

# Il segno e la tecnica: la rivista "Il Selvaggio" e il recupero della grafica nel Novecento

LUCA MANSUETO



1. Pagina de "Il Selvaggio", III, 10, 1926.

La rivista "Il Selvaggio", fondata a Colle Val d'Elsa nel 1924, assume fin dal primo numero pubblicato il 13 luglio, un mese dopo l'assassinio di Giacomo Matteotti, una veste di alfiere di quella parte più intransigente del Fascismo campagnolo che aveva risolto col manganello i contrasti ideologici e a cui sembrava ancora possibile avere con la violenza la ragione di chi non aderiva al partito<sup>1</sup>. Le prime uscite sono fedeli sostenitrici dello squadristo contro il tentativo di marginalizzazione, l'adesione al Fascismo è piena in un momento in cui il movimento diventa predominante e dilagante nella sua salita al potere<sup>2</sup>. Nel biennio 1924-1925 si ravvisano i primi segnali di un cambiamento che danno origine alla creazione di quel luogo fantastico della realtà sociale di "Strapaese", l'orgoglio della tradizione agreste, la conoscenza della campagna e dei suoi costumi, la fierezza toscana del contado<sup>3</sup>. Allontanando così il periodico dal Fascismo, Mino Maccari, direttore e proprietario de "Il Selvaggio" con il trasferimento della redazione a Firenze, nell'articolo di fondo intitolato *Addio al passato*, pubblica le nuove linee guida del giornale, che non deve più essere portavoce di un Fascismo combattivo, ma dedicarsi all'arte, alla satira ed alla risata politica<sup>4</sup>. Pertanto, non più una rivista indirizzata alla politica 'spicciola', ma un periodico che si rifugia nell'arte come espressione suprema dell'intelligenza salvandosi "dalla grettezza, dalla banalità, dalle miserie, dal ridicolo d'una politica spicciola [...]" Non c'è che l'arte. L'arte è l'espressione suprema dell'intelligenza d'una stirpe. Una rivoluzione è anzitutto e soprattutto un atteggiamento e un orientamento dell'intelligenza. Dunque dalla produzione artistica noi avremo l'indice

del valore della rivoluzione. Il discorso del Duce alla Mostra del Novecento conferma tale concetto: "esso ha pesato in modo decisivo sulla crisi del 'Selvaggio', il cui atteggiamento aveva già tutti i caratteri d'una manifestazione artistica; sicché nessuno potrà meravigliarsi dell'aver 'Il Selvaggio' chiuso il suo periodo squadristico ed eletto a compito d'una sua nuova vita la coltivazione dell'arte"<sup>5</sup>. La redazione fiorentina di via dei Servi ospita dal 7 ottobre del 1926 una *Mostra permanente per la valorizzazione del disegno italiano*, nel *Gazzettino Ufficiale di Strapaese*, a firma di Orco Bisorco, *alias* Maccari, si legge che i disegni selezionati non sono ornamentali ma "riprova delle nostre idee, e testimonianza delle nostre capacità, delle nostre tendenze e dei nostri sforzi [...] un'arte particolare, dalla quale siam tratti, da molti sintomi confortanti, a ritenere che stia elevandosi a un'eccellenza degna del passato glorioso"<sup>6</sup>. Nel numero del 1° ottobre 1926 [fig. 1] si trova scritto che, nello sforzo di rivalutare un'arte fino a quel punto negletta, troppo aristocratica, troppo sdegnosa e aborrente dal chiasso reclamistico, si intende dar spazio a una esposizione incentrata sulla grafica dei maestri contemporanei<sup>7</sup>. Attraverso questa mostra "Il Selvaggio" opera una campagna di valorizzazione e di ritorno alla pratica disegnativa (fino ad ora complementare alla pittura) intesa come riscoperta della tecnicità restituendo così alla grafica il pieno valore e autonomia artistica al pari delle arti 'maggiori'<sup>8</sup>. Del resto la stessa immagine posta a corredo della notizia dell'inaugurazione, apparsa nel numero del 1 ottobre del 1926, dimostra icasticamente questo intento: *Carrà sur le motif* [fig. 2], un disegno a matita su carta di Ardengo Soffici



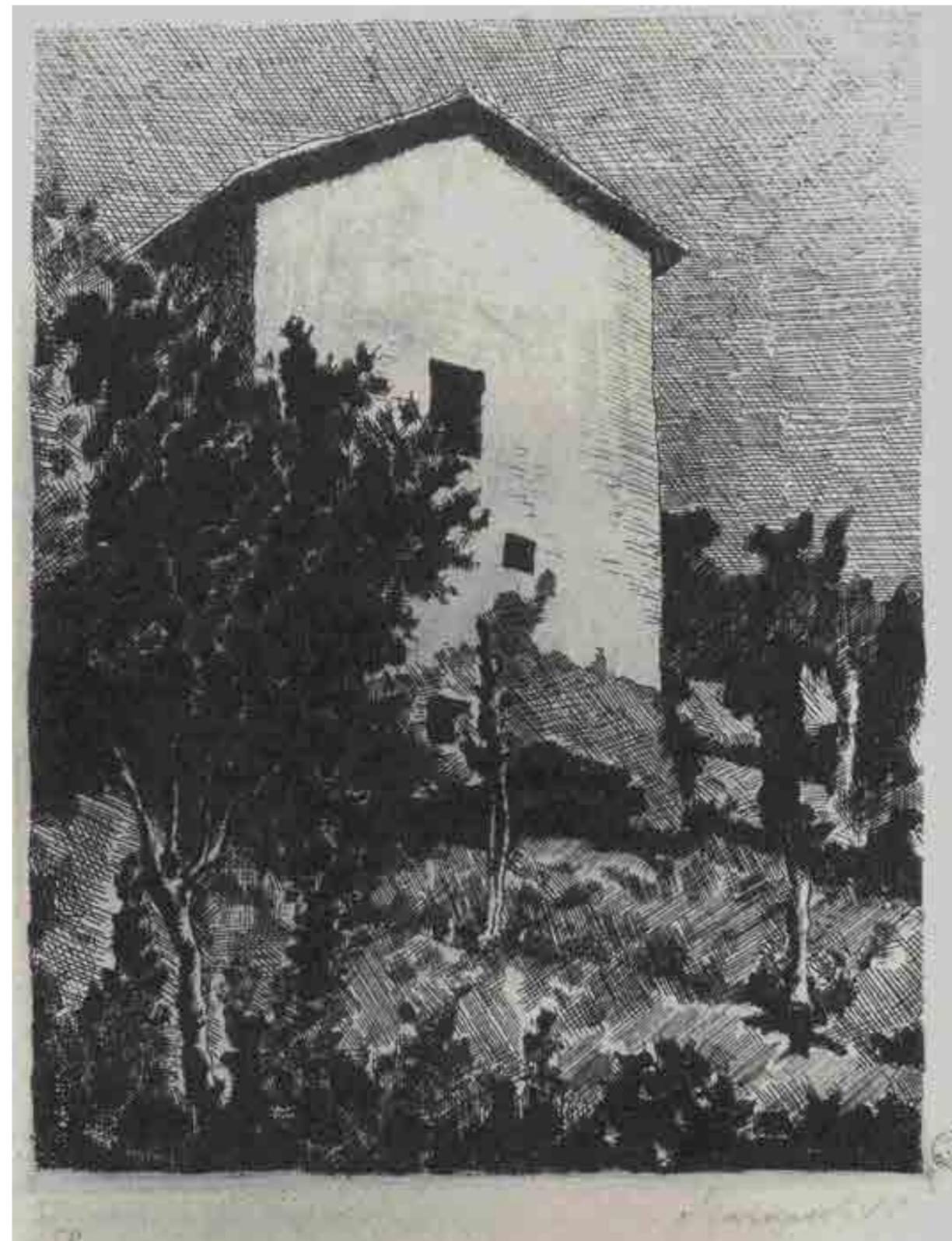
2. Ardengo Soffici, *Carrà sur le motif*, matita su carta, 1926. Roma, collezione privata.

