



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO I SELVAGGI

Lamberto Vitali, «Domus», 35, novembre 1930, pp. 54-56, 80.

Tempo fa, a proposito della Mostra internazionale dell'incisione tenuta a Firenze nel 1927, dicevo che a dar prova sicura della vitalità e della continuità di quest'arte italiana, non c'erano, o quasi, che le opere esposte in una piccola sala: una quarantina tutt'al più, che il pubblico, dal palato guasto per certe droghe offertegli con compiacente larghezza, sembrava non notasse nemmeno. Era la saletta di Soffici, di Carrà e dei loro amici: dei Selvaggi, in una parola.

Non fosse altro per riconoscenza, voglio cominciare a parlar di loro; oltre tutto, da quell'anno ormai lontano ad oggi, il gruppo s'è infittito piuttosto che diradato e, quel che più conta, delusioni non ce n'ha date, anzi, specie per taluni, le promesse d'allora le ha felicemente mantenute e superate.

Non starò qui a ridire chi siano i Selvaggi; le non lontane polemiche hanno di certo contribuito a farli conoscere almeno di nome agli italiani. Ma, se è inutile la presentazione, può giovare mettere in chiaro qualche idea sostanziale.

A ben vedere, quel che univa e unisce la schiera di questi vecchi e giovanissimi artisti italiani, è una serie di premesse negative anziché positive; voglio dire che è più il bisogno di combattere certi modi, o meglio certe mode artistiche del nostro tempo, se non del nostro paese, e di difendere una tradizione italiana - intesa nella sua sostanza più intima e quindi più vera e più viva - che di diffondere un nuovo verbo e un nuovo credo artistico.

E le diverse strade dalle quali giungono questi pittori e le diverse mete, cui palesemente essi tendono ancora oggi, mi sembra che stiano a dimostrarlo; non altrimenti io saprei spiegare di veder qui, accanto a Carrà, Pio Semeghini, o accanto a Ottone Rosai, poniamo, Mino Maccari. Artisti, che, se Dio vuole, non hanno rinunciato alle loro personalità per prendere a prestito un'etichetta comune e che in ogni modo non potrebbero rinnegare un diverso passato, fatto ormai sangue dal loro sangue. E come Pio Semeghini, fino dal tempo del suo soggiorno parigino s'è nutrito di certi maestri postimpressionisti francesi - di Bonnard soprattutto - e reca pur nelle sue opere recenti il segno di quell'amor lontano, così sotto il nuovo realismo di Carrà e di Morandi è facile scoprire l'impostazione metafisica d'una epoca passata. Gli è che le passioni hanno un bel sfumare; esse lasciano tracce perenni nell'animo di chi le ha nutrite, tracce che l'accompagnano fino alla morte, e non c'è sforzo che valga a cancellarle.

Quel bisogno di non sembrare più di quanto davvero si valga, quel tendere ad un'espressione artistica che non sia giuoco di bussolotti e che non imbrogli le carte in mano al candido spettatore, quella probità infine che viene loro riconosciuta anche da chi è portato ad altre mete, i Selvaggi naturalmente non l'hanno abbandonata nemmeno nei loro saggi incisori. E la loro fatica ha contribuito parecchio, credo, a rimettere un po' d'ordine fra le nostre cose, anche se talvolta il mestiere fa difetto o, se per la smania di far semplice, si finisce con il cadere in forme, direi quasi, dialettali.

Ardengo Soffici, ha dichiarato in un libro recente («Richiamo all'ordine», Firenze, 1930) quale sia la meta verso cui tende la sua arte d'oggi, in «opposizione alla copia pedestre del vero» e al «puro astrattismo fantastico»; è il «realismo sintetico, sinonimo di classicità, inteso nel senso proprio e legittimo» «perfetto connubio di equilibrio tra corpulenza e spiritualità, tra oggetto e



