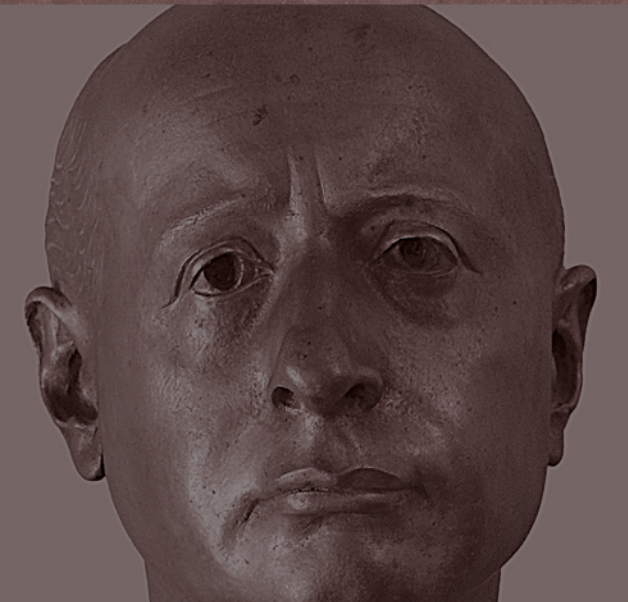




**Primo Conti
Francesco Messina
Betto Tesei
Diego De Minicis**

Quattro nel 'Novecento'



QUADERNI DI PALAZZO RICCI

Quattro nel 'Novecento'

Primo Conti

Francesco Messina

Betto Tesei

Diego De Minicis

a cura di
Roberto Cresti

con un omaggio a
Lino Liviabella

QUATTRO NEL 'NOVECENTO'
Primo Conti, Francesco Messina,
Betto Tesei, Diego De Minicis
a cura di Roberto Cresti

Palazzo Ricci, Macerata
16 luglio – 2 ottobre 2022

PROMOSSA DA



Presidente
Rosaria Del Balzo Ruiti

Segretario Generale
Gianni Fermanelli

Staff
Barbara Maria Bianchi
Francesca Paccapelo

CON IL PATROCINIO DI



ISBN 978-88-947002-0-6



Progetto espositivo
Loris Frenguelli

Progetto grafico
Emilio Antinori

Allestimento
Tecum Comunica,
Pollenza (MC)

Foto e video
Alia Simoncini
Luna Simoncini

Editing
Silvia Bartolini

Assicurazione
AON spa, Ancona

Trasporti
Coop. Traslochi
Maceratese, Macerata
Montenovi srl, Roma

Servizi al pubblico
Meridiana snc, Urbisaglia (MC)

Crediti fotografici

Collezione privata Famiglia Balelli
Daniela Manelli Trionfi
Direzione regionale Musei Veneto –
Museo Nazionale Collezione Salce (TV)
MAEC – Museo dell'Accademia
Etrusca e della Città di Cortona
Musei Civici di Vicenza –
Museo di Palazzo Chiericati

Fornitori

Centro Pianoforti Bevilacqua G.,
Camerano (AN)
Giuseppe e Umberto Fausti, Treia (MC)
Potemkin Studio, Macerata

Ringraziamenti

Barbara Cassetta
Comune di Petriolo
Comune di Tione degli Abruzzi
Emanuela Balelli
Eredi Diego De Minicis
Famiglia Tesei, Jesi
Fondazione Primo Conti, Fiesole –
Archivio Primo Conti
Mario Montalboddi
Massimo Serra
Simona Cardinali
Società Filarmonico Drammatica
Macerata

La Fondazione Cassa di risparmio della
provincia di Macerata dichiara la propria
responsabilità a regolarizzare eventuali
omissioni o errori di attribuzione.

[...] invociamo il dono di un po' di bellezza per addolcire,
per arricchire, per nobilitare l'aspra vita quotidiana con
il sorriso del divino, del solo indispensabile superfluo.

Margherita Sarfatti, 1925

Palazzo Ricci è pronto a narrare una nuova storia, che ci condurrà in «un altro tempo e un altro mondo» come scrive nel suo saggio Roberto Cresti, vale a dire l'autore di questo straordinario racconto, la cui trama si svilupperà sala dopo sala seguendo il percorso espositivo.

Con la mostra *Quattro nel 'Novecento'*, infatti, ci immergeremo nell'atmosfera degli anni Venti e Trenta del XX secolo – ricostruita attraverso un suggestivo allestimento che coniuga opere d'arte ed elementi di costume – e ci appassioneremo alle vicende umane e artistiche dei suoi protagonisti, che sono due pittori e due scultori. Da un lato incontreremo i grandi maestri Primo Conti e Francesco Messina, che danno lustro con le loro opere alla raccolta di pittura e scultura della Fondazione Carima; dall'altro scopriremo Diego De Minicis e Betto Tesei, artisti marchigiani poco noti al grande pubblico ma di rara qualità.

Questi “personaggi” si muoveranno sullo sfondo del ‘Novecento Italiano’ – uno dei principali movimenti artistici del secolo scorso guidato da Margherita Sarfatti, di cui ricorre il centenario (1922-2022) – che costituisce il filo conduttore della narrazione, dalla quale emergeranno rapporti diretti e, soprattutto, la condivisione degli indirizzi di uno stile che influenzò la società dell'epoca a tutto tondo.

Si tratta di un quartetto di artisti dotati di sicura tecnica, stile e conoscenza dell'arte italiana ed europea del presente e del passato, che si sono confrontati con una pluralità di materiali, fonti e suggestioni formali, restituendoci a pieno il sentimento di un'epoca.

Non mancherà, da ultimo, una colonna sonora d'eccezione firmata da un grande maceratese, Lino Liviabella, interprete nella musica dello stesso gusto artistico.

Con questo evento espositivo si consolida l'idea di dare voce alla collezione di arte italiana del Novecento di Palazzo Ricci, mettendo in relazione i lavori di due talenti riconosciuti quali i citati Francesco Messina e Primo Conti – di quest'ultimo verranno peraltro svelati due importanti dipinti che non sono presenti nell'esposizione permanente del museo – con la produzione artistica dello scultore petriolese Diego De Minicis e del pittore jesino Betto Tesei, che meritano senza dubbio una maggiore visibilità.

Prosegue altresì quello che da sempre rappresenta un vero e proprio caposaldo dell'azione della Fondazione Carima nel settore delle attività culturali, cioè la valorizzazione degli artisti del territorio del passato e del presente, che trova in Palazzo Ricci la cornice ideale.

I borghi marchigiani, pur essendo lontani dai grandi centri urbani, possono infatti vantare talentuosi artisti che hanno saputo interpretare gli orientamenti artistici affermatosi tempo per tempo, pur rimanendo nella loro terra d'origine.

Rosaria Del Balzo Ruiti

Presidente Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata

Sommario

7 **Quattro nel 'Novecento'**

Roberto Cresti

OPERE

25 **Primo Conti**

37 **Francesco Messina**

45 **Betto Tesei**

67 **Diego De Minicis**

Appendice

89 **Il paesaggio nella fotografia di Carlo Balelli**

Emanuela Balelli

101 **Guida all'ascolto di *Riderella***

Massimo Paoletta

104 **Lino Liviabella, un ricordo**

Silvia Molinari

105 **La poesia di Primo Conti, un ritratto dell'artista da giovane**

Luca Campana

Sentimenti nel tempo

A volte ci si chiede che cosa ci separi da dipinti e sculture come quelli di questa mostra, se davvero ne abbiamo perso il gusto o se soltanto ci siamo abituati ad altro. Non c'è bisogno comunque di rispondere, basta lasciarsi portare da quello che si vede e che, nel vedere, s'immagina. Appaiono così un altro tempo e un altro mondo, ma non diversi poi da quelli nei quali saremmo indotti a proiettarci in modo spontaneo, e con una attrazione fatta, anzitutto, di sentimento.

'Sentimento' è una parola quasi proibita ai nostri giorni, ma vuol dire che si vive in sintonia con qualcosa perché si 'sente', e questo mi pare il messaggio di queste forme, che vengono dalla prima metà del Novecento o che la superano, mantenendosi fedeli a valori in essa affermatasi.

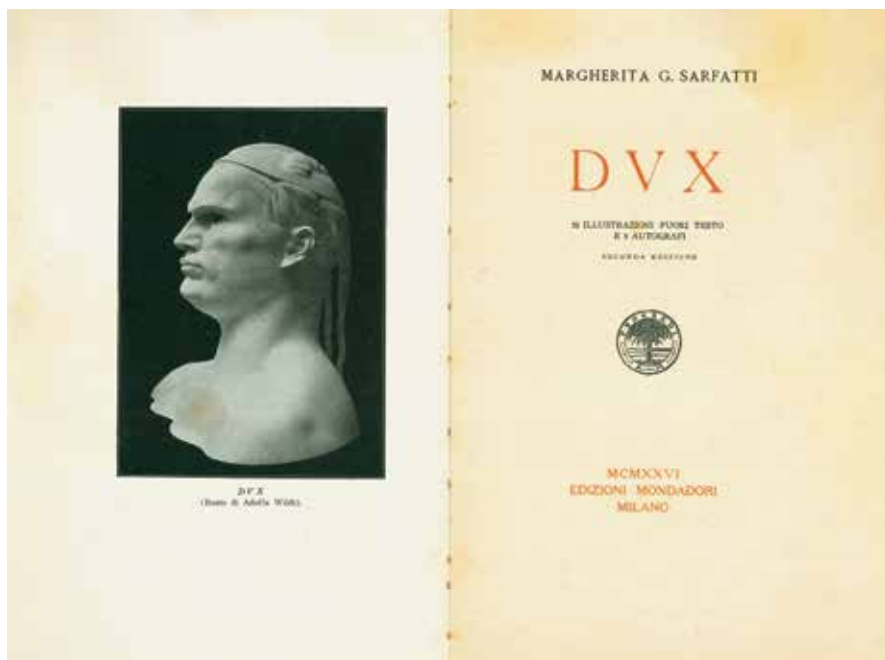
I Maestri riconosciuti sono Primo Conti (Firenze 1900 – Fiesole 1988) e Francesco Messina (Linguaglossa 1900 – Milano 1995), un pittore e uno scultore di grande talento, che, come tanti altri, ma in posizione preminente, impreziosiscono la collezione d'arte di Palazzo Ricci.

Betto Tesei (Jesi 1898 – 1953) e Diego De Minicis (Petriolo 1913 – Filonovo, fronte russo del Don, 1942) sono invece sconosciuti al grande pubblico, ma si mostrano anch'essi in possesso di tecnica, stile e conoscenza dell'arte italiana ed europea del presente e del passato, così da meritare una ribalta fino a oggi mancata o solo occasionale.

Riunirli in una mostra significa porre in evidenza i loro rapporti diretti, ove vi sono stati (De Minicis fu allievo e aiuto molto stimato di Messina all'Accademia di Belle Arti di Brera), ma soprattutto ricondurli a un clima, a una situazione artistica creata dal movimento denominatosi 'Novecento Italiano', guidato da Margherita Saffari, che, dal 1922 (ne cade quest'anno il centenario) ai primi anni Trenta, costituì il comune denominatore dell'arte italiana, e che si mantenne tale finché il regime fascista non intraprese, anche nell'ambito delle arti, una via totalitaria e impositiva, corrispondente al progressivo allineamento alla Germania del Terzo Reich.

Prima di tale svolta, che portò, nel nostro Paese, alla *tabula rasa* del secondo conflitto mondiale, il 'Novecento Italiano', pur spesso fra polemiche interne, distinguo e varietà di pronunce, aveva influito sull'architettura, la letteratura, la musica, l'arredamento, la produzione automobilistica, la moda e il cinema (ne è sintesi l'opera di Marcello Dudovich, uno dei maggiori cartellonisti e pubblicitari italiani del XX secolo), e può essere apprezzato e letto, senza revisionismi (l'hanno

M. Sarfatti,
Dux, Mondadori,
Milano 1926.



già fatto grandi mostre degli ultimi anni), quale esito del precedente futurista (il calco dell'intero XX secolo italiano), unito al suo opposto-concorde, la Metafisica di Giorgio De Chirico e Carlo Carrà, già trasfusasi, dal 1918, nel gruppo romano di «Valori Plastici».

Massimo Bontempelli ne indicava il tratto essenziale nella ritrovata facoltà dei poeti di «saper essere candidi, di saper meravigliarsi, di sentire che l'universo, e tutta la vita, sono un continuo e inesauribile miracolo», e ne sollecitava l'estensione a un immaginario 'popolare', che fosse cioè in sintonia con l'anima del pubblico in tutte le arti, secondo un modello che egli riconosceva nell'opera di Luigi Pirandello. Proprio al drammaturgo siciliano, infatti, Primo Conti dedicò un ritratto, esposto nel 1929 alla II Mostra del 'Novecento Italiano'.

Tale orientamento, che assume, in Conti stesso, Messina, Tesei e De Minicis, colori e forme di sentimenti a volte opposti, dall'entusiasmo all'estasi nostalgica e attonita, si ritrova inoltre nell'opera di Lino Liviabella (Macerata 1902 – Bologna 1964), protagonista del panorama musicale italiano dagli anni Trenta ai primi anni Sessanta del secolo scorso, a cui si vuol tributare nella presente occasione un omaggio.

In tutte queste forme c'è il sentimento di un'epoca e dei riflessi che produsse anche in luoghi lontani dai grandi centri urbani, ma ricchi di artisti capaci, come Tesei e De Minicis, di sentire il nuovo e la tradizione nel loro 'particolare'. Perciò, nel percorso di mostra si sono voluti includere un'automobile FIAT 509s, del 1925-1928, trionfatrice, nella sua categoria, dal 1927 al 1930, di quattro Mille Mi-



Fiat 509s
cabriolet,
1928.

glia, un abito femminile, e cartelloni pubblicitari di Dudovich, ponendoli sullo sfondo di una rassegna di fotografie del paesaggio marchigiano degli anni Trenta, fornita dell'Archivio Balelli di Macerata, insieme a un grande dipinto di Tesei dedicato al mare, che è il Madre-Padre delle Marche, e a un ritratto fatto dallo stesso artista alla moglie.

Nella FIAT 509s, in special modo, gioiello di un antiquariato senza età, si coglie il caso di una sintesi estetica fra modernità e tradizione, fra Futurismo e Metafisica, analoga a quella che Erwin Panofsky riconosceva fra lo spirito di dodici secoli di architettura anglosassone e la calandra della Rolls-Royce, modello *Silver Lady*. È l'occasione per farci un giro.

Modernità conservatrice

Il gruppo 'Novecento' iniziò a formarsi, intorno al 1920, a Milano, in parallelo ai 'Fasci di combattimento': Margherita Sarfatti, la sua promotrice, era, fin dal 1914, una stretta collaboratrice di Benito Mussolini (sul «Popolo d'Italia» la sua firma siglava gli articoli che trattavano eventi e questioni di letteratura e di arti visive); ma i suoi sodali avevano caratteri loro propri, in realtà più affini a quella che anche in altri ambiti culturali si sarebbe chiamata in seguito la 'rivoluzione conservatrice': un movimento 'impolitico' (per usare una espressione di Thomas Mann), che intendeva ritornare alla 'identità spirituale' di ogni nazione in base alla lingua e alla tradizione delle sue arti, dopo che la rivoluzione industriale e la Grande guerra

Marcello Dudovich, Pubblicità per La Rinascente, 1930, Direzione regionale Musei Veneto – Museo Nazionale Collezione Salce (TV).



Marcello Dudovich, Pubblicità per Fiat. La nuova Balilla, 1933, Direzione regionale Musei Veneto – Museo Nazionale Collezione Salce (TV).



avevano innescato un'omologazione globale ad anonimi modelli tecnico-economici. Ne fu enunciato Hugo von Hofmannsthal in un noto discorso, tenuto a Monaco di Baviera nel 1927, intitolato *Le opere come spazio spirituale della nazione*: «Non è l'abitare sul suolo natio né il contatto fisico che ci unisce a formare una comunità, bensì, prima di ogni altra cosa, l'esistenza di legami spirituali»².

