i primitivi senesi tre e quattrocenteschi e ne alimentano esponenzialmente il mercato¹⁰. Inoltre, sarà bene accennare anche all'onda lunga dei revival architettonici medievalisti¹¹, diffusi per gran parte dell'Ottocento e ancora oggetto di dibattito all'inizio del Novecento: basti pensare al consenso ottenuto dai restauri analogici e integrativi di Alfonso Rubbiani¹², volti a medievalizzare Bologna tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Tali modalità di intervento, promosse anche da altre personalità su scala nazionale, si possono considerare come un valido *imprinting* visivo sintonizzato sul recupero delle origini, vista la possibilità di fruizione democratica e 'a cielo aperto' dell'architettura.

Simili circostanze rimangono tuttavia marginali rispetto alla coerenza dei fattori stilistici. La nostra attenzione sarà dunque indirizzata a cogliere le peculiarità del primitivismo di stampo espressionista, evidenziando le maniere con cui s'innesta nel ceppo sintetico toscano per svilupparsi all'interno di esso come un potente fenomeno di rottura. Si tratterà di una "ripetizione differente" o, per meglio dire, di una "ripetizione deformante", capace di provocare quel violento e spettacolare cortocircuito tra contemporaneità e tradizione che nessun primitivismo extra-occidentale può vantare.

Il primitivismo "stecchito" di Lorenzo Viani

Alla luce di quanto è emerso finora, conviene spendere alcune parole sulla parola chiave dell'"originarietà" e sulle sue im-

plicazioni. Come abbiamo appena visto, l'idea di un'"originarietà" conduce intuitivamente al pensiero di un passato remoto, di un'origine lontana dove attingere suggestioni e spunti. L'aspetto grafico e sonoro della parola richiama tuttavia a uno stimolante confronto con il concetto di "originalità", recuperando un fortunato passaggio teorico di Giorgio De Chirico. Nel romanzo *Ebdòmero* (1929), leggiamo che il protagonista, *alter-ego* dello scrittore, "diffidava della originalità", alla quale intendeva contrapporre l'"ispirazione originaria"¹³. Per Barilli¹⁴ si tratta di una lucida esposizione delle grandi direttrici dell'arte contemporanea, l'una volta alla ricerca spasmodica di tutto ciò che è nuovo, originale appunto, al fine di percorrere strade mai battute; l'altra consapevole che in un certo senso tutto è già stato detto e che vale la pena "riscoprire" territori troppo presto dimenticati. Tutto ciò si traduce in una netta opposizione tra gli stili che rompono con la tradizione, al modo dei Futuristi, e quelli che invece una tradizione la ripropongono, a patto di saperle apporre adeguati indici di differenza. È a questa soluzione che guarda la *Metafisica* di De Chirico, vichianamente convinta che il tempo della storia non si disponga su una linea retta e infinita ma che, al contrario, si configuri come un moto a spirale, dove i ritorni e le reviviscenze si diano pur sempre con un quoziente di diversità rispetto agli episodi che riabilitano. Per tradurre questo concetto nei suoi dipinti, De Chirico si vale di una pittura ad "alta definizione" che recupera immagini, luoghi e situazioni della storia dell'arte. Si tratta di un modello artistico che assume la citazione come principale cifra poetica e si preoccupa di riprodurre un campionario di elementi "già fatti" in modo da disporli sulla tela secondo assurdi giochi combinatori. Il "ritorno alle origini" di De Chirico punta perciò sulla possibilità di vedere il "già visto" con nuovi occhi, sia che si tratti di calchi museali, sia che si tratti di oggetti banali desunti dalla vita di tutti i giorni, a patto

che entrambe le categorie, sempre freudianamente condensate in un'unica scena, vengano rappresentate con una verosimiglianza da rotocalco illustrato.

Nel caso dei nostri primitivisti, invece, la scelta dei mezzi formali ricopre un ruolo fondamentale: non dobbiamo dimenticare che ogni buon espressionista è sempre uno straordinario formalista (principio da opporre con fierezza alle interpretazioni che prediligono l'aspetto tematico e contenutistico dell'Espressionismo). L'"originarietà" di Viani, di Carlini e degli altri artisti che incontreremo non potrà pertanto limitarsi a citare situazioni o epoche lontane, ma dovrà anche intervenire sull'impianto figurale con fare sprezzante, ripescando proprio dal passato soluzioni stilistiche adeguate. Possiamo dire perciò che il primitivismo di marca toscana conserva una carica "originale", volta cioè a intervenire sui meccanismi della percezione allo scopo di rompere con le precedenti stagioni, ma non rinuncia a riattivare l'"originario", inteso come recupero cosciente di una lontana "vita delle forme". Detto in formula, è l'innesto dell'"originalità" nell'"originarietà". Ed è proprio questo peculiare sistema integrato a caratterizzare la natura delle regressioni di cui ci occuperemo.

Il prototipo di artista sintetico e "originario", nel senso fin qui esposto, è senz'altro Lorenzo Viani. Ancora giovanissimo, viene avviato al mestiere di barbiere prima nella bottega di Fortunato Puccini, poi in quella di Narciso Fontanini, noto attivista di area anarchica. Presso quest'ultimo ha modo di incontrare Plinio Nomellini, che si accorge del suo talento pittorico e lo incoraggia. Grazie all'interessamento di Nomellini, a partire dal 1900 il Nostro risulta iscritto all'Istituto d'arte di Lucca, dove stringe amicizia con Moses Levy e Spartaco Carlini. L'anno successivo si reca a Firenze per incontrare l'artista che segnerà il suo percorso di formazione, Giovanni Fattori. Agli occhi del giovane allievo, Fattori dev'essere il migliore interprete di quel

DNA che riallaccia i Macchiaioli ai lontani maestri, se è vero che, durante il soggiorno fiorentino del 1904, Viani svolge un intenso tirocinio sull'arte medievale e del primo Rinascimento¹⁵.

Ma c'è un'altra ragione per cui il magistero fattoriano è da considerarsi fondamentale nella formazione di Viani: grazie al felice binomio che unisce il disegno "inciso" al colore steso a macchie, Fattori si pone in Toscana come uno dei punti di riferimento per un nuovo linguaggio iconico e bruciante, incapace di rinunciare a una figurazione che rimane riconoscibile pur nei maltrattamenti e nelle volute sgrammaticature. Possiamo dire che Fattori agisce dunque su Viani come un eccellente impulso alla semplificazione e a una misura cromatica che precorre l'età *plat* gauguiniano, ma poi il Nostro ne elettrizza e carica le forme fino al "calor bianco" di un'alta espressività. Come accade, per esempio, nei *Buoi nell'incendio* (1904), dove le bianche chiazze bovine del maestro vengono strapazzate e rese frementi dall'intervento dell'allievo, il quale scalfisce violentemente le sagome all'interno di una partitura coloristica accesa e contrastante. Nel caso specifico, l'occasione dell'incendio contribuisce a rendere inquieta la scena, ma i *Buoi che trasportano il legname* (1905) sfoggiano profili altrettanto aguzzi, a dimostrazione di come i dati naturalistici siano definitivamente piegati alle esigenze dello stile.

La spiccata predisposizione al disegno, unita al piglio grottesco suggerito dall'amico Carlini, spingono ben presto Viani a cimentarsi nel campo della grafica. La produzione in bianco e nero con cui partecipa alla Biennale di Venezia del 1907 (gli *Ossessi* e i *Dispersi*) registra un forte impatto sui commentatori dell'esposizione: il critico d'arte ed estetologo Mario Pilo, per esempio, parla dell'*Uomo incatenato* (1906-1907) come di un soggetto "rivoltante", simile a un grosso cane "lercio, pesante, (...) condotto pel collo", ma ne riconosce il carattere di arte

“sublime”¹⁶. Contemporaneo a queste mostruose ‘caricature’, dove il termine va preso alla lettera per il segno teso e caricato di quelle apparizioni, è *Dal lavoro ci sorte l'oro* (1906-1907), nel quale un tratteggio sommario e insistito, presente anche nelle altre prove grafiche, attacca le figure smagrendole e costringendole alla verticale. Siamo alle soglie del viaggio a Parigi e l'Espressionismo di Viani può dirsi tutt'altro che *in nuce*. Spostiamoci sull'impegno pittorico e osserviamo *L'Apuana* (1907), terminata pochi mesi prima della partenza. Nel volto disfatto da una pittura che gronda in tutte le direzioni, arginata solo da rapidi fendenti bianchi o scuri, è già una resa analoga a quella delle maschere metropolitane di Parigi: si vedano il *Ritratto (Parigina)* del 1908-1909, la *Parigina* del 1911 e molte altre opere ancora, nelle quali ritroviamo cacofonie cromatiche e lacerazioni fisionomiche affini a quelle della ben più ‘rurale’ Apuana.

All'inizio del 1908 è in Francia. A Parigi, tappa obbligata per gli artisti di inizio secolo, si erano recati, tra gli altri, Soffici, Magri, Umberto Boccioni, Gino Severini, mentre Leonetto Cappiello e il genio inquieto di Modigliani si trovano ancora là. Viani non vuole certo sottrarsi a un'esperienza che diventerà materia per un suo famoso romanzo (*Parigi*, 1925)¹⁷ e ne approfitta per mettersi al corrente della migliore illustrazione delle riviste satiriche. Su quelle pagine Viani studia Henri de Toulouse-Lautrec, eroe della generazione precedente, e ne apprezza il linearismo graffiante e le estreme semplificazioni di tavolozza, elementi ai quali del resto è già avvezzo; ammira inoltre Théophile-Alexandre Steinlen e Kees Van Dongen e frequenta alcuni mercanti tra i quali Sagot. È presso quest'ultimo che conosce di persona Pablo Picasso e apprezza le immagini nervose dei periodi rosa e blu¹⁸. Entra in contatto anche con Cappiello, del quale, com'è prevedibile, preferisce le sintesi brucianti della produzione cartellonistica, i “gialli arancio, i rossi lampone, i

bleu mare, i bianchi elettrici"¹⁹, stigmatizzando i "gran quadri" alla Reynolds che ha modo di osservare nel suo studio. Quelle composizioni con "impasti di tutto colore" rappresentano evidentemente un passo indietro agli occhi di Viani, in direzione di un approccio analitico di matrice impressionista che il Nostro considera da sempre inadeguato. Certo, in Francia le sue visioni si accendono nei toni, raggiungendo, per così dire, il technicolor; ma si tratta pur sempre di un tessuto cromatico steso à plat, costretto a serrarsi entro le bande di contenimento dei profili marcati con forza. Si vedano alcuni ritratti muliebrici quali *Mimi Concetta* (1908-1909), *La signora del crisantemo* (1911) e *La moglie di marinaio* (1912-1915), dove la macchia del bistro o il motivo del sottogola che inquadra e quasi decapita i volti diventano preziosi strumenti per scandire lo spazio compositivo (addirittura esemplare ci appare lo sfondo di vele dorate de *La signora del crisantemo*, un'innaturale trabeazione che rinsalda e accentua la monumentalità della donna in nero). Non sarà inutile, in proposito, ricordare che uno spunto nella direzione di una resa anti-naturalistica dei soggetti era giunto a Viani dal solito Fattori: le visioni abbreviate con cui il pittore macchiaiolo pensava e 'pesava' la realtà erano favorite dall'abilità con cui era in grado di accordare le dissonanze cromatiche. Si prenda il famoso *I rappezzatori di reti*, dove le silhouette nere dei pescatori si stagliano sulle molteplici varietà di bianco dello sfondo, chiuso sull'alto orizzonte dalla striscia ocre del muretto e da quella cobalto del mare. In una lettera a Nomellini del 1891, Fattori lascia intendere che erano pochi ormai gli allievi in grado di cogliere questa lezione:

I miei scolari p. un es: hanno p. modello un moro, vestito di nero camicia bianca e grembiule bianco – con un fondo di muro giallastro; aria aperta. Il moro è nero come l'ebano. Ve ne sono due che lo hanno fatto color rame chiaro – vestito blu chiaro – camicia di biac-

ca pura, e il muro giallo-chiaro... li dimandai – perché?... lo vedo così²⁰.

Sarà Viani a ritrovare lo stesso modo di procedere per forti spezzature di colore, esasperandolo a dovere già da un lavoro come l'Ossesso (1907 ca.) e affinandone i metodi dopo l'esperienza transalpina. Nel frattempo i mendichi, i disperati, i vagabondi conquistano misure colossali, mentre la varietà delle tinte si riduce a tal punto da chiamare in causa i toni del supporto lasciato grezzo, rimarcando la feroce dialettica tra le figure orgogliosamente bidimensionali e i fondi densi e mai inerti. Del resto, il lessico vianesco rimarrà sempre aderente alle due dimensioni del dipinto, nella convinzione che le uniche soluzioni possibili passino dallo scontro tra la figura e lo sfondo e dalle deformazioni che a esso conseguono. Come ogni buon espressionista, Viani sarà infatti estraneo al credo neoplastico inaugurato dal Cubismo²¹. Nessuna concessione alla "concretezza", nessun cedimento a un'arte che ricrea il visibile a partire da schemi autofondati e non più tributari alla natura. Ben più congeniali si dimostreranno le ricerche dei Fauves, rispetto alle quali, tuttavia, Viani manterrà sempre una posizione autonoma. Dopo lo scandalo suscitato al Salon d'Automne del 1905, lo stile di artisti come Henri Matisse, André Derain e Maurice Vlaminck sente il bisogno di dare una nuova struttura agli eccessi cromatici degli esordi, al fine di dotare di maggiore equilibrio il rapporto disegno-colore²². Per raggiungere un simile traguardo, oltre alle puntuali suggestioni cézanniane, sarà fondamentale l'incontro con l'arte tribale, importata nelle maggiori capitali europee grazie al fenomeno del colonialismo. La 'scoperta' di queste forme di espressione sarebbe da collocare all'altezza del 1906, anno in cui Matisse e Vlaminck si accostano contemporaneamente alla scultura africana. A distanza di anni, Matisse ricorderà il fascino esercitato su di lui da

quella statuaria modellata "a seconda del materiale, seguendo proporzioni e piani inventati"²³ e per questo lontanissima dal naturalismo occidentale. Da essa prende avvio una meditazione che non intende già riplasmare le forme secondo schemi autonomi, quanto piuttosto restituire alla figurazione un'intensa carica espressiva, sottoponendola a un'energica deformazione. L'inconsueta scansione dei volumi di quelle sculture viene tradotta dai Fauve in una gamma di schematizzazioni lineari che dissestano le fisionomie e incanalano le tinte entro percorsi stravaganti, senza spegnerne le furiose cacofonie. Ecco il senso del primitivismo extra-occidentale degli artisti francesi, ben visibile in opere come *Nudo blu* (1907) di Matisse, oppure nelle mostruose *Bagnanti* (1907) di Derain: in casi come questi, le figure subiscono semplificazioni, amputazioni, allungamenti rivolti a un'idea primigenia e più libera dell'immagine, quale sarebbe stata anche in Occidente se non avesse conosciuto la correzione repressiva dell'era gutenberghiana. Tra questo genere di regressioni e i recuperi del nostro Medioevo esiste allora, come ricordavo, una profonda consonanza che traduce il bisogno di rigenerazione formale in una scarnificazione delle figure straordinariamente eloquente e aggressiva. Per tale ragione, nonostante Viani venga certamente in contatto con le soluzioni del tribalismo parigino, egli non avrà bisogno di abbandonare il sintetismo toscano, procedendo piuttosto nel suo solco per forgiare un personale lessico "originario".

A partire dal 1910, dopo il rientro a Viareggio, il nostro artista rafforza il legame con Carlini e Levy, coinvolti come lui nell'avventura politico-letteraria della 'Repubblica di Apua'. Ed è proprio in questo periodo che la rimediazione sui primitivi giunge alle estreme conseguenze. Le figure sono sempre più stilizzate, prosciugate nei dettagli, come appena sbizzate nel legno. Le forme si allungano in maniera innaturale e assumono

l'aspetto di blocchi unici, a ricordo dell'arte gotica o addirittura dell'arte romanica²⁴. Talvolta le citazioni dei testi antichi sono palesi, come nel caso del *Pastore* (1910-1915) tratto dal ciclo romanico dei Mesi del Duomo di Lucca, ma non è necessario rintracciare puntualmente le fonti per comprendere la strepitosa attualizzazione vianesca del linguaggio antico. Si osservino le scene tratte dal fascicolo *Il martirio* (1915, ma raccolto, secondo Ragghianti, già all'altezza del 1912)²⁵. Le "vedove del mare", abbandonata ogni residua gentilezza, si serrano in gruppi e protendono arti mostruosi e anchilosati, riattivando volta per volta i modelli arcaici della Deposizione, della Visitazione, magari di generiche Passioni. È Viani stesso a confermare una sensibilità sempre più acuta nei confronti dei Lorenzetti, di Lorenzo Monaco e di molti altri, e in una dichiarazione che ha il sapore del manifesto programmatico egli rammenta la necessità di "deformare per armonizzare – decomporre per ricostruire", proprio come sapevano fare i nostri primitivi:

Per tanti nefasti anni è stata messa davanti agli uomini la muraglia del rinascimento: ma senza dir loro che, al di là di quell'opulento giardino di fiori troppo grassi, c'era il sole dei nostri primitivi e l'oro dei bizantini. Primitivi e bizantini che gli educatori chiamano 'ingenui' dimenticandosi di dire che la loro ingenuità è quella del leone!²⁶

Il tema delle studiate deformazioni primitiviste conduce a un altro nodo fondamentale per comprendere l'evoluzione stilistica di Viani: l'amicizia con Alberto Magri. I linguaggi dei due artisti, apparentemente inconciliabili, rivelano in realtà due facce della stessa medaglia: lo stile del primo è infatti candido, favolistico, quasi pronto per passare un utile corredo alle sagome della Pop Art; i modi di Viani sono invece quelli protestatari, drammatici e convulsi che si riconoscono comunemente all'etichetta europea del movimento. Eppure entrambi gli

artisti aderiscono una pittura abbreviata che insiste su visioni potentemente sintetiche, giustificando il loro inserimento nella casella di un Espressionismo nostrano. Difficile stabilire il momento in cui i due vengono in contatto; di sicuro sono già in confidenza all'altezza del 1914, se è vero che Magri mostra di tenere moltissimo al parere di Viani in merito alla possibilità di esporre nei locali del Lyceum di Firenze. E Viani diventa il primo sostenitore dell'arte dell'amico. Due anni dopo dipinge addirittura i pannelli pubblicitari per la personale di Magri alla Famiglia Artistica milanese: i contorni dei personaggi si addolciscono, tentando un'inedita sintesi col lessico più disteso (e di certo più adatto all'intento reclamistico) del compagno di strada. Nella recensione pubblicata sul «Popolo d'Italia», Viani richiama l'attenzione sulla "preparazione sapiente delle tavole, appresa dall'amoroso studio dei primitivi toscani" e su una "continua tensione di spirito verso forme più sintetiche, più rapide e più espressive"²⁷. Sono anni cruciali per Viani, che partecipa a tre edizioni consecutive della Secessione romana (1913, 1914, 1915), espone al Salon d'Automne nel 1913 e alla Biennale veneziana del 1914 e ottiene un notevole successo di pubblico e di critica con una personale al Palazzo delle Aste di Milano (1915), presentata da Leonardo Bistolfi. Nel 1914 avviene l'iscrizione del Nostro alla Corporazione italiana degli xilografi, mentre i violenti contrasti di bianco e nero delle sue incisioni trovano spazio su «L'Eroica». Sono gli anni in cui il primitivismo di Viani raggiunge i risultati più alti. Si pensi in particolare a *Il Volto Santo* (1913-1915), *La peste a Lucca* (1913-1915), *La Benedizione dei morti del mare* (1914-1916), vasti teleri (circa due metri di altezza per quattro di larghezza) che ricordano i formati orizzontali dei polittici di Magri ma ne rigettano il tono incantato. In essi leggiamo un ritratto corale dei disperati, delle vedove, degli uomini abbruttiti dalla fatica, una perlustrazione di riti a metà tra il religioso e il folclorico che affonda le radici nella

notte dei tempi e scopre l'inesco del mondo primordiale all'interno della vita di tutti i giorni. Si osservi *La Benedizione dei morti del mare*. Il dipinto descrive una cerimonia viareggina che si celebra il giorno della commemorazione dei defunti ed è preceduto dal lavoro preparatorio condotto sulle xilografie de *Il Martirio* (1915). Particolarmente interessante risulta il confronto con l'omonima *Benedizione dei morti del mare*, incisione collocabile attorno al 1912²⁸. Nell'opera grafica il ritmo della composizione si gioca sulla netta contrapposizione di zone bianche e zone nere; i protagonisti del racconto, svettanti manichini affusolati, si riuniscono in tre gruppi laterali, mentre al centro la vertiginosa riduzione di scala dei penitenti che strisciano sulla sabbia crea una sorta di sfondamento prospettico, pur giocato su un piano parallelo e poco profondo. In questo modo, la fetta di spiaggia rimasta deserta dà vita a un motivo triangolare che guida lo sguardo in direzione del mare e degli stendardi, impedendogli di indugiare sulle figure in primo piano. La versione su tela adotta invece una soluzione spaziale più schiacciata sulle due dimensioni del supporto, dunque persino più sintetica ed estrema. Ritroviamo un'analogia suddivisione in gruppi dei personaggi, ma essi stavolta si stringono sul proscenio, offrendosi come una monumentale muraglia di sagome scandite dall'alternanza tra il nero pece e i bagliori rosastri. I bozzoli chiari dei bimbi in fasce ritmano ulteriormente la composizione, mentre i penitenti formano una massa indistinta che crea uno sfondo compatto sul quale si incidono le figure. A proposito di quest'opera, la Cardellini Signorini segnala "una voluta ieraticità [...] che abbraccia gli affreschi dei ducentisti e trecentisti toscani, a Pisa Arezzo Volterra Ravenna [...], e i crocifissi del XII e XIII secolo, di scuola lucchese e pisana (Berlinghiero, Giunta, Coppo)"²⁹. I lavori di questo periodo non incontrano invece il favore di Umberto Boccioni. Il pittore futurista, conosciuto da Viani durante la Biennale di Venezia del

1907, condanna gli arcaismi del Nostro e pare non riconoscerne le affinità con Magri, al quale riserva un caldo apprezzamento. In Viani, al contrario, Boccioni nota uno "ieratismo angoloso, stecchito, arcaistico, gotico"³⁰; ma si sa, anche i giudizi negativi tornano utili per descrivere al meglio uno stile e in quel giro di aggettivi risuona tutta la monumentale spigolosità dell'universo vianesco.

La linea grottesca di Carlini

Percorrere con accettabile approssimazione le tappe della carriera di Carlini è un'impresa disagiata, vista la scarsa propensione dell'artista a datare i propri lavori. Nondimeno, un crocevia di rapporti e amicizie e un costante confronto stilistico consentono di inserire il profilo di Carlini all'interno del clima toscano che queste pagine tentano di ricostruire. Pisano di nascita, si forma alla bottega di Guglielmo Amedeo Lori, dal quale fa in tempo a cogliere un disegno fermo e una stesura pittorica ancora debitrice dei Macchiaioli. Sul giovane Carlini devono tuttavia agire anche stimoli di natura diversa, dovuti a una possibile frequentazione del "circolo" di artisti di Torre del Lago e in particolare di Plinio Nomellini e del suo peculiare divisionismo, o forse all'eco delle illustrazioni previatesche dei racconti di Edgar Allan Poe. Lavori come *Figura* (1903), *Incontro* e *Risacca* (probabilmente coevi al primo) sembrano confermare questo orientamento, nell'applicazione filamentosa e ondulata della linea e nei toni fluorescenti, quasi monocromi. Va detto però che l'adesione di Carlini al segno divisionista è da leggersi nell'ottica di un anomalo "innesto" nel corredo genetico macchiaiolo, poiché di questo mantiene l'impianto di base pur forzandone gli esiti in senso anti-naturalistico. Si veda per esempio *L'albergo dei poveri* (1902), dove una fila di sagome

ridotte a una massa indistinta e sinuosa si staglia contro l'incastro geometrico del caseggiato, mentre i toni terrosi sono rialzati dalle virgolate bianche del pastello. E all'insegna di una comune partenza macchiaiola si può leggere anche il legame che unisce Carlini, Viani e Moses Levy, consacrando un'amicizia nata già intorno al 1900, quando i tre frequentano l'Istituto d'arte di Lucca. Ma la componente divisionista 'innervosisce' non poco il tratto carliniano, irrigidendo il segno delle sue prove grafiche per ricavarne ispide setole e supportando una naturale predisposizione al grottesco. Si vedano disegni come *Danza vedovile*, *Sortilegio*, *Contadina*, che sembrano offrire più di un suggerimento agli *Ossessi* e *Dispersi* (1906-1907) di Viani e al loro tratteggio insistito e compendiario.

Radici toscane dunque, ma anche aperture a un certo simbolismo europeo alla Jan Toorop³¹. D'altra parte, le sperimentazioni grafiche dei Macchiaioli sono avanzatissime; si pensi al solito Fattori o a Telemaco Signorini, il quale agli occhi del Nostro sa esprimere una valida alternativa alle stilizzazioni francesi della generazione simbolista, grazie a sintesi degne di Toulouse-Lautrec³². La linea di Carlini, tuttavia, si distingue da subito per aggressività e trova un'adeguata applicazione nel taglio caricaturale di alcuni disegni acquerellati come *Ballerina*, *Chantan*, *Buzzighino* (1903), *Girotondo* (1904), tutti eseguiti in uno stretto giro di anni. Si prenda *Rondone* (1903), dove il corpo della donna è assottigliato, amputato, essiccato e sottoposto a innaturali slogature che lo rendono in tutto simile a uno di quei brandelli di carta che ritroviamo casualmente nelle tasche dei pantaloni. Simili risultati sono in tutto degni delle migliori riviste illustrate del periodo, quali le francesi «Le Rire» e «L'Assiette au Beurre» o la tedesca «Simplicissimus», e ricorrono nelle taglienti illustrazioni parigine del conterraneo Alberto Magri, come Carlini egualmente capace di far fruttare la dote del forte grafismo toscano fino a conferirgli un lignaggio inter-

nazionale. Ma non è necessario varcare le Alpi per trovare disegnatori in grado di tenere testa a quelle eccellenze. Accanto a giornali satirici come «L'Asino» o «Italia ride», che si avvalgono della collaborazione di Ugo Valeri, di Marcello Dudovich e di altre eccellenti firme, in Italia ottengono un crescente successo anche le riviste per bambini, vere e proprie 'palestre' per le matite più interessanti del momento. Basterà ricordare la nascita nel 1906 a Firenze del «Giornalino della Domenica» diretto da Luigi Bertelli detto Vamba, al quale lavorano artisti di prim'ordine come Attilio Mussino, Giuseppe Biasi, Filiberto Scarpelli, Umberto Brunelleschi, Sergio Tofano, Antonio Rubino. Il lessico violentemente astratto delle loro creazioni ci parla di una 'spremitura' deformante dei profili figurati e dunque, se si vuole, di un Espressionismo *lato sensu*. Si prenda Giuseppe Biasi, le cui immagini ideate per il «Giornalino» presentano sempre un contorno spigoloso, tagliato per linee rette, campito da colori sgargianti e apertamente cacofonici: è il caso, per esempio, de *Il micino*, dove una bimba dalla carnagione bianca e il vestito scarlatto accarezza un cucciolo di gatto, entrambi energicamente in risalto su uno sfondo nero lucido³³.

Il segno di Carlini si dimostra dunque sensibile alla declinazione infantile dell'Espressionismo e con le improbabili *affiches* intitolate *Industria* e *Biscotto toscano* (1905) torniamo dalle parti della grande illustrazione, grazie al solito segno inciso che trasforma i fanciulli in piccoli fauni giocosi e spensierati. Il gusto per il brutto e per il grottesco sosterrà sempre la migliore vena di Carlini, fino a mascherare un elemento che la avvicina alle sodali esperienze di Viani: lo studio delle età prerinascimentali. Se è vero che Carlini è meno sistematico dell'amico nel risalire ai primitivi (cogliendo talvolta qualche guizzo o allungamento da una stagione similmente votata all'anti-naturalismo come il Manierismo), è altrettanto dimostrata la sua meditazione sul Camposanto pisano, su Benozzo Gozzoli e sul *Trionfo della Mor-*

te di Buffalmacco³⁴. Lo stesso Viani, in un articolo del 1906, evidenzia che Carlini in alcuni disegni "riproduce fedelmente rianimandoli i celebri affreschi dell'Orcagna al Cimitero di Pisa"³⁵. Tali giudizi e testimonianze valgono a ribadire come una partenza macchiaiola, pur così anomala, si accompagni facilmente a uno speciale interesse per il passato. Basterà osservare i *Bimbi*, la *Bambina con libro* o i *Guerrigieri* dalle membra orrendamente allungate e porli a confronto con le prove grafiche eseguite da Ubaldo Oppi tra il 1913 e il 1918 e ispirate dalla scoperta dei primitivi nelle sale del Louvre. La produzione di Carlini parrebbe tuttavia antecedente, se pensiamo che il disegno raffigurante i *Tre centaurini*, per molti versi analogo agli altri sopra citati, potrebbe funzionare da modello per le versioni in gesso e in bronzo del *Centaurino* (1905-1907).

D'altronde, secondo un'opinione diffusa, il Carlini anteriore alla Prima Guerra Mondiale sarebbe soprattutto uno scultore. È un'idea suffragata da dati incerti e piuttosto difficili da verificare, ma sarà sufficiente osservare proprio il *Centaurino* per valutare la maestria del Nostro nell'arte plastica. La versione dal collo reclinato verso il basso e il busto in leggera torsione lavora per piani semplificati, sfruttando il motivo delle zampe equine accovacciate per presentare all'osservatore la più ampia superficie corporea disponibile: i rimandi al passato, in questo caso, porterebbero a Giovanni Pisano e ai volumi essenziali ed eleganti delle sue schiene inarcate che sporgono in avanti, decise a staccarsi dai supporti architettonici e abbandonare per sempre la dimensione ancillare del rilievo. Persino i tratti più deformi del *Centaurino* evocano certi panneggi svelti e semplificati dello scultore gotico. Se poi volessimo seguire le orme di una linea sintetica toscana anche in campo scultoreo, nel diciannovesimo secolo incontreremmo Adriano Cecioni, il solo tra i Macchiaioli capace di cimentarsi nella scultura per la sua capacità di "racchiudere i corpi in scatole ossee forti, ben

marcate" e di trasferirli "in ampi volumi, come a darci delle icone tridimensionali"³⁶. Le sue scenette di vita quotidiana potrebbero rappresentare un buon precedente per Carlini che ne esalterebbe gli aspetti grotteschi.

Il percorso artistico di Carlini mantiene fin qui livelli elevati e stimola confronti con le migliori forze della sua generazione. Ma già alcuni paesaggi cittadini collocabili intorno al 1914, come per esempio *Fosso dei navicelli*, sembrano inturgidire i volumi e ispessire le atmosfere in direzione di un *cézannismo* di maniera, magari sulla scorta di Alfredo Müller. I personaggi si riducono alla misura di "macchiette" e costituiscono l'avvio per quel "lingueggiare come di foglie di eucaliptus"³⁷ che costituirà la pennellata della sua ultima maniera.

I mondi ridotti di Antony de Witt

Un altro campione di "sinteticità" e "originarietà" è senza dubbio Antonio Antony de Witt. La prosa raffinatissima dei suoi scritti autobiografici trasfigura i ricordi di gioventù in una mitologica età dell'oro, ma converrà ugualmente tenere in conto tali ricostruzioni perché esse, pur filtrate e 'asciugate', rispondono bene al clima culturale entro cui collocare de Witt. Secondo il suo racconto, egli non svolge regolari studi di pittura. Il suo apprendistato avverrebbe tra le campagne pisane di un territorio che si estende da Fauglia a Crespina, fino a Lari, dove convergono Fattori, Lega e gli altri Macchiaioli: una sorta di iscrizione a un circolo esclusivo che trova fondamento nel probabile ma ben più prosaico alunnato presso Adolfo Tommasi, un diretto depositario della "macchia", e nella partecipazione alle riunioni del gruppo livornese di Guglielmo Micheli, insieme a Oscar Ghiglia, a Modigliani e alle altre giovani promesse labroniche. L'arte di de Witt nasce dunque sotto il se-

gno di Fattori e dell'alta considerazione con la quale il vecchio maestro tiene l'allievo Micheli, a tal punto che in quelle riunioni ritroviamo spesso Fattori in persona. Ma sarà un altro illustre macchiaiolo, Telemaco Signorini, a farsi garante del precocissimo talento del Nostro, elogiandone l'esordio alla Promotrice di Torino del 1891.

A questo punto scatta la consueta 'educazione dello sguardo' sull'arte del passato, secondo una condotta che avvicina de Witt a Viani, Carlini, Levy su un piano persino più pregnante dei legami di amicizia successivamente instauratisi. Anche nel curriculum di de Witt troviamo dunque il tirocinio presso i primitivi. In una nota autobiografica egli infatti ricorderà di quando, ancora adolescente, contemplava gli affreschi di Benozzo Gozzoli lavorando a fianco di Igino Benvenuto Supino per la riorganizzazione del Museo Civico di Pisa³⁸, mentre Pier Carlo Santini ne ricostruisce il pellegrinaggio per le pievi romaniche toscane, alla scoperta degli inserti "popolareschi e arcaizzanti"³⁹ che fruttificheranno presto nella sua arte.

Eccoci allora alla consueta doppia partenza, macchiaiola e 'primitiva', che accomuna de Witt ai suoi compagni di strada. Eppure, ormai sarà chiaro, un simile inizio bifronte non conduce a esiti diversi, visto che entrambe le strade confluiscono nell'estremo approdo di quella 'linea toscana' che qui si è cercato di abbozzare. Non è un caso che le opere di quegli anni lascino trasparire le forti zonature tipiche della "macchia": basti pensare a un'opera come *Campagna di Toscana* (1893), che tenta timidamente di superare il naturalismo signoriniano con l'ausilio di un'interessante cromia acida, oppure a *Casa sotto la neve a Ferentino* (1898), in cui il candido impasto è steso secondo la griglia ordinata dei tetti, quasi a darci una versione invernale dei coaguli di luce di Raffaello Sernesi. Molti anni dopo, de Witt assegnerà ai suoi esordi un certo afflato simbolista, ma alla luce dell'analisi stilistica tale opinione non è

così condivisibile. Del resto, ad agitare il vessillo del simbolo nella Toscana *fin de siècle* troviamo Plinio Nomellini, divulgatore di un divisionismo a *paillettes* luminose che de Witt non esiterà ad attaccare anche in tarda età⁴⁰. Va detto però che i primi anni del secolo registrano ancora affondi di stampo "floreale". Pensiamo alla xilografia *Il bagno delle cortigiane* (1910) che, pur presentando già un buon grado di deformazione, mantiene nel profilo dei corpi ancora una certa sinuosità.

In questo periodo de Witt si concentra quasi esclusivamente sulla produzione grafica, scaturita dalla solita frequentazione dei testi antichi passati al filtro del dettato fattoriano:

[...] per l'incisione, avevo già in anticipo procurato di non rimanere estraneo alle altre modalità di cui questo genere non scarseggia: a muovere dall'acquaforte, che giusto all'epoca della mia adolescenza, Giovanni Fattori radduceva istintivamente alla vigorisità espressiva dei remoti bulinisti nostrani⁴¹.

Forse però il Nostro si accorge che per raggiungere le asprezze dello stile espressionista le sintesi di Fattori non bastano; e allora recupera e approfondisce matrici più 'nordiche' quali per esempio le incisioni di Albrecht Dürer (sul quale conduce diverse esercitazioni), di Hans Holbein e del nostro Andrea Mantegna, dando vita alla serie di xilografie dei *Simulacri della morte* (1910). Sono lavori preziosi, pensati inizialmente come capilettera al modo di certe decorazioni librarie quattrocentesche, da cui tuttavia si distaccano per il piglio grottesco portato al parossismo. Le figure, portate in primissimo piano, s'impongono sulla scena e quasi debordano da essa, mentre parallelamente si smorza ogni residuo di efflorescenza simbolista. Quelle durezze metalliche, aguzze, impietose, congestionano la pagina in una sorta di 'tutto pieno' che smarrisce inevitabilmente il dono della sintesi ma esalta le deformità espressionistiche, riva-

leggiando a distanza con i coetanei orrori di Alberto Martini⁴². Dal 1912 collabora alla rivista «L'Eroica», incoraggiato dall'ammirazione del direttore Ettore Cozzani:

[...] mirabile è la fusione da lui tentata, e, secondo me, ottenuta felicemente, dello spirito contemporaneo, deformatore delle figure, ed eccitatore d'ogni nervosità, e del segno ancora arcaiceggiante, ma non trito nella precisione né fragile nella finezza⁴³.

L'amicizia con Viani lo sospinge verso alcuni esiti 'primordiali' di rara forza, come la xilografia *Le monache* (1912), inquietante parata di sagome nere su cui si staglia una figura scavata nel bianco dai segni rancorosi della sgorbia. Ed è forse la vicinanza vianesca, o più semplicemente il naturale approdo delle riflessioni di gioventù, a condurlo verso un brillante e testimoniato periodo primitivista, inaugurato dalla prima esperienza pittorica dopo una lunga astinenza: *Autoritratto con sfondo di case a Lucca* (1916). La sagoma umana, schiacciata sulla superficie, si allarga in piano a occupare quasi per intero lo spazio della tela, ma viene pressata agli orli dallo squadro deciso delle case sullo sfondo. Tutto è ridotto a misure essenziali. Persino le cromie, tenute basse, subiscono un'aggressione al livello fisico del pigmento, con le tinte a olio che vengono abrase in superficie per restituire la patina del tempo. Si tratta di una "ripetizione differente" degli affreschi di epoche lontane che presenta persino la consistenza dell'arte muraria, per un ritorno al mestiere dal sapore artigianale. In *Piazza a Lucca* (1916) ritroviamo uno spirito analogo, venato di un'atmosfera fiabesca che solo certe leggende medievali sono in grado di rendere. Nonostante il profilo urbano lucchese, con le sue caratteristiche torri, rimanga in qualche modo riconoscibile, de Witt introduce una deformazione prospettica che esalta l'altezza vertiginosa delle case e tratta le presenze umane e

animali con un metro minimale. Le tinte asciutte e antinaturalistiche richiamano certi lavori "a fresco", magari di quel Benozzo Gozzoli ammirato in adolescenza. Ma il risultato più estremo di questa stagione è senza dubbio il *Bagno delle educande* (1917), dove il violento ribaltamento prospettico dispiega lo spazio in verticale, consentendo una piena leggibilità della scena. L'impianto formale è estremamente sintetico, addirittura regressivo nel trattamento degli edifici e delle persone. Anche la tavolozza è essenziale, ridotta ai verdi e ai bruni, e la semplice alternanza del bianco e del nero vale a segnalare la differenza tra le educande e le suorine. La cinta muraria, sghemba come le costruzioni che racchiude, isola il borgo quasi fosse un antico *hortus conclusus* dipinto in una miniatura medievale, secondo quelle *mises en page* che sopravvivono fino al Quattrocento in autori come Michelino da Besozzo o Stefano da Verona.

La grafica deformante di Moses Levy

Nonostante Moses Levy nasca a Tunisi, i suoi esordi possono ben dirsi toscani, dato che all'età di dieci anni è già a Firenze con la famiglia e nel 1900 è all'Istituto d'arte di Lucca dove, secondo quanto racconterà lui stesso alla Cardellini Signorini, conosce Carlini e Viani⁴⁴. Insieme a quest'ultimo aderisce alla lotta anarchica e si iscrive nel 1904 alla Scuola Libera del Nudo dell'Accademia fiorentina; ma soprattutto diviene assiduo frequentatore dello studio di Giovanni Fattori, con il quale Viani è in contatto, come sappiamo, sin dal 1901. Il magistero fattoriano è decisivo per rinsaldare il segno di Levy, fino ad allora incerto se praticare un pittoricismo sfatto alla maniera di Nomellini (conosciuto a Lucca grazie a Viani) o seguire più da vicino il caratteristico sintetismo dei Macchiaioli. E lo spunto sintetico

dell'arte leviana, passerà in larga parte, almeno fino al 1917, dall'attività grafica⁴⁵, seguendo in tale direzione le prove ec-celse dell'ultimo Fattori. Le acqueforti rudi e serrate del ma-estro macchiaiolo, celebrate nel 1902 da un lungo articolo di Romualdo Pantini⁴⁶, forniscono infatti un viatico indispensabile per il nostro autore, appena avvertibile nel timido esordio de *La testa ricciuta del bambino* (1906), ma già evidente nella *Vecchia contadina* (1907). Questa figura, icona imponente dagli arti scheletrici orribilmente pronunciati, guarda alle paral-lele mostruosità di Viani e Carlini, pur presentando ancora del-le cadenze alla maniera di Eugène Laermans. Nel 1907 partecipa alla Biennale di Venezia insieme all'amico Viani, espo-nendo alcuni disegni e un dipinto, *La raccolta delle olive* (1907), ancora piuttosto coinvolto negli avvolgimenti di ascendenza nomelliniana. Ma già a partire dal 1908, a seguito di un viaggio a Tunisi, Levy imbocca con maggiore risolutezza la strada della sintesi, grazie soprattutto all'aiuto parallelo dell'esercizio xilografico. Per comprendere l'impatto stilistico di tale scelta basterà osservare un'opera come *Donna araba* (1908 ca.), semplice ed essenziale nelle rigide scanalature del vestito che la inchiodano alla superficie del foglio, oppure soffermarsi sulla barbara riduzione volumetrica cui è sottoposto il *Contadino al ritorno da lavoro* (1908 ca.): nient'altro che un cumulo di tasselli rozzamente accostati a formare la schiena, le spalle, le gambe di un uomo. Si tratta di prove crude e "an-tigriziose", in netto anticipo rispetto al rilancio 'primitivista' della tecnica xilografica sostenuto da Ettore Cozzani (di cui si dirà a breve) e capace di battere sul tempo anche le prime folgo-ranti incisioni vianesche. I legni di esordio di Viani si collocano infatti intorno al 1910 ed è possibile che possano prendere av-vio dalla brillante partenza leviana. Sul ruolo di Levy nell'avvicinamento di Viani all'acquaforte esistono invece ben pochi dubbi: si veda un disegno autografo, "*La mia prima ac-*

quaforte, dedicata all'amico Levy, Rigoli, 12.8.910⁴⁷, che ritrae un uomo barbuto dal busto talmente semplificato che pare monco, dalle gambe risolte in un tratteggio scomposto. Il cammino artistico dei due amici presenta in questo periodo lunghi tratti in comune, basterà tenere a mente che Levy introduce, come si è visto, il collega all'incisione e trova a entrambi le occasioni per esporre (un'occasione su tutte, la mostra alla Camera Italiana di Commercio di Tunisi nel 1911), mentre il Viani *retour de Paris* non mancherà certo di impressionare il Nostro.

Nonostante la partenza eccellente, Levy decide di accantonare per il momento la xilografia e di dedicarsi prevalentemente all'acquaforte. Nelle stampe realizzate tra il 1909 e il 1910 si ravvisa un'attenta osservazione di Telemaco Signorini, in particolare delle sue vedute urbane costruite su forti ribaltamenti di piani, ma nelle morsure più decise è già una più regressiva accentuazione dei chiaroscuri. Va detto però che i risultati migliori si registrano quando Levy riesce a cogliere i suoi personaggi a distanza ravvicinata, lasciando pochi soggetti a occupare lo spazio o addirittura concentrandosi su alcune efficaci figure singole. Si veda in proposito il *Vecchio rabbino* (1910), dove la sagoma dell'anziano signore si allarga ad occupare quasi per intero il campo visivo e viene solcata al suo interno da un campionario di graffi divaganti. In linea con le conquiste dei coetanei Magri, Viani, Carlini, come lui affiliati alla ideale "Repubblica di Apua", il nostro autore sviluppa dunque un Espressionismo che affonda le radici nella figurazione arcaica dei nostri primitivi, risalendo dalla "maniera secca" vasariana fino al Gotico e al Romanico. Per aderire alla rudezza di quegli stili, Levy inaugura la sua brillante stagione primitivista recuperando la pratica xilografica. Certo, anche l'acquaforte è in grado di ridurre e abbrutire, ma è innegabile che il registro xilografico consenta un inasprimento del segno

che le altre tecniche incisive non conoscono. Una delle primissime uscite di questo nuovo ciclo è *Il contadino giovane* (1914), caratterizzato da una fitta virgolatura che parrebbe a un primo sguardo attardarsi su una resa naturalistica dei mezzi toni, ma a ben vedere si accanisce sull'immagine come un virus, lasciandoci la sensazione di abrasione in superficie che ricorda le coeve fantasie primo quattrocentesche di de Witt. Cadrà dunque a proposito l'opinione del direttore de «L'Eroica» Cozzani, che individuerà una parentela tra Levy e il Quattrocento "nobile e schietto" di Benozzo Gozzoli⁴⁸. Il richiamo al Gozzoli assume il crisma di un'investitura perché accomuna Viani, Carlini e de Witt, serrando le fila di un clima culturale che si affianca alla svolta espressionista degli xilografi de «L'Eroica»⁴⁹. È proprio Cozzani infatti, sin dal 1914, a indicare sulle colonne della rivista una via stilistica che si distacchi dai neomichelangiolismi e preraffaellitismi di De Carolis e della sua scuola, sino a quel momento esponenti della linea "di maggioranza" della rivista:

Noi vogliamo che la xilografia (...) parli e canti con la sua voce che è la inimitabile voce del legno, sia espressione pura di bianco e nero, rinunci alle traduzioni di altre tecniche, si raccolga e compia in sé stessa: vogliamo sopra tutto che i giovani (...) non si copino e non copino gli antichi, ma che agli antichi e alla vita s'ispirino per creare il nuovo⁵⁰.

Anche in questo caso si tratta pertanto di aderire a un lessico sintetico al massimo, imperniato non tanto sulla copia degli antichi, quanto "piuttosto su un nuovo primitivismo capace di interpretare e fare propria la nuova sensibilità della vita contemporanea"⁵¹. Tra gli esponenti più validi di questo indirizzo andrà ricordato Emilio Mantelli, punta di diamante della 'scuderia' espressionista de «L'Eroica», insieme ad artisti di primo

livello come il solito Viani e Arturo Martini. Le xilografie leviane che ritraggono scene africane rappresentano allora alcuni dei più convincenti risultati in questa direzione. Si consideri un lavoro come *Massaggio alla testa* (1915), di un barbarismo degno delle incisioni del gruppo Die Brücke: le tre figure femminili esibiscono un violento *à plat* di masse bianche e nere, favorito dalla pelle d'ebano delle protagoniste e dal chiarore abbagliante dei loro abiti; oppure pensiamo a *Il mazzolino di gaggia* o *Il fiore del male* (1915), dove il corpo della donna sembra sorgere dall'oscurità dello sfondo solo grazie ai colpi dello scalpello che illumina folgoranti particolari del volto e dell'abbigliamento. Non stupirà, pertanto, la sua affiliazione alla "Nuova Corporazione italiana degli Xilografi"⁵², al pari di Alberto Magri, dal quale coglie qualche accento del suo peculiare primitivismo. Si veda la puntasecca *Contadine toscane* (1915), o magari, interessante quanto rara, la prova pittorica *Passeggiata sull'argine del Serchio* (1914), validissimo spaccato tra l'infantile e il medievale, violentemente dispiegato su due fasce sovrapposte e incardinato sulla mediana dai personaggi miniaturizzati. Ma il nostro autore è tutt'altro che un emulo e al di là delle singole suggestioni magriane (individuabili anche nel monotipo policromo *La giostra*, collocabile intorno al 1916), sarà ormai chiaro come il primordio di Levy sia un frutto del secolare sintetismo toscano, magari progressivamente 'riscaldato' da certe cadenze *fauve* che potrebbero giungergli da Giovanni Costetti e dal suo *battage* sulla "pittura pura".

A certificare la statura internazionale di Moses Levy potrebbe bastare la partecipazione alla XI Biennale di Venezia (1914), o magari le presenze alla Secessione romana del 1913 e a quella del 1914, dove ottiene insieme a Viani una personale. Particolarmente significativo è il primo premio per la grafica conquistato nel 1914 alla prima Esposizione Internazionale di Bianco e

Nero di Firenze, alla quale figura anche de Witt con i suoi *Simulacri della morte*⁵³.

Come ho accennato in precedenza, la pittura inizia a far capolino con maggiore importanza solo a partire dal 1917, forse grazie al crescente interesse per la tecnica del monotipo policromo. Dopo il ritorno a Viareggio, lo stile di Levy, pur mantenendo un buon grado di deformazione, rompe le stesure in coriandoli multicolori che non sembrano immemore delle *taches* del Severini tra 1909 e 1911, misurando con essi le variopinte spiagge versiliesi. Nulla si aggiunge rispetto al primitivismo degli anni compresi tra il 1910 e il 1916, piuttosto si noterà una crescente influenza della pennellata costruttiva cézanniana che andrà ispessendo le sagome e complicherà le coordinate spaziali delle composizioni.

Primo tempo di Modigliani

Una ricognizione della linea primitivista toscana sarebbe incompleta senza uno sguardo agli esordi di Amedeo Modigliani. Prima di trasferirsi a Parigi e di diventare quell'artista straordinario e anomalo di fronte al quale arretra qualsiasi tentativo di classificazione, il livornese Modigliani rispetta infatti un prevedibile assetto stilistico, sviluppato sulle stesse fondamenta che sorreggono le prove degli artisti fin qui affrontati. In altre parole: la sua attività giovanile, seppur giudicabile da poche opere superstiti, s'inserisce a pieno titolo nel filone che elabora un Espressionismo a partire dal lessico dei Macchiaioli e dai richiami primitivi da essi suscitati; sarà pertanto doveroso osservarne il percorso, almeno fino al momento in cui le suggestioni parigine non contribuiscano a formare lo stile tanto esclusivo della maturità.

Giovane spigliato e colto, cresciuto in un ambiente familiare intellettualmente vivace, Modigliani frequenta a partire dal 1898 l'atelier di Guglielmo Micheli. Pur non essendo un artista di prim'ordine, Micheli rappresenta un ottimo tramite per le idee del maestro Fattori e raccoglie attorno a sé la migliore *nouvelle vague* livornese: oltre a Antony de Witt, del quale si è già parlato, andranno ricordati anche Oscar Ghiglia, Renato Natali, Llewelyn Lloyd e Gino Romiti. Eccoci dunque al primo appuntamento di Modigliani con la solida intellaiatura della "macchia" fattoriana. E del resto, non capita di rado che Fattori si presenti anche di persona nello studio di Micheli. Una fotografia dell'epoca documenta tale circostanza, confermando la grande ammirazione che Modigliani nutre per l'anziano maestro: volto raggianti, in piedi di fianco alla moglie di Micheli, Modigliani poggia una mano sul braccio di Fattori seduto in primo piano; in quel gesto affettuoso, quasi un *punctum* barthesiano, si percepisce la miscela di tenerezza e di ambizione del giovane artista, pronto a raccogliere l'eredità dell'illustre predecessore. E le opere di questo periodo offrono valide prove di questo passaggio di consegne. Si veda il *Paesaggio toscano* (1898-1899), dove l'immagine campestre si risolve in un assetto di blocchi geometrici che finisce per dare alla composizione un forte carattere di superficie; oppure *Fanciullo seduto*, anch'esso collocabile in questi anni di esordio: il bambino, dai volumi netti e profilati, si posiziona con leggero scarto dal centro della scena, saldamente impaginato dal taglio geometrico dei mobili, della cornice e della finestra presenti sullo sfondo, a ricordo di un procedimento spaziale caro alla pittura dell'ultimo Fattori. Com'è noto, Modigliani ha una salute cagionevole e intraprende dunque, per volere della madre, una serie di viaggi verso luoghi dal clima più salutare di quello livornese, soggiornando a Capri, ad Amalfi e in particolare a Napoli, dove, a quanto pare, ha occasione di ammirare

le opere dello scultore trecentesco Tino di Camaino. Jeanne Modigliani⁵⁴ avanza l'ipotesi che quella di Tino sia per lui una sorta di rivelazione, capace di svelargli il segreto di una serie di problemi plastici, quali per esempio l'utilizzo di una linea capace, al tempo stesso, di suggerire volumi e di delimitare contenere saldamente le masse. Ma non sarà possibile trovare simili suggerimenti anche nelle migliori prove dei Macchiaioli, pronti a intagliare le masse con un disegno 'inciso' e a conferire ad esse il giusto peso tramite il colore steso à *plat*? Per Modigliani, dunque, i primitivi non saranno una folgorazione, quanto piuttosto una ricerca da inserire nel peculiare legame stilistico che accomuna la "macchia" a quei lontani maestri. E allora Tino di Camaino, peraltro ben presente anche a Firenze, Pisa e Siena, incontrerà senz'altro i favori del Nostro, certo affascinato dai volumi asciutti e dalle forme allungate e levigatissime, estenuate eppure in perfetto equilibrio; forse, chissà, Modigliani conserverà a lungo il ricordo di quelle teste sinuosamente inclinate, mescolandolo poi a Parigi con le suggestioni delle maschere africane e oceaniche e con alcuni moduli manieristi. Ma quello di Tino è solo uno dei referenti "primordiali" incontrati da Modigliani in questi anni di formazione. Ardenigo Soffici racconta di un loro incontro avvenuto a Venezia nel 1903 e riferisce di un vero e proprio trasporto del Nostro nei confronti dei primitivi, in modo particolare dei trecentisti senesi⁵⁵. Del resto, la critica si sofferma sempre con piacere sugli echi senesi, magari colti anche nelle opere della maturità, ai quali si aggiunge un carnet di protagonisti tardogotici e del primo Rinascimento che annovera, tra gli altri, Duccio di Buoninsegna, Giotto, Simone Martini, Paolo Uccello, Sassetta, Vittore Carpaccio e Giovanni Bellini. Di fronte a simili elenchi, si comprende il motivo per cui Parronchi insista sulla "nascita toscana" del nostro autore o, detto altrimenti, sull'opportunità di valutarne con intelligenza la partenza dai Macchiaioli: senza

tale inquadramento, la rosa di primitivi sfoggiata volta per volta dai commentatori rischia di non portare benefici alla ricerca storico-critica⁵⁶.

Riprendiamo dunque il percorso di studio del giovane Modigliani e portiamoci al momento del ritorno dai suoi pellegrinaggi nel Meridione. Dopo alcuni brevi passaggi a Roma, Venezia e Firenze, egli decide di stabilirsi nel capoluogo toscano dove, grazie al provvidenziale finanziamento dello zio, nel 1902 si iscrive alla Scuola Libera del Nudo dell'Accademia. L'insegnamento diretto del maestro Fattori rinsalda le doti grafiche di Modigliani, guidandolo con sicurezza verso l'acquisizione di un segno 'forte e chiaro'. Ma per apprezzare tali esiti sarà necessario considerare la successiva tappa veneziana, dato che l'attività artistica fiorentina purtroppo non è testimoniata. A Venezia Modigliani rimane dal 1903 al 1905, iscrivendosi alla locale Scuola Libera del Nudo, che tuttavia non frequenta con regolarità. Nella città lagunare entra in contatto con Umberto Boccioni, Guido Marussig, Guido Cadorin, sarebbe a dire con alcune delle presenze che di lì a poco si riuniranno attorno al fondamentale polo di Ca' Pesaro⁵⁷. È di questo periodo il *Ritratto di Fabio Mauroner* (1905), con il quale Modigliani inizia ad assestare lievi colpi all'impianto naturalistico: il perimetro del volto umano si staglia risoluto, disegnando un profilo dal sapore 'antico' secondo i canoni della ritrattistica "macchiaiola" e primo rinascimentale; tuttavia quei rimandi acquistano una rigidità eccessiva, lineare, quasi fossimo di fronte a un burattino, anche grazie all'insolita posa diagonale dell'effigiato, mentre la dominante cromia azzurra contribuisce a schiacciare i volumi sul piano. Ancora più marcata è la resa bidimensionale di due disegni coevi, *Ritratto di donna che partecipa a una seduta spiritica* e *Il tavolino che balla*, entrambi provenienti dal prezioso fondo appartenuto a Paul Alexandre e dallo stesso Alexandre datati al 1905⁵⁸. Le sagome, dalla

frontalità aggressiva e provocante, sono serrate da linee di contorno frenetiche, la cui attività degna di un sismografo è ben visibile negli spazi lasciati spogli dalle tinte piatte dell'acquerello.

Alla vigilia del trasferimento in Francia, Modigliani è già in possesso di un lessico sintetico, deformante, semplificatore, in poche parole espressionista. Siamo nei primi giorni del 1906 e Parigi gli è già straordinariamente familiare; Modigliani può dunque mettere a punto il suo Espressionismo affinando il *ductus* anche sugli esempi d'oltralpe. Si osservi la *Testa di donna*, eseguita tra il 1907 e il 1908, dove la linea di ascendenza gauguiniana si fa tesissima, compiendo curve paraboliche capaci di assegnare un'aria inquietante al profilo femminile. E altrettanto espressiva è un'altra *Tesa di donna con neo* (1906-1907), proveniente dall'archivio di Alexandre: si tratta di un viso colto a distanza palmare, talmente ravvicinata da produrre uno schiacciamento e una conseguente deformazione dei tratti somatici che si estendono a occupare quanto maggior spazio disponibile sulla tela. Questo segno prodigioso ed essenziale non trascura, come si è visto in precedenza, l'apporto del colore, anch'esso stridente e anti-naturalistico. Una prova, sia pure non troppo intensa, di questa vivacità cromatica è il *Ritratto di Maud Abrantès* (1907-1908), un acquerello giocato sul contrasto tra il marrone scuro della chioma, il pallido incarnato e il rosso violaceo e livido delle palpebre e delle labbra. La permanenza parigina però agisce su Modigliani secondo una direzione opposta alla crudele *flatness* espressionista, convincendolo della necessità di recuperare la resa dei volumi. Sarà la lezione cézanniana (studiata con entusiasmo al Salon d'Automne del 1907, dove peraltro ha occasione di esporre sette opere)⁵⁹ a immettere nel suo impianto una prudente plasticità, inaugurando la svolta che gli verrà dalle maschere nere, dalle sculture di Brancusi e dal Cubismo. Dobbiamo per-

ciò parlare di un Modigliani avviato verso un'arte "concreta"? Non esattamente. Possiamo al più rinunciare a qualsiasi classificazione, persuasi dalla difficoltà di assegnare un'unica etichetta al suo stile maturo; o magari finiremo per riconoscere al nostro autore la capacità di portare ad armonica convivenza tutte le tendenze stilistiche fino a quel momento attraversate, innestandole le une sulle altre⁶⁰.

Ecco allora che in Modigliani il costruttivismo brancusiano non soppianta il suo iniziale Espressionismo, ma lo arricchisce: prende vita una formula straordinaria nella quale i moduli generativi del rumeno, solitamente diretti all'essenza delle cose, sostanziano in maniera imprevedibile le scattanti immagini del Nostro, senza nulla togliere ai loro intensi tratti fisionomici. Saremo allora liberi di ipotizzare che un certo colore caldo dell'ultima maniera di Modigliani (diciamo intorno al 1915) sia ancora una remota reminiscenza fattoriana, oppure potremo giocare a rintracciare le vestigia della nostra statuaria gotica all'interno della produzione modiglianesca degli anni francesi. Ma dovremo infine ammettere che l'eccezionale compendio di stili messo a punto a Parigi esula dall'orizzonte di questa tesi, dato che le sue complesse e stratificate soluzioni si allontanano dal nostro speciale primitivismo toscano.

L'infanzia dell'arte

Dopo aver analizzato gli esiti primitivisti della linea sintetica toscana, è giunto il momento di prestare attenzione a un altro versante del "ritorno alle origini", che risulterà peraltro finemente intrecciato alle ricerche osservate nello scorso capitolo. Si tratta della rivalutazione del disegno infantile e delle opere degli 'incolti', un interesse che all'inizio del Novecento acco-

muna tutte le migliori sperimentazioni artistiche d'Europa, all'insegna di un'analogia volontà di 'azzeramento' culturale. Il primitivismo che prende vita da tali forme di espressione affianca le regressioni medievaliste e "originarie" in genere, avanzando la medesima intenzione di scardinare l'impianto moderno della rappresentazione per fornire immagini ad alto potenziale di espressività. Non tutte le culture, del resto, distinguono nettamente tra il disegno dell'infanzia e quello degli adulti: lo scarto decisivo avverrebbe solo all'interno della società occidentale e in un determinato periodo storico, quell'età moderna che vede nascere e affermarsi la "forma simbolica" della cosiddetta prospettiva scientifica. E la modernità, nell'intento di restituire i dati della realtà con un massimo di verosimiglianza, sviluppa un naturale sospetto verso il disegno libero e incondizionato del bambino, dell'incolto, dell'alienato, a causa della loro noncuranza nei confronti della mimesi e della resa dettagliata, ossia di quegli elementi che, al contrario, consentono all'uomo moderno di 'mappare' ad altissima definizione il proprio mondo⁶¹.

L'attenzione verso l'arte dei bambini assume aspetti diversi a seconda delle personalità dei vari interpreti, ma vi sono alcuni dati di partenza comuni a tutte le latitudini. Pensiamo per esempio alle mostre d'arte infantile, come quella tenuta al Petit Palais parigino nel 1908 o a quelle promosse dal Teatro dei Piccoli di Roma nel 1914 e nel 1915⁶²; oppure alla generale rivalutazione in ambito pedagogico della figurazione dei fanciulli, dalla quale prende il via una lunga serie di studi di settore. Uno dei pionieri di questo indirizzo è il nostro Corrado Ricci⁶³: con il suo famoso studio *L'arte dei bambini*, pubblicato a Bologna nel 1887 e subito frutto di innumerevoli conferenze, egli segnala con ottima intuizione l'omologia di fondo tra l'arte infantile, quella medievale e quella dei popoli primitivi e apre

la strada all'indagine estetica delle regressioni ontogenetiche⁶⁴.

Un'operazione simile, questa volta riguardante la pratica artistica in senso stretto, sarà promossa da Vasilij Kandinskij, il quale nel 1912 pubblicherà sulle pagine dell'«Almanacco» del Blaue Reiter una serie di xilografie arcaiche, di illustrazioni di fiabe popolari russe, di sculture africane, di ex voto bavaresi, insieme ad alcuni disegni di bambini e di dilettanti; ai disegni infantili, Kandinskij affianca consapevolmente un'opera di Henri Rousseau, artista di riferimento per la riscoperta avanguardista di una *docta ignorantia*, e un lavoro di Picasso. Anche Paul Klee si volge allo studio della figurazione infantile, persino in anticipo rispetto all'amico Kandinskij. A partire dal 1902, in seguito alla riscoperta dei suoi disegni d'infanzia, egli inizia un percorso che lo condurrà dapprima ad assumere espliciti modi infantilisti, fino a decidere, nel 1911, di includere nel catalogo generale delle sue opere una selezione di creazioni realizzate durante i suoi primi anni di età; a una simile strepitosa operazione concettuale, Klee abbina una serie di annotazioni legate a ricordi d'infanzia che rivelano angosciose fantasie sessuali, in perfetta risonanza con le coeve teorie di Sigmund Freud⁶⁵.

Una delle strade principali attraverso cui l'Italia guarda al mondo dei più piccoli è senz'altro l'illustrazione per l'infanzia. Si ricorderà la già menzionata avventura del «Giornalino della Domenica», alla quale partecipano artisti di assoluto livello. Buona parte di essi, in particolare i nati attorno al 1880 come Biasi, Tofano, Mussino, si producono in un lessico svelto e aggressivo, genericamente espressionista. Pensiamo al caso di Attilio Mussino, classe 1878, riguardo al quale Antonio Faeti si esprime in modo eloquente: «Fu [...] completamente rivolto a creare un segno deciso, nerissimo, basato su prepotenti contorni e su enfatici, chiari, contrasti. [...] fu genialmente plebeo,

tendendo sempre ad ottenere un risultato di assoluta chiarezza espressiva"⁶⁶. La rottura con le sinuosità liberty accompagna, nelle tavole di Mussino, un parallelo rinnovamento dell'iconografia della grafica per l'infanzia, le cui immagini vengono aggredite da una spietatezza formale che "colora, affetta, perfora, ritaglia"⁶⁷. Siamo pertanto di fronte a un genere di figurazione 'caricata', presente in larga parte anche nelle coetanee uscite del «Corriere dei Piccoli», alla quale andrà accostato il corredo iconografico del *Giornalino di Gian Burrasca*, pubblicato a puntate tra il 1906 e il 1907 sul «Giornalino della Domenica». Le rocambolesche vicende di Giannino Stoppani si srotolano in una sequenza di vignette volutamente semplici che imitano il tratto del giovane protagonista del racconto di Vamba suggerendo un valido primitivismo, sia pure piuttosto controllato.

A questo punto occorre però tornare per un attimo al titolo del presente paragrafo e ricordare che l'"infanzia dell'arte" riceve, una volta di più, una declinazione peculiare in terra toscana. Facciamo dunque un passo indietro e portiamoci allo snodo fondamentale del primo paragrafo, all'individuazione di quel 'vincolo genetico' che apparenta i nostri primitivisti ai maestri medievali. Una guida indispensabile per comprendere questo viatico è stata la riflessione teorica del capo del Purismo, Luigi Mussini, attraverso la quale siamo in grado di comprendere una questione importante: parlare di "infanzia" dell'arte non significa soltanto cercare lo sguardo primigenio del bambino e del popolano; vuol dire anche, in parallelo, seguire il proposito mussiniano di "ricacciar l'arte all'infanzia"⁶⁸, nel senso di risalire le fonti della pittura fino ai secoli incantati del Trecento e del Quattrocento, quando ancora le ferree regole della mimesi non avevano del tutto imbrigliato la fantasia degli artisti. Ecco allora delinearsi l'altro volto del primitivismo toscano, nel quale confluiscono e si alimentano a vicenda le

due "infanziae". L'esempio più alto di questa tendenza è senza dubbio l'infantilismo di Alberto Magri, al quale andrebbe affiancato il peculiare "primitivismo fantastico" di Osvaldo Licini⁶⁹. Qui ci limiteremo tuttavia a osservare il caso avvincente di Ottone Rosai.

La vita "graffita" di Rosai

Intorno al 1912 Ottone Rosai (1895-1957), ancora studente di Accademia di Belle Arti di Firenze, licenzia alcune incisioni interessanti. Lavori come *Ponte Vecchio* e *Chiesa*, realizzati sotto la guida di Celestino Celestini e dietro la suggestione degli scenari di Gordon Craig⁷⁰, mostrano un'attitudine costruttiva monumentale sorretta da surreali sproporzioni e venata di un tono lugubre e grottesco. Si veda in particolare la *Chiesa*, una decisa partitura di pieni e di vuoti le cui misure titaniche sono enfatizzate dalla miniaturizzazione delle presenze umane. Tali deformazioni piuttosto ironiche dell'immagine sembrano guardare, oltre a Craig, anche a modelli a più vicini, dato che il grottesco in Toscana è ben rappresentato dalle prove di Carlini, Costetti, Viani, Magri e Andrea Lippi. Nell'estate del 1913 Rosai, dopo aver preso parte alla *Prima mostra di Bianco e Nero* di Pistoia, visita Siena, dove riceve un'impressione fortissima dalle opere di Duccio e dei Lorenzetti⁷¹. Una simile indicazione potrà sembrare estemporanea e persino un po' isolata, nel quadro della complessa formazione rosaiana. Ma la riscoperta delle fonti prerinascimentali, come ormai sappiamo, è un atteggiamento comune alla cerchia degli espressionisti toscani. Si osservi il disegno *Folla in fuga* (spesso assegnato al 1912-1913 ma da circoscrivere unicamente al 1913): uno sciame di omini imbozzolati si accalca nei pressi di un arco, tra imponenti strutture architettoniche; i forti contrasti di luci e ombre sono da ri-

condurre alle incisioni dell'anno prima, ma l'acuta sproporzione tra edifici e figure e il ribaltamento prospettico che schiaccia la visione in verticale richiamano alcune processioni del Duecento e del Trecento toscano, una per tutte l'*Ingresso a Gerusalemme* di Duccio di Buoninsegna. Sempre del 1913, in un locale fiorentino, Rosai espone lavori quali *Dance des apaches*, *La main de la sorcière*, *La megère*, ispirati ai versi dei simbolisti francesi e di Dino Campana. Si tratta di dipinti attualmente dispersi, che rivivono solo nelle memorie dei protagonisti di allora. Primo Conti ricorda "i suoi *apaches* e certi suoi nudi femminili stilizzati col gusto di un *Liberty* perverso e, al tempo stesso, infantile"⁷², laddove è lecito immaginare che quel carattere "perverso" possa scaturire dalla natura esplicitamente erotica dei soggetti; tuttavia, su un piano prettamente pittorico, una "perversione" del lessico *Liberty* potrebbe voler dire accentuare l'aspetto grottesco delle forme, fino a sconfinare nelle terre arse dell'Espressionismo. Di Espressionismo parla apertamente una recensione della mostra, sia pure in termini non troppo circostanziati⁷³, ma è possibile tentare un riscontro pur parziale sulle opere. Se osserviamo una foto che ritrae alcuni di quei quadri⁷⁴ noteremo, per quel che ci è possibile, terribili alterazioni delle fisionomie, tanto da far pensare a menomazioni degne di un film dell'orrore (penso nello specifico a una figura femminile, dalla testa talmente semplificata che sembra tagliata a metà). Il sentimento del grottesco e del deforme è restituito alla perfezione dall'amico poeta Giovanni Bellini, con un brano ispirato a uno di quei dipinti:

Rosai malidetto amico che hai tu mai adoperato per dipingere quella diabolica figura bianca di femmina spremuta dal piacere che protende la bocca rossa al cielo nero per profondervi con un bacio serpigino tutto il fuoco della sua libidine ed illuminarlo?