che raffigura il pittore alessandrino mentre disegna *en plein air* su un cavalletto, un autentico invito a seguire le orme dell'artista, portatore del sapere e della tecnica. Soffici e Carrà sono “i due cari nomi delle belle battaglie artistiche contemporanee, i due maestri d'onestà e di salute pittorica in tanto imperversare di europeismo e di ciarlataneria generale”<sup>9</sup>. La poca attenzione degli artisti italiani per l'incisione calcografica si rivela anche in una contenuta tendenza a ritenerla indipendente rispetto alla pittura, infatti la grafica ha un ruolo secondario fino ad allora. La rivista “Il Selvaggio” ha il merito di diventare veicolo di diffusione dell'interesse per le stampe che, grazie alla pubblicazione delle incisioni e dei disegni di artisti contemporanei, anima questo interesse verso la grafica promuovendo mostre, come quella della *Stanza del Selvaggio*<sup>10</sup>. Questa è la prima mostra d'arte del *Gruppo del Selvaggio*, un'esposizione perpetua di pitture sculture e disegni, inaugurata il 27 febbraio 1927 in un locale in via San Zanobi 60 a Firenze alla presenza del Mini-

stro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, in rappresentanza del Governo<sup>11</sup>.

Le immagini pubblicate all'interno della rivista non sono schizzi, ma autentici disegni finiti che intendono dimostrare il valore della grafica qualificata come genere autonomo. Prendendo in prestito le parole di De Chirico sul disegno di Ottone Rosai, “i paesaggi, le figure e gli oggetti, tendenti come verso un miglioramento e non fissati nell'idiota pretesione di un'opera falsa che vuole avere le sembianze d'opera definitiva”<sup>12</sup>. La pratica disegnativa è celebrata come arte capace di rendere il massimo delle impressioni e delle intenzioni con il minimo degli strumenti: la semplicità è accreditata come valore essenziale. Il disegno e le incisioni sono intesi come testi indipendenti, esempi di temi con il solo semplice richiamo nella didascalia della tecnica e dell'autore (*Puntasecca di Ottone Rosai; Acquaforte di Giorgio Morandi*)<sup>13</sup>.

Dal settembre 1926 “Il Selvaggio” pubblica con regolarità l'opera incisa di Giorgio Morandi, variando nei soggetti, da paesaggi, nature morte e ritratti. Come detto, vi è una precisa scelta editoriale di fissare queste opere al valore prettamente iconografico, quasi didascalico, puri esempi del genere paesistico, ma non solo, la presenza di tale genere nel “Selvaggio” si lega al desiderio della descrizione del territorio e di una riconoscibile geografia agricola<sup>14</sup>. Il paesaggio raffigurato è colto nell'immediatezza, non si tratta della mera riproduzione dell'ideale di “Strapaese”, sono spesso paesi abbandonati, motivi di case su colline, pendii e marine dove le figure umane non sconvolgono l'autonomia e il silenzio dei luoghi. Emblematica è la pubblicazione nell'aprile 1928 sul “Selvaggio” dell'acquaforte di Morandi *Case a Grizzana* [fig. 3]<sup>15</sup>. La semplicità di Morandi, oltre alle celebri nature morte, è espressa in questa veduta in cui il volume dell'edificio assume una monumentalità insolita grazie al taglio ribassato. Il confronto con l'olio non lascia dubbi sulla derivazione dell'incisione [fig. 4], ma soprattutto si nota come il linguaggio sia il medesimo nel passaggio dalla tecnica pittorica a quella calcografica. Morandi mantiene inalterate le qualità tonali e luministiche, la reciprocità tra incisione e pittura è tale che nei tratteggi delle acqueforti si può vedere il sovrapporsi delle pennellate, “perfino dove il bianco della carta affiora puro, sia a indicazione di colore locale, sia a raffigurare un'incidenza luminosa, il



3. Giorgio Morandi, *Case a Grizzana*, acquaforte, 1927.



4. Giorgio Morandi, *Paesaggio (Case a Grizzana)*, olio su tela, 1928. Roma, Camera dei Deputati.

suo valore di zona cromatica, redenta da una stretta servitù chiaroscurale, dichiara senza possibilità di dubbio la sua discendenza pittorica [...] Morandi fu portato a trasferire anche nella pittura a olio la stessa riduzione del mezzo cromatico a due tonalità fondamentali, né fra loro irriducibili, che una diversa accentuazione plastica arricchisce di una quasi infinita varietà di suggerimenti cromatici<sup>16</sup>.

Da quest'acquaforte notiamo un espediente tecnico usato da Morandi, quello dell'interruzione e dell'interferenza nelle trame che creano un segno indotto, visibile in modo netto sia nelle ampie sia nelle più ridotte campiture bianche dell'acquaforte. I contorni indotti, non delineati, definiscono lo sfumato dando un aspetto vibrante della luce. Certamente i segni così indotti, sia dalle interferenze di contatto (sovrapposizioni) o dal distacco, formano trame all'interno di altre generando spesso le forme. Come nota Raggianti, "la conoscenza nostra di Morandi è stata affidata al "Selvaggio". Non si può dimenticare che il "Selvaggio", fin dal 1927, ha presentato come "maestri", i maestri del nostro tempo, Morandi, Carrà, Rosai e De Pisis<sup>17</sup>. Sono anni, questi, della piena riscoperta non solo del disegno, come autonomo rispetto alla pittura, ma anche della sperimentazione delle tecniche calcografiche d'incisione indiretta e diretta praticate dai 'maestri' del Novecento, non a caso nell'aprile del 1927 si inaugura a Firenze la *Seconda Esposizione Internazionale dell'Incisione Moderna*, aperta fino a giugno, rassegna che dedica una sala all'esposizione delle opere calcografiche degli artisti contemporanei che fanno parte de "Il Selvaggio". I nomi presenti nella sezione sono: Carlo Carrà con ben nove acqueforti e una litografia; Achille Lega con tre acqueforti e due puntasecche; Nicola Galante con cinque xilografie; Mino Maccari con ben otto esemplari di xilografia; Giorgio Morandi espone cinque acqueforti di cui un paesaggio e le altre nature morte; Ottone Rosai è presente con cinque puntasecche; Pio Semeghini con cinque acqueforti, una puntasecca e quattro bulini; Ardengo Soffici con una xilografia, due monotipi su vetro e ben cinque puntasecche<sup>18</sup>.

È proprio la mostra fiorentina del 1927 a dare un contributo notevole al risorgere dell'incisione moderna nella sua autonomia e dignità artistica, non più dipendente dalla pratica pittorica, non più relegata nelle mostre "o per corridoi, o su per le scale, o comunque a riserbargli un luogo di secondaria

importanza<sup>19</sup>. Nel catalogo si legge che l'intento è quello di portare un sano e notevole contributo al risveglio che l'arte dell'incisione è riuscita ad ottenere in Europa e in America, mirando in particolar modo a creare un nucleo di studiosi e di tecnici capace di coordinare tutte quelle iniziative che ne determinano l'affermazione e il successo<sup>20</sup>. L'esposizione annovera un comitato esecutivo di prim'ordine: presidente Giovanni Poggi (direttore degli Uffizi), segretario Aniceto Del Massa e come membri, solo per citarne alcuni, Heinrich Bodmer (Direttore dell'Istituto Tedesco di Storia dell'Arte di Firenze), Celestino Celestini (direttore della Scuola d'Incisione dell'Accademia di Firenze), Harold Goad (direttore dell'Istituto Britannico fiorentino), Gustave Soulier (vice direttore Istituto Francese fiorentino), Nello Tarchiani (direttore Museo San Marco) e una serie di noti pittori-incisori<sup>21</sup>. Questa mostra si connette in modo stringente con un'opera editoriale *Atlante dell'incisione moderna*, redatta dal segretario dell'esposizione Aniceto Del Massa con Vittorio Pica, pubblicazione ufficiale della mostra che riassume gli orientamenti della produzione incisoria moderna e pubblica monografie analitiche su ogni singola nazione partecipante. Del Massa, nel suo saggio *L'incisione moderna in venti nazioni*, all'interno dell'*Atlante*, nella sezione Italia annovera Morandi tra gli acquafortisti di talento insieme a Ottone Rosai, Pio Semeghini, Achille Lega e Mino Maccari, affermando che il *peintre-graveur* bolognese "si dimostra oltre che un compositore di talento, un disegnatore sobrio e sintetico inteso del soggetto a esprimere l'essenziale significato"<sup>22</sup>.