Aderirono al progetto della Sarfatti i pittori Mario Sironi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Arturo Tosi, Gian Emilio Malerba, gli scultori Adolfo Wildt e Arturo Martini, i quali dal 1922, anno della Marcia su Roma, ne trassero vantaggi per la parabola ascendente di Mussolini, nominato Capo del Governo. Ad essi, riuniti inizialmente nella Galleria milanese di Lino Pesaro e già presenti nella Biennale di Venezia del 1924, si unirono in breve molti altri artisti.

La prima mostra del 'Novecento Italiano', tenutasi a Milano, nel 1926, al Palazzo della Permanente, contava infatti 110 presenze, riunite dall'ideale sarfattiano, adottato da Mussolini stesso, che il Novecento sarebbe stato in ogni campo di attività il secolo dell'Italia. La Sarfatti, autrice della biografia ufficiale di Mussolini, *Dux*, del 1926, avrebbe occupato infatti, per oltre un decennio, una posizione di rilievo nel regime fascista, divenendone una rappresentante culturale a livello internazionale. Mostre del 'Novecento Italiano' si organizzarono a Bruxelles, Parigi, Zurigo, Ginevra, Amsterdam, Lipsia, Berlino, e in varie altre metropoli europee, e persino a Buenos Aires, fino al 1933. E la sua poetica risulta in un modo o nell'altro prevalente, fino a quella data, in tutte le grandi vetrine artistiche nazionali, come la già citata Biennale di Venezia, ma anche la Triennale di Milano e la Quadriennale di Roma.

Stile 'Novecento', una poetica complessa

Lo stile 'Novecento' si oppone, nell'arte, alla visione 'ruralista' dell'Italia, derivante dalla tradizione realista e verista dell'Ottocento, e, pur osteggiando gli eccessi dell'estetica razionalista ispirata dall'industria, recepisce tutte le necessità, gli oggetti e i linguaggi della vita moderna. Dal Futurismo – quasi tutti i suoi seguaci avevano avuto trascorsi nel movimento fondato da Filippo Tommaso Marinetti, il quale prese parte al primo cenacolo in casa Sarfatti a Milano – assume soltanto i caratteri morfologici della macchina, riducendoli, in pittura, a linee essenziali, integrate entro una restaurata finestra prospettica, con caratteri però di sospensione metafisica, oppure, nelle arti applicate, a superfici di un armonioso plasticismo, come, nell'ambito della moda, i modelli femminili confezionati con invisibili cuciture e lievi plissettature al fine di farne guaine sottili per i corpi, secondo la *lex continui* di una sintesi che si estendeva fino ai mobili, alle suppellettili e alle automobili.

Vi furono però anche interpretazioni formalmente più complesse, che la Sarfatti stessa registrava nei suoi sempre notevoli interventi critici, ove affermava spesso che i risultati erano ancora da vedersi e che un 'grande stile' si sarebbe avuto solo col tempo. Si trattava, comunque, di un metodo creativo che faceva tesoro della storia dell'arte italiana nei suoi grandi precedenti, soprattutto del XV secolo, da Paolo Uccello a Piero della Francesca, o alla scultura di Donatello. Anche la scultura, infatti, ne venne investita, conformandosi al modello monumentale, ma levigatissimo, di Adolfo Wildt, cui la Sarfatti commissionò il ritratto scultoreo di Mussolini – come un Napoleone ipercanoviano –, la cui fotografia figura accanto al frontespizio della citata biografia; ed ebbe un interprete originale in Francesco Messina. Mentre l'architettura ritrovava la compattezza quadrata degli antichi edifici romani e gli archi a tutto sesto, adottati, come in un manuale, da Giovanni Muzio per il Palazzo delle Arti a Milano, inaugurato nel 1933.

Doppio sogno

Questa visione estetica, che oscillava fra l'encomio dell'arco etrusco e romano e il clima in cui si muovevano, di là dall'oceano Atlantico, i protagonisti «belli e dannati» della cosiddetta *età del jazz* nei racconti e nei romanzi di Francis Scott Fitzgerald, non deve far dimenticare che il nostro Paese era teatro, in quegli anni stessi, fra mostre fastose e successi politico-mondani, di violenze e omicidi efferati, volti a eliminare gli oppositori del nascente regime (primo fra tutti quello, nel 1924, del deputato socialista Giacomo Matteotti) o delle leggi 'fascistissime' che, dai primi del 1925, misero fuorilegge i partiti politici, né che tribunali ordinari o speciali colpivano gli antifascisti, incarcerandoli o inviandoli al confino nei luoghi più sperduti. Che il 'Novecento' nei suoi vari aspetti si prestasse a essere una maschera concepita per non vedere né far vedere la realtà (una accusa passata in giudicato dopo il 1945), può essere considerato vero, tenendo però conto di un contesto storico in cui il rapporto fra le arti (mezzo di creazione di miti personali, *slogan*, mode e grandi pro-

getti architettonici) e la politica si faceva sempre più stretto al fine di conquistare, nei regimi dittatoriali come in quelli liberal-democratici, il consenso delle masse. In questo senso il 'Novecento', pur con le sue contiguità col Fascismo, costituì un tentativo di salvaguardare l'autonomia dell'arte, e può dirsi che il suo progressivo declino sia iniziato quando, dopo la crisi economica mondiale del 1929, il sistema di potere fascista, divenuto strumento e fine di finanziamento degli interventi statali in campo industriale, estese la propria influenza a tutte le attività produttive, tra le quali spiccava l'edilizia, nel cui ambito furono progettate grandi opere pubbliche, miranti a garantire e potenziare l'immagine del regime e a mantenere alti i livelli di occupazione.

Anche l'arte fu chiamata a partecipare al progetto e a contribuirvi dall'interno, assumendo un linguaggio a esso organico e comprensibile 'a tutti', come avveniva nel cinema, che può essere considerato il maggior veicolo di persuasione ideologica del tempo. L'Istituto LUCE fu il cardine di una propaganda assidua e abilmente orchestrata.

Al muro della storia

Consapevoli del cambiamento in atto, alcuni artisti, come Mario Sironi, cercarono di trasformare il 'Novecento' in un'arte ispirata all'affresco rinascimentale e al mosaico bizantino, lanciando nel 1933 il *Manifesto della pittura murale*, che superava il carattere 'estetizzante' in definitiva 'borghese' del movimento, a favore di uno stile epico, capace di veicolare messaggi di fiducia nella forza della nazione e del suo popolo, chiamato a imprese titaniche nel presente e già nel futuro. La conquista dell'Etiopia, nel 1936, e la proclamazione dell'Impero fu la prima di queste imprese e il progetto di potenza mussoliniano impose da quel momento, anche nell'arte, il canone del monumentalismo 'littorio', proiezione di un verticismo decisionale assoluto e di una uniformità culturale che non ammettevano posizioni dialettiche neanche all'interno del regime, secondo una sintonia con la Germania nazista, la sua mistica del Capo infallibile e la delirante 'cultura' basata sull'antisemitismo.

Già fatta segno di polemiche pretestuose per la sua vicinanza a Mussolini e da questi sempre più allontanata, la stessa Sarfatti, appartenente a una famiglia di religione ebraica, fu colpita dalle leggi razziali del 1938, e prese la via dell'esilio in Argentina e Uruguay, mentre nel Paese si diffondeva progressivamente, per gli squilibri prodotti dalla Germania hitleriana nell'assetto internazionale seguito alla Grande guerra, un clima di incertezza angosciata e di mobilitazione totale, come si osserva nelle adunate 'oceaniche' di uomini e donne in camicia nera e varie altre uniformi, inquadrati, nelle piazze d'Italia, in ranghi serrati al cospetto del Duce e persino, nel 1938, a Firenze, a Roma e Napoli, del Führer e dell'intero vertice del Terzo Reich.

Qualsiasi fossero stati agli inizi i propositi del 'Novecento', la storia li aveva cancellati e, non di rado, le opere dei suoi artisti riflettono, quasi per risarcimento vitale, come in Primo Conti, o per sospensione estatica, come in Francesco Messina (si veda il *Ritratto di Massimo Lelj*, del 1938), un presentimento luttuoso, che trova una



Diego De Minicis, *La partenza del cavaliere*, seconda metà anni Trenta (perduto), Eredi Diego De Minicis.

Diego De Minicis, disegno preparatorio per *La partenza del cavaliere*, Eredi Diego De Minicis.

originale declinazione nel lirismo, di accivettata finezza carnale, di Betto Tesei, volto a distogliere lo sguardo dalla realtà e a chiudersi nei buoni ritiri della provincia italiana; oppure nella disperata perfezione dei volti di Diego De Minicis, a cominciare dal suo autoritratto, che paiono contemplare impassibili la catastrofe, già in corso, della guerra del 1940-1945, in cui il loro stesso autore sarebbe sparito.

Entro questo quadro storico complesso, si dirà ora partitamente dei *Quattro nel 'Novecento'*, senza richiamare altre ragioni che una traccia biografica e di poetica individuale.

I quattro

Primo Conti significa Firenze, ed è stato un *enfant terrible* dell'arte italiana, dal Futurismo a un 'Novecento' (e oltre) che visse con una forte tensione espressiva e persino polemica. Fu comunque presente alla seconda mostra del movimento, a Milano, nel 1929. Esordì giovanissimo, in sintonia con le Avanguardie parigine, fra Fauvismo e Cubismo, e fu subito adottato dalla cerchia di Giovanni Papini, Ardengo Soffici e Aldo Palazzeschi; il suo germano locale era Ottone Rosai. Al Futurismo partecipò in modo personale, traendone la vocazione a cercare i volumi essenziali, che avrebbe portato in sé per tutta la vita, e che l'indusse a confrontarsi, come altri suoi compagni di strada, con le origini della nostra tradizione figurativa. L'indica qui la tela, *Giotto e Cimabue*, del 1923, un autentico *magnificat* di poetica, che pare l'opera d'un erede macchiaiolo in equilibrio fra tradizione e vero di natura.

La capacità di assorbire il nuovo, in specie di Picasso, fra gli anni della Grande guerra e quelli subito successivi, insieme alla progressiva conoscenza appunto dei Maestri italiani antichi, da Masaccio a Piero della Francesca, ma anche della pittura francese neoclassica e romantica, da Ingres a Delacroix, affiora nel monumentale *Ratto delle Sabine*, del 1925, esposto, con altre tele a soggetto religioso, alla III Biennale

di Roma, opera che è un dizionario a cielo aperto di soluzioni pittoriche e plastiche, ove si coglie, inoltre, la presenza di rinvii alle bagnanti di Cézanne (che proprio il futurista Soffici aveva accostato ai protogenitori dolenti di Masaccio nella Cappella Brancacci alla Chiesa del Carmine a Firenze), ma anche una drammaticità convulsa, la quale pare alludere a eventi tragici avvenuti o a venire.

Osservandolo si sente l'inconscio di quegli anni, la violenza inferta o patita, la rabbia del vedere e la vergogna che fa nascondere il volto. Ovunque la vita è palesata a colpi e a strappi, conclusa e inconcludente, a tratti persino ripugnante, fra figure finite, non finite o mutile, a riprendere il movimento insito nel Futurismo, ma riportandolo alla carne e in quei paraggi aurorali ove la storia si distingue a fatica dal mito. *Corse al galoppo* (1927), invece, è una tela ove il dinamismo futurista mostra una ossimorica battuta di arresto, che fa intravedere a rebour fonti ottocentesche da analoghi soggetti trattati da Manet e, alle spalle di questi, da Géricault, con una propensione anche qui a mostrare il vero, come diceva Soffici, «nei suoi valori puramente plastici», non per 'tornare all'ordine', ma per esibire i conflitti della natura e dell'arte. Di grande interesse, anche, dopo altre prove degli anni Venti-Trenta, il dipinto, soltanto in apparenza minore, *Nudo seduto*, del 1941, che attesta una evoluzione esistenziale e una sintonia empatica col soggetto, attraverso un colorismo fluido, che sa riprendere il filo d'una pittura chiaroscurale ispirata al mite romanticismo di Corot.

Conti fu inoltre musicista e poeta, e nei suoi versi si sente la vita oscillare fra la materia e la forma, con suggestioni tratte da Campana e magari da Rimbaud, del quale aveva letto la biografia scritta da Soffici nel 1911, la prima in Italia, dove al poeta francese si attribuisce, come poteva essere per la pittura di Conti stesso, una fantasia, e addirittura una visionarietà, «tutta inzuppata di odori e di sapori terrestri»³.

Francesco Messina appartiene più organicamente al cosmo novecentista e al suo percorso nel campo della scultura. La sua formazione fu di carattere artigianale, ma arricchita da un confronto pur a distanza con le sollecitazioni delle Avanguardie, secondo un procedere graduale verso la costruzione di uno stile che l'innata propensione all'essenziale volse verso l'antico, ossia a quell'ellenismo, che si portava nel cognome, come la Magna Grecia (ove era nato), e che la costa frastagliata dell'adottiva Liguria (a Genova ebbe i primi riconoscimenti) aveva reso solo più mosso.

Milano era stata, però, il suo vero approdo, pur senza mare, ma con memorie equoree affini a quelle dell'oboe sommerso di Salvatore Quasimodo (anch'egli rifattosi lombardo), cui dedicò un noto ritratto. Le sue sculture hanno riflessi di marezzo e colgono mitiche nudità nell'osservato mondo quotidiano, con movenze alla Vincenzo Gemito del *Pescatorello*, e appaiono debitorie inoltre dalla lezione di Aristide Maillol, capace di riportare a pollici lineari il modellato 'impressionista' di Auguste Rodin.

Preferito nel 1934 ad Arturo Martini come successore sulla cattedra di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Brera, che era stata di Adolfo Wildt, Messina, meno incline di Martini a esuberanze formali, ha interpretato lo spirito novecentista come un dialogo fra la storia dell'arte e la realtà, filtrando l'una e l'altra in un insieme di prove che, nei ritratti, come il già citato di Massimo Lelj, del 1938, inclina verso la



Betto Tesei,
fotografia
anni Trenta.

Diego
De Minicis,
fotografia primi
anni Quaranta.

resa psicologica del soggetto, mettendone in luce caratteri universali, i quali, nel caso specifico, sono stati giustamente ricondotti a un distacco dal mondo simile a quello di una testa egizia dell'Antico regno e «alla dolce calma di certe teste di Budda»⁴. Sviluppando un idealismo plastico che assorbe ogni sorta di contrasto e lo riformula in una selettiva continuità di memorie, Messina ha trascritto, senza soluzione di continuità, in semplici volumi, le illusioni e le tragedie del XX secolo. Il *Cavallo al galoppo*, del 1971, porta con sé, teso da invisibili briglie, tutto quello che, in un Novecento avanzato, l'aveva preceduto. Così che, guardandolo, il secolo scorre nei suoi muscoli, dalle prodezze ippiche futuriste ai cavalieri occidentali, a *Guernica*, in un galoppo slanciato, e in sé composto, di occasioni di stile, che fanno pensare al 'camaleone', epiteto riservato dall'Alberti a ogni vero artista, com'era, nel suo tempo, Donatello. 'Camaleone' è stato senz'altro Messina (che coltivava una sua poesia dal terso lirismo quasimodiano, come una Luna accesa da un remoto Sole mediterraneo, che non giungeva alle acque lombarde), ma sempre padrone d'ogni movimento come la *Grande danzatrice*, folta anch'essa d'anni del secolo, addirittura del 1979, che qui si appresta alla danza (un po' Carla Fracci e un po' kore ammirata da Socrate nell'*Anima e la danza* di Valéry), pur seduta ancora su un invisibile parquet. L'immaginiamo affine al suo autore, pronta a fargli ammettere: «Madame Bovary c'est moi!».