Che hai tu mai adoperato per dipingere lì accanto nell'istesso quadro nero quella mano quella mano bianca che si allunga verso la spasimante donna? Quale anima tetra hai celato nelle torturate forme delle tue creature?⁷⁵

Al di là degli accenti 'maledettisti', il brano di Bellini si rivela uno strumento prezioso per comprendere questa fase di Rosai, descrivendone la feroce cacofonia cromatica (la "figura bianca" dalla "bocca rossa" protesa "al cielo nero" è quasi un analogo pittorico di *Fanciulla piena d'amore*, anch'essa eseguita nel 1913 da Arturo Martini) e ponendo l'accento sulle "torturate forme" delle sue figure. Siamo senz'altro all'interno di un clima espressionista, come dimostra con sicurezza uno dei pochi dipinti superstiti di quella mostra, *Les apaches* (1913): i due personaggi subiscono una pressione che appiattisce e deforma le membra fin dentro le strutture ossee, mentre il nero dei vestiti, il bianco delle camicie e il rosso di drappi e fusciacche trovano uno splendido accordo dissonante. Come non pensare ad alcuni modelli "casalinghi" e, in particolare, alle mostruose silhouette degli inquieti di Viani? Magari ai *Tipi di Parigi* (1908-1909), oppure ad altri lavori che Rosai potrebbe aver visto nel 1911 alla Società delle Belle Arti di Firenze.

A pochi passi dal locale che accoglie le fatiche di Rosai, sulla stessa via Cavour, si tiene una mostra di pittori futuristi, promossa da «Lacerba» presso la libreria Gonnelli. Forse grazie all'intercessione di Giovanni Papini, certamente presente alla mostra del Nostro, i Futuristi entrano in contatto con Rosai e gli propongono di aderire al movimento. Ma il *ductus* rosaiano non riuscirà mai a raggiungere l'originalità degli intrichi dinamici di un Balla, né tantomeno saprà accostarsi alle "concrezioni" bombate e sinuose dei super-organismi di Boccioni. Il suo sviluppo seguirà piuttosto i modi di Ardengo Soffici, massimo interprete di quella figurazione futurista toscana che organizza

la visione in una serie frammentaria di elementi, faticosamente cagliata in una pittura pastosa prevalentemente giocata su tinte terragne, lontana dai toni accesi e artificiali dei milanesi. Tali scomposizioni soffociane, definite da più parti "cubofuturiste", incontrano il favore di Rosai che nel corso del 1914 esegue dipinti e collage quali *Il banco del falegname*, *Scomposizione di una strada*, *Villaggio* e prende parte alla Esposizione libera futurista di Roma. Si tratta di una produzione che in questa sede non ci interessa. Basterà osservare che le scansioni volumetriche di questo periodo indicano una simpatia per soluzioni apertamente cubiste, finendo via via per sviluppare una solidità architettonica che si farà sempre più semplice e 'rurale', pronta di lì a poco a coagularsi nel casermone dai toni vagamente cézanniani di *Alla Rotonda* (1916).

Nonostante lo stesso Rosai dia poca importanza al suo periodo futurista, alcune idee circolanti su «Lacerba» si rivelano uno stimolo prezioso in direzione della svolta primitivista intrapresa dal nostro autore nel corso del 1916. Si tratterà, di una conversione a una poetica infantilista che, per quanto apparentemente improvvisa, si colloca pur sempre all'interno di un clima di regressione alle fonti dell'arte. Tra gli apporti teorici che sostengono il recupero di uno sguardo 'fanciullo' è opportuno segnalare un intervento di Carlo Carrà (1881- 1966), *Vita moderna e arte popolare*, pubblicato nel 1914. L'articolo sottolinea il bisogno dell'arte contemporanea di "entrare sempre più a contatto con le forme più dirette della vita"⁷⁶, ricordando il lavoro pionieristico svolto in questa direzione dai Futuristi e rigettando il Cubismo, tacciato di eccessivo intellettualismo e letterarietà. Tale atteggiamento parrebbe soltanto l'ennesima tappa della polemica contro i cugini d'oltralpe. Ma la perorazione, nello stesso brano, in favore dell'"*arte diretta*, antiaccademica, antitogata, antimbecille, degli anonimi plebei"⁷⁷, accostata dialetticamente alla forza anti-tradizionalista del Futuri-

smo, segnala il crescente interesse di Carrà nei confronti di una figurazione primigenia che a breve lo condurrà fuori dal movimento di Marinetti e soci, in direzione di un primordio capace di fondere i richiami colti dell'arte medievale insieme ad accenti infantili e popolari.

Di timbro popolaresco, addirittura vernacolare, sono i contributi letterari di Rosai, pubblicati sempre su «Lacerba» durante quel fatidico 1914. Si tratta di due prose, *Barcaglio di ciaraffo* e *l' salotto di ricevimento*⁷⁸, nelle quali la violenza espressiva del dialetto, farcito di imprecazioni e di bestemmie, registra un intento di abbassamento dei contenuti (si parla di nulla, oppure di furti e malefatte) e della forma, stravolta e sincopata dall'azione caricata della parola. Ma Rosai è prima di tutto un pittore: sarà dunque opportuno abbandonare gli spunti di ambito letterario per volgersi alle suggestioni iconografiche che giungono dagli ambienti futuristi. Tra il 1914 e il 1915 compaiono su «Lacerba» alcuni disegni di Nicola Galante, come *Paese* (1915), risolto con un tratto piuttosto dosato nelle ombre ma capace di semplificare casette e alberelli in maniera elementare⁷⁹; oppure le composizioni di Anna Gerebzoza, decorative e un poco fatue ma pur sempre volutamente infantili⁸⁰; fino ad arrivare al sorprendente lavoro del campione di barbarismi Michail Larionov⁸¹, una *Venere del soldato* dove il nudo femminile, decisamente poco avvenente, è sormontato da un gatto stilizzato e da un ramoscello di ulivo che galleggiano nella pagina, apparentemente privi di relazioni col resto della composizione⁸². Non è poi da escludere che il rapporto di amicizia e quasi di discepolato che lo lega a Soffici consenta a Rosai di studiare alcuni disegni originali del Doganiere Rousseau. Ma il 1914 è anche l'anno di una folgorante mostra di Alberto Magri al Lyceum, alla quale si affianca la rassegna vociana di Garbari, da questo momento profondamente debitore dell'esemplare esperienza magriana. Il dibattito sul primitivi-

smo entra nel vivo. Rosai si aggiorna, visita entrambe le esposizioni e coltiva un interesse peculiare per Giotto, testimoniato da un viaggio ad Assisi e dalle frequenti discussioni giottesche intavolate con Dino Campana al caffè delle Giubbe Rosse. Non si potrà inoltre dimenticare il clima che gravita attorno alle Secessioni romane: l'edizione del 1914, l'unica alla quale probabilmente guarderà Rosai, propone eccellenti primitivismi quali le essicazioni medievali di Viani o le stilizzazioni anoressiche di Oppi.

A questo punto si comprende più facilmente la svolta di *Vallesina* (1916), dove le case e gli alberelli si stendono sul colle secondo un metro minimale e fanciullesco; i colori, pochi e tenui, sono sollevati dalla nota asprigna che oppone il biancore degli edifici al contrappunto scuro dei tetti e tutto giace incantato come in una favola. Siamo in presenza di un esito estremo della secolare 'sintesi topografica' toscana, da Rosai inteso come punto di mirabile equilibrio tra il lessico infantilista e la linea stilistica che dai Macchiaioli risale fino ai maestri del Trecento e del Quattrocento. Tale equilibrio sembra già sbilanciarsi in *Rancio* (1916), dove prevale una più accentuata deformazione ironica: i soldati che animano la scena sono ridotti a pupazzetti vergati con mano infantile, corredati da scritte malsicure che commentano le loro azioni. Un risultato estremo, da 'grado zero' della cultura. L'occasione bellica pesa senz'altro sul mutamento stilistico di Rosai, basti osservare una manciata di disegni per lo più riferibili al 1916, vergati con la mano caricaturale e brutalizzante di un *Gian Burrasca* mosso da una violenta passione politica⁸³. Ma il primitivismo rosaiano sembra svilupparsi in una rete di scambi, influenze, contraccolpi ben più ampia rispetto al solo stimolo fornito dalla guerra. A tal proposito si segnala un'ipotesi suggestiva. Nel febbraio del 1914 nasce a Roma il Teatro dei Piccoli, il celebre spettacolo di marionette ideato dalla fervida immaginazione di Vitto-

rio Podrecca. L'arredo scenografico innovativo e la freschezza delle esibizioni conquistano in breve tempo un pubblico molto più vasto del target infantile di partenza (nel giro di un mese la compagnia è già in Quirinale per dare una rappresentazione dinanzi ai sovrani) e l'eco di questo successo raggiunge gli ambienti di punta della cultura capitolina e nazionale. Rosai in aprile è a Roma per partecipare alla Esposizione libera futurista curata da Giuseppe Sprovieri e non è da escludere un suo passaggio ai "Piccoli" (ai cui allestimenti collaborerà anche Enrico Prampolini), dove ammirerebbe le impeccabili sequenze infantiliste di Bruno Angoletta. Pressoché coetaneo di Rosai, Angoletta compone dei veri e propri fregi al modo delle antiche pitture murali, decorando la sede di Palazzo Odescalchi con l'acribia di un fanciullo: le sue scenette illustrano personaggi e occorrenze quotidiane (*Il villaggio. Il sig. Brigadiere; Roma. Andiamo al Teatro dei Piccoli; La casa in campagna. Cecco e Rosa*)⁸⁴ ridotti a una stilizzazione analoga a quella del Nostro, similmente collocati nello spazio secondo la prospettiva ingenua e intuitiva dei bambini. Non manca neppure l'elemento verbale che interviene a chiarire le scene, siglato con un corsivo appena più 'borghese' rispetto a quello di Rosai. Si tratta naturalmente di un'ipotesi, vista la difficoltà che comporta attestare un'eventuale presenza di Rosai al teatro di Podrecca. Ma l'immediato interesse manifestato dai Futurismo nei confronti di quella nuova realtà teatrale autorizza una simile supposizione⁸⁵.

L'infantilismo di Rosai però ha ancora fiato, tanto che nel 1918 sceglie uno scarno tracciato grafico per regalarci due lavori strepitosi: *Il trenino* e *L'omino sul muro*. Mentre il primo propone un'ingegnosa rilettura delle compenetrazioni futuriste, diluendo gli orli delle gigantesche figure dell'uomo e del cavallo affinché queste si innestino al reticolo del paesaggio urbano, il secondo simula un vero e proprio graffito, messo in evidenza

da un'ipotetica ringhiera che chiude lo spazio del muro al di sotto dei personaggi. Del resto, nonostante le singole differenze, entrambe le opere meritano di figurare come un brillante anticipo di quel capitolo di radicale 'azzeramento' che sarà inaugurato dalla parabola di Jean Dubuffet.

Il caso Soffici: un modo "altro" di intendere le origini

L'esperienza di Ardengo Soffici (1895-1957) si inserisce nel dibattito primitivista di inizio secolo in maniera anomala e articolata. Il suo "caso", senz'altro stimolante, solleva dubbi e questioni sulla linea sintetica toscana e rende necessaria un'attenta analisi per assegnare alle sue proposte stilistiche una dimensione adeguata, valutandone aperture e ritardi. Tale vicenda si stringe attorno a più di un bivio, tenta di conciliare esperienze eterogenee e rimbalza tra Francia e Italia, passato e presente, avanguardia e reazione, spesso incapace di ridurre a sintesi le molteplici spinte che riceve e attenta semmai a intrecciarle secondo la più fitta delle trame. La ragione di una simile condotta andrebbe forse ricercata nella natura doppia dell'uomo Soffici, dato che alla professione di artista egli affianca di continuo quella del critico d'arte, praticata in maniera specialistica ed approfondita. Vedremo dunque come l'azione combinata di teoria e pratica finisca per tracciare l'identikit di un'esperienza che interroga la validità degli assunti della presente ricerca, chiamando idealmente gli artisti finora considerati a formulare imputazioni e capi d'accusa, come nel tribunale di un appassionante romanzo giallo.

Tra il 1899 e il 1900 Soffici è a Firenze, dove frequenta l'Accademia e la Scuola Libera del Nudo. In questo periodo entra in contatto con i Macchiaioli e guarda con favore a Fat-

tori ma soprattutto alle opere grafiche di Signorini⁸⁶. A queste suggestioni si affiancano subito quelle provenienti dalla *Mostra dell'Arte e dei Fiori*, rassegna internazionale che si tiene a Firenze tra la fine del 1896 e la primavera del 1897, dove Soffici ha occasione di ammirare i richiami all'antico di Puvis de Chavannes e la pittura di Giovanni Segantini. Come tutti i suoi coetanei, Soffici sente il bisogno di una stesura abbreviata, riduttiva; a differenza di quanto suggeriscono Viani e gli altri espressionisti, egli tuttavia preferisce trascurare la resa sintetica della "macchia" toscana per volgersi allo studio dei maestri francesi delle generazioni precedenti, in particolare di Jean-François Millet e di Puvis, dai quali trae una pur valida lezione di sintesi. Forte di questo tirocinio, Soffici decide di compiere quello che in futuro definirà il suo "salto vitale", recandosi a Parigi con gli amici di accademia Giovanni Costetti e Umberto Brunelleschi. È l'inizio di una lunga permanenza che lo vedrà sostare nella *Ville Lumière* fino al 1907, salvo alcuni brevi ritorni in Toscana. I disegni eseguiti su fogli satirici come «La Caricature», «L'Assiette au Beurre» o il «Cri de Paris», o su riviste letterarie come la «Revue Blanche», mostrano preferenze per i fuoriclasse dell'illustrazione come Steinlen, Toulouse-Lautrec e Jean-Louis Forain. Basterà osservare il suo contributo al numero monografico de «L'Assiette au Beurre» intitolato *Paris la nuit*, del 1904⁸⁷: le figure, rozzamente squadrate e bidimensionali, acuiscono gli accenti grotteschi di Steinlen e Edvard Munch, reggendo il confronto con il segno sporco, da "matita grassa", delle caricature di Kees Van Dongen e marciando di conserva con le coeve vignette di Pablo Picasso. In questo periodo iniziale, le prove grafiche di Soffici ci appaiono piuttosto avanzate e, dopo alcune uscite vicine a un gusto Floreale, incontriamo un paio di xilografie fortemente espressive, *Figura seduta* e *Tre figure con l'asinello*. Si tratta di scene dall'impianto compositivo estremamente semplificato dove resiste ancora un'idea

di chiaroscuro, quest'ultima tuttavia avanzata raschiando con vigore il supporto ligneo in modo tale che le figure risultino il più possibile tozze e sgraziate. È un risultato notevole che tuttavia non avrà seguito nella produzione futura. Siamo nel 1907 ed è già un anno cruciale per la carriera sofficianiana. Proprio in questi mesi esce un articolo, firmato con lo pseudonimo Stefan Cloud, con il quale Soffici sostiene il recupero di una visione primigenia e incontaminata della realtà, perfettamente in linea con il clima primitivista che sta maturando in Toscana. Secondo Soffici, l'artista deve rappresentare la natura con impeto semplificatore, riconducendo le cose alla loro forma originaria. Solo in questo modo, "quando la sua semplicità avrà scoperto la semplicità delle cose (...) le opere delle sue mani come quelle dei *primitivi* saranno perfette"⁸⁸. A questo punto basterebbe un riferimento deciso al nostro Medioevo per collocare Soffici accanto a Viani e agli altri. E invece dobbiamo registrare la decisiva divaricazione del suo discorso: d'ora in poi, per Soffici l'arte nuova dovrà tornare alle fonti prerinascimentali italiane, ma non prima di averle passate al setaccio dei migliori Impressionisti francesi. A questo disegno complesso e piuttosto tortuoso, egli non giunge all'improvviso; sarà perciò necessario fare un passo indietro fino al 1904, quando avviene la 'scoperta' degli Impressionisti, considerati attentamente solo dopo la visita alla collezione Caillebotte, presso il Musée du Luxembourg. È utile, in merito, recuperare un'altra memoria dello stesso Soffici in cui riferisce come nel 1905 riesca a convincere l'amico Armando Spadini ad abbandonare le sue composizioni ispirate agli antichi maestri e ad abbracciare realismi e naturalismi francesi. Il Nostro racconta di aver distolto Spadini da una pittura "giorgionesca" e di avergli fatto notare come "un Courbet, un Manet, un Renoir" interpretassero la realtà in tutta la sua freschezza e attualità, senza bisogno di affidarsi ai paludati ricordi del Museo⁸⁹. Ma per quale ragione i giovani

artisti di allora dovrebbero tornare alle soluzioni 'analitiche' dell'Impressionismo o al più accontentarsi del crudo plasticismo courbettiano, quando sono ormai proiettati verso un brutale sintetismo? Non per caso, Parronchi nota che gli interventi di Soffici, pur definiti "intelligenti", restano pressoché inascoltati dagli ambienti di punta dell'arte toscana e riassume in poche righe la parabola di uno Spadini che resta imbrigliato nei modi di un Impressionismo estenuato e fuori tempo massimo⁹⁰. Se dunque è innegabile una crescente attenzione del Nostro nei riguardi degli Impressionisti, è bene ricordare che il suo percorso artistico non sembra inizialmente influenzato da tale studio. La strada che Soffici sceglie per sé, almeno fino al 1908, risente piuttosto del lessico sintetico dei Nabis, come si coglie in un *Album di studi* (1907) che racchiude una serie di fogli di piccole dimensioni dipinti ad acquarello. Le scene, di ispirazione contadina, sfoggiano tinte liquide e sgargianti e si susseguono incalzanti, talvolta divise da eleganti cornici all'interno del medesimo riquadro. Nessuna relazione sembra intercorrere tra loro; eppure, se si escludono i pannelli lasciati allo stato di abbozzo, le corrispondenze cromatiche e la disposizione sempre variata dei moduli campestri fanno pensare a una sequenza cinematografica, quasi si trattasse di un fumetto o di uno storyboard per un curioso film di animazione. Siamo di fronte a un sintetismo virtuoso che traduce il paesaggio naturale nelle forme semplici di un'illustrazione popolare, senz'altro uno dei passaggi più interessanti del suo percorso artistico, capace di aprire a esiti che presagiscono una figurazione fortemente espressiva. Lo stesso può dirsi de *I mendicanti*, dove il rozzo schematicismo dei personaggi riprende la copia di un affresco di marca giottesca rinvenuto nei pressi di Prato, mentre i toni accesi sono sempre quelli dell'*Album di studi*. Alcuni lavori di questo periodo denotano inoltre semplificazioni ancora più brutali che rimandano ad alcuni disegni eseguiti da Picasso a Gosol

(dunque nel 1906): si veda *Tre figure* (1907), la cui astrazione degna di una pittura romanica ricorda una *Piccola figura* (1906) donatagli da Picasso, forse in occasione di una delle visite compiute da Soffici in quello stretto giro di mesi allo studio al Bateau-Lavoir⁹¹. Il 1907 costituisce pertanto una svolta per la pittura di Soffici: invece di insistere nella direzione di quel linguaggio iconico, magari accentuandone le cadenze fauve, egli si volge al verbo maggiormente icastico e fenomenico di Cézanne e degli Impressionisti.

Arriviamo così al *Paul Cézanne*, un articolo del 1908 che suona come una presa di posizione definitiva all'interno del dibattito primitivista⁹². Il maestro di Aix-en-Provence è descritto come l'artista che con la sua "volontà unificatrice" ricomponne le percezioni frammentarie di Monet e compagni; la sua pittura è considerata infantile, fantastica, persino "pazza", perché opera "un rinnovamento delle forme sintetiche delle arti primordiali e magari selvagge"⁹³. Eccoci di fronte alla prima uscita ufficiale della "ricetta" di Soffici: come in un complesso processo chimico, egli si propone di "raffinare" il passato prossimo (Cézanne) allo scopo di ottenere l'energia rinnovatrice del passato remoto (Giotto e gli altri primitivi):

il "primitivo" d'oggi accumula in sé l'esperienza di molti secoli, e per chi sa cogliere questo carattere non sarà difficile cogliere in lui la suprema espressione del moderno. Se si volesse stabilire il rapporto che esiste tra l'arte di Cézanne e quella di un primitivo italiano, etrusco o egiziano, bisognerebbe forse dire che egli ha fatto – per usare questo linguaggio – una sintesi *a posteriori*, mentre questi fecero una sintesi *a priori*⁹⁴.

Al di là della chiosa kantiana, che rimane un po' perentoria e isolata, è evidente l'intento di assegnare una *leadership* al 'primitivismo moderno' di Cézanne, il solo artista capace di

riassumere nella sua produzione gli altissimi risultati della pittura del passato. E vedremo in che modo i suoi dipinti daranno seguito a queste riflessioni. Va tuttavia riconosciuto a Soffici il tempismo con cui introduce il tema dei primitivi all'interno del dibattito critico, a quel tempo ancora poco frequentato dagli addetti ai lavori. Un tempismo che condivide con il poliedrico intellettuale Ricciotto Canudo, a lungo suo sodale durante la permanenza parigina⁹⁵. Sedotto come Soffici dall'arte transalpina, Canudo propone la medesima conciliazione di antico e recente che ritroviamo negli scritti sofficiani, registrando una perfetta comunanza di intenti. Di particolare interesse è il ciclo di corrispondenze pubblicate nel 1908 sulla rivista «Vita d'arte» (la stessa che ospita il saggio di Soffici su Cézanne), volte a rimarcare il rapporto privilegiato tra i "nuovi primitivi" e i modelli arcaici: si va dalla (presunta) "semplicità tecnica" di Gauguin, Cézanne, Duccio e Cimabue, al paragone tra un autoritratto di Gauguin e un affresco di Paolo Uccello, fino all'accostamento tra René Piot e i lavori di Beato Angelico e di Benozzo Gozzoli⁹⁶. Al pari di Soffici, Canudo contribuisce dunque ad avviare il dibattito sul primitivismo. Con una sostanziale differenza: mentre Canudo si limita a proporre confronti e a riscontrare analogie, Soffici veste i panni del pedagogo, tracciando un vero e proprio programma di aggiornamento per i giovani artisti italiani. E le prescrizioni coinvolgeranno presto anche la pattuglia degli Impressionisti intesi in senso stretto, nei confronti dei quali Soffici legge correttamente una differenza rispetto a Cézanne senza tuttavia rinunciare a considerarli, al pari del provenzale, come guide autorevoli per intraprendere 'mediati' ritorni al passato. La mostra degli Impressionisti, organizzata nel 1910 da Soffici nelle sale del Lyceum a Firenze, giunge a questo punto come una naturale conseguenza di queste proposte teoriche. Si tratta di un'operazione avvertita come necessaria, addirittura salvifica, concepita per risolleva-

re le sorti di una cultura avvertita come arretrata e viziata da una serie di pregiudizi che non le consentono di aprirsi al “nuovo”⁹⁷. Ma Soffici non si avvede che l'Impressionismo è superato. Per capire quali siano in questo momento le indicazioni stilistiche ‘vincenti’, basterebbe gettare uno sguardo alla situazione della compagine espressionista toscana fin qui osservata. Del resto, in questo momento il Nostro rifiuta coerentemente tutto ciò che è sintetico ed espressivo, a partire dalle visioni folgoranti dell'*affiche*, tra le quali salva solo il “candido” Capiello⁹⁸. A un riscontro stilistico, tuttavia, Capiello presenta le stesse semplificazioni lineari e i medesimi ardimenti cromatici di un Marcello Dudovich e di tutta una generazione di campioni dell'*affiche*, insieme ai quali mette a punto un lessico aggressivo in tutto omologo alle abbreviazioni espressioniste⁹⁹. Non stupisce dunque che Soffici non rechi interesse nei confronti di una simile pittura, così come non può sorprendere la mancata comprensione del fenomeno Fauve, considerato avverso alla misura e all'equilibrio tipicamente italiani. Solo Matisse riceve qualche elogio, immediatamente bilanciato da una serie di riserve riguardanti, anche in questo caso, uno stile votato agli eccessi. Da quanto si evince leggendo una lettera inviata nel 1910 a Prezzolini, Soffici sembra rimproverare a Matisse l'esuberanza dei colori e afferma di sentirsi turbato di fronte alla sua sfrontatezza che sente unicamente rivolta a creare “organi visivi [...] parossisticamente sviluppati”¹⁰⁰. Meglio allora la “lezione” della mostra del Lyceum, che tuttavia sarà preziosa giusto per lo stesso Soffici e per pochi altri. Si veda un lavoro come *Paesaggio* (1910), nel quale la materia pittorica fremente e frantumata tenta di recuperare certi effetti luministici sui modi di Pissarro, o *Pere* (1911), dove il pigmento sfilacciato anebbia il quadro d'insieme. In generale, la ‘virata’ impressionista appanna la visione; anche quando il colore torna sobrio e si affaccia il Picasso delle *Demoiselles d'Avignon*¹⁰¹, il nostro

autore si affatica intorno a un segno che recupera Cézanne, ma in una versione meno problematica che ne ottunde il complesso plasticismo dietro pastose lumeggiature. Si osservi un dipinto come *Toilette* (1911), in cui la pennellata greve, pur ricercando ancora un legame col dato di natura, riesce tuttavia a schiacciare le figure femminili sul piano e a raggiungere un effetto deformante. D'altronde, Soffici dimostra una certa consapevolezza teorica riguardo il tema della deformazione. Ne troviamo conferme in un lungo passaggio del 1911 che merita di essere trascritto:

Picasso [...] una volta arrivato alla comprensione e all'amore di quell'arte ingenua e grande, semplice ed espressiva, grossolana e raffinata ad un tempo [l'arte dei "selvaggi" africani], subito seppe appropriarsene le virtù essenziali, e poiché queste consistono insomma nell'interpretar realisticamente la natura deformandone gli aspetti secondo un'occulta necessità lirica, affine d'intensificarne la suggestività, egli s'applicò d'allora in poi a tradurre [...] il vero trasformandolo e deformandolo [...]. Qui bisognerebbe forse spiegare che cosa si debba intendere per deformazione artistica delle cose secondo una legge lirica, giacché su essa si fonda tutta una nuova comprensione [...] dell'opera d'arte [...]. Basti dire per ora che per certi artisti i piani, le masse e i contorni delle cose possono [...] esser considerati come semplici elementi pittorici, trasformabili, spostabili, deformabili, in vista di una armonia puramente artistica [...]. Una testa troppo piccola, un braccio troppo grosso, una spalla stravolta, una gamba mal congiunta al resto del corpo, un tronco d'albero troppo piatto, una casa sbilenca ed altrettali cose che il volgare prende per tanti errori grossolani e risibili, non sono così che i modi necessari di una più profonda bellezza¹⁰².

L'articolo prosegue introducendo le novità formali del cubismo di Picasso e Braque, ma il brano scelto dimostra l'acuta percezione del ruolo della deformazione e pare in fin dei conti il commento più adeguato per la coeva produzione artistica

sofficiana. Le considerazioni svolte per *Toilette* saranno quindi valide anche per altri lavori del 1911, come *Mendicanti* o *Le bagnanti*. A dimostrazione della relazione stringente che in Soffici unisce il mestiere dell'artista a quello del critico, tali opere potrebbero altresì fornire la traduzione pittorica più attendibile delle sue teorie sul primitivismo. La figurazione da esse proposta offre infatti buone regressioni primordiali, ma non raggiungerà mai le limpide ripetizioni medievali dei nostri campioni di "originarietà".

A questo punto sarà opportuno soffermarsi su un ulteriore aspetto della predicazione critica di Ardengo Soffici, da porre anch'esso in relazione con il dibattito primitivista. Nel 1910 il Nostro è a Parigi per raccogliere materiale sulla mostra degli Impressionisti. Decide di fare visita allo studio di Henri Rousseau, dal quale uscirà con l'idea per un articolo, prontamente pubblicato su «La Voce»¹⁰³. Il *Doganiere* è descritto come il frutto più riuscito di un'arte ingenua, infantile, come il massimo rappresentante di quella "pittura degli uomini semplici, dei poveri di spirito, di coloro che non hanno mai visto i baffi di un professore"¹⁰⁴ verso la quale Soffici nutre un'irresistibile attrazione; egli scopre nell'artista francese una delle fonti sorgive dell'arte contemporanea, accreditata dalla libertà infantile e fantastica di una visione resa con una gamma cromatica di straordinaria ricchezza. A questo punto scatta il consueto parallelo fra l'arte transalpina e l'antica arte italiana e il prescelto per l'occasione è Paolo Uccello, "uno dei più freschi, de' più sinceri, de' più coraggiosi" pittori del primo Quattrocento. Come il *Doganiere*, egli vive "in un mondo strano, fantastico e reale ad un tempo, presente e lontano, a volte risibile a volte tragico"¹⁰⁵, interpretando il reale secondo le leggi dell'incanto. Vedremo come lo sguardo sofficiano tornerà a posarsi sull'artista francese dopo la fine dell'avventura futurista e come Carrà interpreterà tali suggestioni.

Tra il 1912 e il 1913 si compie l'avvicinamento di Soffici al Futurismo, ma un'analisi compiuta di questo passaggio ci porterebbe fuori dai confini della presente ricerca. Basterà ricordare ciò che è stato detto a suo tempo per Rosai e dunque la spiccata predisposizione di Soffici a interpretare il lessico futurista secondo una chiave frammentaria e disgregante, da dirsi "cubofuturista". L'abbandono definitivo della componente futurista (cui corrisponde la polemica ormai insanabile con l'ala milanese del movimento) avviene grazie all'utilizzo sempre più massiccio del collage, espediente che conduce Soffici all'elaborazione di un personale Cubismo sintetico: bottiglie, bicchieri, frutti e altri oggetti quotidiani dalle forme semplici, elementari, ritagliati dalla carta o realizzati tramite mascherine e poi colorati, si dispongono sul piano della tela secondo un ritmo pausato ma originale, sfruttando la possibilità che dà il collage di operare come su una lavagna magnetica; nascono delle composizioni di grande forza espressiva, nature morte dove i singoli elementi risaltano perentori come i frammenti di un curioso sillabario. In uscita dal Futurismo, Soffici propone un lessico essenziale, primordiale, nel senso di una descrizione di occasioni minime dell'esistenza. Facile allora che da opere come *Composizione con Almanacco purgativo* (1914) o *Natura morta con calamaio* (1914-1915) si passi a brani come *Pane, cuccuma, tazza e coltello* (1914) o *Cacio e pere* (1914), dove la tecnica collagistica lascia il posto a sapienti stesure pittoriche che tuttavia conservano la sagomatura netta e il colore piatto dei precedenti ritagli di giornale. Si osservi in particolare *Cacio e pere*: sul piano d'appoggio del tavolo bianco, sghembo e ribaltato in superficie come i fondi di riviste dei collage, spiccano una bottiglia, una fetta di formaggio e due pere. Ai piedi della composizione è inserito un adagio contadino, scritto con pennello grossolano, da imbianchino, che rende incerta e malferma la grafia: "Al contadino non lo far sapere /

quanto è buono il cacio con le pere". Siamo in presenza di un primitivismo a tutti gli effetti, persino venato di ironia, schietto e popolare come quello dei "pittori di insegne" ai quali Soffici da tempo guarda con interesse. Una conferma di queste attenzioni si ritrova in una lettera all'amico Carrà, del luglio 1913:

Non so se costà abbiate degli imbianchini che fanno cartelli con nature morte, paesi ecc. Io vedo qui per le strade di campagna cose ottime di quel genere. Assolutamente italiane. Se potessimo arrivare a mettere della coscienza e del sentimento in quelle ricerche potremmo fare qualcosa d'importante¹⁰⁶.

Come sempre accade, in Soffici, ogni suggestione italiana andrà tuttavia passata al filtro dell'arte francese e anche stavolta simili produzioni popolari "assolutamente italiane" precipitano nell'opera sofficiano grazie alla depurazione stilistica del collage cubista e alla lezione di Henri Rousseau.

Queste due direttrici stanno agendo anche sull'interlocutore privilegiato di Soffici, proprio quel Carlo Carrà che all'altezza del 1913 è ancora ufficialmente inserito nella compagine futurista. Basterà tuttavia gettare uno sguardo a un'opera carraiana dell'anno successivo per accorgersi di come lo strumento del collage stia creando inattese sintonie tra i due artisti. Parliamo di *Inseguimento* (1914), dove i ritagli di giornale finiscono per dare vita alla sagoma ben riconoscibile del cavallo e del suo fantino, ormai decisamente lontana dalle competizioni boccioniane. Da qui alla rudimentale icona rozza-mente tracciata de *Il fiasco* (1915) il passo è breve. Si fa largo in Carrà la stessa voglia sofficiano di recupero di una forma semplificata, del resto ben comprensibile se pensiamo alla circostanza che lo vede avvicinarsi sempre più all'ambiente fiorentino di «Lacerba» e de «La Voce». Ciò significa, in breve, inserirsi nel giro dei 'dissidenti' futuristi e dunque rinsaldare i le-

gami con Soffici e aprirsi ai suggerimenti culturali che possono venirci da Giovanni Papini. Maurizio Calvesi, nel suo *La Metafisica schiarita*, argomenta in maniera incalzante questo giro di influenze, segnalando come Carrà riesca ad entrare in contatto con un clima incline alla riscoperta dei primitivi proprio grazie alla mediazione di Soffici e di Papini¹⁰⁷. Se le preferenze del primo saranno ormai chiare, è interessante vedere come il secondo induca Carrà ad approfondire le teorie di Berenson, passate al filtro degli studi di Roberto Longhi. Secondo Calvesi¹⁰⁸, l'ipotesi che sia lo stesso Longhi ad orientare Carrà verso il culto purovisibilista di Giotto è testimoniata da una curiosa affinità tra la famosa formula della "sintesi prospettica di forma-colore" e un brano ancora futurista di Carrà, pubblicato su «Lacerba» nel febbraio del 1914: "Questa espressione spaziale potrebbe essere definita *prospettiva astratta di forma-colore*"¹⁰⁹. Nascerebbe dunque in pieno Futurismo l'attenzione ai valori puramente formali dell'arte giottesca che condurrà Carrà a scrivere un passo come questo, tratto dalla *Parlata su Giotto*:

Sotto le espansioni, dei dorsi delle figure, accovacciate o inclinate in atto amoroso, e sotto quelle dei ventri e dei vasti pettorali, le masse circostanti si urtano, si dilatano, e si estendono per far balzare il dramma plastico che si serra oltre le psicologie particolari¹¹⁰.

Se consideriamo che lo scritto longhiano cui si fa riferimento (*Piero della Francesca e la pittura veneziana*) risale al 1913, abbiamo elementi per dire che la corsa carraiana verso le 'origini' cominci già allora. E alcuni disegni del periodo sembrano confermare questa ipotesi: in *Donna alla scala* e in *Testa femminile*, entrambi del 1913, sono presenti fin da ora i caratteristici testoni delle figure eseguite tra il 1915 e il 1916, spesso incapsulati su colli lunghi e cilindrici e magari persino inclina-

ti, a ricordo di certi volti enigmatici delle *Cariatidi* modiglianesche. D'altronde non sarà un caso che Carrà, secondo la sua stessa testimonianza, sia in contatto con Modigliani già a partire dal 1912, all'altezza del ben noto viaggio parigino¹¹¹. A queste possibili suggestioni andrà aggiunta, come anticipavo, la passione per Rousseau il Doganiere, sorta a seguito del *battage* sofficiano o forse sviluppata direttamente nel clima dell'avanguardia parigina. Rousseau pare infatti il riferimento ideale per mettere a punto una visione vergine e primigenia, tanto che nel 1916 Carrà descriverà il nuovo corso della sua pittura in questi termini: "Tutto è ritornato come nelle età primordiali. E, con Henri Rousseau, costruisco la nuova pittura europea"¹¹². Per chiudere con una discreta approssimazione il quadro dei referenti 'primitivi' del Nostro, non si potrà dimenticare la sua attività di insegnante di disegno presso i corsi popolari di Arti e Mestieri della Scuola Umanitaria di Milano. Difficile stabilire quali siano le reazioni dell'artista di fronte alle prove 'elementari' dei suoi allievi, ma possiamo immaginare che tali manifestazioni stimolino un confronto diretto con le fonti dell'"*arte diretta*, antiaccademica, antitogata, antimbecille, degli anonimi plebei"¹¹³, apprezzate come sappiamo anche da Soffici.

È da questo coacervo di influssi che scaturisce il periodo primitivista di Carrà: si tratta di poche opere di straordinario impatto visivo, subito sostenute dai due fondamentali testi critici *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore*, entrambi nel 1916¹¹⁴, con i quali egli cerca di ancorare quelle ricerche all'arte del nostro lontano passato. L'intenzione è di "raggiungere con l'olio un carattere di pittura murale"¹¹⁵, come scrive lo stesso Carrà a Soffici. E, sempre nella stessa lettera, egli riassume così il suo studio: "Semplicità di rapporti tonali e lineari è ormai tutta la mia angoscia"¹¹⁶. Si osservi il già citato *Il fiasco*, dove il collage che accampa due forme elementari nello spazio vuoto segna

l'ultimo contatto con la contemporanea produzione sofficciana; oppure *Il fanciullo prodigio* (1915) ancora figlio di un'operazione collagistica, ma dove è già presente uno dei caratteristici bambolotti infantilisti. L'*Antigrizioso* (1916) potrebbe rappresentare addirittura il manifesto di questa nuova poetica: la sintesi spietata lascia in campo il solito pupazzo dall'enorme testa, una trombetta e una casa dai pietrosi volumi giotteschi, quest'ultima costretta, quasi per ossimoro, a 'galleggiare' nell'aria, come se si volesse rendere soltanto in idea. Queste fiabe immobili e grottesche trovano corrispondenza nella "conclusa terribilità plastica"¹¹⁷ dei lavori di Giotto, anche in riferimento ai pochi colori impiegati, in questo caso scalati sulle terre rosse e sugli ocra. La stessa casa volante presente nell'*Antigrizioso* la ritroviamo ne *La carrozzella* (1916), dove ormai ogni elemento è sospeso in un ambiente privo di ogni logica moderna, il cui spazio è restituito solo come un fondo murario calcinato da uno strato di intonaco. Simili asprezze sono fin troppo brutali per Soffici che non comprende la novità dell'amico, rimproverandogli di aver rinnegato "tante conclusioni modernissime" e di essere giunto a una "reazione esasperata"¹¹⁸.

Soffici dimostra ancora una volta di non amare le brusche regressioni, ma la critica che rivolge a Carrà si presta a un utile ribaltamento in positivo: è proprio con un "salto violento nel primordiale"¹¹⁹ che il primitivismo carraiano si smarca dal pur valido sintetismo di Soffici, veramente ingenuo e popolareesco ma ancora troppo debitore dell'estetica d'oltralpe. Sostituire gli Impressionisti con il Doganiere Rousseau significa trovare un referente senz'altro più avanzato, ma la grammatica di Carrà rimane più tesa e deformante, lanciandosi a percorrere a ritroso le stagioni 'barbare' della cultura. Al solito "salto vitale" sofficciano, convinto che la Francia offra sempre le migliori soluzioni, si contrappone dunque il "salto nel primordio", con il quale

Pierluca Nardoni

Carrà raggiunge i giovani espressionisti toscani, da sempre abituati a tuffarsi nel passato remoto dell'arte italiana senza il paracadute dell'arte transalpina.

Note

¹ Per una panoramica sul primitivismo toscano si veda A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento* (1958), La Finestra editrice, Lavis (TN) 2004; C.L. RAGGHIANI, *Bologna cruciale 1914*, Calderini, Bologna 1982; A. BORGOGELLI, *Primitivismo e deformazione*, in R. BARILLI, A. BORGOGELLI (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, Fabbri, Milano 1990; A. BORGOGELLI, *Espressionismo e primitivismo in Toscana*, in M. RATTI, A. BELLUOMINI PUCCI (a cura di), *L'urlo dell'immagine. La grafica dell'Espressionismo italiano*, Allemandi, Torino-Londra-New York 2014; R. MONTI, *I Postmacchiaioli*, in G. MATTEUCCI, R. MONTI (a cura di), *Prima dell'avanguardia. Da Fattori a Modigliani*, Artificio, Firenze 1985; A. PINELLI, *Avanzare regredendo. Primitivismi nell'arte dal XVIII al XX secolo. Parte II: il Novecento*, dispense a cura di E. Carrara, Università di Pisa, A.A. 2011-2012. Per un inquadramento generale sul problema del primitivismo in Europa si veda almeno W. RUBIN (a cura di), *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, Mondadori, Milano 1985.

² C.L. RAGGHIANI, *L'estroso dandy che scoprì la Toscana*, «L'Espresso», 6 maggio 1962, n. 18, in G.L. MELLINI (a cura di), *Antony de Witt*, Vallecchi, Firenze 1975, p. 54-55.

³ Cfr. L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi* (1926), Einaudi, Torino 1972.

⁴ Cfr. A. BORGOGELLI, "...Sto con gli antichi che ci sto bene...", *diceva Fattori*, in R. BARILLI (a cura di), *Impressionismo italiano*, Mazzotta, Milano 2002.

⁵ T. SIGNORINI, *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze, 2 febbraio '67*, cit. in A. BORGOGELLI, "...Sto con gli antichi che ci sto bene...", *diceva Fattori*, p. 61.

⁶ L. MUSSINI, *Sullo studio de' maestri antichi e sugli ostacoli che ad esso si frappongono*, agosto 1847, cit. in A. BORGOGELLI, "...Sto con gli antichi che ci sto bene...", *diceva Fattori*, p. 62.

⁷ Ibidem.

⁸ Cfr. R. BARILLI, *Il "gusto dei primitivi" e i macchiaioli*, in G. CORTENOVA, R. LAMBARELLI (a cura di), *Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, Mazzotta, Milano 1992, p. 55.

⁹ Cfr. E. CASTELNUOVO, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV. *Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004, pp. 785-809.

¹⁰ Sull'argomento si veda G. MAZZONI (a cura di), *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra '800 e '900*, Protagon, Siena 2004.

¹¹ Sull'argomento del revival si veda G.C. ARGAN (a cura di), *Il Revival*, Mazzotta, Milano 1974.

¹² Su Rubbiani si vedano F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, Grafis, Bologna 1981; E. BALDINI, G. VIRELLI (a cura di), *La Fabbriceria di San Francesco. I restauri della Basilica bolognese letti attraverso le carte*, Bononia University Press, Bologna 2013.

¹³ Cfr. G. DE CHIRICO, *Ebdòmero (1929)*, Abscondita, Milano 2010, p. 114.

¹⁴ Cfr. R. BARILLI, *De Chirico e il recupero del museo*, in ID., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano 1981, pp. 269-270.

¹⁵ Cfr. I. CARDELLINI SIGNORINI, *Lorenzo Viani*, CP&S, Firenze 1978, pp. 290-291.

¹⁶ Ivi, p. 233.

¹⁷ Cfr. L. VIANI, *Parigi (1925)*. Ponte alle Grazie, Firenze 1994.

¹⁸ Viani, stando a una prima stesura di *Parigi*, sarebbe affascinato dalle estreme riduzioni ed esasperazioni formali che Picasso assegna ai suoi zingari, vagabondi, circensi. Cfr. E. DEI, *Lorenzo Viani: una prima redazione del capitolo su Picasso di Parigi*, in E. DEI, W. ANGELICI (a cura di), *Lorenzo Viani. Pittore e scrittore espressionista*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2006, p. 26.

¹⁹ L. VIANI, *Parigi*, cit., pp. 129-130.

²⁰ L. GIUDICI (a cura di), *Lettere dei macchiaioli*, Abscondita, Milano 2008, p. 102.

²¹ Cfr. L. VIANI, *Taccuini*, in I. CARDELLINI SIGNORINI, *Lorenzo Viani*, cit., p. 384.

²² J. NIGRO COVRE, *Fauves*, «Art e Dossier», allegato al n. 263, Giunti, Firenze-Milano 2010, pp. 29-32. Cfr. anche J.D. FLAM, *Matisse e i Fauves*, in W. RUBIN (a cura di), *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, cit., p. 212.

²³ Cfr. J.D. FLAM, cit., pp. 212-217.

²⁴ Non a caso, Raffaello Giolli paragona la xilografia del Naufrago (1912) con un affresco della cripta di Aquileia (XII sec.). Cfr. R. GIOLLI, *Pittura in stile*, «Vita d'Arte», IX, 1916, n. 106, p. 172.

²⁵ C.L. RAGGHIANI, *Bologna cruciale 1914*, cit., p. 128.

²⁶ L. VIANI, *Note d'arte*. «L'arte è armonia di errori» (1915), in I. CARDELLINI SIGNORINI, *Lorenzo Viani*, cit., p. 382.

²⁷ L. VIANI, *Alberto Magri*, «Il Popolo d'Italia», 3 maggio 1916, cit. in G. BRUNO, U. SERENI, *Alberto Magri. Un pittore del '900*, Artificio, Firenze 1996, p. 48.

²⁸ Cfr. R. FINI, *Lorenzo Viani xilografo*, Pizzi, Cinisello Balsamo (MI) 1975 p. 24.

²⁹ I. CARDELLINI SIGNORINI, *Lorenzo Viani*, cit., p. 244.

³⁰ U. BOCCIONI, *Bassorilievi in legno di Lorenzo Viani*, «Gli Avvenimenti», 14 maggio 1916, in Z. BIROLLI (a cura di), *Gli scritti editi e inediti. Umberto Boccioni*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 415.

³¹ A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, cit., p. 34.

³² Per un'interpretazione così avanzata del disegno signoriniano si legga E. SPALLETI, *Telemaco Signorini*, Edizioni dei Soncino, Soncino (CR) 1994, in particolare le pp. 131-132.

³³ Cfr. G. BIASI, copertina del «Giornalino della Domenica», II, 1907, n. 15.

³⁴ Cfr. E. BARDAZZI, *Stregato dalla luna. I disegni giovanili di Spartaco Carlini nel clima del loro tempo*, in A. TOSI (a cura di), *Visioni e capricci del Novecento. Spartaco Carlini (1884-1949)*, Edifir, Firenze 2002, p. 44.

³⁵ Brano citato in V. FARINELLA, *Fortune del Medioevo pisano tra Otto e Novecento*, in L. BATTAGLIA RICCI, R. CELLA (a cura di), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, Atti del convegno, Pisa, 25-27 ottobre 2007, Aracne, Roma 2009, p. 381, in nota.

³⁶ R. BARILLI, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 144.

³⁷ A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, cit., p. 52.

³⁸ A. ANTONY DE WITT, *Muratori*, «La Nazione», 1 dicembre 1938, cit. in F. CAGIANELLI (a cura di), *Antonio Antony de Witt, 1876-1967*, Artificio, Firenze 1998, p. 23.

³⁹ P.C. SANTINI, *Introduzione al catalogo della mostra di Ivrea*, in P.C. SANTINI, R. MONTI (a cura di), *Antony de Witt*, Edizioni di Comunità, Milano 1962, p. 11.

⁴⁰ All'indomani dell'inaugurazione di una mostra su Nomellini (1966), de Witt rimprovera il curatore Raffaele Monti di aver recuperato "roba che noi fin da ragazzi avevamo combattuto come la peste", dove il noi si riferisce facilmente anche a un Lorenzo Viani. Cfr. R.MONTI, *Formazione e prima maturità di de Witt*, in G.L. MELLINI (a cura di), *Antony de Witt*, Vallecchi, Firenze 1975, p. 28-29, nota 1.

⁴¹ A. ANTONY DE WITT, *Incisioni e disegni di Antonio Antony de Witt in mostra al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze*,

introduzione al catalogo della mostra, Firenze, 1956, p.5, cit. in F. CAGIANELLI (a cura di), *Antonio Antony de Witt, 1876-1967*, cit., p. 20.

⁴² Non sarà un caso che de Witt ammiri i lavori di Martini e li accosti alla produzione di Dürer. Cfr. F. CAGIANELLI, *Charles Doudelet e gli interpreti del primitivismo artistico tra le fila de «L'Eroica»*, in M. RATTI, G.C. TORRE (a cura di), *La xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi: 1912-2012*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2011, p. 44.

⁴³ E. COZZANI, *La bella scuola*, «L'Eroica», V, I-III, 1915, in F. CAGIANELLI (a cura di), *Antonio Antony de Witt, 1876-1967*, cit., p. 20.

⁴⁴ I. CARDELLINI SIGNORINI, *Lorenzo Viani*, cit., p. 287.

⁴⁵ Per un inquadramento dell'attività grafica leviana di questo periodo si veda A. GIANNOTTI, *Radici (1906-1918)*, in A. GIANNOTTI, C. PIZZORUSSO (a cura di), *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*, Olschki, Firenze 1999

⁴⁶ R. PANTINI, *Acqueforti del Fattori. Alla Promotrice*, «Il Marzocco», VII, 1902, n. 17.

⁴⁷ Cfr. I. CARDELLINI SIGNORINI, *Lorenzo Viani*, cit., p. 285.

⁴⁸ E. COZZANI, *La bella scuola*, «L'Eroica», V, 1915, n. 1-2-3.

⁴⁹ Per un contributo sui rapporti tra il gusto espressionista e la xilografia si legga R. BARILLI, *Il perfetto matrimonio tra la xilografia e l'espressionismo*, in M. RATTI, G.C. TORRE (a cura di), *La xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi: 1912-2012*, cit., pp. 15-17.

⁵⁰ E. COZZANI, *Preludio*, «L'Eroica», IV, 1914, n. 27-28, riportato in G. VIRELLI, *L'Eroica alla XI Biennale d'Arte di Venezia*, cit., pp. 66-67.

⁵¹ G. VIRELLI, *L'Eroica alla XI Biennale d'Arte di Venezia*, in M. RATTI, G.C. TORRE (a cura di), *La xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi: 1912-2012*, cit., p. 66.

⁵² A. GIANNOTTI, *Radici (1906-1918)*, cit., p. 28, nota 73.

⁵³ Cfr. R. PAPINI, *L'incisione moderna alla I Esposizione di bianco e nero a Firenze*, «Emporium», XL, 1914, n. 238, p. 273.

⁵⁴ Cfr. J. MODIGLIANI, *Modigliani, mio padre*, Abscondita, Milano, 2005, pp. 63-64.

⁵⁵ Il brano è tratto da un articolo di Soffici pubblicato su «La Gazzetta del Popolo» del gennaio del 1930, cit. in O. PATANI (a cura di), *Modigliani. Dipinti e disegni. Incontri italiani 1900-1920*, Mazzotta, Milano 1984, p. 112.

⁵⁶ A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, cit., p. 23.

⁵⁷ Per una panoramica sulla situazione delle esposizioni a Ca' Pesaro, le cui ricerche più avanzate puntano in direzione di un fertile Espres-

sionismo, si veda G. ROMANELLI *et al.* (a cura di), *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, Mazzotta, Milano 1987.

⁵⁸ I due lavori fanno parte dei taccuini più vecchi tra quelli affidati da Modigliani al dottor Paul Alexandre, suo primo amministratore e mecenate, nel 1907. Modigliani in questi mesi si reca spesso nel falansterio per artisti organizzato da Alexandre in una cadente villetta di rue Delta, le cui pareti si riempiono ben presto delle opere del nostro artista. Una corposa documentazione del "fondo Alexandre" si trova in N. ALEXANDRE, *Modigliani. La collezione Paul Alexandre*, Allemandi, Torino 1993.

⁵⁹ Cfr. R. CHIAPPINI (a cura di), *Modigliani*, Skira, Ginevra-Milano 2006, p. 304.

⁶⁰ R. BARILLI, *Classicità "assoluta" di Modigliani*, in R. CHIAPPINI (a cura di), *Modigliani*, cit., pp. 93-96.

⁶¹ R. BARILLI, *Il ritorno all'infanzia nell'arte contemporanea*, in R. BARILLI, R. PERSINI, M. PALLADIN (a cura di), *Lo sguardo innocente: l'arte, l'infanzia, il '900*, Mazzotta, Milano, 2000, p. 199-202.

⁶² Cfr. R. BOSSAGLIA, M. QUESADA, P. SPADINI (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, Fratelli Palombi, Roma 1987, pp. 35-36.

⁶³ Cfr. C. RICCI, *L'arte dei bambini (1887)*, Armando, Roma 1959, pp. 45-58.

⁶⁴ Non va disgiunta da tali suggestioni l'attenzione nei confronti dell'espressione creativa dei cosiddetti alienati mentali, tenuta in conto anche dalle avanguardie europee. Per quel che riguarda il clima italiano del periodo qui esaminato, si veda un lungo articolo pubblicato sul mensile milanese «La Lettura», corredato da un eloquente apparato iconografico. Cfr. A.G. BIANCHI, *Artisti del manicomio*, IX, «La Lettura», 1909, n. 1. Nel testo si sottolinea in maniera significativa "il parallelismo [...] esistente fra alcune manifestazioni artistiche di pazzi e quelle infantili e quelle primitive dell'arte". Sempre a proposito dell'arte dei "pazzi", si vedano le esperienze riportate in C.L. RAGGHIANTI, *Bologna cruciale 1914*, cit., pp. 8-10.

⁶⁵ Per un profilo del Klee infantilista si legga M. BAUMGARTNER, *Paul Klee: la scoperta dell'infanzia*, in A. FIZ (a cura di), *Eiapopeia. L'infanzia dell'opera di Paul Klee*, Mazzotta, Milano 2011, pp. 23,25.

⁶⁶ A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia (1972)*, Donzelli, Roma, 2011, p. 192.

⁶⁷ *Ivi*, p. 202.

⁶⁸ Cfr. A. BORGOGELLI, "...Sto con gli antichi che ci sto bene...", *diceva Fattori*, cit., p. 62.

⁶⁹ Per uno studio monografico e aggiornato su Magri e Licini si vedano, rispettivamente, R. BONZANO, *Alberto Magri espressionista* e F. CAVALLINI, *Osvaldo Licini 1908-1920*, entrambi in questo volume.

⁷⁰ A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, cit., pp. 141-142. Sulla presenza di Craig nella Firenze del primo Novecento si veda anche il recente contributo di Anna Mazzanti: A. MAZZANTI, *Edward Gordon Craig e Firenze. "The whole city is a stage mounted with scenes of loveliness"*, «Ricerche di Storia dell'Arte», XLIII, 2013, n. 109, pp. 31-42.

⁷¹ P. SANTI, *Ritratto di Rosai. Lineamenti di un'esistenza*, De Donato, Bari 1966, p. 26.

⁷² P. CONTI, *La gola del merlo*, Sansoni, Firenze, 1983, cit. in L. CAVALLO, *Ottone Rosai, una traccia di lettura*, in L. CAVALLO (a cura di), *Ottone Rosai*, Mazzotta, Milano 1995, p. 32, nota 11.

⁷³ G. GIOLLI, *Cronache fiorentine. Impressionismo e espressionismo pittorico. Due artisti ventenni*, «Corriere d'Italia», 15 dicembre 1913, cit. in L. CAVALLO, *Ottone Rosai, una traccia di lettura*, cit., p. 34, nota 13.

⁷⁴ La fotografia è riprodotta in L. CAVALLO, *Ottone Rosai, una traccia di lettura*, cit., p. 26.

⁷⁵ G. BELLINI, *Imprecazione a Rosai*, cit. in A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, cit., p. 284.

⁷⁶ C. CARRÀ, *Vita moderna e arte popolare*, «Lacerba», II, 1914, n. 11.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Cfr. rispettivamente: O. ROSAI, *Barcaglio di ciaraffo*, «Lacerba», 15 luglio 1914, n. 14; O. ROSAI, *I' salotto di ricevimento*, «Lacerba», 15 novembre 1914, n. 23.

⁷⁹ Cfr. N. GALANTE, *Paese*, «Lacerba», 13 marzo 1915, n. 11. Abile xilografo, Galante partecipa nel 1915 alla *III Esposizione romana della Secessione*, figurando nella sala dedicata a «L'Eroica». Cfr. la scheda in R. BOSSAGLIA, M. QUESADA, P. SPADINI (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, cit., p. 295.

⁸⁰ Cfr. A. GEREBZOVA, *Disegno*, «Lacerba», 15 aprile 1914, n. 8.

⁸¹ A partire dal 1907, l'interesse di Larionov si volge a forme di figurazione 'bassa' come le stampe popolari russe del XVIII e XIX secolo (i "lubki"), le insegne di barbieri o di venditori di tabacco e i disegni dei bambini, patrimoni di sintesi espressiva che si innestano sul retaggio iconico della tradizione russo-bizantina. Per un'analisi del periodo primitivista di questo artista si veda G.G. POSPELOV, *L'opera di Larionov e lo stile primitivo*, in J. BOISSEL (a cura di), *Natalia Gončarova - Michail Larionov*, Mazzotta, Milano 1996, pp. 13-19.

⁸² Cfr. M. LARIONOV, *La Venere del soldato*, «Lacerba», 17 aprile 1915, n. 16. Si tratta di un lavoro da porre in relazione con la serie dei *Soldati* (1908-1909). Cfr. M. CALVESI, V. SCHEIWILLER (a cura di), *Futurismo a Firenze: 1910-1920*, Sansoni, Firenze 1984, p. 90.

⁸³ Si osservino le vignette a lapis o a penna riprodotte in V. CORTI (a cura di), *Ottone Rosai. Lettere 1914-1957*, Galleria Farsetti, Prato 1974, pp. 133, 135, 142, 146, 155.

⁸⁴ Le opere di Angoletta sono riprodotte in A.G. BRAGAGLIA, *Un teatro di burattini a Roma*, «Emporium», vol. XLI, 1915, n. 241, pp. 72-78.

⁸⁵ Si ricorda una Mostra d'arte infantile, organizzata nell'aprile del 1915 nelle sale di Palazzo Odescalchi, dalla quale partecipa Luce Balla insieme ad altri 'figli d'arte'. Cfr. R. BOSSAGLIA, M. QUESADA, P. SPADINI (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, cit., p. 36. Nelle stesse pagine è segnalata anche un'altra Mostra d'arte infantile, addirittura precedente, allestita al Teatro nel novembre del 1914. Ma non vengono fornite altre informazioni in merito. Cfr. ivi, p. 35.

⁸⁶ In un'occasione, Soffici definisce Signorini "maestro della mia gioventù". Si veda A. SOFFICI, *Intorno a T. Signorini*, «La Tribuna», 7 aprile 1921, in L. CAVALLO, *Soffici. Immagini e documenti (1879-1964)*, Firenze, Vallecchi 1986, p. 8. Per uno studio del periodo di formazione di Soffici si rimanda a M.M. LAMBERTI, *Appunti sul primo Soffici (1897-1908)*, in G. PAMPALONI (a cura di), *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del '900. Atti del convegno di studi*, Poggio a Caiano, Centro Di, Firenze 1975.

⁸⁷ Cfr. L. CAVALLO, *Soffici. Immagini e documenti (1879-1964)*, cit., pp. 56-58.

⁸⁸ S. CLOUD [A. SOFFICI], *Pittori e scultori sacri*, «Leonardo», V, 1907, n. 2, cit. in V. TRIONE, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 40 (corsivo mio).

⁸⁹ Il testo di Soffici è *Appunti per la vita di Spadini*, scritto nel 1929, cit. in A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, cit., pp. 181-182.

⁹⁰ A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, cit., pp. 182-184.

⁹¹ L. CAVALLO, *Soffici. Immagini e documenti (1879-1964)*, cit., pp. 70-71, 77.

⁹² Cfr. A. SOFFICI, *Paul Cézanne*, «Vita d'arte», I, 1908, n. 6, ora in A. SOFFICI, *Scoperte e massacri (1919)*, Vallecchi, Firenze 1995, pp. 65-74.

⁹³ E Cézanne sarebbe lui stesso pazzo e primitivo, ma “al modo scontroso dei mistici cristiani: di Iacopone da Todi e di Giotto”. Cfr. *ivi*, p. 69.

⁹⁴ A. SOFFICI, *Scoperte e massacri*, cit., p. 69.

⁹⁵ Per un profilo di Canudo, letterato, poeta, critico d'arte e di teatro e fondatore degli studi estetici sul cinema, si vedano M. DÉCAUDIN *et al.*, *Canudo*, «Quaderni del Novecento francese 3», Bulzoni/Nizet, Roma/Parigi 1976 e G. DOTOLI (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977. Atti del congresso internazionale nel centenario della nascita*, Grafischena, Fasano 1978. L'amicizia con Soffici, iniziata nel 1901, s'interromperà bruscamente intorno al 1905. Insieme frequentano l'ambiente delle riviste simboliste, da «La Plume» a «L'Europe Artiste», contribuendo a quest'ultima in maniera attiva con scritti e articoli.

⁹⁶ Cfr. R. CANUDO, *L'arte plastica in Francia*, «Vita d'Arte», I, 1908, n. 1; ID., *Esposizioni riassuntive*, «Vita d'Arte», I, 1908, n. 2; ID., *Salon d'Automne*, «Vita d'Arte», II, 1908, n. 12. Quest'ultimo articolo presenta poi un rapido accenno al fenomeno del primitivismo “tribale” praticato dall'avanguardia francese: “I nuovi pittori, la giovanissima scuola dell'“arte negra”, i Matisse, i Picasso, i Derain, i Friesz, i Laurencin, tendono ora (...) alla soppressione completa dei giuochi di luce, tanto quanto alla contraffazione caricaturale delle forme”.

⁹⁷ A. SOFFICI, *L'impressionismo e la pittura italiana. Conclusione*, «La Voce», I, 1909, n. 21.

⁹⁸ A. SOFFICI, *Italiani all'estero. Cappiello*, «La Voce», I, 1909, n.33, ora in A. SOFFICI, *Scoperte e massacri*, cit., pp. 171-175.

⁹⁹ Barilli assegna a Dudovich, Metlicovitz e altri l'etichetta di “espressionisti mondani”, versati ad applicare il solito lessico aggressivo per descrivere (o meglio, propagandare) i piaceri della “vita moderna”. Cfr. R. BARILLI, *L'Espressionismo italiano*, in R. BARILLI, A. BORGOGELLI, cit., pp. 11, 18-19.

¹⁰⁰ M. RICHTER (a cura di), *Giuseppe Prezzolini-Ardengo Soffici. Carteggio I 1907-1918*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1977, p. 83.

¹⁰¹ Tra il febbraio e il marzo 1910, Soffici è certamente a Parigi dove frequenta Picasso e ha modo di osservare le *Demoiselles* nella loro versione definitiva. Cfr. V. TRIONE, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, cit., p. 96. Secondo Maria Grazia Messina, tuttavia, l'interesse di Soffici per le *Demoiselles d'Avignon* non sarebbe così stringente, limitandosi piuttosto ad alcune puntuali citazioni: è il caso della famosa fetta di cocomero riportata nei *Mendicanti* (1911). In generale, le opere sofficiane di questo periodo guarderebbero a Picasso “o per alcune pose o per le modalità del risentito tratteggio,

ma nell'assetto complessivo denunciano un'analogia, generica stilizzazione". Cfr. M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1993, p. 198.

¹⁰² A. SOFFICI, *Picasso e Braque*, «La Voce», III, 1911, n. 34.

¹⁰³ Ora in A. SOFFICI, *Scoperte e massacri*, cit., pp. 115-124.

¹⁰⁴ Ivi, p. 115.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ M. CARRÀ, V. FAGONE (a cura di), *Carlo Carrà-Ardengo Soffici. Lettere 1913/1929*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 26.

¹⁰⁷ Cfr. M. CALVESI, *La Metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 63.

¹⁰⁸ Ivi, p. 270.

¹⁰⁹ C. CARRÀ, *Costruzione spaziale. Simultaneità di ritmi. Deformazione dinamica*, «Lacerba», II, 1914, n. 4.

¹¹⁰ C. CARRÀ, *Parlata su Giotto*, «La Voce», VIII, 1916, n. 3.

¹¹¹ Cfr. O. PATANI (a cura di), *Modigliani. Dipinti e disegni. Incontri italiani 1900-1920*, cit., p. 105.

¹¹² C. CARRÀ, *Le parentesi dell'io*, «La Voce», VIII, 1916, n. 4, in M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Carlo Carrà. Il primitivismo 1915-1919*, Mazzotta, Milano 1987, p. 136.

¹¹³ Cfr. C. CARRÀ, *Vita moderna e arte popolare*, «Lacerba», II, 1914, n. 11.

¹¹⁴ Cfr. rispettivamente C. CARRÀ, *Parlata su Giotto*, cit.; C. CARRÀ, *Paolo Uccello costruttore*, «La Voce», VIII, 1916, n. 9. Anche quest'ultimo scritto si trova ora in M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Carlo Carrà. Il primitivismo 1915-1919*, cit.

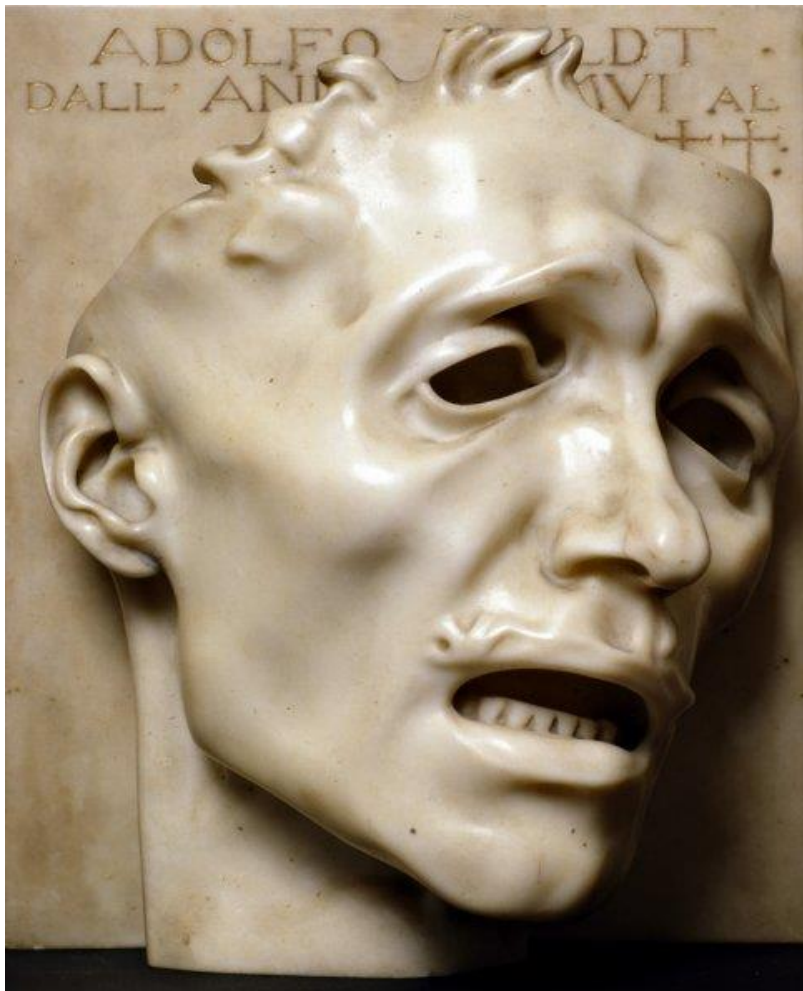
¹¹⁵ Da una lettera del settembre 1916. Cfr. M. CARRÀ, V. FAGONE (a cura di), *Carlo Carrà-Ardengo Soffici. Lettere 1913/1929*, cit., p. 99.

¹¹⁶ Ibidem.

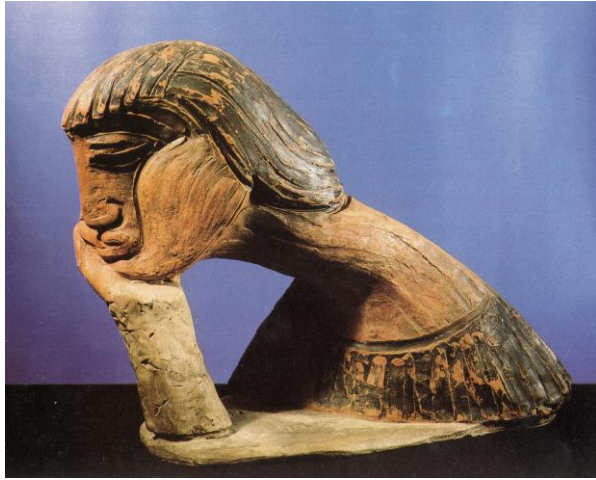
¹¹⁷ C. CARRÀ, *Parlata su Giotto*, «La Voce», VIII, 1916, n. 3.

¹¹⁸ Da una lettera del febbraio 1917. In CARRÀ, V. FAGONE (a cura di), *Carlo Carrà-Ardengo Soffici. Lettere 1913/1929*, cit., p. 104.