Un giudizio, questo di Del Massa su Morandi, che segue quanto scritto da Achille Lega nel "Selvaggio" (30 luglio 1927) sulla cui pagina troviamo un'acquaforte del pittore bolognese<sup>23</sup>. È dalla lettura del brano di Lega che desumiamo tutti i caratteri distintivi del Morandi *peintre-graveur*, ma soprattutto notiamo un giudizio che anticipa quanto scritto da Del Massa poco dopo nell'*Atlante*. Così Lega scrive: "Fra gli artisti dell'attuale generazione è certamente uno dei più singolari e sinceri pittori il bolognese Giorgio Morandi, nel quale la personalità assume immediatamente una fisionomia particolare e di grande interesse. Il suo carattere sobrio, modesto, il suo amore per l'arte si rivelano nei suoi quadri egli è semplicemente un onesto e calmo artista, anima sensibile, che dipinge con coscienziosità assai

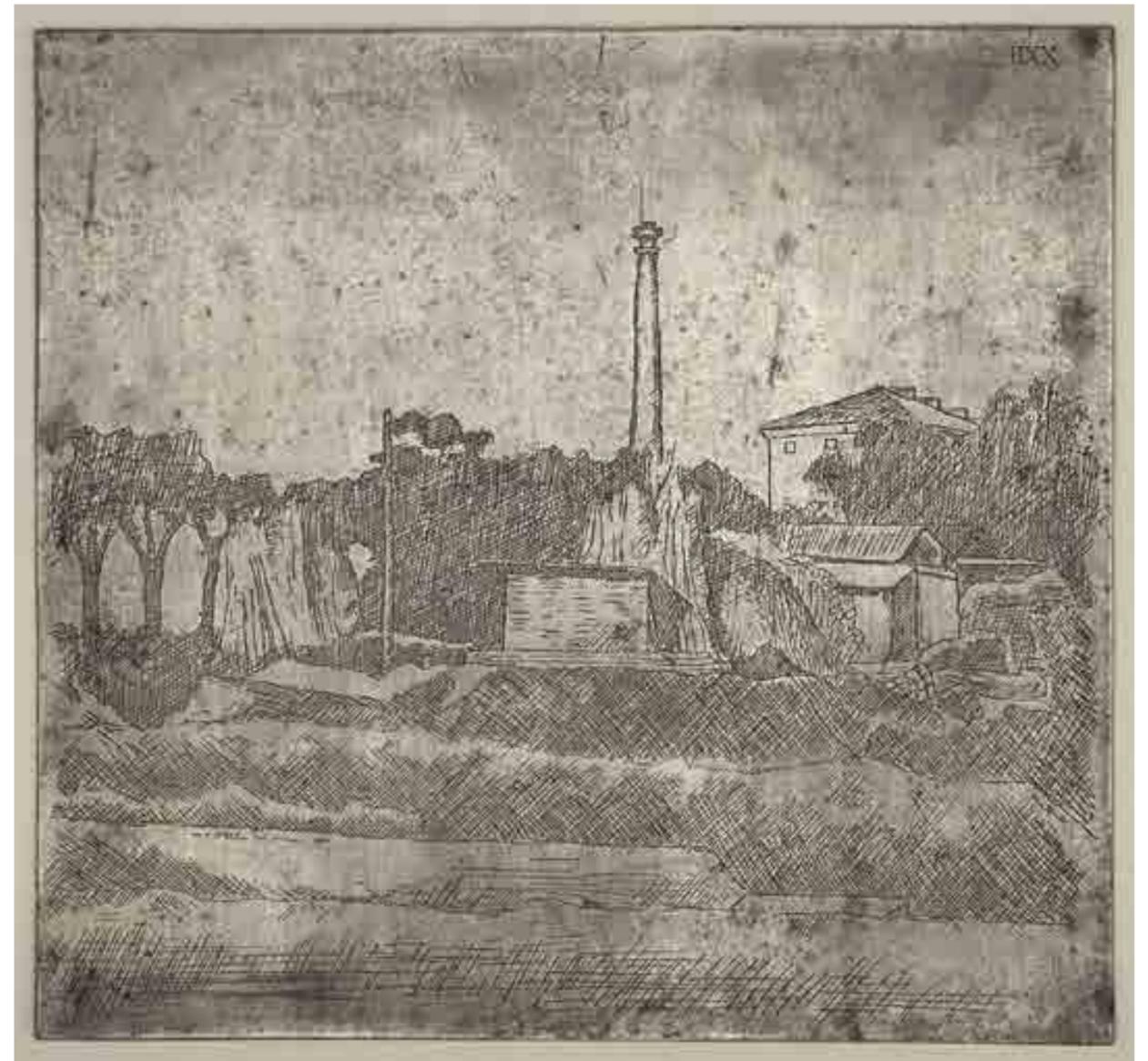
rara nei tempi che corrono. Nei dipinti del Morandi si notano unità di visione, spirito d'osservazione indipendente e sincero, (non è uno di quei tanti artisti che non avendo nulla da dire, cercano d'illudere, e d'illudersi, dipingendo delle opere puerili, grottesche, letterarie di seconda e di terza mano), lavoro lento e incontestabile, fatto di prove e riprove, inteso a studiare e approfondire sempre più l'opera, a caratterizzarla, nel disegno, nei volumi, e negli impasti, fino a portare il dipinto a una colorazione chiara, fine, armoniosa, rifuggente da ogni trucco e da ogni imbellettatura<sup>24</sup>.

Nei due commenti, di Lega e Del Massa, emergono aggettivazioni simili per il lavoro di Morandi, a pochi mesi di distanza appare chiaro che i due autori facciano specchiare l'indole dell'artista bolognese in modo speculare alla sua pratica pittorica e incisoria, un carattere ed esercizio artistico misurato, severo e controllato, quella sobrietà indice dell'attenzione al geometrismo architettonico delle nature morte e all'armonia costruttiva dei paesaggi. Nelle sue lastre la geometria del tratto è molto semplice, un rigore formale e tecnico che contraddistingue tutte le sue matrici, in ogni esemplare si nota il sapiente studio delle linee nelle varie morsure con l'acido, "quando la lastra è compiuta, sembra davvero che d'un colpo solo sia stata impressa: e sul rame come sulla carta"<sup>25</sup>. Morandi traduce le sue opere pittoriche tramite sistematici e giustapposti reticoli segnici, una scrittura meticolosa nella quale nulla è lasciato al caso o all'estemporaneità; il suo lavoro grafico prevede bagni acidi in morsura utilizzando il lento e preciso mordente olandese, come lui stesso scrive al direttore della Regia Calcografia Carlo Alberto Petrucci<sup>26</sup>.

