

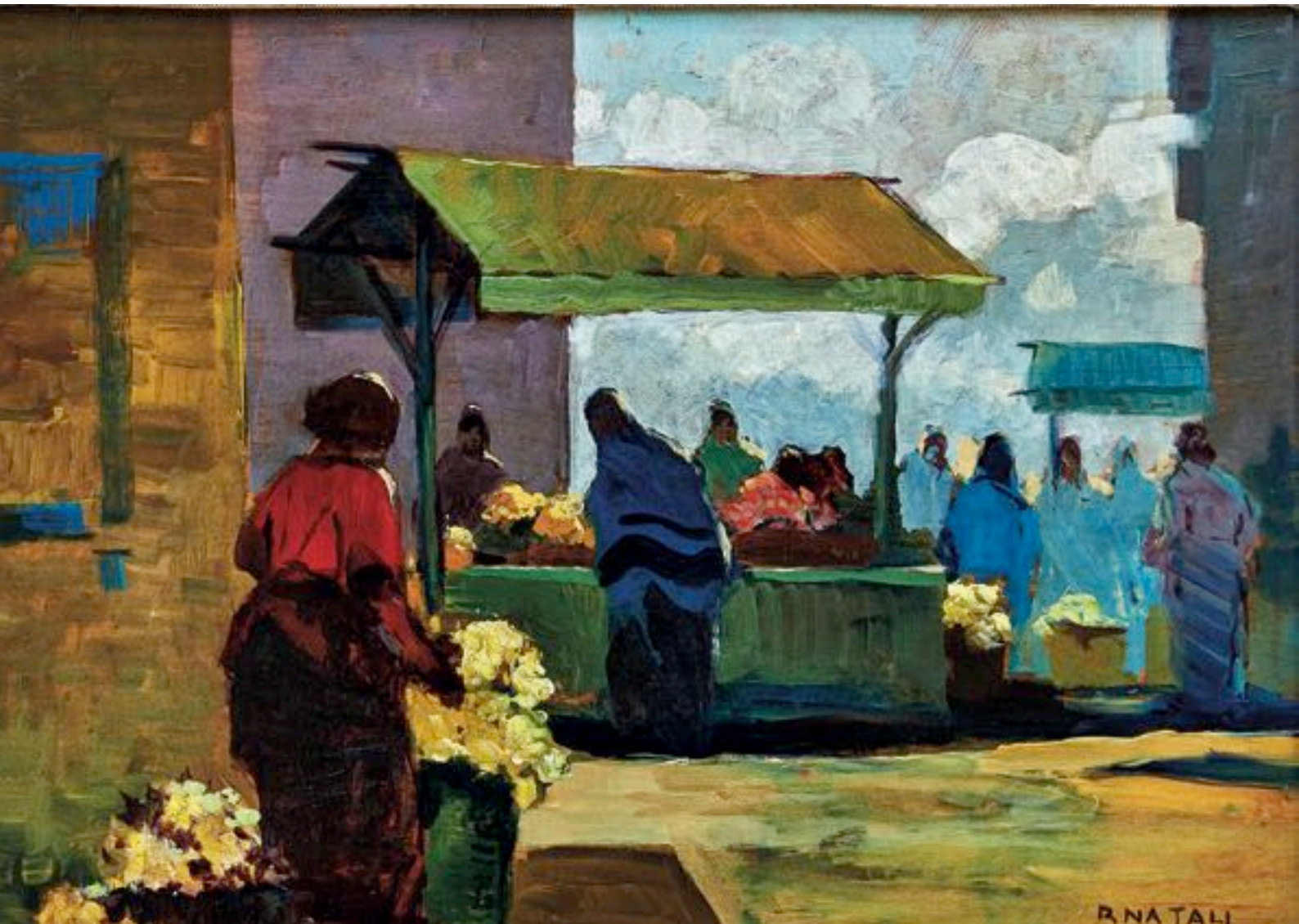
BRANI TRATTI DA IL NOVECENTO. DAL FUTURISMO AL NEOREALISMO

LABRONICI O DELL'ANARCHIA
Sembra una beffa; ma se pensiamo alle città della Toscana nei secoli d'oro della pittura italiana, Firenze, Siena, Pisa, Lucca e Arezzo sono protagoniste durante tutti i secoli. Ma nel Novecento, imprevista, è Livorno.

