



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

L'INCISIONE ITALIANA DEL NOVECENTO WILDT, CASORATI, EGGER LIENZ, GARBARI, DE FIORI

Lamberto Vitali, «Domus», 43, luglio 1931, pp. 30-32, 86.

«Giungere ad un'armonia maturata e composta tra le linee e la loro forma». Questa frase di Adolfo Wildt, che traduce il suo intento in modo che non potrebb'essere più chiaro, va ripetuta a proposito dell'unica incisione di quest'artista. Il foglio, che è intitolato «Composizione» (1929, litografia, Ediz. Graphica Nova), si riallaccia tecnicamente, più che ai disegni lineari precedenti, alle grandi «Giornate di Dio e dell'umanità», ma qui il chiaroscuro è meno violento o raggiunge effetti di minor plasticità; anche «il bisogno del simbolo e dell'allegoria, il desiderio di negare la corposità delle forme» (Carrà) sono presenti, come pure la costante aspirazione di tradurre le emozioni spirituali nascenti nell'animo tormentato del nobile artista con costanti ricerche ritmiche.

Su Felice Casorati, l'unico scritto che possa dirsi autorizzato, è ancora oggi quello di Piero Gobetti (P. G.: Felice Casorati, pittore, Torino, 1923). Per esser stato a lungo vicino al pittore in amichevoli relazioni, il Gobetti meglio d'ogni altro fu in grado di ricostruirne con precisione il processo formativo, seguendone le fasi attraverso le molteplici e variamente felici ricerche dell'anteguerra; le sue pagine hanno così un innegabile valore documentario, che le rende assai utili a chiunque voglia ripassare - come io vo facendo oggi - le opere di quegli anni.

Scrivendo il Gobetti:

«1912-1914 motivi di decorazione e stilizzazione quasi calligrafica. Se nel primo periodo il richiamo a Zuloaga poteva parere alquanto generico e dubbioso qui il nome di Klimt si può dire quasi senza riserve, anche se ne dovesse derivare una frettolosa condanna. In verità «Trasfigurazione», «Tre donne», «Le uova sul tappeto verde», «La Via Lattea» (1913-1914) ecc. segnano nell'opera del nostro i tentativi più sconcertati, attraverso i quali la sua abilità non si compromette solo perché egli vi rimane esterno. Lasciate che il pittore diverta, anche se ne dovremo intanto parlare come di uno svagato».

Il Gobetti fissa dunque intorno al 1912-1914 il periodo della massima influenza klimtiana, che è riconoscibile nelle stampe per la ricerca preminente d'un tessuto decorativo, a mezzo dell'arabesco e della stilizzazione del segno magro e sottile, e per la sensualità venata d'un accento d'equivoca morbosità, ma pur assai dissimile da quella ben più travolgente del pittore viennese; a dire il vero, tale influenza non è soltanto percepibile nelle acqueforti del 1912-13-14, ma anche in quelle anteriori, dal 1908 al 1910, e nelle xilografie contemporanee. Si naviga qui in un clima umido e caldo di lussuose sensazioni decadenti, in un clima dove le ventate del secessionismo viennese si mescolano a quelle sprigionatesi dagli scritti wildiani e dannunziani. Non a caso in un'acquaforte del 1913 una «Salomè» si contorce davanti alla testa mozza di Jokanaan, una Salomè che è sorella d'altre vergini, dal bacino stretto e dalle mammelline tonde, vaganti per prati deserti e sterili, sotto la cappa d'un ciclo seminato di stelle e di pianeti, vaganti a finirsi di struggere il corpo per insoddisfatte e forse insoddisfacibili voglie erotiche. È una forma d'espressione grafica che toglie la sua origine dall'ultimo simbolismo e dall'ultimo decadentismo e che si salva a patto che la gracile, raffinata eleganza dell'arabesco riesca a superare lo spunto letterario: ad esempio nel piccolo «Nudo» del 1912 (acquaforte, riprodotta in Gobetti).

Da prima della guerra al 1927 Casorati non ha più inciso; negli anni di mezzo s'era messo a batter altre strade, s'era dato a nuove esperienze e soprattutto si era maturato.



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

Lungo il cammino, naturalmente, molte scorie sono cadute e del periodo conclusosi nel 1914 non è rimasta altra traccia se non un residuo klimtiano, dal quale il pittore non s'è - a mio parere - mai liberato, neppure oggi, dopo tanti anni; e la cosa non mi stupisce perché certe esperienze e certi amori giovanili restano nel sangue per tutta la vita, senza che l'artista possa mai superarli definitivamente, proprio come un profumo acuto non svanisce nemmeno dopo ripetuti lavacri. Così, a ben vedere, uno spunto klimtiano riappare perfino nella «Composizione» (1927, acquaforte, Ediz. Graphica Nova), ma qui il calcolato divertimento dell'arabesco, che definisce i due corpi delle fanciulle giacenti, si snoda con un andamento musicale e con una grazia che ha origini, non letterarie, ma soltanto grafiche, mentre il motivo delle figure sdraiate - che è un motivo che in passato ha già attratto parecchi altri - ritorna con una nuova soluzione.

