

## Gino Severini e la pittura debole

di Marco Fidolini

Se dovessimo fare una seria indagine critica sull'arte del Novecento italiano e delle avanguardie storiche – ma la ricognizione andrebbe allargata a tutto il panorama mondiale e agli anni che comprendono le archiviazioni dei valori artistici espressi dal dopoguerra almeno fino al Sessanta – ci troveremmo costretti a smusare su numerosi protagonisti di primo piano, mediocri o addirittura superflui. Del resto la nostra condizione mentale, e con essa la sensibilità, si modificano nel tempo attraverso la conoscenza e la maturazione imponendoci ripensamenti su convinzioni che parevano perfino apodittiche. In questa mutazione, almeno nell'ambito artistico, si intrecciano altre occasioni di turbamento e delusione. Penso a quelle opere sognate sulle pagine dei libri d'arte e allo scarto che l'osservazione diretta ci infligge. Ricordo ancora con emozione una monografia di Matisse edita da Skira – quello vero, e allora rigorosamente in francese – pagata ratealmente con qualche risparmio a uno di quei venditori che passavano di casa in casa. Era il 1961 e Parigi incarnava nel mio immaginario di giovane studente dalle ambizioni artistiche l'idea più alta della pittura moderna. Ebbene quando, più tardi, ho visto molti di quei dipinti dal vivo sono rimasto in gran parte deluso. E così è accaduto con diversi Cézanne, con Renoir, con i quadri di Braque successivi al 1914; e con molti altri ancora. Ho capito poi, verificando il fatto anche sugli artisti della mia generazione e quelli più anziani, che il fascino accattivante della riproduzione è quasi sempre inversamente proporzionale alla qualità vera dell'opera reale.

Ma i ripensamenti e le delusioni – che investono peraltro anche l'arte antica – sono più forti e deprimenti in quelle grandi rassegne in cui si celebrano i maestri dell'arte moderna. Tali occasioni permettono di soppesare tutto il percorso dell'artista e magari di avvicinare, in un solo colpo d'occhio, quella decina di capolavori già visti separatamente in altre circostanze. Se poi quei dipinti hanno in parte sorretto un nostro progetto ideale o svelato incognite e itinerari creativi, l'amarezza è ancora più acuta e frustrante. Mi viene in mente la grande mostra romana di Sironi del 1993. I quadri allineati delle *periferie* e dei *paesaggi urbani* – senza dubbio il momento più alto e suggestivo di tutta la produzione dell'artista – mi parvero di colpo, al di là di quell'intuizione esistenziale di desolante spaesamento che si scrollava di dosso l'ovattato provincialismo italiano di quegli anni e la retorica apologetica di regime per confluire in una dimensione culturale più cosmica, di una resa pittorica troppo gestuale e inadeguata a quella lucida avvisaglia sui destini dell'uomo. Insieme a questi inciampi le avversioni, sedimentate e inalterabili, verso un nutrito gruppo di artisti considerati generalmente di grande rilevanza (Carrà, Severini, Soffici, Prampolini, Rosai, Fontana, ecc.) e quelle per una schiera ancora più affollata di presenze altrettanto celebrate ma a mio avviso fittizie, trascurabili o perfino inutili (De Pisis, Tozzi, Campigli, Magnelli, Burri, ecc.).

È noto che gli artisti siano talvolta forniti di paraocchi e inclini a scelte tendenziose e a violente stroncature, tuttavia vorrei provare a motivare le ragioni della mia intransigenza con qualche considerazione esegetica. Tra gli autori attaccabili, appena citati, mi limiterò a qualche riflessione sulla vicenda artistica di Gino Severini che ritengo, peraltro, sufficientemente emblematica.

Il pittore cortonese, trapiantato a Parigi fin dal 1906, firma con Boccioni, Carrà, Russolo e Balla lo storico *Manifesto della pittura futurista* (1910) e da quel momento diventa uno dei protagonisti delle avanguardie storiche del Novecento e delle successive amplificazioni. Dopo un esordio divisionista, non molto dissimile negli intenti a quello degli amici Balla e Boccioni, si getta a capofitto nell'avventura futurista. La sua partecipazione al Futurismo è come quella dei suoi compagni equivoca e lontana dalla concezione plastico-dinamica del geniale Boccioni. Per lui, e per gli altri, il dinamismo verrà inteso come una riduttiva successione seriale dell'immagine. Una sorta di cronofotogrammi desunti da Balla e impiegati per suggerire l'idea del movimento in una successione di immagini in realtà *fisse*. In quanto alla plasticità, il pittore la fiuterà raramente e solo in due o tre quadri.