La danza di Messina trova un riverbero di toni e di volumi nella pittura di Benedetto, 'Betto' Tesei, nato a Jesi, nel 1898, da una famiglia facoltosa in grado di acquistare, nel 1901, l'antico Palazzo Pianetti, oggi Pianetti Tesei, sede delle Collezioni Comunali, con le sue centodieci stanze, ove 'Betto' abitò realmente e anche in spirito, come in un 'mondo nel mondo' dotato di sommità solari e di ombrose Arcadie.

Il palazzo, attraversato, come un'erma bifronte, dalla luce mutevole delle stagioni, che filtra dai finestroni aperti, da un lato, sui ranghi ondulati della campagna, dall'altro sul misurato centro cittadino, accolse Tesei dopo gli anni della formazione all'Istituto delle Belle Arti di Urbino e un lungo e fertile soggiorno, dal 1926 al 1934, a Roma, durante il quale aveva assimilato il clima prodotto dagli ultimi effetti pittorici dell'autoctona secessione, animata da Cipriano Efisio Oppo ma portata a sintesi espressiva dall'opera, solo in apparenza minore, di Armando Spadini.

Quel precedente si era mescolato al 'Novecento' sarfattiano, che nelle Marche aveva un esponente di rango, pur trasferitosi a Milano e a Monza, ossia Anselmo Bucci, e un deuteragonista di pregio, come Fernando Mariotti. In Tesei si coglie proprio tale confluenza, che è quella fra la linea d'ispirazione plastica e l'ordito chiaroscurole caravaggesco (vero e proprio motivo conduttore della pittura romana fra le due guerre), con una propensione permanente al secondo, che non esclude l'attenzione ai puri dati plastici, come balza davvero agli occhi dalle nature morte qui esposte. Anche i nudi, maschili e femminili, dipinti in pose quasi scolpite o in altre di bruciante carnalità, palesano la stessa oscillazione, analoga a quella delle barche in darsena nel grande dipinto intitolato *Barche al porto con palafitta* (1933), che riflette memorie impressioniste e le porta però a un'essenzialità che è tutta novecentista. Gli autoritratti e il *Ritratto della signora Gianna*, la moglie poetessa, sono lo specchio di un'epoca che, coi suoi doppi fondi, fra gli ultimi slanci romantici e il vivere borghese, ha sognato la quiete e l'ebbe forse solo, per alcuni, nel ritiro domestico e nelle arti, prima che tutto scomparisse nella «fossa fuia» della Seconda guerra mondiale.

Fu proprio tale olocausto, purtroppo, il destino di un giovane esuberante e amletico, dedito al mestiere dell'arte con ossessione assoluta, quasi a voler far scaturire la bellezza dalla materia per estenuazione della sua resistenza alla forma: Diego De Minicis, nato a Petriolo nel 1913, aveva cominciato gli studi nelle Marche, poi si era trasferito a Milano per frequentarvi il Liceo artistico, quindi l'Accademia di Belle Arti di Brera, dove, dal 1934 al 1937, aveva avuto per maestro Messina.

Più volte premiato in quel contesto, con Messina aveva sviluppato un rapporto di amicizia e di collaborazione nel quadro del gusto del 'Novecento', ormai svanente nei cantieri monumentali del Fascismo, e con una particolare attrazione per la figura femminile (madre, libera amante o prostituta) che appare soprattutto nei disegni e in alcune opere perdute, i quali fanno pensare a un altro grande maestro italiano, Mario Sironi, e insieme ad alcune dive del cinema di allora di ammiccante e complice carnalità, come Luisa Ferida.

De Minicis tentò, con poca sorte però, di farsi strada nell'arte di regime: ne restano il plastico in gesso del monumento a Filippo Corridoni, e la testa ideata per lo stesso, del 1935, e qualche fotografia di altorilievi anch'essi perduti. La difficoltà di trovare commissioni e incarichi di insegnamento, a cui Messina stesso lo riteneva idoneo, lo costrinse a tornare a Petriolo, ove, pur interrotto da obblighi di leva militare, sviluppò un percorso plastico memore della lezione del suo maestro e capace di dare forma alla società di cui era e si sentiva parte. Così, fra i riferimenti al passato dell'arte, in specie rinascimentale, fra Firenze e Urbino, e l'osservazione dei soggetti, riuscì a



Galleria degli Stucchi, Palazzo Pianetti Tesei, Jesi (AN).

trovare una sua cifra stilistica raffinata, una sorta di Novecento privato, estraneo a ogni eccesso formale, che costituisce il punto più elevato della sua opera, purtroppo breve. L'entrata dell'Italia nella Seconda guerra mondiale lo vide infatti tra i volontari per il fronte, che fu per lui quello russo, ove perse la vita nel 1942.

Nel 2008, nel primo catalogo per la mostra petriolese a lui dedicata, scrivevo che proprio la marginalità aveva resa la sua opera sincera e matura, rivelando che il suo vero impulso creativo era nella «necessità tutta privata di avvicinare ogni esse-

Diego De Minicis, *Disegno*, s. d., Eredi Diego De Minicis.



Diego De Minicis, *Nudo maschile*, 1934-1935 (perduto), Eredi Diego De Minicis.



Diego De Minicis, *Testa di donna*, 1934-1935 (perduto), Eredi Diego De Minicis.



Lettera di Francesco Messina a Diego De Minicis.



Mario Sironi, *Gli amanti*, 1931, Museo Palazzo Ricci, Macerata.

re umano nella sua particolarità, creando una vivente corrispondenza coi modelli dell'arte. Sicché, in un tempo di miti che avrebbero voluto fermare il corso della storia (e ne patirono le dure repliche fino all'annientamento), di ideali scolpiti nell'eterno e destinati, invece, a sbriciolarsi in pochi anni, De Minicis inseguì una visione equilibrata e autonoma della scultura, che, malgrado le difficoltà nei rapporti umani e culturali della vita in provincia, fu proprio la provincia marchigiana a ispirargli»⁵.

Ultime note

Interprete della scuola musicale italiana del Novecento, Lino Liviabella, maceratese, nato del 1902 da una famiglia di musicisti, fu studente al Conservatorio romano di Santa Cecilia, dove conseguì i diplomi di pianoforte (1923), organo (1926) e composizione (1927), avendo per quest'ultimo, come maestro, Ottorino Respighi, alla cui memoria avrebbe dedicato nel 1937 il poema sinfonico *Monte Mario*.

Liviabella è autore di un ampio repertorio compositivo, affine allo spirito del 'Novecento' nel modulare, con scrupolosa conoscenza delle tecniche strumentistiche, le risorse della tradizione italiana e le innovazioni delle esperienze musicali del XX secolo. L'attesta un altro poema sinfonico del 1943, *La mia terra*, premiato in quell'anno al concorso nazionale 'Scarlati' di Napoli, dedicato al fonofolklore delle Marche.

Il poema sinfonico d'origine romantica, passato attraverso le scuole nazionali, e in particolare la russa, da Rimskij-Korsakov a Stravinskij, donde Respighi l'aveva ripreso, si scompone e riforma, nei suoi spartiti, a contatto con la terra italiana e i suoi toni, mantenendo una vocazione all'umanesimo cristiano, che scarta qualsiasi eccesso per modellarsi in forme classiche e personali, come nel pensiero di Jacques Maritain.

La composizione *Riderella*, del 1927, attesta un tale orientamento, e rinvia a un consapevole gioco con l'infanzia, alla facoltà di «saper essere candidi, di saper meravigliarsi, di sentire che l'universo, e tutta la vita, sono un continuo e inesauribile miracolo»: ossia alla favola bella che non illude né delude se il cuore dialoga con la mente e i nostri cari sono un 'piccolo popolo': il primo pegno del nostro debito verso l'umanità.

«La casa è il luogo dal quale si comincia» è il verso di Thomas S. Eliot che forse avvìò in Liviabella l'interesse per i *Quattro quartetti* del poeta americano, che egli ha in parte musicati, sottolineando come nazionalità e internazionalità, avanguardia e tradizione, se li governa un libero centro di riunione, non sono opposti, ma, anzi, complementari. La sua musica asseconda, dunque, l'itinerario di questa mostra, si potrebbe dire, dall'interno, venendo dalle forme stesse a cui il visitatore si accosta.

Bibliografia

Documenti: M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974.

Cataloghi: C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915-1935*, Marchi e Bertolli Editori, Firenze 1967.

R. Barilli (a cura di), *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1982.

A. Negri (a cura di), *Anni '30. Arte in Italia oltre il fascismo*, Giunti, Firenze 2012.

AA. VV., *Margherita Sarfatti*, Electa, Milano 2018.

G. Belli e V. Terraroli (a cura di), *Realismo magico. Uno stile italiano*, 24 Ore Cultura, Milano 2021.

Repertori critici: R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Edizioni Charta, Milano 1995.

E. Pontiggia (a cura di) *Il Novecento italiano*, Abscondita, Milano 2003.

Sui quattro artisti

Per quanto riguarda Conti e Messina la bibliografia è ricchissima e se ne può trovare un indice, rispettivamente, nei cataloghi: M. Calvesi, G. dalla Chiesa (a cura di), *Primo Conti 1911-1980*, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1980; e L. Cavallo (a cura di), *Messina*, Mondadori / De Luca, Milano-Roma 1987; per Tesei si guardi: S. Cardinali, R. Cresti (a cura di), *Betto Tesei. Novecento quotidiano*, Edizioni Comune di Jesi, 2018; e per De Minicis: R. Cresti (a cura di), *Diego De Minicis. Scultore 1913-1942*, Edizioni Artemisia, Falconara (AN) 2008.

Per Liviabella si rimanda a P. Peretti, *Vita, opere e retaggio artistico di Lino Liviabella*, in *Lino Liviabella suona Liviabella. Registrazioni inedite*, Comune di Macerata, 2002; e Id., *Lino Liviabella nella cultura musicale italiana del Novecento*, in *Cultura e società tra il 1915 e il 1970*, Atti del Convegno di Studi Maceratesi, Abbazia di Fiastra (Tolentino), 17-18 novembre 2001, Tipografia San Giuseppe, Pollenza (MC) 2003, pp. 398-457.

Note

1. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 353.
2. H. von Hofmannsthal, *Le opere come spazio spirituale della nazione*, Morcelliana, Brescia 2019, p. 53.
3. A. Soffici, *Arthur Rimbaud*, in Id., *Opere*, Vallecchi, Firenze 1959, vol. I, p. 126.
4. M. Di Capua (a cura di), *Francesco Messina. Cento sculture, 1920-1994*, Mazzotta, Milano 2003, p. 131. Massimo Lelj (Tione degli Abruzzi 1888 – Milano 1962), scrittore e saggista.
5. R. Cresti (a cura di), *Diego De Minicis. Scultore 1913-1942*, Edizioni Artemisia, Falconara (AN) 2008, p. 24.

Opere

Primo Conti

Firenze 1900 - Fiesole 1988

I colori del 'Novecento'

Scalando paludi solitarie di grigi inaspettati, ho messo il mio spirito a spogliare nel fondo gli oggetti, fino allo scheletro arabescato di nero, divampante a larghe fiamme di un nero-fumo tra geroglifici intensificati – tra cui un disordine primordiale di piccoli semi bianchi di chi sa mai quale fioritura interiore¹.

Primo Conti

Primo Conti nasce a Firenze il 16 ottobre del 1900, e nel corso della sua lunga vita (morirà a Fiesole il 12 novembre del 1988) attraversa quasi interamente il Novecento, vivendone i progressi e le tragedie, cogliendone i susulti, le Avanguardie e i movimenti artistici, nel segno di un'idea e di un sentimento personalissimi della pittura; è proprio questa sua sensibilità, unita allo studio, agli incontri e ai confronti con artisti viventi e Maestri del passato, che lo porta a elaborare in modo originale e coerente un'opera che si sviluppa per quasi otto decenni. Il suo apprendistato inizia infatti all'età di dieci anni, quando, dopo aver lasciato lo studio del violino, decide di frequentare la scuola privata di disegno diretta da Eugenio Chiostrì: a iscriverlo è sua madre, Maria Immacolata Incarnati, dopo aver notato la spiccata attitudine del figlio per l'arte e il disegno; il Chiostrì incoraggerà il talento del giovane allievo verso un'espressività fondata sull'osservazione della realtà e sullo studio della tradizione. Nel 1911, contravvenendo alle indicazioni del maestro, che non lo ritiene ancora abbastanza maturo per la pittura a olio, Conti realizza la sua prima opera, un *Autoritratto*. Il fatto che segna la sua precocissima adolescenza è la visita all'Esposizione di Pittura Futurista, organizzata da «Lacerba» a

Firenze presso la Galleria Gonnelli di via Cavour: qui, in un piovoso pomeriggio del novembre del 1913, ha modo di conoscere Marinetti, Papini, Soffici, Palazzeschi e Carrà, incuriositi dalla sua età e interessati ai commenti del brillante tredicenne. A questo primo incontro ne seguirà un secondo, in occasione della Grande Serata Futurista fiorentina, il 12 dicembre 1913 al Teatro Verdi; un altro fatto decisivo sarà poi l'allestimento della personale di scultura di Boccioni in via Cavour, a cui Primo Conti partecipa in prima persona e dove ha modo di conoscere personalmente Boccioni stesso, verso il quale nutrirà sempre una profonda ammirazione. È tuttavia Soffici, tra le varie personalità che Conti ha modo di incontrare in questo periodo, a suscitare in lui il più acceso entusiasmo: «Allora io dipingevo, senza averne completa coscienza, al modo dei *post-impressionisti*: affidando la resa delle mie emozioni alla carica di un colorire immediato e come direttamente spremuto dalla realtà. Ma nelle ore di più intima riflessione andavo raccogliendo quanto di più intimo e profondo mi era stato offerto dalle più recenti esperienze: la mostra di via Cavour, la serata futurista, l'incontro con Boccioni. Ero in quel periodo ammalato di 'sofficismania'². Ed è probabilmente Soffici, attraverso il suo saggio su Cézanne³, il mediatore che determina la ricezione contiana del più importante pittore della modernità. Fondamentale, insieme allo studio dei Maestri, è il contatto diretto con la natura, che per Conti è soprattutto il mare e la campagna intorno Viareggio, dove in estate è solito villeggiare insieme alla famiglia: un paesaggio vibrante di luci, «una festa di colori»⁴. Ed è proprio qui, mentre sta dipingendo *Il molo di Viareggio*, che si ammala di peritonite, rischiando di morire; la convalescenza sarà un periodo di riflessione e di elaborazione dell'esperienza precedente, che porterà Conti a trovare il suo stile. Scrive inoltre assiduamente versi e prose liriche, che confluiranno nell'esordio poetico del 1917, *Imbottigliature*.

Il 1917 è anche l'anno della sua piena adesione al Futurismo: il 31 dicembre dalle colonne de «L'Italia futurista» sono annunciati i nomi della 'Pattuglia azzurra', il gruppo futurista fiorentino, tra i quali figura il suo nome, insieme a quello di Ottone Rosai. La peculiarità dei dipinti futuristi di Conti di questo periodo (*Il saltimbanco*, *Il limonaro*, *Il marinaio ubriaco*, *Osteria azzurra*) è l'attenzione per il quotidiano e la realtà popolare: «è quella gente truce, feccia e ultimo strato della società [...], è la forma pura e immobile dell'essere diseredato [...]. E può sembrare strano che io, venuto dalla piccola borghesia, mi sentissi proiettato verso questa umanità greggia e non addomesticabile. E che riuscissi a trovare in essa il fondo di me stesso, il germe di quella "metafisica da osteria" dove anche Campana, angelo plebeo, poteva ritrovarsi a cantare»⁵. Gli elementi dell'estetica futurista si innestano così in una originale sintesi, tra la naturale sensibilità per il colore dell'artista e la ricerca, nel segno di Cézanne, della struttura essenziale dello spazio e dei volumi.

Nel 1918 si arruola volontario nel III Genio telegrafisti di stanza a Mantova. Il 26 febbraio di quello stesso anno Giuseppe Raimondi gli comunica i nomi dei redattori del primo numero della rivista «La Raccolta», tra i quali figurano, insieme a Conti, De Chirico, Savinio, De Pisis, Carrà.