L'attività incisoria di Morandi è intensissima, realizza tra il 1927 e il 1933 ben ottantasei lastre calcografiche riprendendo spesso soggetti già formalizzati in pittura, ma applicandosi con una tecnica molto raffinata, eseguita per linee sottili e rettilinee con incroci a reticolato per rendere il chiaroscuro, "piegando il tratteggio non solo a esprimere il chiaroscuro o le ombre, ma a suggerire gradazioni d'intensità cromatica e fino la diversità del timbro"<sup>27</sup>.

La primissima acquaforte di Morandi apparsa nel "Selvaggio" risale al 1° ottobre 1926 dal titolo *Paesaggio con la ciminiera*, la cui matrice di zinco [fig. 5] si conserva all'Istituto Nazionale di Grafica di Roma (inv. 1799/16; mm 229x245mm)<sup>28</sup>.

Dall'osservazione della lastra si notano segni di abrasioni realizzate da Morandi dopo la realizzazione dell'inciso tramite la morsura. Gli strumenti idonei a tale scopo sono il raschietto e il brunitoio, l'uno a sezione triangolare con gli spigoli affilatissimi, l'altro è uno strumento di acciaio a sezione ellittica e dalla superficie estremamente levigata. Con il raschietto Morandi esercita un'azione meccanica di raschiatura mentre con il brunitoio leviga e omogeneizza la parte abrasa. Nella parte superiore della lastra si notano sparsi attacchi corrosivi puntiformi dell'acido, dove l'effetto di copertura durante la morsura non ha avuto un effetto desiderato. Il miglioramento della tecnica in Morandi la rileviamo a strettissimo giro, infatti nella lastra per la *Natura morta con pannello a sinistra* [fig. 6]<sup>29</sup>, pubblicata nel "Selvaggio" del 15 agosto 1928, si percepisce l'utilizzo di ben tre morsure a coperture replicate. Questa tecnica consiste nell'applicazione di una preparazione sottile e uniforme di vernice sulla superficie della lastra, rendendola così impermeabile all'azione dell'acido e, allo stesso tempo, cedevole all'azione della punta di metallo per realizzare il disegno. Le punte metalliche per tracciare il disegno a ricalco, nel momento in cui solcano la preparazione, producono segni monocordi ovvero senza modulazione chiaroscurale, l'unica possibilità che ha l'incisore è quella di diversificare i tracciati utilizzando stili di diverso calibro dal più sottile, aghiforme, al più spesso. Altro accorgimento è quello di ripassare più volte i segni che si intendono più larghi oppure accostarli lasciando che in morsura si fondano in uno solo. Il procedimento d'incisione per morsure replicate prevede che le prime aree ad essere protette dall'azione corrosiva siano quelle che in stampa daranno valori tonali più lievi, mentre l'ultima morsura renderà i valori tonali più scuri. L'incisore, ogni qual volta intenda proteggere le parti di inciso già corrose in precedenza, deve togliere la lastra disegnata dal mordente, sciaccuarla eliminando i residui di acido, asciugarla e poi stendere la vernice di riserva ed immergerla nuovamente nel bagno corrosivo. Morandi in questa lastra, come nella precedente, utilizza il raschietto e il brunitoio sia nell'ampia piega della stoffa sia a destra della bottiglia sia al centro per attenuare le corrosioni che il mordente provoca insinuandosi sotto la cera sciolta in essenza di trementina o ben-



5. Giorgio Morandi, *Paesaggio con la ciminiera*, matrice di zinco incisa, 1926. Roma, Istituto Nazionale di Grafica (inv. 1799/16) ©Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

zina, oppure rielaborando le trame con il bulino e la puntasecca.

Come nota Lamberto Vitali, nelle opere grafiche in acquaforte di Morandi è evidente non solo la sua conoscenza tecnica, ma soprattutto il possesso e maestria nell'applicazione da esperto artigiano che, con meticolosità e precisione lenticolare, esegue i tracciati sulla lastra. "Per Morandi l'acquaforte non è un disegno sulla lastra, fra rapido e divagazione brillante, con tutti gli slanci di un 'improvviso', ma qualcosa di altrimenti inottenibile, di profondamente meditato,

voluto, pesante, senza nessuna avventura, senza mai sperare nelle felici riuscite del caso e negli azzardi della morsura"<sup>30</sup>.

Il rigore formale, il reticolo fitto e serrato dominato da tracciati paralleli si alterna a zone di bianco assoluto che denotano gli effetti luministici e il gioco tonale. La quasi totalità delle incisioni di Morandi è realizzata con una morsura piana o per l'aggiunta di morsure successive. Quest'ultima tecnica è assai difficile e richiede un notevole dominio e controllo del mezzo oltre a un preciso progetto iniziale e



6. Giorgio Morandi, *Natura morta con panneggio a sinistra*, matrice di zinco incisa, 1927. Roma, Istituto Nazionale di Grafica (inv. 1799/18) ©Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

idea dell'effetto finale desiderato. Ogni opera è la testimonianza di un particolare approccio con la natura, in una dimensione che recupera e pone in primo piano il silenzio e l'attesa<sup>31</sup>. Egli inizia con il trasporto del disegno sulla vernice di preparazione della lastra, procedimento questo che consente nella tecnica dell'acquaforte un controllo regolare delle aree da elaborare. La prima stesura dei tracciati grafici è importante per Morandi, egli prima incide quelli che dovranno essere più scuri nella stampa, attraverso un primo bagno in acido, poi aggiunge un'altra serie di intrecci segnici sovrapposti ai primi, o accostati, procedendo ad un'altra morsura. La parole che seguono di Achille Lega bene descrivono il profondo significato dell'opera grafica morandiana: "Ecco riapparire le cose negli umani aspetti e si fa sentire la poesia di cui sono animati gli oggetti di più comune confidenza, come bicchieri, bottiglie, lumi a petrolio, tovaglioli, raggruppati sopra un tavolo dalle chiare colorazioni e dal di-

segno sempre conforme alla volontà estetica. Dalle nature morte, ai paesi, sino alle mirabili acqueforti emerge uno studio sincero subordinato ad una concezione amorosa della pittura [...] attraverso tale esperienza plastica si afferma quella sua particolare gentilezza di spirito, quel senso moderno della composizione, che costituiscono si può dire, la fisionomia della sua arte; fusione di due elementi (forma-colore) [...] Pochi sono come il Morandi capaci di tanta sobrietà, e pochi sono quegli artisti che possono gareggiare con lui nella sincerità di un linguaggio artistico e di sentimento poetico"<sup>32</sup>. Aniceto Del Massa elogia le medesime caratteristiche anche nell'opera incisa di Ardengo Soffici "il credo estetico del Soffici che egli stesso ha più volte esposto e che nella *sintesi realistica* chiaramente si riassume, lo conduce a realizzare sulla lastra con la punta d'acciaio, con franca e sobria sapienza di segno, composizione di paesaggio e di figura in cui l'armonia costruttiva e i valori plastici ravvivati da