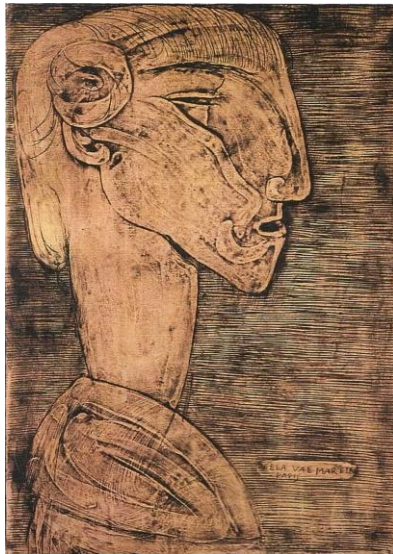
¹¹⁹ Ibidem.



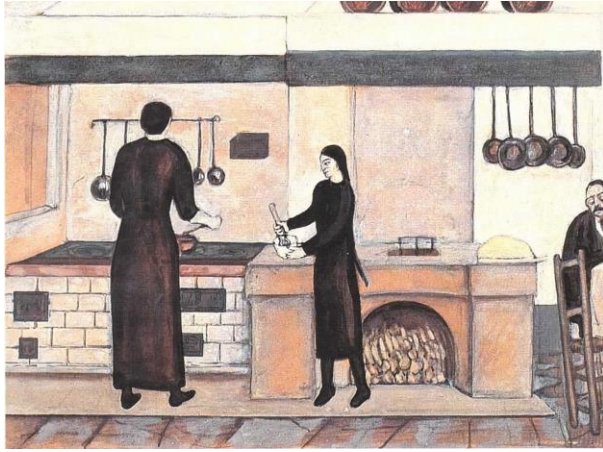
Adolfo Wildt, *Autoritratto (Maschera del dolore)*, 1909



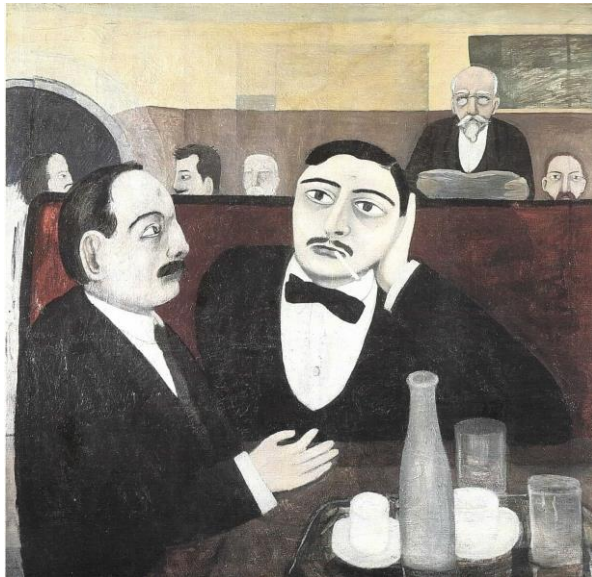
Arturo Martini, *La puttana*, 1913



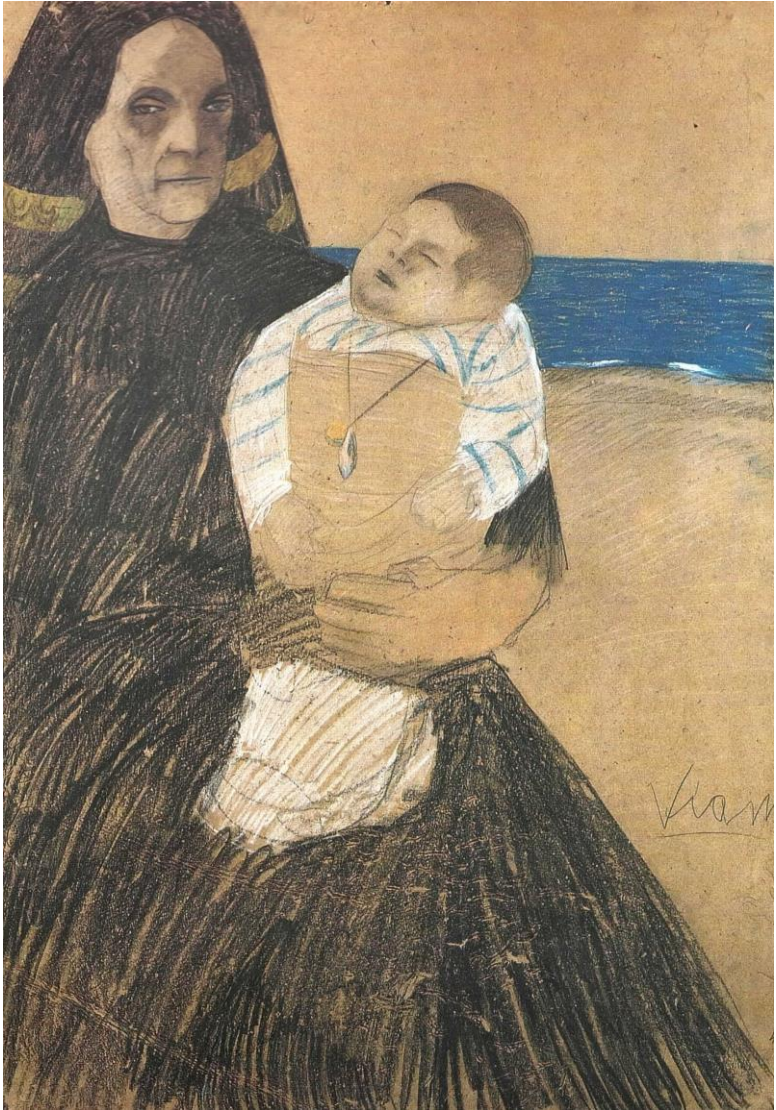
Arturo Martini, *La pastora*, 1913



Tullio Garbari, *Interno familiare*, 1916



Tullio Garbari, *Gli intellettuali al caffè*, 1916



Lorenzo Viani, *La madre e il nipote del pittore*, 1913



Lorenzo Viani, *Moglie di marinaio*, 1912-15



Lorenzo Viani, *Benedizione dei morti del mare*, 1914-16



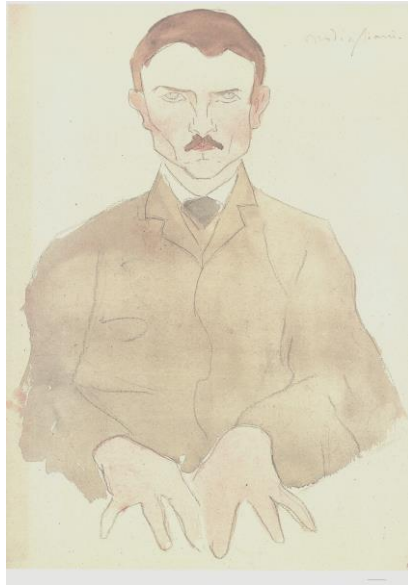
Spartaco Carlini, *Girotondo*, 1904



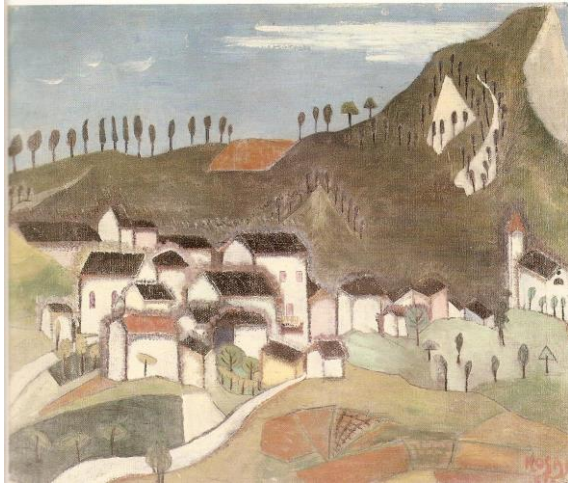
Antonio Antony De Witt, *Il bagno delle educande*, 1917



Moses Levy, *Due fanciulle arabe ridenti*, 1914



Amedeo Modigliani, *Il tavolino che balla*, 1905



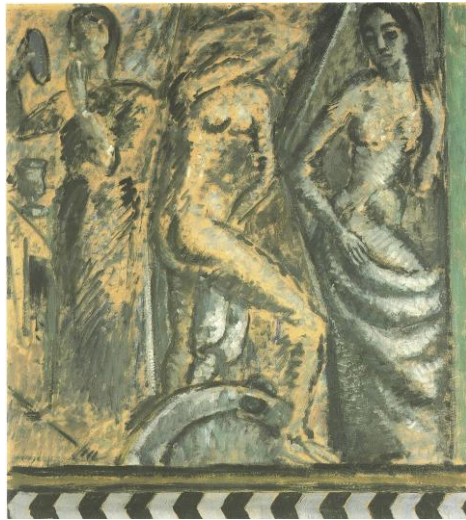
Ottone Rosai, *Vallesina*, 1916



Ottone Rosai, *L'omino sul muro*, 1918



Ardengo Soffici, *I mendicanti*, 1906-07



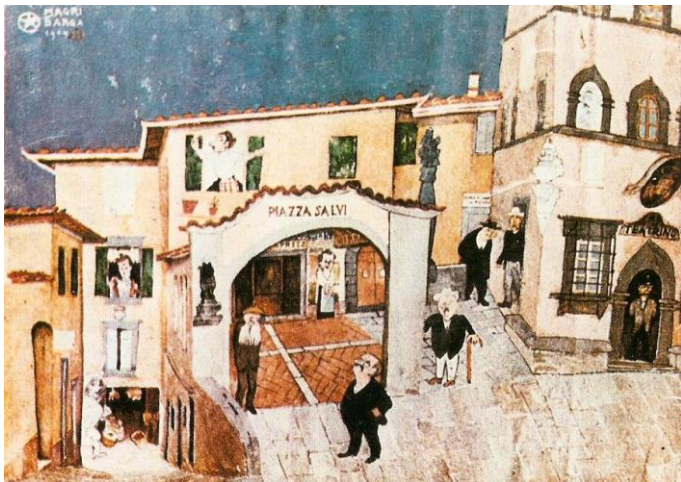
Ardengo Soffici, *Toilette*, 1912



Carlo Carrà, *I romantici*, 1916



Alberto Magri, *Ferimento di una bambina*, 1908



Alberto Magri, *Piazza Salvi*, 1909



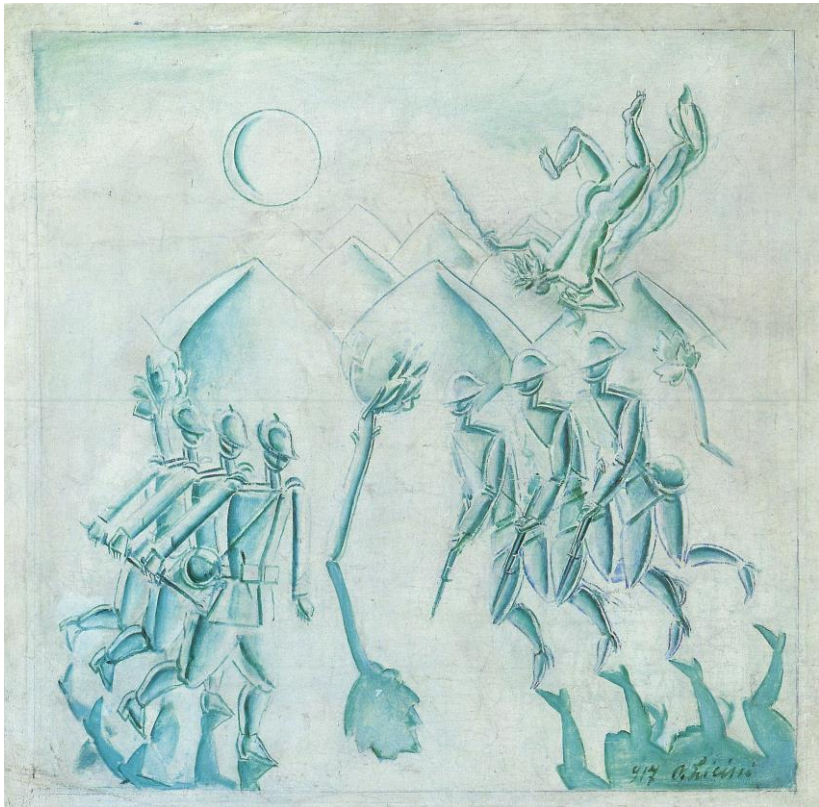
Alberto Magri, da *La vendemmia*, 1912



Alberto Magri, da *Il bucato*, 1912



Osvaldo Licini, *Autoritratto*, 1913



Osvaldo Licini, *Soldati italiani*, 1917



Osvaldo Licini, *Soldati italiani (Ricordo di guerra)*, 1917



Joan Mirò, *Carrer de Pedralbes*, 1917

Alberto Magri espressionista

RAFFAELLA BONZANO

Gli anni della formazione

In uno scritto autografo del 1929 Alberto Magri afferma: "non ho avuto maestri non ho frequentato nessuna scuola di pittura"¹. L'artista toscano non ebbe una formazione artistica professionale, ma da autodidatta. Egli infatti aveva scelto come scuola la 'palestra' dell'arte toscana e ne aveva assorbito quella linea sintetica che dal Quattrocento si collegava ai Puristi, ai Macchiaioli e in particolare a Giovanni Fattori.

Ad evidenziare per primo i caratteri salienti di tale linea sintetica era stato Giorgio Vasari il quale, nei proemi delle *Vite*, (1556-15) definiva gli artisti delle prime generazioni del Quattrocento autori di una "modernità non adempiuta". Quest'ultima, descritta dal pittore e critico aretino come "maniera secca", utilizzava ancora la prospettiva lineare e dunque una spazialità contratta, schiacciata e frammentaria. Gli esponenti di questa "maniera" si affidavano alla paratassi, ossia, ad una visione di composizione che prediligeva le pose frontali e di profilo, solenni e simmetriche così come l'utilizzo di una luce anti naturalistica, 'mentale', asciutta, immota.

Quel tipo dunque di passato remoto, agendo come una piattaforma referenziale, aveva fornito in più di una occasione quelle soluzioni sintetiche che servivano a fronteggiare le insidie di un Naturalismo troppo analitico.

L'impostazione neoquattrocentista, ritornata in forze nei Puristi, emendava infatti gli episodi trattati dagli eccessi di cronaca che potevano portare pericolosamente sulla via di un cumulo analitico di dettagli.

In altre parole, i Puristi, invertendo la tendenza del fenomenismo verso esiti sintetici, affermavano l'importanza di una scelta stilistica verso il Trecento e il Quattrocento.

Successivamente anche i Macchiaioli toscani insistettero sulla via imboccata dai Puristi che del resto erano stati i loro maestri. Inclini ad un contatto più diretto con la natura, i Macchiaioli, infatti, ne sintetizzavano la visione per darne solamente il succo. La "macchia" toscana quindi rappresentava il concetto, l'essenza, il prototipo della natura stessa, dove il rapporto luce colore e forma si risolveva appunto a favore di una soluzione formale incontaminata da qualunque accidente esterno.

Alberto Magri aveva alle spalle tali 'forti' risoluzioni toscane.

Magri era l'ultimo dei tre figli di Giovanni ed Emma Salvi entrambi originari di Barga, un antico e aristocratico borgo collinare della prima valle del Serchio lucchese. La famiglia, tra le più in vista della cittadina, all'epoca della nascita dell'artista, nel giugno 1880, era residente a Fauglia nella provincia di Pisa. Gli impegni professionali del padre, che era pretore di quella sede, non impedivano ai Magri di trascorrere l'estate tra le vecchie e care mura di Barga. Tale abitudine fu mantenuta anche durante il periodo degli studi superiori dei figli a Pisa. Il fratello del padre, canonico e stimato studioso di storia locale, aveva pubblicato nel 1881 il saggio *Il territorio di Barga* e successivamente *Il Castello di Barga* cui si era interessato direttamente anche Giovanni Pascoli. La madre Emma era sorella del noto avvocato Salvo Salvi il quale, oltre a un onorevole passato di combattente, aveva rivestito negli anni, con onestà e disinteresse, le più importanti cariche pubbliche.

Alberto Magri aveva mosso i primi passi a Barga e certamente la sua immaginazione si era nutrita di quelle antiche immagini impresse poi nella sua memoria al punto tale da determinare in seguito, la scelta spontanea di ricorrere in maniera diretta a quel passato. Ne è un primo esempio l'asterisco con

cui Magri contrassegnava le sue opere. Era infatti questo un motivo ripreso direttamente dalle decorazioni dei plutei del Duomo di Barga. La stella nel cerchio sembra essere la stilizzazione operata già in epoca romanica di un fiore o di un altro elemento di natura vegetale. Magri a sua volta svilupperà negli anni un autonomo processo di sintesi reinventando talvolta il motivo originale della stella e convertendolo in un quadrifoglio. Le forti suggestioni del passato, quindi, avevano educato Magri a ricercare nelle forme più semplici le qualità essenziali delle cose e nell'immobilità della forma e del gesto la fissione di valori imperituri.

Il giovane Magri nel 1899, seguendo l'esempio dei fratelli maggiori, aveva scelto un indirizzo di studi scientifici iscrivendosi alla Normale di Pisa, dapprima alla facoltà di Scienze Naturali, poi a quella di Chimica e infine a quella di Farmacia. In realtà quell'indirizzo di studi non sembrava soddisfarlo del tutto tanto che, le testimonianze dei suoi amici più prossimi, confermeranno diversi anni più tardi che i suoi veri interessi erano altri. Ricorda Lorenzo Viani, in un articolo del 1920, che a Pisa "città santa della pittura toscana [...] egli visse lungo tempo, amando e studiando le opere murali, direi quasi sovrumane di Benozzo e d'Orcagna"².

L'esercizio sullo studio dell'antico e la messa a punto di uno stile fortemente sintetico, avevano certamente dato vigore e originalità all'inclinazione naturale di Magri per il genere della caricatura. Erano sue, infatti, le più divertenti macchiette satiriche che comparivano su giornaletti come «Il Gobbo di Picche» e «L'abbozzo», molto in voga in quegli anni nell'ambiente universitario. Magri, di fatto, aveva trovato un modo efficace per farsi conoscere ed apprezzare tra i goliardi pisani come buon vignettista. Così lui stesso ricordava:

io mi divertivo a schizzare caricature che mi riuscivano con somma facilità e piacevano assai. [...] mi ero fatto un certo nome e molti ambivano ad avere la caricatura da me³.

Sebbene la documentazione che testimonia l'attività giovanile di Magri negli anni a cavallo del secolo non sia tra le più corpose, è tuttavia possibile ipotizzare gli esordi di Magri artista proprio come caricaturista. Una delle prime tracce al proposito è costituita da una cartolina inviata da Firenze alla madre. Si tratta di un autoritratto caricatura, *Uomo* (1899). Questa attività non rappresenta una nota secondaria ma, al contrario, una precisa tendenza che rimarrà più o meno manifesta per tutta la sua vita. Come molti altri artisti della sua stessa generazione dunque Magri non si sottraeva al fascino esercitato dalla grafica satirica, un genere questo che in Italia si era diffuso enormemente a partire dal periodo Risorgimentale. La Toscana in particolare aveva potuto vantare dei rappresentati illustri tra i caricaturisti dell'epoca come, ad esempio, Angelo Tricca il quale aveva legato il proprio nome ai feroci ritratti disegnati al Caffè Michelangiolo e alle collaborazioni con il fiorentino «Il Lampione» (1848). Sempre a Firenze inoltre si erano cimentati con la caricatura Silvestro Lega, Telemaco Signorini, autore di *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo. Ricordi illustrati (1848-1866)* pubblicato nel 1893 e non ultimo Adriano Cecioni. Negli ultimi decenni dell'Ottocento, le riviste illustrate toscane più diffuse in Italia erano state «Scena Illustrata» (1884) «Marzocco» (1896), «La Fiammetta» (1896) e il «Cavalier Cortese» (1898) a cui avevano collaborato Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Giorgio Kienerk, Galileo Chini e molti altri⁴.

A Firenze la preziosa collezione di caricature del direttore della Scuola di Recitazione Luigi Rasi, autore anche de *La caricatura e i comici italiani* (1907), sarebbe diventata nucleo centrale delle più importanti mostre del genere.

Il 1900 era stato poi un anno cruciale per l'illustrazione italiana la quale, grazie alle numerose nuove pubblicazioni, acquistava una sempre maggiore importanza e diffusione. Il primo da ricordare è il settimanale umoristico «Italia ride» nato nel 1900 come risposta italiana alle riviste satiriche straniere. Ai suoi ventisei numeri avevano collaborato oltre settanta artisti tra cartellonisti, caricaturisti e illustratori di libri i cui contributi, spesso rilevanti, come ad esempio quelli di Ugo Valeri, di Marcello Dudovich e di Luigi Bompard, si sarebbero ripetuti anche in altre importanti riviste come, ad esempio, «Fantasio» (1902) e «Novissima» (1901), quest'ultima destinata a diventare una sorta di manifesto della grafica moderna. Da citare infine anche il settimanale satirico «Il Duca Borso» di Modena (1901), animato fino al 1908 dagli splendidi paginoni litografici a colori di Umberto Tirelli, «Il Leonardo», l'«Avanti della Domenica» ed «Hermes». In un susseguirsi incalzante di nuove proposte, l'evento più efficace nei primissimi anni del Novecento sarebbe stata, di lì a poco, la creazione a Firenze del primo periodico italiano per l'infanzia «Il giornalino della Domenica», fondato dal fiorentino Luigi Bertelli detto "Vamba" nel 1906. Vi collaboreranno una ricca schiera di artisti tra cui Ugo Finozzi, Marcello Dudovich e Lorenzo Viani.

Il progressivo affermarsi dell'illustrazione come realtà non secondaria rispetto alla pittura e alla scultura, aveva favorito l'apertura di rassegne dedicate al disegno, all'incisione, alla caricatura, al cartellonismo, alle arti decorative, alla moda, al figurinismo e alla scenografia⁵.

Tra le esposizioni di grafica più importanti si devono ricordare quelle di *Bianco e Nero*. La più significativa era stata quella organizzata dalla Società degli Amatori e Cultori di Roma nel 1902, alla quale seguirono numerose rassegne nazionali dedicate proprio alla caricatura⁶.

Moltissime erano anche le pubblicazioni francesi diffuse in quegli anni in Italia⁷. Sulle pagine di questi giornali umoristici si alternavano le illustrazioni di Jean-Luis Forain, di Henri de Toulouse-Lautrec, di Pierre Bonnard, di Kees Van Dongen e di molti altri. La popolarità di queste testate in Italia era strettamente connessa anche ai contenuti provocatori di tante illustrazioni, che divenivano specchio d'inquietudini sociali condivise anche con le realtà d'oltralpe o strumento d'attacchi aspri e impietosi alla borghesia, ai privilegi del clero e alla pubblica corruzione. I periodici illustrati francesi, in particolare quelli umoristici, avevano beneficiato anche della nuovissima tecnica della zincografia che garantiva una più rapida e netta esecuzione dei cliché, fedelissimi al disegno originale. Questa novità aveva contribuito ad esaltare lo stile asciutto e tagliente dei disegnatori.

Sempre in Italia poi erano diffusi anche i periodici in lingua tedesca come, ad esempio «Simplicissimus» (1896), «Jugend» (1896) e «Ver Sacrum» (1898). Tra le testate straniere circolanti nel nostro paese però, la più importante fu sicuramente il famoso mensile inglese «The Studio» fondato a Londra nel 1893. Su modello di quest'ultimo, infatti, era nato «Emporium»⁸ pubblicato dall'Istituto Italiano d'Arti grafiche di Bergamo. Rivista mensile illustrata d'arte letteratura scienza e varietà fu, almeno fino alla prima guerra mondiale, una delle pubblicazioni più vivaci ed aperte in rapporto alla cultura europea. Il primo numero usciva nel 1895, in concomitanza con la prima Biennale veneziana. Secondo le intenzioni dei suoi stessi fondatori «Emporium» nasceva come strumento di larga divulgazione della cultura universale e applicava il principio pedagogico fondamentale, secondo il quale, tutti i saperi possono essere tradotti in immagini. In questi termini, «Emporium» ha contribuito in modo determinante allo sviluppo e all'interesse dei fenomeni contemporanei in Italia. La rivista diventò una delle pubblicazioni

illustrate italiane più importanti di inizio secolo grazie anche a Vittorio Pica e alle sue celebri rubriche che erano all'epoca, un punto di riferimento irrinunciabile per operatori, amatori e studiosi⁹.

Gli interventi di Pica infatti sugli sviluppi dell'arte grafica internazionale avevano anticipato al pubblico italiano, già nel biennio 1896/97, la moda delle stampe giapponesi e dei cartelloni illustrati proponendo le opere e le tecniche di artisti come Edgar Degas, Théophile-Alexandre Steinlen, Toulouse Lautrec, Felix Vallotton, Pierre Bonnard. Attraverso gli analitici resoconti delle Expò di Parigi tenutisi nei primissimi anni del secolo, inoltre Pica aveva contribuito alla divulgazione delle incisioni di Félicien Rops, di Odilon Redon e aveva presentato al pubblico italiano artisti come Paul Gavarni, Honorè Daumier, Jean-Luis Forain, Costantin Meunier, Jan Toorop, Fernand Khnopff, James Ensor, Edvard Munch e Aubrey Beardsley. Il critico napoletano aveva poi molto insistito nel segnalare all'attenzione del pubblico italiano giovani illustratori come Giovanni Costetti, Alberto Martini e Ugo Valeri.

Non si può dunque escludere che proprio da questi innumerevoli stimoli Magri si facesse convincere ad allargare le proprie esperienze organizzando un soggiorno a Parigi.

Una delle pochissime testimonianze dirette che Magri ha lasciato del suo breve soggiorno parigino si trova in una nota autobiografica consegnata a Giovanni Scheiwiller nel 1929. In questa nota Magri scrive: "nel 1902 e nel 1903 fui a Parigi dove lavorai per molti giornali umoristici"¹⁰.

Molti illustratori che animavano le riviste italiane dell'inizio del XX secolo, avevano avuto un'esperienza parigina. Tra questi Ugo Valeri, Luigi Bompard e soprattutto Leonetto Cappiello che già dal 1897 aveva legato il suo nome a riviste importanti come «Le Rire» o «L'Assiette au Beurre». Ardengo Soffici era giunto per la prima volta nella capitale francese nel 1900 con

Giovanni Costetti e Umberto Brunelleschi. Diversi anni più tardi, sulle pagine de *Il salto vitale*¹¹, il critico e artista fiorentino descrisse il richiamo irresistibile della città con queste parole:

i giovani che ne tornavano [da Parigi] ci parlavano di novità artistiche e letterarie strabilianti, di grandi uomini che là operavano in una atmosfera di entusiasmo spirituale pari a quello che soltanto anticamente s'era conosciuto da noi e in particolare a Firenze¹².

La collaborazione con le riviste satiriche francesi costituiva per questi giovani pieni di speranze un buon modo di cominciare e un'opportunità di sopravvivenza. Soffici era riuscito a fare pubblicare le sue illustrazioni, ancora di gusto sostanzialmente simbolista, su «La Caricature» (1901), «La Plume» (1901), l'«Almanach du Frou Frou» (1902) e «L'Assiette au Beurre» (1902), sfruttando così anche l'opportunità di fare importanti incontri nelle diverse redazioni. Molti artisti avevano sognato di costruire là il loro successo, come fecero Gino Severini e Amedeo Modigliani che, sin dal 1906, avevano fatto di Parigi la loro patria d'elezione. Anche Lorenzo Viani si era trattenuto a Parigi, una prima volta dal gennaio del 1908 fino alla primavera del 1909 e poi una seconda, più breve, dalla fine del 1911 agli inizi del 1912. La sua esperienza, ricca di risvolti umani, era stata poi ampiamente narrata nel libro autobiografico, *Parigi*, pubblicato nel 1925.

Nel 1911 erano arrivati anche i Futuristi, Gino Rossi e Arturo Martini. Lo stile che dominava la capitale francese all'inizio del nuovo secolo era l'Art Nouveau come testimoniato, ad esempio, dal recente assetto dei magazzini Lafayette (1900) progettati da Georges Chedanne o e nei motivi fitomorfi delle strutture in metallo smaltato delle stazioni dei Métro realizzati nel 1900 dall'architetto Hector Guimard. Lo stesso stile caratterizzava gran parte della grafica pubblicitaria ed editoriale cor-

rente, mentre per quanto riguarda la pittura, il clima che vi si respirava era quello di una nuova fase di ricerca e di sperimentazione tesa al superamento della fase simbolista/liberty. Nel 1901 Al Salon des Indépendants si registrava la presenza di Henry Matisse e di Albert Marquet. Questi artisti avevano dato il via ad una fase di rottura con i programmi simbolisti. La figurazione di Matisse e di Marquet, infatti, si presentava astratta come quella dei Simbolisti, ma segnava anche un passo avanti, verso una direzione più laica e immanente. Nei disegni presentati da Matisse all'Expò e dedicati al tema del *café concert*, le figure avevano già assunto un sapore così "asciutto", così "aspro e barbarico" da consacrare subito l'artista come "un deformatore eccentrico" capace di realizzare "schizzi veloci in punta di pennello che fissano particolari ridicoli, brutti e deformi"¹³.

Dagli stacchi di date che segnano il curriculum universitario di Magri è possibile ipotizzare che la sua partenza per Parigi sia posteriore all'estate del 1902, dopo aver rinunciato a riprendere il corso degli studi nell'autunno dello stesso anno. Contrariamente a quanto si possa pensare, l'avventura parigina del giovane artista toscano non rappresentò una tappa decisiva. Questa, infatti, fu certamente un'esperienza significativa, soprattutto per le tendenze e le correnti internazionali con cui l'artista venne a contatto, ma non determinante. La varietà di stimoli che la capitale francese poteva offrire a Magri non potevano, come vedremo, che confermare le scelte che egli aveva già intrapreso in via autonoma.

Il giovane artista toscano aveva certamente avvertito i fermenti delle polemiche artistiche che animavano l'ambiente culturale della capitale, in particolare, quella legata alla contestazione di una pittura analitica quale quella impressionista. A tale proposito è bene ricordare che Magri, da artista toscano quale era e dunque fedele alla sintesi, ancor prima del suo

arrivo a Parigi maturò una disposizione d'animo e d'arte nettamente contraria alle magnifiche dissipazioni impressioniste, sempre basate su di uno stile analitico. Come ho già ricordato, infatti, Magri era erede di quella linea sintetica toscana che ha per referente il Quattrocento. A questa sua disposizione 'naturale' alla sintesi si aggiungeva l'atteggiamento del caricaturista, opposto a quello essenzialmente analitico adottato da molti artisti legati ancora a troppo precise descrizioni.

La pittura analitica dell'Impressionismo, che risolveva istantaneamente nell'opera quel mixer di forma, luce, colore, non poteva dunque interessare un artista come Magri che era invece favorevole ad un approccio opposto, basato cioè su "tempi lunghi" come del resto chiariscono le sue stesse affermazioni:

in pittura la rappresentazione non deve esistere [...]. Vivo d'osservazione continua all'aperto, e nel silenzio dello studio, dopo che l'osservazione si è maturata nel cervello, io dò nel quadro il tratto caratteristico sia della persona che dell'oggetto. I particolari non contano. Deve colpirmi l'atteggiamento, la...silhouette.

In altre parole, Magri proprio perché adotta una linea sintetica anti naturalistica si ricollega idealmente, in una sorta di convergenza stilistica comune, al mondo premoderno dei Primitivi, così presenti nella cultura italiana, in particolare toscana.

Le opere degli antichi maestri costituivano il fondamento dell'opera di Magri e tale interesse doveva aver trovato molti riscontri proprio a Parigi dove i richiami all'arte primitiva e popolare erano molteplici. Così infatti Magri ricordava: "Gli amici mi dicevano...ah! Se tu andassi a Parigi! [...] ecco io a Parigi scopersi Barga"¹⁴.

Il forte interesse per un'arte non naturalistica si rifletteva, infatti, nelle numerose mostre che animavano l'ambiente culturale

parigino dell'epoca. Il museo del Louvre, ad esempio, dedicava proprio nel 1903 un'ampia rassegna all'*Arte Islamica* e nel 1904 riscopriva con grande enfasi nazionalistica i *Primitivi Francesi*. Il Salon d'Automne del 1905 riproponeva invece l'*Arte Giapponese* e nel 1906 era ancora il Louvre a richiamare l'attenzione sull'*Antica Arte iberica*. Sempre nel corso del 1906 un'importante rassegna di *Arte Russa*, con una sezione esclusivamente dedicata alle icone, era stata ospitata al Salon d'Automne.

I caratteri premoderni [antinaturalismo, sintetismo e decorativismo] presenti in tali opere corrispondevano, di fatto, sempre più alle esigenze e alle tendenze avvertite dalle giovani generazioni di artisti in Europa. Anche le opere di Van Gogh e Gauguin furono, negli stessi anni, oggetto di importanti esposizioni. Gauguin era stato anche l'unico artista vissuto per lunghi periodi nei luoghi in cui si produceva l'arte primitiva e le stesse qualità espressive richiamate nelle sue xilografie e nelle sue sculture avrebbero avuto un forte impatto su numerosi giovani artisti come André Derain, Matisse e Picasso. Inoltre, sin dalla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento la pittura di Henry Rousseau era stata paragonata dalla critica a quella dei "primitivi" del Trecento e del Quattrocento¹⁵.

Tuttavia, la sensibilità per i manufatti delle arti tribali, che si era andata accentuando dopo le spedizioni francesi nel Dahomey del 1892-93 e quella inglese nel Benin del 1897, avrebbe portato dopo il 1906 alla valutazione e all'appropriazione del carattere scultoreo di quella che sarà definita "art negre" e quindi di una lettura diversa del primitivismo¹⁶.

Tornando a Magri a conferma di quanto detto a proposito della sua naturale disposizione per gli stili sintetici e anti naturalistici, si prendano ad esempio alcuni disegni pubblicati a Parigi in quegli anni sulle riviste satiriche. In queste opere infatti istintivamente l'artista toscano tende, come molti giovani, ad indu-

rire le linee dei contorni delle figure. Il suo tratto legato, impacciato, resta molto lontano anche dai dolci e sinuosi decorativismi floreali sottolineando la netta resistenza al Liberty di Magri.

Attraverso le collaborazioni con le riviste Magri esercitava la sua naturale predisposizione per la caricatura affinando così l'abitudine alla sintesi. La capacità di rendere grottesche la figure trattate attraverso un segno grafico graffiante deriva al nostro artista, così come all'amico Viani, certamente dalla pratica sulla grafica.

Nella capitale francese Magri era ancora senz'altro attivo nella tarda primavera del 1903: il 16 aprile, «Le Journal pour tous», pubblicava in terza pagina una sua vignetta in cui era rappresentato un vecchio malconco trascinato davanti al giudice da due poliziotti pasciuti e boriosi dal ghigno maligno. Esistono inoltre notizie certe anche di altre collaborazioni come mostrano il disegno pubblicato a tutta pagina su «La vie pour rire» intitolato *Scandalisès. Par Alberto* e una serie di vignette apparse su «La caricature» (1903)¹⁷.

Sono illustrazioni che rivelano un tratto alla Beardsley tanto che si potrebbe dire, allora, che persistano ancora in Magri delle suggestioni di tipo Art Nouveau. Questo tipo di osservazione però può essere accolta solo in parte, in quanto, si deve tenere conto che proprio l'artista inglese è portatore di uno stile sintetico tutto giocato in chiave 'diabolica', più incline ad una deformazione esasperata della figura e più vicino quindi ai futuri esiti dell'Espressionismo. Non si può nemmeno escludere, nel vasto panorama dell'illustrazione di quegli anni a Parigi, che Magri volgesse la sua attenzione anche ai grandi disegnatori con interessi sociali come ad esempio Steinlen. Inoltre Magri era ancora a Parigi quando, al Salon des Indépendants, era aperta anche una importante mostra di Munch.

Che il giovane artista venuto dalla Toscana si muovesse già in questa prima fase parigina in un'area dall'impronta espressionista è documentato anche da due opere purtroppo andate perdute e conosciute solo attraverso delle ormai sbiadite riproduzioni fotografiche.

Nella prima composizione, *La Vacca* (1903) ogni accenno narrativo è negato grazie a una disposizione su tre livelli: il gallo nella prima fascia, la bambina che accudisce la vacca nella seconda e la casa appena accennata nella terza. L'impiego di Magri di una grafia elementare fa sì che i soggetti rappresentati acquistino una consistenza bidimensionale come fossero sagome ritagliate in forme essenziali e primitive. Nel secondo lavoro, *Bambini* (1903), i personaggi hanno volti allucinati e spettrali: il bambino sulla sinistra sembra un alieno proprio per quella testa calva, sproporzionata e per le gambe scheletriche. Il neonato ha l'aria di un vecchio rugoso, mentre il gatto maculato chiude la triste processione familiare che si sta avviando verso una casa certamente inospitale come gli irsuti tronchi, posti lungo il viottolo, sembrano preannunciare.

Le stesse considerazioni possono essere valide anche per un'altra opera risalente al periodo parigino. Si tratta di un disegno a china intitolato *Le Due Signore al caffè* (1902-3) una tavola in cui l'interno di un pubblico locale, descritto in modi didascalici, non ha più nulla dell'inebriante atmosfera dei ritrovi alla moda, ma suscita soltanto sensazioni di povertà di spirito e di squallore. All'interno di questo locale vi sono rappresentate due donne dall'atteggiamento disinibito. Una di loro fuma e ha il volto semi nascosto da un enorme cappello. Ciò che si intravede di questa figura femminile suggerisce però una triste esperienza di vita che la accomuna agli altri personaggi della scena. L'altra donna ha perso del tutto i connotati umani per assumere quelli di un animale famelico.

Questo recupero 'dal basso' è perfettamente in linea con la tendenza europea che non esita a stravolgere i tratti fisionomici della figura umana.

Diventava funzionale a questa presa di contatto con la realtà non solo il linguaggio sintetico della vignetta o della caricatura, fondato per lo più sul contrasto tra bianchi e neri e sulla forzatura della linea, ma anche sugli incastri violenti e deformanti che ricorrono sistematicamente alle sproporzioni e alle sago-me infantili.

Certamente l'artista toscano ebbe diverse occasioni di inserirsi maggiormente nell'ambiente artistico parigino ma, come conferma anche la diretta testimonianza di Ardengo Soffici, egli mantenne sempre un atteggiamento di forte distacco. Soffici in un passaggio di *Salto vitale*, descrivendo il gruppetto degli italiani a Parigi, così raccontava di Magri:

l'altro era il farmacista e pittore barghigiano Alberto Magri. Appena arrivato egli cominciò a venir con noi per redazioni dei giornali a presentarvi certi suoi disegni pieni di vita, di sapore e di grazia. Essi piacquero di primo acchito e più d'uno fu subito comprato e ben pagato. Era chiaro che, volendo, Magri avrebbe per quella via fatto rapidamente fortuna. Ma egli sembrava quasi sdegnato di un tale successo: si capiva che tendeva a ben altro, e ce lo diceva. Così cessò affatto di far disegni di quel genere e di offrirne ai giornali. Del resto neanche Parigi gli andava a genio. Passò il resto dei pochi giorni che vi rimase a non far nulla se non girellare per le grandi vie e i boulevards del centro. Con la sua figura di scheletro e molto elegantemente vestito, una ricca pipa sempre in bocca, passeggiava piano rasente i muri; e quando vedeva la vetrina di un negozio di pipe o di armi da fuoco vi si fermava davanti delle ore ammirando.

Quando più e più anni dopo ritrovai il Magri a Firenze e vidi le sue pitture i suoi affreschi, così meditati, così sapienti e ingenui a un tempo e così poetici, capii benissimo quei suoi lontani modi di allora un po' misteriosi¹⁸.

Magri avvertiva un certo disagio in quella città che in parte aveva deluso le sue aspettative e dove la folla gli pareva anonima, senza personalità. Alcune sue successive affermazioni lo confermano: "quel posto", dirà Magri riferendosi in particolare ad una passeggiata nei giardini del Lussemburgo dove si era recato in cerca di ispirazioni, "era un luogo ideale per cercare dei soggetti, fra pensionati, istitutrici, balie, fidanzati, soldati. Stanco di osservare e di pensare mi trovai a Barga. Vedevo le piazzette, i tetti, le facciate delle case, le persone. Ah! Quanti tipi diversi scorgevo. Mi sembrava di rinascere". Tuttavia Magri per qualche tempo "si costrinse" a rimanere a Parigi, consapevole dei sacrifici "di apprendere il duro mestiere dell'arte [...] e di avere l'esatta misura delle proprie forze" sforzandosi di prolungare il più possibile il proprio soggiorno. "Ci vivevo male ma resistevo" dirà ancora Magri, ma, alla fine riconoscerà, ancora una volta che "Barga fu più forte"¹⁹ tanto che il distacco da Parigi avvenne senza ripensamenti e senza rimpianti.

Al 1906-1908 risalgono le prime opere primitiviste che hanno convinto molta parte della critica contemporanea a citare Magri tra i rappresentanti più interessanti dell'Espressionismo italiano. Nel 1908 Magri realizza il *Ferimento della bambina*, dipinto quando l'artista si era già trasferito a Firenze dopo la laurea in chimica e farmacia. Tale opera può essere considerata una sorta di manifesto. In questa tempera, realizzata su tavola fondo oro, Magri dimostra di avere già alle spalle un lungo e complesso processo di ricerca che testimonia come le sue scelte e le sue intenzioni fossero a quella data già chiare. Il motivo prendeva spunto da un fatto di cronaca, ma la trasposizione stilistica operata dall'artista al passato remoto, attraverso un evidente irrigidimento delle forme, la rende una scena quasi trecentesca. La schiera delle donne stipate ed iterate in atteggiamento ieratico alla destra della bambina ferita, ri-

chiamano nella drammatica gestualità delle mani e nella intensa espressività dei volti leggermente inclinati, le numerose *Deposizioni dalla Croce* e i *Compianti sul Cristo morto* del periodo gotico e pregiottesco. In questi tipi di opere la drammaticità, sia in pittura sia in scultura, non era rivelata dai movimenti dei corpi che erano anzi contenutissimi, ma da un impercettibile scarto nella fissità dell'allineamento delle figure e dalla espressività dei volti. Allo stesso modo, nel quadro di Magri, sul lato opposto a quello delle donne disperate, il medico, chiamato per un consulto, è più distaccato e quasi estraneo alla tragedia. Questo ultimo è paragonabile alle figure che in genere occupavano la parte sinistra della Croce, come nel caso del Santo con il libro o l'Angelo, entità queste appartenenti ad una dimensione sovraumana. Ricorre in diversi punti anche il caratteristico logo di Magri: l'asterisco a forma di stella. Alcuni studi²⁰ dimostrano i tentativi di raggiungere la versione definitiva: in una matita e tempera su cartone intitolata sempre *Ferimento di una bambina* (1908), il pathos è ancora affidato al movimento delle braccia e non all'espressività dei volti e allo scarto dall'immobilità. Ancora, nell'acquarello *Donna con bambina ferita* (1908), la figura sulla sedia è assai vicina a quelle dell'opera definitiva, anche se le espressioni dei volti e delle mani sono meno drammatici. Parronchi individua come referenti diretti di questa prima importante opera di Magri alcuni crocifissi e indica come elemento estremamente significativo il recupero della tecnica della tempera su fondo oro che, tesa ad imitare gli antichi affreschi, diventerà un prezioso elemento di riferimento per il futuro fondamento dell'indirizzo dell'artista²¹.

Un altro elemento che conferma l'appartenenza di Magri al clima espressionista italiano riguarda, oltre al ricorso alle forme arcaiche, anche il recupero e la rielaborazione di tecniche pittoriche tratte dalla tradizione medioevale. Ciò è ben chiaro,

ad esempio, nella tempera su tavola con fondo oro intitolata *La trattoria del Paoli* (1908)²².

Questi antichi saperi tecnici, riscoperti grazie anche alla conoscenze chimiche e scientifiche dell'artista, furono utilizzati da Magri fin dai primi anni dopo la laurea. Magri aveva certamente messo a punto delle tecniche pittoriche che interessavano sia la preparazione delle tavole sia dei cartoni. In realtà non abbiamo notizie dirette sui metodi di esecuzione del supporto se non alcuni appunti sulla preparazione dei colori a tempera grassa e la testimonianza di Giosuè Borsi. Quest'ultimo, nel 1914, recensendo la prima mostra personale di Magri, notava questo importante e singolare aspetto del suo lavoro: "egli si è inventata la tecnica [...] Egli dipinge a calce, sopra tavole preparate con successivi strati di gesso, e tempera col latte. La sua pittura ha così l'apparenza e i pregi di quella a fresco"²³.

Questa attenzione di Magri per gli aspetti tecnici del lavoro dell'artista erano condivisi anche da Arturo Martini, un altro importante protagonista dell'Espressionismo nostrano. Quest'ultimo, infatti, amava ritornare a tematiche artigianali e ai materiali poveri della tradizione a conferma della comune tendenza generazionale al recupero di forme di primitivismi, quelli, in questo caso, legati alla cultura occidentale.

Tali tecniche artigianali, tramandate di generazione in generazione, Arturo Martini le aveva apprese da ragazzo in un laboratorio orafo. Una attività, questa, affine a quella dello scultore dove ogni giorno si aveva a che fare con le fusioni, le manipolazioni e il lavoro a sbalzo. Martini aveva imparato a lavorare non solo il bronzo, il gesso e la maiolica, ma anche materiali poveri come la terraglia, la pasta cementizia e tutti quelli legati alla tradizione popolare come, ad esempio, la terracotta che incideva secondo una sua personalissima "ricetta" per ottenere quelle che egli stesso chiamava "cheramografie". Mar-

tini inoltre non disprezzava nemmeno la produzione lignea d'oggetti d'uso comune che i montanari vendevano alle fiere come lui stesso ricordava:

da bambino sono sempre stato impressionato da quelli che vendevano mestoli di legno della Carnia [...] sentivo che quella era la scultura²⁴.

Dal 1906 al 1909 risalgono una serie di opere di Magri, sempre dal sapore primitivo, che sembrano però denunciare il ricorso ad un'altra altrettanto accattivante fonte, il disegno infantile. Un minuscolo disegno *Bambina*, realizzato con un tratto estremamente elementare e datato 1903, testimonia ancora una volta la scelta molto tempestiva di Magri condivisa anche da gran parte dell'arte d'avanguardia dell'epoca. In tutti i paesi europei si assisteva infatti ad una rivalutazione delle forme espressive 'basse'²⁵.

Per questi motivi si era intensificata l'attenzione per l'arte e le sapienze popolari e contadine, per l'arte e la civiltà dei popoli extraeuropei, per l'arte prerinascimentale o primitiva e, non da ultima, anche per l'arte degli incolti, degli alienati e dei bambini. Si era così diffusa la comune tendenza a schiacciare le forme, le volumetrie, ribellandosi in via definitiva dalla schiavitù imposta dalle regole prospettiche della cultura legata agli schemi dell'epoca moderna.

In Europa una forte attenzione al disegno infantile si attivava soprattutto nell'ambito del gruppo del Blaue Reiter che si riproponeva, tra gli altri obiettivi, quello di "allargare la concezione del primitivismo alla produzione dei bambini e degli alienati"²⁶. Vasilij Kandinskij pubblicava sulle pagine dell'«Almanacco»²⁷ non solo sculture gotiche, xilografie arcaiche, dipinti orientali, ex-voto bavaresi, sculture del Borneo, del Camerun, del Benin e altro, ma anche illustrazioni di fiabe e di

arte popolare russa, maschere di vari paesi, disegni di dilettanti e ben nove esempi di disegni infantili tra cui quelli del figlio di cinque anni di Paul Klee (1879-1940), Felix. Lo stesso Klee aveva incluso nel catalogo generale delle sue opere anche i disegni di quando era ancora un bambino. Persino la composizione cubista, mi riferisco alla *Donna con mandolino al piano* (1911) di Picasso, in cui lo spazio e gli oggetti si compenetrano, era stata confrontata con le "composizioni aprospettiche" dei bambini. Ugualmente Picasso, che era un profondo estimatore del disegno infantile, soleva dire: "una volta disegnavo come Raffaello, ma mi ci è voluta un'intera vita per disegnare come i bambini"²⁸.

In Italia l'attenzione per l'arte infantile nasceva nell'ambito della cultura pedagogica internazionale sviluppatasi dopo gli anni Novanta dell'Ottocento. Gli studi sulla psiche primitiva e le assimilazioni dei manufatti artistici puerili a quelli dell'arte primitiva, preistorica e paesana vantavano una ricca letteratura. Tra gli autori più noti, Corrado Ricci, autore del primo notissimo testo del genere, *l'Arte dei bambini*, pubblicato a Bologna già nel 1887²⁹.

In un altro ambito, quello della psicanalisi, il mondo dell'infanzia era indagato e messo in relazione con l'età adulta attraverso il rapporto con l'arte. Freud infatti aveva indicato il riflettersi dei piaceri infantili, anche ascrivibili alla sfera sessuale, nelle esperienze estetiche dell'adulto, come risulta fra l'altro, nel *Motto di spirito*, pubblicato nel 1905. E' difficile, spiegava Freud, che l'uomo possa rinunciare "a un piacere che ha già goduto una volta"³⁰ e l'arte è ciò che consente di prolungare questo piacere. Il piacere dell'assurdo, il gioco delle parole in libertà, la ripetizione, nota Ferrari "spesso connotano proprio l'arte delle avanguardie"³¹. Sempre Freud, poi, in un altro saggio del 1907 intitolato *Il poeta e la fantasia*, enunciava la teoria dell'arte come appagamento sostitutivo del deside-

rio. Non sopportando la piattezza e la normalità di una realtà insoddisfacente che non garantisce "quella pluralità di vite di cui abbiamo bisogno"³², l'uomo attraverso l'arte, come il bambino attraverso il gioco, vuole provare tutto, diventare tutto, identificarsi nelle situazioni più varie, mantenendo però sempre ben distinta la realtà dalla finzione. L'intrinseco legame tra la dimensione dell'arte e quella dell'infanzia che emerge dagli studi freudiani si riferisce, infatti, non a una condizione patologica in cui i diversi piani di realtà si confondono, bensì ad una consapevole distinzione tra vita reale e illusione. Solo nella dimensione del gioco l'individuo normale diventa capace di svincolarsi dalla realtà e dalle sue censure. Come ci spiega ancora Ferrari, nella vita di tutti i giorni "il bisogno di rompere questi schemi e queste griglie accomuna le esperienze artistiche delle avanguardie a quelle dei bambini"³³. Si può allora dire tutto, rappresentare tutto, anche quello che sarebbe altrimenti censurato, tanto è solo un gioco.

Oltre a tutta questa ricca produzione editoriale e ai numerosi congressi nazionali ed internazionali, un fenomeno di carattere sociale interessante dell'epoca era quello delle esposizioni organizzate dalle scuole popolari di disegno e di plastica, alle quali partecipavano non solo ragazzi, ma anche artigiani e operai. Tra le più frequentate c'erano quelle organizzate dalla Società Umanitaria di Milano³⁴, grazie anche alla attiva partecipazione di Carrà il quale da anni viveva vicino a lavoratori di tutte le età, insegnando proprio nei corsi dell'Umanitaria. L'interesse dei Futuristi per l'arte infantile e per quella dei cosiddetti incolti e alienati è testimoniata inoltre dalla presenza di Boccioni e di Carrà tra i firmatari del bando di concorso indetto proprio dalla Società Umanitaria di Milano per *La Mostra d'arte libera* del Padiglione Ricordi di Milano del 1911. Il bando specificava che l'esposizione era aperta a fanciulli, operai e dilettanti e aveva come programma precipuo quello di do-

cumentare tutte le esperienze artistiche da quella dei primitivi fino alle ultime tendenze dell'arte contemporanea. L'idea che si voleva dimostrare quindi era che l'espressione artistica si estendeva anche all'arte popolare, infantile, spontanea, e così, accanto a pittori e scultori professionisti esposero anche lavoratori, dilettanti e domenicali. A tal proposito Ragghianti sottolinea che proprio in questo tipo di esperienza vanno ricercate "le origini della svolta posteriore e del primitivismo e 'populismo' tematico, compositivo e disegnativo di Carrà postfuturista"³⁵.

Nascevano contestualmente in diverse città italiane esperimenti condotti in ambito psichiatrico atti a promuovere il disegno come attività di recupero della sanità mentale dei malati. A complemento di queste iniziative spesso gli ospedali stessi venivano interamente dipinti.

Infine, uno dei fenomeni più indicativi che dimostra l'interesse crescente verso il mondo dell'infanzia, era stata la popolarità straordinaria e durevole che aveva incontrato il «Giornalino di Giamburrasca», pubblicato a puntate tra il 1906 e il 1907 sulle pagine del già citato «Il giornalino della Domenica»³⁶.

Sempre nel 1908 vedeva la luce il «Corriere dei Piccoli», settimanale per l'infanzia del «Corriere della Sera» ricco di illustrazioni e disegni per ragazzi.

L'acquarello di Magri intitolato *Il gioco della corda* (1906-8)³⁷ sembrerebbe a prima vista proprio il disegno incerto di un bambino dove ciò che conta non è la registrazione fotografica del modello, ma è lo scopo della raffigurazione. Per il bambino infatti tutto ciò che è "visivamente fedele" non è rilevante poiché esso sceglie l'aspetto più rappresentativo o riconoscibile di ogni oggetto³⁸. In un altro acquarello e matita poco più tardo, *Piazza Salvi* (1909)³⁹, Magri sceglie ancora di figurare da un punto di vista semplificato, quasi fosse un lontano artista intento a dipingere una predella trecento o quattrocentesca, e

dunque usa ancora uno spazio ribaltato nella distribuzione dei flash simultanei di quotidianità paesana. La scena ha un sapore d'immota fissità dovuto al modo 'ingenuo' di presentare i personaggi e le cose, che così diventano icone antiche e attuali contemporaneamente, proprio come accade nel risultato di traduzione di un oggetto più pensato che visto.

I luoghi del paese di Barga, come ad esempio la piazza, il Caffè Capretz e il municipio, ispiravano a Magri una rappresentazione nella quale si nota il gusto per la caricatura. I personaggi reali, infatti, bonariamente ritratti, sono colti con garbata ironia: sono i tipici componenti di una 'famiglia locale' fatta di negozianti, maestri, uscieri comunali. In altre parole, la piccola realtà di provincia di Barga costituiva per Magri la materia ideale per il suo lavoro. A questo proposito Magri aveva confidato ad alcuni amici barghigiani, riferendosi al suo soggiorno parigino, di essersi trovato a disagio nella grande città, dove "la folla non ha volto, non ha lineamenti [...] non ha personalità"⁴⁰. L'occhio distaccato e ironico con cui guardava i fatti della vita faceva scrivere a Magri, sopra la porta d'ingresso del Palazzo Comunale, la parola "teatrino".

Sempre del 1909 è l'opera intitolata *Il castello di Barga*. Anche in questo acquarello Magri riprende, con una visione d'insieme del tutto arbitraria, i luoghi caratteristici della sua città, come ad esempio, il centro storico, il Castello e il Fosso ai piedi delle mura. Quest'ultimo è animato da una folla di persone ritratte in miniatura intente a seguire il gioco del "bracciale", un tipico intrattenimento della tradizione locale dell'inizio del secolo. La piazza di Barga piena di gente o, meglio, di 'soggetti' come li definiva Magri, ricorda un acquarello precedente, *Il Fosso* (1906)⁴¹, eseguito in occasione di un altro momento di aggregazione legato all'inaugurazione del monumento ad Antonio Mordini. In ambedue le opere, le persone che assistono alla

cerimonia e quelle che guardano i giocatori non sono una folla anonima, ma ritratti caricaturali di personaggi locali.

La fase espressionista 1911-1916

Il ciclo dei polittici dedicato alla vita dei campi

Il Magri dei polittici della *Vendemmia*, della *Casa colonica* e del *Bucato*, tutti realizzati tra il 1911 e il 1913, non sembrava avere dubbi sul suo modo di operare: egli dipingeva "lontano dal vero" cercando di dar vita ad una nuova ed originale schematicità. La sua pittura voleva essere reinvenzione di tutto. Il disegno, come pura essenza grafica, era eseguito con una scrittura che richiamava, in modo esplicito, quella dei bambini, mentre il colore era riportato alla limpidezza cristallina delle tempere antiche in una totale assenza di ombre.

Lo stesso Magri aveva reso note le sue fonti culturali: "ho sempre frequentato le gallerie, le chiese [...] ammirando e studiando di preferenza la pittura e la scultura del periodo giottesco e pregiottesco"⁴². Questa dichiarazione, trova conferma nelle innumerevoli riproduzioni di opere di Coppo di Marcovaldo, Duccio di Buoninsegna, Giotto, Cimabue e di Ambrogio Lorenzetti rinvenute tra le sue carte.

Dei duecentisti gli interessava in primo luogo la pittura di "forte" sintesi, resa con la stessa grazie di un orafo o di un mosaicista intarsiatore, capace di scoprire la realtà con un linguaggio di pura invenzione.

A partire dagli anni 1906-08 Magri aveva poi messo a punto quel carattere così particolare del suo fare in cui, alle fonti 'alte', si mescolavano tratti popolareschi e infantili. La pittura di

Magri, in particolare il ciclo pittorico dedicato alla vita dei campi, aveva subito stimolato il confronto con Rousseau. Tra i critici che per primi si erano occupati del lavoro dell'artista toscano, il pittore Giovanni Costetti, nel commento alla mostra di Magri del 1914 al Lyceum di Firenze, scriveva:

La Francia ha dato in Rousseau un pittore che potrebbe avere delle apparenti rassomiglianze con Magri [...] ma il Rousseau si è formato non dietro a una tradizione studiata e amata, ma seguendo il movimento post impressionista. Egli era un pittore di forma semplice perché non poteva che essere semplice e primitivo, ma la sua opera rivela un uomo più penetrato di modernità del Magri. In lui cercheremo invano i modelli antichi⁴³.

Boccioni a sua volta proponeva il paragone tra Rousseau e Magri in occasione della mostra del 1916 alla Famiglia Artistica milanese:

Appena vidi le opere di Magri, pensai subito a Henry Rousseau. Ma sono lontani e diversi. Il fenomeno Magri, nella moderna pittura italiana, ha delle analogie con quelle del gentile doganiere, nella moderna pittura francese. Ma Rousseau è stato più fortunato. Prima di tutto, il francese lavorava a Parigi, ed era stato al Messico; quindi la sua sapiente ingenuità formale e cromatica potè applicarsi su aspetti e spettacoli quasi nuovi in pittura [...] Il buon doganiere era ossessionato di modernità e sospirava dietro agli abili quadri degli altri 'moderni' [...] e non pensava mai ai primitivi della Fiandra o della Valle del Reno⁴⁴.

Il paragone, in entrambi i casi, verteva sul riconoscimento della "modernità" [contemporaneità] di Magri. Ma che cosa si intendeva per "contemporaneità"? Un processo di reinvenzione dello stile fondato su di una condizione di "ideale ingenuità"? Cose nuove mai tentate prima? Nuove per tecnica, soggetto,

forma? La differenza sostanziale tra i due artisti era costituita, a ben guardare, dal fatto che mentre in un pittore come Rousseau la memoria dell'antico era totalmente assente, in Magri i modelli antichi trasparivano con evidenza denunciando il carattere intellettuale della sua arte. Certamente non in molti avevano compreso che la "modernità", o più correttamente ciò che oggi normalmente si intende per 'contemporaneità', era in Magri insita proprio nel filtrare l'esperienza dell'uomo contemporaneo attraverso una tradizione che in Italia, in particolare in Toscana, aveva sempre avuto un peso determinante. In Magri la sintesi partiva dalla realtà contemporanea passando attraverso una cultura e una civiltà, [quella dei nostri primitivi italiani], secondo quell'idea di ripetizione differente che consentiva quello scatto, capace, di un vero rinnovamento. Boccioni aveva ragione quando diceva che Magri non era "un ingenuo, ma un coltissimo rievocatore della maniera, del gusto, dello stile di un'epoca rivoluzionaria e sapientissima qual è quella del medioevo, e che gli storici chiamano dei primitivi"⁴⁵.

Magri era effettivamente un 'rievocatore', ma non in termini puramente artificiosi e intellettualistici come sarà insinuato dai suoi detrattori. Era stata la sua stessa formazione ad agire come "passe-partout" e a fornire una risposta spontanea al bisogno di sinteticità di un pittore toscano che aveva avuto come unici maestri per la sua pittura quelli ammirati nelle gallerie e nelle chiese del suo luogo natio. Del resto proprio Magri affermava: "Ho seguito nella concezione dei miei lavori la strada dei pregiotteschi cercando di applicarla alla mia vita e modernizzandola sotto tutti i lati"⁴⁶.

La cosciente funzione di modernizzazione che il primitivismo di Magri assumeva era forse legata anche alla riformulazione grafica suggerita dal disegno infantile. Magri adotta infatti la grafia infantile per rendere i concetti in una forma più elemen-

tare e sintetica possibile; la sua era una "docta ignorantia"⁴⁷. Anche Parronchi sottolinea:

ingenui veri, in arte, non si nasce ma si diventa. L'ingenuità è una dote naturale, non la tonteria, vera, né quella finta. Ingenui sono i giovani, e gli artisti in quanto un vero artista non può operando far ricorso alla malizia; in questo senso l'ingenuità è proprio una dote essenziale che l'artista vero non dovrà perdere mai, anzi cercare di acquistare negli anni⁴⁸.

Nel primo della serie dei trittici, *La vendemmia* (1911), l'arcaismo di Magri applicato al tema della "vita dei campi" assumeva una nota più lirica e, rispetto alla produzione precedente, si ammorbidiva stemperando la tensione drammatica. Si è già accennato al "primitivismo candido" di Magri che trova, proprio in questa serie, la sua espressione più esemplare. Gli elementi popolareschi erano ripresi anche nei trittici della *Casa Colonica* (1912) e del *Bucato* (1913) dove con accuratezza, ogni particolare è ripensato in termini di essenzialità o riscoperto da una memoria che lo spoglia del superfluo. La composizione, sull'esempio degli antichi affreschi pregiotteschi, era tutta portata su di un unico piano con un andamento paratattico che ricorda quello delle antiche predelle prerinascimentali. Nella quasi totale assenza di profondità, il colore risultava spogliato di ogni ricchezza d'impasto, ridotto a tenui macchie 'lente' e vive di luce endogena.

Sempre nell'intervista rilasciata pubblicata su «La Fiamma» nel 1914, Magri giustificava l'uso delle scritte toponomastiche, spesso presenti nelle sue opere, con queste parole: "qualunque mezzo io adopero, perché colui che guarda il mio quadro abbia dinnanzi tutto l'insieme, tutto quello che ho voluto raccogliere. Mi servo perciò anche delle parole sotto le figure"⁴⁹.

Nel trittico *La casa colonica* (1912) il pezzo centrale dei tre pannelli è costituito dalla veduta di Barga: qui l'agglomerato delle costruzioni del paese si rinsalda secondo una modalità fondata su di una visione astratta, di sintesi che si sostituisce alle leggi prospettiche. Magri sembra mostrarci la regola di come debbano essere letti gli antichi maestri, ma ce ne restituisce anche una interpretazione personalissima, intima e spirituale. La distesa del grano ottenuta come uno spaccato disegnato di steli non può essere altro che un concetto partito proprio dall'osservazione dei primitivi, gli anonimi Maestri del XII secolo e in particolare di Bonavenura Berlinghieri.

Sono riferibili a quest'opera numerosi studi che testimoniano l'accuratissimo lavoro eseguito dal pittore prima, della versione finale⁵⁰.

In particolare, sul retro dell'acquerello *Panorama di Barga* (1912), sono riportati anche degli appunti sui toni di colore da usare, "colori leggeri". Il primitivismo candido di Magri si avvale, infatti, anche di una tavolozza particolarmente delicata che rimanda al mondo dell'incanto infantile sulla quale vengono poi 'graffiate' le sagome dei personaggi sempre ripescati dalla stessa dimensione.

Sommacolonia e cimitero (1912) è un'altra opera riferibile alla *Casa colonica* che ci consente di verificare come la tecnica della "tempera su cartone gessato", usata dal pittore almeno fino al 1928, consentisse continui rifacimenti fino all'ultima prova prima della stesura definitiva. Queste modalità testimoniano il lungo processo di studio che ogni opera di Magri comportava.

Nella *Contadina* (1912), un'altra tempera su tavola, sempre della serie degli studi per *Casa colonica*, l'atteggiamento della donna raffigurata con le braccia raccolte, la testa china e il passo appena accennato, è rintracciabile anche in altri disegni dello stesso periodo. Si noti ad esempio, la giovane conta-

dina che pascola la mucca, piegata come un foglietto, collocata a sinistra nel pannello centrale del trittico della *Casa colonica*.

A proposito di questa curiosa immagine il critico Raffaello Giolli, in occasione della mostra milanese di Magri nel 1916 dove l'opera era esposta, scrisse:

l'altra sera, alla Famiglia Artistica, c'era chi chiedeva a Magri perché una certa mucca piega indietro il collo addirittura in un così stretto angolo acuto che si potrebbe fare solo con un foglio di carta: e Magri rispondeva " Ha una mosca sul collo che le dà tanta noia"⁵¹.

Nel trittico de *Il Bucato* (1912-13) il carattere più accentuato è dato dall'approfondimento dello studio della grafia dei bambini. Le scritte sotto le figure non sono più soltanto toponomastiche e non hanno il solo scopo di chiarire maggiormente gli elementi riprodotti, ma fanno sì che anche il sentimento risulti palesemente. Infatti, oltre ai nomi dei paesi e dei monti, vi si legge "...giro tondo / il pane sotto il forno / un mazzo di viole / ce n'è per chi ne vuole...". In un'altra intervista Magri, riferendosi alla filastrocca del girotondo che si legge accanto ai bambini che giocano, spiegava le ragioni di quelle frasi: "le ho scritte perché furono il motivo, perché le ho risentite in me quando lavoravo, e mi pareva che fossero un tutto con il mio quadro"⁵².

Rapporti con Giovanni Pascoli e Leonardo Bistolfi

Una ricca trama di rapporti legava le famiglie dei Magri e dei Salvi a quella di Pascoli. Quest'ultimo si era trasferito nella valle del Serchio nell'autunno del 1895 e lo zio di Magri Salvo Salvi e il cugino Giuseppe erano stati, insieme ad Antonio Mordini,

Cesare Biondi e al dott. Caproni, i primi sicuri riferimenti bargei del poeta. Il poeta, che frequentava la casa di Via del Pretorio (sede delle attività dello zio), conosceva le qualità dei tre ragazzi Magri e li aveva anche citati come giovani certamente avviati a più affermazioni nel discorso commemorativo che aveva pronunciato in occasione della morte di Salvo Salvi⁵³. Nonostante ciò Magri non sarà mai preso in considerazione come illustratore dell'opera del poeta, né tanto meno nominato da Pascoli nei rapporti epistolari intrattenuti con altri pittori. Questi elementi potrebbero far pensare che il poeta non fosse interessato o non fosse nemmeno a conoscenza dell'attività artistica del più giovane dei fratelli Magri. Un'ipotesi avvalorata da fatto che Magri sarà interpellato soltanto da Maria Pascoli per l'esecuzione di una pergamena che accompagnava un dono alla Chiesa di Castelvecchio, ex voto per la guarigione del fratello⁵⁴.

Giovanni Pascoli moriva nell'aprile del 1912 e da allora in poi Magri continuò ad avere rapporti di amicizia con Maria, come racconta Bruno Sereni in un articolo del 1963:

Alla signorina Pascoli non piacevano le sue pitture [di Alberto Magri], ma aveva molta stima e considerazione per l'artista e un giorno prima di accomiatarlo gli disse sorridendo: 'Lei mi deve fare un quadro. Voglio un Gesù attorniato da tanti bambini. Lo voglio bello; non alla sua maniera, senza naso, senza occhi e senza orecchi'. Il Magri sorrise divertito. Ogni qualvolta sentiva parlare male dei suoi lavori da persone che glieli criticavano senza la petulante ignoranza dei pseudointenditori, si ricredeva. 'Ma io, signorina, non sono capace di farle un Gesù come lo vuole Lei' - 'Provi, vedrà che le riuscirà'. Provò, ma non gli riuscì⁵⁵.

Rimangono a testimonianza di questi tentativi alcuni disegni, conservati in casa Magri. Sono disegni diversi dalla maniera solita del pittore tanto che sarebbero difficilmente inquadrabili,

nel contesto della sua opera, se non si fosse a conoscenza di questa commissione.