Recentissime sono poi altre tre acquaforti, una «Natura morta» e due «Bagnanti» (1931); una di esse ha un sapore fra l'ironico e il caricaturale, l'altra, che è daccapo giocata soltanto sul segno puro, mi sembra di parecchio superiore, anche per la composizione più organica. Ancora una volta, il Casorati segue una strada che non subisce deviazioni ed ha uno sviluppo logico e conseguente; qui sarebbe il momento di metter bocca nella polemica che il cortese artista ha iniziato con i «suoi candidissimi detrattori», i quali «amano, nei suoi riguardi, parlare di freddezza, di cerebralità, di astrattezza», ma il discorso finirebbe con l'essere troppo lungo e con il portarci lontani dal punto dal quale siamo partiti.

Non so se m'è lecito di riunire in solo gruppo artisti così diversi come Tullio Garbari, Ernesto De Fiori, Albino Egger-Lienz, che non hanno fra loro nessun punto di contatto, se non quello d'essere nati e cresciuti all'arte, ai confini d'Italia o fuori di essi.

Dei tre, Albino Egger-Lienz, a stretto rigor di termini, non potrebb'essere nemmeno compreso in questa rassegna; sangue, formazione artistica, espressione, tutto è lontano dall'Italia. Ben a ragione la giovane scuola austriaca lo conta fra i suoi; soltanto il fatto d'esser morto cittadino italiano e d'aver avuto qui da noi riconoscimenti non soltanto platonici, può forse giustificare una simbolica annessione. Certo le figure rudi e squadrate, che popolano le sue litografie, sono d'una altra razza, parlano un'altra lingua, hanno un'anima diversa dalla nostra latina; il suo tratto aggressivo, i violenti sbattimenti di luce, le ombre crude, aspre e senza transizione, l'impianto atonale, non si ritrovano fra i Veneti e tanto meno fra i lombardi, mentre il gusto del macabro, che affiora evidente nelle sue rappresentazioni, è proprio tedesco. Sette sono le litografie che compongono, credo, l'opera grafica del pittore tirolese; incise nell'ultimo tempo della sua vita (Ediz. Artis-Verlag [Dott. Fleischmann], Monaco, 1923), esse derivano tutte dai dipinti, qui ripetuti in dettaglio o integralmente, e formano quasi una breve antologia dell'opera pittorica. S'incomincia con gli «Aratori», con i «Falciatori» (dal quadro del 1906), con la «Danza macabra» (dettaglio dei tre dipinti dello stesso soggetto, del 1911, 1914, 1920), con «Haspinger» (dettaglio dalla tela del 1907-1909), per arrivare alla violenta composizione dedicata «Ai senza nome del 1914» (il quadro è del 1916), alle «Madri» (da «La madre» del 1922) ed infine alla «Madonna [Natale]», che segna un momento di grazia fra tanto risoluto e cupo ardore.

Tullio Garbari è uno dei casi più complessi dell'arte italiana d'oggi; così complesso da trarre in subito inganno l'affrettato e superficiale osservatore. Quest'uomo, che sembra talvolta d'una candidezza e d'una verginità da *peintre du dimanche*, è invece coltissimo e letteratissimo e si nutre di studi filosofici; il suo repertorio figurativo apparentemente deriva dall'ingenua pittura delle montagne trentine o dagli ex-voto dei santuari, ma è nutrito anche della nostra arte quattrocentesca, che il Garbari ha studiato con molto amore al tempo della sua giovinezza. Ancora si ritrovano apporti affatto dissimili, come un vago segantinismo dovuto soltanto, mi sembra, alle comuni origini etniche, o un bisogno di trascendere dalla realtà per arrivare a vere e proprie immagini.



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

Questi elementi si confondono e si mescolano e danno vita ad un'arte dall'accento curioso e personalissimo, accento però che non suona tutto italiano; è facile avvertire che s'ha da fare con un pittore di confine, che ha assorbito - sia pur senza volerlo - da questo e dall'altro lato delle montagne, con un uomo, dall'ortodossa fede cattolica, nel cui sangue la limpida purezza latina è turbata talvolta da un nordico gusto romantico. Tutto ciò, è ovvio, non vuol essere interpretato come una diminuzione: Tullio Garbari resta, ripeto, fra i più singolari artisti d'oggi, certo fra i pochi che hanno un loro mondo morale e materiale e sanno esprimerlo, come appare anche dalle sei litografie delle «Scene Campestri» (1930, Ediz. Anonima Editrice Arte, tiratura di 240 esemplari). Sei composizioni ben bilanciate, dove le risorse della tecnica sono felicemente intese e dove bei grigi gentili si sposano, con garbato e discreto contrasto, al bianco del fondo; sei scene, che si potrebbero chiamare forse con maggior ragione, pastorali anziché campestri, pastorali ma non leziose, perché l'animo sensibile di questo religioso ed austero artista è lontano da ogni grazia ammanierata e dolciastra. Ernesto De Fiori è nato a Roma, ma da madre austriaca; l'eredità teutonica è stata ribadita senza dubbio dal fatto che la sua formazione, anzi la sua vita artistica s'è svolta fuori d'Italia, specie in Germania, dove egli risiede ed opera tuttora. Non m'è possibile ricordare qui l'opera plastica di De Fiori, che oltr'Alpe ha grande fortuna, ma senza dubbio le sue poche litografie sono tipiche d'uno scultore; alludo soprattutto ad alcuni (tre o quattro, se non erro) liberi e belli ritmati appunti di nudo (1920). Quattro altre lastre - del 1924 - ritraggono scene di boxeurs e i momenti del combattimento («Die Finten», «Boxer und fighter», «Der Stop», «Auf halbe Distanz») sono fissati con mano svelta e sicura.