



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

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO SALIETTI, FUNI E SIRONI

Lamberto Vitali, «Domus», 42, giugno 1931, pp. 22-24.

Sotto qualche aspetto, l'opera grafica di Alberto Salietti può essere avvicinata a quella di Arturo Tosi; intendo alludere a talune delle sue litografie, che per il taglio e per l'impostazione ricordano i fogli del pittore lombardo. Ma di solito il nostro pittore non si ferma all'appunto, anzi lo rielabora a fondo con più deliberate intenzioni pittoriche e, valendosi della penna e del pennello, raggiunge tonalità più basse, che scendono fino a neri cupi e pesanti. Di queste lastre (sette incise nel 1927 a Chiavari e a Rovetta, una nel 1928 a Chiavari, otto nel 1929 a Rovetta), le più tipiche e le migliori sono forse la «Strada nel bosco» (del 1928), che riprende un motivo apparso nei dipinti, e il «Pascolo» (del 1929), chiaro e luminoso, di una giusta economia di segno.

In epoca più recente, il Salietti s'è lasciato tentare dal tour de force delle grandi lastre ed ha inciso un «Busto di donna» (litografia a tre colori, del 1929) e un «Nudo» (litografia, del 1930). Per conto mio, confesso che i fogli di queste proporzioni non li ho mai troppo amati; non si tratta d'una prevenzione o d'un preconcetto. La stampa è anzitutto una cosa preziosa, preziosa, direi quasi, come uno smalto o come un argento; gode d'esser ristretta in piccolo spazio, dove il segno acquista il suo preciso valore. Ricordate lo scritto di Whistler, così decisamente avverso ai grandi fogli? «Lo spazio ha da esser sempre in giusta relazione con il mezzo usato per coprirlo» e ancora: «Nell'acquaforte, il mezzo usato e lo strumento impiegato essendo una punta estremamente fine, lo spazio coperto deve esser proporzionalmente piccolo». Non v'è ragione per non ripetere, a proposito delle altre tecniche, la litografia compresa, le parole di un giudice così raffinato: Daumier ha chiuso tutto un mondo nei pochi centimetri del «Ventre législatif» e una tragedia nel breve spazio della «Rue Transnonain».

Ma il Salietti più schietto, d'una sensibilità gentile, ordinata e riposata, lo ritrovo soprattutto in una serie di quattordici piccolissime puntesecche di paese e di nature morte, incise nel 1926 a Rovetta e a Clusone, nella terra dell'amico Tosi; esse mi fanno pensare a certi suoi disegni d'una diecina d'anni fa, che avevano un profumo casalingo e un'aria un po' timorosa. Il segno è esile, gracile, minuto, la sensibilità genuina; sotto apparenze talvolta ingenue, si sente una vibrazione casta e cordiale ad un tempo.

Ancora bisogna ricordare il Salietti illustratore: per il «Campanellino» di Diego Valeri (1925), egli ha dato quindici piccole acqueforti e per la «Decadenza dell'eleganza» di Cesare Giardini (1930) due puntesecche. Le tavole per i versi del Valeri sono un po' della stessa famiglia delle lodate puntesecche; voglio dire che si è di fronte, non a riuscite tecniche, nemmeno intenzionali, ma a un modo di sentire e d'esprimersi garbato e gentile che ben si lega alle armonie del mite poeta.

Tutt'altri ideali ispirano l'arte del neoplatonico Achille Funi: non certo naturalista, come, ad onta delle passate incursioni in altri campi, è quella del Salietti. Funi mi confidava un giorno, senza ch'io ne fossi sorpreso, esser suo credo artistico che l'arte nasca dall'arte (leggevo, in uno scritto recente di Adolphe Basler una simile frase a proposito di Picasso, frase che oggi potrebbe ripetersi per molti altri). Con questo, s'è detto il necessario per orientare anche un profano e per permettergli di capire in quale clima fiorisce quest'arte; d'altra parte, la passione archeologica del nostro amico è cosa nota e risaputa. L'unico suo foglio («Figura di donna», acquaforte del 1929, ediz. Graphica



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

Nova), condotto con un segno leggero e sicuro, mostra infatti che gli amori funeschi per l'arte classica, e massime per la pittura dei romani, non sono stati sterili.