Magri e la sorella di Pascoli rimasero legati anche dalla complicata faccenda della tomba del poeta. Infatti, dopo la decisione di seppellirlo a Castelvecchio, Maria rifiutò il sarcofago del Nomellini che avrebbe dovuto trovare posto in fondo all'orto, sotto il Campanile di S. Nicolò e stabilì che le spoglie del fratello fossero, in via provvisoria, collocate nella piccola cappella annessa all'abitazione. La vicenda non era ancora risolta nel 1931 come testimonia la conversazione ripresa da un articolo di Giovanni Bucci:

Con lui [si riferisce ad Alberto Magri] sono tornato a Castelvecchio. Per la strada mi spiegava: - la questione è antica e ci si son messi in troppi. Mariù voleva che facessimo da noi coi nostri mezzi, ma i nostri mezzi arrivano poco in là: forse basterebbe invitare le scuole, e l'interno della cappellina, come tu dici, potrebbe tornar sacro anche in senso liturgico: un mosaico sul fondo basterebbe; ma l'esterno, tu lo vedrai meglio, sta bene così...[...]. Salendo [Alberto Magri] innalzava: - tutto si può dire...pare che il Pascoli prima di morire abbia detto 'nella terra no!'. Forse era la ribellione alla morte; prima piantando un salice in fondo all'orto sotto il campanile di S. Nicolò, pare che dicesse 'qui sarà la mia tomba'⁵⁶.

Magri era cresciuto e diventato adulto anche all'ombra della forte presenza pascoliana nella sua terra natia. Nei primissimi anni del secolo poi, quando era appena un ventenne aveva vissuto, come si è già accennato, una breve esperienza parigina. Proprio a Parigi Magri aveva compreso che non c'era nulla di nuovo da inventare e che il senso della vita andava scoperto proprio nelle piccole cose che si hanno a portata di mano. Così aveva scelto Barga e il suo piccolo universo scoprendo, allontanandosene, la necessità di ripensare al rapporto con la propria terra facendone il tema prediletto della sua

produzione artistica. Il giovane artista però non si era limitato a cogliere dalla terra natia i soggetti per le proprie opere, ma soprattutto aveva tradotto in una scelta di stile l'essenza profonda della Toscana, riaffiorante dalle testimonianze più antiche ovunque disseminate. Nasceva proprio da tale parallelo tra il presente e il fecondo passato l'originarietà della scrittura di Magri che diveniva una 'maniera nuova'.

Pascoli, a sua volta affascinato da quei luoghi pieni di memorie, aveva realizzato il sogno di ritirarsi a Castelvecchio e le motivazioni di quella scelta, già più volte espresse, erano poi emerse nuovamente alla morte del poeta allo scopo di fare riposare le sue spoglie nei luoghi dove aveva scelto di vivere negli ultimi anni. Si trattava di due articoli che non lasciavano adito a dubbi: nella valle attraversata dal Serchio il poeta aveva trovato quel rifugio che andava cercando per dare pace ai suoi tormenti e in quei luoghi aveva immaginato la sua ultima dimora. Il primo testo era il discorso pronunciato nel settembre 1896, il giorno dell'ingresso ufficiale di Pascoli nella nuova comunità, *il discorso del Bello e del Buono*:

cercavo un anno fa un luogo appartato e solitario dove fare certi miei poveri lavori e liberarmi di certe mie povere lacrime in pace. Venni a Barga e vidi che 'c'era bello' e sostai. Ora la vostra accoglienza, o cittadini di Barga, mi dice che in questi luoghi 'c'è buono'. Dove è la bellezza e la bontà il cuore dell'artista non ha altro da desiderare. Io rimarrò qui⁵⁷.

Il secondo testo, invece, riproduceva un articolo che, nell'estate del 1908, il poeta aveva inviato a «La Prensa» di Buenos Aires. In questo caso si trattava di uno scritto molto impegnativo, quasi una sintesi del simbolismo pascoliano. Dopo la forte impressione provocata dallo scatenarsi nelle campagne lombarde di furiose contese sociali, l'articolo proponeva

come possibile soluzione al dramma dell'umanità il modello "Valle del Serchio", un luogo animato dalla "pace operosa". Così Pascoli in quello scritto descriveva Barga:

Ci sono tanti difetti [...] in questo paese; ma v'è una cosa buona, che verrà a distruggere tutte le cose cattive che ci possono essere, questa: che il lavoro non è concepito come una pena, e che il premio che uno sogna da fanciullo e si augura da giovincello e insegue da giovane e persegue da uomo fatto e da vecchio alfine, qualche volta raggiunge con l'assiduo lavoro di tutta la vita, è un poderetto da lavorare. Lavorare ancora, ma sul suo, ma in libertà. Lavoro e libertà: non è questo il grande grido dell'America grande? Ebbene io lo sento anche qui, sopra tutto qui, tale grido nei rari e lontani strilli dei ragazzi, nei più rari canti delle donne: nel silenzio stesso degli uomini [...] Sono le due necessità, materiale e spirituale dell'uomo, che separate lo rendono schiavo e tiranno, e unite gli danno la sola felicità possibile, nel mondo, vecchio e nuovo che il mondo sia⁵⁸.

Il ritiro di Pascoli nella Valle del Serchio era infatti intimamente connesso ad un senso di sgomento per il presente e ad un cupo presagio per l'avvenire. Il poeta avvertiva come incombenente la minaccia di tremende barbarie e le stesse sensazioni erano anche all'origine del rifiuto della città, concepita come un luogo dove si insediava il "glutine del male".

Nel pensiero pascoliano solo la poesia aveva il potere di sciogliere il male del mondo, di parlare ai cuori e mutare le fiere in uomini diventando fonte di salvezza. Dice infatti Pascoli: "ma devi tu, Orfeo, ammansirle, condurle dietro te, queste fiere, e renderle uomini con le virtù persuasive del tuo canto"⁵⁹. In un'epoca carica di minacce funeste il poeta, in veste di Orfeo, poteva fugare l'incubo di una regressione alla ferinità e restituire all'uomo l'innocenza e la purezza della "fanciullità"⁶⁰. Per poter compiere la sua missione, tuttavia, il poeta doveva ritrovare l'Eden da cui trarre ispirazione per il suo canto. Que-

sta era stata dunque la vitale necessità che aveva convinto Pascoli a fermarsi nella Valle.

Alcuni temi generali della produzione artistica di Alberto Magri sono stati accostati a quelli di Giovanni Pascoli. Ambedue infatti avevano largamente descritto gli aspetti più diversi sia dell'ambiente naturale (come la campagna, i monti e le selve) sia quelli dell'ambiente umano (Barga come le sue strade, le piazze, le fontane e alcuni momenti dell'attività quotidiana dell'uomo). In realtà, oltre a queste coincidenze di interessi, non c'erano contatti d'elezione in quanto i contenuti elaborati da Magri non erano più ascrivibili ad un universo simbolico ma, piuttosto, all'immanente, come del resto lo scarto generazionale che allontanava il poeta [simbolista] dal Magri [espressionista] oramai pretendeva.

La semina, la mietitura, la vendemmia, come riferimento alle fasi stagionali del lavoro dei campi e alla vita semplice dei contadini descritta dai pannelli del ciclo *Vita dei Campi* erano per Magri, infatti, la rievocazione di un mondo antico ripescato nelle memorie dell'infanzia e rivisitato con uno sguardo smaliato. Si trattava sì del recupero di un mondo innocente, ma che si rinnovava sempre e soltanto in un'ottica del quotidiano, ben lontana da valenze simboliche. Diceva Magri nel 1931: "bisogna tornare bimbi per capire qualcosa"⁶¹. La "fanciullità" cui alludeva Magri, sia come chiave d'interpretazione sia come codice di rappresentazione, era comunque differente da quello che Pascoli intendeva in quel celebre scritto dove aveva condensato il suo credo poetico:

è dentro di noi un fanciullino [...] il fanciullino eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta [...] il mondo nasce per ognuno che nasce al mondo e in ciò è il mistero della tua essenza e della tua funzione. Tu sei antichissimo, o fanciullo! E vecchissimo è il mondo che tu vedi nuovamente! E primitivo il ritmo col quale tu, in

certo modo lo culli e lo danzi. Come sono stolti quelli che vogliono ribellarsi all'una o all'altra di queste due necessità, che paiono cozzare tra loro: vedere nuovo e veder da antico, e dir ciò che non è mai detto e dirlo come sempre si è detto e si dirà..."⁶².

Infatti, mentre il "fanciullino" di Pascoli è "quello che alla luce sogna, o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai, quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle"⁶³, quello di Magri è un "fanciullino dispettoso" tutt'altro che innocente o sognante.

Nella concezione simbolista pascoliana c'è assonanza tra il fanciullo che scopre nelle cose le analogie più impensate, e l'artista la cui opera è insieme sogno, angoscia, mistero. Magri viceversa è già completamente fuori da questo tipo di atmosfera e da tale visione totalizzante. Magri come tutta la sua generazione non ragiona più su grandi principi, ma adotta una visione parziale che guarda al 'basso', al quotidiano.

Il contatto con la realtà è l'unico possibile e il "primitivismo candido" ripreso da Magri fa trionfare la presenza dell'uomo che ne è il protagonista assoluto, nel bene e nel male.

Alla "catena pascoliana"⁶⁴ si deve fare risalire anche l'ingresso di Magri nel circuito più allargato delle vicende artistiche nazionali.

Prima dell'incontro con lo scultore piemontese Leonardo Bistolfi avvenuto nel gennaio del 1913, Alberto Magri non aveva avuto contatti né con il pubblico né tanto meno con la critica. L'artista non aveva mai considerato la possibilità di partecipare ad un'esposizione pubblica e, di conseguenza, non aveva preso parte a nessuna mostra.

Bistolfi chiamato a Barga per realizzare un intervento nella cappella Mortuaria di Giovanni Pascoli aveva avuto modo, in quella occasione, di conoscere Magri e di visitare il suo studio

come testimoniano le fotografie che lo riprendono di fronte a uno dei quadri del ciclo della *Vita dei campi*.

Da un commento apparso sulla rivista «La Corsonna» è possibile apprendere le reazioni di Bistolfi all'incontro con Alberto Magri:

per il giovane pittore barghigiano fu largo di parole di grande ammirazione per i suoi lavori che trovò pieni di sentimento e di originalità e degni di figurare in qualunque esposizione. Lo incoraggiò lungamente a perseverare nell'opera iniziata augurandogli di saperlo, fra breve, conosciuto e apprezzato quanto merita⁶⁵.

Si trattava evidentemente di un giudizio favorevole che trovava poi conferma nell'impegno che Bistolfi dimostrò più tardi nel suo attivo interessamento per l'ammissione dei lavori di Magri alla Esposizione di Venezia del 1914. Insieme ad Ugo Ojetti e all'amico Trentacoste, Bistolfi infatti, si era adoperato per convincere l'onorevole Antonio Fradeletto, membro del comitato organizzatore, ad inserire Magri nel selezionato novero degli artisti invitati. Bistolfi doveva aver trovato delle iniziali resistenze nello stesso Magri, come rivelavano i toni degli scambi epistolari di quei giorni. Così Magri, infatti, esternava i suoi dubbi allo scultore piemontese:

oltre la preoccupazione per la natura speciale dell'opera mia sono le condizioni della mia vita che mi renderebbero troppo difficile e forse impossibile affrontare il disagio di una inutile spedizione a Venezia⁶⁶.

Superate comunque le perplessità iniziali e dietro insistenza di Bistolfi, Magri aveva poco dopo incontrato Fradeletto a Firenze per sottoporgli i suoi lavori. L'operazione di Venezia però non andò in porto. Queste le parole con cui, dall'inizio di marzo, Fradeletto telegrafava a Magri l'esito negativo della trattativa:

malgrado cordiale simpatia ch'Ella ispirami e interessamento amici autorevoli duoli non poter aderire suo desiderio per tassative disposizioni regolamentari⁶⁷.

Fradeletto provvedeva poi con una lettera a fornire delle ulteriori spiegazioni e sollecitava Magri a sottoporsi in ogni caso al giudizio della giuria. Il pittore non accoglieva il consiglio e quella sofferta decisione la comunicava a Bistolfi:

io però dopo tutti i precedenti sono troppo sfiduciato per tentare un passo così pericoloso per me e ci rinuncio. Dispiacente di aver causato a Lei delle noie La ringrazio ancora per il grande interessamento dimostratomi il cui ricordo è adesso vero conforto per me e la prego di non dimenticarmi in avvenire⁶⁸.

Una conferma di quanto Bistolfi tenesse a portare Magri a Venezia viene da una lettera invita dal mecenate di Lucca Alfredo Castelli, un altro anello della catena pascoliana, che pochi giorni più tardi scriveva al pittore:

Avevo indugiato a scrivere perché mi lusingavo ricevere altra risposta da Bistolfi che sapevo a Roma, e dove gli avevo scritto una mia, a proposito di questa sua enorme delusione perché l'insuccesso è più di Bistolfi che di altri! Eppure nessuna cosa era mai sorta spontanea come il vivo desiderio in Bistolfi di far conoscere e apprezzare l'opera sua: vuol dire che nell'animo di Bistolfi c'era, come c'è ancora, la profonda convinzione ottimistica. Ed è proprio questo che, lungi dall'avvilirmi, mi dà una ragione di più per aumentare la stima alta del suo talento. Quello che sarà accaduto nei retroscena, abituali in quella massoneria veneziana, io poco mi curo: anzi la strada facile e piana finora è stata riservata ai terra terra [...]. Non bisogna mica avvilirsi perdio, sarebbe dare ragione a questa stupida maggioranza. Dopotutto, anzi soprattutto, può bene strafottersene e lavorare per sé stesso almeno per ora. Quando fossero vere tutte le avversità e i ne-

mici palesi e gli occulti (che sono i più) del Bistolfi mi viene proprio il pensiero che sia proprio il nome di Bistolfi che abbia contrariato la sua ammissione: almeno è un piccolo dispetto che gli hanno fatto⁶⁹.

Come si deduce da una successiva lettera sempre indirizzata dal Caselli a Magri, Bistolfi non aveva approvato la decisione dell'artista di non sottoporre le sue opere alla commissione giudicante:

a Viareggio, per caso incontrai Bistolfi col quale parlai di Lei e di questa Esposizione: egli si mostrò alquanto addolorato perché non volle seguire i di lui consigli mandando a Venezia: dice e afferma che sarebbe stato meglio. Egualmente aveva consigliato Viani di Viareggio, e se ne trovò bene⁷⁰.

Ancora all'interessamento di Bistolfi si può attribuire l'inserimento di Magri nell'elenco dei "soci artisti" della "Corporazione degli xilografi"⁷¹, anche se, in realtà Magri non si era mai dedicato a questa tecnica artistica. Questo sodalizio era stato voluto dallo spezzino Ettore Cozzani anche lui attivo anello della "catena pascoliana" e assiduo frequentatore di Castelvecchio e di Barga dove, nel 1914, aveva trasferito la tipografia della rivista «L'Eroica»⁷² di cui era il direttore insieme a Franco Oliva.

Sfumata ormai la possibilità di esporre a Venezia si era fatta avanti per Magri l'ipotesi di una mostra a Firenze dove, nel frattempo, l'artista si era trasferito andando ad abitare in Via Mannelli. Proprio a quell'indirizzo, aveva realizzato il dittico delle "due case", l'opera che si può dire concluda la prima fase della ricerca pittorica di Magri e che egli stesso così descriveva:

il quadro rappresenta due villini, nell'interno dei quali, per le finestre e le porte, o sui terrazzi, si vede quello che fanno le due famiglie che li

abitano e che sono ugualmente composte, ma hanno un sistema di vita opposto. In uno dei villini la famiglia è intenta a occupazioni serene, a cure affettuose, nell'altra si svolgono episodi di vizio e di disordine. Da una parte una fanciulla coltiva i suoi fiori; dall'altra, una fanciulla si vagheggia allo specchio -un ragazzo è assorto nello studio, un altro ragazzo piangendo lancia il libro dalla finestra- sul terrazzo due sorelle si abbracciano; sopra un altro terrazzino due ragazzi si accapigliano -la buona madre allatta il figliuolo e le donne attendono alle faccende domestiche; la cattiva madre si fa abbracciare dall'amante, mentre attraverso la porta chiusa la figlia si accorge del fallo materno e la donna di sevizio sul marciapiede, divulga la cosa tra le comari- il marito della casa in ordine registra i suoi proventi: nella casa in disordine piange strappandosi i capelli..."⁷³.

Nei dittici che costituiscono *La casa in ordine* e *La casa in disordine* (1914/16), smembrati e datati in tempi successivi dalla realizzazione dallo stesso autore, la ricerca di Magri sembra concentrarsi nell'espressione diretta dei sentimenti attraverso un segno riportato, ancora una volta, ad uno stadio elementare, dove dominano immagini popolarresche e infantili. Fanno parte del pannello *La casa in ordine* il *Buon padre* (1914), in cui la grafia graffiante ed infantile rende il concetto in forma sintetica esprimendo in modo evidente l'assunto morale con la scritta "tranquillità", *La buona madre* (1914), *Pulizia* (1916), *Le due gemelle* (1914) e *Lo studio* (1915).

Nel pannello *La casa in disordine* l'agitazione è evidente nella deformazione dei volti contratti e nell'atteggiamento dei personaggi, oltre che dalla postura disarticolata delle braccia e dal mancato allineamento del tronco con le teste. Vi fanno parte: *Non voglio più studiare* (1914), *Il cattivo padre* (1914), *La cattiva madre*, *Maldicenza* (1914) e *I ragazzi che litigano* (1914). Nell'intervista pubblicata su «La Fiamma» nel dicembre del 1914 Magri spigava la tecnica utilizzata per dare "espressi-

vità" ai suoi personaggi puntualizzando, ancora una volta, la sua distanza da una pittura naturalistica:

deformando la figura; esagerando il gesto che dice, per esprimere. [...] Certo bisogna abbandonare la raffinatezza dei pittori moderni, la verniciatura delle loro fotografie e risalire ai pittori del Duecento. A Giotto specialmente. E' tutto l'insieme delle Madonne e dei Santi di Giotto che dà la rassegnazione e la gioia ispirate; non il viso o la mosca del solo viso. Tutto un atteggiamento ha la persona in pianto, la persona in gioia. Ed è appunto quello da colpisci⁷⁴.

Troviamo qui, rivelata dalle parole stesse del pittore, la matrice espressionista degli atteggiamenti dei suoi soggetti e delle scritte didascaliche e infantili al tempo stesso. Dove il segno non bastava, le scritte aiutavano a chiarire il sentimento espresso rendendolo ancora più incisivo. La presenza delle scritte esplicative nelle opere di Magri induce un ulteriore riferimento alla pittura del Duecento ed in particolare a Cimabue che per primo, come testimonia il Vasari nelle *Vite*, aveva introdotto questa novità nella pittura: "Cimabue cominciò a dar lume ed esprimere la via dell'invenzione aiutando l'arte con le parole per esprimere il suo concetto, il che certo fu cosa capricciosa e nuova"⁷⁵.

Magri amava in modo particolare la struttura lunga e sottile tipica del cartiglio. Lungo queste 'strisce' il racconto si snoda come nelle storie dei santi di antica memoria oppure, come nel caso dei nostri dittici, ci restituisce un mondo che ricorda gli spaccati anche quelli buoni o cattivi dei Lorenzetti a Siena. Quest'opera fu la sorpresa della mostra del *Lyceum* fiorentino e di quella che nel 1916 Magri tenne alla *Famiglia Artistica* di Milano.

Della mostra fiorentina si era voluto occupare lo scrittore e giornalista Giosuè Borsi, brillante direttore del «Nuovo Giorna-

le), amico di Magri fin dai giorni della prima giovinezza. Borsi aveva conosciuto Magri a Barga dove trascorreva le vacanze con la famiglia e dove il padre Averardo, direttore del quotidiano «Il Telegrafo» di Livorno, era considerato personaggio influente del mondo giornalistico toscano.

Ricordava così la divergente personalità dei due ragazzi un comune amico barghigiano: "Giosuè Borsi e Alberto Magri erano amici fin da quei giorni della loro adolescenza [...] Giosuè era impetuoso ed entusiasta, Alberto, riflessivo, il primo scriveva versi, novelle, l'altro disegnava"⁷⁶.

Borsi era uno dei personaggi emergenti della cultura nazionale del tempo e la sua sarebbe stata certamente una carriera di successo se non fosse rimasto precocemente vittima del primo conflitto mondiale al quale aveva partecipato come volontario. Il contatto preso da Borsi con l'ambiente del «Marzocco», in particolare con uno dei fondatori della rivista il poeta e saggista Angiolo Orvieto, non aveva dato i risultati sperati, ma per la mostra di Magri a Firenze aveva suggerito la soluzione del circolo del *Lyceum*. Magri lo apprendeva da una lettera di Giulio Caprin:

Chiarissimo Signore, ho visto Angiolo Orvieto. Se fosse stato qui Giosuè Borsi gli avrebbe risposto: assente il Borsi, mi incarica di dirLe che molto volentieri verrà a vedere le sue opere; ma non subito. Ora la rappresentazione dell'Aminta a Fiesole lo tiene molto occupato. D'altra parte, indipendentemente da qualunque considerazione di merito, non crede, come Presidente della Leonardo, di poter proporre una esposizione di artista che sia di qui [...] Così stando le cose, per non perdere tempo, se Lei senz'altro esponesse al Lyceum? [...] Resta inteso che il Sig. Ang. Orvieto verrà da Lei più in qua⁷⁷.

La mostra al Lyceum di Firenze

La prima mostra personale di Alberto Magri, inaugurata nelle due piccole sale del Lyceum di Firenze il 2 giugno 1914, costituì un evento destinato a suscitare interesse e scalpore⁷⁸.

Dalla cronaca della «Nazione» si apprende infatti che all'evento mondano intervenne un "pubblico scelto e numerosissimo"⁷⁹. Tra i personaggi che ebbero modo nei giorni successivi di visitare la mostra c'era, con ogni probabilità, anche il trentino Tullio Garbari impegnato, nello stesso periodo, con una mostra all'Istituto Francese di Firenze.

Giosuè Borsi che presentava l'artista esordiva con queste parole:

Il compito che mi assumo non è dei più facili. La figura artistica di Alberto Magri è molto complessa e per di più singolarissima e nuova, cosicché le forme dell'arte sua richiederebbero, per essere illustrate adeguatamente, ampie premesse, analisi minute, raffronti laboriosi e molteplici⁸⁰.

Borsi individuava in Magri il rinnovatore della pittura dei Trecentisti e si riferiva, in modo particolare, ad Ambrogio Lorenzetti per spiegare sia le opere del ciclo dedicato alla *Vita dei campi* sia i pannelli della *Casa in ordine* e *Casa in disordine*. A parte questo accostamento però il critico toscano sottolinea con forza il carattere originale delle opere dell'artista di Barga, proponendone una lettura in chiave assolutamente "contemporanea". Scrive infatti Borsi:

egli non imita affatto i primitivi toscani né i senesi o i fiorentini del Trecento, per quanto se ne possa dire fin da ora il prosecutore più sincero e più diretto. La sua arte non è uno 'snobismo' erudito e artificiale [...] Egli è giunto ai risultati di cui dà oggi un saggio soltanto perché

Raffaella Bonzano

ha seguito la sua strada, ed è uomo dell'età sua, è vivo, è moderno, esprime la vita del suo tempo⁸¹.

Infine poi Borsi colloca il lavoro dell'artista toscano al centro delle nuove tendenze artistiche europee aggiungendo:

la figura di Alberto Magri non appare oggi né improvvisa né isolata. Egli, che è forse destinato [...] ad esprimere l'anima e i caratteri di tutto il suo tempo, ne è un prodotto sincero e opportuno, e tutto un vasto movimento di tentativi e di ricerche [...] lo precede, lo preannunzia, specialmente in Francia e in Austria [...] nel Matisse, nel Picasso, nel Pizarro, nel Rousseau⁸².

Ugo Ojetti da parte sua, dalle pagine del «Corriere della Sera», tracciava invece un curriculum stilistico del barghigiano:

dapprima disegnò alcune semplici caricature di luoghi e di persone del suo paese nativo con pochi e netti colori a toppe. Poi tentò il quadro che rappresentasse idealmente in una sintesi caratteristica ed espressiva intere scene della vita di campagna intorno a Barga: *La Vendemmia, Il Bucato, la Casa Colonica*⁸³.

Ojetti si soffermava anche sulla tecnica:

Tutti quadri lunghi, a trittico, dipinti a tempera sul gesso disteso in più strati sopra telai di legno, così che la sua chiara colorazione ebbe un che dell'affresco. [...] Egli non deformò ma sintetizzò con fare da primitivo inesperto ma intenso e infatti molti ricordi di pittori 'primitivi' lo aiutarono⁸⁴.

A Ojetti era tuttavia parso forzato il paragone Magri-Lorenzetti e inaccettabile il tentativo di Borsi di fare vedere nell'opera dell'artista la confluenza di varie esperienze artistiche del tempo tanto che continuava polemicamente:

Il paragone terribile non è mio. E' di Giosuè Borsi che ha inaugurato questa mostra del suo amico con un elogio senza paura, paragonandolo ai trecentisti senesi e fiorentini, da Duccio addirittura a Giotto, e assicurandoci che tutti i recenti tentativi di Francia e d'Austria, verso la sintesi espressiva sono stati, senza volerlo, fatti per arrivare a queste pitture d'Alberto Magri. E questo credo sia troppo⁸⁵.

Il critico non gradiva, come chiariscono tali affermazioni, quel "che di fanciullesco che, se ancora non convince diletta" e insisteva dicendo "davanti a quest'uomo così graziosamente pargoleggiante si dubita della sua sincerità"⁸⁶.

In conclusione Ojetti, pur giudicando con sospetto le prove di Magri, riconosceva la stupefacente intensità che qualificava le sue opere che includeva "tra le più caratteristiche in questa moda o, se vi piace, in quest'arte di voluta semplicità e di espertissima ingenuità che oggi è sugli altari"⁸⁷.

Ojetti nel collegare Magri a queste ultime tendenze dell'arte verso linguaggi cosiddetti "ingenui" faceva riferimento probabilmente alla mostra che il 20 marzo del 1914 si era inaugurata nel sotterraneo dell'Hotel Baglioni di Bologna⁸⁸. Ormai, l'arte infantile si accettava e si apprezzava senza riserve, come testimoniano iniziative anche collaterali al mondo dell'arte⁸⁹.

Ritornando a Magri, il duro giudizio di Ojetti non sfuggiva ad Alfredo Caselli che da Lucca seguiva con attenzione l'interesse suscitato dalla mostra dell'amico:

Carissimo Magri, grazie tante dei giornali: avevo seguito anch'io tutte le fasi, e mi compiaccio assai anche di U.O. dato il suo limitato comprendonio. Tanto eppoi tanto mi è piaciuto il nostro Giosuè che vorrà salutare da parte mia con entusiasmo sincero; ... guardi di scrivere a Bistolfi, perché posso assicurarlo che egli è profondamente convinto nel suo talento e nel suo avvenire⁹⁰.

Magri non aveva mancato di tenere al corrente lo scultore piemontese delle iniziative che lo riguardavano. Così infatti si legge in un biglietto di risposta che Bistolfi inviava a Magri a Firenze in data 13 giugno: "La ringrazio di avermi ricordato anche nell'ora buona del conforto ch'io le ho intensamente desiderato: Coraggio dunque e lavori!"⁹¹.

Della mostra del Lyceum scriveva in termini lusinghieri il giornalista Dore Montalbano su «Il Tempo» che si esprimeva in questi termini: "Il Magri è sulla via nuova e la percorrerà con tenacia"⁹². Giuseppe Andriulli interveniva su a sua volta su «Il Secolo» con queste parole: "È certo che nel Magri possiamo salutare una nuova vigorosa tempra di artista originale"⁹³.

Il critico Nello Tarchiati invece sulle pagine del «Marzocco» aveva considerato la pittura di Magri "un misto di realismo e simbolismo" e riferendosi in particolare ai due pannelli della *Casa in ordine* e *Casa in disordine*, sottolineava che "ci persuadono fino a un certo punto" - perché, egli sosteneva - "almeno nel primo momento dinanzi a queste due storielle narrative ed edificative si prova un certo disagio, quasi oserei dire un leggero disgusto". Questo giudizio veniva in parte stemperato, correggeva Tarchiati, dalla piacevolezza di certe armonie di colori, di accostamenti e contrasti di toni che "rivelano nel Magri un espertissimo e raffinato artefice, ricercatore paziente, esecutore accuratissimo". La conclusione cui giungeva il critico era che "l'arte del Magri almeno per ora, non è fatta per il grande pubblico, per quanto egli crede adoperare un linguaggio figurato alla portata di tutti"⁹⁴.

Arturo Stanghellini su «Pagine d'arte» si limitava ad un amichevole incoraggiamento: "questo di oggi sia per lui - come gli è stato augurato - soltanto un inizio, un raccoglimento del suo spirito solitario e pensoso"⁹⁵.

In termini più cauti si esprimeva invece il pittore Giovanni Costetti su «La Tempra» di Pistoia:

L'esposizione al Lyceum di questo giovane pittore, ce lo rivela subito un discendente diretto del nostro Trecento. Niente influenza impressionistica in lui, niente fusione ed equilibramento delle qualità sparse nel Picasso, nel Pissarro, nel Rousseau o nel Larke come afferma Giosuè Borsi. Magri è fuori da questo movimento moderno e infatti il dissidio intimo della sua arte sta nel fatto, che, mentre è moderno nel concepire il quadro come cosa della nostra vita, della nostra sensibilità, non lo è nella concezione pittorica in quanto non c'è in essa la più piccola tendenza di pittura pura. Segue ancora gli insegnamenti di Giotto, di Lorenzetti, di Benozzo Bozzoli, e anche dell'Angelico e continua un genere di pittura ideologica. Vale a dire un'arte che dà la supremazia al concetto letterario, filosofico, simbolico a danno della pittura. I moderni sono invece giunti a rovesciare questo concetto, in quanto loro preoccupazione maggiore è di racchiudere entro il più puro valore pittorico ogni altro concetto umano. Il pittore spesso è troppo gravato di filosofia e concettismo, e inconsapevole di cosa vuol dire pittura. La pittura non è più prima idea e quindi colore. E' solamente colore, e non c'è idea aprioristica, ma tutt'al più idea divenuta colore⁹⁶.

Costetti non sembra comprendere, in questo momento, le opere primitive di Magri che egli considera appunto un genere di pittura "ideologica" e dunque distante dal suo modello ideale di "contemporaneità" caratterizzato da una "pittura pura". Costetti infatti, dopo l'esperienza parigina (con Soffici, Brunelleschi e Melis), utile ad arricchire e ad aggiornare la sua cultura con un segno più tagliente e grottesco, aveva messo a punto una pittura anti naturalistica fatta di volumi semplificati e di cromie accese in cui si legge chiaramente la simpatia per la pittura fauveespressionista di artisti come Maurice de Vlaminck, Georges Rouault, Kees Van Dongen. Dalla priorità conferita al segno grafico, sintetico e deformante, Costetti era passato a sottolineare l'importanza del senso del colore come dimostrano alcune sue opere del periodo quali ad esempio

Parche (1912), *La porta verde* (1915), *Ragazza al balcone* (1914) e *Donna con bicchiere* (1915). La forma e i volumi delle figure sono costruiti plasticamente proprio dal colore che smette i panni della resa fenomenica della realtà come, viceversa, accadeva nelle opere impressioniste.

Sebbene la "contemporaneità" di Magri non rifletta la formula voluta da Costetti, possiamo notare invece in entrambi la ricerca di uno stile fondato sulla sintesi e sulla deformazione. Per vie differenti dunque ambedue gli artisti realizzano una pittura ugualmente antinaturalistica [e dunque antiimpressionista] che corrisponde a quelli che sono i caratteri distintivi della postmodernità.

Entusiasta e senza riserve sull'operato dell'amico si mostrava, invece, Lorenzo Viani il quale sulle pagine di «Versilia», il quotidiano socialista con il quale l'artista viareggino collaborava assiduamente con scritti e illustrazioni, scriveva:

Magri è il solo artista italiano che con audacia e alto talento si ricollega alla pittura dei nostri primitivi. Di quei grandi ha la semplicità e la sintesi che gli derivano da severità di studi e da naturale sentire [...] Questa del Magri è arte di concetto, disprezzante la rappresentazione convenzionale della realtà. Alberto Magri che possiede le risorse e una tecnica complicata e rude (egli dipinge su tavola a calce) e la sapienza di uno studioso pertinace e severo, ha la grande facoltà di obliare la virtuosità e la sapienza al cospetto della vita che commuove ed affascina. Egli ci dà in sintesi ampia sicura definitiva gli elementi da cui la commozione è scaturita [...] Si parlerà a suo proposito di Ambrogio Lorenzetti di Duccio da Buoninsegna e magari di Giotto [...] L'Apua ha trovato nel Magri il suo esaltatore più forte e universale [...] Oggi che macchie assonanti e caotiche è convenuto esprimano la ubertosità dei campi, la saldezza dei monti, la nostra vita stessa, ci è caro dire la lode di queste spiche incise, di questi fiori taglienti, di queste montagne salde, di queste figure definitive⁹⁷.

Viani definiva la pittura di Magri "un'arte di concetto, disprezzante la rappresentazione convenzionale della realtà"⁹⁸. Questa pittura, continuava Viani, pur possedendo una " tecnica complicata e rude e la sapienza di uno studioso pertinace e severo, ha la facoltà di obliare la virtuosità e la sapienza al cospetto della vita che commuove ed affascina". Viani si rendeva anche conto che un'arte come quella di Magri poteva suscitare delle perplessità o, peggio, che poteva essere fraintesa, ma ne prendeva decisamente la difesa con queste parole: "noi vediamo che essa corrisponde ad una logica, è conseguente ad un concetto saldo in arte, perché l'arte è tutta nel concepire le cose"⁹⁹.

Anche a Barga i giornali locali davano ampio spazio al vivo interesse che si era creato intorno al loro concittadino e tutta la comunità partecipava con sincero affetto alla nuova notorietà che Magri andava conquistandosi¹⁰⁰. Ne è una testimonianza diretta la lettera inviata a Magri dall'allora sindaco della cittadina il Prof. Cesare Biondi docente all'Università di Siena:

Carissimo Alberto, sento del successo che fra gli amatori dell'arte l'esposizione dei tuoi quadri al Lyceum di Firenze [...] Non voglio tardare a dirti che i tuoi successi sono ragione di profonda letizia e di fervido augurio tra i tuoi amici, il tuo procedere vigoroso ed originale nel campo dell'arte costituisce motivo di legittimo orgoglio per il tuo paese natale¹⁰¹.

La mostra alla Famiglia Artistica di Milano

Due anni più tardi, nel 1916, Magri è protagonista di un'altra importante mostra presso la Famiglia Artistica a Milano. Qui erano esposte quattordici opere: i primi lavori barghigiani¹⁰² cui andavano ad aggiungersi una serie di opere realizzate nel frat-

tempo quali *Il Cantastorie* (1915) , *La Porta di Barga (Il Cantastorie)* (1916) , *Loggia del Mercato* (1915), *La mia vita (Via del Pretorio)* (1916), *L'Aiaccia (Piazza Angelio)* (1916) e *Un sogno* (1916)¹⁰³, opere queste che segnano un primo distacco dalla produzione precedente.

Il 1915, anno di inizio del nuovo ciclo pittorico, è infatti anche l'anno dell'entrata in guerra dell'Italia. Magri non ne fece esperienza diretta al fronte ma i riflessi di un evento di così larghe proporzioni e così drammatico, dovevano aver inciso profondamente sulla sua personalità. In questa nuova fase, nasceva la figura auto-rappresentativa del 'cantastorie', personificazione patetica e amara dello stesso autore. Anche la perdita dell'amico Borsi aveva forse contribuito a far scivolare Magri in uno stato di sconforto e di depressione, come suggerisce il senso di solitudine profonda che pervade l'unica opera dedicata da Magri ad un soggetto di guerra: *Il soldatino morto* (1915)¹⁰⁴. Una copia dell'ultima lettera inviata da Giosuè Borsi alla propria madre dal fronte, è conservata tra i documenti personali di Magri. Ciò testimonia il profondo legame affettivo che legava Borsi e la sua famiglia al barghigiano:

Sono felice di offrire la mia vita alla Patria, sono altero di spenderla così bene, e non so come ringraziare la Provvidenza dell'onore che mi fa, offrendomene l'occasione in questa fulgida giornata autunnale, in mezzo a questa incantevole vallata della nostra Venezia Giulia mentre sono ancora nel fiore degli anni, nella pienezza delle forze e dell'ingegno...Tutto mi è dunque propizio, tutto mi arride per fare una morte fausta e bella: il tempo, il luogo, la stagione, l'occasione, l'età¹⁰⁵.

Era stato l'amico Alfredo Caselli tramite Augusto Guido Bianchi, brillante giornalista del «Corriere della Sera» e intimo amico di Giovanni Pascoli, a creare l'occasione della mostra di Alber-

to Magri a Milano. Già nel febbraio del 1916 Bianchi aveva scritto al Caselli informandolo dei suoi passi:

L'idea d'una esposizione delle cose di Magri venne a me e ne parlai a Viani. Prima di risponderti ho voluto tastare l'ambiente. E ti dirò che non credo - data l'arte del Magri, che non conosco però che per le fotografie- che essa possa essere trattata come quella di Viani. Questo può aspirare a un certo successo di vendite e quindi trovare chi anticipi le spese non lievi. Ma il Magri lo può sperare, nell'attuale momento?. Io vorrei quindi vedere di farla fare non già ad uno speculatore -come sarebbe stato il Moretti per Viani - ma a un ente; la Società per le B.A., la Famiglia Artistica, il Lyceum, ecc. [...] Bisognerebbe poi sapere quali spese - trasporti, catalogo, ecc. - il Magri potrebbe sopportare. Naturalmente non gli mancherebbe il mio appoggio per quel poco che vale. Mi spiace di non aver potuto mai veder nulla del Magri. Ma c'è quel suo disegno di Barga che mi piacque tanto¹⁰⁶

Magri aveva poi provveduto, dietro sollecitazione di Caselli, a far pervenire al Bianchi le riproduzioni fotografiche delle opere. Così a stretto giro di posta, rispondeva il Bianchi:

Ho ricevuto le fotografie, molto interessanti. Sono convinto che una mostra avrebbe un successo di discussioni e di curiosità. Anselmo Bucci che ha visto le fotografie si è mostrato entusiasta. Se la Famiglia Artistica si decide credo non converrebbe protrarre troppo. Potrebbero mutare gli uomini e dover rifare il lavoro da capo¹⁰⁷

Di quanto stava organizzando per Magri, Bianchi teneva informato anche Viani che prontamente si metteva in contatto con l'amico inviandogli una cartolina:

Caro Magri, stamattina mi ha scritto A.G. Bianchi dicendomi che sta occupandosi della tua spedizione. Spero essere a quei tempi con te a Milano¹⁰⁸.

Raffaella Bonzano

Contemporaneamente Bianchi scriveva al Caselli il quale, si affrettava a ritrasmettere il messaggio al pittore:

Ricevetti da Magri le fotografie e gli scriverò. Ritengo che l'Esposizione interesserà ed io pregherò Ojetti di fare la presentazione al Catalogo che curerò io stesso. Se Magri avesse potuto mandarmi qualche piccola cosa, per dare un'idea di come tratta il colore, sarebbe stato utile. Ma non ho riguardo a chiedergliela, perché non vorrei che sospettasse che io la volessi in regalo.

A queste righe Caselli aggiungeva di suo pugno: "così parlò Zaratustra... gli risponda Lei, perché io ho i geloni dell'intelligenza"¹⁰⁹. Magri a questo sollecito inviava immediatamente un gruppo di opere che il Bianchi non tardava a commentare favorevolmente:

Ho molto ammirato i lavori così variati. Bellissimi i due disegni colorati – li chiamerei così - di Barga col giuoco del pallone e la musica; caratteristico quello della bambina ferita, con Bianchini medico; piena di sapore la Piazza Salvi di Barga e originale il quadro cubista. Sono sicuro che una esposizione interesserà assai. Ma la Famiglia Artistica è d'opinione che si dovrebbe fare a maggio. Ma si deve dare una risposta in questi giorni¹¹⁰.

La risposta data dalla Famiglia Artistica a Bianchi confermava la disponibilità delle sale per un periodo di due settimane a partire dal primo maggio. La notizia veniva immediatamente telegrafata a Magri, mentre a Caselli, Bianchi inviava una lettera con tutti i riferimenti:

Ho telegrafato a Magri che la 'Famiglia Artistica' avrebbe deciso di fare l'esposizione delle cose sue dal 1 al 15 maggio. Nel caso non volesse bisognerebbe rinviare a ottobre. Ma a quell'epoca, con tanta incertezza, si potranno fare esposizioni? Dovrei ora scrivere a Magri, ma preferisco farlo per il tramite tuo. La ragione è che vi sono delle

spese alle quali non so se il Magri vuole e può sottostare. Le spese sono: catalogo e biglietti d'invito. A questi provvederò io, che ho mezzo di averli a condizioni eccezionali. Avrò modo di portare il mio contributo a favore di un bravo e caro Artista. Le altre spese sono quelle di collocamento, e di illuminazione: le ho fatte ridurre da 300 a 150 lire, coll'intesa che la Famiglia Artistica avrà a vantaggio suo il ricavo degli ingressi. La mostra rimarrà aperta due settimane di giorno e di sera. Per le spese di personale e del resto penserà la Famiglia Artistica la quale pure si riserva il 15% sulle vendite.

Io credo di aver ottenuto per Magri le condizioni migliori: a parer mio egli dovrebbe cogliere la palla al balzo: far imballare la sua roba, mandarmi gli elementi per il catalogo e qualche 'cliché' se li ha; se non ne ha lo farò preparare io. Vedi che quanto ti scrivo lo sappia Magri al più presto per regolarmi¹¹.

Prima di esaminare da vicino la mostra milanese di Magri, è necessario ora soffermarsi brevemente ad illustrare l'ambiente culturale che la accolse. Proprio a Milano infatti era scoppiato il Futurismo che indubbiamente 'apre' a nuove frontiere.

L'attività espositiva che caratterizzava la vita artistica milanese all'inizio del secondo decennio del Novecento, ruotava principalmente attorno ad alcuni appuntamenti annuali e biennali¹². Le mostre a carattere collettivo iniziavano però a risentire della concorrenza della Biennale di Venezia che assorbiva molto della produzione artistica italiana. Si può notare che proprio a partire da questi anni, e in particolare su iniziativa della Famiglia Artistica, stavano diventando più frequenti a Milano le esposizioni individuali. Fin dal 1912 inoltre la Famiglia Artistica aveva introdotto la novità di promuovere, oltre alla produzione dei propri soci¹³, anche quella d'artisti provenienti da altre città.

Fino a quel momento infatti Milano aveva ospitato nelle sue esposizioni ben poche mostre personali di artisti provenienti da

altri centri, ad eccezione di quelli già affermatati a livello nazionale.

Tra i momenti più significativi della vita artista milanese degli ultimi anni c'erano state la già citata esposizione di *Arte Libera* organizzata al *Padiglione Ricordi* nel 1911 in collaborazione con il gruppo futurista e l'esposizione dei *Rifiutati* al Caffè Cova, organizzata dagli artisti respinti dall'*Esposizione Nazionale di Brera* del 1912. Di quest'ultima si era fatto portavoce Aroldo Bonzagni con un testo di presentazione nel quale si legge:

i vegliardi non vogliono nelle loro stamberghe foderate di grigio e d'equivoco il tumulto smagliante dei nostri colori vivificati attraverso il prisma radioso della nostra giovinezza! I nostri colori li abbagliano, la violenza delle nostre forme li esaspera¹¹⁴.

Nel 1914 è la volta, sempre alla Famiglia Artistica, dell'unica esposizione organizzata dal gruppo milanese *Nuove Tendenze*¹¹⁵. La mostra di pittura, scultura e architettura anticipava la ricerca di una sintesi delle arti e dunque la necessità di non dover separare le diverse specificità artistiche.

La mostra di Magri a Milano era stata invece anticipata, nell'autunno del 1915, da una mostra antologica di Lorenzo Viani allestita a Palazzo delle Aste¹¹⁶. La presenza di Viani a Milano riaccendeva i toni del dibattito sul primitivismo riaffermando, dopo le polemiche seguite alla prima mostra di Magri a Firenze, la necessità di rivisitare i grandi maestri del passato. Ancora prima dunque che la mostra di Magri aprisse i battenti, nell'ambiente milanese circolavano già i primi commenti sul lavoro del barghigiano ed il clima si faceva carico di curiosità ed aspettative. I primi autorevoli giudizi erano giunti da Anselmo Bucci e da Diego Valeri, i primi ad essere ammessi da Bianchi alla visione delle fotografie inviate da Barga. Bucci scriveva a Magri in termini molto lusinghieri:

Caro Magri, il poeta Valeri ed io contempliamo le fotografie delle sue opere, che definiamo grandiose e teniamo a dichiarare subito il nostro vero entusiasmo per la poesia, la sensibilità e l'arte delle sue composizioni. Anzi dirò di più: basterebbero 20 artisti come lei per rendere il nostro paese veramente intelligente ed alla pari. Mostrerò tutto a Dudreville e ci adopereremo per una esposizione.

Nella stessa lettera era contenuto anche il messaggio di Diego Valeri:

io sono veramente commosso dalla vista delle vostre composizioni meravigliose e sarei felice se potessi avere dalla vostra cortesia qualche piccola fotografia¹¹⁷.

In un'altra lettera lo stesso Valeri ritornava sulla richiesta delle fotografie manifestando a Magri l'intenzione di scrivere un articolo per la rivista «Emporium»:

Come già le dissi, mi sarebbe assai caro scrivere un articolo per Emporium intorno all'opera sua così nuova e bella. Ma penso che l'articolo non sarebbe nulla se non fosse accompagnata da molte illustrazioni¹¹⁸.

Negli stessi giorni anche Bistolfi faceva pervenire a Magri un cordiale messaggio d'augurio:

Sono lieto della buona notizia e sarò lietissimo, ora e sempre di secondare ogni sua aspirazione ed ogni affermazione del suo sogno d'arte... Spero di riuscire a vederla a Milano¹¹⁹.

I manifesti pubblicitari dell'esposizione di Magri erano stati realizzati da Lorenzo Viani. Si trattava di due tempere su carta da pacchi che rappresentavano, il primo una popolana con un

bimbo in braccio affacciata ad una balaustra, il secondo un viandante. In entrambi i cartelloni Viani aveva anche riprodotto l'asterisco con cui Magri usava contrassegnare le sue opere. Questi ultimi erano stati posti all'ingresso dei locali che ospitavano la mostra e rappresentavano, sotto un certo aspetto, un anticipo di quelle "sintesi" che in modi uguali legavano fortemente i due artisti toscani.

Lorenzo Viani inoltre aveva anche dedicato un lungo commento all'opera di Magri sulle pagine del «Popolo d'Italia». Nel presentare l'amico Viani riprendeva il discorso già iniziato a Firenze:

in quei giorni io tentai di chiarire sulle colonne del «Nuovo Giornale» il carattere di quest'opera che a parer mio è essenzialmente moderna, perché ha varcato quella linea illuminata dalla luce dell'arte, oltre la quale si respira una giovinezza immortale.

E continuava:

Alcuno, tanto indulgente con quei pittori che lavorano 'alla brava', potrà dubitare della sincerità di questo lavoro. E' più dolce per alcuno seguire gli sfarfalleggiamenti sulla essenziale bellezza delle cose anziché ammirare l'ansia, i dubbi e i tormenti di chi opera, come Alberto Magri, con austerità e disciplina. Ma chi osservi la preparazione sapiente delle tavole, appresa dall'amoroso studio dei primitivi toscani, la composizione armoniosa dei gruppi che costituiscono la parte essenziale dei pannelli del barghigiano, la singolare bellezza del colore, quella particolare intonazione dell'impasto a calce, dovrà confessare di trovarsi di fronte all'opera di un artista di buona provenienza, a uno psicologo profondo, a un tecnico mirabile. Dal complesso dell'opera di Alberto Magri emerge una continua tensione di spirito verso forme più sintetiche, più rapide, più espressive e la fedeltà a scelte di voluta semplicità ed espertissima ingenuità¹²⁰.

Viani continuerà anche negli anni successivi a interessarsi a Magri tentando di scuoterlo dall'isolamento che si era imposto. "Magri" confermerà Viani nel 1920 è un "pittore schietto e di sana tempra italiana [...] un continuatore appassionato dei nostri primitivi" [...]. "La sua arte", dirà ancora il viareggino, "di una facilità quasi infantile è il frutto di una lunga storia di riflessione e selezione delle cose inutili e realistiche". Il tono ingenuo delle composizioni di Magri troppo spesso scambiato, si rammaricherà Viani, per "semplicità puerile e sciocca", trae infatti origine dal "continuo alternarsi di paralleli e di confronti, fra la vita e le opere che la vita hanno esaltato" senza fare mai ricorso "alle possibilità logiche comuni dell'impressionismo tradizionale, che distrugge, nella fusione della luce, la consistenza formale"¹²¹. Nel 1925 Viani sottolinea ancora una volta le caratteristiche di Magri: "Quella di Magri è una pittura scabra e nuda, le sue figurazioni sono spoglie di ogni linea realistica, lo stile assorbe la verità e la palesa trasfigurata"¹²².

La mostra di Magri alla Famiglia Artistica aveva suscitato, secondo le previsioni di Augusto Guido Bianchi, vivo interesse di critica e di pubblico. In effetti che ci fosse molto fermento intorno all'evento lo conferma anche un articolo apparso sul «Secolo XX» che iniziava in questi termini: "Si è fatto un gran parlare"¹²³.

Gli stessi toni erano rintracciabili anche sulle pagine di diverse riviste come nel caso di «Natura ed Arte» che esordiva affermando che la mostra aveva destato "molta curiosità e molte discussioni"¹²⁴.

Inoltre molti quotidiani¹²⁵ avevano segnalato la mostra di Magri come un evento di notevole interesse. Il «Corriere della Sera» presentava al pubblico milanese il lavoro dell'artista toscano in questi termini:

Raffaella Bonzano

Definirlo non è facile. Alla prima occhiata quelle sue tavole dipinte con ingenuità quasi fanciullesca [...] quei suoi trittici, quei suoi dittici, quelle candide storie di vita domestica, paesana, campestre narrate dal suo pennello, fanno sorridere. Poi si guarda meglio, e ci si raccoglie con l'immaginazione nel mondo evocato dall'ingenuo barghigniano e si finisce col comprendere che la sua arte ha una profondità, un senso di armonia di concetti e mezzi espressivi dai quali si resta presi.

A confortare questa affermazione il giornalista citava il giudizio di un noto pittore, di cui purtroppo non veniva rilevata l'identità, raccolto il giorno dell'inaugurazione della mostra:

noi altri [diceva costui] sappiamo dipingere ma non sappiamo dire, con la nostra abilità, di artisti consumati, quello che riesce a dire, coi suoi mezzi quasi infantili, questo giovane asceta di Barga.

L'articolo del Corriere continuava invitando il pubblico ad ammirare nelle sale della Famiglia Artistica. la serie di quadri e bozzetti con le rappresentazioni della vita paesana di Barga e dei campi:

la vedrete espressa con una grazia impacciata, balbettante, primitiva, piena di sapore. In quei profili di monti tracciati come potrebbe fare uno scolareto [...] nelle gustose scenette del *Bucato*, della *Vendemmia*, [...] troverete a buon guardare, tanta sottile potenza di evocazione, quanta ne troverete in certe tele di abilissimi artisti, si pensi ai primitivi, agli affreschi senesi del Lorenzetti¹²⁶.

La recensione del «Secolo» apprezzava a sua volta le tavole del ciclo della *Vita dei campi*, e in particolare quella intitolata *La vendemmia* :

una specie di predella trecentesca, così attraente per la grazia serena delle tonalità, per il ritmico equilibrio, per amorosa finezza di ingredienti, per originalità, armonico contrasto di toni tenui¹²⁷.

Nello stesso articolo però l'ultima produzione di Magri non riscuoteva lo stesso entusiasmo. Il critico definiva infatti come "spiacevoli" il "recentissimo gruppo di piccole pitture, peggio che sintetiche, al quale non sapremo trovare classificazione entro il campo pur così libero e vasto dell'arte"¹²⁸.

Nel dibattito si inserisce anche l'autorevolissimo parere di uno dei più importanti e acuti artisti che operavano a Milano. Della mostra alla Famiglia Artistica infatti scriveva anche Umberto Boccioni il quale inizialmente ammette una certa difficoltà nell'approccio alle opere di Alberto Magri: "E' difficile per me parlare di questo artista. Posso comprenderlo ma mi sento agli antipodi". Dichiarata dunque la sua lontananza da un'arte di questo genere che rifiutava ogni contaminazione con un linguaggio "contemporaneo", che per Boccioni si identificava con il dinamismo futurista, l'artista milanese dimostrava di averne inteso il significato. Il primitivismo di Magri era per Boccioni comunque antiaccademico, anticlassico, antifotografico e profondamente italiano, dunque per molti aspetti notevole.

Sono un collezionista di disegni di fanciulli. Ne ho comprato uno anche l'altra settimana; me ne regalano, li ammiro e imparo. Ho tutta una collezione illustrativa della guerra, fatta da un bambino di otto anni, e due caricature di Guglielmo II, disegnate e regalatemi da una deliziosa bambina di nove. Non ho dunque prevenzioni. I bambini, anzi, sopra tutto i bambini, amano e odiano, quando disegnano. Ma l'idea che li guida è strettamente legata, è strettamente connaturata, con la forma che adoperano per esprimersi. Alberto Magri, invece, concepisce come un uomo e sembra a tutti che si esprima come un bambino. Sarebbe invece più giusto dire che Alberto Magri dipinge col materiale tecnico e plastico degli artisti primitivi cristiani del

primo Rinascimento italiano. Cioè, come uno di quegli artisti coscientissimi e sapientissimi che hanno lavorato in quell'epoca che, per intenderci, chiamiamo ingenua e primitiva, ma che non lo era affatto.

Boccioni inoltre affermava che Magri aveva la capacità "di rivedere nella vita, fuori dal museo, un'arte fatta di stile, di sintesi, [...]. È un profumo di antica e forte chiarezza che il Magri ci porta" e concludeva affermando:

Tali religiose evocazioni di un ideale plastico sorpassato, completamente nostro, hanno un così soave e misterioso e terrestre senso di italianità, che si comprende la simpatia che ispirano¹²⁹.

Raffaello Giolli, su «Pagine d'Arte», si dimostrava decisamente schierato dalla parte di Magri e lo difendeva da alcuni feroci ed ingiustificati attacchi di critica:

anche le cose che sembrano le più semplici possono essere le più complesse [...] bisogna aver l'animo angelico come l'ha, per esempio, Magri, che ha continuato a sentirsi ripetere, per quindici giorni di seguito, e proprio anche da alcuni suoi ospiti, che la sua arte, che gli costa tutto lo spasimo e tutta la fatica ed il sacrificio di tutta una vita, è per esempio 'una truffa organizzata', 'un tranello per gli ingenui', 'un fenomeno psichico morboso', senza offendersi mai.

Giolli si riferiva in particolare all'atteggiamento ipercritico e di supponente sarcasmo con cui alcuni colleghi giornalisti avevano accolto la mostra di Magri a Milano e ne riportava un episodio indicativo:

Dopo quindici giorni che un collega, un 'critico d'arte' continuava a ritornare in questa esposizione, l'altra sera si è 'messo in posizione' davanti ad una figura, per cercare di ritrovare nelle linee del proprio corpo la verità o l'errore delle linee disegnate. E non ci riusciva, imbarazzato, perché quella figura che voltava il fianco sinistro allo spetta-

tore e alzava il braccio sinistro per fare un gesto indicatore aveva poi, in cima al braccio sinistro, la mano destra [...]. "Per un gesto teorico" - gli spiegava Magri- Ma che giova? [...] Meglio sorridere di quel giornalista che non si accorgeva che la figura della quale ricercava dentro di sé la verità era la rappresentazione della (sulla testa usciva la spiegazione in stampatello) 'Maldicenza'¹³⁰.

Della qualità della pittura di Magri Giolli non aveva dubbi e le sue convinzioni sarebbero state confermate anche in un articolo pubblicato nell'ottobre dello stesso anno. In quella occasione il critico chiariva il suo punto di vista sulle questioni più spinose che agitavano il dibattito sulla pittura nazionale. Tra i protagonisti della nuova generazione infatti Magri gli sembrava il più preparato e il più interessante: "né sa davvero più degli altri [...]. Io non ho mai visto in nessuno un così organico sviluppo pittorico come in Magri"¹³¹, e continuava:

Magri, non dipinge molti quadri, ma continua a studiare su certi suoi pezzetti di carta e a raccogliere le idee, e poi ogni tanto dipinge un quadro che è il riassunto di tutto un suo periodo di ricerca.[...] così non ha dipinto che cinque o sei quadri che rappresentano i momenti progressivi della sua arte, e che a non capirli, messi così in fila bisogna proprio avere la consueta cecità di certi miei colleghi critici¹³².

Come l'amico Viani anche Raffello Giolli avrebbe continuato negli anni a sostenere e a promuovere la pittura di Alberto Magri. In un articolo del 1934, rammaricandosi per la scarsa conoscenza e diffusione dell'opera del toscano al di fuori del "circolo dei competenti", scrive:

dopo un'esposizione come quella che egli fece a Milano nel '16 nessuno Stato europeo avrebbe permesso a Magri di tornarsene a Braga [...]. Sappiamo tutti che una storia del Novecento in Italia, della libe-

razione dell'arte nella nostra generazione non può essere fatta senza Alberto Magri¹³³.

Come si comprende da tutte queste testimonianze, la mostra di Magri aveva suscitato ammirazione, ma anche qualche perplessità. In molti casi gli argomenti erano solo frutto di un'ostilità prevenuta, di pigrizia e di meschine gelosie. Perfino la rivista satirica il «Guerin Meschino»¹³⁴ aveva dato il suo contributo di cattiverie gratuite proponendo il dialogo tra un certo "Qualunquì", commerciante di caciocavallo aspirante pittore ingenuo¹³⁵, e un critico d'arte. Eccone un passaggio:

Critico: 'Non capisco che cosa Lei voglia esporre'.

Qualunquì: 'Le dirò, quando ero più giovane mi divertivo a fare degli schizzi, e mia moglie poverina, li ha conservati. [...]. In tutto una ventina di pezzi che diventeranno anche di più, perché mia moglie dice che alcuni si possono dividere senza guastare l'effetto...anzi così avremo i dittici e i trittici, che danno sempre un carattere di grande serietà all'artista'¹³⁶.

Al centro di queste critiche Magri si doveva sentire come un martire. Sulle pagine di «Critica Magistrale» (la rivista degli "apuo/milanesi") infatti, l'artista aveva affidato le delusioni e le amarezze di quei giorni rappresentandosi, con la solita ironia, nei panni di *Sant'Alberto martire vittima degli asini dell'Accademia di Brera*.

Magri probabilmente considerava l'esito controverso della sua mostra alla Famiglia Artistica come un presagio negativo per lo sviluppo della sua arte. La rappresentazione del "cantastorie" quale protagonista della nuova produzione di Magri, nato come si è già accennato da una mutata disposizione d'animo in quegli anni, incarna forse, dopo la tappa di Milano, anche il desiderio di fuga da una presunta sconfitta ed esprime il conseguente bisogno di un rifugio sicuro nell'eremo bargeo.

Non si può nemmeno escludere però che Magri, proprio per evitare certe critiche, ricorra nel creare questa figura a uno stile duro, quasi cubista, opponendolo volutamente alle deformazioni primitiviste di poco prima¹³⁷.

Tuttavia il ritrovamento tra le carte del pittore di una serie di fotografie, tra cui anche quella di un girovago con chitarra e cappello ripreso tra due vecchi, fa pensare che ad ispirare a Magri il suo personaggio sia stato proprio un giovane realmente esistito.

Con *La via del Pretorio* (1916), una tempera su cartone, ha propriamente inizio la serie delle tavolette del "diario". Realizzata nel gennaio, solo qualche mese prima dell'esposizione di Milano, esprime già un forte bisogno di raccoglimento, un senso di sconforto e dolore che si trasfigurano in forme di purezza cristallina. Rispetto alla produzione precedente la composizione architettonica si anima e nello stesso tempo la figura umana si schematizza "in una specie di bastoncino con la testa staccata dal busto". Inaugurando una fase strettamente autobiografica, le scritte accanto alle figure hanno in questo caso lo scopo di introdurre notazioni, concettuali forse, della parte più intima dell'artista. Ciò che maggiormente colpisce delle opere riconducibili alla serie del "diario" è il senso di dilagante desolazione. Nella tavola sopracitata, ad esempio, l'atmosfera di solitudine è messa in evidenza dal gesto sbrigativo della mano che depone l'elemosina nel cappello e che addirittura appartiene ad un corpo 'fuori campo'. Quest'opera era stata esposta alla mostra milanese insieme ad altre due tempere su tavola entrambe intitolate *Il Cantastorie*, l'una del 1915 e l'altra del 1916. Nella seconda, il personaggio con il suo inconfondibile cappello e con la chitarra canta con un piccolo seguito tra le strade di Barga.

Nella tempera su tavola intitolata *Milano, Piazza del Duomo* (1916)¹³⁸ la figura del "cantastorie" è assente, quasi si volesse

sottolineare il senso di estraneità di Magri nei confronti della città. Gli stessi abitanti sono rappresentati alla stregua di tanti piccoli bastoncelli anonimi. Il raffinato senso ironico di Magri gli fa poi appollaiare dei corvi con sotto la scritta "corvi!" sui tetti, così da suggerire, con la loro presenza incombente, la natura dei suoi rapporti con l'ambiente della critica milanese.

Nell'opera *Torino. Piazza della Stazione* (1916), realizzata nello stesso mese di maggio in occasione della visita al fratello Giuseppe residente in quella città, il 'cantastorie' è seduto da solo sulla panchina con accanto la sua chitarra, le spalle rivolte al grande orologio dell'edificio¹³⁹. In un disegno riferibile alla stessa opera, un orologio è curiosamente inteso come un orologio dell'età con la 'lancetta' che sta per sfiorare i quarant'anni.

A Viareggio Magri realizzava un'altra tempera su tavola intitolata *Il molo di Viareggio* (1916). Qui il "cantastorie" manifesta un atteggiamento di impotenza e disperazione e le scritte sospese e ripetute "per il mio lavoro" che lo sovrastano non lasciano adito a dubbi sullo stato d'animo del personaggio. Vi si legge infatti un profondo senso di solitudine ancor più accentuato dalla presenza/assenza della folla che normalmente frequenta il molo e che per la cittadina della Versilia costituisce il proseguimento della tradizionale "passeggiata" dei viali lungo mare.

Sempre del periodo viareggino una tempera su cartone dal titolo *Il Cantastorie inseguito* (1916). In questa opera l'isolamento vissuto dall'uomo con la chitarra non è soltanto frutto dell'indifferenza, ma diventa la conseguenza di atteggiamenti di aggressività e di ostilità dichiarata. L'azione punitiva che vede bersaglio delle pietre dei ragazzi-automi il cantastorie, è guidata da un uomo adulto che li sollecita a scagliare i sassi indicando con il braccio e la mano l'obiettivo da colpire. All'incitamento partecipa anche un cane, mentre alla cru-

deltà della scena assistono indifferenti due donne e una bambina.

Nella tempera su cartone, *Studio per un Sogno* (1916) il Cantastorie sembra voler raccontare i più intimi desideri del Magri 'uomo'. Questo studio è infatti rapportabile all'opera presentata a Milano *Un Sogno* (1916) andata distrutta e conosciuta solo attraverso alcune riproduzioni. In quest'ultima opera la scritta "Nel Pian Grande costruirsi un casa tranquilla", indica un preciso desiderio di pace, quello che l'artista si augura, magari in sogno¹⁴⁰.

In un'altra tempera presentata alla mostra milanese e intitolata *Loggia del mercato* (1915), il soggetto della piazza con l'insieme degli edifici e delle persone, tema già trattato nel dipinto *Piazza Salvi* (1909), viene realizzato con una maggiore attenzione ai volumi. Seguendo la modalità dell'affresco il colore continua a campire gli spazi senza sfumature sfruttando le facce degli edifici.

La stessa rappresentazione di uno dei luoghi più caratteristici di Barga, *Sul Fosso* (1915) si è scarnificato e semplificato fino all'essenziale rispetto a quella precedente del 1906, anche se i particolari significativi rimangono riconoscibili.

L'opera *Piazza Angelio* (1916), anche questa esposta a Milano, è una tempera su cartone che riporta numerose scritte¹⁴¹. La sintesi con la quale sono realizzate le persone e gli oggetti, riconducibili ad un unico piano, recupera ancora una volta una prospettiva prequattrocentesca, irrigidita però fino ad una componente "cubista".

Anche nella tempera su cartone *Palazzo Balduini* (1916) come nel caso precedente, Magri continua la sua ricerca attraverso uno studio dal vero filtrato, ancora una volta, da una profonda attenzione per le opere dei maestri del Due e Trecento.

Chiusa la mostra milanese e la breve visita al fratello a Torino Magri rientrò a Braga a fine maggio. L'eco del successo di Mi-

lano era giunto fino alla piccola cittadina toscana e Magri era stato accolto da tutti come un trionfatore. "Lui" ricorda però Bruno Sereni, "era stanco e amareggiato ma sapeva che la sua arte sarebbe stata compresa ed ammirata soltanto nel Duemila"¹⁴².

Rapporti con Lorenzo Viani e Tullio Garbari

Il primo documento che attesta l'esistenza di un rapporto diretto tra Magri e Viani è rappresentato da una lettera inviata dal barghigiano al pittore di Viareggio agli inizi del 1914. A quell'epoca, per l'artista di Barga si stava profilando la possibilità della mostra al Lyceum di Firenze e Magri ne dava notizia all'amico in questi termini:

carissimo Viani, ti ho scritto tempo fa domandandoti cosa avevi deciso riguardo l'esposizione al Lyceum avendo dopo Venezia la necessità di esporre a Firenze. In questi giorni Giosuè Borsi si è occupato molto di trovarmene una e siccome ha anche intenzione di fare un discorso di spiegazione sui miei lavori per opportunità di locale si è rivolto alle signore del Lyceum le quali hanno risposto che probabilmente avranno libere per me una piccola sala dal 25 marzo al 10 aprile soltanto. Prima niente perché hanno tutti i locali impegnati. Prima di prendere impegni desidero sapere le tue intenzioni e intendermi con te¹⁴³.

In occasione della mostra fiorentina Viani scrisse un a recensione pubblicata sulla rivista «Versilia». Lo stesso articolo fu riproposto qualche giorno più tardi sulle pagine del «Nuovo Giornale» da Giosuè Borsi che lo aveva particolarmente apprezzato, come conferma il lusinghiero commento d'apertura:

tra i numerosi cenni critici dedicati alla suggestiva arte del Magri ci piace produrre per intero quello che dobbiamo alla penna di Lorenzo Viani, il giovane e già illustre pittore le cui opere hanno ottenuto a Roma, a Venezia e a Firenze un successo tanto caldo e concorde. La critica del Viani all'arte del Magri acquista dunque autorità non solo dalla forma nervosa e persuasiva con cui è espressa, ma anche dal nome di chi l'ha tracciata, grande pittore egli stesso, tecnico di primordine, amico generoso e sincero¹⁴⁴.

Dal tono confidenziale della lettera inviata da Magri e dal commento di Borsi alla recensione di Viani sopra citata, si intuisce chiaramente che alla data del giugno 1914 i rapporti tra i due artisti erano già molto amichevoli. Sul come si fossero invece incontrati una prima volta Magri e Viani non vi sono notizie certe, se non alcune testimonianze tra cui quella di Bruno Sereni riportata in un articolo del 1963:

si conobbero intorno al 1907-9, all'epoca della laurea di Alberto. Li fece incontrare Borsi che allora dirigeva il Nuovo Giornale. In comune i due artisti avevano l'esperienza di Parigi fatta di stenti e di privazioni ma ancora prima di conoscersi di persona già sapevano l'uno dell'altro. Il viareggino era un uomo socievole, un popolano, amico di pescatori di frodo, all'opposto di Magri che era un aristocratico solitario. Ciò che li unì per tutta la vita in un nodo di indistruttibile amicizia, fu la reciproca ammirazione [...] il disinteresse e la sincerità di entrambi¹⁴⁵.

Una ulteriore ipotesi riguardo un primo avvicinamento tra i due artisti può essere rintracciata nell'esperienza del circolo denominato "Fratellanza Apuana". Negli anni 1906-10, infatti, attorno alla figura del poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi si era formata una compagnia politico-letteraria, la "Repubblica d'Apua", di cui facevano parte anche Enrico Pea, Giuseppe Ungaretti, Luigi Campolonghi, Moses Levy, Lorenzo Via-

ni, insomma molti letterati, politici, poeti e artisti della zona. Peculiarità del gruppo era lo schieramento deciso sul fronte anarchico e l'affiliazione ai "culti schelleyani". Gli "adepti", aderendo a questo codice di valori, si impegnavano a dare alla propria arte un valore salvifico diventando testimoni e costruttori di un "liberato mondo". Dal 1907, grazie alla collaborazione di Ceccardi con Luigi Campolonghi alla redazione del quotidiano fiorentino «Il Popolo» (del giornale escono in tutto 52 numeri dal 20 gennaio al 15 marzo 1907) e dagli importanti rapporti che ne sarebbero scaturiti, prendeva vita, di fatto, la forte coalizione della "Fratellanza Apuna". Benché il nome di Magri non figuri tra i militanti del gruppo, la conferma che ci fossero frequentazioni e contatti consolidati con i vari personaggi, ci deriva dalla sua candidatura, insieme a Domenico Rambelli, Spartaco Carlini e Lorenzo Viani, a collaboratore della nascente rivista bimestrale «Apua Ferox». Quest'ultima, che sarebbe dovuta essere diretta da Ceccardi e dall'Avv. Luigi Salvatori, già fondatore di «Versilia», in realtà non vide mai la luce. Il primo numero annunciato per il 15 ottobre del 1914, non andò in porto¹⁴⁶.