Finita la guerra si dedica alla riflessione e al confronto con la pittura Metafisica, alla quale riconosce il merito di «ridare all'oggetto l'unità di una forma che avevamo frantumato nelle esperienze del Cubismo e del dinamismo plastico»⁶. Le sue riflessioni sull'oggetto in pittura confluiranno nel progetto di un *Manifesto della pittura analogica* elaborato insieme a Corrado Pavolini.

A partire dagli anni Venti si moltiplicano le esposizioni dei suoi quadri in Italia e all'estero, mentre la sua ricerca sulla forma e sul colore continua a contatto con i Maestri dell'arte italiana (Cimabue, Giotto, Piero della Francesca) passando per periodi caratterizzati da un'ispirazione religiosa, che lo

porterà a dipingere opere come il *Trittico del Golgotha* (1924) sulla Passione della Vergine, a periodi dal carattere più soffuso e quotidiano; tra i contemporanei Pablo Picasso è lo stimolo per una riflessione post-cezanniana sui volumi e le forme. Nel 1929, invitato da Margherita Sarfatti, è presente alla II Mostra del 'Novecento Italiano'.

Lavora inoltre assiduamente all'ideazione e alla realizzazione di scenografie teatrali e operistiche, collaborando al Maggio Musicale Fiorentino tra il 1935 e il 1939. Dal 1941 è titolare della cattedra di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Nel 1945 acquista a Fiesole una villa quattrocentesca, che sarà il suo studio e il suo *buen retiro* per il resto della vita. Oggi quella villa è la sede della Fondazione Primo Conti, nelle cui sale è possibile ripercorrere l'intero arco dell'opera del Maestro: è qui che sono custoditi la sua biblioteca e il suo archivio, ed è qui che sono conservati dipinti di altri artisti, in particolare degli esponenti del Futurismo fiorentino.

Bibliografia

P. Conti, *La gola del merlo. Memorie provocate da Gabriel Cacho Millet*, Sansoni, Firenze 1983; cfr. inoltre, *supra*, p. 16.

Note

1. Lettera di Primo Conti a Corrado Pavolini, Firenze, 11 aprile 1917, Fondazione Primo Conti, Fiesole.
2. P. Conti, *La gola del merlo. Memorie provocate da Gabriel Cacho Millet*, Sansoni, Firenze 1983, pp. 49-50.
3. A. Soffici, *Paul Cézanne*, in «Vita d'Arte», I, n. 6, Siena, giugno 1908, riedito poi da «La Voce», Firenze, 1913.
4. P. Conti, *op. cit.*, p. 61.
5. *Ivi*, p. 174.
6. *Ivi*, p. 203.



Il ratto delle Sabine, 1925,
olio su tela, cm 182x300,
Museo Palazzo Ricci, Macerata.



Corse al galoppo, 1927,
olio su tela, cm 95x191,
Museo Palazzo Ricci, Macerata.



Giotto e Cimabue, 1923,
olio su tela, cm 108x78,
Museo Palazzo Ricci, Macerata.



Nudo seduto, 1941,
olio su tela, cm 53x43,
Museo Palazzo Ricci, Macerata.

Fluidità

A sorsi, che non siano gli ultimi!
 Inumidito anche il seccaione bruciato dai
 fulmini, per tanta rugiada.
 Dai rami abbeverati pendono i prati lontani
 come foglie rabbrivite

Lucie

La resina dei pini incolla minuscole ali di
 carta velina
 nella fossa corta rannicchiato sotto il mantello
 dorme il vecchio accanto alle frasche impolverate

Calare

ultimo numero
 un mondo di fili verdi nell'azzurro senza parole.

L'enorme lucertola in bilico sul gambo di
 paglia soffre il peso del sole.

Muri veloci verso mucchi di fieno risarciscono
 scalfiture
 di ciottoli scagliati
 nel vuoto tutte le zappe finiscono di martellare.
 Oro pallido che scorre nelle vene:
 tutta la vita non ci ha saputi colmare,
 ieri

Dopo

Disteso un sole eguale per tutto a fare ombre
 azzurre di vesti per lo sventolio di qualche treccia
 bionda soffermata a un tratto in mezzo
 alla corrente sciacquate le pietre
 dei parapetti da guizzi impreveduti di pesci
 bruni tra lo scendere di alghe ubriache
 nel liquido divenire dell'universo
 mi spenzolo giù a veder passare in tanti piccoli
 fogli a fior d'acqua le cronache dei mondi
 spenti sotto lo stellato di notti perdute

Voglio abbandonarmi:
 credo che dormirò piano un sonno fragile
 fino all'incrocio di due barconi neri di catrame
 al sopraggiungere della sera: dopo...
 risollevato tornerò senza pensare alla vita di barcaio:
 leggerissimo nel rosa compatto del cielo definitivo,
 dimenticherò con una canzone sfiorita il fischio dei treni
 tra le officine lontane.

...

Ora mi trovo solo e, chi sa?, forse per sempre.
 Nel respiro del silenzio la mia
 voce incredula tenta qualche stornello passato.

...

Francesco Messina

Linguaglossa, Catania 1900 - Milano 1995

'Novecento' costante

Francesco Messina, nato il 15 dicembre del 1900, a Linguaglossa (Catania), alle pendici dell'Etna, da una famiglia così povera da dover interrompere a Genova, in quello stesso anno, il progettato viaggio verso il Nuovo Mondo, era cresciuto nel capoluogo ligure in uno di quei quartieri dove, come dice una canzone di De André, «il sole del buon Dio non dà i suoi raggi», e aveva trovato la via dell'arte da precoci attività nella lavorazione del marmo, prima grazie all'aiuto di operai più esperti, poi di qualche artista che lavorava alla statuaria funebre per il cimitero monumentale di Staglieno, come Giovanni Scanzi, che nel 1914 l'aveva preso a bottega. Fin dal 1910 aveva però frequentato corsi serali di disegno, studiato la storia dell'arte e curato l'acquisizione delle tecniche, così da essere accettato, nel 1914, all'Accademia Ligustica di Belle Arti, la cui retta pagava posando anche come modello.

Già nelle prime esposizioni di piccole sculture in ristoranti e ritrovi, il suo lavoro era apparso eseguito a regola d'arte, tanto da essere segnalato su quotidiani locali, e avviato presto a una rete di relazioni con l'ambiente intellettuale genovese, nel cui contesto il giovane scultore avrebbe conosciuto, dopo essere passato indenne per la Grande guerra (mobilitato non era però stato mandato al fronte), Camillo Sbarbaro e soprattutto Eugenio Montale, col quale l'amicizia sarebbe durata per tutta la vita. La partecipazione alle rassegne annuali della Promotrice delle Belle Arti lo aveva posto in ulteriore evidenza (fu acquirente di alcune statuette in gesso Adelchi Baratonno, docente di filosofia dell'Ateneo genovese e deputato socialista), avviandolo a un circuito più ampio di mostre, nel quale, nel 1921, certe sue danzatrici di matrice futurista, esposte alla I Biennale Nazionale d'Arte di Napoli, furono avvistate, col

solito fiuto, da Margherita Sarfatti, che ne parlò in un articolo sul «Popolo d'Italia»; e che gli avrebbe aperto, di fatto, le porte della Biennale di Venezia del 1922, ove Messina poté esporre, a soli ventidue anni, un bronzo (*Il Cristo morto*).

La sua età era quella del secolo, e da quel momento sarebbe cresciuto con esso nel bene e nel male. Riuscì intanto, grazie a commesse ricevute dal Comune di Genova per opere di soggetto sia civile che religioso, a risollevarsi le sorti sempre grame della famiglia. E, continuando nell'opera di promozione del suo lavoro, prese contatti con l'ambiente artistico romano. Nel 1925 avrebbe esposto, con successo, due bronzi (*Ritratto e Autoritratto*) alla III Biennale di Roma, e l'anno successivo avrebbe partecipato a Milano alla I Mostra d'Arte del 'Novecento Italiano', curata da Margherita Sarfatti al Palazzo della Permanente, in occasione della quale conobbe, fra l'altro, Arturo Martini, col quale si sviluppò un fertile benché teso rapporto.

Iniziarono inoltre in quell'anno, anche nel corso di viaggi e soggiorni a Parigi, le frequentazioni col giovanissimo Marino Marini, con Alberto Magnelli, Massimo Campigli, Giorgio De Chirico e Alberto Savinio. A Parigi visitò lo studio di Ossip Zadkine. Nel 1929 fu presente alla II Mostra del 'Novecento Italiano' avendo ormai, dopo essere sempre stato presente dal 1922 alla Biennale di Venezia, un certo ruolo nella scultura italiana, il che l'avrebbe portato, dopo anni di intensa produzione e di mostre anche all'estero, a essere dichiarato, nel 1934, vincitore del concorso per la cattedra di scultura all'Accademia di Belle Arti di Brera, che era stata di Adolfo Wildt.

Tale successo, dietro cui si avverte la presenza della Sarfatti, comportò la rottura dei rapporti con Arturo Martini, che si sentiva predestinato a succedere a Wildt sulla cattedra suddetta. Ma ormai Messina era, non solo un artista dal valore riconosciuto, bensì una figura inquadrata nell'organizzazione culturale del regime fascista,

tantoché, nel 1936, fu nominato direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Tale ruolo avrebbe conservato fino al 1944, senza tralasciare però il farsi concreto dell'arte, in un ambiente milanese animato anche dalla presenza di poeti e critici quali Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Sergio Solmi e altri, o di pittori come Carlo Carrà. Stretti furono i rapporti con il vertice economico e appunto politico dell'Italia negli anni Trenta, con commissioni della famiglia Agnelli per la statua di Sant'Edoardo nella chiesa del Sestriere, del monumento a Costanzo Ciano a La Spezia e di incarichi analoghi in altre città. Nel 1943 ebbe la nomina ad Accademico d'Italia.

Nonostante la caduta in disgrazia della Sarfatti e il suo esilio a seguito delle leggi razziali del 1938, come artista Messina si mantenne fedele all'essenza 'classica' dell'estetica novecentista, e, passata la tragedia della Seconda guerra mondiale (trascorsa dal 1943, da sfollato, in Veneto, per i bombardamenti su Milano, con una intensa frequentazione dell'ambiente culturale veneziano), attraversò, nonostante i rapporti avuti, durante la guerra, con esponenti della Resistenza anche per salvare opere d'arte dalla distruzione, un periodo di isolamento, dovuto al ruolo che aveva rivestito nel regime fascista. Periodo che tuttavia mise a frutto con una grande dedizione al lavoro, producendo una quantità di modellati di varie dimensioni. Gli era stato vicino, in quegli anni difficili, Lucio Fontana, che raffigurò in una scultura del 1946.

Nel 1947 tenne una personale alla Galleria milanese Barbaroux (vi figurava il ritratto dello scrittore abruzzese Massimo Lejl, che è nella presente mostra, con cui aveva collaborato, nel 1939, alla redazione del *Tesoretto* per le edizioni Mondadori) che costituì il suo ritorno sulla scena artistica nazionale e poi internazionale. In quell'anno stesso gli fu ridata la cattedra di scultura a Brera, da cui era stato sospeso.

Nel lungo periodo che ebbe ancora a disposizione per lavorare, morì a Milano nel

1995, si rilevano diverse fasi, ma una costanza di stile, nella quale appaiono, per via figurativa, tutte le tensioni artistiche del XX secolo. Ne sono *topoi* ricorrenti, pur dalla morfologia variabile, le danzatrici, le cui prime apparizioni giovanili si sono già ricordate, e, dagli anni Quaranta-Cinquanta, i cavalli (noto è quello creato nel 1966 per la sede della RAI di viale Mazzini a Roma), evocatori della terra siciliana, rimastagli in una memoria quasi prenatale, a cui era ritornato immaginativamente però anche con versi di notevole qualità, e col tocco nostalgico delle sue mani 'ellenistiche'.

Bibliografia

F. Messina, *Poveri giorni*, Rusconi, Milano 1974 [autobiografia]; cfr. inoltre, *supra*, p. 21.



Ritratto di Massimo Leji, 1938,
bronzo, cm 24x17,3x20,7,
Comune di Tione degli Abruzzi.

Caldo di sole

Se la tua nuca bionda, estate,
morte m'addorma
prima che le vendemmie
annuncino autunno, l'esule delle stagioni.

Sopportami in tuo seno
come agnella il suo pastore
caldo di sole e di sangue
nel sonno del meriggio.

Mia arsa terra salata di mare e di pianto!
Rosse cavalle vibrano l'aria di nitriti
e il gabbiano fissa l'occhio di corniola
alla foce deserta dell'Alcantara.

Francesco Messina



Cavallo al galoppo, 1971,
bronzo, cm 43x95x19,
Museo Palazzo Ricci, Macerata.



Grande danzatrice, 1979,
bronzo, cm 50x69x46,
Museo Palazzo Ricci, Macerata.

Betto Tesei

Jesi 1898 - 1953

Vita raccontata di Betto Tesei

Benedetto Tesei, in arte Betto, visse la maggior parte della sua vita all'interno del palazzo jesino di famiglia, allontanandosi solo alcuni anni per coltivare la sua naturale inclinazione all'arte, prima a Urbino poi a Roma.

Nato a Jesi nel 1898, apparteneva a quella nuova borghesia cittadina, che nei primi decenni del Novecento, pur manifestando un dinamismo pratico, era comunque portatrice di un certo tradizionalismo culturale, bisognosa non tanto di novità quanto di rassicurazioni nelle scelte estetiche e nel gusto.

Mentre in Italia prendevano piede innovative teorie avanguardistiche, legate al mondo nuovo della macchina, esaltato dal ritmo frenetico della vita moderna magnificato da Marinetti, a Jesi si continuava a prediligere quella pittura di stampo realistico che mai sarà dimenticata in città.

In questo clima culturale si inserisce Betto, divenendo un interessante testimone di quello spirito culturale che si costituisce dopo l'Unità d'Italia, in cui si continua a predicare una pura attrazione nei confronti del reale, facendolo divenire il concetto chiave di una poetica capace di ritrovare la forza e la bellezza nelle cose semplici del vivere quotidiano.

La formazione di Tesei ricalca quella della maggior parte degli artisti marchigiani, i quali ritengono che Roma possa rappresentare l'occasione di una seria crescita artistica. Il periodo trascorso nella Capitale segue, però, a una prima fase di formazione nelle Marche, durante la quale egli frequenta l'Accademia di Belle Arti di Urbino, ambiente in cui si gettano le basi del suo fare pittorico. Sotto la guida del maestro Luigi Scorrano, fedele allievo di Domenico Morelli, Betto si avvicina alla

pittura di genere fatta di paesaggi, scene di vita quotidiana: le stesse tematiche che caratterizzeranno tutta la produzione dell'artista jesino. La pittura dello Scorrano, in particolar modo quella del primo periodo, in cui il verismo illustrativo si sposa con un dato intimistico e poetico, sembra essergli molto congeniale. Betto dimostra infatti di aver appreso dal Maestro, oltre che la scelta dei soggetti, anche il sofisticato studio della tecnica, affinando l'uso del disegno e della prospettiva, col quale, negli anni Venti, partecipa implicitamente alla disputa, tutta accademica, tra verismo e purismo.

Nel 1926 Betto Tesei ha il suo studio a Roma, in via Forlì, che successivamente trasferirà in via Vecchiarelli, e dallo scambio epistolare con il padre, si rivelano le difficoltà di inserirsi in un ambiente vivace e competitivo al quale riuscirà comunque a prendere parte grazie a un continuo studio e dedizione alla pittura che non lo abbandonerà mai nell'intero corso della sua vita. Nel 1926 viene invitato a partecipare alla 93^a Esposizione Giovane Arte Picena, al Pio Sodalizio dei Piceni a Roma, e, nel 1935, alla II Quadriennale di Roma. Il critico Remigio Strinati, in occasione della mostra del 1926, scrive dell'opera di Betto mettendolo in relazione con il lavoro del pesarese Fernando Mariotti; e, anche se per l'artista jesino il critico non spende il termine di 'novecentista', la pittura di Betto mostra di subire l'influenza del 'ritorno all'ordine' secondo un nuovo spirito, volto a conciliare in modo equilibrato la tradizione e il nuovo, fino a divenire un vero e proprio monito di un'arte da considerarsi italiana. Il carattere schivo e riservato porta comunque Betto a prediligere in ogni contesto lo studio individuale e la pratica costante e seria della tecnica.