È lecito parlare di quello che ancora non è, ma potrebbe essere, anzi sarà? In altre parole, si può illustrare un'opera che vive quasi solo nella mente dell'artista e non è stata compiutamente realizzata? Mi rivolgo queste domande a proposito di Mario Sironi e delle sue litografie, o meglio dei suoi tentativi di litografie, che il pubblico ancora non conosce.

Oggi pochissimi artisti hanno come Sironi una così felice facoltà di giuocare sui violenti contrasti del bianco e nel nero e di ritrarne effetti plastici e chiaroscurali così rudi e così crudi; direi anzi che in nessun altro artista italiano so ritrovare, tanto evidenti, simili doti. La nutritissima serie dei suoi disegni sta a provarlo in modo indubbio ed a mostrare nello stesso tempo che il nostro artista ha un senso innato di cosa sia illustrazione; la gran massa delle tavole fornite a giornali e a riviste hanno una parte davvero capitale nell'opera sironiana, mentre le caricature politiche, uniche in Italia, hanno un accento personalissimo, cupo ed aspro. S'aggiunga poi che negli ultimi anni, da quando cioè l'artista s'è liberato dalle chiuse forme neoclassiceggianti e s'è dato a perseguire effetti di più decisa natura pittorica, la ricerca di contrasti violenti mi sembra si sia parecchio accentuata, ricerca di contrasti che la litografia, con i suoi neri intensi e nello stesso tempo vellutati e con i suoi candidissimi bianchi assoluti, può rendere meglio d'ogni altra tecnica grafica. Senza timore d'incorrere in un arbitrio critico e in un'anticipazione gratuita, mi sembra apparir chiaro da questo disegno che Mario Sironi ha latenti superbe qualità di litografo; anche il segno grasso, la ricchezza del chiaroscuro, la varietà delle gamme dalle più tenui alle più dense, che la pietra può dare, coincidono singolarmente con il particolare modo d'espressione del nostro artista. Egli stesso deve essersene accorto, se per i suoi disegni s'è servito e si serve tuttora volentieri della matita litografica; se n'è anzi accorto, se ha sentito il bisogno di tentar di tradurre interamente con il nuovo mezzo le sue composizioni, e specie quei nudi femminili formosi, dalle mammelle gonfie e pesanti, dai ventri sodi e capaci, dalle coscie sode e diritte, plasticissime visioni che nascono da un ardore sensuale cupo e tempestoso.

La sua prima litografia è quella per il cartellone della Mostra di artisti del Novecento tenutasi alla Kunsthaus di Zurigo nel 1927: un gran nudo di donna, non del tutto immune da residui di arcaistiche stilizzazioni, ma benissimo realizzato nel tronco, che sembra quasi emergere dal panno che l'incornicia, come un frutto polputo e maturo. Già qui appare evidente, ripeto, la felice facoltà di trarre partito dalle risorse tecniche, risalendo dalle gamme basse alle più chiare, e soprattutto - come nell'opera pittorica - di giungere ad effetti plastici potenti, solenni ed a effetti chiaroscurali decisi e precisi.

Cinque altre litografie, eseguite fra il 1928 e il 1929, sono quei fogli, ai quali accennavo dianzi; qui il pittore cerca solo d'interessarsi della nuova tecnica e di cavar dalla lastra quello che ha già raggiunto nei disegni. Daccapo il suo tema è il nudo femminile, che qui gli offre un vasto campo d'esperienze; se in qualche foglio si sente proprio la lotta per rendere pieno il giuoco chiaroscurale e per toccare i bei neri succosi a contrasto delle tonalità chiare, nella resa plastica, in altri c'è già molto di più d'un generoso tormento. Il nudo che riproduciamo è da metter fra gli ultimi: bellissima e leggibilissima pagina di studio, di un inconsueto realismo.

Altre litografie, della stess'epoca, che segnavano un deciso progresso sulle precedenti, sono purtroppo andate perdute, perché l'artista, dopo averle incise, non s'è occupato di loro e non s'è curato di tirarle. Ma mi auguro che i primi fruttuosi assaggi della tecnica litografica incoraggino Mario Sironi a darci quei fogli che è lecito aspettare da lui.

Nel campo dell'incisione in rame, l'artista ricorda tre puntesecche, ora introvabili, incise nel 1915: due di esse erano i ritratti di Margherita Sarfatti e di Massimo Bontempelli.