Al di là di queste ipotesi, rimane il fatto che il sodalizio tra Magri e Viani era destinato a continuare e ad arricchirsi ulteriormente. Nella primavera del 1916, alla vigilia della partenza per Milano per l'esposizione alla Famiglia Artistica, Magri si rivolgeva proprio a Viani e, appellandosi alla maggiore esperienza dell'amico, lo pregava di accompagnarlo e di sostenerlo con queste parole:

Non sono mai stato a Milano. Non conosco nessuno. Sono poco pratico di queste cose. Sarebbe per me una grande fortuna se tu potessi venire con me

Viani, che solo pochi mesi prima aveva esposto a Milano a Palazzo delle Aste, non deluse quella richiesta di solidarietà e, mise soprattutto a disposizione dell'amico e collega "quella attitudine battagliera che mancava all'amico di Barga"¹⁴⁷.

La 'solidarietà apuana' di Viani all'amico Magri si era tradotta concretamente, come si è già accennato, nella realizzazione delle due affiche che pubblicizzavano l'esposizione alla Famiglia Artistica Milanese. Un altro evento però assumeva un significato ancora più forte: contemporaneamente alla mostra milanese di Magri il viareggino esponeva al Palazzo delle Aste alcune delle sue matrici xilografiche relative all'Album *il Martirio* (1915-16)¹⁴⁸, un ciclo dal forte carattere primitivistico¹⁴⁹. Questo periodo corrisponde a quello in cui maggiormente i due artisti sembrano condividere le stesse aspirazioni. Lo confermano anche le parole di Viani nell'articolo di critica sulla mostra tenuta alla Famiglia Artistica milanese dal barghigiano e apparso il 3 maggio del 1916 sul «Popolo d'Italia»:

troppo io mi sento vicino con tutto il mio spirito a quest'arte che mi fa rivivere tutte le bellezze della nostra terra¹⁵⁰.

Alberto Magri e Lorenzo Viani avevano dunque imboccato due linee di ricerca parallele, tutte giocate sul recupero di un "primitivismo" denso di richiami al nostro passato remoto. Nel caso di Magri opere quali il *Ferimento della bambina*, i politici dedicati alla vita dei campi, *La Casa in ordine* e *La Casa in disordine*, si caratterizzavano per un linguaggio scarno e semplificato ispirato ad un recupero culturale preciso rivolto, in modo particolare, agli artisti toscani senesi, lucchesi e pisani del Duecento. Il segno inciso da una tecnica sapiente e preziosa, il colore cristallino, pulito sottendevano ad una poetica di contemplazione serena. Viani a sua volta divideva, ne-

gli stessi anni, la medesima volontà di riscoprire i primitivi come le sue stesse dichiarazioni confermano:

Per tanti nefasti anni è stata messa davanti agli uomini la muraglia del rinascimento: ma senza dir loro che, al di qua di quell'opulento giardino di fiori troppo grassi, c'era il sole dei nostri primitivi e l'oro dei bizantini. Primitivi e bizantini che gli educatori chiamano 'ingenui' dimenticandosi di dire che la loro ingenuità è quella del leone¹⁵¹.

All'opposto del barghigiano, Viani si riferisce ad un medioevo più cupo e opta per un linguaggio più nervoso, lontano quindi dal candore e dalla serenità perseguita da Magri.

La passionalità che ispira le grandi tele vianesche e il loro incontro con la veemenza di tanti maestri medioevali è dunque agli antipodi della lingua che Cardellini Signorini definisce "ellenizzante"¹⁵² di Magri. Una diversità evidente è anche nel formato adottato dai due artisti, quello della predella per Magri e quello murale per Viani. Il confronto tra i due artisti diventa, in questo specifico studio, molto significativo per dimostrare come gli stessi attualizzino il loro linguaggio sintetico sul modello degli antichi giungendo a formulare due speculari accezioni di stile, differenti certamente, ma omologhi poiché di fatto funzionano nello stesso modo.

Similmente a Magri anche in Viani troveremo soluzioni di grafia infantile utili a sottolineare come, all'interno di uno stesso "ismo", possano convivere soluzioni stilistiche solo apparentemente distanti e antitetiche.

Viani, infatti, nella *Caserma di S. Benigno* (1916-17) sembra avvertire il desiderio di ironizzare sulla vita della caserma adottando, "il giocoso bidimensionale linguaggio mutuato dalla grafia infantile"¹⁵³. A quest'opera si riallaccia stilisticamente anche un acquerello su carta dello stesso periodo intitolato *Lungo canale*, come anche *Il Reduce* (1919), realizzato al ri-

torno dal fronte. Proprio il ricorso al disegno infantile consente a Viani in quest'ultima opera di raggiungere esiti di grande effetto sintetico e di alta drammaticità. Il "martirio" della guerra emerge, infatti, in tutta la sua crudezza proprio nella sommarietà con cui sono tracciati i due personaggi, incastonati, come nelle rappresentazioni dei santi prerinascimentali, in una porta a vetri che divide lo spazio quasi si trattasse di due "edicole".

Come negli esempi sopra citati di Viani, il ricorso ad un linguaggio molto semplificato caratterizza molte opere che hanno anche come tema la guerra. È anche il caso di Ottone Rosai in *Guerra più rancio (Fronte)* del 1916. L'artista fiorentino, che aveva avuto modo di vedere le opere di Magri esposte in occasione della mostra fiorentina al Lyceum nel 1914, sembra attingere proprio dallo stesso linguaggio. Rosai, reduce dal fronte in seguito ad una ferita al piede, era stato inviato nelle retrovie a Venas di Cadore. Durante questo periodo, da marzo a giugno del 1916, aveva realizzato, oltre ad una serie di ritratti per incarico del suo Capitano, alcuni dipinti caratterizzati da campiture piatte, colori accesi, vivaci e con una grafia insistentemente ingenua e primitiva, quella appunto dell'esempio già citato o di *Vallesina* (1916).

E' interessante sottolineare come la formula della regressione e del ricorso alla grafia infantile si estenda anche all'iconografia bellica¹⁵⁴. Ciò non fa che confermare che proprio gli stili primitivi e infantili sono quelli dominanti dell'epoca.

Alberto Magri, come ho già accennato nel capitolo dedicato al periodo della mostra alla Famiglia Artistica milanese nel 1916, non ebbe un'esperienza di guerra come quella di molti artisti della sua generazione. Arruolato come soldato semplice dal novembre del 1917 nella VIII Compagnia di Sanità a Firenze, visse il conflitto da una posizione defilata.

Gli scambi e i contatti più assidui tra Viani e Magri si concentrano infatti, in modo particolare, negli anni 1914-16 prima della partenza del viareggino per il fronte e restano testimoniati da alcune opere in cui appare evidente l'interscambio tematico. È il caso della *Casa in ordine* e della *Casa in disordine* di Magri ripreso da Viani in alcune xilografie, oppure il *Molo di Viareggio* di Magri realizzato nell'estate del 1916 come un omaggio all'amico Viani.

Il confronto con un altro espressionista italiano, questa volta di area veneta, come Tullio Garbari rappresenta un ulteriore esempio di pittura giocata su un primitivismo di recupero molto vicino a quello proposto da Alberto Magri. A differenza di Viani nelle opere dell'artista di Pergine si possono notare infatti gli stessi delicati aneddoti tratti dal quotidiano delle persone più semplici e resi con un disegno essenziale e candido.

Come per Magri le immagini di Garbari non nascono da facili stimoli paesistici o sentimentali, ma sono il frutto di una lunga fase di sperimentazione e di studio. Nel caso di Garbari alle meditazioni su Masaccio e sull'Angelico si aggiunse, nel tempo, anche un profondo lavoro di scavo alla ricerca delle origini equivalente, sul piano artistico, ad un'estrema spoliazione del linguaggio. Le vie iconografiche e stilistiche attraverso le quali Garbari giunse a tali esiti prendono le mosse dalle esperienze vissute tra Venezia, Firenze e Milano negli anni compresi tra il 1909 e il 1916. Solo in una fase successiva, infatti, Garbari maturerà il rapporto con i primordiali e mitici inizi della storia trentina¹⁵⁵.

L'artista di Pergine non era ancora diciottenne quando, iscritto alla Accademia di Venezia, venne accolto nel gruppo di artisti che sarebbero diventati i protagonisti della viva stagione di Cà Pesaro. Le opere di questi artisti, di qualche anno più anziani rispetto all'artista trentino, esprimevano una forte esigenza di rinnovamento stilistico basato soprattutto su di una pittura sin-

tetica, che guardava alla Francia di Pont Aven e ai Fauve e con caratteristiche fortemente decorative e di ascendenza secessionista¹⁵⁶. Garbari si impose da subito per essere uno dei più convinti a voler superare il naturalismo impressionista. Nel 1910 Garbari fu messo in evidenza da Barbantini con una esposizione personale di quattordici dipinti, quattro acquarelli e diciotto disegni mentre, in una sala attigua, esponeva anche Boccioni. Nella stessa edizione erano presenti anche opere di Gino Rossi e Wolf Ferrari. Solo l'anno precedente avevano esordito Umberto Moggioli e Ugo Valeri.

Nella importantissima mostra del 1913 a Ca' Pesaro, che vede significativamente presenti tra i tanti anche Gino Rossi, Felice Casorati, Arturo Martini, Ubaldo Oppi e Umberto Moggioli, Garbari ha una ricca personale di ben trentuno opere fra le quali *Primavera Trentina* e *Autunno*. La sintesi formale di opere dello stesso periodo, come ad esempio una china dal titolo *Paesaggio con barca*, testimoniano un forte parallelismo con la produzione dell'amico Gino Rossi. Una serie di piccoli disegni [*La vendemmia*, e la serie dei *Paesaggi*] dallo spiccato carattere grafico, sempre databili intorno al 1912-14, testimoniano la complessità della sua formazione artistica che mescola al gusto dei primitivi nostrani "un certo nordicismo che gli è innato e la sua predilezione per la pittura popolare e religiosa"¹⁵⁷. L'esperienza formativa di Cà Pesaro fu per Garbari fondamentale per la messa a punto di uno stile sintetico ed abbreviato, ma nel contempo egli elaborò, sulla base delle sue prime esperienze ed in modo del tutto autonomo, "una variante significativa [...] la variante di un primitivismo intinto anche di un'aura sacrale"¹⁵⁸.

La personalità di Garbari siglava dunque una via alternativa alla lezione di "espressionismo selvaggio" di Gino Rossi o di Arturo Martini. Garbari infatti al posto di distruggere o scardinare la figurazione alla stregua di molti espressionisti sia nostrani che

stranieri, animati anche da forti motivazioni provocatorie, ricostruttiva, una figurazione primitiva ispirata al mondo del disegno infantile: "un sistema, per così dire, autonomo, non eretto 'contro', per spirito protestatorio, ma provvisto, appunto, di una sua legalità, di una sua normalità 'altra'"¹⁵⁹.

Garbari nel 1914 espose alla Secessione Romana insieme a Lorenzo Viani, Ubaldo Oppi, Umberto Moggioni, Moses Levy, Giovanni Costetti e molti altri con delle opere dal contenuto agreste e paesano. Sempre nel 1914, in concomitanza con l'inizio delle sue collaborazioni con «La Voce», Garbari tenne un'esposizione personale a Firenze nei locali dell'Istituto Francese. Questa occasione di incontro con l'ambiente fiorentino costituì per l'artista trentino un momento di svolta. Alberto Magri infatti nello stesso periodo esordiva nel panorama artistico nazionale con la mostra al Lyceum di Firenze. L'influenza dell'artista toscano nella pittura di Garbari si traduceva, non soltanto in un nuovo interesse verso la figura umana e al tema della casa, ma anche in novità stilistiche di un certo rilievo. Confrontando un'opera come *Paesaggio con rondini* (1911-12) e *Fanciulla dormiente* (1914) è possibile notare il repentino cambiamento di rotta dell'artista di Pergine. Al predominio del colore steso a larghe superfici della prima opera, si oppone ora una grafia decisa e tagliente, mentre i toni di colore si fanno più spenti e brunati. Il corpo della ragazza, ad esempio allungato sulla orizzontale, richiama poi il formato delle tavole di Magri. Appare dunque evidente come Garbari mutuasse proprio da Magri una maggiore semplificazione e assottigliamento del segno.

Garbari aveva dunque lungamente meditato sullo stile del barghigiano ammirato a Firenze e una nuova occasione di contatto diretto con le opere dell'artista toscano, gli si presentava proprio a Milano nel 1916. All'epoca della mostra di Ma-

gri alla Famiglia Artistica, Garbari infatti si era già trasferito in quella città¹⁶⁰.

Opere di Garbari come ad esempio la serie intitolata *Scena domestica* (1914-15), sono certamente riconducibili alle ambientazioni de *La Casa in ordine* e *La casa in disordine* di Magri . Si tratta non soltanto della stessa scelta tematica, legata al quotidiano dell'umile mondo contadino, ma anche della stessa trattazione stilistica. Garbari adotta, similmente all'artista di Barga, un'estrema semplificazione infantile riducendo a piatte e rigide sagome nere le sembianze "rustiche" dei suoi personaggi, ottenendo quasi un estratto della fauna umana del suo Trentino. Le figure scure delle donne ritagliate sul fondo chiaro di questi interni non possono non ricordare le comari maldicenti della *Casa in disordine* . Le stesse affinità sono presenti anche in *La madre* (1914) di Garbari che ricalca la posa affettuosa della *Buona madre* della *Casa in Ordine* di Magri .

Al 1917, epoca in cui Garbari espone con Carlo Carrà alla Galleria Chini di Milano, risalgono una serie di cartoni che, ancora una volta, sono assimilabili, oltre che nei titoli, alla produzione di Magri. Si tratta de *Il bucato* e *la raccolta dell'uva* e *La vendemmia*.

Con la fine della guerra Garbari fece ritorno nella terra natia dove, per alcuni anni, si sarebbe dedicato maggiormente al disegno rispetto alla pittura. Le sue forme già essenziali e i termini popolari mutuati dalle esperienze appena descritte trovavano rispondenza nell'estrema semplicità che connotava le ingenuie tavolette votive dei pastori locali raccolti nella Cappella del Tempio del Santuario del Pinè. Quelle importanti, dieci anni più tardi, per artisti come Renato Birilli (1905-1959) o Giacomo Manzù (1908-1991) nella Milano degli anni Trenta.

Note

¹ A. MAGRI, *Alberto Magri: dipinti*, All'insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, Officine Grafiche Esperia, Milano, 1940, p. 3.

² L. VIANI, *Un pittore toscano. Alberto Magri*, «*Arditia*», gennaio 1920, a. II, n°1.

³ B. SERENI, *Alberto Magri, pittore barghigiano 1880-1939*. A Parigi, «*Giornale di Barga*», XV, n°175, 20 ottobre 1963, p. 2.

⁴ Per un approfondimento sull'argomento si veda M. GIARDELLI, *Via dei Malcontenti. Figure e caricature fiorentine dell'Ottocento*, Salimbeni, Firenze, 1970; A. HERMET, *La ventura delle riviste: 1903-1940*, Vallecchi, Firenze, 1941; A. BOBBIO, *Le riviste fiorentine del principio del secolo: 1903-1916*, Le lettere, Firenze, 1984.

⁵ Le prime esposizioni erano nate dai concorsi indetti dai committenti-editori per pubblicizzare le opere alle quali le illustrazioni erano dedicate. Tra le più note si possono ricordare quelle organizzate dall'editore Treves per *Vita di Vittorio Emanuele II* (Milano, 1900), da Alinari per *La Divina Commedia nuovamente illustrata da artisti italiani*, (Firenze 1900, 1901, 1902), da «Il Giornale della Domenica», *l'Esposizione delle Copertine*, per la prima copertina (Firenze, 1906).

⁶ La *Mostra di caricatura di Varese* del 1903 inaugurava una serie di manifestazioni a livello nazionale svolte in diverse città d'Italia. Tra le più significative la *Mostra umoristica di Milano*, promossa dal Circolo Piemontese nel 1908, dove era esposta la già citata raccolta di caricature di Luigi Rasi; *Frigidarium, Esposizione internazionale di umorismo* del Castello di Rivoli, organizzata in concomitanza con *l'Esposizione Internazionale di Torino* del 1911; la *Mostra umoristica di Firenze* del 1912 a cura dalla Federazione Artisti Toscani e, dello stesso anno, la *Mostra di arte umoristica e caricatura di Treviso*. Da segnalare ancora nel 1913 *l'Esposizione d'arte umoristica di Bergamo* e, nel 1914, *La grande mostra di Caricatura e di Umorismo* (itinerante), organizzata dalla rivista satirica torinese «Numero» che, aprendo agli artisti stranieri diventa un'esposizione a carattere internazionale.

⁷ Tra le più vecchie la rivista letteraria «*La Plume*» nata a Parigi nel 1889 e il settimanale popolare «*Gil Blas illustré*» fondato nel 1891 e noto per i disegni a colori di Théophile Alexandre Steinlen. Sempre di grande importanza era «*La Revue Blanche*» avviata nel 1891 e «*Le Rire*» del 1894. Del 1901, invece, era la nuovissima «*l'Assiette au Beurre*» che pubblicava solo fascicoli a tema illustrati da un artista alla volta tra cui figuravano anche gli artisti italiani Leonetto Cappiello e Umberto Brunelleschi. Sulle pagine di questi giornali umoristici si alterna-

vano le illustrazioni di Jean-Luis Forain, di Henri de Toulouse-Lautrec, di Pierre Bonnard, di Kees Van Dongen e di molti altri.

⁸ Per un approfondimento si veda G. MIRANDOLA, «Emporium» e *l'Istituto italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, Nuovo Istituto Italiano d'Arti grafiche, Bergamo, 1985.

⁹ Vittorio Pica studioso e critico d'arte di origine napoletana era stato anche il fondatore, insieme con Antonio Fradaletto e Riccardo Selvatico, dell'Expò Internazionale di Venezia. Aveva collaborato sin dal suo esordio, nel 1895, alla rivista «Emporium» diventandone l'animatore principale oltre che il direttore. Grazie alla sua rubrica *Taccuino di un amatore di stampe*, poi raccolta in fascicoli e nei tre volumi *Dagli Albi e dalle Cartelle, Sensazioni d'arte*, Bergamo 1904-16, aveva presentato, con lungimirante anticipo, gli sviluppi della grafica moderna internazionale curando interessanti approfondimenti sui principali illustratori italiani e stranieri.

¹⁰ A. MAGRI, cit., p.27.

¹¹ Prosa autobiografica del periodo parigino raccolta successivamente in *Opere*.

¹² A. SOFFICI, in M. RICHTER, *La formazione francese di Ardengo Soffici 1900-1914*, Soc. Editrice Vita e Pensiero, Milano, 1969, p. 9.

¹³ C. GRAMMONT, *Cronaca di uno scandalo annunciato*, in M. VALLÈS BLED (a cura di), *I Fauves e la critica*, Electa, Milano, 1999, p. 18.

¹⁴ B. SERENI, cit., p. 2.

¹⁵ Al Salon des Indépendants del 1886 dove Rousseau esponeva per la prima volta, la critica proponeva per questo artista un confronto con i "primitivi" del Trecento e del Quattrocento. Solo negli anni successivi era stata riconosciuta, a quella stessa pittura, un carattere di "ingenuità infantile".

¹⁶ William Rubin nell'*Introduzione* al saggio *Primitivismo nell'arte del XX secolo* puntualizza il significato di arte primitiva attribuito dagli artisti nel periodo compreso tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. I pittori primitivisti del XIX secolo si riferivano agli stili occidentali anteriori al Rinascimento in virtù della loro "semplicità e spontaneità". Nei primi decenni del XX secolo, viceversa, il significato di arte "primitiva" inizia a restringersi e ad indicare più specificatamente l'arte tribale (le maschere e le sculture scolpite africane e oceaniche) scoperta negli anni 1906-7 da Matisse, Derain, Vlaminck e Picasso. E' da quel momento che a Parigi, il termine "art nègre" incomincia ad essere usato come sinonimo di arte "primitiva". Crf. W. RUBIN *et al.* (a cura di), *Primitivismo nell'arte del XX secolo, Affinità fra il Tribale e il Moderno*, cit. e

M.G. MESSINA, *La revisione dei linguaggi: I Fauves*, in M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 1993.

¹⁷ M.A. PERROTTI, *Alberto Magri (1880-1939)*, Tesi discussa con il Prof. A. PARRONCHI alla Facoltà di Magistero, Firenze, A.A. 1979-1980 [La tesi è consultabile presso la sede della Fondazione Ricci di Barga] Maria Anna Perrotti, ha curato la catalogazione completa delle opere di Alberto Magri. Sono attribuite al periodo parigino oltre alle numerose vignette pubblicate sulle riviste umoristiche, un taccuino, alcuni disegni, una vignetta e due fotografie di disegni o acquarelli. Sul periodo parigino di Magri si veda anche F.SINI, *Alberto Magri caricaturista*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n°78, Carocci, Roma, 2002.

¹⁸ A. SOFFICI, *Opere*, Vallecchi, Firenze, 1968, Vol. III, pp. 305, 306.

¹⁹ B. SERENI, cit., p. 2.

²⁰ Nella sua Tesi Maria Anna Perrotti ha catalogato almeno 8 disegni riferibili al *Ferimento della bambina*, datati 1908. Uno in particolare, eseguito su carta oleata firmato e datato, riporta i seguenti appunti: *La madre. Bambina ferita. Donne pietose*.

²¹ Si veda in particolare il famoso *Crocifisso n° 20* del Museo Civico di Pisa. Cfr. A. PARRONCHI *Artisti toscani del primo 900*, cit. p. 93.

²² La tavola riporta la scritta *Emilio-Ottavio* e la firma A.M. Dopo quest'opera Magri farà uso del fondo oro solo saltuariamente come nel caso delle immagini di San Cristoforo tratte dalla gigantesca scultura lignea del Duomo di Barga. Un'altra tavola con lo stesso soggetto si trova conservata nel Palazzo Comunale di Barga.

²³ G. BORSI, *Presentazione della mostra di Alberto Magri al Lyceum di Firenze*, 1 giugno 1914, ora in «Rivista di Archeologia Storia e Costume», Lucca, anno VIII, luglio-settembre 1980, p. 20.

²⁴ M. DE MICHELI, C. GIANFERRARI, *Arturo Martini: il gesto e l'anima*, Electa, Milano, 1989, p. 16.

²⁵ Per un approfondimento si veda R. BARILLI, *Il ritorno all'infanzia dell'arte contemporanea*, in R. PERSINI et al., *Lo sguardo innocente, l'arte, l'infanzia, il 900*, Mazzota, Milano, 2000.

²⁶ J. NIGRO COVRE, *L'Espressionismo*, «Art e Dossier», allegato al n° 127, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1997, p. 25.

²⁷ La rivista del gruppo, curata da Kandinskij e Franz Marc, vede la luce nel maggio del 1912. Nell'«Almanacco» molto spazio è dedicato al tema della "composizione" in base all'importanza che "il problema della forma" assume per la vocazione teorica del gruppo di Monaco: la ricerca di forme "forti" per esprimere efficacemente i contenuti.

²⁸ E. PONTIGGIA, *La fanciullezza inattesa. La dimensione dell'infanzia nell'arte italiana della prima metà dell'Novecento*, in R. PERSINI et al., cit., p. 26.

²⁹ *L'Arte dei bambini* uscito a puntate sul quotidiano il «Caffaro di Genova» nel 1887 è pubblicato nel saggio *Santi e Artisti* nel 1894. In questo testo si tenta, per la prima volta, il confronto tra i manufatti artistici del fanciullo e le arti primitive, preistoriche e paesane.

³⁰ S. FERRARI, *Psicoanalisi, arte e infanzia a partire da Freud*, in R. PERSINI et al., cit., p. 58.

³¹ *Ivi*, p. 57.

³² *ibidem*

³³ S. FERRARI, cit., p. 60.

³⁴ La Società Umanitaria di Milano nasceva come ente morale nel 1893 grazie al lascito testamentario di Mosè Loira, mecenate milanese, che dava all'aggettivo "umanitaria" non il semplice senso di assistenza e beneficenza, ma di assistenza mediante lo studio, l'istruzione e il lavoro. Tra le diverse iniziative interne alle Scuole d'arti e mestieri promosse dalla Società figurava anche il reparto "Casa dei Balocchi". Sempre a favore dei disoccupati, nel 1907 era stato avviato (senza seguito) il progetto per il brevetto esclusivo di un Pinocchio, di cui si era interessato anche Vamba con il «Giornalino della Domenica».

³⁵ C.L.RAGGHIANI, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Ed.di Comunità, Milano, 1963, p.147.

³⁶ Una capillare diffusione di testate periodiche straniere per l'infanzia (in particolare francesi e inglesi) si era già realizzata negli anni compresi tra il 1881 e il 1900, anno in cui vengono alla luce ben 44 nuove pubblicazioni. Da quel momento l'incremento sarà di 3 nuove testate l'anno. Cfr. A.P. QUINSAC (a cura di), *La Borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, Silvana, Milano, 2004.

³⁷ Sul muro della casa è leggibile la scritta *Votate* e la firma A.M.

³⁸ Cfr. R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, trad., it., Feltrinelli, Milano, 1962, p. 147.

³⁹ L'acquarello ha come soggetto uno dei luoghi caratteristici della vita sociale di Barga, la Piazza Salvi e i suoi punti di riferimento principali, come chiariscono le scritte riportate: *Piazza Salvi, Teatrino, Scuola elementare*. In alto a sinistra sono chiaramente visibili la data e la firma: *Magri, Barga, 1909* e l'asterisco a lato della firma.

⁴⁰ B. SERENI, cit., p.2.

⁴¹ L'acquarello di Magri riporta la scritta: *Sul fosso Barga*, la firma e gli asterischi. Conservato a Castelvecchio Pascoli in casa Pascoli; sul ver-

so si legge: "fatto e riprodotto per l'inaugurazione del monumento a Mordini nell'anno 1906".

⁴² A. MAGRI, cit., p. 16.

⁴³ G. COSTETTI, *Alberto Magri*, «La Tempra», 16 giugno 1914.

⁴⁴ U. BOCCIONI, *L'arte di Alberto Magri*, «Gli Avvenimenti», Milano, 14 maggio 1916. L'articolo è riportato integralmente nell'appendice documentaria.

⁴⁵ U. BOCCIONI, *L'arte di Alberto Magri*, cit.

⁴⁶ A. MAGRI, cit., p. 15.

⁴⁷ Carrà accuserà nel 1920 Magri e Viani di aver travisato il ritorno ai primitivi copiandone i valori formali senza fare trapelare il senso mistico da loro sostituito con un banale e falso "sentimentalismo infantile". Cfr. C. CARRÀ, *Misticità e ironia nella pittura contemporanea*, «Valori Plastici», 1920, II, n° VII-VIII.

Tali accuse saranno poi ritratte in C. CARRÀ', *Il rinnovamento delle arti in Italia*, Il Balcone, Milano, 1945.

⁴⁸ A. PARRONCHI, *I tabù dell'arte moderna. L'imitazione dei primitivi*, «La Nazione», Firenze, 17 gennaio 1963.

⁴⁹ D'ALIROC, cit.

⁵⁰ Si tratta di: *Vacca al pascolo con guardiana* (matita su carta), *Panorama di Barga*, (tempera su cartone) e numerosi disegni.

⁵¹ R. GIOILLI, *Per curare la memoria turbata e l'orgoglio offeso*, «Pagine d'Arte» Milano, IV, n° 9, 1916.

⁵² s. a., A. Magri, «La Donna», Torino, 5 luglio 1914.

⁵³ Cfr., G. PASCOLI, *L'uomo giusto di Barga* in G. BRUNO, U. SERENI, cit., p. 40.

⁵⁴ La pergamena datata 16 febbraio 1912 è attualmente conservata nella Chiesa di San Nicolò a Castelvecchio.

⁵⁵ B. SERENI, *Alberto Magri, pittore baghigiano: 1880-1939. Piazza Garibaldi*, «Giornale di Barga», XV, n°176, Barga, 17 novembre, 1963.

⁵⁶ G. BUCCI, *Visita a Giovanni Pascoli*, «Italia letteraria», 12 luglio 1931.

⁵⁷ G. PASCOLI, *Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1912.

⁵⁸ U. SERENI, cit., p. 40.

⁵⁹ G. PASCOLI, *Prose* in U. SERENI, cit., p. 41.

⁶⁰ Per la presenza del mito di Orfeo nella cultura e nella sensibilità del Novecento si veda anche Cfr. M. FRANCK, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Torino, 1994 e C. SEGAL, *Orfeo, Il mito del poeta*, Torino, 1995 (anche la figura del "cantastorie" appartiene al ceppo degli Orfeidi).

⁶¹ G. BUCCI, cit.

⁶² G. PASCOLI, G. AGAMBEN (introduzione a cura di), *Il fanciullino*, Milano, Feltrinelli, 1992, p., 12.

⁶³ *ibidem*

⁶⁴ Così Umberto Sereni definisce la serie di collegamenti stabiliti, grazie alla presenza di Pascoli a Castelvecchio, con importanti esponenti della cultura e dell'arte italiana. Cfr. U. SERENI, *Per conoscere Alberto Magri*, cit., p. 28.

⁶⁵ s., a., *Leonardo Bistolfi a Barga*, «La Consonna», 23 febbraio 1913.

⁶⁶ Archivio Magri: (minuta) *lettera di Alberto Magri a Leonardo Bistolfi*, Firenze, 4 marzo 1914.

⁶⁷ Le disposizioni prevedevano che gli artisti ammessi fossero stati preventivamente selezionati da una giuria. Pochissimi erano infatti gli artisti invitati direttamente.

⁶⁸ Archivio Magri: (minuta) *lettera di Magri a Bistolfi*, Firenze, 4 marzo 1914.

⁶⁹ Archivio Magri: *lettera di Alfredo Caselli ad Alberto Magri*, Lucca, 29 marzo 1914.

⁷⁰ Archivio Magri: *lettera di Alfredo Caselli ad Alberto Magri*, Lucca, (s.d.).

⁷¹ Tra i soci della Corporazione figuravano i nomi di Antony De Witt, Adolfo Balduini, Lorenzo Viani e Moses Levy.

⁷² «L'Eroica» nasceva a La Spezia il 30 luglio 1911 con il sottotitolo «Rassegna d'ogni poesia». La rivista particolarmente curata dal punto di vista formale aveva come tratto caratteristico l'uso esclusivo della tecnica xilografica per la realizzazione delle illustrazioni. Tra i programmi della rassegna, infatti, oltre alla difesa della "poesia" figurava anche una decisa opera di promozione a favore dell'incisione su legno.

⁷³ A. MAGRI, *Artisti, Alberto Magri*, «Augustea», 30 giugno 1928.

⁷⁴ D'ALIROC, cit.

⁷⁵ G. BONETTI (a cura di), *G. Vasari, Le Vite*, Milano, Fabbri Editori, 1968, p. 18.

⁷⁶ B. SERENI, *A. Magri pittore barghigiano: 1880-1939, Piazza Garibaldi*, cit.

⁷⁷ Archivio Magri, *lettera di Giulio Caprin ad Alberto Magri*, Firenze, 3 aprile 1914.

⁷⁸ Vi erano esposte le seguenti opere: *Ferimento di una bambina*, *la Vendemmia*, *la Casa colonica*, *Il Bucato*, *la Casa in ordine*, *la Casa in disordine*.

⁷⁹ s.a., *Mostra artistica al 'Lyceum'*, in «La Nazione», 3 giugno 1914. Tra gli intervenuti il cronista notava numerosi personaggi di spicco:

“comm. Ugo Ojetti e signora, Luigi Bertelli (Vamba) e signora, sig. Brunelleschi e figlia, sig.ra Micheli Pellegrini, prof. Micheli Pellegrini, contessa De Nobili, Ezio M. Gray e Teresah, pittore Scarpelli, Massimo Bontempelli e signora [...], pittore Lorenzo Viani, scultore Rambelli, pittore Giovanni Costetti, xilografo Nanni, [...] e altri di cui ci sfuggono i nomi”.

⁸⁰ G. BORSI, cit.

⁸¹ *ibidem*

⁸² *ibidem*

⁸³ U. OJETTI, *Le pitture di Alberto Magri*, «Corriere della Sera», 3 giugno 1914.

⁸⁴ *ibidem*

⁸⁵ *ibidem*

⁸⁶ *ibidem*

⁸⁷ *ibidem*

⁸⁸ Si veda in merito il saggio di Francesco Cavallini.

⁸⁹ Ad esempio: Vittorio Podrecca, proprio nel 1914 a Roma, fondava e portava al successo il Teatro dei Piccoli.

⁹⁰ Archivio Magri, *lettera di Alfredo Caselli ad Alberto Magri*, Lucca, giugno 1914.

⁹¹ Archivio Magri, *biglietto di Leonardo Bistolfi ad Alberto Magri*, 13 giugno 1914.

⁹² D. MONTALBANO, *Un'arte nuova*, «La Tempra», Firenze, 2 giugno 1914.

⁹³ G. ANDRULLI, *Le opere di un "primitivo" dell'età nostra*, «Il Secolo», 4 giugno 1914.

⁹⁴ N. TARCHIATI, *Alberto Magri*, «Il Marzocco», Firenze, 7 giugno 1914

⁹⁵ A. STANGHELLINI, *Una mostra di Alberto Magri al Lyceum*, «Pagine d'Arte», Milano, II, n°11, giugno 1914.

⁹⁶ G. COSTETTI, cit.

⁹⁷ L. VIANI, *Battaglie d'Arte, ' Alberto Magri'*, «Versilia», 14 giugno 1914, IV, 26. (Questo articolo fu pubblicato integralmente sulle pagine de «Giornale Nuovo» il 21 giugno 1914 e su «La Vedetta» il 4 luglio 1914).

⁹⁸ *ibidem*

⁹⁹ *ibidem*

¹⁰⁰ Cfr., s., a., *L'arte nuova di Alberto Magri*, «La Gazzetta di Barga», 7 giugno 1914;

s., a., *Alberto Magri*, «La Corsonna», 14 giugno 1914; s. a., *Arte barghigiana*, «La Corsonna», 28 giugno 1914.

¹⁰¹ Archivio Magri, *Cesare Biondi ad Alberto Magri*, Siena, 3 giugno 1914.

¹⁰² *Sul Fosso, Barga; Ferimento di una bambina; Piazza Salvi*, la serie della *Vita dei campi* e quella della *Casa in Ordine, Casa in disordine*.

¹⁰³ Cfr., s.a., *Una mostra individuale alla Famiglia Artistica*, «La Famiglia Artistica» (bollettino periodico delle Belle Arti), Milano, 1 maggio 1916.

¹⁰⁴ Si tratta di una tempera su cartone che con ogni probabilità si ispirava al tragico evento dell'amico caduto. Quest'opera è stata recentemente pubblicata nel catalogo AA. VV., *La Grande Guerra degli artisti*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2006.

¹⁰⁵ Archivio Magri, *Ultima lettera di Giosuè Borsi alla madre*.

¹⁰⁶ Archivio Magri, *Augusto Guido Bianchi ad Alfredo Caselli* (s.d.).[La lettera fu fatta pervenire dal Caselli a Magri].

¹⁰⁷ Archivio Magri, *Augusto Guido Bianchi ad Alberto Magri*, Milano, 11 marzo 1916.

¹⁰⁸ Archivio Magri, *cartolina di Viani a Magri* (s.d.).

¹⁰⁹ Archivio Magri, *Alfredo Caselli ad Alberto Magri*, Lucca, 13 marzo 1916.

¹¹⁰ Archivio Magri, *Augusto Guido Bianchi ad Alberto Magri*, Milano, 25 marzo 1916.

¹¹¹ Archivio Magri, *Augusto Guido Bianchi ad Alfredo Caselli*, Milano, 15 aprile 1916.

¹¹² Questi erano principalmente costituiti dall'*Esposizione Intima Annuale* organizzata, annualmente appunto, della Famiglia Artistica nel mese di dicembre, dall'*Esposizione Annuale della Permanente* del mese di luglio di ogni anno e dalle *Esposizioni dell'Accademia di Brera* che si tenevano ogni due anni.

¹¹³ Tra i soci della *Famiglia Artistica* figuravano i più bei nomi della pittura e della scultura, oltre a musicisti, letterati, editori e critici d'arte. Tra gli artisti si possono citare Gaetano Previati, Angelo Morbelli, Adolfo Wildt, Leopoldo Metlicoviz, Tommaso Marinetti, Pietro Marussig, Lorenzo Viani, Carlo Erba, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Achille Funi. La Famiglia Artistica era diventata, rispetto alla più conservatrice Permanente, il centro di raccolta di tutti i giovani novatori. Già nel 1910 infatti i primi pittori futuristi parteciparono all'*Esposizione del Bianco e Nero* organizzata in marzo dalla *Famiglia Artistica* e alla successiva *Esposizione Intima Annuale* (con Arturo Tosi, Giuseppe Amisani, Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Leonardo Dudreville e Luigi Russolo).

¹¹⁴ A. BONZAGNI, *Mostra di pittura e scultura rifiutata alla X Esposizione dell'Accademia di Brera*, Milano, 1912.

¹¹⁵ Il gruppo nasce in una posizione parallela e più pacata rispetto al Futurismo, in particolare, per quanto riguarda le tematiche generali. Aderiscono al movimento l'arch., Giulio Ulisse Arata, il giornalista Decio Buffoni, l'arch., Mario Chiattoni, Leonardo Dudreville, Carlo Erba, Achille Funi, il critico Ugo Nebbia e il decano Gustavo Macchi, critico d'arte e critico musicale che, all'epoca, era il segretario generale della *Famiglia Artistica*. Come per il Futurismo, anche in questo caso, la dichiarazione programmatica del gruppo viene diffusa sotto forma di volantino, il 20 marzo 1914. Con la chiusura della mostra, però, nel giugno del 1914 il gruppo si sfalda.

¹¹⁶ Nello stesso anno Viani espone con il gruppo dell'«Eroica», sia alla *Mostra dell'Incisione Italiana alla Permanente* che alla *III Secessione Romana* e poi ancora a Firenze. Si veda, in proposito, il saggio di Pierluca Nardoni.

¹¹⁷ Archivio Magri, *lettera* (s.d.).

¹¹⁸ Di tale articolo e relative fotografie non vi è però alcuna traccia.

¹¹⁹ Archivio Magri, *Leonardo Bistolfi ad Alberto Magri*, Torino, 24 aprile 1916.

¹²⁰ L. VIANI, *A. Magri*, «Popolo d'Italia», Milano, 3 giugno, 1916.

¹²¹ L. VIANI, *Un pittore toscano. Alberto Magri*, cit.

¹²² L. VIANI, *La Lucchesia*, «La Rivista illustrata del popolo d'Italia», novembre 1925, a. III, n°11.

¹²³ s. a., *Si è fatto un gran parlare*, «Secolo XX», 1 luglio 1916.

¹²⁴ G. MARANGONI, *A. Magri*, «Natura ed Arte», 1 luglio 1916.

¹²⁵ Cfr. s. a., *La mostra Magri alla Famiglia Artistica*, «Avanti!», 8 maggio 1916; s.a. *L'inaugurazione della mostra individuale Magri alla Famiglia Artistica*, «Popolo d'Italia», 8 maggio 1916; s. a., *Profili d'arte, Alberto Magri*, «Il Messaggero toscano», 8 maggio 1916; s. a., *Alberto Magri*, «La Corsonna», 14 maggio 1916; E. FRANCHI, *Una impressione di abilità...*, «Resto del Carlino», Bologna, 11 giugno 1916.

¹²⁶ V. B., *Le opere di Alberto Magri alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 3 maggio 1916.

¹²⁷ s., a., *Alla Famiglia Artistica un primitivo?*, «Il Secolo», 3 maggio 1916.

¹²⁸ Il critico si riferisce alle opere datate 1915-1916 quali: *Il Cantastorie*, *La porta di Barga*, *Loggia del Mercato*, *La mia vita (Via del Pretorio)*, *L'Alaccia (Piazza Angelio)*, *Un sogno*.

¹²⁹ U. BOCCIONI, *L'arte di Alberto Magri*, cit.

¹³⁰ R. GIOLLI, *Per curare la memoria turbata e l'Orgoglio offeso*, cit.

¹³¹ R. GIOLLI, *La pittura in stile*, «Vita d'arte», Siena, ottobre 1916.

¹³² *ibidem*

¹³³ R. GIOLLI, *Pittori perduti: Alberto Magri*, «L'Ambrosiano», 28 marzo 1934.

¹³⁴ «Guerin Meschino», fondato a Milano nel 1881 dai fratelli Francesco e Giovanni Pozza (il Pozza Negher e il Pozza Biondin), proponeva soprattutto una satira di costume.

¹³⁵ Un personaggio nel quale non è difficile riconoscere il riferimento a Magri.

¹³⁶ s. a., *Mostre individuali*, «Guerin Meschino», Milano, 21 maggio 1916.

¹³⁷ Cfr. A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo 900*, cit. p. 109.

¹³⁸ Le opere realizzate nel periodo appena successivo alle esperienze milanesi rivelano come la sua ispirazione, fino a quel momento prevalentemente agreste, fosse entrata nuovamente in contatto, per la prima volta dopo l'esperienza parigina, con la realtà della grande città, uno dei temi preferiti dalla poetica futurista.

¹³⁹ Alessandro Parronchi suggerisce a questo proposito un riferimento a Giorgio De Chirico in *L'Enigma dell'ora*, (1910/11), Cfr. A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo novecento*, cit., p. 108; Umberto Sereni vi legge piuttosto una meditazione sullo scorrere del tempo. Cfr. U. SERENI, *Per conoscere Alberto Magri*, cit. p. 38.

¹⁴⁰ Sempre a quest'opera fa riferimento anche un altro studio riconosciuto nel retro di *Vacca al pascolo* (1918).

¹⁴¹ La data del 14 marzo, Cassa di Risparmio, Farmacia, Caffè, Fiaschetta.

¹⁴² U. SERENI, *Alberto Magri, pittore barchigiano 1880-1939. Ritorno a Barga*, «Giornale di Barga», XVI, n°52, domenica 15 marzo 1964.

¹⁴³ Archivio Magri, *Minuta della lettera di Alberto Magri a Lorenzo Viani* (s.d.).

¹⁴⁴ G. BORSI, *L'esposizione di Alberto Magri al Lyceum*, cit.

¹⁴⁵ U. SERENI, *Alberto Magri e Lorenzo Viani*, «Giornale di Barga», domenica 15 dicembre 1963, n°177.

¹⁴⁶ Per una esaustiva analisi del periodo si rimanda a, AA. VV., *Fra il Tirreno e le Apuane: arte e cultura tra Otto e Novecento*, Artificio, Firenze, 1990.

¹⁴⁷ U. SERENI, *Un'amicizia apuana*, cit., p. 46.

¹⁴⁸ Le tavole erano state incise con le scene tratte dal grande dipinto *Benedizione dei Morti del Mare* (1914). L'album, che venne realizzato con queste matrici, fu riprodotto in 100 esemplari uno dei quali si trova oggi conservato nella collezione della Galleria degli Uffizi.

¹⁴⁹ L'arte di Viani impressiona negativamente Boccioni che non esita, nel breve commento alla mostra, a sottolinearne l'eccesso di immobi-

lità, "di ieratismo angoloso, stecchito, gotico".U. BOCCIONI, *Bassorilievi in legno di Lorenzo Viani*, «Gli Avvenimenti», Milano, 14 maggio 1916
¹⁵⁰ Questo articolo segna anche l'inizio della collaborazione di Viani con il quotidiano di Mussolini la cui redazione era ben presidiata dalla sezione milanese della Fratellanza Apuana. Quest'ultima a Milano disponeva già della rivista «Critica Magistrale» sulla quale esordì Giuseppe Ungaretti.

¹⁵¹ L. VIANI, *Note d'arte*. "L'arte è armonia di errori", «Versilia», 1 maggio 1915, V, 21.

¹⁵² I. CARDELLINI SIGNORINI, *Viani e Magri: un'amicizia in stile*, cit., p. 75. In particolare Cardellini cita il "Maestro di Vico l'Abate", il "Maestro di S. Martino", il "Maestro del Crocefisso n°20" (citato anche da Parronchi).

¹⁵³ N. MARCHIONI, "L'arte della guerra" in Italia nel primo conflitto mondiale: alcuni sondaggi, in N. MARCHIONI et al (a cura di), cit., p. 36.

¹⁵⁴ I giornali per soldati furono distribuiti in modo sistematico dopo la sconfitta di Caporetto nel tentativo di rinsaldare il morale dei fanti dopo la tragica sconfitta delle truppe italiane e scongiurare il pericolo del disfattismo e della diserzione. Questi cosiddetti "giornali di trincea", composti da pochi fogli si affidavano in particolare alle illustrazioni, ai disegni satirici e alle vignette sia per sostenere il morale degli uomini sia per fare della propaganda. Ai consueti richiami alla coesione familiare si aggiungeva l'immagine del bambino soldato mutuato direttamente dall'illustrazione per l'infanzia (famoso il personaggio di Schizzo, il piccolo monello eroe di guerra, creato da Attilio Mussino per il «Corriere dei Piccoli»). La divertente e colorata grafica dei giornali per ragazzi passò, infatti, insieme agli autori più celebri, nelle vignette pubblicate su tali giornali. Un registro giocoso e il ricorso ad uno stile volutamente abbreviato caratterizzano così anche alcuni interventi di Sironi, (per «Il Montello» quindicinale dei soldati del Medio Piave) o di Carrà, De Chirico e Soffici (per «La Ghirba» giornale della V armata). Per un approfondimento sull'argomento si veda N. MARCHIONI, cit. e P. PALLOTTINO, *Storia dell'Illustrazione Italiana*, cit.

¹⁵⁵ Una delle questioni più dibattute a cavallo tra Ottocento e Novecento in Trentino riguardava la spinosa questione dell'origine transalpina (gallica o celtica) piuttosto che italica (etrusca) delle popolazioni locali.

¹⁵⁶ Nel 1910 aveva destato forte interesse la mostra di Klimt alla Biennale di Venezia.

¹⁵⁷ G. MARCHIORI, G. PEROCCO, cit., p. 78.

¹⁵⁸ R. BARILLI, *Tullio Garbari. Opere grafiche 1912-1931*, Edizioni d'arte Il Castello, Trento, 1987, p. 1.

¹⁵⁹ *ibidem*

¹⁶⁰ Nel 1915 Garbari aveva tentato di arruolarsi come volontario tra le fila degli austriaci ma, a causa del tifo contratto accidentalmente, era stato costretto a ritirarsi. Considerato dunque come disertore dall'esercito italiano non aveva potuto fare rientro a Trento.

Oswaldo Licini 1908-1920

FRANCESCO CAVALLINI

Bologna

Il periodo dell'Accademia

Di Oswaldo Licini si è scritto molto, capisaldi degli studi a riguardo sono infatti la monografia di Marchiori del 1968, la raccolta degli scritti e delle lettere edita nel 1974 (*Errante erotico eretico*) e, a seguire, i cataloghi delle mostre postume avvenute a Torino (1968-1969), Dortmund (1974), Ferrara (1980) e Firenze (1994), ma per quanto riguarda il periodo interessato è stato riscontrato una generale insufficienza di analisi critica a riguardo, unita ad una sorta di imbarazzo nell'inquadrare la produzione liciniana prima del 1920¹.

È stato con il saggio *Bologna cruciale 1914* di Ragghianti² che si sono poste le basi non solo per una liberazione dal vincolo limitativo del credito critico al solo ciclo astratto dell'artista, ma anche per ricollegare l'intero corpus alle riflessioni e alla crescente attenzione verso l'arte infantile e il disegno spontaneo in ambito italiano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo; il critico sottolinea che la letteratura sull'arte infantile fu un interesse e un impegno tipico della cultura pedagogica internazionale dopo il 1890, comprendendovi studi sulla 'psiche primitiva' e le assimilazioni dei prodotti infantili a quelli della preistoria.

'Infantilismo' e 'primitivismo' e, più in generale, astrazione e deformazione, sono i messaggi stilistici raccolti dagli artisti all'inizio del Novecento. Non si accettano più le traduzioni verosimili della realtà, come quelle del Postmacchiaiolismo toscano o del Impressionismo francese, per cambiare si usano

soluzioni sintetiche, veloci e appiattite, recuperate dal clima simbolista *fin-de-siècle* e dal mondo liberty di poco successivo, condividendo un principio di abbreviazione della pittura e il rifiuto della prospettiva rinascimentale.

Avendo ridato consapevolezza critica alla produzione liciniana di inizio secolo, è stato con la mostra avvenuta a Torino nel 1990 curata da Renato Barilli e da Alessandra Borgogelli che essa ha trovato posto e giustificazione all'interno del panorama artistico italiano, e più in particolare all'interno di quel "continente sommerso" denominato Espressionismo italiano³. Non essendoci stato in Italia alcun coagulo forte, nessun gruppo organizzato che assunse a propria bandiera l'Espressionismo, come è accaduto in Francia con il *fauvisme* o in Germania con la *Brücke*, secondo un'impostazione fenomenologica⁴ è stato possibile dai curatori della mostra collegare quelle particolari esperienze che, se ad una prima osservazione potevano apparire come isolate, per unità stilistica e teorica si configurano come 'membra sparse di un Espressionismo nostrano' in cui la produzione prima di Licini entra appieno. Rileggere l'opera di Licini in rapporto al concetto di 'primitivismo' e 'infantilismo', parallelamente al contesto culturale, ne restituisce l'integrità dell'artista nel periodo della sua formazione, ritrovando in esso i fermenti teorici e stilistici mai abbandonati per l'intera carriera, rispettando, e garantendone al contempo l'indipendenza stilistica di un uomo libero e ribelle autodefinitosi "contro tutte le tendenze, i gruppi, i programmi in arte"⁵.

Nella maggior parte degli studi critici dedicati a Licini, il periodo dell'Accademia, la 'preistoria' di Licini, viene letta unilateralmente come periodo in cui incontra ed assimila, per poi rimanerne sostanzialmente indipendente, la lezione futurista; certamente, nella sua biografia, è il dato più evidente che di-

viene quanto mai giustificato e insindacabile come riferimento, ma non certamente l'unico.

Oswaldo Licini nasce nel 1894 a Monte Vidon Corrado, in provincia di Ascoli Piceno, dove trascorse l'infanzia con il nonno Filippo, essendo la sua famiglia trasferita a Parigi già nel 1895 dove il padre, disegnatore e cromolitografo, iniziò a lavorare come cartellonista. Nel 1908 s'iscrive alla Accademia di Belle Arti di Bologna, luogo di formazione dell'artista di cui ci è pervenuto solo un suo lavoro, dove conosce i compagni di studi Morandi, Vespignani, Bacchelli e Pozzati. La città emiliana viene descritta dall'Arcangeli come condizione di stimolo durissimo, caratterizzata da una critica d'arte improvvisata, la quale "non diede ossigeno a uomini dotati che, in un diverso clima, avrebbero respirato altrimenti"⁶.

Dallo scarso mercato d'arte e dalle rare mostre, Bologna era all'inizio del secolo ancora avvolta nelle spire dell'eredità caraccesca e da un estetismo medioevalista auspice il Rubbiani, istanza questa già protesa nel 1908 verso un declino di popolarità come si evince dalla scelta di Leonardo Bistolfi e Adolfo De Carolis, artisti di fama nazionale estranei alla città, per le due imprese monumentali e celebrative più importanti⁷: il monumento a Carducci per Bistolfi e il ciclo di affreschi nel Palazzo del Podestà per De Carolis⁸. L'unica ricorrenza di rilievo nella città furono le annuali esposizioni d'arte organizzate dalla Associazione Francesco Francia a cui, dal 1910, cominciano ad aderire anche Giorgio Morandi, Giacomo Vespignani, Severo Pozzati. Alla rassegna del 1912 (dal 12 settembre al 6 Ottobre), organizzata nei locali della stessa Accademia di Belle Arti, Vespignani partecipò con *Notte d'estate* e tre studi, Mario Bacchelli con cinque studi e Severo Pozzati con due gessi, *Testa di guerriero* e *Mia madre*⁹.

Citando la nota rivista di Majani, una "Bologna che dorme" la si potrebbe definire se la si paragona ad altre realtà italiane

per quanto riguarda l'esercizio delle Belle Arti, ma che, per contrasto, fu ricca di fermenti, crocevia di incontri e scontri culturali in settori più mondani. All'inizio del secolo la città infatti occupò una posizione d'eccellenza nel campo della cartellonistica; presenza di rilievo fu l'attività dell'Atelier Chappius strettamente legata a quella di Dudovich, la cui prima presenza bolognese risale alla partecipazione della mostra della Francesco Francia nel 1900. Importante è la sua collaborazione per le imprese editoriali di grande rilievo quali la già citata «Bologna che dorme» (1899) e «Italia che ride» (1900), assieme ad Augusto Majani, Alfredo Baruffi. Le rassegne Francesco Francia diedero parallelamente nuova linfa per una ripresa della critica sia giornalistica che satirica, esemplificata con la nascita di «Bologna Artistica», foglio pirata di Ugo Valeri e Gigi Bonifogli impegnata nelle caricature dei dipinti presentati alla annuale rassegna.

Cartellonistica e caricatura satirica come apripista alla deformazione in un clima non immune al concetto di 'primitivismo' e di 'infantilismo' anche nelle pubblicazioni di più larga diffusione cittadina. In un articolo del 1908 apparso in prima pagina sul «Il Resto del Carlino», in occasione del Salon d'Automne di Parigi, il giornalista descrive molto bene il contesto caratterizzato da "lirismo mista ad ingenuità"; scrive infatti:

[si sente] un bisogno di spazio ingrandito, purificato dunque dalle gioie meravigliose di fanciulli, ma di fanciulli *sorti dal tronco di una umanità adulta*, quasi sbarazzata dalla menzogna sentimentale: di fanciulli, fanciulli *invaghiti di generalità* (?!) che essi esprimono in sintesi, in *semplificazioni* ardite nelle quali si annuncia un confuso desiderio di prendere il perduto contatto con la materia del mondo¹⁰.

A questo articolo ne segue un altro di poco successivo (5 aprile 1909) in cui, recensendo la venticinquesima esposizione al

Salon des Independentes, il giornalista definisce la mostra come "pazzesca manifestazione artistica" al pari di una "festa carnevalesca in un manicomio". Scrive, infatti:

[...] quadri indecifrabili. Un russo ha due tele: nubi rosse e nubi azzurre. Che cosa credete che si veda? Il primo contiene grandi macchie scarlatte e gialle in mezzo alle quali campeggiano quattro figurine medioevali che protendono le braccia nel vuoto; il secondo è ingombrato da agglomerati bluastri fra i quali si delinea vagamente un cavaliere che pare si precipiti in un burrone assieme alla sua cavalcatura (...). Poi vi sono i Primitivi: coloro cioè che si affaticano a imitare gli antichissimi pittori facendo disegni angolosì e svolgendo concetti di una *ingenuità che rivela la ricercatezza*¹¹.

Già da queste poche righe si evince come nel mondo dell'arte, all'inizio del secolo, si sia insinuata la necessità per gli artisti di abiurare la sapienza secolare insita in un mimetismo codificato da perfette conoscenze prospettiche e anatomiche. Si ricorre alla *docta ignorantia*, ci si riferisce direttamente ai prodotti dei primitivi e dei bambini, a quelle 'gioie di fanciulli' ma non riproposti secondo uno stile meramente citazionista, in quanto "sorti dal tronco di una umanità adulta"¹². Una sorta di 'ripetizione differente' in grado di dare una traduzione del mondo veloce ragionando per generalità, per astrazione, per sineddoche, attraverso le quali esprimersi per sintesi e in semplificazioni.

'Generalità', 'semplificazione' e 'sintesi' si possono utilizzare dunque come parole chiave per descrivere la prima opera nota di Licini, il *Ritratto di Nonno Filippo*, opera datata proprio 1908. Qui si evince un rude trattamento imperniato nella riduzione dei dati icastici, eliminando il fenomenismo accidentale del soggetto secondo un procedimento astratto, deduttivo, svolto fino a penetrare l'idea di esso.

Contemporanee notizie di esperienze deformanti, riecheggiate grazie ai quotidiani e alle riviste d'arte specializzate¹³, giungevano a Bologna anche dalla vicina Faenza in occasione della "Prima mostra d'arte romagnola" inaugurata il 15 Agosto del 1908. Tra i tanti artisti partecipanti, come Domenico Baccarini, Augusto Majani, Adolfo De Karolis, Leopoldo Melticovitz, Ercole Drei e Domenico Rambelli, si rileva la presenza di Lorenzo Viani nella sezione bianco e nero, salutato dalla critica come "incisore combattente dell'idea"¹⁴.

Dagli angusti spazi provinciali, nelle cui infrastrutture si agitavano già fermenti di insorgenza, unico risvolto alternativo alla stagnazione della pratica artistica era il dilagare onnivoro della 'mentalità futurista'. Il 5 febbraio del 1909 la «Gazzetta dell'Emilia» di Bologna pubblica in anteprima nazionale ed internazionale stralci del *Manifesto del Futurismo*¹⁵; parallelamente il 19 marzo sul «Il Resto del Carlino» appare un articolo firmato Antonio Bruers ed emblematicamente intitolato *Come cadendo in un fosso si può inventare il Futurismo*.

Una vera rivoluzione che turbò la realtà passatista bolognese a cui certo Licini non poté rimanerne passivo; come rilevato da Marchiori, "all'Accademia di Belle Arti di Bologna i due (Licini e Morandi) furono alquanto in anticipo sui tempi" sia in seguito alla "scossa energetica del Futurismo, sia soprattutto per l'attenzione intelligente ai primi messaggi cezanniani e cubisti venuti per le vie de «La Voce» e di «Lacerba»¹⁶. L'accento più marcatamente posto da Marchiori alle due riviste, al di là della 'tendenziosa ostilità' del critico veneziano al movimento futurista¹⁷, sposta l'attenzione al polo fiorentino come aperture culturali altrimenti negate; fra le pagine della rivista «La Voce» si incontrano, infatti, gli scritti di Soffici sugli Impressionisti¹⁸.

"Si andava a parlare fuori porta o sugli scalini di San Petronio, di Soffici e della Voce, di Cézanne e degli impressionisti"¹⁹ ha affermato Severo Pozzati (Sepo) ricordando gli anni

dell'Accademia con Licini e Morandi. L'importanza del ruolo culturale di Soffici come informatore sugli sviluppi artistici francesi consta non solo nell'aver organizzato la prima ampia mostra italiana dedicata interamente all'Impressionismo a Firenze nel 1910 (di cui peraltro si attesta la visita di Morandi e in cui vennero esposte opere di Cézanne, Medardo Rosso e Matisse) ma soprattutto nel aver giustamente individuato in Cézanne il passaggio verso i valori di un postimpressionismo e iniziatore di un mondo nuovo, di un ritorno rude e severo a un primitivismo. Osserva in proposito Soffici:

Non più impressioni frammentarie, ma una visione compatta, genuina e libera come quella degli antichissimi artisti d'Egitto o dei pittori-poeti sbocciati e fioriti intorno alla piccola tomba miracolosa di S. Francesco²⁰.

Il critico individua una visione infantile e primitiva nell'opera di Cézanne che mancava ai compagni parigini. Stabilendo un rapporto fra il pittore provenzale e la relazione primitività-modernità. Continua il critico:

il primitivo d'oggi accumula in sé l'esperienza di molti secoli... Se si volesse stabilire l'arte di Cézanne e quella di un primitivo italiano, etrusco o egiziano, bisognerebbe forse dire che egli ha fatto [...] una sintesi *a posteriori*, mentre questi fecero una sintesi *a priori*²¹.

Una sintesi dunque che penetra nelle cose "frugandone il corpo fino al sangue e alle ossa"²².

Congedando l'articolo, Soffici si augura che l'Italia tragga insegnamenti dall'artista francese, a quell'Italia "cui egli ha fatto vedere come dai capolavori dei suoi antichi maestri del Trecento e del Quattrocento si possa dedurre una pittura libera, feconda, sincera e meravigliosamente moderna"²³. Licini stesso dichiarò in varie occasioni l'importanza che ebbe il maestro

provenzale: sia rispondendo al *Questionario Scheiwiller* nel 1929 e sia in una lettera a Marchiori del 1939 in cui dichiarava di essersi "abbeverato" insieme a Morandi prima della Grande Guerra²⁴.

Di primitivismo dunque si incominciava a parlare come atto di insorgenza alle regole accademiche del 'fare arte' sia nella critica artistica e sia in quella giornalistica nello stesso arco temporale in cui, proprio a Bologna, vennero rinvenute due tombe etrusche nel centro della città²⁵. Andamenti *paratattici*, *monocromia* e occlusione ad ogni fuga prospettica (qualità proprie delle prime opere liciniane e delle opere antiche) riemergono dalle fondamenta della città dalla eredità caraccesca. Gualdoni, nel suo saggio intitolato *La condizione scalza*²⁶, descrive Licini come l'unico artista italiano che abbia preso a pensare europeo in tempi assai precoci, e dal 1913, anno della fondazione e della sua stessa diffusione nella città petroniana, «Lacerba» riveste il ruolo di formidabile canale di aggiornamento internazionale, in grado di documentare riguardo gli sviluppi e le realizzazioni del Cubismo e del Futurismo.

Licini: un 'quasi' futurista

Attorno al 1913, gli anni della 'preistoria' liciniana, il Futurismo e l'europeismo culturale promosso da Marinetti svolgevano un ruolo di aggiornamento e di apertura culturale che doveva influenzare da vicino e finire coll'implicare Licini. Le indicazioni che provenivano da Marinetti, gli orientamenti che dal 1913 «Lacerba» consacrerà e diffonderà in Italia, stimolavano il pittore marchigiano a percorrere l'area simbolista e post, dalla quale nel 1913 dovevano nascere le peripezie di Bruto.

Nei mesi che precedettero la stesura dei *Racconti di Bruto*, a Bologna del Futurismo si poteva leggere soltanto qualche bre-

ve articolo nei giornali locali e caratterizzati da una critica non troppo favorevole²⁷. Contrariamente a quanto riferisce Cervellati, nel suo sforzo di porre Bologna al centro delle ricerche futuriste prima della Grande Guerra, nella città emiliana il Futurismo 'non attacca', rimane una zona disattesa in cui i programmi marinettiani non riescono a saldarsi culturalmente.

Tra Milano e Firenze dunque, Bologna era al centro dell'attenzione e della strategia propagandistica futurista, e fu per questo che il 19 gennaio del 1914 Filippo Tommaso Marinetti occupò per quattro giorni l'aula di Antropologia dell'Università. Alla conferenza, a cui partecipò anche Licini, il leader del Futurismo parlò dei danni della cultura umanistica e della necessità di formare dei tecnici invece di sapienti, lanciando al contempo invettive contro la "lue passatista", contro la "muffa professorale", il museo e il "tradizionalismo archeologico e pedante"²⁸; prese parola anche Boccioni che discusse riguardo il dinamismo plastico e stati d'animo.

Di grande impatto fu per Licini il Futurismo, ricchi sono nella biografia dell'artista i riferimenti che attestano un interesse non superficiale, per non dire addirittura di 'adesione', alla poetica d'avanguardia italiana. Emblematica è la partecipazione alla rissa (le 'compenstrate idee in movimento') presso il Teatro del Corso di Bologna per la rappresentazione della *Fanciulla del far west* di Puccini nel gennaio del 1913, avvenuta in seguito alla pubblicazione del manifesto sulla musica di Pratella²⁹; partecipò inoltre alla serata futurista a Modena dello stesso anno e alla già citata conferenza del 19 gennaio del 1914 a cui fece seguito la serata organizzata al Teatro Corso il 4 febbraio. Qui lo stato maggiore futurista (Carrà, Boccioni, Balilla Pratella e Russolo) tentò di mettere in scena *Elettricità* ma la rappresentazione, a cui parteciparono anche Bacchelli e Morandi, venne interrotta dalle intemperanze del pubblico comprendendo il proverbiale lancio di ortaggi³⁰. È inoltre da segnalare il

ricordo del pittore Mario Tozzi (studente dell'Accademia a Bologna dal 1912) di Licini come un pittore futurista, con "gli occhi da puledro impazzito, oggetto dell'ammirazione dei più giovani perché si diceva che la madre avesse posato per il grande Medardo Rosso"³¹, concomitante alla frequentazione della casa di Francesco Balilla Pratella. Conosciuto attraverso Vespignani nel 1913, la villa può essere considerata vero e proprio 'cenacolo artistico lughese', frequentata da artisti e intellettuali come Giorgio Morandi, Vespignani, De Pisis, lo scrittore Riccardo Bacchelli e Domenico Rambelli. Ricorda a proposito Pratella:

Né debbo lasciare sotto silenzio il passaggio dalla mia casa o la frequentazione in essa, e specialmente nei primi tempi, del pittore scrittore e romanziere italiano vivente, Riccardo Bacchelli, allora agli albori della sua luminosa carriera; del fratello suo Luigi, buon pittore; del grande e geniale pittore Giorgio Morandi e del suo bravo compagno d'arte Osvaldo Licini, marchigiano, entrambi studenti allora, e col lughese Giacomo Vespignani, all'Accademia di Belle Arti di Bologna³².

Si può dunque considerare quella di Licini come un'adesione 'ideale' al Futurismo perseguitata per l'intera carriera: basti menzionare le testimonianze di amici compaesani che ricordano le sue letture e declamazioni dei manifesti futuristi a Monte Vidon Corrado di Licini³³, l'adesione al manifesto di Marinetti sulla "Italianità dell'arte moderna" nel 1938 e l'esposizione alla Quadriennale di Roma nella sala dei futuristi 1939³⁴, ma che di fatto non giustificano l'affermazione di una affiliazione dell'artista marchigiano al movimento. Continua Pratella nella sua *Autobiografia*:

Se il Vespignani, come ho già detto, e il Licini avevano aderito *per lo meno idealmente* ai principi del Futurismo e assieme a molti altri, il Morandi perlomeno li aveva preso in seria considerazione e il Bac-

chelli non si dimostrava né avversario né spregiatore del movimento³⁵.

Rimandando a un secondo momento l'analisi stilistica, è possibile affermare, seguendo le sue stesse dichiarazioni, che durante l'intera carriera Licini abbia strenuamente combattuto per la propria indipendenza rispetto ai movimenti a lui contemporanei; gli imitatori di uno stile, qualunque esso fosse, non gli interessavano, li considerava "legione", seguaci di una scuola, non certo degli artisti originali. Affermava infatti che "Solo l'artista mi interessa quando è grande"³⁶.

Licini non poteva adeguarsi alla disciplina di un gruppo, sia nei confronti del Futurismo e sia, successivamente, nei confronti del "Milione". Annunciando apertamente nel 1935 la sua vicinanza, la sua adesione alla poetica degli artisti lombardi, al contempo si scostava da essa. Si legge infatti nella *Lettera aperta al Milione*:

Noi non ci conosciamo amici del *Milione*. Per caso ci siamo trovati in quella nona saletta della Quadriennale (...). E mi avete invitato a esporre a Milano. Vi confesso che lo faccio un poco malvolentieri. Alle vostre insistenze mi sono piegato per quella disciplina che impone la nostra regola³⁷.

Un fattore per l'autodeterminazione di Licini rispetto al Futurismo è possibile rintracciarlo nella lettera indirizzata a Balilla Prattella del 17 settembre del 1913 in cui, pregandolo per una pubblicazione su «Lacerba» degli appena terminati *Racconti di Bruto*, dichiara la sua "autenticità di futurista convinto, vecchio e disinteressato"³⁸. L'importanza per l'artista per il valore e il significato delle parole non può essere messo in secondo piano, e quindi risulta essere di particolare importanza l'auto definizione di futurista "vecchio" e "disinteressato", pur rima-

nendo autentico; appena diciannovenne Licini già si percepisce non avviluppato nelle spire delle teorie futuriste con foga giovanile, disinvolta, immatura, acerba e impreparata, ma dichiara di essere "vecchio", abbastanza maturo per assorbirle e andare oltre, per non risultarne implicato e quindi esserne disinteressato.

Per Marchiori, Licini si configura come la categoria dell'avanguardia "per l'indipendenza dello spirito, per l'incapacità di accettare le situazioni ufficiali, per il rifiuto costante di ogni norma e di ogni legame"³⁹; ma a questo dato non deve sfuggire all'esame critico la grande influenza esercitata dal Futurismo (sia lacerbiano che milanese) sul pittore marchigiano, una influenza che se non ha avuto conseguenze sul piano stilistico a livello macroscopico e macro-strutturale, quanto più evidente è sul piano retorico-ideale. In particolare è nel linguaggio eversivo della protesta e della contestazione che la foga dell'eresia futurista viene intesa più come modello di comportamento antiborghese e anticonvenzionale, la quale lo accompagnerà per l'intera carriera artistica. In *Natura di un discorso* del 1937, contributo di Licini pubblicato nel «Corriere Padano» in difesa dell'arte astratta e incentrato nella polemica contro la generale tendenza di 'ritorno all'ordine' dilagante in Italia, emblematico è il ricorso alla retorica anticlassica del Futurismo eroico d'anteguerra, misto di ironia e sarcasmo. Scrive, infatti, l'artista:

La soperchieria stupida che l'arte debba essere fatta con norme, misure, canoni, materiale d'obbligo, e che l'arte sia la imitazione della natura, o che sia la riproduzione dell'uomo vestito o ignudo, cioè dell'uomo copiante eternamente la sua immagine esteriore in una specie di narcisismo idiota, non la sopporteremo mai. E la palla al piede della tradizione non la trascineremo mai, nemmeno se ci fucilate⁴⁰.