Questo in parte spiega, negli anni della formazione romana, l'approfondimento dell'antica tecnica della xilografia, per la quale consegue il diploma sotto la guida di Attilio Giuliani. Le xilografie di Betto

si distinguono per un delicato e forbito misticismo, per una forte carica individuale antierica, rurale, capace di definire un'originale personalità artistica vicina sia alla corrente di Strapaese che alla poetica delle piccole cose della vita quotidiana cara al Pascoli e al suo amico Adolfo De Carolis. Quest'ultimo, che Betto incontra e frequenta a Roma, sembra inoltre avvicinarlo alle correnti toscane post macchiaiole come quelle del gruppo Labronico. Ma, alla morte del padre, Aristide, nel 1932, i doveri familiari spingono Betto a rientrare nella sua città natale, spostando il suo studio dai vicoli romani a un angolo del palazzo nobile di famiglia, posto in una posizione leggermente sopraelevata. Una volta rientrato a Jesi per assumere le responsabilità che il ruolo familiare e la posizione sociale gli richiedevano, Betto stringe un patto solidale con tutte le piccole cose che abitavano il suo mondo, intenzionato a farle diventare protagoniste fiere e allo stesso tempo discrete della sua produzione artistica. Nel 1934 sposa Gianna Pagliarani e proprio il ritiro nella vita familiare definisce una scelta stilistica che matura in rapporto con personalità artistiche locali che condividono l'attenzione per il vivere quotidiano. Si tratta di persone che spesso entrano a far parte della stessa famiglia Tesei, come Mariano Agostinelli, imprenditore e pittore, il cui linguaggio oscilla tra naturalismo e impressionismo, libero da qualsiasi cerebralismo, che sarà nominato tutore dei tre fratelli Tesei. Particolarmente affine allo spirito di Betto sarà anche Corrado Corradi junior, pittore originario di Cupramontana, che oltre a essere suo testimone di nozze, attinge i soggetti delle sue opere da una dimensione paesana, soffermandosi sui dettagli di ogni cosa e rivolgendo uno sguardo particolare al paesaggio. Per un lungo periodo, ospite di famiglia è inoltre lo scultore istriano Pietro Novelli, la cui cultura classica e accademica risuona fertile nel palazzo, e accompagna la produzione di Betto. Con alcuni

di questi artisti, Betto partecipa, inoltre, a un'intensa attività espositiva e prende parte a diverse mostre organizzate dal Sindacato Interprovinciale Fascista, fino a ricevere, nel 1940, un invito per partecipare alla XXII Biennale d'Arte di Venezia.

Betto Tesei muore nel 1953 nel suo palazzo, lasciando la dimensione spaziale e sentimentale che si era creato per trasformare in universali i semplici oggetti della vita, le persone che si è soliti incontrare (prima di tutto noi stessi) e i paesaggi di sempre. Di lui si diceva che provasse a «morire davanti le cose per ritrovare la vita», con una morte cioè silenziosa, nascosta in una vita riservata, di contemplazione, che molto bene risponde all'anima pensosa delle Marche. Questo vuol dirci il suo sguardo affilato: che tutto ciò che ci sembra così scontato e familiare è il punto da cui partire per ipotizzare un'interpretazione del vivere. È questa la più grande rivoluzione.

Bibliografia

- U. Nebbia, *La quattordicesima biennale veneziana. Pittori Italiani*, in «Emporium», 59, 1924, n. 353.
- R. Strinati, *Tesei Benedetto. Roma Via Forlì 35 in 93. Esp. Amatori Cultori Roma. Giovane Arte Picena Contemporanea. Note biografiche illustrate dagli artisti espositori*, Pinci, Roma 1929.
- Mostra personale di Benedetto Tesei. Pittore*, in «Cimento. Rivista mensile illustrata delle arti», Napoli, gennaio 1936.
- F. Gualdoni, *Jesi scomparsa rivive nelle tele di Betto Tesei*, in «Jesi e la sua Valle», 5, 3, 1966.
- F. Albonetti, *Un grande artista: Betto Tesei*, in «Rivista Internazionale di Arte e Turismo», domenica 9 dicembre 1984; *Le strade di Betto Tesei. Un pittore "restituito" alla sua Jesi*, in «Il Resto del Carlino», 2003.



Autoritratto, 1918,
olio su tavola, cm 33x24,
Famiglia Tesei, Jesi.



Atleta ritratto di profilo, 1927,
olio su tela, cm 40x40,
Famiglia Tesei, Jesi.



*Nudo di donna sdraiata, s.d.,
olio su tela, cm 43x57,5,
Famiglia Tesei, Jesi.*



*Particolare, 1928,
olio su tela, cm 70x54,
Famiglia Tesei, Jesi.*



*Natura morta con bottiglia, s.d.,
tempera su cartone, cm 35x40,
Famiglia Tesei, Jesi.*



*Natura morta con ciotola bianca, s.d.,
olio su tavola, cm 44x34,
Famiglia Tesei, Jesi.*



Natura morta con banane, 1933,
olio su tavola, cm 30x40,
Famiglia Tesei, Jesi.



Natura morta con ciliege, 1934,
olio su compensato, cm 39x50,
Famiglia Tesei, Jesi.



Natura morta con pesche, 1936,
olio su tavola, cm 26,5x37,
Famiglia Tesei, Jesi.



Natura morta, 1939,
olio su tavola, cm 37x45,
Famiglia Tesei, Jesi.



Teatro sentimentale, 1932,
olio su cartone telato, cm 30x25,
Famiglia Tesi, Jesi.



Ritratto di donna che ride "Margherita", 1942,
olio su cartone telato, cm 30x25,
Famiglia Tesi, Jesi.



Nudo sdraiato, 1942,
olio su cartone telato, cm 17x30,
Famiglia Tesei, Jesi.



Nudo di schiena, s.d.,
olio su tavola, cm 44x34,
Famiglia Tesei, Jesi.



*Porto con vele, s.d.,
olio su tavola, cm 18x28,5,
Famiglia Tesei, Jesi.*



*Barche al porto con palafitta, 1933,
olio su tavola, cm 110x151,
Famiglia Tesei, Jesi.*



*Ritratto della signora Gianna, s.d.,
olio su tela, cm 100x81,
Famiglia Tesei, Jesi.*



*Autoritratto, 1933,
tempera su tela, cm 61x44,
Famiglia Tesei, Jesi.*

Diego De Minicis

Petriolo 1913 - Filonovo 1942

Storia di Diego

Diego Muzio Vedasto De Minicis nasce a Petriolo (MC) il 7 febbraio 1913 da Vincenzo De Minicis e Guglielma Ciabocco, «genitori onesti e tutto dediti al lavoro» come egli stesso li ricorderà negli appunti per un'autobiografia.

Una spiccata sensibilità, una precoce capacità di osservazione, insieme alla fascinazione per il lavoro del pittore Ciro Pavis, che egli osservava dipingere nel Santuario della Madonna della Misericordia di Petriolo dove era giunto nel 1921, avviano De Minicis al disegno e, nel 1926, agli studi presso la Regia Scuola Industriale d'Arte applicata 'F. Corridoni' di Pausula (come era ancora chiamata la vicina Corridonia), per poi trasferirsi, nel 1927, a Pesaro per frequentare la Scuola Professionale 'F. Mengaroni'. Nella città adriatica De Minicis apprende i primi insegnamenti sulla figura e la prospettiva, entra in contatto con le opere di Maestri come Cosmé Tura e Giovanni Santi frequentando la pinacoteca comunale, e inizia ad avvertire l'esigenza di un'educazione artistica più ampia. Così, nel 1929, parte alla volta di Milano per frequentare il Regio Liceo Artistico di Brera, dove consegue la maturità artistica nel 1933, per poi passare, l'anno successivo, alla Regia Accademia di Belle Arti di Brera: vi si diplomerà in Scultura nel 1937, vincendo anche il primo premio dell'Accademia. Questi anni trascorsi a Milano sono centrali per la formazione artistica di De Minicis, alimentata non solo dagli studi e dai lavori accademici, ma anche dalle frequentazioni, dalle partecipazioni a mostre e premi, ma soprattutto dal rapporto con i professori, in particolare con Francesco Messina e Francesco Wildt, figlio di Adolfo, il quale aveva preceduto Messina nella cattedra di Scultura a Brera. Nel 1933 De Minicis partecipa alla II Mo-

stra Universitaria Lombarda del G.U.F. 'U. Pepe' di Milano, vince il Premio Bozzi Caimi per la Scultura (che riceverà anche l'anno successivo), e inizia la corrispondenza con il cugino Delio De Minicis, avvocato a Macerata e poi podestà a Sarnano (MC), per la committenza della tomba di famiglia.

Nel 1935 nella Mostra dei Prelittorali dell'Arte al Castello Sforzesco di Milano espone il bassorilievo *Sacrificio di Spadoni nell'assalto all'«Avanti!»*, che viene pubblicato nel «Popolo d'Italia» del 19 marzo. Partecipa poi al Concorso Nazionale per il Progetto del Monumento a Filippo Corridoni da erigersi a Corridonia, di cui oggi restano soltanto il bozzetto in gesso in scala 1:10 e il particolare della testa dell'eroe: malgrado gli apprezzamenti, viene scelto il progetto di Oddo Alivanti. Tuttavia, l'anno successivo, De Minicis consegue il Premio Abbondio Sangiorgio e il IV Premio di Scultura ai Littorali Nazionali dell'Arte e, prima della sua partenza da Milano, viene scelto per la prima e seconda prova per il concorso al Pensionato Nazionale, e il suo lavoro viene segnalato in alcuni articoli di giornale, tra cui *Artisti si nasce o si diventa* nella rivista «La Lettura» a firma del celebre giornalista e scrittore Orio Vergani.

Conclusi gli studi, nel 1938 De Minicis è chiamato a prestare il servizio militare come Allievo Ufficiale di complemento ai corsi del LII Reggimento di Fanteria 'Alpi' di Spoleto, mentre nel 1939 viene assegnato al XXXVIII Reggimento di Fanteria 'Ravenna' ed è trasferito in Piemonte: si trova a Tenda mentre scoppia la Seconda guerra mondiale e nei numerosi telegrammi, lettere e cartoline che invia ai familiari, tra le altre cose, lamenta la mancanza di tempo per il lavoro dovuta agli spostamenti e agli impegni della vita militare.

Il biennio successivo segna per l'artista non solo il ritorno nel suo paese natale, ma anche a un intenso e febbrile lavoro

di scultore: così a Petriolo approfondisce un'espressione artistica tutta propria che, attraverso un modellato altamente plastico delle forme, dimostra perizia tecnica e conoscenza della tradizione italiana, mentre continua la corrispondenza con lo scultore Sandro Cherchi e con Francesco Wildt. Così, nel 1941, De Minicis ricopre l'incarico di insegnante presso la Scuola di Avviamento Professionale di Montecosaro e poi temporaneamente la cattedra di Plastica presso la Regia Scuola Professionale Maschile di Tirocinio di Macerata; ottiene la committenza per la creazione delle stazioni in gesso bianco della Via Crucis per la Chiesa di Maria SS. della Misericordia di Petriolo; su invito dell'artista e amico Vincenzo Monti inizia a intessere rapporti con un sodalizio di artisti marchigiani di cui fanno parte, tra gli altri, anche Attilio Alfieri, Virginio Bonifazi, Arnoldo Ciarrocchi e Giuseppe Mainini; ma soprattutto per lui sembra materializzarsi la possibilità di un agognato ritorno a Milano, in quanto in una lettera del 5 agosto 1941 Francesco Messina gli scrive per affidargli l'assistenza presso il Liceo Artistico di Brera, e nella successiva missiva del 18 settembre lo invita a raggiungerlo a Milano per affiancarlo in un lavoro. Il 16 ottobre, invece, è Guido Pesenti a offrirgli di sostituire Sandro Cherchi come assistente per la cattedra di Ornato Modellato a Brera. Tuttavia nessuno di questi progetti ha avuto compimento, in quanto a febbraio 1942 De Minicis si arruola volontario per la guerra e, dopo un periodo trascorso nel cuneese, viene destinato al fronte russo. È il 22 agosto 1942 quando Diego De Minicis muore a soli 29 anni nella Battaglia del Don, ponendosi allo scoperto per incitare il drappello di uomini che guidava; nell'ottobre successivo il Sindacato Interprovinciale Fascista di Belle Arti delle Marche gli rende omaggio con una sala dedicata nell'ambito della Mostra d'Arte presso la Pinacoteca Comunale di Macerata.

Bibliografia

- AA.VV., *La Città di Brera. Due secoli di scultura*, Fabbri Editori, Milano 1995.
- R. Cresti (a cura di), *Diego De Minicis. Scultore 1913-1942*, Edizioni Artemisia, Falconara 2008.
- G. Ginobili, *Scultori maceratesi. Diego De Minicis*, in «Il Giornale d'Italia», 27 novembre 1940.
- O. Vergani, *Artisti si nasce o si diventa*, in «La Lettura», 1935.



Autoritratto, fine anni '30,
acquerello su carta, cm 34x25,
Eredi Diego De Minicis.



Ritratto di giovane, fine anni '30,
tempera su carta, cm 39,5x47,
Eredi Diego De Minicis.



Autoritratto, 1940-1941,
gesso, cm 35x21x25,
Eredi Diego De Minicis.



Ritratto di Antonietta Trippetta, 1940-1941,
gesso patinato, cm 26x25x25,
Eredi Diego De Minicis.



Ritratto di Jorica Giorgi, 1937-1938,
gesso patinato, cm 35x25x33,
Eredi Diego De Minicis.



Ritratto di Nicola Martello, 1940-1941,
gesso patinato, cm 28x25x25,
Eredi Diego De Minicis.



Ritratto di Pasqualino Gatta, 1937-1938,
gesso, cm 18x27x20,
Eredi Diego De Minicis.



Testa di Donna, 1937-1938,
gesso, cm 32x19x23,
Eredi Diego De Minicis.



*Busto di Emanuela Dezi, 1941,
gesso patinato, cm 57x40x38,
Eredi Diego De Minicis.*



*Ritratto di Domenico Luciani, 1940-1941,
bronzo, cm 65x26x50,
Eredi Diego De Minicis.*



Nudo femminile, 1937-1938,
gesso, cm 66x25x20,
Eredi Diego De Minicis.



Ballerina, 1937-1938,
gesso, cm 67x27x21,
Eredi Diego De Minicis.