Ma vediamo di analizzare alcune opere indicando, brevemente, una serie di punti vulnerabili.

Il dipinto *Le boulevard* del 1910/11 scimmietta la fattura di un tappeto – se il termine adombrasse un'ingiuria sostituiamolo con qualcosa di più nobile: arazzo – assemblato con impasti cromatici racchiusi dentro poligoni e sagome stilizzate prive di qualsiasi intento plastico. L'impercettibile suggestione dinamica è suggerita dai deboli scarti delle stesure

dai toni color pastello e dagli inserti neri o bruni. Un *puzzle* più vicino alla concezione formale di un ordine astratto che alle formulazioni scattanti del plasticismo formulato nei proclami futuristi e, per di più, di forte ascendenza decorativa. Ma non si pensi che la grande tela del 1912, *Danza del Pan Pan al Monico*, («la più importante che abbia dipinto un pennello futurista», sentenziava un orbo Apollinaire), introduca quegli elementi plastici e dinamici assenti nell'opera precedente. Tutt'altro: di nuovo una decorazione uscita da una manifattura d'arazzi.

Il passaggio da questa fase decorativa a un approccio più genericamente boccioniano – e già *contaminato* dal clima parigino cubista – si concentra in alcune opere ancora ispirate alle danzatrici, tutte eseguite nel '12. Se le compenetrazioni e l'intreccio simultaneo dei precetti futuristi rappresentano, qui, un salto formale nel lavoro di Severini appare peraltro evidente la scarsa resa del dinamismo plastico. Si tratta ancora di forme sagomate, piatte, semiarrotolate e ondulate dagli spigoli di cartapesta, giocate su forti accenti decorativi e lontane dai volumi elastici o dall'espansione dinamico-plastica di Boccioni. Il movimento è di nuovo descritto da una serie statica di *fotogrammi* e non scaturisce come nei dipinti di Boccioni dalle masse plastiche espanse in ogni direzione della tela (si vedano ad esempio le braccia e le gambe della ballerina in uno dei quadri più ambiziosamente inclini al modello boccioniano come *Dinamismo di una danzatrice*). E c'è un raffronto tematico molto indicativo fra l'opera dei due artisti: la *Carica di Lancieri* di Boccioni e *Lancieri italiani al galoppo* di Severini. Il primo, nonostante una ridotta plasticità per certe forme taglienti, suggerisce il dinamismo e la sintesi del furore guerresco, mentre il dipinto del pittore toscano moltiplica le figure bloccate dei cavalieri per indugiare sugli aspetti descrittivi e sugli inserti decorativi dell'insieme accentuando la staticità della cavalcata. Un altro elemento che salta agli occhi in questi dipinti – ma in realtà investe quasi tutta l'opera di Severini – e che in altre condizioni supporterebbe lo scatto creativo, è la sapiente conduzione del mestiere. In questo caso lo si avverte invece come un limite, come una sorta di applicazione quasi compitata; di chi voglia con buona volontà eseguire al meglio una corretta esecuzione.

Frapposti ai quadri futuristi e a un blocco di opere realizzate negli anni 1916/19, dove l'esibita inclinazione decorativa s'accoda alle tele picassiane, due escursioni passatiste (*Maternité* e *Portrait de Janne*) prossime all'illustrazione che prefigurano le *maschere* e i *Pulcinella* gessosi del *rappel à l'ordre*. E sarà proprio questa stagione, avviata con le decorazioni di Montefugoni (1921/22) e protratta fino al '29, a svelare l'autentica vocazione del pittore. La sua maestria artigianale e la minuta insistenza descrittiva affondano nell'illustrazione di una decorazione, a volte dispiegata come una scenografia teatrale, fitta di *statuine* gessose eppure dai volumi inconsistenti, come gonfi d'aria, e bloccate in una luce solare dalla vaghezza metafisica.

Che dire, poi, della produzione successiva al 1930? Un ostinato rimescolarsi di formalismi decorativi racimolati dalla stagione avanguardista e ricomposti in banali e ridondanti composizioni senza nerbo tra Futurismo e Astrattismo.

Eppure, a partire da Apollinaire, sembra che una moltitudine di illustri studiosi abbia sorvolato su queste letture di un'evidenza rilevante per mostrarci, invece, un grande protagonista dell'arte moderna.

Sarebbe opportuno riflettere su molte archiviazioni che gli storici dell'arte ci hanno confezionato, spesso dubbie, aggiustate e imposte; e magari infarcite di dotte mistificazioni.

Tratto da:

M. Fidolini, *Pustole – Divagazioni sull'arte e sul costume*, Netcons, S. Giovanni Valdarno, maggio 2003.