In una lettera a Marchiori, l'artista rincara sentenziando che "di fronte a così spudorata idiozia, io mi sento diventare un criminale. La peste archeologica! Lei ha diagnosticato bene il male. Ma non basta. Bisogna cominciare a fucilare"⁴¹.

Qui, contro "il movimento dei Funi e dei Carrà, Licini rivolgeva la merda di Bruto"⁴² citando le stesse parole che il Carrà futurista impiegò in un intervento presso il Teatro Verdi di Firenze nel 1913; in quella sede Carrà accusò i critici di incoraggiare "gli scimmiettatori, i copisti più balordi dell'arte del passato", in grado di destinare ai soliti "compari" i premi in "biglietti da mille", riempiendo le gallerie nazionali di "croste"; "tutti indistintamente i critici italiani [...] meriterebbero di essere fucilati nella schiena sulle pubbliche piazze"⁴³.

I *Racconti di Bruto*, seppure da molti inquadrati all'interno del Futurismo, sono in realtà una chiara testimonianza di una dimensione primitiva subordinata a quella futurista.

Tra agosto e settembre del 1913, Licini scrive i *Racconti di Bruto* durante le vacanze estive presso Monte Vidon Corrado. Cinque racconti autobiografici, in cui figurano i compagni di studio e amici Giorgio (Morandi) e Giacomo (Vespignani), a cui valsero il riconoscimento di Marinetti: "a Osvaldo Licini, all'autore di Bruto in città, con profonda simpatia futurista; scritta autografa in calce, e successivamente ripresa a matita da Licini stesso rinvenuta, e poi pubblicata, su una copia del volume del 1919 di *8 anime in una bomba* dai curatori di *Errante erotico eretico* nella biblioteca di Licini.

Gran parte della critica liciniana è unanime nel confermare l'incidenza dei procedimenti metaforici provenienti da Laforgue, Lautréamont, dal Palazzeschi del *Codice di Perelà* e dal Soffici del *Lemmonio Boreo*. Sono individuabili inoltre stilemi crepuscolari derivanti dalla conoscenza dell'amato Dino Campana⁴⁴, personaggio prima ancora che autore dei *Canti*

Orfici, e particolari influenze provenienti dal teppismo retorico lacerbiano di Giovanni Papini; è stato rilevato che, oltre alla stessa predilezione per il turpiloquio, per le scabrose allusioni sessuali e per esternazioni fisiologiche, anche il marcato disimpegno politico di Bruto e compagni ("Noi non ci interessiamo di politica!", grida Bruto nell'episodio *La conversazione sentimentale*) richiama il disprezzo per la politica esternato da Papini in *Fregiamoci della politica*⁴⁵.

Per meglio comprendere e contestualizzare il testo liciniano, ci si avvarrà di due chiavi di lettura e di analisi dei *Racconti*: 'iperbole' e 'paratassi'.

Secondo Zeno Birolli, la presenza corporea di Bruto si dà in modo anti-descrittivo e non-naturalistico, equivalente ad un sostantivo-metafora, ovvero attraverso una immagine ad alta condensazione visiva⁴⁶. Prima ancora che parola, Bruto, archetipo di ribellione e di insofferenza, diviene istanza composta da azione e gesto, diviene comportamento, la cui gestualità invettiva non può attendere di farsi parola ma si risolve in immagine. La velocità, inneggiata dai Futuristi, in questo caso viene quindi riconfigurata in una concatenazione serrata delle vicende che acquistano sempre più ferocia realizzandosi stilisticamente con enumerazioni di sinonimi che si amplificano⁴⁷. Quasi al limite del valore esponenziale della serie di Fibonacci, queste continuano e si moltiplicano in una data direzione superando continuamente la nozione di limite, in modo tale da definire l'indirizzo seguito sia il superamento stesso della norma, la trasgressione che sublima quella necessità di sovversione intellettuale che non può trovare realizzazione nella realtà. Un comportamento iperbolico degno del 'prodigioso primitivo' che immagina di scaricare il fucile sugli "omarini"⁴⁸ solo per il gusto infantile di terrorismo attraversato in una 'ilarità deformante' e 'grottesco ludibrio'⁴⁹.

Erotismo e brutalità fanno sì che Bruto oltrepassi continuamente e costantemente i limiti del divieto secondo una scelta stilistica che denuncia aborrimiento per qualsiasi forma di reticenza, litote o eufemismo; organizzate in sequenze in asindeto, le azioni, o immagini, vengono ordinate parallele in una catena unica grazie ad un elemento oggettivo che le apparenta, ovvero secondo un procedimento *paratattico* che frattura in unità minime il tempo e lo spazio della macro struttura generando simultaneità fra il tempo narrativo e il tempo della sequenza. La paratassi si configura dunque come espressione stilistica del rapporto tra Bruto e la realtà, un rapporto secondo cui quest'ultima, la realtà, si concretizza in qualità di disposizione oggettuale che stimola l'istinto alla distruzione del primo, azione stessa che denota un rapporto vitalistico con l'oggetto.

Bruto è un personaggio che non ha memoria, è un 'primitivo', ed è per questo che la paratassi diviene forma stilistica centrale all'interno della poetica liciniana, e più in particolare all'interno della organizzazione sia temporale che spaziale (sia nei *Racconti* che nella produzione pittorica) in quanto giustapposizione di parole-immagini-azioni-comportamenti in cui il concetto di 'durata' è perso, in cui non esiste il 'passato' vivendo, o per meglio dire, rivivendo un eterno presente⁵⁰ privo di rapporti gerarchici.

Poi sono venuti Ogetti, Waldemar George, e tutti i Maraini della terra, e l'uomo fu di nuovo incoronato re del mondo. Si tornò a ripetere che l'uomo era il microcosmo dell'universo, che l'uomo era il metro, la misura di tutte le cose, che tutto era nel tutto, e che col metro estratto dalle viscere dell'uomo si poteva ricavare la chiave del cosmo. Vecchie più del cucco queste frasi dovevano servire ad estrarre il ragno dal buco: l'Arte. E furono dette per la salvezza dell'Arte Mediterranea⁵¹.

Alla tesi ottimistica "dell'Uomo Re", frutto di un'arte che ripristina in modo ossequioso il punto di vista e la prospettiva come regola e misura ordinatrice spaziale e non di meno sociale, Licini oppone l'antitesi del "uomo verme che si torce sopra la terra, incapace a decifrare il mistero e a domare qualsiasi forza della natura"⁵².

Terminata la stesura dei *Racconti di Bruto*, Licini ne tenta la pubblicazione su «Lacerba» portandola all'attenzione di Balilla Pratella attraverso la già citata lettera⁵³, presentandoli come racconti "tutti invasati da un cinismo brutalissimo", quello stesso cinismo che ritroviamo al punto n. 7 delle componenti del "meraviglioso futurista" ne *Il teatro di Varietà*⁵⁴ scritto da Marinetti nel 1913; tra gli altri elementi del "meraviglioso futurista", spiccavano non a caso, la caricatura, il ridicolo, l'ironia, le cascate di ilarità irrefrenabili, tutte qualità riconducibili alla figura di Bruto, personaggio che si potrebbe descrivere come nato dalla "fusione ribollente di tutte le risate, di tutti i sorrisi, di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di tutte le smorfie dell'umanità" costruito da "tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia"⁵⁵. Incline alla violenza che lo connatura e ne fa un uomo primitivo, diviene prossimo alla natura animale: "primitivo", appunto, doveva essere *il Teatro di Varietà*, come si legge nel punto n. 14.

Di primitivismo è lecito parlarne, riguardo il parallelismo fra *Racconti di Bruto* e *Teatro di Varietà*, soltanto nella accezione che concerne la liberazione delle pulsioni libidiche secondo la privazione di qualsiasi costrizione esterna da parte del soggetto: non a caso, nello stesso anno della stesura dei racconti liciniani, fra le pagine di «Lacerba»⁵⁶, Papini aveva contrapposto all'uomo secondo, "soffocato" e "imbrigliato" dalle regole della condotta morale della civiltà (istanza oggetto della confe-

renza di Marinetti il 19 Gennaio del 1914 all'Università di Bologna), l'uomo *primo*, brutale e selvaggio, ancora prossimo alla sua originaria animalità liberato dallo stato di veglia e agente nel sogno. Significativo a riguardo è *Nottata sentimentale*, racconto dell'incontro erotico fra Bruto e Dodò, l'amante del protagonista "che fa la puttana anzi la cocotte"⁵⁷, ambientata in una camera da letto, sospesa tra sesso e delirio onirico. Il nottambulismo papiniano metteva in stretta relazione l'erotismo con la rinascita notturna dell'uomo primo, osservando come l'alcova era "il miglior laboratorio, il luogo della conoscenza di sé medesimi"⁵⁸; Papini si riferiva espressamente all'inconscio, e individuava cinque categorie in cui l'uomo primo era presente anche nello stato di veglia: il *selvaggio*, il *bambino*, il *delinquente*, il *pazzo* e il *genio*, tutte istanze in cui riconosceva "gli ultimi resti dell'uomo originario dell'uomo vero"; vi erano ancora "dei selvaggi non civilizzati, dei bambini non istupiditi, dei grandi cattivi in libertà, dei pazzi interessanti e dei geni non addomesticati"⁵⁹. Il Bruto di Licini è tutto questo, al tempo stesso un selvaggio, un bambino, un delinquente, un pazzo, un genio, un primitivo, un *dotto ignorante*.

Bruto, primitivo non già di una "nuova sensibilità futurista completamente trasformata"⁶⁰, ma, al contrario, primitivo di una sensibilità in attesa di essere rinnovata; nei *Racconti di Bruto*, testo che, più che futurista, rientra nel clima della letteratura espressionista⁶¹, è fin troppo forte il richiamo a suggestioni a cui oggi è possibile fare un parallelismo con soluzioni paradadai-
ste, in quanto la distruzioni, la violenza e le intemperie morali sono fine a se stesse, sono gratuite, effettuate "per divertimento, per passatempo"⁶², non servono ad un futuro "rinnovamento".

Andò a sedere al piano e così colle mani piano, forte, come volete, colpì i tasti a caso: poi con un pugno sfondò il piano, con una ginoc-

chiata lo sbracò, con una calciata lo stuprò, con una manata lo sbudellò. Gettò il cagnolino dalla finestra perché abbaia⁶³.

Descrivere una distruzione di un pianoforte utilizzando predicati verbali che comportano un atto stupratorio e violento verso una persona e non verso un'istanza oggettuale (sbracare, ovvero togliere i pantaloni, stuprare e sbudellare), implica imporre sull'oggetto un marchio vitalistico di pulsionalità primaria, derivante da una spiccata "ossessione lirica della materia".

Per concludere, risulta doveroso fare una precisazione: sono inequivocabili i riferimenti e le influenze futuriste implicate nel testo⁶⁴, ma esse rimangono come appendice alla storia in quanto non hanno valore funzionale o strutturale all'interno della *fabula* e, cosa basilare per discernere in modo critico il rapporto Licini e l'avanguardia italiana, vi è una sostanziale divergenza fra concetto di "distruzione" per Licini e la "distruzione" futurista. Mentre quest'ultima è votata ad un rinnovamento, necessaria per una ricostruzione, per Bruto-Licini essa si configura come necessaria ma fine a sé stessa, indispensabile altresì per riportare al grado zero, al livello uomo-verme, il genere umano capace però, contrariamente all'animale, di trascendersi, di "evadere dal suo involucro bestiale e dall'ambiente"⁶⁵ grazie all'Arte. Una dimensione futurista dei *Racconti di Bruto* però subordinata alla dimensione primitiva.

La mostra all'Hotel Baglioni

Il 21 marzo del 1914 Licini espose, assieme a Pozzati, Bacchelli, Vespignani e Morandi, nei sotterranei dell'Hotel Baglioni di Bologna, alla cui inaugurazione presenziarono, oltre a Pratella, anche Marinetti, Carrà, Boccioni e Russolo. La mostra fu salutata dalla critica giornalistica cittadina il giorno prima della

inaugurazione (20 marzo) da un trafiletto apparso su «Il Resto del Carlino»

Una esposizione di pittura e scultura. I 'secessionisti' del Baglioni. (...) Pittura e scultura dedicata ai sensitivi del colore, agli spiriti colti, ai giovani. Così pensano i cinque audaci che hanno messo insieme una cinquantina di saggi e li espongono domani al giudizio del pubblico

Il 22 marzo, sulla stessa testata giornalistica, la mostra venne così recensita da Ascanio Forti:

Tre buoni quarti del pubblico che ha visitato i cinquanta lavori esposti [...] ha sentenziato sommariamente: È (sic) una mostra futurista [...]. In realtà si tratta invece d'una esposizione di artisti giovani [...] i quali non hanno paura nemmeno del Futurismo e non temono di ostentare qualche postulato. Puntolinismo [sic], impressionismo, cubismo, Picasso, Medardo Rosso, sono diavolerie che non li hanno spaventati. [...] O. Licini vorrebbe rincarare la dose futuristica con dei movimenti di rotazione e rivoluzione di piani, con degli schematismi di natura morta e con una compenetrazione della terra (rosso simbolico) con il cielo (azzurro simbolico, rotto da strappi gialli). Ma c'è stato chi ha riconosciuto in questa armonia giallo-rosso-azzurrina uno sfondo di cielo (guizzante i rondini) che niente meno dipinse Lorenzo di Credi. E - purtroppo - un autoritratto del Licini ha tutti gli elementi a posto, senza rotazioni, rivoluzioni o compenetrazioni⁶⁶.

Mentre il 23 marzo Sebastiano Sani scrisse su «L'Avvenire d'Italia»:

Pittori d'Avanguardia. Si chiamano così (...) ma non sono futuristi, nel senso ufficiale e catastrofico della parola (...). Essi si sono forgiati una loro estetica superatrice delle formule fin qui in uso, hanno buttato in un canto con un calcio disperatoso e iracondo i precettari, per affacciarsi con puro animo sensibile alla scena della realtà esteriore e interpretarla, ed esprimerla con criteri e procedimenti individuali, vale

a dire così come la sentono, bella o brutta, buona o cattiva deforme o perfetta che sia la loro sensazione (...). Un quadro di Licini e uno di Vespignani, fresche sensazioni montanine, furono ammirati dalla maggioranza dei visitatori, per la dolcezza malinconica delle tinte, e per quel senso di poesia mattinatale, rugiaosa e languida, che li informa (...). Cotesti artisti irrompono verso una loro meta ideale con la generosa violenza della loro gioventù, passando tra rovi e ostacoli a capo chino, ostinati e pertinaci⁶⁷.

Già nella critica giornalistica viene evidenziata una divergenza fra le opere esposte al Baglioni e le contemporanee ricerche futuriste, ma in evidente stato di imbarazzo nel definirle, in bilico fra pittori "d'avanguardia" o "secessionisti". "Secessionista è, forse, un termine che si adatta di più al carattere di Licini"⁶⁸, scrive Marchiori confermando quanto affermato da Ragghianti, ovvero che la mostra rientrava nel quadro di un progetto annessionistico da parte dei futuristi, esteso nei due anni prebellici in Italia e che si tentò di praticare anche a Parigi. Un progetto che, descrive il critico, comprende fenomeni e manifestazioni di 'avanguardia' in generale, o piuttosto d'insorgenza, i quali, continua il critico "poco o nulla avevano a che vedere con le ricerche, del resto pur esse tutt'altro che omogenee o coincidenti, dei protagonisti del movimento ed autori dei fondamentali manifesti"⁶⁹.

Licini partecipò alla esposizione con *Autoritratto* e *Ritratto di Vespignani*, tutte opere del 1913, e, secondo il ricordo di Pozzati riportato da Ragghianti, "con alcuni paesaggi, marcatamente disegnati, con intenti metafisici, a pennello, dai colori terrosi, con guizzi accesi"⁷⁰, probabilmente gli stessi di cui Licini parla nella lettera a Pratella del 17 settembre 1913 ("Adesso mi sono rimesso a dipingere. Faccio del paesaggio arabesco")⁷¹. Vespignani, secondo il Pozzati, prese parte alla mostra con "*Tuf tuf del trenino nero, che corre fumante in una pianura violentemente colorata*", con "*Il canto dell'usignolo dal sole rosso*

che girava zigzagando in un cielo sanguigno; *Le rane al macero* dove solo l'acqua del macero copriva il quadro con arabeschi verdastri⁷²; Morandi con *Paesaggio* (1911, coll. Vitali), *Natura morta* (1912, coll. Scheiwiller), *Ritratto della sorella con cappello* (1912), *Paesaggio* (1913, coll. Jesi), *I fiori* (1913, coll. Mattioli) e *Paesaggio d'alberi* (1914, coll. Jesi) mentre Pozzati partecipò con solo due sculture, *Donna con cappello* (oggi distrutta) e con *Bambino seduto*.

La mostra ottenne il consenso e l'interessamento dei Futuristi così che i cinque furono invitati alla *Prima esposizione libera futurista* organizzata per il 13 aprile del 1914 presso la galleria Sprovieri. All'invito risposero con una lettera indirizzata a Boccioni, datata 31 marzo e firmata da Mario Bacchelli, Giorgio Morandi e lo stesso Licini, in cui richiedevano chiarimenti riguardo la data per l'arrivo delle opere a Roma e il ruolo che avrebbero assunto alla esposizione, ossia come invitati oppure sottoposti ad una giuria. Il 2 aprile dello stesso anno Boccioni scrive a Pratella:

scegli roba avanzatissima ti raccomando la più mossa la più dinamica la più sconquassata, grottesca, schifosa [...]. Ricevo una lettera firmata [...] un'altra firmata da Mario Bacchelli, Giorgio Morandi e Ancini (mi pare), via Arienti 40, Bologna. Vogliono esporre. Vogliono informazioni. Cercali a questi indirizzi, invitali, scegli le opere, fa mandare subito a me l'elenco [...]. Addio e avanti tuo Boccioni⁷³.

Il 14 aprile del 1914 Marinetti si congratulava con Pratella per la selezione svolta⁷⁴, ma questa non comprendeva Licini; in dieci giorni l'artista marchigiano era stato escluso dalla *Prima esposizione libera futurista*. Grazie alla testimonianza raccolta da Gualdoni, Cavadini, Torelli e Landini, si è potuto constatare come l'esclusione non fosse dipesa da questione stilistiche ma bensì per motivazioni ancora legate alla onnivora inclinazione

annessionistica futurista: Sprovieri ha ricordato che fu Boccioni a decidere "di escludere un numero di artisti, tra cui Licini, pensando di valorizzarli successivamente [...]. Si pensava" continua "cioè di fare una serie di mostre organiche per definire questi gruppi, cosa che poi non fu possibile a causa della guerra e per la morte di Boccioni"⁷⁵.

Al Baglioni Licini esordì con un "autoritratto satanico"⁷⁶, autoritratto segnato da un affusolamento anatomico che scava, in cui la figura sembra cedere alla pressione incalzante di uno spazio, che si potrebbe definire, denso come il ghiaccio (comunicato dalla tonalità grigia, madreperlacea del dipinto), da cui aumenta l'impressione che il corpo venga racchiuso, ibernato in una bara di ghiaccio. Un autoritratto liciniano lontano dalla ilarità deformante e dal grottesco ludibrio segnalato della materia pittorica larga e sfaldata del *Ritratto di Vespignani*, in cui i tratti somatici caratterizzanti della figura di Licini, come la mandibola emaciata e i prominenti zigomi, vengono fortemente sottolineati, quasi al confine con la caricatura, mentre la condotta pittorica definisce una figura fortemente attirata da un nucleo gravitazionale posto nella parte inferiore del dipinto.

Una deformazione slanciata e rastremata in cui il verticalismo accentuato e il ritmo segmentato dell'immagine lo fa dialogare a distanza con il Derain del *Autoritratto* datato 1914, caratterizzato da un forte 'allungamento gotico', ed è ancor più vicino al *Ritratto d'Iturrino*, sempre dello stesso anno; quest'ultimo segnato da un trattamento 'graffiante' a cui sono stati sottoposti il volto e le mani dell'uomo, e da una linea dura e quasi incisa, ulteriore contrassegno di matrice tardo gotica. Raggiungiamo suggerisce che Licini abbia potuto conoscere il pittore francese attraverso le riviste «Rassegna contemporanea» ed «Emporium»⁷⁷ ma è interessante notare come le datazioni fino ad oggi confermate denunciano un anticipo di Licini su De-

rain: una comunione di intenti indirizzata nel invertire il vettore della ricerca artistica verso il passato ma che Licini affronta con una violenza degna del 'prodigioso primitivo'.

Quando Lei [Carrà] dice che nella mia pittura, quella che ha preceduto la mia astratta, io abbia seguito Morandi, Lei travisa. Un altro critico ha detto invece che ricorda Kokoschka. Sente che differenza? Vuole sapere Carrà chi furono i miei maestri? Glielo dico subito, ma Lei lo sa già perfettamente: Cézanne, Van Gogh, Matisse⁷⁸.

È Licini stesso che dichiara esplicitamente quali siano i suoi riferimenti per il periodo che precede quello astrattista e lo ribadisce in una indirizzata a Marchiori. Scrisse, infatti, l'artista:

la mia pittura non viene né dall'uno [Kokoschka] né dall'altro [Morandi], che non avevano niente da insegnarmi. La mia pittura preastratta è pittura fauve, che viene da Cézanne, Van Gogh e Matisse, tra i maestri di prim'ordine e i miei disegni lo possono provare. Ho venduto un quadro preastratto alla collezione Feroldi⁷⁹.

In queste dichiarazioni Licini esclude qualsiasi riferimento mitteleuropeo, e anche morandiano, dai propri antecedenti, puntando l'attenzione invece all'area francese, indicando Cézanne, Van Gogh e Matisse quali i propri maestri; ancora a Bologna, Licini li avrebbe potuto conoscere indirettamente attraverso le pagine di «Emporium» ed in particolare si segnala il saggio firmato Ugo Nebbia intitolato *Sul movimento pittorico contemporaneo* apparso nel volume del dicembre 1913. Qui non soltanto vengono menzionati e riprodotti i coevi svolgimenti d'oltralpe (figurano fra i tanti Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat, Matisse, Van Dongen, Derain, Rousseau, Picasso, Gris, e anche i Futuristi tra cui Boccioni, Carrà, Balla e Severini), ma essi acquistano una lucida dimensione critica e storica: già individuando la razionalizzazione della pittura post im-

pressionista come istanza da sorpassare perché ancora troppo debitrice di un ragionamento verosimigliante, il critico sottolinea l'incedere nella ricerca artistica di una necessità di "astrarre", di esprimersi in "sintesi", di slegare il colore da una referenzialità obbligata divenendo valore autonomo e arbitrario come nel caso di Van Gogh, il quale fa del colore "un strumento d'espressione che non obbedisce alle proprie leggi, e che, per quanto fondato sulla realtà, è già del tutto libera da essa"⁸⁰. La sintesi inaugurata da Cézanne, Gauguin e Van Gogh porta al primitivismo; così scrisse a proposito Ugo Nebbia:

E fu un buon gioco per i detrattori degli artisti d'avanguardia. La sincerità la sintesi, l'immediatezza dell'espressione, il disprezzo d'ogni virtuosità di pennello, divagò e degenerò in più d'un caso solo per fermarsi ad un arcaismo quasi selvaggio, ad una goffagine di colorazione e di disegno, od ad una forzata ed irritante inabilità, che ha talvolta fin qualcosa di aggressivo nella sua non sempre ben celata insincerità.

"Per tornare a parlare con rinnovata efficacia parve necessario rimettersi a balbettare"⁸¹: è con queste parole che si può descrivere l'opera prima di Licini, protagonista di quella che il critico definiva una "nuova estetica". Scrisse infatti:

È il tempo [...] in cui si ricercano le fonti e le ragioni d'una nuova estetica in una franchezza ed immediatezza di sensazione e d'espressione pittorica che avrebbe dovuto spontaneamente rinondarsi alle più schiette e remote dell'arte; ad una miniatura bizantina come a una vetrata gotica; ad un idolo della Nuova Guinea come alle decorazioni d'un ipogeo etrusco; alle bambocciate di qualche ragazzo che pasticcia coi colori, come ad una variopinta maschera del Tibet; alle concezioni pittoriche d'un imbianchino che

decora una baracca di cocomeri od un cartellone da fiera di villaggio, come ad un paravento giapponese⁸².

Riduzione, astrazione e iconicità erano concetti comuni ai cinque del Baglioni, "in cui lo scopo era di semplificare ogni cosa ed ogni oggetto per caratterizzarne il tipo e di dare nuovo valore alla pura intelligenza"⁸³. Le coeve realizzazioni di Pozzati rispondono a questo interessamento per l'area fauve⁸⁴ in particolare per quanto riguarda i disegni *Ragazzi nudi* datati tra il 1913 e il 1914, descritti da un getto veloce e sintetico si rivolgono a Matisse presente con dipinti e grafica alla già citata esposizione fiorentina del 1910 organizzata da Soffici ma che Pozzati non visitò.

Della "ingenuità spavalda"⁸⁵ del Bacchelli non sono rimaste prove figurative; i familiari riferirono a Ragghianti che il pittore distrusse quasi tutto il suo operato prima del 1920 ad eccezione di alcune opere gelosamente custodite dai fratelli Riccardo e Guido Bacchelli databili 1919-20, mentre delle realizzazioni anteguerra di Vespignani è rimasta solo la riproduzione di una opera, *Armonie di una notte d'estate*, datata 1912 ma allo stato attuale risulta dispersa.

Definito da Ragghianti come "'il personaggio' del gruppo bolognese per la sua originalità d'atteggiamenti, mancanza di convenzioni e immediatezza di sensibilità senza paura d'esser considerata infantile", dotato inoltre di una "spontaneità tra incoltivata e infantile"⁸⁶, l'orientamento anteguerra di Vespignani è stato esplicitamente posto in relazione dal critico alle ricerche e alle problematiche legate all'arte infantile. Vespignani stesso fu insegnante di disegno elementare, evidenziando che concetti quali infantilismo e primitivismo erano culturalmente accettati e diffusi in Italia all'inizi del '900 e non solo nelle ricerche "elitarie" artistiche.

Ricordando il successo ottenuto dal saggio di Corrado Ricci, *L'arte dei bambini*, pubblicato a Bologna da Zanichelli nel 1887, è interessante notare come in Italia e all'estero, gli studi condotti sull'arte infantile e la letteratura pedagogica a riguardo abbiano posto particolare attenzione alle modalità di apprendimento dei prodotti puerili in relazione alla psiche primitiva. Delimitando l'arco cronologico che in questa sede interessa (fine XIX secolo fino al 1920) si possono citare, *Educazione estetica* del 1909 di Giovanni Ferretti e il suo esperimento di "scuola inventiva" condotta dal 1912 al 1922 (registrato poi nel 1919 su «La Voce»), gli studi della scuola di Vienna del Cizek dal 1897, gli studi di Dewey e Tadd negli Stati Uniti, una mostra di pittura infantile nel 1908 aperta nel Salon giovanile di Petit Palais per giungere ai movimenti di "scuola attiva" o "scuola serena" del Ferrière⁸⁷.

Ascetismo monocromo e i "primitivi ritrovati"

Scrive Arcangeli nel suo studio dedicato a *Giorgio Morandi*:

Morandi mi ha mostrato un Licini di quel tempo, un autoritratto [si riferisce ad Autoritratto del 1913], in cui si può, effettivamente, riscontrare un germe di parentela col più semplice Morandi di allora; ma, con tutto il rispetto, in quella forma dimessa, in quel colore monotono, appena aggrumato, è qualche cosa che resta "al di qua" della sobria sapienza morandiana, qualche cosa di non "fatto", di fragile. Questa fragilità non ha poi lasciato più, facendone il fascino e il limite, l'opera del delicato maestro marchigiano⁸⁸.

"Determinate nella riduzione a un chiaroscuro essenziale da affresco magro, con un nitido isolamento delle forme composte, su cui morde un tratto estroso"⁸⁹. In questi termini Raghianti descrive la prima produzione pittorica di Licini, riferen-

dosi in particolare a *Nonno Filippo* 1908, *Autoritratto* 1913 e al *Ritratto di Vespignani*, ma questa descrizione la si potrebbe allargare ai dipinti rientranti nel periodo, denominato da Licini stesso, *Episodi di guerra*. L'attenzione rivolta sul uso del colore tenuto su di un essenziale monocromo, tendenza condivisa anche da Morandi e Pozzati anteguerra, diviene per il critico tratto determinante per poter isolare il gruppo bolognese dalle Secessioni e dai Futuristi, sintomo in grado di far "sentire immediatamente lo stacco, cioè la forza convinta dell'affermazione"⁹⁰. Un "ascetismo monocromo o monocorde", continua Ragghianti, "fondato su brevi scale di grigi, di azzurri pallidi, di ocre spente o contenute, di grigioverdi, di bianchi, di cenerini, di pallidi rosati di terre bistrate, di giallo avorio, di bruni"⁹¹.

Una configurazione tale da richiedere uno scarto fra le tavolozze secondo intensità più che per varietà, una scelta tenuta su una essenzialità emaciata della colorazione pittorica che denuncia un orientamento deliberato frutto di una decisione formale, e non soltanto dovuto dalla istanza pragmatica di aver studiato e apprezzato i propri maestri contemporanei su riproduzioni in bianco e nero. Una scelta convinta e consapevole, in particolare per Licini, in quanto persiste anche negli *Episodi di guerra*, un "ascetismo cromatico" distante dalla natura fenomenica e dalla referenzialità obbligata al dato esterno.

Licini ritrova i Primitivi contro un'idea di arte che "debba essere fatta con norme, misure, canoni, materiale d'obbligo", in cui si ripercuote "una specie di narcisismo idiota" derivante dalla "soperchieria stupida"⁹² che impone ad essa di essere imitazione della natura, sorretta da una costruzione culturale che determina una gerarchia di ruoli e di valori borghesi qual è la prospettiva rinascimentale.

Mentre in Francia, e nel resto dell'Europa, gli artisti spostano la loro attenzione nei manufatti e nei prodotti artistici delle colonie e dei luoghi non "civilizzati" extraeuropei⁹³, in Italia si riscoprono i primitivi gli artisti pre-rinascimentali venuti prima della invenzione e della diffusione della prospettiva, o per lo meno non assecondandone nella pratica le conseguenze logiche. È secondo questo principio che Licini 'ritrova' Giotto, Paolo Uccello, Piero della Francesca e i primitivi senesi non secondo un mero riporto stilistico, bensì reinterpreta il modo di vedere arcaico per approfondire la realtà vivente; in questo atteggiamento non sussiste una imitazione, una superficiale stilizzazione o manierismo citazionista degli antichi maestri, ma denuncia un riscatto consapevole della sensibilità moderna per creare nuove realtà.

La predilezione liciniana per andamenti paratattici e non prospettici, sia nei testi letterari che nelle opere pittoriche, e un utilizzo del colore più vicino possibile al monocromo sono scelte consapevoli; l'utilizzo della paratassi, contrariamente all'ipotassi, porta le forme in superficie, le accosta l'una alle altre, le pone sullo stesso piano privandone di qualsiasi gerarchia; diviene istanza di contestazione ad una visione di stampo naturalistico dando, al contrario, una visione del mondo iconica, sintetica, fondata sullo stereotipo, una generalizzazione per andare ad indagare nella *substantia* del mondo e non più sulla sua pelle. Le conseguenze logiche di questa reazione, condivisa da tutta la congiuntura espressionistica, sono restituire una società orizzontale, il rifiuto della norma della subordinazione ad un unico punto di vista dando al contrario pari dignità anche ai prodotti più marcescenti del corpo umano: "Merda! Merda! Merda! Merda in cielo e merda in terra! Merda fredda e merda gialla!"⁹⁴ gridava Bruto contro le istituzioni borghesi.

Una riqualificazione dei valori bassi, umorali del genere umano in cui si effettua una riconversione totalmente laica e immanente delle icone simboliste, le quali rimandano a null'altro che a sé stesse esprimendo un dramma interamente presente e terreno. Ben si comprende come Arcangeli abbia potuto descrivere, anche se in termini velatamente negativi l'*Autoritratto* liciniano del 1913 come qualche cosa che resta 'al di qua' della sapienza morandiana, qualche cosa di non 'fatto' e di fragile".

Alla tesi del uomo Re, in *Natura di un discorso*, Licini oppose l'antitesi del uomo verme "che si torce sopra la terra, incapace a decifrare il mistero e a domare qualsiasi forza della natura". Una condizione umana definita come "iena con tendenza alla poesia", in grado altresì di distinguersi dall'animale "per la capacità ad evadere dal suo involucro bestiale, e dall'ambiente, con la spirituale liberatrice potenza dell'astrazione"⁹⁵, di "vivere, allora, andare al di là di noi stessi, trascendersi"⁹⁶. Dalle immanenti, bestiali e "sataniche", produzioni pittoriche dei primi anni dieci, Licini negli anni della guerra evade dalla condizione animale astraendosi, riducendo ed eliminando qualsiasi componente icastica per giungere agli *Episodi di guerra*. In essi si assiste ad una trasfigurazione fantastica in climi luminosi o crepuscolari del conflitto in cui la costruzione paratattica e l'utilizzo insistente del monocromo denunciano una interpretazione critica, una particolare ammirazione mai pubblicamente esplicitata per Paolo Uccello, in particolare per quello delle *Storie della genesi* nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella a Firenze per giungere a quello della *Profanazione dell'ostia* di Urbino, in cui si sublima il 'disegno interno', il senso dell'evento in uno spazio che è solo mentale, pensato e pensabile. Proprio nella stessa città di Bologna è possibile ipotizzare che Licini abbia potuto vedere una sua opera, anche se inconsapevole della paternità in quanto da

poco attribuita, la *Natività* (1437), recuperata nel 1983 sotto un dipinto nella Basilica di San Martino Maggiore nei cui frammenti si riscontrano i termini chiave dell'analisi: paratassi e monocromia delle figure. Prima ancora del saggio *Paolo Uccello costruttore* di Carrà pubblicato su «La Voce» nel 1916, fu Giovanni Pascoli, dal 1906 alla cattedra di letteratura italiana all'Università di Bologna succedendo a Carducci, che nel 1911 con i *Poemi italici* aprì la fortuna critica di inizio novecento dell'artista incentrata sul binomio fantastico/paradossale, restituendo un'immagine francescana dell'artista, lontana dalla realtà.

Da Firenze a Parigi

Firenze: tra il Futurismo 'ristretto' e le mostre dei primitivi

Il periodo fiorentino, e in più in generale la cronologia degli spostamenti da Firenze a Parigi e poi di nuovo a Firenze, è tra quelli più oscuri della biografia liciniana, per povertà di documenti e per scarsità di opere giunte sino a noi. Attenendosi alle datazioni delle opere fino a ora in uso, risulta una grossa lacuna della produzione tra il 1913 e il 1917, frutto più di scarsità di documenti pervenuti e di distruzioni volontarie o involontarie che di inattività .

Affinché risulti meno ostica la questione è necessario dunque analizzare gli spostamenti di Licini basandosi sulle poche informazioni note. Nel dicembre del 1914 Licini si trasferì a Firenze, città nella quale aveva i parenti Lucio Licini della Biblioteca Nazionale, Eusuperio Licini, medico condotto a Greve in Chianti, padre di Olga e Gemma⁹⁷. Dal gennaio del 1915 Licini seguì il corso di Figura e Scultura tenuto da Domenico Trenta-

coste. Contrariamente alla maggioranza della critica che lo volle partire come volontario al fronte, il 10 giugno 1915 venne chiamato alle armi e arruolato nel 36° Reggimento fanteria; secondo le informazioni tratte dal suo ruolo matricolare, oggi conservato nel *Registro dei ruoli matricolari* del comune di Bologna⁹⁸, Licini giunse in territorio di guerra il 15 giugno 1915 e venne ferito il 28 novembre 1915 durante un combattimento sul monte Podgora. Ritornò a Firenze per ricevere le necessarie cure mediche presso l'Ospedale militare della città dove incontrò l'infermiera elvetica della Croce Rossa Beatrice Müller, dalla quale poi ebbe il figlio Paolo. In data 26 gennaio 1917, il ruolo matricolare annota l'inizio di una licenza di convalida nel corso della quale Licini soggiornò a Parigi, presso la madre modista e la sorella, Esmé, ballerina all'Opéra; il 18 maggio dello stesso anno assistette a *Parade* di Cocteau presso il Teatro dello Châtelet, spettacolo realizzato con la collaborazione di Picasso che curò parte dei costumi e delle scenografie. Il 27 maggio la licenza ottenuta in gennaio giunse al termine così da poter sopporre un rientro temporaneo di Licini a Firenze. In data 7 giugno, il suo ruolo matricolare annota altri sei mesi di licenza straordinaria grazie alla quale Licini poté partire per un nuovo soggiorno parigino, durante il quale incontrò Modigliani tramite il mercante Leopold Zborowsky, per poi ritornare a Firenze ove venne fotografato presso le cave di Maiano. A Firenze Licini aprì uno studio in via Landino ma nel 1920 venne distrutto in un incendio appiccato da una donna rimasta sconosciuta.

Precisando il rapporto fra Licini e il Futurismo, Zeno Birolli⁹⁹ definisce Firenze come zona 'inattesa' nei confronti del movimento d'avanguardia italiano, corrispondente ad una partizione dell'Italia che Marinetti e Boccioni non erano riusciti a saldare culturalmente con i loro programmi; quasi contemporaneamente all'arrivo di Licini nella città toscana infatti, Soffici, Papi-

ni e Palazzeschi pubblicarono su «Lacerba»¹⁰⁰ l'intervento *Futurismo e Marinettismo* formalizzando ufficialmente la divisione fra Futuristi milanesi e fiorentini.

All'origine della scissione del movimento vi fu l'accesa polemica che ebbe come protagonisti Giovanni Papini e Umberto Boccioni, avvenuta tra il febbraio e marzo del 1914 sulle pagine di «Lacerba». Recuperare il pubblico carteggio Papini-Boccioni consente non soltanto di ricostruire il clima storico culturale della Firenze prima e dopo la guerra, ma in esso vi si trovano indicazioni utili atte a discernere il rapporto fra Licini e il Futurismo e a individuare riferimenti e antecedenti utili per inquadrare in un contesto criticamente coerente la poetica liciniana postbellica.

Il 15 febbraio del 1914, Papini diede alle stampe *Il cerchio si chiude*¹⁰¹ in cui criticò aspramente i procedimenti del collage, delle tavole libere e degli Intonarumori, in quanto vedeva in esse il passaggio dalla creazione all'azione vera e propria, agente nella realtà bruta e non rielaborata liricamente: “Si tratta di sostituire alla trasformazione lirica o razionale delle cose le cose medesime”¹⁰². Secondo Papini, nelle opere dei colleghi milanesi si era dunque negata ogni traccia di materia spiritualizzata portando in tal modo alla indistinzione e alla perdita della dialettica della creazione artistica¹⁰³.

Al timore papiniano di ricadere in “qualcosa di ancor più vecchio dell'arte e cioè nella natura allo stato naturale”¹⁰⁴, Boccioni replicò con *Il cerchio non si chiude!* insistendo sulla necessità di “tornare direttamente alla realtà”¹⁰⁵ per riconoscerli nuovi elementi emotivi; parallelamente al *Manifesto della scultura futurista* in cui si esaltavano l'uso espressivo e creativo dei differenti materiali, le argomentazioni di Boccioni si concentravano sia sul concetto di ‘lirismo’, certificato in quanto ravvicinato alla categoria complessiva ‘simultaneità’¹⁰⁶, sia sul concetto di “elaborazione lirica”¹⁰⁷ che ambiva a fuoriuscire dal

mero mimetismo della natura apparente, ma che altresì doveva necessariamente ritornare attraverso essa così da poter esser in grado di creare “nuove realtà”¹⁰⁸.

L'oggetto della discussione fu quindi lo statuto e il valore stesso dell'opera d'arte in quanto oggetto. Papini indicava a molta arte dei Futuristi di non essere lirica perché confondeva l'espressione sensibile con la realtà materiale, una critica in cui si riconosce il nodo centrale della sua poetica esplicitato nell'*Uomo finito*, ovvero la fuga dalla realtà. Papini non accettava la realtà, si definiva nauseato dal mondo fisico, umano e razionale, ad un reale ordinario e superficiale egli vi oppose un “reale migliore, più severo, più profondo”¹⁰⁹.

Licini giunse nella città toscana in una fase di scissione all'interno del Futurismo che, oltre a dividere il movimento in due aree geografiche distinte (Firenze / Milano), esso definì due ideologie diverse: una ideologia ‘ristretta’, ‘calda’, secondo la terminologia afferibile a Barilli, e una ideologia ‘allargata’, ‘fredda’. A Firenze venivano quindi negate le ricerche più avanzate del Futurismo. Ad un approfondimento della realtà vivente partendo proprio da essa stessa, si preferiva evadere dalla realtà verso una “più pura, più perfetta, più angelica, più divina”¹¹⁰: all'arte dunque veniva riservata una funzione salvifica e redentoria rispetto al reale fenomenico e prosaico.

Per quanto riguarda il rapporto fra Licini e il Futurismo, non vi sono documenti che attestino partecipazioni a serate o manifestazioni, solo il ricordo di Felice Catalini riporta:

Raccontava della sua partecipazione a manifestazioni futuriste a Firenze. Rievocava volentieri uno zingaro o stregone che scodellando parole strambe e incomprensibili avrebbe voluto fare o allontanare la fattura o il malocchio; ed egli stesso quando glielo chiedevamo, ripeteva la funzione: ecco alcune parole al principio: Garbiff- garbaff – u menamo in tepacche – questo che re?¹¹¹.

Parallelamente alla scissione fra 'Futuristi' toscani e 'marinettisti' milanesi, all'arrivo dell'artista marchigiano in città, Firenze era epicentro da cui crebbe un acceso dibattito sul primitivismo che influenzò l'arte in Italia per lo meno fino alla fine degli anni '20, crocevia di incontri e scontri, che avrebbe toccato da vicino l'artista marchigiano.

Nel 1914 vi furono infatti due grandi esposizioni d'arte nei locali del Lyceum, quella di Lorenzo Viani e di Alberto Magri, e una organizzata da «La Voce» di Tullio Garbari presso l'Istituto Francese¹¹²; una Firenze altresì 'cruciale' che accolse in sé le due anime dell'Espressionismo italiano. Da una parte si recupera un primitivismo candido, frutto di un riciclaggio di mondi infantili recuperati in una ottica da fanciullo smalziato, esente dal clima fiorentino legato a Böcklin e della linea simbolista di Nommellini (Magri e Garbari), mentre dall'altra, si utilizzano soluzioni graffianti, grottesche e sintetiche (Viani) in cui si registra la lezione macchiaiola del Fattori, da lui frequentato nella Scuola libera del nudo.

Magri fu uno dei maggiori interpreti di un primitivismo che si rivolse al mondo del Duecento e del Trecento e fu proprio Viani che, recensendone la mostra, insistette sulla molla primitivistica. Dichiarò infatti: "Magri è il solo artista italiano che con audacia e alto talento si ricollega alla pittura dei nostri primitivi [...]. Egli ci dà in sintesi ampia e sicura definitiva gli elementi da cui la commozione è scaturita"¹¹³. Anche lo stesso Boccioni, in una recensione per la seconda personale avvenuta a Milano nel 1916, iniziando l'articolo in cui si precisava la diversità che li separava, connesse la produzione dell'artista con il primitivismo, individuando in esso "un'arte antifotografica, antiaccademica che riporta ad elementi primordiali", in cui l'artista non è "un ingenuo, ma un coltissimo rievocatore della maniera, del gusto, dello stile di un'epoca rivoluzionaria e sapientissima qual è quella del medioevo"¹¹⁴.

Come già accennato precedentemente, Licini rimase a Firenze fino alla chiamata alle armi, per poi ritornare dopo il 28 novembre. Se il ruolo matricolare lo certifica nella città toscana fra la fine del 1915 e l'inizio del 1917, anno della partenza a Parigi, fu dunque a Firenze che Licini iniziò a riflettere sul tema della guerra, come l'artista stesso dichiara nel *Questionario Scheiwiller* individuando il 1915 come anno d'inizio degli *Episodi di guerra*.

È possibile ricondurre a questo periodo (1915-17, ma solo fino alla partenza dell'artista per Parigi) l'opera liciniana da poco ritrovata, la cui autenticità è stata certificata da Enrica Torelli Landini il 23 novembre 2009 e oggi conservato nella collezione del gallerista Franco Simoni di Porto Sant'Elpidio (Fermo). Firmato "O. L." e organizzato in una disposizione spaziale degli elementi a piani sovrapposti, rappresenta un soldato in divisa che è possibile supporre essere in marcia in un accampamento; si mostra, infatti, con la gamba tesa e il braccio destro che sembra seguire il movimento del corpo mentre la mano sinistra regge il fucile.

I tratti fisionomici del volto sono cancellati o resi illeggibili dallo stato di conservazione mentre l'utilizzo del colore è strettamente misurato alla determinazione iconica delle figure (verde per la divisa militare, terra per gli scarponi e il laccio del fucile, turchese chiaro per le montagne e la capanna), solo un accentuato scarto di intensità cromatica, di pressione del colore sul foglio, determina una lieve volumetria delle figure impedendo ad esse di essere inesorabilmente schiacciate in primo piano; i contorni, tracciati a grafite, definiscono una sagoma per la cui riduzione e deformazione, al limite con il caricaturale, determinano una rappresentazione grottesca del soldato in analogia alla linea infantilistica già accennata da Soffici parlando di Rousseau, ma praticata in modo più spinto, più viscerale, guardando di più al versante Magri.

L'opera, sottoposta ad un trattamento fortemente riduttivo e deformante in chiave infantile, segna un chiaro momento di passaggio, di transizione fra le opere violente, 'sconquassate', 'grottesche' e 'schifose' del 1913 (cfr. *Autoritratto* e *Ritratto di Vespignani*) e la forte astrazione presente nelle opere quali *Soldati italiani*, *Ballerine*, *Due pattinatori*, *Il Cacciatore* e *Ricordi di guerra*; la stilizzazione della capanna e quella della morfologia delle montagne è la stessa di quella presente in *Soldati italiani* e *Ricordo di guerra*, ma il trattamento riduttivo del soldato denota una capillare involuzione filogenetica presentando sorprendenti caratteri in comune con l'opera coeva di Ottone Rosai, *il Rancio* del 1916. Anch'egli a Firenze nello stesso arco temporale della permanenza in città di Licini, ritornato dalla guerra, presenta una ulteriore svolta verso un primitivismo serpeggiante e ben rilanciato nel clima fiorentino dalle mostre di Magri e Garbari nel 1914 in un'opera che presenta una scena come se fosse piccolo teatro, in cui si muovono, a piani sovrapposti, soldatini che sembrano di legno. Non è documentato se Licini abbia visitato le mostre fiorentine del 1914, ne tantomeno un incontro con Rosai, ma è evidente come i due artisti abbiano assimilato, o per lo meno respirato, lo stesso clima influenzato dalle mostre 'infantili' fiorentine.

Parigi

Come annota il ruolo matricolare, il 26 gennaio del 1917 iniziò il periodo di licenza per convalescenza di Licini, nel corso del quale si trasferì a Parigi, capitale cosmopolita in cui poté entrare in diretto contatto con Modigliani, Cendrars, Cocteau, Picasso; qui frequentò e respirò il clima del caffè del La Rotonde e il vivace ambiente di Montmartre.

Non è documentato se fosse il primo soggiorno nella capitale francese, cosa improbabile dato che qui risiedevano i suoi parenti, ma, come esplicitamente affermato nel *Ricordo di Modigliani*, appare plausibile considerare questa come la prima esperienza 'culturale' in quanto non aveva mai visitato il Louvre¹¹⁵.

Il 18 maggio dello stesso anno assistette a *Parade*, balletto incentrato sulla storia di un gruppo di artisti circensi il cui spettacolo stava per cominciare. Questo spettacolo, la cui durata non doveva superare i quindici minuti, fu scritto e diretto da Cocteau, le musiche furono composte da Erik Satie, le coreografie dirette da Sergei Diaghilev e le scenografie, e parte dei costumi, furono curate da Picasso. La suggestione teatrale svolse un ruolo nient'affatto secondario nel sollecitare la produzione delle opere liciniane quali *Soldati italiani*, *Ballerine*, *Due pattinatori*, *Ricordi di guerra*, *Cacciatore*, tutti quadri che per unità stilistica vennero datate al 1917 da Marchiori in *I cieli segreti di Osvaldo Licini*. "L'estro ironico del pittore si manifesta così, per la prima volta, in una messa in scena fantastica di automi" scrive il critico, in cui le figure "si muovono fra gli alberi di una foresta di cartone al suono delle musiche di Strawinsky o di Satie, sullo sfondo di un cielo in cui appare l'immane luna"¹¹⁶.

Questi dipinti si presentano come dei veri e propri *ballettes mécaniques* aderenti al monocromo, in cui vi figurano tutti gli elementi tipici dell'avanspettacolo, quali lumi, sfondi teatrali, quinte e fondali. Caratterizzate da una visione sintetica, astratta e non verosimigliante, si definiscono presentando interventi prettamente anti-naturalistici, la cui funzione è strettamente omologa a quella dei veri sipari teatrali, ovvero sottolineandone la capziosità della visione. Funzionalmente a quanto accade in *Due pattinatori*, in cui il porticato inquadra la scena dell'opera, in *Soldati Italiani*, per esempio, la rappresentazione

viene perimetrata da un sottile tracciato tratto a grafite, un intervento specificatamente anti-illusionista che, ricorrendo alla logica della seconda cornice, raddoppia l'illusione ribadendo la teatralità della rappresentazione. Di particolare interesse è un ulteriore intervento anti-naturalistico presente in *Cacciato-re*; in una natura costruita cezarianamente a 'capanna' e ordinata per quinte teatrali, a contrastare l'effetto ancora fenomenico del fumo caldo della schioppettata viene rappresentato, sullo sfondo, il sole (o luna) 'al di qua' delle montagne; esso rimane visibile se pur, in una ottica verosimile, dovesse rimanere celato dalle catene montuose.

La suggestione teatrale permise a Licini la trasfigurazione fantastica di una realtà tragica come quella della guerra, di "combattere il dolore fisico e morale con la loro stessa parodia"¹¹⁷, di "distruggere il fantasma romantico, ossessionante e doloroso delle cose dette gravi"¹¹⁸, estraendo, o per meglio dire, astraendo dal loro involucro verosimigliante e greve, delle marionette stilizzate e disumanizzate. Prive di volto e di elementi fisiognomici, le figure, immerse in uno spazio indefinito, vengono restituite libere perché emancipate dalle leggi della gravità; solo le ombre portate (in alcuni casi neanche accennate come in *Ballerine* e *Due pattinatori*) suggeriscono un piano d'appoggio alle figure che altrimenti sembrerebbero volteggiare nell'etere. Si sente una vera distanza, più che cronologica, ma psicologica per quanto riguarda l'assimilazione e l'accettazione del trauma. Una distanza dal *Soldato italiano*, che può essere considerata come un sintomo, un fattore ulteriore per avvalorare l'ipotesi qui condotta di collocare quest'ultimo fra il ritorno di Licini dalla guerra e non prima della sua partecipazione a *Parade*. Mentre *Soldato italiano* rimane ancora terragno, immanente, vicino alle produzioni del 1913 ma emancipato da una attenzione particolare al disegno infantile, al contrario, in *Episodi di guerra* si assiste alla 'imitazio-

ne' dell'evento bellico destinata ad essere riconosciuta come tale, ovvero come una sua rappresentazione teatrale.

Sul piano cromatico, tutte le opere tendono al monocromo. Queste vengono velate da un sottile, quasi trasparente, strato di colore scelto fra di una stretta gamma chiara e innaturale di colorazione; in *Ricordi di guerra*, esso riveste solo un ruolo di appoggio, non asseconda i limiti imposti dal sistema iconico delle figure in quanto si stende uniformemente descrivendone la ripartizione in quattro scene, anche se, l'utilizzo di un accennato chiaro-scuro, costruisce, modella la consistenza volumetrica delle figure. Un utilizzo del colore dunque non naturalistico che diviene arbitrario rispetto al referente, come nella linguistica saussuriana, lo è il significante rispetto al significato; ad esso non è più imposto il vincolo limitativo della rassomiglianza ad un referente esterno, ma conta maggiormente il vincolo con gli altri significati utilizzati nello stesso contesto. In altre parole, il colore assume il valore di relazione il cui ruolo è di estrarre l'espressività generale, un fattore quest'ultimo che conferma lo stretto legame con l'arbitrarietà tipica della cromia fauve.

In una lettera indirizzata ad Acruto Vitali, datata 27 febbraio 1933, Licini scrisse: "È uscito il volume di V. Costantini (Hoeppli): *Pittura Italiana Contemporanea*, dove c'è riprodotta una mia cosa del 1915"¹¹⁹; l'opera a cui l'artista si riferisce è *Lo scontro*. Nella lettera, Licini la attribuisce al 1915, ma si riscontra una evidente uniformità stilistica e di soggetto con le opere sopra indicate. Medesima è, infatti, la soluzione iconografica per la fila di soldati dei *Soldati italiani* (nello *Scontro* privi di pugnale o baionetta) e per il cavaliere rampante in *Ricordi di guerra*. In base a questi parametri si rende necessario, se non spostare cronologicamente *Lo Scontro* più in avanti del 1915, per lo meno considerarla parte integrante del gruppo sopra analiz-

zato, tant'è che neppure Costantini, pubblicando il proprio volume, ne riferisce la datazione¹²⁰.

Considerando complessivamente tutte le opere afferenti al periodo denominato *Episodi di guerra* (ad esclusione del *Soldato italiano*), si osserva la medesima caratterizzazione 'metallica' delle figure, una definizione in composizioni tubolari chiaroscurate che attestano una sperimentazione proto-meccanica di Licini. Ragghianti, analizzando le sfaccettature volumetriche a sagome moltiplicate delle figure plastiche, le riferisce solo al polo francese, denunciandone unicamente una inflessione al filtro cubista; ricorre a proposito ai nomi di Archipenko, Roger De La Fresnaye e Delaunay, non mancando altresì di rimarcare particolari affinità con le *Bagnanti* di Morandi del 1914. Riferimenti obbligati, certo, ma la soluzione delle sagome moltiplicante sottolinea al contempo una particolare attenzione di Licini verso il Futurismo, in particolare sul versante romano della linea Balla-Depero.

In *Soldati italiani*, come anche nello *Scontro*, il raddoppiamento, lo sdoppiamento dei corpi sembra, ad una prima analisi, allinearsi agli studi di Balla per il movimento, alla sua visione cinematica del moto divisa in stazioni successive; al contrario in Licini, a parte in rari casi come nel personaggio libero in aria in *Soldati italiani* e nell'arcangelo nell'opera omonima del 1919 conservata oggi ad Ascoli Piceno, gli sdoppiamenti non seguono l'ipotizzabile linea consecutiva del movimento delle figure. Questi rimangono gli stessi, rimangono fedeli alla figura di partenza così da suggerire solamente una dimensione dinamica, e non descrivendone il moto. D'altronde, come già affermato, Licini-Bruto è un artista-personaggio che non 'ha memoria', è un primitivo-fanciullo che gioca tutto all'interno della paratassi, vive in un costante presente che rifugge il concetto di 'durata', non ha interessi analitici ottico percettivi la cui veri-

ficabilità attende il dato esterno perché è già giunto nei suoi *Castelli in aria*.

In riferimento alla iconografia delle figure dei soldati liciniani, invece che a Balla, si può fare un confronto al teatro magico e alle marionette meccaniche di Depero, in particolare quelle dei *Balli Plastici*. Concepiti nel 1917 quando l'artista trentino fu ospite di Gilbert Clavel a Capri, vennero messi in scena solo il 14 aprile del 1918 a Roma nel Teatro dei Piccoli.

Che Licini conoscesse l'opera di Depero non è documentato, ma non per questo non è possibile fare alcune riflessioni a riguardo. In occasione della prima mostra personale, nel 1916 a Roma, Depero espose per la prima volta i bozzetti per i costumi del balletto *Mimismagia* (spettacolo mai realizzato), i quali vennero concepiti in modo da potersi trasformare sulla scena, e per questo complicati da accorgimenti meccanici che limitavano i movimenti dei ballerini ridimensionati a mero elemento motore. Verso la fine del 1916, Diaghilev commissionò all'artista i costumi e le scene per il balletto *Le chant du rossignol*, opera tratta da una fiaba di H. C. Andersen e pensate sulle musiche di I. Stravinskij, ma il progetto fu accantonato dall'impresario russo nel febbraio dell'anno successivo. Nello stesso periodo, Depero, preparò costumi e scene per *Il giardino zoologico* di Cangiullo, sempre su commissione di Diaghilev, e inoltre lavorò alla realizzazione dei costumi per *Parade*¹²¹ rispetto ai quali, però, furono preferiti quelli ideati da Picasso.

Nel numero 17 del maggio 1917 di «SIC, Sons, Idées Couleurs, Formes», rivista fondata da Pierre Albert Birot ed edita dal 1916 al 1917 a Parigi, intitolato *Ballets russes cubistes et futuristes* e interamente dedicato alle forme teatrali cubo-futuriste, non solo si dava notizia della prossima messa in scena di *Parade*, ma, pubblicava una relazione di *Le Feu d'artifice* di Stravinsky andato in scena a Roma il 12 aprile su scenografia di Balla. Vennero pubblicati inoltre i costumi ideati da Depero per il *Le*

Chant du rossignol, datati 1917 e stilisticamente molto vicini ai bozzetti per *Mimismagia*.

Non è possibile accertare se Licini abbia visto le riproduzioni di Depero su «SIC», ma, la passione di conoscere, di aggiornarsi verso le attuali ricerche artistiche attraverso le riviste, inclinazione sempre dimostrata in tutta la sua carriera come si evince dalla lettura delle sue lettere, e in più, la stessa frequentazione degli artisti impegnati nella realizzazione di *Parade*, lo spinge a crederlo, o per lo meno a renderlo plausibile. Fra i due artisti, quasi coetanei (Licini nasce nel 1894 mentre Depero è del 1892), si instaura un dialogo a distanza come quello, e più stupefacente, che si instaura (almeno delimitato fino al 1919) fra Licini e Juan Mirò. È ancora in *Bologna cruciale 1914* che Ragghianti accenna fuggacemente ma con straordinaria precisione critica ad un possibile parallelismo fra i due. "Causa alcune analogie ulteriori, sul piano fantastico quanto formale", scrive il critico, "un'esperienza per più rispetti parallela, svoltasi per altro in modo del tutto separato, quella di Joan Mirò che giunge a Parigi nel 1919". Si rende necessario sottolineare che Mirò, contrariamente a quanto affermato dal critico, raggiunse la capitale francese solo nel 1920. "Tra il 1906 e il 1915", continua Ragghianti, egli "insiste nel coltivare un disegno che provenendo dalle prove infantili si prolunga in contemplazioni leggermente ironiche di una provincia lenta e solatia". Questo paragrafo, sicuramente si riferisce anche alla produzione dell'artista catalano prima della iscrizione nel 1912 all'Accademia Galí, periodo nel quale già dava prove di un gustoso infantilismo. Un interesse per l'arte infantile, aggiunge Ragghianti, che "non scompare nemmeno nel periodo di Montroig 1917-19, nel quale anch'egli forbisce le forme steccate e fusolate come in una sorta di limpido scampanello metallico", "in una rarefatta, attònita atmosfera che è propria anche delle tele all'incirca contemporanee di Licini".

Le opere a cui Ragghianti si riferisce, descrivendole come forme steccate, "fusolate come in una sorta di limpido scampannello metallico"¹²², sono certamente *Nude* e *Carrer de Pedralbes*, oggi conservate presso la Fondazione Mirò a Barcellona.

È avvincente osservare come queste opere, concepite quando l'artista catalano era ancora a Barcellona e non avendo ancora nessun contatto diretto con l'ambiente parigino ne tantomeno con Licini, risultino così vicine stilisticamente alle coeve e dalla stessa datazione (1917). Il nesso fra queste due esperienze parallele è da individuare negli interessi che Mirò stava coltivando nel corso dello stesso anno: non soltanto visitò *Exposition d'Art Français* a Barcellona, ma si interessò e si aggiornò in particolare sulle avanguardie francesi ricevendone notizia attraverso le riviste «Nord-Sud» di Pierre Reverdy e la stessa «SIC» di Albert-Birot¹²³.

Fra i coetanei Licini, Depero, e Mirò dunque si instaura un dialogo a distanza fra esperienze sì parallele ma altresì tangenti nella rivista «SIC» e da *Parade*.

Come già detto, con *Episodi di guerra* si assiste al tentativo di Licini di teatralizzare il drammatico, di stabilire una distanza sia psicologica che critica dalla guerra in modo tale da farne una parodia non priva, però, di accenti drammatici. Opere, queste, frutto di una necessità 'astraente' e parallela a quella papiniana incentrata sul "bisogno assoluto di togliermi via da questa realtà, da questo mondo, da questa vita umana"¹²⁴.

"Aspettando il paradiso, per ingannare la noia dell'attesa l'uomo ha inventato l'Arte, la più nobile delle dilettezioni umane, crediamo" scriverà Licini in *Natura di un discorso* nel 1937, parallelamente a quanto confiderà a Marchiori. Scrisse, infatti, l'artista:

io credo che il fantasma di Dio perda ogni virtù, anche quella di rassegnarsi a vivere, e dovremo crearli noi altri fantasmi e chimere e illusioni che ci facciano per un momento dimenticare la noia del mondo e la bruttezza dell'esistenza¹²⁵.

Una fuga dalla realtà attraverso l'elemento teatrale e fantastico in grado di astrarre, di estrarre dal mondo gli elementi icaistici e fenomenici, restituendolo in "chimere e illusioni"¹²⁶, in una figuratività ridotta all'osso che corrobora all'ansia smaterializzante rintracciabile nelle opere. Figure si delineano in una generalità astratta, libere nell'etere bianco, il cui ruolo è nominabile solo attraverso la lettura degli attributi che li connotano (il fucile, il cavallo, la divisa ecc...) e restituite per questo nella rappresentazione 'in idea' attraverso un procedimento deduttivo. In altre parole si tratta di icone.

Una figuratività ridotta che recupera un sistema figurativo arcaico attraverso una 'involuzione' agli stati primari sia della filogenesi che dell'ontogenesi. Per quanto riguarda la prima istanza, essa conduce alla rivalorizzazione dell'arte popolare¹²⁷ e dell'arte infantile, quest'ultima avvertibile in *Episodi di guerra* in particolare nelle figure dei soldati, riprodotti come se fossero nient'altro che soldatini di piombo o giocattoli ludici. Per quanto concerne un'involuzione ai primordi dell'ontogenesi, si assiste ad un recupero dell'arte primitiva, o dei primitivi; partendo dalla pittura vascolare, per cui le figure estremamente stilizzate vengono stampate in un vuoto monocromatico che richiama le pitture rupestri sulle pareti delle caverne, si risale cronologicamente fino al medioevo e più in su, ma senza mai oltrepassare il limite della logica razionale e umanistica della prospettiva rinascimentale.

A questo proposito, è particolarmente significativo riportare per intero un episodio riguardante il pittore marchigiano tratto

da Osvaldo Licini: con 21 lettere inedite del pittore di Marchiori. Scrisse, infatti, il critico:

Licini non ammetteva indugi. Durante la visita del castello, che avviene per comitive guidate da un custode cicerone, Licini voleva correre immediatamente alla Tribuna, dove si trovava l'opera del Sassetta. Invece il custode indugiava di stanza in stanza a raccontare ai turisti le storie del Grande Condé o del patetico suicidio di Vatel, «controllare generale della bocca di Sua Altezza il Principe», in seguito al menu sbagliato del pranzo.

Licini non voleva saper nulla del Grande Condé e di Vatel, batteva il bastone (che di solito lo teneva in braccio) sul pavimento reso folle dall'attese troppo lunga.

Finalmente, arrivato davanti all'amato Sassetta, Licini si abbandonava all'ammirazione, mentre custode e turisti erano già in un'altra stanza, indignati di quel rumoroso entusiasmo. Licini non voleva più andarsene. E ci volle del bello e del buono per deciderlo ad allontanarsi dall'oggetto della sua fervida e intensa contemplazione. Chantilly s'identificava, per lui, col Sassetta¹²⁸.

Questo episodio è estremamente significativo per osservare la particolare ascendenza che Sassetta ebbe sul pittore marchigiano, una influenza che è già verificabile in *Episodi di guerra*. Oltre ad un recupero della tarsia lineare del senese, è possibile stabilire un parallelismo fra la disposizione paratattica delle figure riscontrabile nello *Sposalizio mistico di san Francesco* (1450 circa), in particolare nella disposizione spaziale organizzata per le tre virtù teologali che stanno ricevendo l'anello dal santo, con lo sdoppiamento, il raddoppiamento para-futurista delle figure liciniane (per esempio nel cavaliere ne *Lo scontro* oppure nelle file dell'esercito in *Soldati italiani*).

Il particolare primitivismo del primo dopoguerra di Licini riscopre quindi gli artisti che non hanno accettato, o conosciuto, i principi del realismo proiettivo tipico della tradizione occiden-

tale rinascimentale; i suoi riferimenti visivi si possono far risalire all'ingenuità stringata dei medievali per risalire ai tardo gotici fino alla generazione dei nati attorno al Quattrocento, con particolare attenzione per quegli artisti maggiormente inclini ad una visione 'fantastica', o come la critica contemporanea a Licini li interpretava, come il Sassetta, oppure come lo stesso Paolo Uccello di cui già si è accennato nel primo paragrafo. Una interpretazione 'fantastica' e 'meravigliosa' della visione di quest'ultimo è stata focalizzata agli inizi del xx secolo secondo una rivalutazione critica incentrata sul tema pascoliano dell'artista 'fanciullo' e corroborata dalla retorica estetizzante di Angelo Conti¹²⁹. Fu in questo modo che si rese possibile la liberazione di Paolo Uccello dal giudizio estetico sfavorevole che trae origine fin dal Vasari e riverberato fino al laconico ed inappellabile giudizio del Berenson: "Paolo Uccello guastò quasi completamente l'intuito del significato plastico che aveva potuto aver da principio, per la smania di far pompa della sua scienza e della sua abilità"¹³⁰.

Il limite critico attribuito a Paolo Uccello dalla critica, fu basato per la sua sproporzionata attenzione ai problemi riguardanti la prospettiva, un utilizzo disarmonico di questa che "affatica la natura"¹³¹, restituendone in tal modo alla storia una visione riduttiva di Paolo Uccello, ma che, contemporaneamente, ne sottolinea immediatamente l'interpretazione fantastica. Contrariamente alle ricerche di Carrà, che individuava nel suo scritto *Paolo Uccello costruttore*¹³² del 1916, qualità tattili e costruttive dell'artista tali da porlo come momento in stretta analogia alla linea Giotto-Masaccio, nell'intera produzione liciniana presa qui in esame, si delinea un recupero più indirizzato all'orizzonte tardo gotico dell'artista. Una riattualizzazione incentrata sulla qualità favolosa ed infantile della visione di Paolo Uccello in modo tale da usufruirne come mezzo per determinare spazi astratti e immaginari. Questi vengono dunque re-

stituiti dal pittore marchigiano come ambienti smaterializzati, in *Episodi di guerra* e per determinarli secondo da una visionarietà accesa ed irreali, come è possibile osservare in *Arcangelo Gabriele* e *Arcangelo* (1919). Una medesima qualità irrazionale della visione corroborata dal condiviso utilizzo di tinte brillanti ed innaturali avvicina la produzione liciniana a quella dell'antico maestro in un recupero che, per le ragioni qui analizzate, si configura non come una modalità meramente citazionista, ma incentrata nella riattualizzazione, secondo una interpretazione contemporanea, della logica insita del fare artistico del passato.

Il primitivismo fantastico

La dialettica primordiale - moderno

“A Parigi il Futurismo non attacca. Ma c'è un pittore italiano di genio della stessa forza di Picasso. È bello come un astro. Si chiama Modigliani”. È dalle parole di una “pittrice francese giovane di molto talento” che Licini ebbe per la prima volta notizia dell'artista livornese. Secondo il suo resoconto, trascritto nella raccolta *Errante, Erotico, Eretico*, Licini lo conobbe di persona una sera a Parigi nel 1917 davanti al caffè La Rotonde, ma prima ancora attraverso le sue opere del 1916-1917 mostrategli dal mercante d'arte Zborowski dalle quali Licini fu subito vinto dal “fascino, potente e misterioso di quelle mezze figure estatiche”. Scrisse l'artista:

Le linee organiche di certe figure affioravano dagli impasti colorati, e riaffondavano nella carne producendo una impressione di rilievo po-

tentissima, ottenuta col minimo sforzo e senza adoperare le ombre, col semplice gioco della emersione della linea che dava da sola il senso di tutte e quattro e dimensioni¹³³.