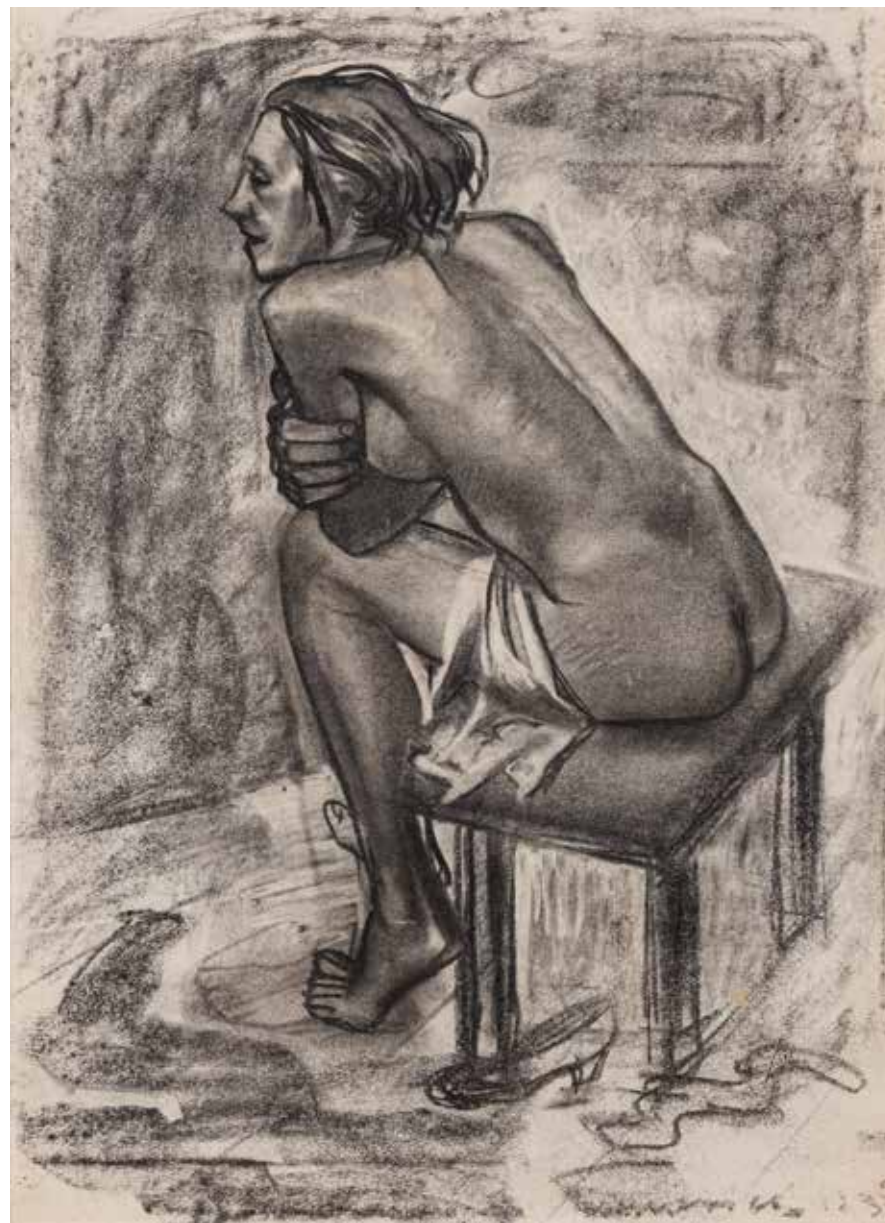
Nudo femminile sdraiato, 1936,
carboncino su carta, cm 47,5x66,
Eredi Diego De Minicis.



Bambino, fine anni '30,
matita su carta, cm 37x27,5,
Eredi Diego De Minicis.



Nudo femminile di spalle, 1936,
carboncino su carta, cm 66x47,5,
Eredi Diego De Minicis.



Nudo femminile seduto, 1936,
carboncino su carta, cm 66x47,5,
Eredi Diego De Minicis.

Appendice

Il paesaggio nella fotografia di Carlo Balelli

Emanuela
Balelli

Il paesaggio che, nel 1827, Joseph-Nicéphore Niépce catturò su una lastra di peltro ricoperta da uno strato di bitume di Giudea era ciò che il suo sguardo vedeva da una finestra della sua casa, a Saint-Loup-de Varennes, in Borgogna. Si tratta della prima fotografia della storia, la prima immagine disegnata con la luce, trovata in Inghilterra nel 1852 e denominata *Veduta da una finestra di Le Gras*.

La produzione fotografica che va dal 1880 agli anni Venti del Novecento, nella sua lunga stagione pittorialista, tendente all'Impressionismo o declinata in astrazioni simboliste, anima il dibattito tra la *fin de siècle* e le prime Avanguardie del Novecento: dagli evanescenti ritratti della Cameron al naturalismo di Emerson o alle composizioni di Robinson, da Steichen al grande Stieglitz, fondatore della prestigiosa rivista «Camera Work», il dialogo si snoda nei decenni, articolandosi in molteplici e alterne analisi e definizioni.

Fu in questo vivo e stimolante contesto culturale, e non solo nello studio fotografico di suo padre Carlo, che si formò lo stile di Alfonso Balelli. Nato a Macerata nel 1862, partecipe della cultura fotografica nazionale e legato soprattutto alla temperie artistica fiorentina, con cui era entrato in contatto nel 1887 in occasione della sua partecipazione alla Prima Esposizione Italiana di Fotografia, e alla Seconda Esposizione Nazionale di Firenze del 1899, fu socio della Società Fotografica Italiana fin dalla sua fondazione, nel 1889. I contatti artistici e professionali con Carlo Brogi e Vittorio Alinari, con Giorgio Roster, con il quale aveva stretto una profonda amicizia, con lo Studio Vasari di Roma, con il fervido ambiente fotografico piemontese, l'adesione alle Associazioni e alle varie Società fotografiche, sorte in Italia dalla fine degli anni Ottanta, la partecipazione ai congressi e alle Esposizioni, negli anni seguenti, di Palermo, di Roma, di Londra e di Marsiglia, lo inseriscono nel panorama fotografico nazionale, ed europeo, di inizio Novecento, cui la sua produzione non è estranea. Colto e raffinato ritrattista, fu anche eccellente paesaggista e attento testimone delle vicende sociali e culturali del suo tempo. Se è vero che il secolo lungo dell'Ottocento non si concluse se non con la Grande guerra, si può a ragione affermare che Alfonso Balelli rappresenti, nel suo lavoro, tutti i canoni ottocenteschi, così come suo figlio Carlo sia l'assoluto protagonista del nostro Novecento fotografico e ne incarni ogni tensione, ogni dibattito, ogni respiro. La produzione fotografica realizzata da Carlo negli anni Venti rappresenta la sintesi di diverse componenti, cui egli deve la sua formazione. Sono scatti eseguiti tra un soggiorno a Berlino e un ritorno a Macerata, durante il periodo trascorso a Firenze, o subito dopo; risentono della scuola di Alfonso, ma hanno in sé i prodromi

di uno stile preciso, compiuto e personalissimo, che va maturando in quegli anni. Nella Germania fra le due guerre mondiali, nel pieno delle Avanguardie storiche, straordinaria fucina di innovazione e fermento artistico, Carlo Balelli soggiorna dal 1920 al 1924, quale studente prima, poi docente, dell'Imperiale Scuola di Fotografia di Berlino. In quegli anni vanta già un *curriculum* d'eccezione: istruito nello Studio Fotografico di suo padre Alfonso, completa la sua formazione, con studi di telefotografia e fotogrammetria, presso la Scuola Fotografica di Monte Mario a Roma e, dopo lo scoppio della guerra, è primo operatore di diverse Squadre Fotografiche della Terza e della Quarta Armata. Perfezionare le tecniche fotografiche in Germania, punto di convergenza degli sperimentalismi europei e d'oltreoceano, significava chiudere un emblematico cerchio di conoscenze e di studi.

A Charlottenburg, nei Corsi di Fotografia alla Reale Accademia Industriale, insegnava Hermann Vogel. L'impronta sociologica di fotografi quali Hine, Genthe o anche Sander, le tendenze e le Avanguardie degli anni Venti, Weimar e Bauhaus, Moholy-Nagy e Man Ray, Stieglitz e Camera Work, sono elementi determinanti nella formazione artistica di Carlo, che vanno ad aggiungersi alla sua già ampia competenza tecnica.

Elementi che, per un certo periodo, convivono e convergono nella produzione fotografica di Carlo, almeno per tutto il secondo e il terzo decennio del Novecento. Le inquadrature marcate, le prospettive insolite, la ripresa dal basso, che spesso ritroviamo nei suoi scatti, i tagli obliqui, i punti di vista inconsueti, la fotografia che si fa documento, sono elementi propri della fotografia tedesca, del costruttivismo e delle Avanguardie, cui la fotografia di Carlo, dalla fine degli anni Venti, rende nel tempo molteplici tributi. Una produzione, la sua, in sintonia con la cultura fotografica europea del suo tempo, come lo era Alfonso trent'anni prima.

Se Alfonso era stato soprattutto un ritrattista, privilegiando nel suo operare la sua splendida sala di posa, una delle più belle e ricche di tutto il Centro Italia, Carlo preferiva la strada, il mondo che gli viveva intorno, l'esistenza nel suo svolgersi. Già nel 1922 e nel 1923, nei ritorni da Berlino per brevi soggiorni a Macerata, aveva sperimentato le nozioni di telefotografia e fotogrammetria apprese a Roma e sul fronte. Dalla Torre Civica aveva eseguito due dei suoi primi *Giri d'orizzonte*, a cui seguiranno, nel tempo, diverse serie di foto panoramiche, come quelle di San Ginesio, nel 1927 e nel 1931, o di Cingoli, nel 1928. La costruzione del Palazzo degli Studi gli offre l'occasione per replicare il *Giro d'orizzonte* da un'altra prospettiva, dall'altana dell'edificio. Straordinaria quella serie di fotografie del 1932, realizzata in giorni e in ore diverse, aspettando la luce giusta, le ombre che possano parlare. Sotto un cielo appenninico striato da nuvole e sole, il profilo dei Sibillini si delinea maestoso e compatto, arrivando a scoprire il Gran Sasso e i Monti della Laga. Sono il suo sguardo, dal cuore cittadino, verso i suoi monti, come un abbraccio, che Macerata gli rende possibile. La visuale spazia nel gioco dei chiaroscuri sui crinali delle montagne, sullo *skyline* marcato dalle altitudini autografe poste da Carlo, sulle ombre lunghe, sui raggi del sole che vanno a infilarci in ogni dove, tra le valli, le gole, le forre, tra le guglie dei covoni. Gli affondi di luce, i ritorni di ombre. Una dichiarazione d'amore, quel secondo *Giro d'orizzonte* del '32, l'immagine solenne di

una liturgia quotidiana. Celebra un'appartenenza, una memoria che incide, che incalza. Dopo lunghe e alterne permanenze altrove, Carlo è tornato a Macerata, non se ne andrà mai più. La serie di immagini è una dichiarazione d'amore per il suo territorio, ha il sapore di una resa, di un ritorno da dove, in fondo, non si è mai stati troppo lontani.

Nel 1889 Peter Henry Emerson dichiarava che la fotografia, al pari dell'occhio umano, deve mettere a fuoco un piano alla volta, poiché «non deve mostrare necessariamente la verità, ma ciò che vede l'occhio umano».

Rappresentare quanto lo sguardo possa abbracciare, o sceglierne una parte, implica operare secondo una dimensione soggettiva, che soggiace a molteplici e diverse motivazioni e urgenze ma che tuttavia determina l'identità e l'essenza dell'immagine stessa. La fotografia del paesaggio, quale porzione di territorio, è già di per sé una scelta che attribuisce significato e valore all'oggetto osservato, in una dimensione simbolica, percettiva e connotativa. Non a caso l'immagine che Niépce aveva catturato dalla finestra del suo studio, nel 1827, oltre a essere conosciuta come *Veduta da una finestra di Le Gras*, si trova spesso denominata *Point de vue*, cioè 'Punto di vista'.

Walker Evans, che negli anni Trenta descriveva l'ambiente contadino, le campagne, i segni del progresso nel territorio e nelle vite delle persone, la definiva «fotografia di stile documentario», ma è di fatto una fotografia che dipana il suo narrare in molteplici racconti per immagini, un *reportage*, certo, ma connotato da una profondissima, compiuta e sensibile capacità di osservare, di cogliere oltre il dato visibile, e di restituirci intera l'intima essenza.

La sua produzione fotografica, dagli anni Trenta fino al dopoguerra, continuerà ad avere quel carattere della narrazione dei primi *reportage*, ma l'uso dei segni si mostrerà sempre più accurato e si percepisce chiaramente un nuovo lessico fotografico. In ogni fotografia, che ritragga un paesaggio o l'interno di una fabbrica, si mostra sempre più evidente la rigorosa geometria dei volumi, sempre più performante la sua vicinanza al costruttivismo razionalistico, ma ogni scatto è anche, allo stesso modo, un racconto per immagini da cui traspare una profonda umanità, che permea di sé ogni minimo particolare.

L'occhio fotografico di Carlo è un profondo scandaglio, il suo «occhio quadrato», come Lattuada usava chiamare l'uso della Rollei. Coglie ogni tensione, ogni sfumatura, la trama e l'intreccio, il narrato e il taciuto, come nelle pagine di un racconto. Non coglie scatti rubati, non cattura l'attimo di bressoniana memoria. La sua è una descrizione mirabile in cui l'autore sceglie ogni parola, ogni aggettivo, ne cura la punteggiatura perché dia cadenza alla narrazione e renda perfetto l'inserimento nella storia.

L'immagine della berlina che percorre la litoranea verso Numana, del 1930, è un magnifico esempio di rapporti tra volumi, rette e diagonali. Racchiude molti dei codici dell'immagine pittorica di passaggio, cui indulge, come un omaggio alla tradizione, con suggestivi dettagli classici, ma l'apertura a nuovi linguaggi figurativi è assolutamente dominante. Non più l'adesione esclusiva ai valori estetici propri della pittura, ma una scelta precisa di un'inquadratura di vuoti che si alternano ai

pieni, dello spazio che è cornice e nello stesso tempo struttura. Il Monte Conero si staglia, compatto e maestoso, e la strada costeggia il mare, dritta e decisa. Da un lato la pianura che s'inarca verso la collina, verso sambuchi e nubi, verso la vita avara della campagna, dall'altro la riva e il mare, che si intuisce mosso da una brezza leggera. Carlo gioca con la luce, con i chiari alternati allo scuro, con la composizione della scena, interpreta lo spazio secondo il suo stile. Tutto è al contempo stasi e movimento. Il pino è un elemento fermo, ma lo si sa piegato dalla bora, da un'azione continua e diretta, così come si intuisce il dinamismo dell'automobile, di chiaro sapore futurista. Il tempietto sulla sinistra, che bilancia la scena, ne decreta in assoluto l'eleganza e l'armonia, e la composizione tratteggia a pennellate decise l'attimo perfetto, in una dimensione atemporale, che non celebra altro se non la sua bellezza assoluta.

Il mare non era nella geografia dei suoi luoghi dell'anima, non si trovava in un punto preciso di un andare, quando, come per un richiamo, un'appartenenza o una complicità segreta, con gli sci in spalla o le scarpe chiodate ai piedi, prendeva la strada verso i monti, verso la Sibilla misteriosa e arcana. Poche lastre, nella borsa, e la Rollei, o l'Hasselblad, perché non avrebbe rinunciato a riprendere il profilo sinuoso delle cime innevate, austere e magnifiche, in un giorno limpido di primavera. Eppure, anche nei paesaggi marini, che realizza per dovere di committenza o per piacere, Carlo Balelli resta fedele alla sua poetica, al suo rigore compositivo. Nello scatto che, nel 1930, riprende il lungomare Lepanto a Porto Recanati, mette in scena un *tableau vivant* di particolare eleganza, usando in modo sapiente elementi formali e stilistici. Si concentra sul taglio e la composizione dell'immagine, dosa le luci e le ombre e non rinuncia al taglio obliquo, alla diagonale, al punto di fuga, che affida alla linea dell'orizzonte segnata da vele e da barche da pesca. Mette in scena il passeggio dei villeggianti, ben vestiti, in un giorno che si intuisce essere di festa, poiché davanti alle casupole dei pescatori la gente siede in conversazione e osserva il passeggio, come un teatro nel teatro. A diverse e molteplici chiavi di lettura si presta questa immagine: racchiude in sé il mutare del paesaggio urbano, gli strumenti di un'attività che all'epoca era preponderante in quel preciso territorio, la nascente abitudine di villeggiare nei luoghi marini e infine la maestria di narrare, in una scena, in un solo fotogramma, l'uomo, il lavoro, la storia, il prima e il dopo di quel frammento.