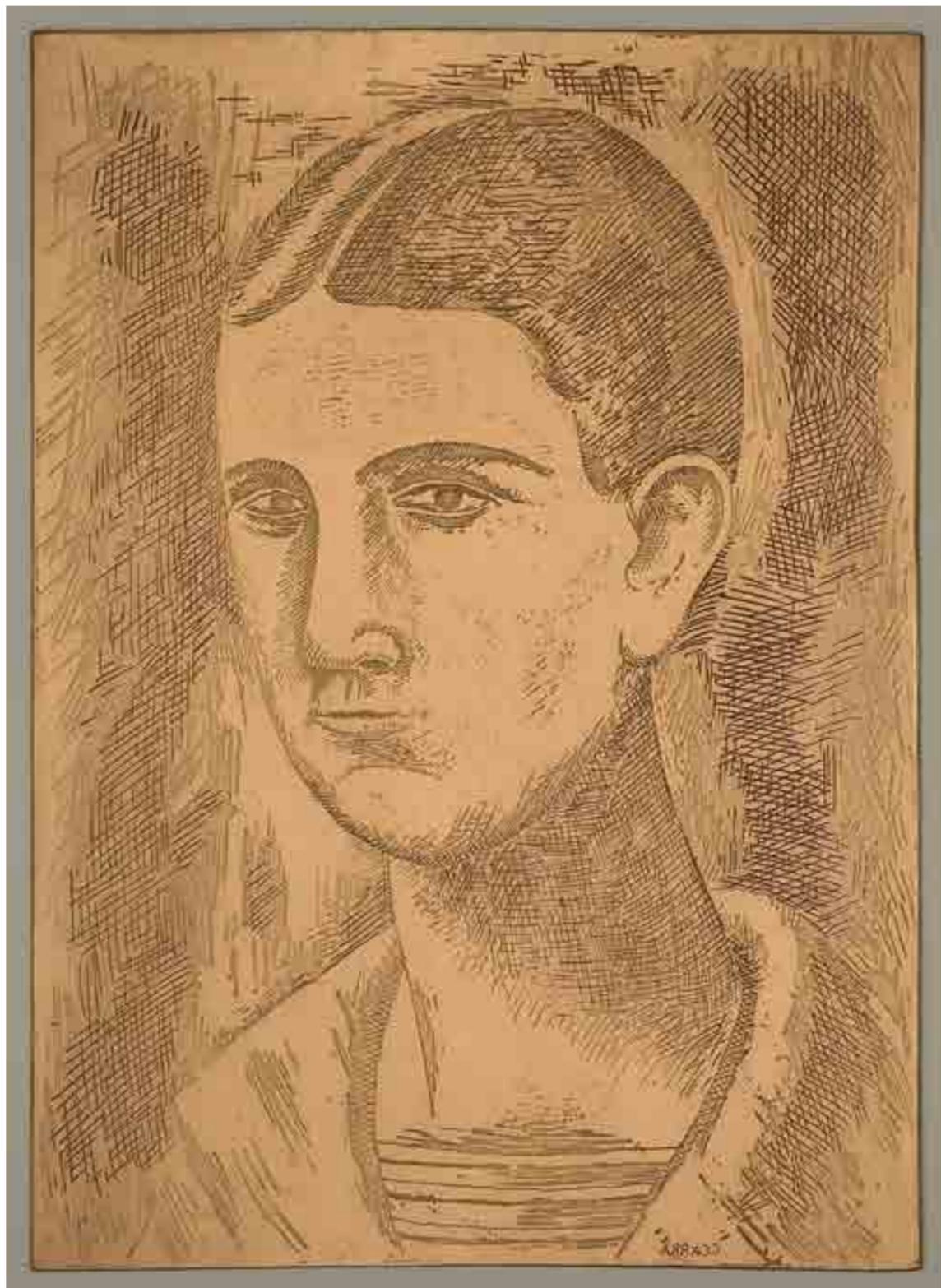
una forte e spirituale coscienza della realtà, dominano e si fondono in un lirismo che quella realtà vivifica e trascende"<sup>33</sup>.

Differentemente da Morandi, che lavora con la tecnica calcografica d'incisione indiretta, Soffici utilizza la puntasecca, tecnica calcografica d'incisione diretta. Egli scalfisce la lastra metallica con uno stilo acuminato, offrendogli la possibilità di un tracciato grafico simile al disegno su carta, libero e autonomo, disinvolto e spontaneo. Soffici incide la superficie della lastra con la punta acuminata di uno stilo d'acciaio, una semplicità nell'uso che offre la possibilità di disegnare con estrema libertà e disinvoltura sulla matrice. Soffici procede realizzando il disegno dal vero, nella misura desiderata, poi il foglio viene direttamente calcato sulla lastra inchiostrata e inciso senza pentimenti o correzioni, come ben visibile nelle marine di Forte dei Marmi ottenute con pochi segni decisi<sup>34</sup>. La punta procede perpendicolarmente alla matrice e può essere impugnata come un *lapis*, se l'intaglio deve essere tenue, mentre per i segni più forti tiene lo stilo con due mani esercitando maggiore forza; l'inclinazione dello strumento sulla lastra fa sì che si ottengano segni diversi<sup>35</sup>. Il supporto metallico si trasforma in tenera carta, piano duttile che consente un'esecuzione di getto, immediato, il gesto che si fa azione repentina privo della meditazione e progettualità. Il tracciato della puntasecca esalta la dinamica del gesto della mano, la difficoltà si riscontra nel mantenere la spontaneità ostacolata alla naturale resistenza e attrito tra la matrice e lo stilo metallico. Spesso Soffici utilizza entrambe le facce della lastra producendo un abbassamento delle barbe, che altro non sono che sollevamenti di metallo ai bordi del segno che in fase di stampa trattengono l'inchiostro conferendo effetti evanescenti. Utilizzando anche il *recto* della lastra per altre puntasecche, in fase di stampa, si ottengono appiattimenti dei segni nel *verso* a causa della pressione, comportando così a una ripresa dei tracciati incisi per le successive tirature.

L'attività grafica di Carrà inizia nel 1922 con una decina di acqueforti che riprendono motivi disegnati durante il decennio precedente, consentendogli così di esercitarsi nella tecnica calcografica appena intrapresa. Il suo *corpus* grafico prende avvio con traduzioni dal linearismo preciso e pulito con pochi tratti essenziali come nella *Testa di ragazzo*<sup>36</sup> pubblicata da Carrà nello stesso numero del "Sel-

vaggio" in cui appare il già citato *Paesaggio con la ciminiera* di Morandi<sup>37</sup>. In questo ritratto, eseguito in acquaforte e puntasecca si osserva il segno nudo e crudo senza modulazioni, senza effetti di compiacimento estetico e di profondità, una povertà di segni che ben si adatta al primitivismo del suo mondo. Dall'osservazione della lastra di rame incisa [fig. 7]<sup>38</sup> emergono i segni rilevati dei contorni netti e precisi della forte prominenza della canna nasale e delle arcate sopracciliari, al pari di una scultura romanica. Il suo tracciato è grave e drammatico, un'asperità ed essenzialità del segno scheletrico che dichiara una piena coscienza del rigore delle forme classiche<sup>39</sup>. "Ma come ho segnalato con occhio franco le particolari debolezze di stretto ordine tecnico, così debbo aggiungere che nell'opera di Carrà esse hanno importanza assai relativa e non possono scandalizzare se non chi guarda alla veste senza curarsi d'andar più oltre. Il segno duro, crudo, rotto, pochissimo modulato che il nostro artista predilige, mi sembra il più adatto a render gli aspetti essenziali e solenni del primordiale suo mondo, dove tutto è ridotto a una corposità quadrata e grave e a una composizione schematica, ma pur studiaticissima e dove non v'è traccia dell'accidentale e dell'occasionale"<sup>40</sup>. Il *Selvaggio*" pubblica di Carrà l'acquaforte-puntasecca *Vecchio porto di Camogli* (15 febbraio 1927)<sup>41</sup>, già esposta nella *Stanza del Selvaggio*, il soggetto è quello della marina versiliese ripreso nella consistente serie di vedute che Carrà e Soffici eseguono durante il loro soggiorno estivo del 1927, traducendoli in oli, tempere, disegni e stampe che spesso si scambiano come testimonianza di un comune confronto.