Con Modigliani e gli amici pittori e scrittori riuniti nei caffè sotterranei parigini, si discuteva dell'Italia, di Venezia, se "la natura e la bellezza sono o non geometriche", del cubismo, della scultura greca arcaica e della scultura 'negra', la vera passione confessata del pittore livornese. Una sera Modigliani esclamò, rivolgendosi a certi pittori di tendenza neoclassica: "In arte non ci sono ritorni o rinascite. Io adoro Raffaello, ma l'idea di un nuovo Raffaello a venire mi fa ridere, è barocca. Come se ci potessero essere due soli in cielo"¹³⁴.

Il *Ricordo di Modigliani* è un testo significativo in quanto apre a due vie consequenziali di analisi: una legata al contesto culturale a cui risale la rievocazione e l'altra legata al momento storico a cui appartiene lo scritto. Per quest'ultima, bisogna tenere presente che il testo venne richiesto a Licini da Marchiori per un articolo pubblicato sulla rivista «L'Orto» (gennaio-febbraio, 1934); lo si deve quindi contestualizzare parallelamente alla pubblicazione della *Lettera aperta al Milione*, (numero 39 del «Bollettino del Milione», 1934) e alla *Correzioni a Carrà* (numero 41 della medesima rivista stampata il 25 maggio 1935), ovvero riportarlo al dibattito culturale che si stava sviluppando a Milano tra Astrattismo e Novecentismo e allacciarlo alle invettive liciniane rispetto al clima permeato dalla "funebre pedanteria"¹³⁵ novecentista. Considerare invece i temi trattati nel testo e rapportarli al momento in cui si svolsero i fatti narrati, permette di recuperare il dibattito che parallelamente si stava svolgendo in Italia, in particolare a Firenze, i cui nodi centrali sicuramente non permisero a Licini di rimanerne immune o indifferente prima della partenza per la capitale francese.

I temi che affiorano nel *Ricordo di Modigliani* si snodano prevalentemente attorno ad una concezione non verosimigliante di arte e riguardano una particolare accezione di rapportarsi al passato che abiura ogni modalità di superficiale citazionismo. Continua Modigliani trascritto da Licini:

In arte non ci sono ritorni (...). Gli artisti buoni che verranno, quelli che contano, faranno un'arte nuova e tutta impreveduta. Non saranno né classici né romantici. Ma faranno un'arte rivoluzionaria

Contro tutti i ritorni in pittura è possibile commentare citando un noto manifesto che verrà pubblicato tre anni dopo i fatti narrati¹³⁶, ma qui è già in essere una differenziazione fra un primitivismo di 'stile' e uno di 'contenuto', ovverosia fra una riproposizione superficiale degli stilemi utilizzati nel passato, e una che, riprendendoli, li adotta per le loro conseguenze logiche.

Già Soffici nel 1913 differenziava una "imitazione dei maestri antichi" ad un "approfondimento della realtà vivente"¹³⁷, parallelamente Boccioni, mantenendo il distacco verso combinazioni decorative e cromatiche del sintetismo, intuì una problematica riguardante la relazione delle forme nello spazio e di creazione plastica senza interpretazioni letterarie né ricerche intellettuali. Scrisse infatti l'artista in *Fondamento plastico della scultura e pittura futurista* dello stesso anno:

Il nostro compito è quello di distruggere quattro secoli di tradizione italiana. Immettere nel vuoto che ne può risultare tutti i germi di potenza che sono negli esempi dei primitivi dei barbari d'ogni paese e nei rudimenti i nuovissima sensibilità che appaiono in tutte le manifestazioni antiartistiche della nostra epoca. (...) Tutto invece è architettura perché tutto in arte deve essere creazione di organismi autonomi costruiti con valori plastici astratti, cioè con gli equivalenti della realtà. Ecco perché noi siamo recisamente e violentemente antiarti-

stici, antipittorici, antiscultorii, antipoetici, antimusicali. Le opere d'arte dei selvaggi, così fatalmente entrate nel processo di rinnovazione moderna, provano la verità di quanto affermo¹³⁸.

Inizialmente, nel dibattito lacerbiano, si assiste ad una intuizione del primitivismo preso in causa nei suoi aspetti contenutistici (ricordiamo la nota frase "i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata"¹³⁹), lontano dalla sua accezione di recupero stilistico e ancor meno museale, ma riabilitato per le sue conseguenze logiche. Per allontanarsi dal mero debito superficiale, pratiche allora rubricate attorno al termine 'arcaismo' (in accezione negativa che indicava superficiale stilizzazione, manierismo citazionista ed emulativo), Boccioni individuava la necessità di liberare dall'opera antica i "super-valori"¹⁴⁰ depositati dalle generazioni che si sono succedute nel tempo, "ognuna delle quali mediante la letteratura e la poesia lascia sul capolavoro una stratificazione, sedimento poetico che rende l'opera irricognoscibile"¹⁴¹. Una concezione di primitivismo attraverso cui disfarsi non delle opere in sé, ma del sedimento letterario in esse contenute¹⁴². Una accezione dunque antiartistica, antintellettuale resa propria dai Futuristi per differenziarsi e sottolineare i propri gradi di novità rispetto al Cubismo e all'arte francese in generale, indicata quest'ultima come debitrice, appunto, di 'arcaismo'. Solo Cézanne, secondo Carrà, si salvava oscillando "fra il museo e la sincerità d'interpretazione genuina e primitiva"¹⁴³, ovverosia fra una concezione di primitivismo di stile (arcaismo, in quanto freddezza citazionista e recupero intellettuale) e una di 'contenuto', indirizzata verso un 'approfondimento della realtà vivente' per quanto concerne la sincerità, l'immediatezza della visione e dell'espressione depurata dell'opacità della trasmissione attraverso la storia.

È in questa differenziazione del concetto di primitivismo, è nella sua accezione logica anti-artistica in cui rientra la 'grande implosione' di Licini. Parallelamente questo valore primitivistico segna una iniziale ipoteca negativa riservata all'arcaismo, specie di quello di derivazione francese, e europeo in generale. Scrisse Carrà in proposito:

Il male aveva preso tutta l'Europa. Seguaci russi, polacchi, tedeschi degli artisti di Francia, ecc. ecc., brutte copie di quelle confezionate a Parigi, gli stessi errori che si dovevano alla falsissima idea di potersi creare artificialmente una verginità e una sensibilità moderna andando nel lontano centro d'Africa a prendere bell'e fatte le ispirazioni e gli arcaici motivi per le loro costruzioni plastiche, le quali, non si sa perché, dovevano poi per un fenomeno di suggestione culturale rispondere ai bisogni estetici della nostra sensibilità modernissima¹⁴⁴.

In Italia si preferiva non guardare all'arte extraeuropea, se non a livello teorico in chiave di superamento di questo¹⁴⁵; scrisse a riguardo Boccioni:

Il viaggio a Tahiti di Gauguin, la comparsa degli idoli e dei feticci del Centro-Africa negli ateliers dei nostri amici di Montmartre sono una fatalità storica nel campo della sensibilità europea, come nell'organismo di un popolo in decadenza l'invasione di una razza barbara! Noi italiani abbiamo bisogno del barbaro per rinnovarci. La nostra razza ha sempre dominato e si è sempre rinnovata con i contatti barbarici. Noi dobbiamo sconfiggere, atterrare e distruggere la nostra tradizionale armonia che ci fa cadere in un "grazioso" materiato di vergognosi lenocini sentimentali¹⁴⁶.

È recuperando le pagine attuali di Soffici su Henri Rousseau che si riscattava l'arcaismo nel consapevole assorbimento della 'divina ignoranza' proveniente dall'arte popolare¹⁴⁷ e nell'arte dei fanciulli. Di infantilismo Soffici ne parlava già

nell'articolo del 1910, evidenziando la capacità dell'artista francese di porsi di fronte alla natura come un bambino, il carattere infantile nella rappresentazione del mondo e la "tendenza verso il fantastico"¹⁴⁸, riscattato da mondi esotici dove il "grottesco si sposa al tenero, l'assurdo al magnifico, e l'assoluto bislacco all'innegabile bello e poetico"¹⁴⁹; Soffici, quindi, non aveva mancato di sottolineare i dettami di "nuova estetica" per la quale, citando le parole del Raimondi riportate nel saggio di Ragghianti, "si dovevano riconoscere, come ultimo e perfetto risultato pittorico dei nostri tempi, gli sgorbi dei ragazzi sui muri, " e poi continua, "i cartelli delle osterie, i pupazzi sui carri da fiera ecc.: insomma quella che egli chiamava arte popolare o toscana"¹⁵⁰.

L'attenzione verso l'arte infantile diviene un problema centrale tra la fine del XIX e XX, sia in Italia che all'estero e non solo nell'ambito strettamente artistico: dalla numerosa letteratura in parte citata, con particolare attenzione al libro di Corrado Ricci in cui si evidenzia l'intento chiaramente tassonomico e normativo di fornire in un quadro coerente gli stadi e le tappe distintive dello sviluppo che conduce il bambino ad impadronirsi della capacità grafica di rappresentarsi il mondo, si possono aggiungere il primo Congresso pedagogico nazionale a Torino (8-15 settembre 1898), i Congressi dell'Associazione nazionale insegnanti di disegno (la cui quinta edizione avvenne a Roma nel 1912), l'Esposizione Internazionale di didattica di disegno di Dresda a cui partecipò anche l'Italia (1912), il concorso di disegno infantile organizzato al Congresso per l'educazione popolare dall'Umanitaria nel 1916 a Milano. Si possono inoltre menzionare l'esperimento condotto nel Nosocomio Vicenza con lo scopo di promuovere l'esercizio del disegno come contributo al recupero mentale dei malati (tentativi che segnano l'alba di quella che oggi viene comunemente definita arte terapia) e, esperimento analogo, quello con-

dotta proprio a Firenze nel 1910; un elemento imprescindibile da questo contesto fu la diffusione e la grande popolarità che ebbe il *Giornalino di Gianburrasca* di Luigi Bertelli, in arte Vamba¹⁵¹, illustrato da magnifici disegni infantili.

È nel testo di Carrà, *Vita moderna e arte popolare*¹⁵², che, rimosso ogni forma di sociologismo rispetto alle prime osservazioni, si individuava nella dialettica di un carattere primordiale-moderno che coniugavano la necessità di modernità con la "primordialità e purezza" dell'arte degli "anonimi plebei"¹⁵³, parallelamente a quanto Papini aveva già individuato. Papini infatti rimarcò:

Quel che dà più noia in questi ordini del giorno teorici è il rinnegamento radicale del passato. In questo rinnegamento v'è indubbiamente dell'ingiustizia: tra le opere dei grandi morti, nella stessa tradizione anonima, popolare, autoctona v'è dell'arte magnifica e veramente immortale, v'è grandezza e novità, vi sono esempi di energia e di rivolta, di creazione e potenza che nessuno può sinceramente disprezzare¹⁵⁴.

Con *Vita moderna e arte popolare* Carrà, recuperando l'attitudine antintellettualistica dell'arte popolare secondo una sensibilità moderna, sancì il definitivo distacco dai "falsi primitivismi, artificiosi fino alle midolla"¹⁵⁵ che, secondo il critico, aveva annunciato la morte del cubismo, del fauvismo e del sintetismo. Scrisse, infatti, l'artista:

Non dimentichiamo che, poste vicino alle opere di questi divini ignoranti quelle degli impressionisti stessi, che sono, come ormai tutti sanno, gli artisti più antiartistici apparsi nella storia, le opere di questi colossi della pittura moderna diventano tradizionalissime manifestazioni pittoriche. Viceversa l'opera (accidentale finché si vuole) di questi anonimi che troncarono i loro studi ufficiali alle scuole elementari e alle serali di disegno; immuni totalmente da qualsiasi lue passatista,

lontani tutta la vita dagli ALTI STUDI, e da qualsiasi iniezione di SACRO-ARTISTICO, ascoltando soltanto i moti del loro animo vergine, seppero per primi realizzare, adoperando senza pregiudizi tutte le materie plasmabili che l'importanza dell'opera richiedeva e il caso loro offriva¹⁵⁶.

Licini, al tempo del corrente dibattito, era a Bologna prima, e Firenze poi; appare dunque plausibile che fosse informato sui fatti. Anni dopo, infatti, biasimerà e imputerà proprio a Carrà di aver rovesciato negli anni della sua carriera la concezione di un primitivismo lirico e di contenuto, in uno di stile e archeologico. Scrisse l'artista:

Ma quante non ne ha "buccinate" e combinate Lei in tanti anni? Si ricorda? Cubismo, Futurismo, metafisica, pittura degli odori, neoprimitivismo, arcaismo, neoclassicismo, neo realismo, masaccismo ed oggi - perché a Lei fa comodo - conservatorismo, quietismo, mediocrismo, opportunismo ecc.

Creda, Carrà, noi non ci siamo mai sognati alludendo a certa pittura e scultura "archeologica" di oggi, voler condannare in blocco secoli di Storia. Queste furono bestemmie al tempo che lei era futurista¹⁵⁷.

Un bisogno quello liciniano, condiviso dalla critica lacerbiana (fino al 1916), di emanciparsi da ogni traduzione letterale del passato, di fare in modo che la sensibilità dell'artista viva "solo concretamente nell'opera in elaborazione"¹⁵⁸, recuperando un primitivismo che si incentri su di una logica ingenua e in una primordialità incantevole di una tecnica immediata.

Longhi, nel suo saggio del 1914 dedicato alla *scultura futurista di Boccioni*, individuò in essa una componente "spontaneamente arcaica", contrariamente ad una definita come "arcaistica". Il critico riscontrava infatti una verifica del temperamento personale dell'artista nella storia al contrario di una "tabula rasa dell'istinto bruto"¹⁵⁹. Se si decontestualizza per un momento i termini utilizzati da Longhi, i quali, è doveroso sottolineare,

fanno riferimento a due precise modalità di recupero 'logico', e non di stile, del primitivismo, per poi riproporli nel contesto di questo scritto, possiamo interpretare l'opera liciniana, quella analizzata dal 1913 al 1917, come un passaggio da un carattere 'arcaistico' delle prime produzioni (compreso *Soldato italiano*), ad una componente 'arcaica' degli *Episodi di guerra*. Dagli iniziali barbarismi esasperati e virulenti, oggettivati in una violenza aggressiva 'alla Bruto', per giungere ad una produzione in cui si registra una duplice attenzione: per un verso denunciano una particolare riflessione nei riguardi delle coeve e moderne produzioni del Futurismo romano e, da un altro, si assiste a una reinterpretazione di queste attraverso il filtro primordiale, recuperando i primitivi pre-rinascimentali, l'arte dei fanciulli e l'arte popolare. È citando lo scritto di Carrà, che possiamo definire una dimensione 'primordiale-moderna' insita negli *Episodi di guerra*.

Il passato, dunque, per Licini diviene il deposito in cui si annida e si consolida un senso del fare, in cui si accumula un patrimonio pronto ad attuarsi in modi sempre nuovi affinché la sostanza ne sia mantenuta viva e arricchita. È per questi motivi che è possibile affermare come l'artista nell'antico scopre consonanze di sensibilità, riconoscendovi fattori di spinta, esplosivi di chiarimento, di intensificazione della propria poetica.

Il rientro nel corpo dell'esercito dalla licenza concessa il 7 giugno 1917 è registrata in data 7 dicembre 1917 nel *Ruolo matricolare* di Licini, per cui si deve presupporre il suo ritorno presso Firenze; da Parigi portò con sé il proprio ritratto fattogli da Modigliani ma che andò distrutto in seguito all'incendio del proprio studio di Via Landino nel 1920¹⁶⁰; a Firenze venne immortalato nella famosa fotografia presso le cave di Maiano (Fiesole) datata 1918. Non si conoscono ulteriori spostamenti tra la fine del 1917 e l'autunno del 1920, anno che segna un

nuovo soggiorno parigino in cui Mario Tozzi lo trovò radicalmente cambiato. Riporta, infatti, l'artista: "A Parigi ritrovai subito Licini. Avevo lasciato a Bologna un Licini futurista e qui lo ritrovavo postimpressionista: Matisse+Dufy+Friesz nei paesaggi e nei fiori; un po' modiglianesco nelle figure"¹⁶¹. Nel 1918 Licini ottenne una nuova licenza straordinaria di sei mesi (con decorrenza dal 22 dicembre 1917), cui ne fece seguito un'altra con decorrenza 30 luglio 1918¹⁶², mentre per quanto riguarda il 1919, non ci sono annotazioni di sorta. Dalle informazioni pervenute fino ad oggi, non è possibile affermare con assoluta certezza se Licini compì ulteriori viaggi nel 1918, mentre per il 1919 rimane plausibile l'ipotesi di una permanenza più o meno stabile dell'artista a Firenze.

Nel *Questionario Scheiwiller* del 1929¹⁶³, Licini indica il 1920 come anno che segna la fine del periodo *Episodi di guerra* e l'inizio di una stagione siglata con il termine *Realismo*, alla quale, nello scritto, viene affiancato un punto interrogativo che sa di incertezza al momento della compilazione e di rimorso se interpretato nell'ottica della svolta astratta. Già dal brusco passaggio di denominazione della propria evoluzione artistica, dal "primitivismo fantastico" a "*Realismo ?*", ben si comprende anche soltanto da queste brevi annotazioni lo stupore che provò Tozzi rivedendo un Licini a Parigi diverso da quello conosciuto a Bologna. Le uniche opere note di questo periodo (1918-1920) sono *Arcangelo Gabriele*, *Arcangelo (Angelo)* e *Ritratto di Ave*, le prime due risalenti al 1919, secondo la datazione proposta da Marchiori, mentre la terza, secondo la datazione di Raghianti, al 1920. Per quest'ultima, negli ultimi anni, è stata proposta una diversa datazione, ovvero si è avanzata l'ipotesi di posticipare l'opera al 1921-1922 sulla base di un evento biografico riguardante l'artista¹⁶⁴. Questo consta nel aver riconosciuto Ave Properzi come la protagonista dell'opera, la studentessa di cui, secondo i ricordi di Felice Ca-

talini che ne riporta i trascorsi, Licini si era innamorato al tempo della sua docenza di disegno nella Scuola Tecnica di Fermo (anno scolastico 1921-1922 e 1922-1923) ¹⁶⁵. È altresì doveroso sottolineare, essendo al momento una delle poche opere note al pubblico, la marcata ascendenza modiglianesca del ritratto non riscontrabile in altre opere e coincidente con il ricordo di Tozzi che già la ravvisava nel 1920. In più, l'evidente ricorso iconografico allo *Sposalizio* di Brera di Raffaello, risulta parallelo al centenario del Sanzio celebrato proprio nel 1920 e inaugurato da un intero numero di «Emporium»¹⁶⁶. Osserva a proposito Ragghianti che "la testa femminile, insieme a quella di profilo a sinistra, è la stessa che compare sulla copertina de «Il Primato» n. 2, marzo-aprile 1920"¹⁶⁷ in occasione del già citato avvenimento.

Ritenendo dunque plausibile la possibilità che Licini nel biennio 1918-1920 fosse stabile a Firenze, risulta attendibile affermare che qui concepì le due opere *Arcangelo Gabriele* e *Arcangelo*. Queste, si configurano come punto-limite della prima produzione liciniana, segnano la fine del periodo *Episodi di guerra* dopo il quale si apre quella stagione definita come *Realismo ?*, termine che, lontano dall'indicare una pratica stilistica incentrata nel dedurre dalla percezione sensibile dal vero gli elementi visivi traducibili in pittura in modo illusionistico, indica piuttosto una inversione di rotta che dal fantastico-visionario viene dirottata verso riferimenti poetici quotidiano-reali. Un realismo quindi che implica, e si riferisce, ai soggetti trattati (ritratti e paesaggi di persone e luoghi reali) sviluppati attraverso un procedimento sempre incline all'astrazione, ma tenuta questa su toni più rasserenati, lontani sia dai ritratti 'satanici' del 1913, sia dalla disumanizzazione proto-meccanica delle opere del 1917 che dalle immagini 'super-futuristiche' di cieli e soli infuocati del 1919. Dal 1920 fino alla svolta astrattista, nei ritratti, come per esempio in *Ritratto della sorella*, *Ritratto fem-*

minile (donna alla finestra), ambedue del 1921, e *Ritratto di bambina* (1923), riappaiono elementi caratterizzanti precise persone, come è possibile osservare nel trattamento più analitico delle capigliature e degli abiti dei soggetti. Pur nella indifferenziazione dello sfondo, in esse vi si registra, come anche nei paesaggi, un utilizzo del colore più naturalistico, o quanto meno, più verosimile rispetto alle prime produzioni. Le figure rimangono inesorabilmente forzate nel primo piano, non vi è alcuna preoccupazione prospettica, come è possibile osservare in *Ritratto femminile (donna alla finestra)* in cui tutti gli elementi della composizione occupano lo stesso piano virtuale del quadro, in modo tale da imporre la sensazione che la protagonista venga schiacciata in una stretta creata dal tendaggio e dal balcone.

Nel quadro generale dell'intera produzione liciniana, gli *Arcangeli* si configurano come esplicite prefigurazioni dei più maturi angeli ribelli, come messaggeri che ne preannunciano la futura venuta; entrambi sono stati sottoposti a ritocchi, manomissioni e correzioni¹⁶⁸ da parte dell'artista, modifiche che di recente sono state datate al periodo che intercorre fra il 1932 e il 1933¹⁶⁹, lo stesso arco temporale della produzione di *Stratosfera* e il *Bilico*.

In *Arcangelo Gabriele* e *Arcangelo*, le figure accennano ad un più marcato linearismo rispetto alle produzioni del 1917, perdendo di conseguenza la configurazione proto-meccanica. Il paesaggio, o sfondo, viene aggredito da una semplificazione in modo tale, in *Arcangelo Gabriele* in particolare, da essere accennato fugacemente attraverso solo una linea sciolta che demarca la divisione arbitraria fra la terra e il cielo; esso perde qualsiasi funzione di appoggio per le figure lasciandole libere di volare nell'etere in un equilibrio precario; si configura dunque come una scenografie fantastica e visio-

naria, uno spazio indefinito e astratto. Scrisse, l'artista, a riguardo:

Perciò da cinque anni il mio regno è nell'aria. Ho mandato tre quadri irrazionali alla Quadriennale: Castello in aria, Stratosfera e l'Arcangelo Gabriele, che se il gran Fessacra accoglierà (tutti e tre) lei vedrà a Roma. Sono quadri dipinti a 500.000 metri d'altezza, nella zona siderale che nessun Piccard potrà mai profanare (...). W la pittura irrazionale¹⁷⁰.

Involuzione versus "ritorno all'ordine"

Un primitivismo logico-contenutistico quello di Licini che evidenzia una modalità di rapportarsi al passato basata sulla reinterpretazione attuale della logica del fare dei maestri antichi, secondo una sensibilità prettamente contemporanea; è secondo questa istanza che si è riconosciuto un carattere 'primordiale-moderno' nell'opera di Licini, una modalità questa lontana da un primitivismo di 'stile', reo di ridurre la dialettica a mero sinonimo ('arcaico-antico'). È contro certe posizioni citazioniste, che parallelamente stavano maturando in Italia dagli anni Venti in poi, che si scagliano le invettive più accese dell'artista. Scrisse, infatti, nella Correzione a Carrà, intervento pubblicato sul numero 41 del «Bollettino della galleria del Milione» in risposta al rimprovero mossogli da Carrà imputandogli di ritenere che all'infuori dell'astrattismo vi fosse soltanto archeologia:

Noi astrattisti rispettiamo il passato e i grandi maestri. Noi astrattisti però vogliamo vivere il nostro tempo. E che non sia la ripetizione inutile di quella fatta nei secoli passati. La pittura e scultura 'archeologica' che noi condanniamo, è quella pittura e scultura anacronistica, di quarto grado, che riproduce oggi a cataste, e che viene incoraggia-

ta e premiata alla Quadriennale. Vogliamo alludere al falso antico, volevamo alludere ai rosicanti dei musei, ai Dossena a piede libero, insomma, a tutta quella falsa arte antica che Lei non vorrà difendere, speriamo¹⁷¹.

E prima ancora, nel numero 39, asserì: "Una cosa è certa: noi non faremo più della pittura come piace a Ogetti, archeologica, o imitativa come le scimmie. A quella vecchia favola della pittura imitativa noi tireremo il collo"¹⁷². Una nota polemica riguardo ai critici di cui nemmeno l'amico Marchiori rimase immune. In una lettera datata 2 marzo 1935 l'artista scrive:

Lei, Marchiori, pecca ancora di troppa indulgenza di fronte a tutta quella pleiade di Dossena agguanta premi che andrebbero semplicemente presi a pedate. Veda l'ultima L'Italia letteraria. Un certo Maselli (Dulcamara), un altro piccolo Ogetti della critica nostrana, proclamare la Colomba di Ceracchini una grande opera, un capolavoro!. Non so come Lei faccia a conservare la calma. Di fronte a così spudorata idiozia, io mi sento diventare un criminale. La peste archeologica! Lei ha diagnosticato bene il male. Ma non basta. Bisogna cominciare a fucilare (...). Hanno fatto l'apologia del Dossena, hanno esaltato la peste archeologica. Incoraggiano il furto, l'abigeato, il procurato aborto, il falso in arte, ed aiutano tutti i mistificatori, i restauratori del falso antico ad agguantare premi¹⁷³.

È in un tale contesto, il quale si definisce come l'instaurarsi di un rapporto sufficientemente 'scaltrito' e 'strumentale'¹⁷⁴ tale da essere efficacemente penetrante, che si pone l'interesse di Licini al testo di Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*¹⁷⁵; un interesse, per la posizione venturiana, rispecchiato nella polemica liciniana contro Ogetti e nelle lettere indirizzate ad Arcuto a Ermenegildo Catalini¹⁷⁶, in quanto in quegli anni (1920-1930) si poneva come alternativa al trionfale accademismo ufficiale, un dibattito che si stava risolvendo in una soluzione definita da

Arcangeli come "artificiosa, antistorica, imposta dal regime politico: verso un classicismo opportunistico e ridicolmente sciovinistico, sgrammaticato al punto da parere parodistico"¹⁷⁷.

Per Licini in arte non ci devono essere mere ripetizioni ed è secondo questo concetto che vale un sottile apprezzamento all'opera di De Chirico (del qual caso Barilli parlerà di 'ripetizione differente'¹⁷⁸) confidato a Marchiori a proposito della II Quadriennale romana avvenuta sempre nel 1935. Scrisse, infatti, l'artista:

Primo e secondo piano per me sono e saranno sempre mari di sabbia. Avrei voluto salvare De Chirico perché una volta aprì finestre inquietanti sulla fantasia, che potranno piacere e non piacere, ma che restano importanti e interessanti, e anche perché oggi alla Quadriennale c'è un suo divertentissimo Combattimento di puritani, una burattinata simpatica e di talento, alla quale avrei dato le 100.000 lire¹⁷⁹.

A una ufficialità culturale (quella di Maraini e Ojetti) che nel mito classico-mediterraneo esaltava il realismo novecentista, Licini si interessava al contraltare espressionista di Scipione. Scrisse a Marchiori nel 1935: "Anche Scipione sono stato a rivedere; uno dei pochissimi che abbia qualche cosa nel ventre! Lei farà bene a scrivere di Scipione"¹⁸⁰. E poi ancora nella lettera del 1949 in cui si legge: "C'è una cosuccia che vorrei segnalarvi, un vero capolavoro, il disegno della *Cortigiana romana* di Scipione"¹⁸¹.

Critiche contro la restaurazione di un classicismo in arte e contro il clima strapaesano, non avevano risparmiato neanche Morandi; dopo la parentesi metafisica, il pittore bolognese, al varco del 1920, dispense il clima alto-magico delle sue produ-

zioni convertendosi a valori tonali chiaroscurali, portando in tal modo le proprie nature morte su un registro di denso fenomenismo. Licini, registrò precocemente il cambio di rotta di Morandi. In una lettera indirizzata al vecchio compagno di studi datata 1926, commentò: "P.S Credo di non sbagliarmi se penso che sarai cittadino di ... strapaese? Fammelo sapere"¹⁸².

Il rapporto artistico e umano fra Licini e Morandi, è stato oggetto di particolari studi¹⁸³. Inizialmente, si assiste ad una sostanziale affinità di intenti durante il periodo della Accademia a Bologna; esperienza questa che segna anche per il pittore bolognese una medesima inclinazione a coltivare un certo infantilismo, derivante dalla conoscenza del Doganiere Rousseau, ravvisabile nell'opera *Bagnanti* (1915), in *Bottiglie e Fruttiera* e *Fiori* (opere entrambe del 1916). Emblematica è ancora la vicinanza stilistica fra le due opere di Morandi entrambe intitolate *Nudo femminile* (tutte e due del 1918) e le opere facente parte del periodo liciniano *Episodi di guerra*. Ma prima ancora il riferimento a queste deve essere posto con le forme fusolari delle *Bagnanti* di Morandi (1914), opera questa filtrata non solo da Cézanne e da Derain, ma anche con il tramite della *Toilette* di Soffici¹⁸⁴. È possibile inoltre istituire un parallelismo, o quantomeno una vicinanza d'intenti, fra l'irrazionalità e l'equilibrio precario che denunciano gli Arcangeli di Licini nelle opere del 1919, con il 'teatrino' prospettico, la ribalta scenografica delle opere metafisiche morandiane, come per esempio in *Natura morta metafisica* del 1918, e *Natura morta metafisica* del 1919. Opere, quest'ultime, riempite con il 'meraviglioso onirico' dei manichini metafisici e di oggetti levitanti in composizioni oggettuali dalla architettura instabile e fantastica. Una vicinanza questa fra i due artisti che è possibile definire tale se la si ricollega con un passo di *Natura di un discorso* di Licini in cui si legge: "Saremmo architetti, ma non potendo per virtù propria far tenere in piedi rovesciati il cono, la piramide,

sospesa la sfera, e costruire castelli in aria, la nostra sarà l'arte della pittura"¹⁸⁵.

Ma il 1920, quasi fosse una data limite non solo per Morandi, ma per la maggior parte degli artisti italiani e stranieri, segna il momento della divergenza. Già nella *Correzione a Carrà Licini* prende le distanze dall'artista bolognese evidenziando come, essendo entrambi partiti da un unico punto in comune quale è l'opera di Cézanne, i vettori delle ricerche personali si siano poi avviati verso direzioni opposte: Licini verso l'astrazione e il presente, Morandi verso il Realismo e l'arte dell'Ottocento. Scrive a proposito l'artista marchigiano:

Quando Lei dice che nella mia pittura, quella che ha preceduto la mia astratta, io abbia seguito Morandi, Lei travisa (...). Vuole sapere Carrà chi furono i miei veri maestri? Glielo dico subito, ma Lei lo sa già perfettamente; Cézanne, Van Gogh, Matisse.

I maestri di Morandi sono: Chardin, Corot, Cézanne¹⁸⁶.

Significative è inoltre la lettera di Licini datata 3 marzo 1939 indirizzata a Marchiori, scritta dall'artista dopo aver visitato la III Quadriennale romana. Si legge, infatti:

Con Morandi, da ragazzi, ci siamo abbeverati del primo cubismo, e con Morandi abbiamo combattuto per il Futurismo, a fianco di Marinetti, prima della guerra. Voi sapete pure che io non ho mai messo in dubbio il talento di Morandi, per quanto lo vedessi incoglionito dall'oppio propinatogli da Soffici, Oppo e Comp., e soffrissi per quel suo camminare a ritroso, da Cézanne verso Chardin, ed oltre fino a Pompei, com comanda il "Cacasemo" da "Poggio a Caiano"¹⁸⁷.

E continua:

Le tanto celebrate sottigliezze e raffinatezze coloristiche e tonali di Morandi, non sono che superficiali, sorde e scolorite poltigliette di ri-

masugli delle scuole settecentesche ottocentesche francesi. Le sue faticose composizioni, delle fredde scolastiche accademie; la ripetizione di vecchi schemi superati e rancidi, ribattuti fino alla noia¹⁸⁸.

Alla riemersione di un sensibilismo atmosferico corroborata ad una 'atmosfera velata' delle nature morte morandiane, concepite pragmaticamente dall'artista bolognese attraverso lo studio della luce bianca diffusa e filtrata attraverso un sistema di veli poste alle finestre nello studio, Licini controbatte deluso e infuriato:

Non rimane che quel velo, quell'uggia messi davanti al quadro, nel quale consisterebbe tutta la poesia ed originalità morandiana. Il che sarebbe come voler proclamare poetico, originale e grande, il modo di vedere appannato dei vecchi ottantenni affetti di cateratta!¹⁸⁹

Negli studi critici che analizzano il periodo liciniano denominato *Realismo* ?, si parla di una partecipazione diffidente al clima del Novecentismo, una 'adesione' che viene definita tale solo dall'aver presenziato ad alcune mostre organizzate da Novecento¹⁹⁰.

Ai canoni novecentisti Licini rispose con la sua accezione 'aberrante' alla norma; non vi è preparazione nei quadri 'realisti', la sua tecnica procede "A pieno impasto di colore disteso e mescolato alla prima sulla tela"¹⁹¹. Fedele ad un primitivismo che non procede al recupero di una linea naturalistica, verista dell'arte e, di conseguenza, al recupero dei valori plastici, nei ritratti e nei paesaggi le figure rimangono piatte, non accennano a prendere volume nello spazio contrariamente alla tendenza che in quell'arco di tempo si stava sviluppando in Italia. Scrisse a proposito l'artista a Marchiori: "Quando penso alle nostre povere avanguardie ridotte a gonfiarsi con Martini e Funi [veda gli ultimi bollettini del Milione] vien voglia di anda-

re a zappare o a mietere, almeno la notte si dorme"¹⁹². Licini dunque si pone in netta antitesi al clima novecentista; la sua partecipazione alle mostre fu prima, per l'esposizione del 1926, una esperienza vissuta da lontano (era ancora a Parigi) fra inconsapevolezza e scetticismo. Scrisse Licini all'amico Tozzi:

Sono curioso di sapere meglio da te, a viva voce, cosa fu questa esposizione del 900, e questo lo faremo quando tu ritorni a Parigi alla fine di aprile (...). Non mi stupisce che la mostra del 900 abbia suscitato contrasti e sia stata attaccata. Da quanto ho potuto leggere sui giornali italiani, e dalle mie convinzioni personali, sono certo che difetti ne ha¹⁹³.

Per quanto riguarda invece la seconda partecipazione del 1929, a dispetto della indifferenza che subì la sua opera¹⁹⁴, essa rappresentò la conferma della sua poetica pre-astratta; venne infatti incluso, in un articolo di Costantini su «L'Italia Letteraria», fra i pittori "alla ricerca dell'espressione", in quanto perquisiva "l'espressione di stati d'animo, una sensazione, un tono di spirito"¹⁹⁵. Scrisse a riguardo Licini a Gildo Catalini: "Hai letto sulla penultima Fiera Letteraria, la critica di Costantini a proposito della mostra del 900? Per conto mio non mi lagno, mi mette fra i 'fauve', o meglio, gli espressionisti"¹⁹⁶. Una opera prima quella di Licini che, dal 1908 fino al 1920, è possibile riunificare complessivamente all'interno della denominazione di 'primitivismo fantastico', privandone quindi di divisioni o frammentazioni intermedie a dispetto della periodizzazione offerta dall'artista stesso nel *Questionario Scheiwiller*. In questo modo, come già accennato nelle pagine precedenti, è possibile cogliere una evoluzione all'interno della produzione liciniana, parallela a quella descritta in *Natura di un discorso*. A partire dalle opere puramente espressioniste del 1913, immanenti, bestiali, "sataniche", opere le quali nascono da una condizione on-

tologica dell'uomo pari a quella bestiale del 'verme', si giunge alla opere del 1917 grazie alla potenza della astrazione. È per merito di ciò che Licini-Bruto è in grado di evadere dalla condizione, dall'involucro animale attraverso l'arte per alzarsi in volo e raggiungere la parodia della realtà stessa teatralizzandola, questa, solo a metà strada con le opere del 1919, dipinte a "500.000 metri d'altezza, nella zona siderale"¹⁹⁷. Trattenuo ancora in un 'qui', se pur indefinito e fantastico (l'astrazione, ovvero avente ancora una referenzialità esterna), Licini è in attesa di accedere ad un 'altrove' (la concrezione geometrica del periodo astratto), aspettando soltanto il momento della sintesi finale di queste due istanze negli *Olandesi Volanti*, nelle *Amalassunte* e negli *Angeli Ribelli*.

Se è vero che si possono e si debbono distinguere delle stagioni di ricerca, il 'fantastico' la come linea guida e generatrice dell'opera di Licini, lo accompagna fino alle produzioni astratte e più in su, fino a corrompere le idee platoniche con corpi estranei, elementi organici (cfr. *Merda* del 1955) e fattori cromo-emozionali, differenziandosi in tal modo dai colleghi del Milione. La rivendicazione e l'ammirazione di Matisse dichiarata nella lettera indirizzata a Marchiori del 1934 riveste dunque una duplice funzione e ragione polemica, sia nei confronti del dibattito con Carrà, quanto a ribadire la propria indipendenza rispetto al puritanesimo compitante dei colleghi astrattisti. Scrive Licini:

Tutta l'opera di Matisse esprime molto bene l'uomo Matisse. Cioè: entusiasmo, gioia di vivere, sensualità, lirismo, senso pagano dell'esistenza. Matisse è uno dei pochi che hanno saputo scoprire il volto della misteriosa bellezza, che per noi pittori è tutto quello che conta¹⁹⁸.

Mentre gli astrattisti italiani utilizzano nomenclature asettiche e depurate da ogni referenzialità esterna per denominare l'oggetto o l'architettura geometrica presentata (per esempio si utilizzano termini quali *composizione, pittura, scultura*), l'artista marchigiano preferisce adoperare 'altri' enunciati, carichi di un forte quoziente fantastico e corporale denunciando così un utilizzo 'aperto' della geometria: *castello in aria, equilibrista, l'incostante, sagittario, assaggiare, il bilico, bocca, il drago, aquilone, mulino a vento, addentare, uccello notturno*, e così via.

Alle 'architetture dipinte' astratte, così come all'arte verosimigliante del primo dopoguerra, Licini, convinto primitivista in tutta la sua carriera, preferì l'arte irrazionale. Il concetto di 'primitivismo' deve essere infatti applicato alla sfera culturale e artistica in cui esso è inserito in quanto il significato e il valore che esso può assumere dipende necessariamente dai suoi mutevoli opposti creati in antitesi e di riflesso al contesto dato; ad una contemporaneità caratterizzata da nozioni che implicano un'arte 'civilizzata' (come può essere l'utilizzo umanistico della prospettiva nel Novecento), 'razionale' (la geometria astrattista) e 'normante' (codici di gruppo o di movimento), Licini oppone e chiama in causa Bruto: il 'primitivo', 'irrazionale' e 'aberrante', in quanto indipendente da una disciplina di gruppo.

Note

¹ G. MARCHIORI, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, Alfieri, Venezia, 1986; G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, (a cura di), 1974, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, Feltrinelli, Milano; L. MALLÈ, Z. BIROLI, A. PASSONI, *Osvaldo Licini*, cat. mostra, Galleria d'arte moderna di Torino, 1968-1969; Z. BIROLI, *Osvaldo Licini*, cat. mostra Museum am Ostwall, Dortmund, 1974; G. BARATTA, F. BARTOLI, *Osvaldo Licini*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara 1980; AA. VV., *Osvaldo Licini: una retrospettive nel centenario della nascita*, Artificio, Firenze 1994.

² C. L. RAGGHIANI, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti, Calderini*, Bologna, 1982.

³ Cfr. R. BARILLI, A. BORGOGELLI (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, Fabbri, Milano, 1990.

⁴ Cfr. R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna, 1997.

⁵ O. LICINI, lettera a E. Catalini, 30 gennaio 1931, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit. p. 115.

⁶ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino 1981, p. 6.

⁷ Per uno studio particolarmente incisivo a riguardo cfr. R. BARILLI, *Bistolli e De Carolis a Bologna*, in AA. VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, Galleria d'arte moderna, Bologna, 1977.

⁸ Importante è menzionare il lavoro di De Carolis in quanto proprio a Bologna concepisce un "progetto di muralismo appoggiato a efficaci soluzioni primitivistiche" con soluzioni "schiacciate sul piano di cui erano capaci i nostri quattrocentisti" (R., BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 1984, p. 205): anche se entrambi i lavori non furono compiuti prima del secondo decennio del Novecento non è da escludere a priori che Licini non abbia potuto vedere l'opera di De Carolis compiuta ad Ascoli Piceno e nella decorazione del salone delle feste del palazzo del Governo datato 1908-09 (*Le nuove edizioni di A. De Carolis, «Emporium»*, XXIX, 1909, n. 170, febbraio, pp. 155-157). Ancora più importante ed incisivo come riferimento è la produzione xilografica (cfr. R. BOSSAGLIA, G. TUCCI, (a cura di), *Adolfo De Carolis xilografo e illustratore*, Sintesi, Bologna, 1992).

⁹ Per una disamina sulla storia della associazione e delle esposizioni cfr. AA.VV., *Francesco Francia Associazione per le arti: 1894-1994*, Renografica, Villanova di Castenaso, 1995.

¹⁰ *Salon d'Autumn di Parigi*, «Il Resto del Carlino», 30 ottobre, Bologna, 1908. Corsivo mio.

¹¹ a. b. c. d., *Anarchia artistica*, «Il Resto del Carlino», 5 aprile, Bologna, 1909. Corsivo mio.

¹² *Salon d'Autumn di Parigi*, «Il Resto del Carlino», cit.

¹³ I canali informativi per la mostra faentina a Bologna sono «Il Resto del Carlino» del 4 e 11 ottobre 1908 e la rivista «Emporium» (Vol. XXVIII, n. 165) del settembre dello stesso anno.

¹⁴ Cfr. «Il Resto del Carlino», 11 ottobre 1908.

¹⁵ Cfr. G. LISTA, F. T. Marinetti, Éditions Seghers, coll. "Poètes d'Aujourd'hui", Paris, 1976.

¹⁶ G. MARCHIORI, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, Edizioni di Comunità, Milano, 1960, p. 178.

¹⁷ Come osservato da Enrica Torelli Landini il tendenzioso tentativo del Marchiori di promuovere un profilo di Licini assai meno futurista e più parigino, se non addirittura morandiano è dovuta dalla conclamata avversione dello stesso verso il movimento futurista. Cfr. E. PONTIGGIA, E. TORELLI LANDINI, (a cura di), *Quaderni liciniani 1*, Centro Studi Osvaldo Licini, Monte Vidon Corrado 1994, p. 149. Scrive infatti Marchiori: "I futuristi sono una setta di accademici, che non hanno mai dato una sola, dico una sola opera d'arte [...]. Se vi mettete a rileggere, come ho fatto io in questi giorni, i primi manifesti di Marinetti, vi assicurate qualche ora di ilarità. Stile barocco, dannunziano, iperbolico. Fuochi d'artificio di luoghi comuni, che lasciarono a bocca aperta gl'ingenui, come nelle sagre di campagna". G. MARCHIORI, lettera a O. Licini, 22 gennaio 1939, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., p.210.

¹⁸ Cfr. A. SOFFICI, *L'impressionismo e la pittura italiana* (in «La Voce», 6 maggio 1909) e *L'arte francese a Firenze* (in «La Voce», 12 maggio 1910). Le prime pionieristiche notizie giunte in Italia riguardo il movimento francese si debbono a Vittorio Pica, che scrive a riguardo già dal 1897, e con il volume del 1908 a seguito della rassegna postuma di Cézanne a Parigi. Cfr. V. PICA, *Impressionismo, divisionisti, sintetisti*, «Marzocco», Firenze, 14 febbraio 1897 e ID., *Gli impressionisti francesi*, Istituto Italiano D'arti Grafiche, Bergamo, 1908.

¹⁹ S. POZZATI in F. SOLMI, *Dagli esordi alla metafisica. Morandi e il suo tempo*, Mazzotta, Milano 1985, p. 22.

²⁰ A. SOFFICI, *Paul Cézanne*, «Vita d'Arte», 1908, n. 6, giugno, p. 324.

²¹ Ivi, p. 325.

²² Ivi, p. 327.

²³ Ivi, p. 331.

²⁴ Cfr. O. LICINI, lettera a G. Marchiori, 3 marzo 1939, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., p. 143.

²⁵ Le notizie delle avvenute scoperte vennero annunciate su «Il Resto del Carlino» il 12 marzo 1910 per la tomba ritrovata in via dei Mille, e il 1 aprile per quella fuori Porta Castiglione. I reperti relativi furono esaminati dal direttore del museo archeologico Gherardo Ghirardini, che li datò tra l'800-900 a.C.. Tra il 1913 e il 1915 venne avviata una vasta campagna di scavo nell'area ancora libera da edifici che è compresa tra le attuali vie Musolesi, Bentivogli, Fabbri e Vincenzi e furono portate alla luce 808 tombe etrusche.

²⁶ Cfr. F. GUALDONI, *La Condizione Scalza*, Lorenzelli Arte, Milano, 1982.

²⁷ Si legge infatti su di un articolo apparso su «Il Resto del Carlino» del 10 agosto 1909 firmato Antonio Bruer dal titolo eloquente "futuristi: i resti della putrefazione" in cui il movimento viene definito come "ridicolissima scuola dei futuristi".

²⁸ F. T. MARINETTI in un'intervista al «Giornale del Mattino», gennaio 1914 trascritto in A. CERVELLATI, *Bologna futurista*, editore a cura dell'Autore, Bologna 1973.

²⁹ Per il riferimento alla contestazione di Licini e Pozzati cfr. C. SALARIS, *Storia del Futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 164, B. BUSCAROLI, *5 febbraio 1909. Bologna avanguardia futurista*, Bononia University Press, Bologna, 2009, p. 36 e A. CERVELLATI, *Bologna futurista*, cit., pp. 32- 33.

³⁰ L'epilogo della giornata si ebbe al Caffè San Pietro in via Indipendenza, dove Marinetti venne aggredito da un "passatista" a cui seguì un parapiglia generale.

³¹ Cfr. M. TOZZI in una intervista di F. Simongini, «Il Tempo», Roma 13 aprile 1979.

³² F. B. PRATELLA, *Autobiografia*, Pan Editrice, Milano 1971, pp. 124-125)

³³ Cfr. A. POLIDORO, *Appunti*, trascritti in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., p.228-229: " (...) mancava un buon lustro perché Osvaldo sulla stessa piazzetta spiegasse al popolo, che poi era tutti noi coetanei o meno, il manifesto di F. T. Marinetti". "Osvaldo nel suo periodo di entusiasmo per il movimento futurista ha sicuramente scritto; che abbia pubblicato non mi consta. In una delle nostre solite passeggiate vespertine trasse fuori un foglio e declamò un 'pezzo' di Soffici, finito il quale trasse dalla tasca un foglietto manoscritto e lesse un suo racconto: ricordo che prendeva le mosse dalle iridescenze create dal getto di un bisogno fisiologico per parlare di lapislazzuli a fiotto

continuo che finivano per sommergere quello che i futuristi allora chiamavano il vespasiano di Roma e cioè il Monumento a Vittorio Emanuele II da poco inaugurato".

³⁴ Cfr. O. LICINI, lettera a Marchiori, 1 febbraio 1939, in G. BARATTA, Z. BIROLLI, F. BARTOLI, cit., p. 140: "Di fronte a certi figuri, tipo Soffici e Carrà, traditori dell'arte moderna, schierati con Ogetti sul fronte della reazione, nessuno, credo, si meraviglierà, se Licini andrà a Roma, per rendere omaggio a F. T. Marinetti, uomo di fegato, dinamico, coerente, camerata ardente, capace per la causa dell'arte di sacrificarsi fino all'assurdo. *Resta inteso che io non aderisco ufficialmente al Futurismo (...)*. Ed è per questo, che voi [Marchiori], a Roma, alla Quadriennale, mi troverete appeso riservate ai futuristi". (corsivo mio).

³⁵ F. B. PRATELLA, *Autobiografia*, cit., p. 125, corsivo mio.

³⁶ O. LICINI, *Questionario Scheiwiller 1929*, in G. BARATTA, Z. BIROLLI, F. BARTOLI, cit., p. 98.

³⁷ O. LICINI, *Lettera aperta al Milione*, «Bollettino della galleria del Milione», n. 39, Milano, 1935, ora in G. BARATTA, Z. BIROLLI, F. BARTOLI, cit., p. 99.

³⁸ G. MARCHIORI, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, cit., p. 103.

³⁹ G. MARCHIORI, Conferenza tenuta alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, Roma 27 aprile 1958, in E. PONTIGGIA, E. TORELLI LANDINI (a cura di), *Quaderni liciniani 3*, Centro Studi Osvaldo Licini, Monte Vidon Corrado 1997, p. 9.

⁴⁰ O. LICINI, *Natura di un discorso*, G. BARATTA, Z. BIROLLI, F. BARTOLI, cit., p. 101.

⁴¹ O. LICINI, lettera a G. Marchiori, 2 marzo 1935, Ivi p. 206.

⁴² Z. BIROLLI, "Storia e temporalità circolare", Ivi, p. 14.

⁴³ C. CARRÀ, *Contro la critica*, in *Grande Serata Futurista*, «Lacerba» n. 24, Firenze 1913.

⁴⁴ Giovane irrequieto e turbato, Dino Campana, si iscrive alla Facoltà di Chimica dell'Università di Bologna nel 1903; dal 1912 comincia a pubblicare alcune poesie su rivistine goliardiche, come "Papiro" o "Goliardo", in cui si firma con i pseudonimi quali "Campanula" e "Din Don", entra anche in contatto con l'ambiente futurista toscano. Lo smarrimento del manoscritto delle sue poesie, da parte dell'amico Ardengo Soffici, lo costringe a riscriverle a memoria e la raccolta dei "Canti orfici" viene pubblicata nella natia Marradi nel 1914 dalla tipografia Ravagli. Parallelamente continua a frequentare i caffè letterari bolognesi, nei quali fa conoscere i poeti "maledetti" Verlaine e Rimbaud e dove tenta di vendere copie dei suoi Canti, con aggiunte autografe di testi occasionali. Tiene inoltre fecondi rapporti con gli intel-

lettuali locali, da Morandi a Bacchelli, da Binazzi a Raimondi. Morirà a Scandicci in manicomio nel 1932.

⁴⁵ G. PAPINI, *Fregiamoci della politica*, in «Lacerba» n. 19, Firenze 1913.

⁴⁶ Cfr. Z. BIROLI, *Oswaldo Licini*, cat.. Mostra, Museum am Ostwall, Dortmund 1974.

⁴⁷ Nel racconto *Nottata sentimentale*, si contano almeno trenta verbi della stessa classe convergono in un crescendo fortemente allitterato atti ad esprimere una azione unica distruttiva.

⁴⁸ Cfr. O. LICINI, *La passeggiata sentimentale (Bruto in città)*, G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., p. 63.

⁴⁹ 'Ilarità deformante' e 'grottesco ludibrio' possono essere considerati termini chiave anche per la descrizione de *Il Ritratto di Vespignani* (1913).

⁵⁰ Scrisse a proposito Licini nel 1943 a Marchiori: "vivere, allora, andare al di là di noi stessi, trascenderci. Ecco perché ancora viviamo, con questa speranza (...) Sicuro, niente è finito, tutto deve ricominciare" Cfr. O. LICINI, lettera a G. Marchiori, 24 marzo 1943, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., pp. 147-148.

⁵¹ O. LICINI, *Natura di un discorso*, cit., p.101.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Lettera a F. B. Pratella, 17 settembre 1913, ivi, p. 103.

⁵⁴ Cfr. F. T. MARINETTI, *Il teatro di varietà. Manifesto futurista*, «Lacerba», 1913, I, n. 19, 1 ottobre, pp. 209-211.

⁵⁵ *Ivi* p. 210.

⁵⁶ G. PAPINI, *Giorno e notte*, «Lacerba», 1913, 1 gennaio, p. 2.

⁵⁷ O. LICINI, *Nottata sentimentale (Bruto in città)*, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., p.71.

⁵⁸ G. PAPINI, *Giorno e notte*, cit. p. 3.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910, Uffici di Poesia, Milano, ora in L. DE MARIA, *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano, 1994, p. 26.

⁶¹ Emblematico può essere fare un parallelismo con *Parigi* di Viani (cfr. L. VIANI, *Parigi*, Treves, Milano, 1926).

⁶² O. LICINI, *Nottata sentimentale (Bruto in città)*, cit., p.71.

⁶³ *Ibidem* [corsivo mio].

⁶⁴ Teppismo, nottambulismo, il *topos* futurista per il bordello, i bassifondi, la luce elettrica, la continua riqualificazione dei valori bassi, umorali, *mid* e *low-cult* ecc...

⁶⁵ O. LICINI, *Natura di un discorso*, cit., p. 102.

⁶⁶ A. FORTI, *La mostra dei secessionisti al Baglioni*, «Il Resto del Carlino», Bologna, 22 marzo 1914.

⁶⁷ S. SANI, *Pittori d'Avanguardia*, «L'Avvenire d'Italia», Bologna, 23 marzo 1914. Corsivo mio.

⁶⁸ G. MARCHIORI, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, cit., p.7

⁶⁹ C. L. RAGGHIANI, cit., pp. 2-3.

⁷⁰ Ivi p. 27.

⁷¹ Lettera a F. B. Pratella, 17 settembre 1913, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., p. 103.

⁷² C. L. RAGGHIANI, cit., p. 4.

⁷³ Z. BIROLI, (a cura di), *Umberto Boccioni - Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano, 1971, vol. 1, p. 374.

⁷⁴ F. T. MARINETTI, lettera a F. B. Pratella, 14 aprile 1914, in M. DRUDI GAMBILLO, T. FIORI, *Archivi del Futurismo*, De Luca Editore, Roma 1958, p. 327.

⁷⁵ F. GUALDONI, L. CAVADINI, E.TORELLI LANDINI, *Osvaldo Licini*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1992, p. 305.

⁷⁶ A. FORTI, cit.

⁷⁷ Per la stesura della presente analisi è stato effettuato una ricerca sulle edizioni di «Emporium» dal 1905 al 1914 per verificare una possibile conoscenza diretta di Licini delle coeve ricerche pittoriche d'oltralpe ma è stato constatato che Derain compare soltanto nella edizione del dicembre 1913, in cui viene riprodotta soltanto *Gruppo femminile*, importante riferimento visivo per le *Bagnanti* di Morandi (1914). Cfr. U. NEBBIA, *Sul movimento pittorico contemporaneo*, «Emporium» XXXVIII, 1913, n. 228, dicembre.

⁷⁸ O. LICINI, *Correzioni a Carrà*, «Bollettino della galleria del Milione» n. 41, Milano 1935.

⁷⁹ O. LICINI, lettera a Marchiori, 21 maggio 1935, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., pp. 206-207.

⁸⁰ U. NEBBIA, cit., p. 430.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi p. 432 [corsivo mio].

⁸³ Ivi p. 430.

⁸⁴ Nel 1913 alla I Esposizione internazionale d'arte (la prima Secessione romana) parteciparono artisti fauve, tra cui Matisse e Van Dongen.

⁸⁵ C. L. RAGGHIANI, cit. p. 4.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Si riporta a riguardo un articolo apparso il 17 gennaio del 1911 sulle pagine de «Il Resto del Carlino»: «Per una esposizione caratteristica:

il ministro della Pubblica Istruzione, coadiuvato dalla Associazione degli insegnanti di disegno, raccoglie partecipazione per una esposizione di disegni di scolari organizzata per la prossima Pasqua ad Hannover".

⁸⁸ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, cit., pp. 25-26. Corsivo mio.

⁸⁹ C. L. RAGGHIANI, cit. p. 27.

⁹⁰ Ivi, p. 55.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² O. LICINI, *Natura di un discorso*, cit., p. 101.

⁹³ Cfr. W. RUBIN, (a cura di), *Primitivism in 20th century art : affinity of the tribal and the modern*, The Museum of Modern Art, New York, 1984, tr. it. *Primitivismo nell'arte del 20. secolo: affinità fra il tribale e il moderno*, Mondadori, Milano, 1985.

⁹⁴ O. LICINI, *La merda che fuma*, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit. 81.

⁹⁵ O. LICINI, *Natura di un discorso*, cit., p. 101

⁹⁶ O. LICINI, lettera a G. Marchiori, 24 marzo 1943, Ivi cit., pp. 147.

⁹⁷ Gemma Licini divenne redattrice negli anni Cinquanta della Rivista «Realismo lirico».

⁹⁸ Cfr. S. BRACALENTE, *Il volo dell'artista: Osvaldo Licini e il Futurismo da «Lacerba all'immaginario aeropittorico*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Università di Pisa, a.a. 2009-2010

⁹⁹ Cfr. Z. BIROLI, cit., p. 18.

¹⁰⁰ A. SOFFICI, G. PAPINI, A. PALAZZESCHI, *Futurismo e Marinettismo*, «Lacerba», n. 7, 14 febbraio 1915, Firenze.

¹⁰¹ G. PAPINI, *Il cerchio si chiude*, «Lacerba», 15 febbraio 1914, n. 4, Firenze.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Scriveva infatti: "C'era da una parte il concreto pratico e dall'altra il lirismo fantastico - da una parte la sensibilità attiva e dall'altra il concetto in libertà disinteressata. I due modi combaciavano ma distinguendosi. Oggi, nelle punte ultime delle ricerche, mi sembra di scorgere una negazione (autosoppressione) di uno di questi emisferi - del secondo, del lirico concettuale. Una abdicazione progressiva di fronte all'altro. La creazione che si rifà semplicemente in azione; l'arte che torna alla natura greggia" (ivi).

¹⁰⁴ A. DEL PUPPO, *"Lacerba" 1913 - 1915*, Lubriana, Bergamo, 2000, p. 189.

¹⁰⁵ U. BOCCIONI, *Il cerchio non si chiude!*, «Lacerba», 1 marzo 1914, n. 5, Firenze.

¹⁰⁶ Si legge nel testo: "Le parole in libertà iniziate da Marinetti sono la logica parallela delle ricerche pittoriche. Il loro carattere principale non consiste perciò tanto nel riportare il lirismo alla sua purezza esclamativa o primitiva se vuoi (onomatopea) quanto nel trasmettere in un flusso d'immagini poetiche le complesse impressioni che noi riceviamo simultaneamente e che le vecchie forme letterarie non potevano dare che come successione di tempo". *Ibidem*.

¹⁰⁷ "Continua Boccioni: "Intonarumori (te lo dice la parola stessa) non vuol dire rumore puro e semplice, cioè realtà greggia, ma rumore intonato, quindi elaborazione lirica di nuove realtà-rumore, che sono acusticamente l'essenza della vita moderna". *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ G. PAPINI, *Un uomo finito*, Libreria della Voce, Firenze, 1914, p. 121.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ F. F. CATALINI, *Appunti*, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., p. 198.

¹¹² Proprio nello stesso anno, Garbari iniziò un rapporto di collaborazione con «La Voce» (cfr. G. PREZZOLINI, "Tullio Garbari nel tempo della Voce", in AA. VV., *Tullio Garbari. Figure e paesaggi trentini*, Associazione amici della storia, Pergine Valsugana, 1981).

¹¹³ L. VIANI, *Battaglie d'Arte "A. Magri"*, «Versilia», Firenze, 6 giugno 1914.

¹¹⁴ U. BOCCIONI, *L'arte di Alberto Magri*, «Gli Avvenimenti», Milano, 14 maggio 1916.

¹¹⁵ Scrisse, infatti, Licini: "Ferito andai a Parigi in convalescenza, dove si trovava mia madre, ed anche perché mi ero giurato di vedere il Louvre". (Ivi p. 91)

¹¹⁶ G. MARCHIORI, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, cit., p. 7.

¹¹⁷ A. PALAZZESCHI, *Controdolore*, (29 dicembre 1913), pubblicato in «Lacerba», Firenze, 15 gennaio 1914.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ O. LICINI, lettera a A. Vitali, 27 febbraio 1933, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit. p. 130.

¹²⁰ L'edizione a cui si fa riferimento è V. COSTANTINI, *Pittura italiana contemporanea dalla fine dell'800 ad oggi*, Hoepli, Milano, 1934.

¹²¹ Quest'ultima collaborazione è assai discussa: in D. COOPER, *Picasso. Teatro*, Jaca book, Milano 1987, p. 24, non nomina affatto Depero contrariamente a B. PASSAMANI, *Depero e la scena da "Colori" alla scena mobile 1916-1930*, Torino 1970, p. 61 note 15, 16, e B. PASSAMANI, *Fortunato Depero*, Comune-Musei civici-Galleria Museo Depero, Rovereto, 1981.

¹²² C. L. RAGGHIANI, cit., pp. 29-30.

¹²³ Cfr. J. DUPIN, A. LELONG-MAINAUD., *Joan Miró: Catalogue raisonné. Paintings. Volume I: 1908-1930.*, Daniel Lelong, Successió Miró, Paris, 1999 e M. ROWEL, *Joan Miró: selected writings and interviews*, Thames and Hudson, London, 1987.

¹²⁴ G. PAPINI, *Un uomo finito*, cit., p.168.

¹²⁵ O. LICINI, lettera a G. Marchiori, 7 gennaio 1935, in BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit. p. 205.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Risulta doveroso accennare alla prima e organica Mostra Etnografica avvenuta a Roma nel 1911 nella zona urbanizzata dell'ex Piazza d'Armi: organizzata in quattordici padiglioni regionali, ognuno dei quali era costruito secondo lo stile regionale corrispondente, si ha notizia di questo avvenimento attraverso le pagine di «Emporium». Nell'articolo firmato da Francesco Baldasseroni, si parla della capacità di invenzione del popolo: negando ad esso una capacità inventiva paragonabile alla "cultura alta", il giornalista ammette altresì che non si limita semplicemente alla imitazione di altri stili o di altre culture infatti "se è vero che il popolo inventa poco o nulla, non è meno vero che tutto quanto, pur essendogli estraneo, riesce a passare attraverso il suo spirito incolto ma pronto, attraverso la sua fantasia non vasta ma piena di freschezza, si tramuta, si rinnova così, da apparire spontaneo e originale. Inconsapevolmente, nell'atto stesso di una spontanea imitazione, il popolo aggiunge quasi sempre qualche cosa che è suo, che mal si definisce, ma si avverte e si sente" (cfr. F. BALDASSERONI, *L'etnografia italiana all'Esposizione di Roma*, «Emporium», Vol. XXXIV, 1911, n. 202, ottobre, p. 306).

¹²⁸ G. MARCHIORI, *Oswaldo Licini: con 21 lettere inedite del pittore*, De Luca editore, Roma, 1960, p.14.

¹²⁹ Cfr. A. CONTI, *Sul fiume del tempo*, Ricciardi, Napoli 1907; A. CONTI, *Beata Riva*, Fratelli Trevers, Milano, 1900.

¹³⁰ B. BERENSON, *The Florentine Painters of Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, NewYork-London, 1896, p. 11.

¹³¹ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton, 1993, p. 164.

¹³² Cfr. C. CARRÀ, *Paolo Uccello costruttore*, «La Voce», VIII, 30 settembre 1916.

¹³³ O. LICINI, *Ricordo di Modigliani*, 1934, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit. p. 91.

¹³⁴ *Ivi*, p. 94

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Cfr. A. FUNI, L. DUDREVILLE, G. RUSSOLO, M. SIRONI, *Contro tutti i ritorni in pittura*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 gennaio 1920, ora in G. LISTA, cit., pp. 94-95.

¹³⁷ A. SOFFICI, *Giornale di bordo*, «Lacerba», Firenze, 1 febbraio 1913, p.99.

¹³⁸ U. BOCCIONI, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, «Lacerba», Firenze, 15 marzo 1913, p. 51.

¹³⁹ U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI, *Il manifesto tecnico dei pittori futuristi*, «Lacerba», Firenze, 11 aprile 1910.

¹⁴⁰ U. BOCCIONI, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, cit.

¹⁴¹ U. BOCCIONI, *Moto assoluto+moto relativo=dinamismo*, «Lacerba», Firenze, 15 marzo 1914.

¹⁴² È secondo questa accezione contenutistica di primitivismo che bisogna interpretare le declamazioni marinettiane di "distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie" (n. 10 del *Manifesto del Futurismo*) in quanto il poeta e l'artista di deve prodigare "con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali"(n. 6). Per le citazioni cfr. F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, «Gazzetta dell'Emilia», Bologna, 5 febbraio 1909.

¹⁴³ C. CARRÀ, *Da Cézanne a noi futuristi*, «Lacerba», Firenze, 15 maggio 1913.

¹⁴⁴ C. CARRÀ, *Vita moderna e arte popolare*, «Lacerba», Firenze, 1 giugno 1914, p. 168. Posizioni teoriche solo raramente disattese nella pratica. Cfr. E. BASSANI, *Italia*, in W. RUBIN., (a cura di), 1984, *Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, The Museum of Modern Art, New York, tr. it. *Primitivismo nell'arte del 20. secolo: affinità fra il tribale e il moderno*, Mondadori, Milano, 1985, in cui si stabilisce un confronto fra il *Ritratto di Luigi Russolo* di Carrà (in «Lacerba», 15 aprile 1914, p. 127) e una maschera fang proveniente dal Gabon.

¹⁴⁵ U. BOCCIONI, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, «Lacerba», Firenze, 15 marzo 1913, p. 51.

¹⁴⁶ A. SOFFICI, *Henry Rousseau*, «La Voce», 1910, n. 40, novembre, p. 395.

¹⁴⁷ Si ricorda la Mostra Etnografica avvenuta a Roma nel 1911 citata in questo scritto a p. 47, nota 174.

¹⁴⁸ A. SOFFICI, *Henry Rousseau*, cit.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ G. RAIMONDI, cit. in C. L. RAGGHIANI, cit., p. 19.

¹⁵¹ L. BERTELLI *Il giornalino di Gian Burrasca*, Bemporad, Firenze, 1912.

¹⁵² C. CARRÀ, *Vita moderna e arte popolare*, cit.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ G. PAPINI, *Contro il Futurismo*, «Lacerba», Firenze, 15 maggio 1913, p. 45.

¹⁵⁵ C. CARRÀ, *Vita moderna e arte popolare*, *Ibidem*..

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ O. LICINI, *Correzione a Carrà*, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit. p. 100.

¹⁵⁸ C. CARRÀ, A. SOFFICI, *Semplicismi*, «Lacerba», Firenze, 15 aprile 1914, p. 116.

¹⁵⁹ R. LONGHI, *La scultura futurista di Boccioni*, Libreria della Voce, Firenze, 1914, p. 8.

¹⁶⁰ "Quel disegno che fece di me una sera, io l'ho perduto insieme ad altre cose mie che furono distrutte da una donna che mi ha amato e odiato. Io ne porterò con me eternamente il rammarico e la colpa" (G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit. p. 95).

¹⁶¹ M. PASQUALI, (a cura di), *Catalogo ragionato dei dipinti di Mario Tozzi*, Mondadori, Milano 1988, p. 74.

¹⁶² Viene riportato sui registri: "in attesa dell'espletamento degli atti medico legali in seguito a rassegna"

¹⁶³ Cfr. G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., pp. 97-98.

¹⁶⁴ Cfr. S. BRACALENTE, "Un marchigiano a Parigi. Alcune riflessioni sui soggiorni parigini di Osvaldo Licini", in S. BRACALENTE, *Licini a Grottazzolina e in altri paesi dell'anima*, Comune di Grottazzolina Editore, Grottazzolina, 2008, pp. 59-75.

¹⁶⁵ Cfr. F. CATALINI, *Appunti*, ora in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit. pp. 198-200.

¹⁶⁶ Cfr. «Emporium»,. LI, 1920, n. 303, marzo.

¹⁶⁷ C. L. RAGGHIANI, cit., p. 27.

¹⁶⁸ In *Arcangelo*, gli interventi postumi sono limitati nella definizione della silhouette di un nudo maschile, di spalle e avente uno scudo (?) nella mano sinistra; risultano ancora evidenti tracce, di ignota datazione, di due figure (probabilmente la medesima ma disegnate in due differenti parti del quadro), tratte di spalle, con il braccio destro alzato e quello sinistro riabbassato. Mentre in *Arcangelo Gabriele* Licini interviene nell'orizzonte e sulla circonferenza del sole (o luna). Per osservare, studiare, le parti nascoste, i particolari lasciati poco visibili e le cancellazioni lasciate leggibili di *Arcangelo* cfr. <http://www.artivisive.sns.it/cgi-bin/dipinti/immaginiFree.pl?opera=430>.

¹⁶⁹ M. PATTI, *Tracce disperse e segni nuovi. Osvaldo Licini attraverso la riflettografia infrarossa*, Edizione della Normale, Pisa 2006, pp.9-19.

¹⁷⁰ O. LICINI, lettera a G. Marchiori, 7 gennaio 1935, in G. BARATTA, Z. BIROLLI, F. BARTOLI, cit., pp. 205-206. Arcangelo Gabriele venne successivamente sostituito da *Bilico* per la Quadriennale

¹⁷¹ O. LICINI, *Correzioni a Carrà*, cit., p. 100.

¹⁷² O. LICINI, *Lettera aperta al Milione*, cit., p. 99. È da registrare la curiosa variante presente in G. MARCHIORI, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, cit., p. 15, corretta dall'eufemistico "vecchia favola": "tireremo il collo a quella vecchia troia della pittura imitativa".