Le composizioni, negli scatti di Carlo Balelli, non sono mai casuali. Ogni elemento, sia nella sua presenza, sia nella sua assenza, ha una forte pregnanza narrativa e un preciso valore simbolico, come le prospettive audaci, le riprese dal basso, i tagli di luce che modulano i pieni e i vuoti e la policromia dei chiaroscuri. Alle luci e alle ombre viene consegnata l'essenza stessa dell'immagine, la sua capacità evocativa, narrativa e soprattutto simbolica.

Fino all'inizio degli anni Settanta del Novecento, Carlo sarà uno dei protagonisti indiscussi della fotografia. Il territorio maceratese sarà documentato, dai monti al mare, in ogni suo aspetto: architettonico, artistico, culturale, sociale, sportivo. I suoi scatti saranno la narrazione minuziosa di quarant'anni della nostra storia. La collaborazione con il Touring Club, dagli anni Trenta, e con l'Istituto LUCE

dal 1942, con il geografo Ettore Ricci, con l'amico astronomo Giorgio Abetti, con diverse enciclopedie, riviste e testate fotografiche, permetteranno la divulgazione delle immagini, a sua firma, di Macerata e di tutto il suo territorio.

Un territorio cui più nessuna siepe limita lo sguardo se l'occhio lo coglie, con un disegno di luce, in un abbraccio.

Emanuela Balelli, Presidente del Centro Studi 'Carlo Balelli' per la Storia della Fotografia, e docente della Accademia di Belle Arti di Macerata.



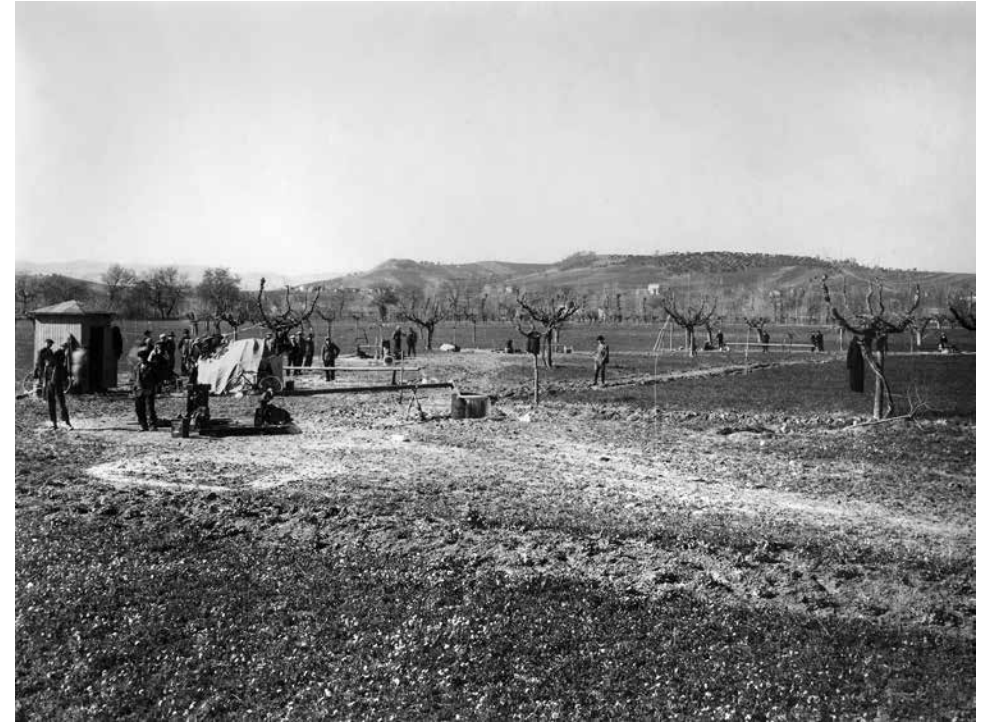
Porto Recanati, spiaggia con vista del Conero, 1930, collezione privata Famiglia Balelli.



Porto Recanati, foce del fiume Potenza e Monte Conero, 1930, collezione privata Famiglia Balelli.



Porto Recanati, spiaggia e Viale Lepanto, agosto 1930, collezione privata Famiglia Balelli.



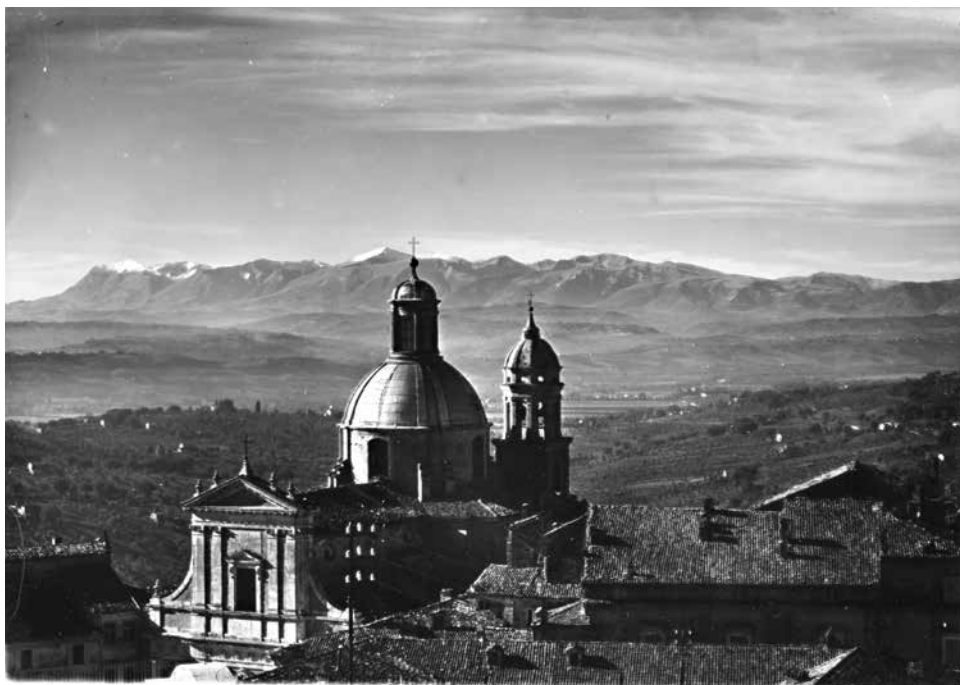
Macerata, i primi pozzetti dell'acquedotto a Rotacupa, 1937, collezione privata Famiglia Balelli.



San Severino Marche, panorama, anni '30,
collezione privata Famiglia Balelli.



Penna San Giovanni, panorama, anni '30,
collezione privata Famiglia Balelli.



Chiesa San Giovanni, piazza Vittorio Veneto
(già Piazza San Giovanni), 1936,
collezione privata Famiglia Balelli.

Guida all'ascolto di *Riderella*

Massimo
Paolella

Quando Roberto Cresti, curatore della mostra *Quattro nel 'Novecento'*, mi ha proposto di eseguire una composizione di Lino Liviabella che ne accompagnasse il percorso, subito il mio pensiero è andato a *Riderella*, fiaba musicale per pianoforte a quattro mani.

Il brano è un vero gioiello degno di un grande compositore.

Al pari di Lauro Rossi, nel XIX secolo, Lino Liviabella è stato, nel XX, un musicista di grande spessore, sicuramente sottovalutato dai suoi conterranei che assolutamente non sono stati in grado, forse non lo sono ancora, di apprezzare la sua splendida produzione.

Un uomo schivo, riservato, discreto, che tuttavia godeva di ottima stima da parte di personaggi italiani e stranieri di profondo spessore in campo musicale come Franco Ferrara, Alfred Cortot e Arturo Benedetti Michelangeli (citiamo solo i più famosi).

Un uomo estremamente attento alla musica che arrivava dal nuovo continente, il cui esponente di spicco era George Gershwin, ricca di elementi afroamericani peculiari del jazz, ma altrettanto interessato ai nuovi percorsi che la musica seria europea stava sviluppando, sia per opera dei compositori francesi (Claude Debussy, Maurice Ravel) e russi (Igor Stravinski), sia per conto di quei musicisti che prediligevano nella musica l'inserimento di elementi etnici, come per esempio Bela Bartók.

Riderella è una fiaba in musica con testo ideato dal compositore stesso. Numerosi sono gli elementi onomatopeici che fanno rivivere particolari sensazioni: una sorgente zampillante e canterina; un fiume che scorre veloce caratterizzato da situazioni differenti (un mulinello, una roccia che si contrappone all'acqua, il dividersi in rivoli per poi riunirsi in un unico flusso); il mare, in tutta la sua vastità, che ammalia, ma nello stesso tempo annienta le particolarità rendendo tutto più uniforme e meno caratterizzato.

Ne *Il pianto di Riderella*, movimento, a mio parere, di più elevata fattura compositiva, troviamo anche le sfumature del diverso tipo di pianto che non è mai costante e uguale a sé stesso.

Emerge qui un'altra grande caratteristica del compositore. Una forte connotazione religiosa che inevitabilmente si impone nella sua musica. *Riderella* che, per innata curiosità, ha sovvertito le leggi naturali e ha voluto scoprire il grande mare, perde il suo mondo fatto di piccoli dettagli (un cipresso, un usignolo, un campanile, una stella...), che ora vengono meno annullando, nel contempo, la sua vera e innata

Riderella,
1927.
Edizioni
Suvini-Zerboni,
Milano 1949.



identità. Solo ora Riderella si pente e piange. Il buon sole, come Dio misericordioso, raccoglie le sue lacrime sincere e la riporta nel suo ambiente naturale.

Tutto il brano è caratterizzato da una moltitudine di incisi ritmici che tuttavia mai si impongono a una linea melodica immediata formata da temi semplici, a volte popolari (come nel girotondo del primo e ultimo movimento). L'armonia è ricca di alterazioni, tipiche della musica jazz; tuttavia, mai sconfinanti nel mero plagio, bensì sempre utilizzate in modo funzionale per effetti particolari. Una sempre calibrata timbrica suggerisce all'ascoltatore precise visioni.

Con molta probabilità questo brano viene eseguito per la prima volta nella città di Macerata. Far rivivere la musica di questo raffinato compositore non è cosa semplice. Al tempo stesso, come musicista, penso sia atto dovuto e grande motivo di orgoglio.

Buon ascolto.

Massimo Paoletta, pianista e direttore d'orchestra.

Riderella

Il ruscello

1. Cantavano le acque della sorgente Riderella: davvero il suo canto era un riso argentino, Tanta era la luce del suo cuore nel rispecchiare il piccolo cielo che era tutta la sua poesia. Un cipresso, un usignolo, un campanile, una stella...

La fuga nel mare

2. Ma un giorno sentì parlare di una grande città misteriosa. Il mare. – Oh, fiume, portami al mare! – implorò Riderella. Il fiume esaudì la preghiera. E trascinò Riderella nel vorticoso viaggio degli sconosciuti desideri.

La città azzurra

3. Oh, prodigio! Palazzi di cristallo, fantastiche luci ultramarine, strani riflessi di un irrequieto mondo di fiaba, variopinti lucidi prati costellati di preziosissime gemme, azzurre grotte di mistero, volubili alghe, conchiglie, stelle marine... Tremava Riderella nell'estasi della grande meraviglia.

Il pianto di Riderella

4. Ma il suo riso si spegneva. La sua piccola voce rimaneva soffocata nel grido di quel gran mondo che, orgoglioso della sua bellezza, non si accorgeva di lei. Qui nessuna stella, nessun canto d'usignolo tremava per lei. Un' infinita nostalgia strinse il suo piccolo cuore smarrito e pianse Riderella nell'indicibile pena.

La pietà del sole

5. Il sole buono vide quelle lacrime e ne ebbe pietà. Raccolse nel calore della sua luce generosa la delusa Riderella e, goccia a goccia, la portò nel cielo, trasformandola in una nuvola d'argento. Il cuore di Riderella tornò leggero nel lieve viaggio che il vento cullava verso il ritorno.

Il ruscello

6. E si illuminò il ruscello, di nuovo la sorgente del suo riso argentino. Il cipresso, l'usignolo, il campanile, la stella... il canto di Riderella.

Lino Liviabella, un ricordo

Alto, slanciato, elegante, con una massa ondososa di capelli bianchi e un sorriso dolcissimo: così mi apparve il Maestro Lino Liviabella al primo incontro.

Avevo 16 anni; il mio insegnante di pianoforte, che mi seguiva privatamente da una decina d'anni, stabilì che avrei dovuto sostenere da privatista l'esame di VIII Anno in un Conservatorio. Questo comportava il dover superare preliminarmente due esami complementari, Storia della Musica e Armonia: e proprio l'Armonia mi condusse dal Maestro Liviabella a chiedergli di prepararmi in questa nuova materia. Superai l'esame con una votazione decente, ma questo fu l'ultimo mio contatto ufficiale ravvicinato col pianoforte. L'anno seguente, dopo la maturità, altre curiosità e interessi mi attrassero e mi portarono a seguire percorsi diversi. Mi ero nel frattempo accorta che lo studio del pianoforte richiedeva una dedizione totalizzante che solo una forte passione e un particolare talento avrebbero potuto giustificare: e io non avevo né la passione né il talento per poter godermi il frutto di tale dedizione.

In parole semplici, non provavo piacere nel suonare, la mia esecuzione era troppo distante da quello che avevo in mente e mi capitava, quando diligentemente partecipavo ai saggi collettivi di fine anno, di invidiare gli spettatori che potevano tranquillamente godere dell'ascolto!

Decisi allora, senza rimpianti (neanche postumi), di passare dalla parte dei fortunati fruitori; seguì altre vie, professionali e di ricerca, mantenendo però la cara abitudine e il piacere di frequentare i concerti di musica classica; e la musica mi è stata compagna per tutta la vita.

Solo a posteriori ho potuto accorgermi di quanto avesse arricchito la mia vita l'esperienza di studio dell'Armonia col Maestro Lino Liviabella, iniziandomi all'apprendimento della logica e della grammatica di un linguaggio che ha a che fare con la strutturazione dello spazio e del tempo e che fornisce al pensiero occasioni di continue esperienze creatrici e trasformative. Un linguaggio universale a cui tutti possono avere accesso, se affinano l'ascolto delle sensazioni e delle percezioni che provengono sia dal mondo esterno, sia dal mondo interno.

Come diceva Enzo Iannacci, «Ci vuole orecchio... tutto, tanto, anzi parecchio...». E l'orecchio mi ha soccorso anche nella mia vita professionale: una professione di cura e ricerca, in cui l'ascolto è il presupposto fondamentale per attivare un magico mondo condiviso, in cui ognuno può fare esperienza e conoscenza profonda di sé e dell'altro.

Silvia Molinari, psicanalista, socia della SPI (Società Psicoanalitica Italiana) e della IPA (International Psychoanalytical Association).

La poesia di Primo Conti, un ritratto dell'artista da giovane

Intriso d'astri, e lattescente,
divorando verdi cerulei.

Arthur Rimbaud

Far passare il mare in un imbuto.

Italo Calvino

Futur(ism)o eclettico

Quando, nel 1917, Primo Conti esordisce come poeta con la raccolta *Imbottigliature*, pubblicata dall'editore fiorentino «L'Italia futurista», è un pittore diciassettenne già noto nell'ambiente: i suoi primi contatti con il mondo dell'arte risalgono al novembre del 1913, alla mostra sul futurismo organizzata da «Lacerba», dove il giovanissimo Conti ha modo di discutere niente di meno che con Marinetti, Soffici, Papini, Palazzeschi; risale al 6 dicembre di quell'anno un dono dello stesso Papini all'*enfant prodige* fiorentino, la riproduzione di un dipinto di Soffici, con una dedica sul retro, «Al più giovane e intelligente visitatore dell'Esposizione futurista». Varie e disparate sono le vicende che avrebbero caratterizzato i successivi tre anni della vita di Conti e avrebbero determinato la sua crescita umana e artistica; certamente, insieme agli incontri, agli stimoli e al fervore dell'ambiente fiorentino, fu fondamentale il solitario apprendistato artistico condotto da autodidatta, e decisiva l'esperienza della malattia: nell'agosto del 1914, ammalatosi di peritonite, rischia di morire; ma guarisce, e già durante la convalescenza viene come travolto dallo slancio che lo porta a una attività pittorica febbrile e alla definizione del suo stile, in cui convivono influenze *liberty*, *fauves*, simboliste e futuriste, e che nell'uso del colore trova il proprio fondamento estetico. In quello stesso periodo Primo Conti scrive con grande intensità versi e prose liriche, un *corpus* di testi che confluiranno nelle *Imbottigliature*.