Dopo anni di cupi silenzi, di rimbrotti, di anarchia, in una notte di luglio del 1920 si riuniscono artisti con idee e storie diverse: Gino Romiti, Renato Natali, Corrado Michelozzi, Beppe Guzzi, Ferruccio Rontini, Adriano Baracchini Caputi, e anche Ulvi Liegi, Giovanni Lomi, Plinio No-

mellini. Sono un gruppo, un movimento, quasi un partito. Ma Livorno era stata protagonista in Toscana già nel secolo precedente. Giovanni Fattori, livornese, si forma bensì a Firenze, da dove, con l'Unità d'Italia, si fa pittore militare e pittore del Risorgimento. Di un'Italia diversa da

Renato Natali, *Fiorente*, Galleria Ricci Oddi, Piacenza



quella, nella lingua e nel pensiero, preunitaria. Fattori è con Diego Martelli al Caffè Michelangiolo a Firenze quando nasce il movimento dei macchiaioli, e lo ritrova a Castiglioncello, dopo il 1867, per meglio vedere la campagna maremmana. Livorno, pigra, occhieggia, mentre Gioli, Cannicci e Ferroni arrivano a Castiglioncello da Firenze, e sembrano delimitare un nuovo territorio della pittura.

Tutto ha inizio con la morte di Mario Puccini, pittore tormentato, disturbato e curioso, sofisticato, estremo interprete di Fattori.

Al Caffè Bardi, a Livorno, lo rimpiangono gli amici Benvenuto Benvenuti, Oscar Ghiglia, Llewelyn Lloyd, Giovanni March, Giovanni Bartolena. Puccini, morendo, definisce la coscienza del Gruppo Labronico. Nei suoi momenti migliori è vicino agli espressionisti tedeschi, e gli si attribuisce l'emblematica definizione di "Van Gogh livornese". La morte di Puccini è l'inizio della storia dei pittori labronici, che assumono come impegno di inumare la salma del pittore nel Famedio di Montenero. La vicenda artistica e umana incompiuta di Puccini è l'occasione per gli artisti della "branca", che frequentavano il Caffè Bardi di Livorno, di ufficializzare come una forma di associazionismo preesistente l'esperienza vissuta fino a quel momento all'interno del caffè. Era arrivato il momento di essere riconosciuti come parte attiva della vita cittadina, tutti raccolti intorno alla memoria di Puccini.

A Livorno, è la morte a consolidare: "La vita è un dono, dei pochi ai molti, di coloro che fanno e che hanno a coloro che non fanno e che non hanno". Sono parole di Amedeo

Modigliani, che era partito da Livorno nel 1906 per vivere e lavorare a Parigi, ed era, anche lui, come Puccini, morto nel 1920, qualche mese prima.

Una coincidenza con diverse reazioni. Puccini rappresentava la fine di una storia iniziata da Fattori; Modigliani una storia nuova e senza collegamenti con il passato, senza continuità con la consacrata tradizione macchiaiola. L'uno vicino, l'altro lontano, l'uno immerso nel paesaggio della Maremma, l'altro senza radici, in dialogo soltanto con la propria anima.

Scrivono Alessandra Rontini: "Sia Modigliani sia Puccini hanno una vita drammatica, ed entrambi soffrono di problemi esistenziali, soffrono di solitudine e si sentono incompresi; ma il popolo livornese, alla loro scomparsa, si sente legato maggiormente al secondo, e semmai avessero dovuto prendere le parti di qualcuno, avrebbero preferito sicuramente Puccini a Modigliani". Da questa contraddizione nasce una storia che si fa tradizione senza un passato e senza un futuro. Livorno esprime una lingua artistica che non è antica e non è moderna. Così, pur nella novità del linguaggio, è difficile definire Ulvi Liegi, Plinio Nomellini, lo stesso Renato Natali, un incompreso Hopper italiano.

Il Gruppo Labronico si proietta in avanti, vive isolato, non si misura con il cronogramma dell'arte contemporanea, con i movimenti che caratterizzano il Novecento, ignora le avanguardie, il ritorno all'ordine, l'Astrattismo. La sua è una storia diversa e parallela. Gino Romiti, che fu presidente del gruppo dal 1943 al 1967, impresse al sodalizio artistico

un'impronta tradizionale, fuori del tempo, ancora nel solco degli insegnamenti, non classificabili, del primo maestro labronico Giovanni Fattori. Visionaria, onirica, inclassificabile, era stata anche l'esperienza di Benvenuto Benvenuti; originale, esterna ma non ignara delle avanguardie, la ricerca di Oscar Ghiglia; intensa ed espressiva, come quella di Guttuso ma senza ideologia, la pittura di Giovanni Bartolena. I livornesi sono individui, fuori del gruppo anche quando costituiscono un gruppo: un gruppo di diversi, solitari, irriducibili. Tutti insieme erano come i labronici a Livorno; isolati, disperati, come fu Modigliani a Parigi. Moderni, curiosi, parigini a Livorno, erano i componenti, anarchici, del gruppo. Livornese a Parigi, senza rapporti con nessuno, Modigliani.