¹⁷³ O. LICINI, lettera a G. Marchiori, 2 marzo 1935, in G. BARATTA, Z. BIROLLI, F. BARTOLI, cit., p. 206

¹⁷⁴ Le parole come 'scaltro' e 'strumentale' potrebbero essere interpretate come devianti dal tema in corso. Esse, al contrario, definiscono e comprovano a pieno quello che in questo scritto è stato definito come 'primitivismo logico-contenutistico', in quanto, ripetiamo, Licini individua la logica insita nel fare antico e la ripropone 'strumentalmente' in base alla sensibilità a lui contemporanea.

¹⁷⁵ Cfr. L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi* Zanichelli, Bologna, 1926.

¹⁷⁶ Cfr. O. LICINI, lettera a A. Vitali, 26 marzo 1930, in G. BARATTA, Z. BIROLLI, F. BARTOLI, cit., p. 125, e O. LICINI, lettera a E. Catalini, 11 novembre 1930, Ivi p. 111.

¹⁷⁷ Ivi, p. XXVII.

¹⁷⁸ Cfr. R. BARILLI, "De Chirico ed il recupero del museo", in R. BARILLI, *Tra presenza e assenza*, cit., pp. 268-294.

¹⁷⁹ Lettera a G. Marchiori, 21 maggio 1935, in G. BARATTA, Z. BIROLLI, F. BARTOLI, cit., p. 206.

¹⁸⁰ Lettera a G. Marchiori, 13 febbraio 1935. Ivi.

¹⁸¹ Lettera a G. Marchiori, 13 aprile 1949. Ivi, p. 204.

¹⁸² Lettera a G. Morandi, dicembre 1927, Ivi, p. 104.

¹⁸³ Cfr. AA. VV. *Un confronto: due tempi: Licini, Morandi*, Galleria Due Torri, Bologna, 1976, e M. PASQUALI, D. SIMONI, (a cura di), *Licini Morandi: divergenze parallele*, Gli Ori, Pistoia, 2011.

¹⁸⁴ Cfr. A. SOFFICI, *Toilette*, 1911, Coll. Farsetti, Prato.

¹⁸⁵ O. LICINI, *Natura di un discorso*, cit. p. 102.

¹⁸⁶ O. LICINI, *Correzione a Carrà*, cit. p. 100.

¹⁸⁷ Lettera a G. Marchiori, 3 marzo 1939. in G. BARATTA, Z. BIROLLI, F. BARTOLI, cit., p. 142.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Lettera a G. Marchiori, 3 marzo 1939, cit., p. 143.

¹⁹⁰ Con tre opere prese parte alla I Mostra del Novecento Italiano a Milano nel 1926 (in cui una sua natura morta venne acquistata da Mussolini per mille lire. Riguardo a questo avvenimento, Licini confidò a Tozzi: "Tu capisci facilmente che io sono stato molto contento di aver venduto questo quadro, anche perché questi denari mi fanno comodo (tu che conosci la mia famosa bolletta)". Lettera a Mario Tozzi, 22 marzo 1926, in E. PONTIGGIA, E. TORELLI LANDINI (a cura di), *Licini. Gli anni Venti*, Centro Studi Osvaldo Licini; Monte Vidon Corrado 1992. Mentre nel 1929 partecipò alla II Mostra del Novecento Italiano sempre a Milano.

¹⁹¹ O. LICINI, *Questionario Scheiwiller*, cit., p. 98.

¹⁹² Lettera a G. Marchiori, 22 dicembre 1939, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., p. 204.

¹⁹³ Lettera a Mario Tozzi, 22 marzo 1926, in, E. PONTIGGIA, E. TORELLI LANDINI, *Licini gli anni Venti*, cit., p. 62.

¹⁹⁴ Scrisse Acruto Vitali a Ermenegildo Catalini: "Osvaldo a quanto sembra non à avuto gran che di tenerissimi quintali di stampa con la sua mostra del 900. Chi se ne è accorto? Gli avevo promesso di inviargli tutti i giornali interessanti la mostra – ma, credilo, non ò avuto il coraggio di mandargliene perché tutti o quasi, tacciono con la più angosciosa tristezza il suo nome (...) lo ò perlustrato tutti i giornali dai più noti ai più diseredati e non m'avvenne di cogliere mai il suo nome in quei mazzi d'inutili righe. (A. VITALI, lettera a E. Catalini, in D. PUPILLI, *Il Professor Catalini, vicenda umana e passione democratica di un "piccolo maestro"*, Andrea Livi Editore, Fermo 1995, pp. 133-134).

¹⁹⁵ V. COSTANTINI, *La seconda mostra del Novecento italiano*, in «La Fiera Letteraria», Milano 3 marzo 1929.

¹⁹⁶ Lettera a Gildo Catalini, 12 marzo 1929, Fondo Buschi, Roma.

¹⁹⁷ Lettera a G. Marchiori, 7 gennaio 1935, cit.

¹⁹⁸ Lettera a G. Marchiori, 6 febbraio 1934, in G. BARATTA, Z. BIROLI, F. BARTOLI, cit., p. 205.

Bibliografia

- AA. VV., *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Bolaffi, Torino 1975.
- AA. VV., *Un confronto: due tempi: Licini, Morandi*, Galleria Due Torri, Bologna, 1976.
- AA. VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, Grafis, Bologna 1977.
- AA. VV., *La città e gli artisti. Pistoia tra Avanguardie e Novecento*, la Nuova Italia, Firenze 1980.
- AA. VV., *Fra il Tirreno e le Apuane: arte e cultura tra Otto e Novecento*, Artificio, Firenze 1990.
- AA. VV., *Oswaldo Licini: una retrospettive nel centenario della nascita*, Artificio, Firenze 1994.
- AA.VV., *Francesco Francia Associazione per le arti: 1894-1994*, Renografica, Villanova di Castenaso (BO) 1995.
- ALEXANDRE, Noël, *Modigliani. La collezione Paul Alexandre*, Altemandi, Torino 1993.
- AMBROSETTI, Giancarlo, BARILLI, Renato (a cura di), *Giovanni Costetti*, con antologia degli scritti di Costetti, Mazzotta, Milano 1983.
- ANDRUILLI, Giuseppe, *Le opere di un "primitivo" dell'età nostra*, «Il Secolo», 4 giugno 1914.
- APA, Mariano (a cura di), *Licini. Opere dal 1913 al 1957*, Mondadori, Milano 1985.
- ARGAN, Giulio Carlo et al., *L'Espressionismo. Pittura Scultura Architettura*, Vallecchi, Firenze, 1964
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte e percezione visiva* (1954), trad. it. Feltrinelli, Milano 1962.
- ASSUNTO, Rosario, *L'antichità come futuro* (1973), Edizioni Medusa, Milano 2001.

Bibliografia

- BALDASSERONI, Francesco, *L'etnografia italiana all'Esposizione di Roma*, «Emporium», XXXIV, 1911, n. 202.
- BALDACCI, Luigi (a cura di), *La peste a Lucca e 100 disegni di Lorenzo Viani*, Galleria Pananti, Firenze 1970.
- BANALI, Eristeo, (a cura di), *Francesco Bartoli. Scritti d'Arte 1967-1997. Un viaggio lungo trent'anni*, 3 voll., Publi Paolini, Mantova 2009.
- BANDERA, Maria Cristina, MIRACCO, Renato, (a cura di), *Morandi 1890-1964*, Skira, Milano 2009.
- BARATTA, Gino, BARTOLI, Francesco, BIROLI, Zeno (a cura di), *Oswaldo Licini. Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, Feltrinelli, Milano 1974.
- BARATTA, Gino, BARTOLI Francesco (a cura di), *Oswaldo Licini*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara 1980.
- BARILLI, Renato (a cura di), *Giovanni Fattori*, Galleria d'arte Forni, Bologna 1970.
- BARILLI, Renato, SOLMI, Franco (a cura di), *La Metafisica: gli anni Venti*, 2 voll., Grafis, Bologna 1980.
- BARILLI, Renato, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano 1981.
- BARILLI, Renato, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili (1982)*, BUP, Bologna, 2007.
- BARILLI, Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze (1984)*, Feltrinelli, Milano 2008.
- BARILLI Renato, *Naïf esploratori del futuro*, «La Stampa», 31 maggio 1984.
- BARILLI, Renato, *Tullio Garbari, opere grafiche 1912-1931*, Edizioni d'arte Il Castello, Trento 1986.
- BARILLI, Renato, BONITO OLIVA, Achille, VERTONE, Saverio (a cura di), *Il colore dei miracoli*, Grafiche Stianti, San Casciano Val di Pesa (FI) 1987.
- BARILLI, Renato et al. (a cura di), *Il secondo 800 italiano. Le poetiche del vero*, Mazzotta, Milano 1988.

BARILLI, Renato, BORGOGELLI, Alessandra (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, Fabbri, Milano 1990.

BARILLI, Renato, *L'Espressionismo italiano*, in BARILLI, Renato, BORGOGELLI, Alessandra (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, Fabbri, Milano 1990.

BARILLI, Renato, *Il "gusto dei primitivi" e i macchiaioli*, in CORTENOVA, Giorgio, LAMBARELLI, Roberto (a cura di), *Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, Mazzotta, Milano 1992.

BARILLI, Renato, *Due toscani super*, «L'Espresso», 29 agosto 1996.

BARILLI, Renato, PERSINI, Rosa, PALLADIN, Maria (a cura di), *Lo sguardo innocente: l'arte, l'infanzia, il '900*, Mazzotta, Milano 2000.

BARILLI, Renato, *Il ritorno all'infanzia nell'arte contemporanea*, in BARILLI, Renato, PERSINI, Rosa, PALLADIN, Maria (a cura di), *Lo sguardo innocente: l'arte, l'infanzia, il '900*, Mazzotta, Milano 2000.

BARILLI, Renato *et al.* (a cura di), *Impressionismo italiano*, Mazzotta, Milano 2002.

BARILLI, Renato, *Classicità "assoluta" di Modigliani*, in CHIAPPINI, Rudy (a cura di), *Modigliani*, Skira, Ginevra-Milano 2006.

BARILLI, Renato, *Viani, il campione dell'espressionismo nostrano*, in DEI, Enrico, ANGELICI, Walter (a cura di), *Lorenzo Viani. Pittore e scrittore espressionista*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2006.

BARILLI, Renato, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

BARILLI, Renato, *Il perfetto matrimonio tra la xilografia e l'espressionismo*, in RATTI, Marzia, TORRE, Gian Carlo (a cura di), *La xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi: 1912-2012*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2011.

Bibliografia

- BAROCCHI, Paola, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia: dal Divisionismo al Novecento*, D'Anna, Messina-Firenze 1974.
- BAROCCHI, Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia. Dai Neoclassici ai Puristi, 1780-1861*, Einaudi, Torino 1998.
- BAUMGARTNER, Michael, *Paul Klee: la scoperta dell'infanzia*, in FIZ, Alberto (a cura di), *Eiapopeia. L'infanzia nell'opera di Paul Klee*, Mazzotta, Milano 2011.
- BENJAMIN, Walter, TIEDEMAN, Rolf (a cura di), *Parigi, capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, trad.,it. Einaudi, Torino 1986.
- BERENSON, Bernard, *The Florentine Painters of Renaissance*, G. P. Putnam's Sons, New York London, 1896, trad. it. Sansoni, Firenze, 1952.
- BERENSON, Bernard, *Viaggio in Sicilia*, SE, Milano 2011.
- BERTELLI, Luigi, *Il giornalino di Gian Burrasca*, Bemporad, Firenze 1912.
- BIANCHI, A.G., *Artisti del manicomio*, «La Lettura», IX, 1909, n.1.
- BIROLI, Zeno (a cura di), *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1971.
- BIROLI, Zeno (a cura di), *Oswaldo Licini*, Museum am Ostwall, Dortmund 1974.
- BOSSAGLIA, Rossana, TUCCI, Guido (a cura di), *Adolfo De Carolis xilografo e illustratore*, Sintesi, Bologna 1992.
- BRACALENTE, Stefano, *Un marchigiano a Parigi. Alcune riflessioni sui soggiorni parigini di Oswaldo Licini*, in BRACALENTE, Stefano, *Licini a Grottazzolina e in altri paesi dell'anima*, Comune di Grottazzolina Editore, Grottazzolina 2008.
- BUSCAROLI, Beatrice (a cura di), *5 febbraio 1909. Bologna avanguardia futurista*, Bononia University Press, Bologna 2009.
- BOBBIO, Aurelia, *Le riviste fiorentine del principio del secolo: 1903-1916*, Ed. anast., Le lettere, Firenze 1984.

BOCCIONI, Umberto, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, «Lacerba», I, 1913, n. 6.

BOCCIONI, Umberto, *Pittura e scultura futuriste* (1914), SE, Milano 2006.

BOCCIONI, Umberto, *Il cerchio non si chiude!*, «Lacerba», II, 1914, n. 5.

BOCCIONI, Umberto, *Moto assoluto+moto relativo=dinamismo*, «Lacerba», II, 1914, n. 6.

BOCCIONI, Umberto, *Bassorilievi in legno di Lorenzo Viani*, «Gli Avvenimenti», Milano, 14 maggio 1916.

BOCCIONI, Umberto, *L'arte di Alberto Magri*, «Gli Avvenimenti», 20 maggio 1916.

BOISSEL, Jessica (a cura di), *Natalia Gončarova – Michail Larionov*, Mazzotta, Milano 1996.

BORGESE, Leonardo et al., *La Famiglia Artistica Milanese nel centenario*, Cordani ed., Milano 1972.

BORGOGELLI, Alessandra, *Scheda di Osvaldo Licini*, in BARILLI, Renato, SOLMI, Franco (a cura di), *La Metafisica: gli anni Venti. Vol 1. Pittura e scultura*, Grafis, Bologna 1980.

BORGOGELLI, Alessandra, *Scipione e la riscoperta del Seicento*, in TONI, Anna Caterina, *Scipione e la Scuola Romana*, Atti del convegno tenuto a Macerata nel 1985, Multigrafica 1989.

BORGOGELLI, Alessandra, *Primitivismo e deformazione*, in BARILLI, Renato, BORGOGELLI, Alessandra (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, Fabbri, Milano 1990.

BORGOGELLI, Alessandra, *Ardengo Soffici. Scheda biobibliografica*, in BARILLI, Renato, BORGOGELLI, Alessandra (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, Fabbri, Milano 1990.

BORGOGELLI, Alessandra, *Ottone Rosai. Scheda biobibliografica*, in BARILLI, Renato, BORGOGELLI, Alessandra (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, Fabbri, Milano 1990.

Bibliografia

BORGOGELLI, Alessandra, "...Sto con gli antichi che ci sto bene...", diceva Fattori, in BARILLI, Renato (a cura di), *Impressionismo italiano*, Mazzotta, Milano 2002.

BORGOGELLI, Alessandra, *Il mondo incantato di Alberto Magri*, «Vivarte», II, 2008, n. 3.

BORSI, Giosuè, *Alberto Magri*, «Il Nuovo Giornale», Firenze, 3 giugno 1914.

BOSSAGLIA, Rossana, QUESADA, Mario, SPADINI, Pasqualina (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, Fratelli Palombi, Roma 1987.

BRAGAGLIA, Anton Giulio, *Un teatro di burattini a Roma*, «Emporium», XLI, 1915, n. 241.

BRUNO, Gianfranco, SERENI, Umberto (a cura di), *Alberto Magri. Un pittore del '900*, Artificio, Firenze 1996.

CAGIANELLI, Francesca (a cura di), *Antonio Antony de Witt, 1876-1967*, Artificio, Firenze 1998.

CALVESI, Maurizio, COEN, Ester (a cura di), *Boccioni, L'opera completa*, Electa, Milano 1983.

CALVESI, Maurizio, *La Metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano 1982.

CALVESI, Maurizio, SCHEIWILLER, Vanni (a cura di), *Futurismo a Firenze: 1910-1920*, Sansoni, Firenze 1984.

CAMPANA, Rossella, LAZZARINI Elena, CAGIANELLI Francesca (a cura di), *L'officina del colore. Diffusione del fauvisme in Toscana*, Pacini Editore, Pisa 2000.

CANUDO, Ricciotto, *L'arte plastica in Francia*, «Vita d'Arte», I, 1908, n. 1.

CANUDO, Ricciotto, *Esposizioni riassuntive*, «Vita d'Arte», I, 1908, n. 2.

CANUDO, Ricciotto, *Salon d'Automne*, «Vita d'Arte», II, 1908, n. 12.

CAMEL, Luciano, et al. (a cura di), *Il futuro alle spalle. Italia-Francia. L'arte tra le due guerre*, Edizioni De Luca, Roma 1998

CARDELLINI SIGNORINI, Ida, *Lorenzo Viani. Disegni e xilografie*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

CARDELLINI SIGNORINI, Ida, *Lorenzo Viani*, CP&S, Firenze 1978.

CARDELLINI SIGNORINI, Ida, *Viani e Magri: un'amicizia "in stile"*, «Rivista di Archeologia Storia e Costume», VIII, 1980, n. 3.

CARRÀ, Carlo, *Da Cézanne a noi futuristi*, «Lacerba», I, 1913, n. 5.

CARRÀ, Carlo, *Contro la critica*, «Lacerba», I, 1913, n. 24.

CARRÀ, Carlo, *Costruzione spaziale. Simultaneità di ritmi. Deformazione dinamica*, «Lacerba», II, 1914, n. 4.

CARRÀ, Carlo, *Vita moderna e arte popolare*, «Lacerba», II, 1914, n. 11.

CARRÀ, Carlo, *La deformazione nella pittura*, «Lacerba», II, 1914, n. 93.

CARRÀ, Carlo, *Parlata su Giotto*, «La Voce», VIII, 1916, n. 3.

CARRÀ, Carlo, *La parentesi dell'io*, «La Voce», VIII, 1916, n. 4.

CARRÀ, Carlo, *Paolo Uccello costruttore*, «La Voce», VIII, 1916, n. 9.

CARRÀ, Carlo, *Misticità e ironia nella pittura contemporanea*, «Valori Plastici», II, 1920, n. VII-VIII.

CARRÀ, Carlo, SOFFICI, Ardengo, *Semplicismi*, «Lacerba», II, 1914, n. 8.

CARRÀ, Massimo, *Carlo Carrà. Tutta l'opera pittorica, 1900-1930*, Vol. I, Ed. dell'Annunciata - Ed. della Conchiglia, Milano 1967.

CARRÀ, Massimo, FAGONE, Vittorio (a cura di), *Carlo Carrà - Ardengo Soffici. Lettere 1913/1929*, Feltrinelli, Milano 1983.

CARRÀ, Massimo, COEN, Ester, LEMAIRE, Gérard-Georges, *Carlo Carrà*, «Art e Dossier», allegato al n. 13, Giunti, Firenze 1987.

CASTENUOVO, Enrico, *Grandezza e decadenza*, in BARACCHINI, Clara, CASTELNUOVO, Enrico (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Einaudi, Torino 1996.

Bibliografia

- CASTENUOVO, Enrico, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in CASTENUOVO, Enrico, SERGI, Giuseppe (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Vol IV. Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004.
- CAVALLO, Luigi, RAIMONDI, Giuseppe (a cura di), *Ardengo Soffici*, Vallecchi, Firenze 1967.
- CAVALLO, Luigi, RAIMONDI, Giuseppe, RUSSOLI, Franco, *Ardengo Soffici e il Cubofuturismo*, Edizioni galleria Michaud, Firenze 1967.
- CAVALLO, Luigi, *Soffici. Immagini e documenti (1879-1964)*, Vallecchi, Firenze 1986.
- CAVALLO, Luigi, *Soffici*, Mazzotta, Milano, 1992.
- CAVALLO, Luigi (a cura di), *Soffici. Un percorso d'arte*, Mazzotta, Milano 1994.
- CAVALLO, Luigi (a cura di), *Ottone Rosai*, Mazzotta, Milano 1995.
- CAVALLO, Luigi, *Aria di Parigi. Tre toscani a La Ruche Soffici, Modigliani, Viani*, ed. Galleria Farsetti, Firenze 2003.
- C. B., *Alla famiglia artistica un primitivo?*, «Secolo», 3 maggio 1916.
- CERVELLATI, Alessandro, *Bologna futurista*, editore a cura dell'Autore, Bologna 1973.
- CHIAPPINI, Rudy (a cura di), *Modigliani*, Skira, Ginevra-Milano 2006.
- CIANI, Ivanos, LATINI, Francesca, *Poesie di Giovanni Pascoli*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 2002.
- COEN, Ester, *Futurismo*, «Art e Dossier», allegato al n. 2, Giunti, Firenze 1982.
- COEN, Ester, MAGAGNATO, Lisisco, PEROCCO, Guido (a cura di), *Boccioni a Venezia. Dagli anni romani alla mostra d'estate di Cà Pesaro: momenti della stagione futurista*, Mazzotta, Milano 1985.
- CONTI, Angelo, *Beata Riva*, Fratelli Trevers, Milano 1900.

- CONTI, Angelo, *Sul fiume del tempo*, Ricciardi, Napoli 1907.
- COOPER, Douglas, *Picasso. Teatro*, Jaca book, Milano 1987.
- CORTENOVA, Giorgio, LEYMARIE, Jean (a cura di), *Picasso in Italia*, Mazzotta 2000.
- CORTI, Vittoria (a cura di), *Ottone Rosai. Lettere 1914-1957*, ed. Galleria Farsetti, Prato 1974.
- COSTANTINI, Vincenzo, *La seconda mostra del Novecento italiano*, in «La Fiera Letteraria», Milano 3 marzo 1929.
- COSTANTINI, Vincenzo, *Pittura italiana contemporanea dalla fine dell'800 ad oggi*, Hoepli, Milano 1934.
- COSTETTI, Giovanni, *Alberto Magri*, «La Tempra», Pistoia, 16 giugno 1914.
- CRISPOLTI, Enrico (a cura di), *Il Futurismo attraverso la Toscana*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2000.
- CRISPOLTI, Enrico (a cura di), *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, Mazzotta, Milano 2001.
- D'ALIROC, *Conversando con Alberto Magri*, «La Fiamma», I, 1914, n. 3.
- DAMIANI, Giovanna (a cura di), *La scuola pistoiese tra le due guerre. Un episodio del Novecento italiano*, Pagliai Polistampa, Firenze 2000.
- DÉCAUDIN, Michel *et al.*, *Canudo*, «Quaderni del Novecento», I, 1914, n. 3.
- DE CHIRICO, Giorgio, *Ebdòmero (1929)*, Abscondita, Milano 2010.
- DEI, Enrico, ANGELICI, Walter (a cura di), *Lorenzo Viani. Pittore e scrittore espressionista*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2006.
- DEL PUPPO, Alessandro, *"Lacerba" 1913 - 1915*, Lubrina, Bergamo 2000.
- DEL PUPPO, Alessandro, *Primitivismo*, «Art e Dossier», allegato al n. 195, Giunti, Firenze 2003.
- DE MARIA, Luciano, *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano 1994.

Bibliografia

DE MICHELI, Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1959), Feltrinelli, Milano 1986.

DE MICHELI, Mario, GIANFERRARI, Claudia (a cura di), *Arturo Martini: il gesto e l'anima*, Electa, Milano 1989.

DINI, Massimo, RIGHETTI, Rossella (a cura di), *Le isole dell'Eden: ieri e oggi tra mito e realtà nei mari del Sud*, Feltrinelli Traveller, Milano 1996.

DOTOLI, Giovanni (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, Atti del congresso internazionale nel centenario della nascita, Grafischena, Fasano 1978.

DRUDI GAMBILLO, Maria, FIORI, Teresa (a cura di), *Archivi del futurismo*, 2 voll., De Luca Editore, Roma 1958-1962.

DUPIN, Jacques, LELONG-MAINAUD, Ariane (a cura di), *Joan Miró: Catalogue raisonné. Paintings. Volume I: 1908-1930*, Daniel Lelong, Successió Miró, Paris 1999.

FAETI, Antonio, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia* (1972), Donzelli, Roma 2011.

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio (a cura di), *Carlo Carrà. Il primitivismo 1915-1919*, Mazzotta, Milano 1987.

FARINELLA, Vincenzo, *Fortune del Medioevo pisano tra Otto e Novecento*, in BATTAGLIA RICCI, Lucia, CELLA Roberta (a cura di), *Pisa crocevia di uomini, lingue, culture. L'età medievale*, Atti del convegno, Pisa, 25-27 ottobre 2007, Aracne, Roma 2009.

FINI, Rodolfo, *Lorenzo Viani xilografo*, Pizzi, Cinisello Balsamo (MI) 1975.

FORTI, Ascanio, *La mostra dei secessionisti al Baglioni*, «Il Resto del Carlino», 22 marzo 1914.

FRANCHI, E., *Una impressione d'abilità...*, «Resto del Carlino», 11 giugno 1916.

FRANK, Manfred, GIVONE, Sergio (introduzione a cura di), *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, trad.it. Einaudi, Torino 1994.

GIANERI, Enrico, *Storia della caricatura europea*, Vallecchi, Firenze 1967.

GIANNOTTI, Alessandra, PIZZORUSSO, Claudio (a cura di), *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*, Olschki, Firenze 1999.

GIANNOTTI, Alessandra, *Radici (1906-1918)*, in GIANNOTTI, Alessandra, PIZZORUSSO, Claudio (a cura di), *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*, Olschki, Firenze 1999.

GIARDELLI, Mario, *Via dei Malcontenti. Figure e caricature fiorentine dell'ottocento*, Salimbeni, Firenze 1971.

GIOLLI, Raffaele, *Per curare la Memoria turbata e l'Orgoglio offeso*, «Pagine d'arte», Milano, IV, 1916, n. 9.

GIOLLI, Raffaello, *Pittura in stile*, «Vita d'Arte», IX, 1916, n. 106.

GIOLLI, Raffaele, *Pittori ignoti: Alberto Magri*, «Domus», XII, 1940, n. 146.

GIOLLI, Raffaele, *Pittori perduti: Alberto Magri*, «L'Ambrosiano», 28 marzo 1934.

GUALDONI, Flaminio, *La Condizione Scalza*, Lorenzelli Arte, Milano 1982.

GUALDONI, Flaminio, CAVADINI, Luigi, TORELLI LANDINI, Enrica (a cura di), *Oswaldo Licini*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1992.

HERMET, Augusto, *La ventura delle riviste: 1903-1940*, Vallecchi, Firenze 1941.

L. A., *La mostra di Alberto Magri alla Famiglia Artistica*, «Sera», 2 maggio 1916.

LAMBERTI, Maria Mimita, *Appunti sul primo Soffici (1897-1908)*, in PAMPALONI, Geno (a cura di), *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del '900*, Atti del convegno di studi, Poggio a Caiano, Centro Di, Firenze 1975.

LICINI, Oswaldo, *Correzioni a Carrà*, «Bollettino della galleria del Milione», 1935, n. 41.

LISTA, Giovanni, *F. T. Marinetti*, Éditions Seghers, coll. "Poètes d'Aujourd'hui", Paris 1976.

Bibliografia

LONGHI, Roberto, *La scultura futurista di Boccioni*, Libreria della Voce, Firenze 1914.

LORANDI, Marco (a cura di), *Alberto Martini: mostra antologica*, Milano, Mazzotta 1985.

MANGIAROTTI, Anna (a cura di), *Famiglia Artistica Milanese. 130° Anniversario*, Famiglia Artistica Milanese, Milano 2004.

MANZATO, Eugenio, STRINGA, Nico, PEROCCO, Guido (a cura di), *Il giovane Arturo Martini: opere dal 1905 al 1921*, De Luca, Roma 1989.

MAGRI, Alberto, «La Donna», Torino, 5 luglio 1914.

MAGRI, Alberto, *Artisti, Alberto Magri, «Augustea»*, 30 giugno 1928.

MAGRI, Alberto, *Alberto Magri: dipinti*, All'insegna del Pesce D'Oro, Scheiwiller, Officine Grafiche Esperia, Milano 1940.

MALLE, Luigi, (a cura di), *I dipinti della Galleria d'Arte Moderna*, Galleria Civica, Torino 1968.

MALTESE, Corrado, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960.

MARANGONI, G., *Alberto Magri, «Natura ed Arte»*, 1 luglio 1916.

MARCHIONI, Nadia et. al (a cura di), *La grande guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale*, Pagliai Polistampa, Firenze 2006.

MARCHIORI, Giuseppe, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, Edizioni di Comunità, Milano 1960.

MARCHIORI, Giuseppe, *Oswaldo Licini: con 21 lettere inedite del pittore*, De Luca editore, Roma 1960.

MARCHIORI, Giuseppe, *I cieli segreti di Licini*, Alfieri, Venezia 1968.

MARCHIORI, Giuseppe, PEROCCO Guido (a cura di), *Grafici del primo Novecento italiano*, Ed. Comunità, Milano 1963.

MALLÈ, Luigi, BIROLLI, Zeno, PASSONI, Aldo (a cura di), *Oswaldo Licini*, Galleria d'Arte Moderna di Torino, Torino 1968.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, «Gazzetta dell'Emilia», 5 febbraio 1909.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Il teatro di varietà. Manifesto futurista*, «Lacerba», I, 1913, n. 19.

MARONI, Riccardo, *Collana artisti trentini e di artisti che operano nel trentino*, Arti Grafiche Saturnia, Trento 1977, Vol. VIII.

MASCHERPA, Giorgio (a cura di), *Garbari trentino d'Europa*, Esposizioni, Trento 1984.

MATTEUCCI, Giuliano, MONTI, Raffaele, SPALLETTI, Ettore (a cura di), *Giovanni Fattori. Dipinti 1854-1906*, Artificio, Firenze 1987

MAZZOTTI, Giuseppe (a cura di), *Arturo Martini*, Libreria Canova, Neri Pozza, Treviso 1967.

MCLUHAN, Marshall, *Gli strumenti del comunicare* (1967), trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2008.

MELLINI, Gian Lorenzo (a cura di), *Antony de Witt*, Vallecchi, Firenze 1975.

MESSINA, Maria Grazia, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1993.

MESSINA, Maria Grazia, LAMBERTI, Maria Mimita, (a cura di), *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguardie 1910-1920*, Ed. Fondazione Torino Musei GAM, Torino 2006.

MIRANDOLA, Giorgio (a cura di), «*Emporium*» e *l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, Nuovo Ist.d'Arti Grafiche, Bergamo 1985.

MODIGLIANI, Jeanne, *Modigliani, mio padre*, Abscondita, Milano 2005.

MONTALBANO, Dore, *Un'arte nuova*, «Il Tempo», Firenze, 2 giugno 1914.

MONTI, Raffaele, *Formazione e prima maturità di de Witt*, in MELLINI Gian Lorenzo (a cura di), *Antony de Witt*, Vallecchi, Firenze 1975.

Bibliografia

MONTI, Raffaele, *I Postmacchiaioli*, in MONTI, Raffaele, MATTEUCCI, Giuliano (a cura di), *Prima dell'avanguardia. Da Fattori a Modigliani*, Artificio, Firenze 1985.

MONTI, Raffaele, et.al. (a cura di), *Giovanni Fattori, incisioni della collezione Timpanaro*, Artificio, Firenze 1987.

MONTI, Raffaele, *Intorno a Rosai*, in PARRONCHI, Alessandro et al. (a cura di), *Ottone Rosai nel Centenario della nascita. Opere dal 1919 al 1957*, Galleria Pananti, Firenze 1995.

MONTI, Raffaele, *Fattori*, «Art e Dossier», allegato al n. 101, Giunti, Firenze 1995.

MONTI, Raffaele, *Note sulla formazione di de Witt*, in CAGIANELLI, Francesca (a cura di), *Antonio Antony de Witt, 1876-1967*, Artificio, Firenze 1998.

MONTI, Raffaele, PENANTI, Piero (a cura di), *Percorsi della pittura figurativa del Novecento tra la Toscana e Firenze*, Ed. Penanti, Firenze 2005.

MONTI, Raffaele, *Immagini figurative toscane del Novecento. Breve ed appassionato viatico*, in MONTI, Raffaele, PANANTI, Piero, PANANTI, Filippo (a cura di), *Percorsi della pittura figurativa del Novecento fra la Toscana e Firenze*, Edizioni Pananti, Firenze 2005.

MUSSINI, Luigi, *Scritti d'arte*, Le Monnier, Firenze 1880.

NEBBIA, Ugo, *Sul movimento pittorico contemporaneo*, «Emporium» XXXVIII, 1913, n. 228.

NIGRO COVRE, Jolanda, *L'Espressionismo*, «Art e Dossier», allegato n. 127, Giunti, Firenze 1997.

NIGRO COVRE, Jolanda, *Fauves*, «Art e dossier», allegato al n. 263, Giunti, Firenze-Milano 2010.

PACINI, Piero (a cura di), *Lorenzo Viani libertario e umanitario*, ed. Galleria Farsetti, Milano 1995.

PALLOTTINO, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana*, Zanichelli, Bologna 1988.

- PANTINI, Romualdo, *Acqueforti del Fattori. Alla Promotrice*, «Il Marzocco», VII, 1902, n. 17.
- PANTINI, Romualdo, *Restauri fiorentini*, «Emporium», XXII, 1905, n. 129.
- PAPINI, Giovanni, *Il giorno e la notte*, «Lacerba», I, 1913, n. 1.
- PAPINI, Giovanni, *Contro il futurismo*, «Lacerba», I, 1913, n. 6.
- PAPINI, Giovanni, *Il cerchio si chiude*, «Lacerba», I, 1914, n. 4.
- PAPINI, Giovanni, *Un uomo finito*, Libreria della Voce, Firenze 1914.
- PAPINI, Roberto, *L'incisione moderna alla I Esposizione di bianco e nero a Firenze*, «Emporium», XL, 1914, n. 238.
- PARRONCHI, Alessandro, *Alberto Magri (1880-1939)*, «Letteratura arte contemporanea», I, 1950, n. 5.
- PARRONCHI, Alessandro, *L'ora x di Barga*, «La Nazione italiana», 29 dicembre 1950.
- PARRONCHI, Alessandro, *L'opera di Alberto Magri 1880-1939*, Ed. Studio italiano di Storia dell'Arte, Firenze 1951.
- PARRONCHI, Alessandro, *Artisti toscani del primo Novecento (1958)*, La Finestra editrice, Lavis (TN) 2004.
- PARRONCHI, Alessandro, *I tabù dell'arte moderna, L'imitazione dei primitivi*, «La Nazione», Firenze, 17 gennaio 1963.
- PARRONCHI, Alessandro, *Pregiudizi e libertà dell'arte moderna*, Le Monnier, Firenze, 1964.
- PARRONCHI, Alessandro, *Moses Levy*, in RAGGHIANTI, Carlo Ludovico (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915-1945*, Marchi & Bertolli, Firenze 1967.
- PARRONCHI, Alessandro, *Spartaco Carlini* in RAGGHIANTI, Carlo Ludovico (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915-1945*, Marchi & Bertolli, Firenze, 1967.
- PARRONCHI, Alessandro, *Novecento inedito. Alberto Magri*, ed. Galleria Farsetti, Prato 1972.
- PASQUALI, Marilena (a cura di), *Catalogo ragionato dei dipinti di Mario Tozzi*, Mondadori, Milano 1988.

Bibliografia

PASQUALI, Marilena, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Noèdizioni, Firenze 2007.

PASQUALI, Marilena, SIMONI, Daniela, (a cura di), *Licini Morandi: divergenze parallele*, Gli Ori, Pistoia 2011.

PASSAMANI, Bruno, (a cura di), *Depero e la scena: da "Colori" alla scena mobile 1916-1930*, Martano, Torino 1970.

PASSAMANI, Bruno et al. (a cura di), *Tullio Garbari, figure e paesaggi trentini*, Quaderni di storia perginese, Trento 1981.

PASSAMANI, Bruno (a cura di), *Fortunato Depero*, Comune-Musei civici-Galleria Museo Depero, Rovereto, 1981.

PATANI, Osvaldo (a cura di), *Modigliani. Dipinti e disegni. Incontri italiani 1900-1920*, Mazzotta, Milano, 1984.

PATANI, Osvaldo (a cura di), *Amedeo Modigliani. Catalogo generale. Disegni 1906-1920*, Leonardo, Milano 1994.

PATTI, Mattia, *Tracce disperse e segni nuovi. Osvaldo Licini attraverso la riflettografia infrarossa*, Edizioni della Normale, Pisa 2006.

PERROTTI, Anna Maria, *Alberto Magri (1880-1939)*, Tesi discussa alla Facoltà di Magistero, Firenze, A.A. 1979-1980.

PICA, Vittorio, *Impressionismo, divisionisti, sintetisti*, «Marzocco», Firenze, 14 febbraio 1897.

PICA, Vittorio, *In biblioteca*, «Emporium», XI, n° 62, febbraio 1900.

PICA, Vittorio, *L'esposizione in Bianco e Nero a Roma*, «Emporium», XVI, 1902, n. 154.

PICA, Vittorio, *Gli impressionisti francesi*, Istituto Italiano D'arti Grafiche, Bergamo 1908.

PINELLI, Antonio, *Avanzare regredendo. Primitivismi nell'arte dal XVIII al XX secolo. Parte II: il Novecento*, dispense a cura di Eliana Carrara, A.A. 1992-1993, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1993.

PISCOPO, Ugo, *Vittorio Pica. La protoavanguardia in Italia*, Cassetta, Napoli 1981.

PONTIGGIA, Elena, TORELLI LANDINI, Enrica (a cura di), *Licini. Gli anni Venti*, Centro Studi Osvaldo Licini, Monte Vidon Corrado (FM) 1992.

PONTIGGIA, Elena, TORELLI LANDINI, Enrica, (a cura di), *Quaderni liciniani 1*, Centro Studi Osvaldo Licini, Monte Vidon Corrado (FM) 1994.

PONTIGGIA, Elena, TORELLI LANDINI, Enrica, (a cura di), *Quaderni liciniani 3*, Centro Studi Osvaldo Licini, Monte Vidon Corrado (FM) 1997.

POPPI, Claudio, (a cura di), *Athos Casarini futurista*, Abacus, Ferrara, 2003.

PRATELLA, Francesco Balilla, *Autobiografia*, Pan Editrice, Milano 1971.

PUPILLI, Domenico, *Il Professor Catalini, vicenda umana e passione democratica di un "piccolo maestro"*, Andrea Livi Editore, Fermo 1995.

QUINSAC, Annie Paule et al. (a cura di), *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, Silvana, Ciniello (MI) 2004.

QUINTAVALLE, Arturo Carlo (a cura di), *Klee fino al Bauhaus*, Arte Grafica Silva, Parma 1972.

PONTIGGIA, Elena, *La fanciullezza inattesa. La dimensione dell'infanzia nell'arte italiana della prima metà del Novecento*, in BARILLI, Renato, PERSINI, Rosa, PALLADIN, Maria (a cura di), *Lo sguardo innocente: l'arte, l'infanzia, il '900*, Mazzotta, Milano, 2000.

PREZZOLINI, Giuseppe, *La teoria e l'arte di Beuron*, «Vita d'Arte», I-II, 1908, n. 4, 8.

RAGGHIANI, Carlo Ludovico, *L'estroso dandy che scoprì la Toscana*, «L'Espresso», 6 maggio 1962, n. 18.

RAGGHIANI, Carlo Ludovico, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano 1963.

Bibliografia

RAGGHIANI, Carlo Ludovico (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915-1945*, Marchi & Bertolli, Firenze 1967.

RAGGHIANI, Carlo Ludovico, *Alberto Magri*, in RAGGHIANI, Carlo Ludovico (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915-1945*, Marchi & Bertolli, Firenze 1967.

RAGGHIANI, Carlo Ludovico, *Bologna cruciale 1914*, Calderini, Bologna 1982.

RATTI, Marzia, TORRE, Gian Carlo (a cura di), *La xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi: 1912-2012*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2011.

RICCI, Corrado, *L'arte dei bambini (1887)*, Armando, Roma, 1959.

RICHTER, Mario, *La formazione francese di Ardengo Soffici 1900-1914*, Vita e Pensiero, Milano 1969.

RICHTER, Mario (a cura di), *Giuseppe Prezzolini - Ardengo Soffici. Carteggio. Vol. I, 1907-1918*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1977.

RIZZI, Paolo, DI MARTINO, Enzo, *Storia della Biennale: 1895-1982*, Electa, Milano 1982.

ROMANELLI, Giandomenico *et al.* (a cura di), *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, Mazzotta, Milano 1987.

ROSAI, Ottone, *Barcaglio di ciaraffo*, «Lacerba», II, 1914, n. 14.

ROSAI, Ottone, *l' salotto di ricevimento*, «Lacerba», II, 1914, n. 23.

ROWEL, Margit, *Joan Miró: selected writings and interviews*, Thames and Hudson, London 1987.

RUBIN, William (a cura di), *Pablo Picasso. Una retrospettiva*, Rizzoli, Milano 1980.

RUBIN, William (a cura di), *Primitivismo nell'arte del XX secolo (1984)*, trad. it. Mondadori, Milano 1985.

RUBIO, Vittorio, *La caricatura*, Sansoni, Firenze 1973.

SALARIS, Claudia, *Storia del Futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Editori Riuniti, Roma 1992.

SANI, Sebastiano, *Pittori d'Avanguardia*, «L'Avvenire d'Italia», 23 marzo 1914.

SANTI, Piero, *Ritratto di Rosai. Lineamenti di un'esistenza*, De Donato, Bari 1966.

SANTINI, Pier Carlo, *Rosai*, Vallecchi, Firenze 1960.

SANTINI, Pier Carlo, MONTI, Raffaele (a cura di), *Antony de Witt*, Edizioni di Comunità, Milano, 1962.

SANTINI, Pier Carlo (a cura di), *Ottone Rosai*, Vallecchi 1983.

SANTINI, Pier Carlo, SERENI, Umberto (a cura di), *Alberto Magri*, Castello di Volpaia, Fattoria Editrice in Radda in Chianti 1984.

SEGAL, Charles, *Orfeo, il mito del poeta*, trad. it. Einaudi, Torino 1995.

SERAFINI, Antonella et al. (a cura di), *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi. La lezione di Giovanni Pisano altre fonti, letture e scritti*, Pacini Fazzi, Lucca 1995.

SERENI, Umberto, *Alberto Magri: pittore barghigiano 1880-1939. A Parigi*, «Giornale di Barga», Barga, XV, 1963, n. 175.

SERENI, Umberto, *Alberto Magri: pittore barghigiano 1880-1939. Piazza Garibaldi*, «Giornale di Barga», Barga, XV, 1963, n.176.

SERENI, Umberto, *Alberto Magri: pittore barghigiano 1880-1939. Alberto Magri e Lorenzo Viani*, «Giornale di Barga», Barga, XV, 1963, n. 177.

SERENI, Umberto, *Alberto Magri: pittore barghigiano 1880-1939. Magri al Lyceum di Firenze*, «Giornale di Barga», XX, 1964, n. 178.

SERENI, Umberto, *Alberto Magri: pittore barghigiano 1880-1936. Ritorno a Barga*, «Giornale di Barga», XX, 1964, n.179.

SERENI, Umberto, *Alberto Magri: pittore barghigiano 1880-1936. Solitudine*, XX, 1964, n. 181.

SIMONGINI, Franco, *Intervista a Mario Tozzi*, «Il Tempo», 13 aprile 1979.

STANGHELLINI, Arturo, *Una mostra di Alberto Magri al Lyceum*, «Pagine d'Arte», Milano, II, 1914, n. 11.

Bibliografia

- STEFANI, Italo, *Profili artistici. Il pittore Alberto Magri*, «Corriere Toscano», 14 luglio 1914.
- SINI, Francesca, *Alberto Magri caricaturista*, «Ricerche di storia dell'arte», 2002, Roma, n. 78.
- SOFFICI, Ardengo, *Cézanne*, «Vita d'Arte», I, 1908, n. 6
- SOFFICI, Ardengo, *L'impressionismo e la pittura italiana*, «La Voce», I, 1909, n. 18, 21.
- SOFFICI, Ardengo, *L'impressionismo a Firenze*, «La Voce», II, 1910, n. 22.
- SOFFICI, Ardengo, *Henri Rousseau*, «La Voce», II, 1910, n. 40
- SOFFICI, Ardengo, *Picasso e Braque*, «La Voce», III, 1911, n. 34
- SOFFICI, Ardengo, *Giornale di bordo*, «Lacerba», Firenze, I, 1913, n. 1.
- SOFFICI, Ardengo, *Cubismo e oltre (Abbecedario)*, «Lacerba», I, 1913, n. 1-3.
- SOFFICI, Ardengo, *Scoperte e massacri (1919)*, Vallecchi, Firenze 1995.
- SOFFICI, Ardengo, *Il salto vitale*, Vallecchi, Firenze 1954.
- SOFFICI, Ardengo, *Opere*, Vol. 3, Vallecchi, Firenze 1968.
- SOFFICI, Ardengo, PAPINI, Giovanni, PALAZZESCHI, Aldo, *Futurismo e Marinettismo*, «Lacerba», III, 1915, n. 11.
- SOLMI, Franco, *Dagli esordi alla metafisica* in SOLMI, Franco, PASQUALI, Marilena (a cura di), *Morandi e il suo tempo*, Mazzotta, Milano 1985.
- SOLMI, Franco, DEZZI BARDESCHI, Marco (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, Grafis, Bologna 1981.
- SPALLETTI, Ettore, *Telemaco Signorini*, Edizioni del Soncino, Soncino (CR) 1994.
- TARCHIANI, Nello, *Alberto Magri*, «Il Marzocco», Firenze, XIX, 1914, n. 23.
- TOSI, Alessandro (a cura di), *Visioni e capricci del Novecento. Spartaco Carlini (1884-1949)*, Edifir, Firenze 2002.

TRIONE, Vincenzo, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

VALSECCHI, Marco, RUSSOLI, Franco, CAVALLO, Luigi (a cura di), *Ottone Rosai*, Galleria Michaud, Firenze 1968.

VENTURI, Lionello, *Il gusto dei primitivi*, (1926), Einaudi, Torino 1972.

VALLÈS BLED, Maïthès, (a cura di), *I Fauves e la critica*, Milano, Electa 1999.

VILLARI CATALDI, Fausta (a cura di), *Garbari, 1892-1931*, Arti grafiche Privitera, Roma 1971.

VIANI, Lorenzo, *Battaglie d'arte*, Alberto Magri, «Versilia», IV, 1914, n. 26.

VIANI, Lorenzo, *Note d'arte. "L'arte è armonia di errori"*, «Versilia», V, 1915, n. 21.

VIANI, Lorenzo, *Alberto Magri*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 3 maggio 1916.

VIANI, Lorenzo, *Un pittore toscano: Alberto Magri*, «Ardita», Milano, II, 1920, n. 1.

VIANI, Lorenzo. *La lucchesia*, «La Rivista illustrata del popolo d'Italia», III, 1925, n. 11.

VIANI, Lorenzo, *Un pittore toscano: Alberto Magri*, «Ardita», II, 1920, n. 1.

VIANI, Lorenzo, *Parigi (1925)*, Ponte alle Grazie, Firenze 1994.

VIRELLI, Giuseppe, *L'Eroica alla XI Biennale d'Arte di Venezia*, in RATTI, Marzia, TORRE, Gian Carlo (a cura di), *La xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi: 1912-2012*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2011.

V. B., *Le opere di Alberto Magri alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 3 maggio 1916.

s. a., *Le nuove edizioni di A. De Karolis*, «Emporium», XXIX, 1909, n. 170.

s. a., *Bistolfi a Barga*, «La Corsonna», 23 febbraio 1913.

s. a., *L'arte nuova di Alberto Magri*, «La Gazzetta di Barga», 7

Bibliografia

giugno 1914.

s. a., *Alberto Magri*, «La Corsonna», 14 giugno 1914.

s. a., *Arte barghigiano*, «La Corsonna», 28 giugno 1914.

s. a., *Alberto Magri*, «La Donna», Torino, 5 luglio 1914.

s. a., *Una mostra individuale alla Famiglia Artistica*, «La Famiglia Artistica» (Bollettino periodico delle Belle Arti), II, 1 maggio 1916, n. 9.

s. a., *La mostra Magri alla Famiglia Artistica*, «Avanti!», 8 maggio 1916.

s. a., *L'inaugurazione della mostra individuale Magri alla Famiglia Artistica*, «Popolo d'Italia», 8 maggio 1916.

s. a., *Profili d'arte, Alberto Magri*, «Il messaggero toscano», 8 maggio 1916.

s. a., *La mostra di Alberto Magri*, «Corriere della Sera», 13 maggio 1916.

s. a., *Alberto Magri*, «La Corsonna», 14 maggio 1916.

s. a., *Si è fatto un gran parlare...«Secolo XX»*, 1 luglio 1916.

Abstract

Traduzioni di Gaetana Giarratana

Primitivismo e deformazione, Alessandra Borgogelli

Nei primi due decenni del Novecento si diffonde anche in Italia uno stile espressionista. Le icone sintetiche del Simbolismo, a questo punto, sono sottoposte a un trattamento brutale che elimina richiami ultra-terreni a favore di "visioni" crude e immanenti. Tale situazione nasce e cresce in numerosi centri e si caratterizza per un ricorso sistematico al passato del nostro Paese. Si tratta di un "Primitivismo" estremo che si attua anche grazie a una potente "deformazione". Il linguaggio primitivista è presente soprattutto in Toscana, dove artisti come Lorenzo Viani, Alberto Magri e altri si rivolgono alla "memoria" delle opere del Duecento, del Trecento o del primo Quattrocento, spesso però muovendosi in direzioni diverse: l'una drammatica (Viani, Carlini,...), l'altra "candida" e infantilista (Magri, Rosai, Licini,...). Intorno a Viani e a Magri si accende in Toscana, tra il 1914 e il 1916, un importante dibattito sul Primitivismo, grazie agli interventi di Giosuè Borsi, Raffaello Giolli, Giovanni Costetti, Umberto Boccioni e altri. Anche in Veneto, tramite Arturo Martini, Tullio Garbari e tutto il gruppo di Ca' Pesaro, si sviluppa, come in altri centri italiani, una forte corrente espressionista. In questo clima risultano preziose le partecipazioni di tutti questi artisti alle riviste satiriche italiane e francesi. In altra posizione si colloca Ardengo Soffici, che non approva le recenti deformazioni degli italiani. Infatti la sua proposta di conciliazione di Primitivismo e Impressionismo è ben lontana dalle soluzioni dei giovani Espressionisti, convinti di voler dimenticare l'Impressionismo a favore di soluzioni più forti e radicali.

Primitivism and Distortion

In the first two decades of the 20th century, an expressionist style also spread in Italy. The synthetic icons of Symbolism, at this point, were subjected to a brutal treatment that removed otherworldly recalls in favour of cruel and immanent "visions". This situation came to light and grew in many centres and was characterized by a systematic recourse to the past of our Country. It was an extreme "Primitivism", which took place thanks to a powerful "distortion". The primitivist language was present mainly in Tuscany, where artists like Lorenzo Viani, Alberto Magri and others turned to the "memory" of the works of the

Abstract

Duecento, the Trecento or the early Quattrocento, often, however, moving towards different directions: one was dramatic (Viani, Carlini) and the other "pure" and childlike (Magri, Rosai, Licini). Around Viani and Magri, an important debate on Primitivism started in Tuscany, between 1914 and 1916, thanks to the contributions from Giosuè Borsi, Raffaello Giolli, Giovanni Costetti, Umberto Boccioni and others. Even in Veneto, a strong expressionist current developed, like in other Italian centres, through Arturo Martini, Tullio Garbari and the whole Ca' Pesaro group. In this climate, the participation of all these artists to the Italian and French satirical magazines turned out to be precious. Ardengo Soffici, who did not approve the Italians' latest distortions, was in another position. As a matter of fact, his proposal for conciliation of Primitivism and Impressionism was far from the solutions of the young Expressionists, convinced of wanting to forget Impressionism in favor of stronger and more radical solutions.

Appunti per una linea sintetica toscana, Pierluca Nardoni

Lo studio approfondisce un aspetto caratteristico dell'arte italiana che si sviluppa nel primo quindicennio del Novecento, il recupero dei cosiddetti "primitivi". In particolare, si osserva da vicino la situazione dell'area toscana per evidenziare una linea stilistica che dal nostro Medioevo, passando dal primo Quattrocento, dai Puristi e dai Macchiaioli, giunge infine a una stilizzazione espressionista. Si tratta di una versione alternativa al cosiddetto primitivismo "tribale" diffuso in Europa: mentre gli artisti francesi e tedeschi, nel periodo di riferimento, studiano i modelli dell'arte africana e oceanica diffusi grazie all'imperialismo coloniale, gli italiani recuperano il passato remoto della propria tradizione, puntando sul Medioevo e sui primi anni del quindicesimo secolo. Comune a tutti gli schieramenti è invece la valorizzazione della cosiddetta arte infantile. L'indagine dei "ritorni alle origini" in Toscana nasce da studi fondamentali sull'argomento, come quelli di Alessandro Parronchi, Carlo Ludovico Ragghianti e Alessandra Borgogelli, e procede con un'analisi approfondita delle fonti, al fine di identificare un gruppo di artisti interessati al primitivismo. Il primo paragrafo individua la "linea sintetica" dell'arte toscana, evidenziando il rapporto che lega gli artisti qui esaminati ai Macchiaioli e, in particolare, al leader del gruppo, Giovanni Fattori. Nel secondo paragrafo lo studio si sofferma sui singoli protagonisti, nell'ordine: Lorenzo Viani, Spartaco Carlini, Antonio Antony de Witt, Moses Levy e Amedeo Modigliani, ossia coloro che si mostrano più di altri interessati

ai richiami del lontano passato, rielaborandolo in vari modi. Il terzo paragrafo affronta invece le regressioni maggiormente "infantiliste" di Alberto Magri, di Ottone Rosai e di Osvaldo Licini. Il quarto e ultimo paragrafo si concentra quasi esclusivamente su Ardengo Soffici. Le sue proposte intendono combinare il ritorno al nostro passato con riferimenti agli Impressionisti, a Paul Cézanne, a Henri Rousseau e rappresentano perciò una soluzione ben diversa rispetto al primitivismo toscano. La speciale visione di Soffici apre infine a un confronto con la fase "primordiale" di Carlo Carrà.

Notes for a Tuscan Synthetic Line

The study examines in depth a typical feature of Italian art developed in the first fifteen years of the 20th century, the recovery of the so-called "primitives". In particular, it is closely observed the situation of the Tuscan area, by reconstructing the heritage of a stylistic line that from our Middle Ages, passing through the early 15th century and the Purists, comes up to the Macchiaioli to reach at last an extreme degree of stylization, classifiable to all intents and purposes as our own autonomous Expressionism. This orientation of taste proves worthy of appearing alongside what has been considered for a long time the only possible primitivism, the so-called "tribal" primitivism: while the French and German artists, in the reference period, actually look to a primitivism "of import", studying African and Oceanic art models widespread in Europe through colonial imperialism, Italians regain the "barbaric" centuries of their own artistic tradition, focusing on the vitality of the Middle Ages and on the early years of the 15th century. Common to all fronts is rather the valorisation of the so-called children's art and the "uncultivated" or popular forms of expression. The survey of the "returns to origins" in Tuscany starts from some foundational studies on the subject, like the ones by Alessandro Parronchi, Carlo Ludovico Ragghianti e Alessandra Borgogelli, and proceeds with the sources in-depth analysis of the time, in order to circumscribe a group of artists. The first chapter points out the theoretical assumptions, which lead us to discover the "synthetic line" of Tuscan art, highlighting the relationship which links the artists here examined to the Macchiaioli and, in particular, to the group leader Giovanni Fattori. In the second chapter, the study focuses on the single protagonists, in order: Lorenzo Viani, Spartaco Carlini, Antonio Antony de Witt, Moses Levy e Amedeo Modigliani, namely, those who, more than others, show themselves interest in the recalls of the distant past, reworking it in various ways. The third chapter gives space instead to the mostly

Abstract

"childlike" regressions of Alberto Magri, Ottone Rosai and Osvaldo Licini, showing, in their case, how the childhood of the individual corresponds to a childhood of culture. The fourth and last chapter focuses, almost exclusively, on an artist who proposes an "other" model compared to the Tuscan primitivism, Ardengo Soffici. His position is favourable to mediate the return to our past through the recourse to the Impressionists, to Paul Cézanne and to Henri Rousseau and he is therefore the antithesis of the thesis presented in this work. Soffici's special vision finally opens up to a comparison with Carlo Carrà "primordial" phase.

Alberto Magri espressionista, Raffaella Bonzano

La toscana è uno dei centri più significativi ed originali di un Espressionismo giocato in particolare sulla regressione dei linguaggi e sul recupero di diverse forme di Primitivismo. Infatti, mentre in alcuni paesi europei si guarda in particolare alle culture extraeuropee, in Italia gli artisti ripensano e cercano nuovi stimoli nel proprio patrimonio culturale. Oltre alla vastità di ricchezze artistiche del passato la Toscana vanta l'importantissima tradizione pittorica fondata sulla "linea sintetica" dei Puristi e dei Macchiaioli. È in particolare un certo "passato remoto" ad interessare gli artisti toscani: la pittura e la scultura del Duecento-Trecento e del primo Quattrocento. Si tratta di un'arte fondata su di una spazialità contratta, schiacciata, frammentaria, dove la composizione risulta paratattica, frontale, solenne, simmetrica. In pittura poi, la luce è anti naturalistica, mentale, asciutta, immota. Alberto Magri originario di Barga, antico ed aristocratico borgo collinare della valle del Serchio lucchese, si mette in evidenza in occasione delle sue mostre personali (la prima nel giugno del 1914 a Firenze e la seconda nel maggio del 1916 a Milano). Queste esposizioni divengono, infatti, il vero cuore pulsante dell'acceso dibattito sul Primitivismo che infuria in quegli anni. Gli Espressionisti italiani condividono la volontà di ripensare al passato ma come tale recupero debba avvenire genera diversità di vedute. Alberto Magri, similmente ad un ristretto gruppo di artisti innovativi, porta infatti avanti una tendenza radicale tesa al recupero diretto della tradizione pittorica e scultorea autoctona. La pittura di Alberto Magri si caratterizza per la tecnica preziosa del segno inciso, il colore cristallizzato e pulito dalle tonalità particolarmente tenui e per la ripresa degli schemi compositivi tipici delle predelle prerinascimentali. Si può parlare nel suo caso di un "primitivismo candido" che l'artista raggiunge paradossalmente attraverso un trattamento stilisti-

co forte e abbreviato che si ricollega idealmente alla pittura premoderna dei nostri primitivi con sconfinamenti nel mondo popolare ed infantile. Una sorta di "docta ignorantia" che ha come referenti Ducio da Boninsegna, Giotto, Cimabue, Ambrogio Lorenzetti. Oltre a questi illustri esempi non vanno dimenticati anche i numerosi maestri e "maestrini" fiorentini, senesi, lucchesi, pisani, pistoiesi che possiamo ancora ammirare nelle pievi disseminate sul territorio e certamente frequentato da Magri e compagni. Alberto Magri e Lorenzo Viani erano legati da un profondo rapporto di stima e di amicizia. Il loro però era anche un sodalizio artistico giustificato dalla medesima volontà di ricorrere ai primitivi. In realtà si trattava di due linee di ricerca parallele. Mentre nel caso di Magri il linguaggio scarno e semplificato si ispira a un recupero culturale preciso (i maestri già citati) sottendendo a una poetica di contemplazione serena e pacificata, quello di Viani all'opposto, risulta più nervoso e lontano da ogni candore. I suoi riferimenti sono ad un medioevo più cupo e severo: Orcagna, Giovanni Pisano, Bonaventura Berlinghieri, Coppodi Marcovaldo fino al Romanico e ai Bizantini. Sebbene la diversità tra i due artisti è evidente anche nel formato (quello di predella per Magri – e quello murale da affresco per Viani), il confronto tra i due artisti è significativo per dimostrare come essi attualizzino il loro linguaggio sintetico su modello dell'antico giungendo a formulare due speculari accezioni di stile. Differenti ma omologhi poiché funzionano allo stesso modo. Il confronto tra Alberto Magri e un altro Espressionista italiano, di area veneta come il perginese Tullio Garbari, rappresenta un ulteriore esempio di pittura giocata sul Primitivismo. Si tratta, al contrario del caso di Lorenzo Viani, di una formula molto vicina al caso del barghigiano e dunque improntato al candore e all'incanto. Come per Magri le immagini di Garbari non nascono da facili stimoli paesistici o sentimentali, ma sono frutto di studio e sperimentazione. Il ripensamento di Masaccio e dell'Angelico si amalgama con la sua passione per la pittura popolare e religiosa (folklorica e votiva).

Alberto Magri Expressionist

Tuscany was one of the most meaningful and original centres of Expressionism, performed especially on the regression of languages and the recovery of several forms of Primitivism. As a matter of fact, while in some European countries artists looked particularly at extra-European cultures, in Italy artists reconsidered and sought new stimuli in their own cultural heritage. Besides the vastness of the artistic treasures of the past, Tuscany boasted its extremely important pictorial tra-

Abstract

dition, founded on the "synthetic line" of the Purists and the Macchiaioli. It was a certain 'distant past' in particular to interest Tuscan artists, like the painting and the sculpture of the Duecento-Trecento and the early Quattrocento. It was a matter of an art form founded on contracted, flattened and fragmented spatiality, where the composition was paratactic, frontal and symmetrical. In painting then light was non-naturalistic, mental, dry and motionless. Alberto Magri, born in Barga, an ancient and aristocratic hilltop village in the Serchio Valley near Lucca, became to be noticed on the occasion of his one-man exhibitions (the first in Florence, in June 1914 and the second in Milan, in May 1916). These exhibitions actually became the true resonant theme of the heated debate on Primitivism raging in those years. The Italian Expressionists shared the will to reconsider the past but how this recovery was to take place generated a diversity of views. Alberto Magri, likewise a small group of innovative artists, continued a radical tendency aimed at the direct recovery of the pictorial and sculptural autochthonous tradition. The painting by Alberto Magri was characterized by a valuable technique based on an engraved sign, by a crystallized and cleaned colour with extremely soft tones and by a revival of compositional schemes typical of the Pre-Renaissance predellas. We can talk, in his case, about "pure primitivism" that he reached paradoxically through a strong and shortened stylistic treatment, which was ideally connected with the pre-modern painting of our primitives, with trespasses in the popular and childlike world. A sort of "docta ignorantia", whose referents were Duccio da Boninsegna, Giotto, Cimabue and Ambrogio Lorenzetti. In addition to these illustrious examples we cannot even forget numerous masters and "minor masters", from Florence, Siena, Lucca, Pisa and Pistoia, we can still admire in churches scattered throughout the territory and certainly frequented by Magri and companions. Alberto Magri e Lorenzo Viani were linked by deep mutual respect and friendship. Their rapport was also an artistic sodality justified by the same desire to turn to primitives. In reality, it was a matter of two parallel lines of research. While in the case of Magri the austere and simplified language drew inspiration from a precise cultural recovery (masters already mentioned), subtending a serene and pacified poetics of contemplation, Viani's language, on the contrary, turned out to be more nervous and far from any purity. His references were related to the gloomier and severer Middle Ages: Orcagna, Giovanni Pisano, Bonavenura Berlinghieri, Coppo di Marcovaldo up to the Romanesque and the Byzantines. Although the diversity between the two artists is evident in the format (the predella for Magri - and the fresco for Viani), the comparison be-

tween the two artists is important to demonstrate how they actualized their synthetic language on the ancient model, getting to formulate two specular meanings of style. They were different but homologous since they worked alike. The comparison between Alberto Magri and another Italian Expressionist, in the Veneto area, like Tullio Garbari from Pergine, is another example of painting performed on Primitivism. It was, unlike the case of Lorenzo Viani, a formula very close to the case of the artist from Barga and therefore it was marked by purity and enchantment. In the same way as Magri, the images by Garbari did not come from sentimental or easy landscape stimuli, but they were the result of study and experimentation. The reconsideration of Masaccio and Angelico was merged with his passion for popular and religious painting (folkloric and votive).

Oswaldo Licini 1908-1920, Francesco Cavallini

Studio storico-critico che analizza il primo periodo di Oswaldo Licini, quello che incorpora le due fasi che l'artista stesso schematicamente definì *Primitivismo fantastico* (1913-1915) ed *Episodi di guerra* (1915-1920). L'obbiettivo è quello di riallacciare la prima produzione liciniana al dibattito artistico allora vigente. Rileggere l'opera di Licini in rapporto al concetto di 'primitivismo', restituisce l'integrità dell'artista nel periodo della sua formazione, ritrovando in esso i fermenti teorici e stilistici mai abbandonati per l'intera carriera. Il primitivismo diviene, nel dibattito culturale del primo Novecento, istanza polisemica, oggetto di letture e di interpretazioni anche diametralmente opposte fra di loro; il suo significato e valore infatti, dipende necessariamente dai mutevoli opposti creati in antitesi e di riflesso ad un contesto dato. Nell'intera produzione liciniana, il primitivismo si cristallizza come nozione 'aberrante' della norma prestabilita, garantendogli così la propria indipendenza rispetto ad una disciplina di gruppo (come è stato per quanto riguarda il Futurismo prima, il gruppo Novecento poi, e infine per l'Astrattismo). Il rapporto fra Licini e il primitivismo è stato sviluppato analizzando inizialmente i primi lavori che espose nel 1914 presso l'Hotel Baglioni di Bologna e in relazione alla stesura dei *Racconti di Bruto*. In quest'ultimo si è evidenziato come le influenze futuriste implicate rimangano come appendice alla storia, dimostrando come la dimensione futurista venga in realtà subordinata ad una dimensione primitiva. Ricostruendo il 'clima' dei diversi contesti culturali attraversati dall'artista, è stato possibile inquadrare sotto una più coerente luce critica l'inedito liciniano da poco ritrovato, mettendolo in

Abstract

relazione con le mostre infantili e primitive del 1914 di Garbari e Magri a Firenze. Recuperando il dibattito allora contemporaneo, si è potuto trovare il nesso, il punto di tangenza, fra le due esperienze parallele, quella segnate nello stesso 1917 da Licini e da Mirò; una vicinanza stilistica attribuibile non solo al comune interesse per l'arte infantile, ma anche alla circolazione dei coevi lavori di Depero tramite la rivista «SIC, Sons, Idées Couleurs, Formes». Concludendo, è stata effettuata un'importante differenziazione all'interno dello stesso concetto di primitivismo, ovvero riconoscendo un primitivismo 'di stile' e uno di 'contenuto'. Il primo si attua attraverso una riproposizione degli stilemi utilizzati nel passato, mentre il secondo, riprendendoli, li adotta per le loro conseguenze logiche. È proprio in quest'ultima istanza che si instaura il primitivismo di Licini, basandosi sulla rivalutazione e riattualizzazione, secondo una sensibilità moderna, della logica insita nel fare artistico dei maestri antichi, instaurando quello che è stato definito il suo carattere 'primordiale-moderno'.

Oswaldo Licini 1908-1920

A historical-critical study which analyses Oswaldo Licini's early period, including two phases that the artist himself schematically defined as Primitivismo fantastico (Fantastic Primitivism) (1913-1915) and Episodi di guerra (War Episodes) (1915-1920). The aim is to reconnect Licini's early production to the artistic debate in force at that time. A new reading of Licini's oeuvre in relation to the concept of "primitivism" has re-established the artist's integrity in his training period, finding in it the theoretical and stylistic ferments never abandoned in his entire career. Primitivism became, in the debate of the early 20th century, a polysemic instance, a subject matter of readings and interpretations even diametrically opposite to each other; its meaning and value, as a matter of fact, necessarily depended on variable opposites created in antithesis and indirectly to a given context. Throughout Licini's production, primitivism crystallized as "aberrant" notion of the pre-established standard, guaranteeing him thereby his own independence with respect to a group discipline (as it was with regard to Futurism first, then to the Novecento group and at last to Abstractionism). The relationship between Licini and primitivism was initially developed by analyzing the early works he exhibited at the Hotel Baglioni, in Bologna, in 1914 and in relation to the drafting of Racconti di Bruto (Brutus' Tales). In the latter it is highlighted how the futurist influences remained involved as an appendix to history, showing how the futurist dimension was actually subject to a primitive dimension. Reconstruct-

ing the 'climate' of different cultural contexts experienced by the artist, it has been possible to frame, in a more consistent critical light, the unprecedented work by Licini recently found, relating it to childish and primitive exhibitions held by Magri and Garbari in Florence in 1914. Recovering the contemporary debate in that period, it has been possible to find the link, the point of tangency between two parallel experiences, those ones marked both in 1917 by Licini and Mirò; a stylistic affinity attributable not only to a common interest in children's art, but also to the circulation of the contemporary works by Depero through the «SIC, Sons, Idées Couleurs, Formes» magazine. In conclusion, an important differentiation within the same concept of primitivism has been carried out, namely, recognizing a primitivism 'of style' and a primitivism 'of content'. The first was realized through a revival of stylistic features used in the past, while the second, regaining them, adopted them for their logical consequences. It was precisely in this last instance that Licini's primitivism was established, based on the re-evaluation and re-actualization, according to a modern sensibility, of the logic inherent in the art making of old masters, establishing what has been defined as his 'primordial-modern' characteristic.