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

soggetto, tra sensibilità e volontà stilistica». Le sue incisioni degli ultimi anni si ispirano naturalmente a questi principi estetici e vogliono giungere a una «sintesi - cito daccapo lo stesso libro - tra la fantasia creatrice del pittore, tra il suo ideale di bellezza e il dato naturale». Espressione di questi propositi mi sembra che voglia essere la puntasecca, notissima ormai, della «Ragazza seduta», che unisce fortunate ricerche plastiche e tonali. Ma nelle tre «Marine» («Il barcone», «Baracche sulla spiaggia», «Barche e baracche»), tecnicamente meno elaborate ma meglio risolte, le conclusioni sono di certo più convincenti: ridotto all'essenziale il motivo e quasi scarnito nella trasposizione sulla lastra da un segno leggero ed elegante, l'auspicata sintesi può dirsi raggiunta. Di questi tre fogli, che sono da mettere fra i meglio dell'ultima produzione italiana, si può ben dire che è palese e legittima ad un tempo la loro discendenza dagli esempi del passato toscano, per l'inconfondibile chiarezza d'espressione e per la visione poetica che li animano.

Le tre vitrografie che illustrano l'«Elegia dell'Ambr» (Firenze, 1927) completano l'opera grafica di Ardengo Soffici. Qui la nuova tecnica libera l'artista dalle lenti pastoie della puntasecca (a quelle davvero severe dell'acquaforte, il Soffici non s'è finora piegato, mentre ha fatto più volte opera di xilografo); e al segno, non più costretto, con manuale fatica, ad incidersi sulla lastra di zinco, è lecito abbandonarsi, quasi scorresse sulla pagina del taccuino d'appunti. Si veda, di questa piccola serie, soprattutto il ben bilanciato «Nudo» dove rispunta il gusto toscano della linea, che sinuosamente lo definisce: nudo corposo e sano, che pur s'accorda alle classiche armonie del carne ed alle severe immagini evocate.

Ottone Rosai, che con Mino Maccari è uno dei veri capoccioni di Strapaese (non so più quale carica egli abbia in quella repubblica ideale, ma di certo ha da esser un gran pezzo grosso) ci porta in un clima che chiamerei dialettale. Rimasto - attraverso alle esperienze di pittore, di letterato, di legnaiolo - popolano da capo a piedi, e fazioso popolano fiorentino per giunta, il Rosai esprime anche qui il mondo nel quale è nato e che tanto gli è caro; addirittura elementare è la sua semplicità di mezzi, tanto che il ricordo di certe espressioni d'arte popolare può non essere vano. Ma questa certa goffaggine del suo linguaggio grafico gli rende in fondo un buon servizio, perché aggiunge una solenne semplicità alla rappresentazione degli aspetti di piazze e strade suburbane, dove il popolo, fuor dalle case squadrate e nude, fa capannello a commentare, con saggezza ora melanconica or ilare, il fatto del giorno e i casi della vita. E mi sembra proprio che tale saggezza, insita nell'anima della gente umile d'ogni tempo e d'ogni paese, sia quella che infonde una vena lirica genuina all'opera del Rosai.

L'opera grafica di Mino Maccari (se se ne tolgano le molte e saporose xilografie pubblicate via via sul «Selvaggio», che naturalmente non hanno nulla a che fare con la gran massa della meccanica produzione corrente) è forse ancor meno abbondante di quella del suo amico Rosai. Essa ha sovente l'aspetto di piacevole svago d'un uomo di gusto, che ama e sa passare dall'esercizio delle arti figurative a quello della letteratura, dalle battaglie polemiche-artistiche a quelle politiche; ma certe puntesecche recenti, come «L'orchestrina del caffè» e «Sulla spiaggia» sono garbate e sensibili, pur nella loro gracilità di semplici annotazioni.

Un altro temperamento gentile e fine è quello di Achille Lega, autore di sette acqueforti («Giardino pubblico» e «Bosco» del 1916, «Paese toscano» del 1921, «Bimbo col gatto» del 1925, «Cascine» e «Sull'Arno» del 1927) e di due litografie («Marina» e «Colline toscane» del 1930, quest'ultima incisa per la serie degli «Incisori contemporanei» edita dal Buratti di Torino).

L'arte del Lega non è sorda ai richiami di quella di Carrà, non soltanto per il taglio della scena e per il segno crudo e poco articolato - il che potrebb'essere pura apparenza, - ma per il modo d'interpretare il dato naturale e di trasporto nella rappresentazione grafica. Ma tutto ciò ha un'importanza relativa nel caso d'un giovane come il nostro artista, la cui sensibilità per altro non



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

manca d'affacciarsi in questi fogli venati d'un lirismo un po' grave e triste. E aggiungo che il rifuggire, come fa il Lega, da facili effetti di pura abilità manuale, badando invece ad esprimere il concreto, mi sembra ottimo segno dei suoi propositi e della sua probità artistica.