Futur(ism)o liquido

La raccolta esce con il favore di Filippo Tommaso Marinetti, entusiasta del giovanissimo talento appena entrato nelle file del movimento futurista; ne scriverà pochi anni dopo in questo modo: «*Imbottigliature* rivela così una meravigliosa sensibilità

parolibera, la forte veloce profonda simultanea sensibilità divinatoria dei geni futuristi che rinnovano l'Arte italiana»¹. Se è dunque evidente il sostegno da parte del padre del Futurismo nei confronti del libro, se non c'è alcun dubbio sul fatto che Conti sia la nuova e più giovane 'recluta' del movimento, va tuttavia sottolineato quanto quelle di Marinetti appaiano oggi come parole dettate in parte da un intento 'ideologico' piuttosto che critico, e cioè dal voler mettere in luce soltanto alcuni aspetti della complessa personalità contiana, più facilmente riconducibili all'immaginario futurista, più comodamente assimilabili al temperamento del fondatore, trascurandone altri che sono tuttavia imprescindibili per cogliere la natura dell'opera e che contengono i semi più profondi e prolifici della poetica dell'autore. Nulla, ad esempio, dirà Marinetti a proposito del sottotitolo del libro, *Sono misure e straripamenti spirituali*; nulla in merito agli aspetti più intimi e obliqui, fantastici, ossessivi, surreali, analogici, che popolano i versi del Fiorentino; nulla sul continuo sconfinamento in una dimensione più profonda e recondita rispetto al parolibero e a una certa abusata retorica, «perché ciò lo porterebbe fuori dal tracciato futurista, verso un fronte interiore che non interessa, preso com'è nella sua battaglia per difendere il territorio conquistato dal futurismo dopo il 1909»².

In realtà nello sguardo poetico di Primo Conti convivono istanze apparentemente contrastanti, che tuttavia la sensibilità dell'autore riesce a tenere insieme in un meraviglioso equilibrio: è evidente, da un lato, l'aspirazione comune al Futurismo verso il nuovo, l'ignoto, l'intentato, nel segno di una modernità legittimata recidendo i ponti col passato e il passatismo, come indicato dallo stesso Marinetti nel *Manifesto tecnico* del 1912; dall'altro si avverte in *Imbottigliature* il bisogno di trovare un proprio radicamento nel contesto fiorentino e soprattutto nella tradizione letteraria. Si legga ad esempio il breve poema in prosa dal titolo *Dopo*:

Disteso un sole eguale per tutto a fare ombre azzurre di vesti per lo sventolio di qualche treccia bionda soffermata a un tratto in mezzo alla corrente sciacquate le pietre dei parapetti da guizzi impreveduti di pesci bruni tra lo scendere delle alghe ubriache nel liquido divenire dell'universo mi spenzolo giù a veder passare in tanti piccoli fogli a fior d'acqua le cronache dei mondi spenti sotto lo stellato delle notti perdute. Voglio abbandonarmi:

credo che dormirò piano un sonno fragile fino all'incrocio di due barconi neri di catrame al sopraggiungere della sera: dopo...

risollevato tornerò senza pensare alla vita di barcaiolo: leggerissimo, nel rosa compatto di un cielo definitivo, dimenticherò con una canzone sfiorita il fischio dei treni tra le officine lontane³.

L'immagine è la più antica del mondo: un fiume, una barca e un barcaiolo che si sporge sulla corrente; il flusso assume una valenza cosmica, di «liquido divenire», su cui galleggiano «le cronache dei mondi spenti», un universo che si muove in una sola direzione e si riverbera dovunque, anche nella lingua, che giustappone i sintagmi e spesso abolisce la punteggiatura, dando alle frasi un andamento di liquida corrente. Il poeta è un barcaiolo assopito sopra «alghe ubriache», abbandonato a un flusso universale, che procede dall'azzurro al biondo al nero fino al rosa del cielo crepuscolare: da questa verità procede il suo canto, la «canzone sfiorita», che si perde tra il fischio dei treni e le officine in lontananza.

La poesia contiana è tutta in questo analogismo cromatico-conoscitivo, in questo sentimento di un universale fluire e sfiorire, in questa musica del 'dopo': una lingua-bottiglia, metonimica e sinestetica, in cui convergono i residui quintessenziali dell'esperienza interiore, le sensazioni e le immagini di un mondo, quello rurale e popolare fiorentino, liquefatto e fatto passare attraverso l'imbuto dell'io; una tensione che non diviene canto della modernità, da celebrare nella sua dimensione tecnica, meccanico-metropolitana, come avveniva nel primo Futurismo milanese, ma che spinge verso un rinnovamento delle forme conquistato attraverso il dialogo sotterraneo con i Maestri. In *Dopo* è esplicito il riferimento a un altro 'battello' e a un altro 'barcaiolo', che per Conti rappresenta un modello imprescindibile di scrittura, probabilmente il più significativo insieme a Campana: Arthur Rimbaud.

Nel 1917 i versi e le prose liriche del ragazzo di Charleville sono noti a Firenze e in Italia attraverso le traduzioni di Ardengo Soffici, ma soprattutto grazie al saggio-biografia *Arthur Rimbaud*, pubblicato da Soffici nel 1911, il primo studio italiano (e uno dei primi in Europa) dedicato al poeta francese. Scrive Soffici in un passaggio critico su *Le bateau ivre (Il battello ebbro)*: «È una cateratta rutilante di pensieri e d'immagini, di suoni e di colori, dove luccicano e si frangono come in una immensa collana di diamanti, tutte le luci e le tinte dell'arcobaleno. Mai la parola di nessun poeta è stata più ricca, più evocatrice, più nostalgica. È un caleidoscopio magico dove passano rutilando le ombre della terra e le luci del cielo. Ma ancor più è un simbolo portentoso dell'anima del poeta che, partita avida e ubriaca in cerca di vita e di libertà, s'abbatte ovunque e sempre nell'eternità del tedio»⁴. Sostituendo all'immagine del caleidoscopio magico quella dell'imbuto o della bottiglia, all'idea del tedio i due barconi neri di catrame, i treni, le officine, alla potente visionarietà rimbaudiana uno sguardo che distilla il mondo goccia a goccia, fotogramma per fotogramma, colore dopo colore, certamente queste parole possono cogliere qualcosa di essenziale che c'è nella scrittura di Conti, per il quale le poesie e le prose di Rimbaud (insieme a quelle dei *Canti orfici* campaniani) resteranno un punto di riferimento imprescindibile.

Futur(ism)o interno

Nelle *Imbottigliature* vengono così instillati nello stesso contenitore formale il modello simbolista rimbaudiano, filtrato attraverso l'opera critica di Ardengo Soffici, insieme a una certa sensibilità futurista rivolta alla simultaneità delle sensazioni, delle immagini e delle idee; tutto ciò viene poi ben miscelato grazie alla tendenza, tutta contiana, alla 'liquidità' del linguaggio, che fonde percezioni, esperienze, registri linguistici, generi letterari, all'insegna di un'estetica della poesia rappresentata dalla 'bottiglia', l'involucro nel quale si combinano le essenze più diverse. Ma perché questo liquore possa esser gustato nelle sue varie gradazioni, a questi aspetti ne va aggiunto un altro, presente in modo implicito più che dichiarato, ma percepibile per tutto il libro: è la guerra che si combatte nel cuore dell'Europa e che nelle poesie di Conti si presenta come uno sfondo visto da lontano, quasi attraverso un vetro di bottiglia, dal tempo sospeso tra l'apparente normalità del

quotidiano vivere e un senso d'inquietudine e d'attesa che si deposita sul fondo di ogni cosa.

La guerra entra nel libro a cominciare dalle tante dediche a scrittori combattenti o a compagni morti, caduti in nome di una sofferenza sempre giustificata alla luce dell'italica grandezza, di una retorica bellicista e propagandistica volta a sensibilizzare l'opinione pubblica in merito a un conflitto che si stava rivelando ben più lungo e sanguinoso di quanto era stato preventivato: «Alla grandezza futurista di Ardengo Soffici, tenente di fanteria», «A Corrado Pavolini, scrittore toscano e soldato d'Italia», «A Boccioni, al fratello vivo nella nostra vita», «Al fratello Marinetti, formidabile avanguardia italiana». D'altra parte, la prefazione a *Imbottigliature* è scritta da Maria Ginanni, direttrice de «L'Italia futurista», che oltre a essere una casa editrice è una rivista e l'organo principale del Futurismo fiorentino negli anni dal 1916 al 1918, dove lo stesso Marinetti scrive regolarmente. In questo modo *Imbottigliature* si connota come l'espressione delle aspirazioni patriottiche nutrite dal giovane Conti, ma anche come un contributo all'elaborazione di un immane lutto collettivo e al sostegno di un fronte interno favorevole al conflitto, finalità prioritaria perseguita da Marinetti e dalla cultura futurista tra il '15 e il '18 (per *fronte interno* si intende quella parte della popolazione che non combatte, ma che vive l'esperienza del conflitto attraverso i sentimenti diffusi nella classe dirigente, negli apparati amministrativi e più in generale nell'opinione pubblica, e che può avere un'influenza decisiva nella gestione della guerra)⁵.

Futur(ism)o interiore

È dunque un liquore estremamente denso quello distillato e imbottigliato dal poeta durante il suo apprendistato futurista: un liquore che Conti lascerà decantare per i successivi tre anni, e i cui vapori confluiranno nella seconda raccolta, *Fanfara del costruttore*, pubblicata nel 1920, non più per le edizioni de «L'Italia futurista» ma per Vallecchi. Si tratta di un'opera per certi versi diversa dalla prima, più compatta, più matura, costituita da sole prose liriche, senza tavole parolibere, dal tono quasi discorsivo e dalle concatenazioni metaforiche più pacate rispetto ai salti analogico-sinestetici delle *Imbottigliature*. Ciò che resta immutato è il rapporto tra parola e conoscenza, tra il nome e l'illuminazione, anche se spesso quest'ultima si cela dietro i veli spessi del quotidiano e della noia, per cui la poesia si ripresenta come residuo ed essenza, il canto di un 'dopo' depurato, il distillato quintessenziale dell'esperienza; in questo senso *Fanfara del costruttore* si attesta come l'opera contiana definitiva in ambito poetico, il momento apicale e il consuntivo d'un lustro di scrittura, e in effetti tale resterà a lungo, fino al 1975, anno in cui sarà dato alle stampe *Quasi ed oltre*. Arthur Rimbaud rimane un Maestro imprescindibile, la cui voce Conti interpreta attraverso il proprio immaginario esistenziale e popolare, alla luce di un progressivo allontanamento dalla poetica futurista, avvenuto senza rotture dichiarate con il gruppo nel corso dei tre anni precedenti. Si legga ad esempio qualche riga da *Saltimbanco*, dove l'eco dell'*incipit* della *Saison* rimbaudiana si propaga per tutto il testo, intrecciandosi alla voce dell'io lirico:

Da un'età lontana, prima delle Caserme, conosco senza rancore l'Inutilità.
Ho versato vini di tutti i colori su questa maciullata Bellezza;
ho serrata fra le palpebre, avvolta nella scolorata bandiera della giovinezza, la mia fata piccina dai capelli crespi e dagli occhi di metallo.
La stanchezza delle melense giostre quotidiane mi ferma a raccogliere l'ore calde del sole,
sugli spigoli scortecciati delle povere case e sul ventre dei pagliai.
Giro per le piazze con la cadenza dell'Esiliato:
nei sassi azzurri preziosi delle vie solitarie sento le forme serene d'Italia.
La miseria infingarda prona sulla soglia dei lividi bordelli, raccoglie maternamente le mie ultime creature [...].⁶

La dimensione interiore e creativa viene adesso apertamente liberata, legandosi a un ambito semantico e lessicale che la connota indicandone la concretezza fisica, la quasi tangibile materialità: l'idea non è più quella del 'poeta imbottigliatore', che instilla all'interno di un limite e registra gli sconfinamenti, ma del 'costruttore metafisico', in grado di assemblare, come dentro un ingranaggio, le componenti costitutive della psiche e dell'inconscio individuale e collettivo. Il libro è disseminato di espressioni che alludono alla consistenza concretissima, talvolta meccanicamente scandita e ordinata, del mondo spirituale (è forse questo l'unico residuo che ancora perdura di una possibile aderenza all'immaginario futurista): «facchinaggio spirituale»⁷, «operai di vagabondaggio (spirituale)»⁸, «toilette spirituale»⁹, «pasticci ideali»¹⁰, «io, manovale aperto a tutti i segreti e le magie della razza che s'affina»¹¹, «il meccanismo magro (espressione con cui Conti si riferisce al proprio corpo)»¹², «ingegnere di fantasia»¹³, «cuore meccanico»¹⁴, «idillio dei costruttori»¹⁵; del resto lo stesso titolo della raccolta mette insieme il motivo impalpabile della 'fanfara' all'immagine ben più solida del 'costruttore'.

E se l'emblema dell'esordio letterario contiano era stato la 'bottiglia', è ora il fumo di sigaretta che condensa in sé la nuova stagione creativa, la piena seppur giovane maturità di un poeta:

La sigaretta è la vera creatura spirituale: di forma candida e risoluta vive per opera interiore – il suo fuoco esatto, centrale, che non sopporta facili fiammate carnevalesche, prodiga verso il fondo la fatale inutilità della sua pura escavazione.
E per questa fatale inutilità, appunto come un'anima solitaria, essa non concede di sé che una striscia di fumo aristocratico e leggero – e un cuore compatto di cenere paziente e pulita¹⁶.

Un'eco orfica infine palesata attraversa queste righe, dove non resta del molteplice che un segno, un filo sottilissimo di fumo: e l'io, non un imbuto, ma un «fuoco esatto, centrale», che non sopporta le «fiammate carnevalesche» dei gesti artificiosi e delle pose, è il trasformatore cosmico, che riduce sensazioni e immagini a unità; a ribadire quell'idea di poesia come residuo e traccia d'un fuoco spirituale, qualche alito di fumo e un po' di «cenere paziente», tanto inutile quanto necessaria.

Luca Campana, docente di Italiano e Latino, Liceo Classico "Stabili-Trebbiani", Ascoli Piceno. Cultore della materia in Storia dell'Arte contemporanea Università di Macerata.

Note

1. F. T. Marinetti, *Il poeta Primo Conti e il suo libro "Imbottigliature"*, in «Testa di Ferro», Milano, 19 settembre 1920, p. 3.
2. T. Collani, *Primo Conti nelle "Imbottigliature" (1917): immagini dai fronti interni*, in *Cahiers de la Méditerranée*, 97/1, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, Nizza, 2018, p. 96.
3. P. Conti, *Imbottigliature*, Edizioni de L'Italia futurista, Firenze 1917, pp. 55-58.
4. A. Soffici, *Arthur Rimbaud*, Vallecchi, Firenze 1911, riedito nel 2002, p. 64.
5. In merito al rapporto tra Futurismo e fronte interno, cfr. supra il saggio di Tallia Collani.
6. P. Conti, *Fanfara del costruttore*, Vallecchi, Firenze 1920, pp. 107-110; riedito per i tipi de All'insegna del pesce d'oro, Milano 1974, p. 125.
7. *Ivi*, p. 33.
8. *Ibidem*.
9. *Ivi*, p. 38.
10. *Ivi*, p. 39.
11. *Ivi*, p. 80.
12. *Ivi*, p. 135.
13. *Ivi*, p. 137.
14. *Ivi*, p. 145.
15. *Ivi*, p. 146.
16. *Ivi*, p. 131.



ISBN 978-88-947002-0-6



9 788894 700206