A MEDEO MODIGLIANI IL RUMORE DELLA CITTÀ, IL SILENZIO DELL'ANIMA

Modigliani è, forse, il primo pittore italiano del Novecento, primo anche rispetto agli altrettanto grandi e riconosciuti de Chirico e Morandi. La sua intuizione, anche se dettata dall'emergenza o dal destino, è di essere andato a Parigi e di avere lavorato a Parigi. [...]

Quando pensiamo a Modigliani, dobbiamo immaginare dunque che alle sue spalle ci sono Picasso, Brancusi, le avanguardie storiche, il Futurismo e gli echi italiani di quanto accade a Parigi. Ognuno di questi elementi, e tutti insieme, interpretano un taglio netto – quello di cui parla Rimbaud nella celebre poesia *Il battello ebbro* – cioè tagliare con il passato, con la tradizione classi-

ca e risalire a una nuova tradizione che era peraltro "visibile" e concreta nella casa di Gertrude Stein. E qui tocchiamo un elemento ulteriore. Nella sua casa, la scrittrice e intellettuale americana collezionava le maschere africane che furono anche fonte d'ispirazione per *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso.

Quello che si raccoglie a Parigi, e in particolare nella casa di Gertrude Stein, è un mondo nuovo che intende non guardare più a Canova, a Raffaello ma, come aveva fatto Paul Gauguin, a un altro mondo, a un mondo primitivo e originario. Modigliani arriva a Parigi, ma non è affatto primitivo, non è affatto sel-

vaggio: eppure il mondo primitivo è la chiave della modernità che Modigliani vive a Parigi.

L'arte primitiva – quale appare nelle opere di Picasso o anche, ai giorni nostri, di Mimmo Paladino ad esempio – ha il significato di annullare il passato alle proprie spalle, di non far sentire la grande tradizione occidentale, il Rinascimento, il classicismo. L'arte primitiva è ripartire da zero, è il ritorno a un'origine mitologica e insieme è una nuova partenza: questa è la forza primigenia dell'arte del primo Novecento. [...]

Modigliani, in realtà, è un primitivo ma in un'accezione sofisticata, quale fu indicata dagli studiosi della

pittura del Duecento e del Trecento. Lionello Venturi e Bernard Berenson chiamavano primitivi Cimabue, Giotto, Simone Martini, Lorenzetti. Il *primitivismo* di Modigliani potrebbe dirsi dunque una sintesi meravigliosa tra la tradizione italiana e la civiltà africana delle maschere nere. [...]

CAGNACCIO DI SAN PIETRO MIA SCUOLA E MIO MAESTRO LA NATURA

Cagnaccio, nome d'arte di Natalino Bentivoglio Scarpa, nacque a Desenzano nel 1897 e, fino ai dieci anni, visse a San Pietro in Volta, un'isola dell'estuario di Venezia, come "figlio di pescatori". Allievo, a

Amedeo Modigliani, *Nudo disteso (Le grand nu)*, Museum of Modern Art (MoMA), New York





Cagnaccio di San Pietro, *Dopo l'orgia*, collezione privata

Venezia, di Ettore Tito, di sé scrisse, all'inizio degli anni trenta: "Mia scuola e mio maestro: la natura. E senza il più piccolo patrimonio, e senza il più piccolo dono all'infuori di quello datomi della natura, imparai ogni cosa a mie spese. Il male l'ho conosciuto così bene da scontarlo con rimorso. E il bene col fortificarmi ed elevarmi nello spirito".

Cagnaccio di San Pietro contrasta le tendenze dominanti del suo tempo, e si sottrae tanto alle liturgie delle avanguardie quanto alle suggestioni metafisiche, per de-

finire un realismo duro, plastico, di vitrea verità. Soggetti fissi, non mossi. Cagnaccio non dipinge, scolpisce. Dopo una formazione incerta e una prevedibile infatuazione futurista, con animo ribelle, fuori da ogni corrente, dipinge *La tempesta*, datata 1920, dove manifesta "la riconquista della bellezza classica". Inizia così, con il recupero della fede, la riscoperta dei valori umili e semplici dei compaesani di San Pietro in Volta, borgo dell'isola di Pellestrina, da cui prende il nome. Un "ritorno all'ordine" che non lo porta tuttavia

nell'area del Novecento della Sarfatti, per l'indisponibilità ad aderire a manifesti e movimenti, e per l'avversione al fascismo. Ed è alla Biennale del 1928, commissaria Margherita Sarfatti, che Cagnaccio presenta *Dopo l'orgia* - opera ovviamente respinta - in cui mostra i costumi licenziosi del regime. Per conseguenza, e per conservare la propria libertà espressiva, si finge squilibrato e preferisce il saltuario ricovero a San Servolo, il manicomio dei veneziani, per non scontare in carcere le sue dichiarazioni antiregime. [...]