Il caso di Pio Semeghini - giunto alla piena maturità, dopo d'essere stato capo amato e riconosciuto d'una intiera generazione di pittori Veneti, ma ancor oggi quasi ignoto ai più e apprezzato per quel che vale soltanto da una stretta cerchia di critici e d'amici - non depone certo bene sull'educazione artistica del nostro paese. E il più strano si è che l'arte del Semeghini non è di quelle che ti vengono incontro aggressive o irruenti o che presuppongono una complessa inclinazione intellettualistica; è anzi tutta intima e affettiva, fragrante e squisita, venata da una sensualità diffusa se pure poco apparente. E a provare che il nostro amico sia un'autentica e genuina natura d'artista, basta il fatto d'aver saputo rivelare in modo così compiuto e inconfondibile un suo mondo popolato da fanciulle pudicamente sensuali, cui fa da sfondo Venezia vista da un quieto caffè delle deserte Zattere. È un'arte tutta tenuta in tono minore, un po' frammentaria e femminile pure senza esser minimamente sdolcinata o affettata; ma non la può certo intendere chi vuole voce grossa e pugni forti (anche se questi segni nascondono talvolta debolezze ben più decisive) o chi non capisce quale continuo tormento creativo e selettivo si nasconde sotto una superficiale facilità. Delineata così la figura del nostro artista, è tempo di venire alla sua grafica; nella lunga carriera egli ha tentato, si può dire, tutte le tecniche: acquaforte e puntasecca, vernice molle e maniera nera, bulino e litografia. Partito il segno dello Zorn (vedi la serie dei ritratti all'acquaforte di Rodin, del pittore G. M. (1906), di Tolstoj, i due di Carducci, di Ibsen, del padre (1907) e soprattutto la «Fanciulla col libro» dello stesso 1907, che è un po' l'annuncio del futuro mondo semeghiniano) e il segno dell'Ensor (tipiche le due «Scene fantastiche» del 1906 e del 1907), dopo aver abbandonato per lunghi anni la pratica dell'incisione, ha di recente dato le prove decisive della precisa personalità che s'era andata formando in quel corso di tempo. Intendo parlare delle sei «Vedute veneziane» incise a bulino fra il 1926 e il 1927, dove ricompaiono i motivi dei dipinti e delle sanguigne e dove il segno netto e tagliente dello strumento non impedisce di raggiungere liberi e felici effetti pittorici, e dell'altra «Veduta veneziana» del 1927 (Edizione Graphica Nova), litografia appena segnata con tocco rotto e leggero. Ma più che in queste «Vedute», naturalmente salve dal venezianume di maniera, amo ritrovare il vero Semeghini nella «Pupa» (bulino 1926); la figurina femminile, sorella carnale delle altre vergini uscite dal pennello del pittore, è condotta con un segno netto e definitivo, proprio da virtuoso - intendo virtuoso, nel suo senso originale -, segno che la rende nello stesso tempo con una plastica evidenza. Ed il contrasto dei bianchi e dei neri è squisitamente accordato, con accorte e sapienti alternative di pause e di riprese: basta un foglio come questo, che unisce alla valentia tecnica un contenuto così delicato e fragrante, per confermare irrevocabilmente il nostro giudizio sull'arte di Pio Semeghini.

Mi piace chiudere il discorso di questi Selvaggi con il nome di Romano Romanelli. Lo scultore fiorentino, che ha un'anima diritta come il corpo, è uomo giunto al pieno possesso della sua arte e quelle doti di italiana chiarezza e di maschia forza, che l'hanno messo in primissima linea fra i plasticatori italiani del nostro tempo, egli le ha trasfuse nelle due sole lastre che gli appartengono («Il bagno del bambino» acquaforte del 1927, per le edizioni di Graphica Nova e il «Frantoio» puntasecca del 1930). I due fogli, non privi di felici ricerche tonali, sono solidamente costruiti e le figure, iscritte da un segno veramente sintetico, fanno blocco, solenni, quasi uscissero sbazzate dalla pietra d'un bassorilievo.