Con questi esempi si ha la prova che "Il Selvaggio" diventa il mezzo per un'autentica diffusione e conoscenza dell'opera incisa di questi grandi artisti del Novecento, ma sempre con una aderenza e predilezione al tema della natura, a partire dalla puntasecca di Soffici *Il barcone*, esemplare esposto alla *Seconda Esposizione dell'Incisione Moderna* di Firenze del 1927 e pubblicata in grande formato sul "Selvaggio" del dicembre 1928 [fig. 8]<sup>42</sup>. Il soggetto viene nuovamente affrontato nell'incisione *Cabine a Forte dei Marmi*, da cui deriva l'olio omonimo, del tutto paragonabile all'analogo motivo più volte dipinto da Carrà, *Spiaggia del forte dei marmi* (1927). Così Achille Lega su Carrà nelle pagine de "Il Selvaggio" del 1927: "è doveroso accennare alla



7. Carlo Carrà, *Testa di ragazzo*, matrice di rame incisa, 1919. Roma, Istituto Nazionale di Grafica (inv. 1899/1) ©Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.



8. Ardengo Soffici, *Il barcone*, puntasecca, 1926, pubblicata su "Il Selvaggio", V, 16, 1928.

sua ultima produzione, marine, paesi, e composizioni. Uscito dallo studio, per ritornare alla natura, per ammirarla nei multiformi aspetti, e nella magnificenza delle stagioni, Carlo Carrà crea ora solidi paesaggi, illuminati, ben disegnati e costrutti. Precisione coloristica accoppiata ad uno studio amoroso delle cose, rievocazioni poetiche della natura di una festante freschezza: cieli ariosi, monti, laghi, luoghi ombriati e romantici, son colti nella loro schematica architettura<sup>743</sup>.

Se Carrà e Soffici sono accomunati dal tema della marina, i soggetti delle incisioni di Lega provengono quasi sempre dalle fotografie o cartoline, un caso lo abbiamo proprio nel numero del 30 novembre 1927 del "Selvaggio". Il soggetto è tratto da una fotografia che ritrae il fratello Giorgio, ancora bambino, con un gattino tra le braccia. Da questa fotografia Lega inizia un processo di studio attraverso uno schizzo, due acqueforti e un dipinto, con pochissime varianti ma sempre con alcuni elementi distintivi quali il colletto del grembiule e le sue pieghe e il gatto tra le mani<sup>44</sup>. I primi passi dell'attività incisoria di Lega devono certamente connettersi alla frequentazione

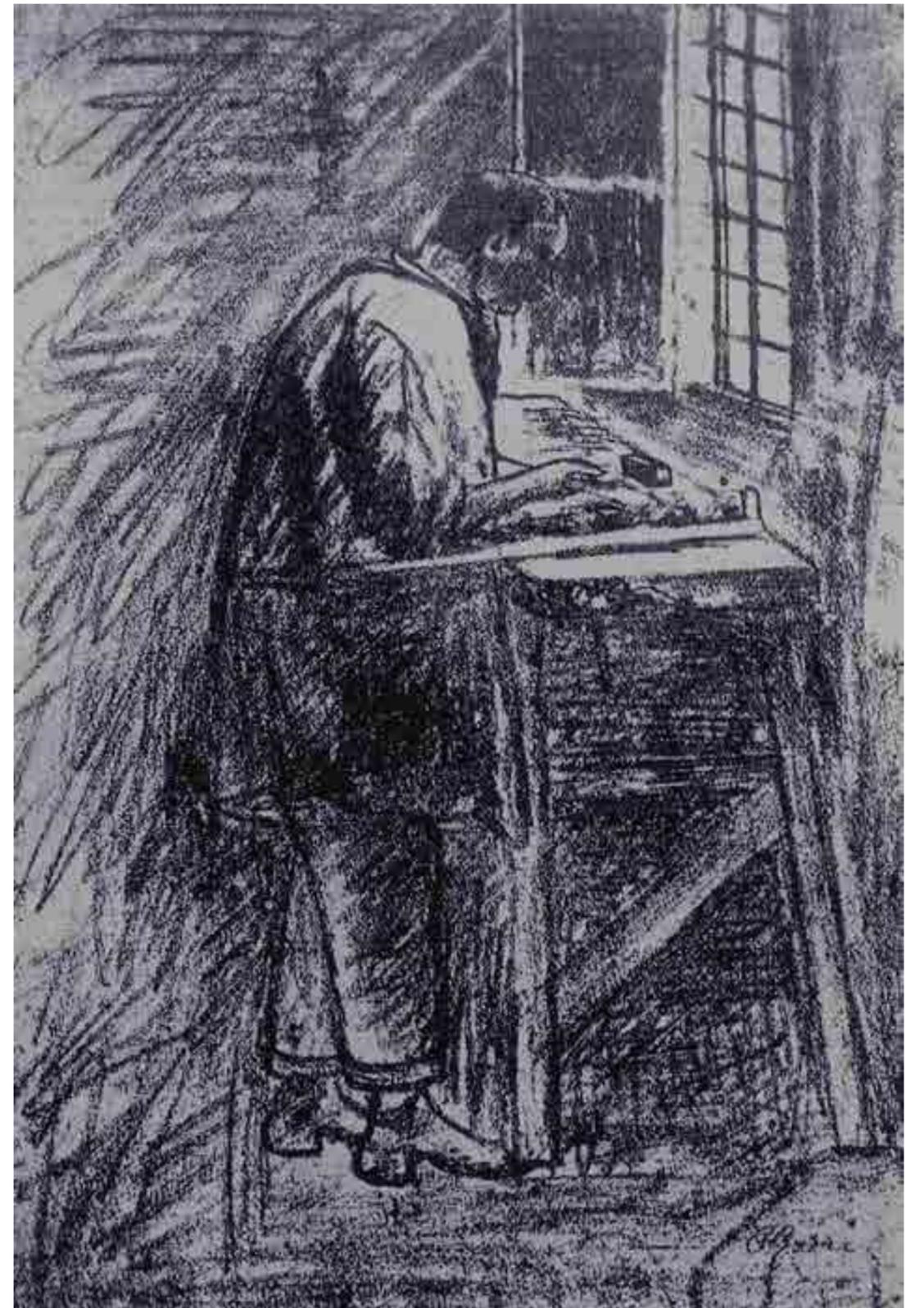
di Celestino Celestini nella Scuola Libera d'Incisione dell'Accademia di Firenze. Nata nel 1912, per volere dell'allora Direttore dell'Accademia di Belle Arti Francesco Gioli e del pittore Ludovico Tommasi, la titolarità della cattedra è affidata a Celestini il quale ha come allievi Soffici, Chiglia, Graziosi, Viani, Rosai, Lega<sup>45</sup>. Le incisioni di Celestini influiscono sulle prime prove grafiche degli allievi, i suoi paesi e borghi arroccati su alture e colline scoscese sono i suoi tratti identificativi, paesaggi immersi in atmosfere crepuscolari e fortemente chiaroscurate<sup>46</sup>. Immagini di un tempo sospeso, in attesa, in cui domina il silenzio e l'assenza dell'uomo, rifugiato nelle rocche incise delle lastre. L'eredità di Celestini è nelle prime incisioni di Lega e di Rosai i quali frequentano negli stessi anni la Scuola d'Incisione fiorentina, un comune modo di fare e una preferenza per medesimi soggetti con l'inserimento di personaggi che popolano le piazze e le strade delle loro città e campagne. Un'adesione al vero, una realtà quotidiana lontana dalla fascinazione delle metropoli, bensì la vita di quartiere, piccola e semplice<sup>47</sup>. Firenze, con la presenza dell'Accademia e del "Sel-

vaggio”, diventa la protagonista per la propulsione delle tecniche calcografiche. Nella scuola di Celestini si lavora su grandi formati e modelli, lastre di dimensioni notevoli in acquaforte e acquatinta. La pratica è offerta a Rosai da Primo Conti il quale lo coinvolge per la rivista “Il Centone” (copertina n. 3-4) insieme ad Achille Lega (n. 5-6)<sup>48</sup>. Rosai ritorna all’incisione nel 1927 per la *Seconda Esposizione Internazionale dell’Incisione Moderna* di Firenze, con una predilezione per la puntasecca. Da quell’anno inizia la collaborazione di Rosai, Soffici e Lega al “Selvaggio” di Maccari che, avendo sede a Firenze, può contare sui contributi degli artisti fiorentini e toscani.

Nelle sei puntate di Rosai eseguite per l’*Esposizione* fiorentina appare la sua personalità ben decisa attraverso i soggetti che più lo caratterizzano ponendosi davanti alla realtà, al vero della quotidianità, attraverso i mezzi espressivi più congeniali. Paesaggio di campagna e città vivono in Rosai, istanti come fotografie catturate dagli occhi e dalle mani dell’artista sulla lastra metallica. I suoi segni sono decisi, dominati dai bianchi, tuttavia emergono ampie zone dove la trama dei tracciati si fa fitta e caotica, senza pentimenti, elogiando il primato del disegno e della libertà espressiva. La ricerca di Rosai s’indirizza verso la scoperta dell’umanità quotidiana, figure di uomini e donne immerse in un’atmosfera cruda e difficile, scene anguste e malinconiche<sup>49</sup>.

Il disegno *L’artigiano*, pubblicato nel secondo numero de “Il Selvaggio” nel 1927 [fig. 9], è emblematico del mondo al quale Rosai fa riferimento: quello del lavoro manuale, del sapere antico, della pratica di bottega. Vediamo un ebanista, colto nel suo lavoro, chinato al tavolo con tutti gli strumenti disposti e descritti esattamente. Pochi elementi, poche sagome che però illustrano con dovizia di particolari la pratica di bottega: chiodi, squadre, scalpelli, pialle. “Il segno, di grossa matita nera, tracciato da Rosai, scava e modella, sulla carta, quasi come uno stru-

mento di ferro che intagli la forma plastica al legno, dalla terra. Ed è la rivelazione, la confessione, di una tendenza plastica e scultorica della sua visione, in cui la realtà è qualcosa, sempre, di concreto e di tangibile<sup>50</sup>. Se qui raffigura un uomo intento al lavoro manuale, gli altri personaggi delle sue puntate sono uomini che giocano nelle taverne, come ne *Il biliardo*, olio pubblicato nel numero del 15 febbraio 1927, e nella puntasecca *Lo stallaggio* del 30 luglio 1927<sup>51</sup>. In quest’ultimo inciso, la naturalità della scena è colta come in un’istantanea, una sporadicità dell’azione. *Lo stallaggio* è tirato in sette esemplari firmati e datati, quello pubblicato ne “Il Selvaggio” è di primo stato e lo si nota dai segni più decisi e scuri per le ombreggiature e per il fondo nero del locale creato con l’infittirsi delle linee che non seguono un ordine predeterminato. Evidente il desiderio di Rosai di riconoscersi con gli esseri che fanno ressa nei vicoli, dentro le botteghe d’artigiano e nelle osterie<sup>52</sup>. Egli sceglie nelle sue immagini i più umili della popolazione delle periferie e delle campagne, un società di miserevoli, emarginati in ambienti stantii e taverne<sup>53</sup>. In conclusione, nessuno più di Achille Lega può descrivere meglio la poetica di Rosai e la sua visione pittorica, nelle pagine del *Selvaggio* lo definisce un narratore scrupoloso e poeta che dipinge i suoi tipici personaggi raccolti a conciliabolo, intenti a giocare e a bere, “il suo pennello li rende con tale carattere che sembra quasi di rivedere il Rosai dar un picchietto, ora nella spalla a quello, ora all’altro, in segno di affetto e ringraziamento per avergli servito da modello. Le figure caratterizzate da un sano romanticismo hanno finezze e austerità armonizzate da una precisione tecnica che rende risultati magnifici per l’accuratezza dei dettagli, per gli impasti smaltati e la grandiosità della fattura tutta la sua opera lascia in noi un senso di gioia e di soffusa melanconia; talvolta ci si sente invasi da un dolce riposo e tutto ciò che è visivo si fonde col tumultuare dell’animo<sup>54</sup>”.



9. Ottone Rosai, *L’artigiano*, pubblicato su “Il Selvaggio”, IV, 1, 1927.

<sup>1</sup> L. CAVALLO, *Indice del Selvaggio*, Firenze 1969, p. 9.

<sup>2</sup> *Le riviste di Strapaese e Stracittà*, a cura di L. Troisio, Treviso 1975, pp. 9-16.

<sup>3</sup> Nel *Gazzettino Ufficiale*, articolo di fondo de “Il Selvaggio”, organo ufficiale di “Strapaese”, si legge una difesa del ruralismo come sostegno della campagna nei confronti della città, di “Stracittà”, quest’ultima identificata con l’urbanesimo senza limiti. Maccari identifica “Strapaese” in un luogo ideale, caro all’artista, dove egli esprime il profondo legame con la terra ribadendo il carattere paesano della popolazione italiana. Cfr. “Il Selvaggio”, IV, 16, 1927, p. 61. In merito si consiglia A. HERMET, *La ventura delle riviste*, Firenze 1987, pp. 290-292.

<sup>4</sup> “Il Selvaggio”, III, 2, 1926, p. 1.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> “Il Selvaggio”, IV, 8, 1927, p. 13.

<sup>7</sup> “Noi affermiamo che il gruppo di disegnatori che fa capo al Selvaggio è l’unico significativo e vivo in simile campo, e sarà nostra severa regola non accettare che gli ottimi, evitando i soliti guazzabugli e le solite confusioni delle quali sono specialiste certe cosiddette riviste d’arte italiane”; cfr. “Il Selvaggio”, III, 10, 1926, p. 3.

<sup>8</sup> E. CRISPOLTI - M. PRATESI, *L’arte del disegno nel Novecento italiano*, Roma-Bari 1990, p. 137.

<sup>9</sup> “Il Selvaggio”, III, 10, 1926. Cfr. *Mino Maccari: l’avventura de “Il Selvaggio”, artisti da Colle a Roma 1924-1943*, a cura di D. Capresi e B. Cinelli, Colle di Val d’Elsa, 26 settembre 1998 - 7 gennaio 1999, Firenze 1998, pp. 55-60. In una lettera di Maccari a Rosai apprendiamo la notizia dell’invio da parte di Lega di questo disegno con Carrà protagonista: “Lega mi ha già portato due cose; bisognerebbe convincere Carrà a mandare roba, tanto più che c’è il suo ritratto fatto da Soffici: si potrebbe anche fare un profilo sulla sua arte [n.d.r. come infatti avverrà nel numero del gennaio 1927]”, *Rosai e Maccari al tempo del Selvaggio fiorentino*, a cura di V. Corti, Firenze 1994, pp. 32-33.

<sup>10</sup> *Disegno italiano fra le due guerre*, a cura di P.G. Castagnoli e P. Fossati, Modena 1983, pp. 26-34.

<sup>11</sup> “Il Selvaggio”, IV, 4, 1927, p. 13.

<sup>12</sup> *Giorgio De Chirico. Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1985, p. 232.

<sup>13</sup> B. CINELLI, *I “selvaggi” e il disegno a Firenze, 1926-1929*, in *Disegno italiano del Novecento*, Torino 1993, pp. 154-165.

<sup>14</sup> *Mino Maccari: l’avventura* cit., pp. 32-54.

<sup>15</sup> Cfr. *Morandi. L’opera grafica, rispondenze e variazioni*, a cura di M. Cordaro, Torino 1990, p. 36; L. VITALI, *L’opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino 1964, fig. 32.

<sup>16</sup> C. BRANDI, *Morandi*, intr. di V. Rubiu, Roma 1990, pp. 28-29.

<sup>17</sup> *Il Selvaggio di Mino Maccari*, a cura di C.L. Raghianti, Vicenza 1994, p. 36.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 177-179.

<sup>19</sup> V. PICA - A. DEL MASSA, *Atlante dell’incisione moderna*, Firenze 1928, p. 10.

<sup>20</sup> *Catalogo della II Esposizione internazionale dell’incisione moderna*, Firenze, aprile - giugno 1927, Firenze 1927, p. 13.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>22</sup> PICA - A. DEL MASSA, *Atlante* cit., p.56.

<sup>23</sup> L’incisione funge da supporto iconografico al testo critico di Lega, seppur l’acquaforte pubblicata non rechi una didascalia specifica sul soggetto, ma semplicemente *Acquaforte di Giorgio Morandi*.

<sup>24</sup> “Il Selvaggio”, IV, 14, 1927, p. 55.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>26</sup> Morandi definisce l’acquaforte «una delle tecniche tradizionali dell’incisione classica italiana» in occasione di una relazione sull’insegnamento delle tecniche d’incisione indirizzata proprio a Petrucci, direttore della regia Calcografia di Roma. Cfr. S. EVANGELISTI, *La tecnica dell’arte, l’arte della tecnica. Morandi docente all’Accademia di Belle Arti*, in *Morandi. L’opera grafica* cit., pp. XXXI-XXXVI.

<sup>27</sup> C. BRANDI, *Morandi lungo il cammino*, Milano 1970, p. 33. Per Morandi sono anni di importanti riconoscimenti, oltre alla partecipazione dell’esposizione fiorentina, è invitato alla sezione “Bianco e Nero” della Biennale di Venezia del 1928, nel 1929 a Pittsburgh e nel 1930 alla mostra dell’incisione alla Bibliothèque Nationale di Parigi, oltre all’ottenimento nello stesso anno della cattedra di Tecniche Incisorie “per chiara fama” all’Accademia di Bologna. Cfr. M. CORDARO, *Dal segno al tono: la “morandiana methodus”*, in *Morandi. L’opera grafica* cit., pp. XI-XXII.

<sup>28</sup> *Morandi. L’opera grafica* cit., p. 31; VITALI, *L’opera grafica* cit., fig. 27.

<sup>29</sup> Matrice di zinco incisa conservata presso l’Istituto Nazionale di Grafica di Roma (inv. 1799/18; mm 252×360); cfr. *Morandi. L’opera grafica* cit., p. 35; VITALI, *L’opera grafica* cit., fig. 31.

<sup>30</sup> VITALI, *L’opera grafica* cit., pp. 11-12.

<sup>31</sup> P. BELLINI, *Storia dell’incisione moderna*, Bergamo 1985, pp. 295-298.

<sup>32</sup> “Il Selvaggio”, IV, 14, 1927, p. 55.

<sup>33</sup> PICA - A. DEL MASSA, *Atlante* cit., p.55.

<sup>34</sup> S. BARTOLINI, *Ardengo Soffici. L’opera incisa*, Reggio Emilia 1972, pp. 28-29.

<sup>35</sup> A. RENZITTI, *La calcografia. Il bulino e le tecniche d’incisione diretta*, in *Le tecniche calcografiche d’incisione diretta. Bulino, puntasecca, maniera nera*, a cura di G. Mariani, Roma 2006, pp. 13-16.

<sup>36</sup> *Carlo Carrà. Opera grafica*, a cura di M. Carrà, Vicenza 1976, fig. 4.

<sup>37</sup> “Il Selvaggio”, III, 10, 1926, p. 1; ripubbl. nel numero 1 del 15 gennaio 1927.

<sup>38</sup> Matrice conservata presso l’Istituto Nazionale di Grafica di Roma (inv. 1899/11; mm 305×220).

<sup>39</sup> Per un approfondimento sulla grafica di Carrà si consiglia: P. BELLINI, *Carlo Carrà*, in “Grafica d’arte”, 15, 2004, pp. 58-44; *Tutta l’opera grafica di Carlo Carrà. Acqueforti e litografie dal 1922 al 1964*, a cura di F. De Santi, Udine, 31 maggio - 14 luglio 1991, Udine 1991; *Caro Carrà. L’opera grafica*, a cura di M. Arri, Milano, 1987; M. VALSECCHI, *Carlo Carrà. Opera grafica*, Firenze, 1972; *Carlo Carrà. Mostra opera grafica*, Forte dei Marmi, 25 luglio - 25 settembre 1971, Milano 1971.

<sup>40</sup> L. VITALI, “Domus”, 37, 1931, pp. 45-48.

<sup>41</sup> Matrice di rame incisa conservata presso l’Istituto Nazionale di Grafica di Roma (inv. 1899/13; mm 160×250).

<sup>42</sup> “Il Selvaggio”, V, 16, 1928, p. 63. Cfr. BARTOLINI, *Ardengo Soffici* cit., p. 177. Ardengo Soffici alla mostra fiorentina è presente, oltre a questa puntasecca in primo e secondo stato, con la xilografia *Pere e uva*, due vitrografie *Giardino dell’ambra* e *Nudo* (quest’ultima in primo e secondo stato) e altre quattro puntasecche *Ragazza seduta* (in primo e secondo stato), *Baracche sulla spiaggia*, *Il cinquale*, *Baracche e barche*. In realtà, ciò che Soffici definisce vitrografie non sono delle incisioni su vetro, bensì dei monotipi utilizzando come supporto il vetro per dipingervi motivi monocromatici. Cfr. BARTOLINI, *Ardengo Soffici* cit., pp. 161, 177-179, 191, 197, 376. Con medesimo tema iconografico, nel “Il Selvaggio” ritroviamo *Baracche sulla spiaggia* e *Baracca e barche* rispettivamente nel numero 24 del 31 dicembre 1928 e nel primo numero del 1929.

<sup>43</sup> A. LEGA, *Carlo Carrà*, in “Il Selvaggio”, IV, 1, 1927.

<sup>44</sup> S. BARTOLINI, *Achille Lega. L’opera incisa e iconografia*, Reggio Emilia 1980, pp. 30-31.

<sup>45</sup> M. PRATESI, *Celestino Celestini e i primi anni della Scuola di incisione fiorentina*, in *Celestino Celestini 1882-1961. Incisioni*, a cura di F. Benucci, Firenze, 12 settembre - 10 novembre 1992, Perugia 1992, pp. 17-22.

<sup>46</sup> P. ANNIGNONI, *Celestino Celestini incisore e pittore*, Firenze 1964; BELLINI, *Contributi per la conoscenza dell’opera incisa di Celestino Celestini (1882-1961)*, in *Celestino Celestini 1882-1961* cit., pp. 9-16.

<sup>47</sup> Sulla formazione di Rosai come incisore presso la scuola fiorentina di incisione di Celestino Celestini si consiglia: S. BARTOLINI, *Ottone Rosai. L’opera incisa*, Reggio Emilia 1989, pp. 15-35.

<sup>48</sup> BARTOLINI, *Ottone Rosai* cit., pp. 36-38.

<sup>49</sup> CRISPOLTI - PRATESI, *L’arte del disegno* cit., p. 196.

<sup>50</sup> G. RAIMONDI, *Ottone Rosai*, in “Letteratura e arte contemporanea”, 9, 1951, p. 4.

<sup>51</sup> S. BARTOLINI, *Ottone Rosai* cit., p. 85.

<sup>52</sup> M. VALSECCHI, *Ottone Rosai*, Michaud 1968, p. 36.

<sup>53</sup> Oltre al disegno dell’*Artigiano* (30 gennaio1927) e al *Biliardo* (15 febbraio 1927), ne “Il Selvaggio troviamo: *Uomo che dorme* (16-30 aprile 1926); *Paesaggio* (31 maggio 1926); *Cinque omini al tavolo* (15-30 giugno 1926); *Paesaggio* (15-30 luglio 1926), *Donna che lava* (7 settembre 1926); *Paesaggio* (30 marzo 1927).

<sup>54</sup> “Il Selvaggio”, IV, 2, 1927, p. 11.