

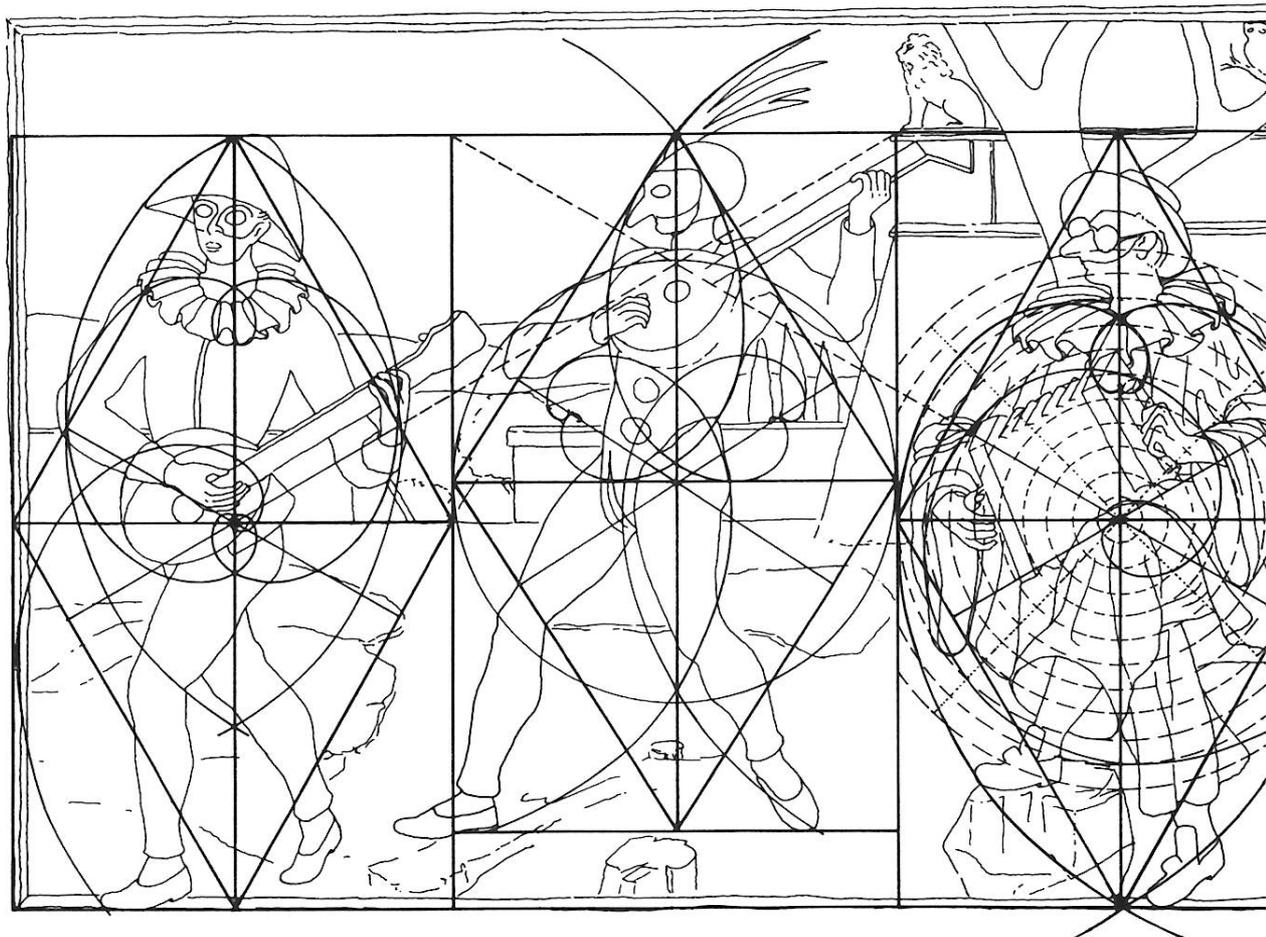
GALLERIA ARCO FARNESE

GINO SEVERINI

Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941

a cura di
Fabio Benzi

LEONARDO-DE LUCA
EDITORI



Schema proporzionale dell'affresco con Tre musicanti nel castello di Montegufoni (19)

Gino Severini. Le opere monumentali

La grandezza artistica e il ruolo di Severini nel contesto delle avanguardie non è cosa di cui alcuno abbia mai dubitato. Le indagini di molti studiosi — tra gli altri ricordiamo Barilli, Calvesi, Fagiolo, Fonti, Pacini — hanno poi contribuito in maniera determinante a collocare criticamente le opere pittoriche dell'artista, sicché la sua figura è oggi tra le più definite tra quelle dei maggiori artisti italiani di questo secolo.

Nello studiare invece il complesso e nutrito gruppo di opere "monumentali" ad affresco, tempera o mosaico, concepite per vivere in contesti architettonici, si è dedicata meno attenzione all'esegesi storica; benché oggetto di specifici studi (ricordiamo i contributi di Mascherpa focalizzati sulle opere sacre), l'insieme delle opere murali non ha mai goduto di quell'affondo critico riservato a Severini pittore da cavalletto.

In questa occasione si è rimesso a fuoco il problema, supportandolo con nuove documentazioni e soprattutto con una materiale straordinario di disegni, studi, bozzetti, che mostrano il rovello perfezionistico, i mille passaggi, la depurazione del segno e dell'idea di un'opera attraverso varie versioni dello stesso disegno, affinché nel percorso di studio si perdessero le scorie dell'intuizione per giungere alla certezza della forma ideale.

La scansione dei cicli monumentali ha ritmato fortemente le tappe della carriera di Severini, e molte delle sue realizzazioni in quel campo si possono considerare tra i capolavori assoluti della sua produzione. Il periodo esaminato in questa mostra inizia nel 1921 e termina, dopo vent'anni esatti, nel 1941; queste date corrispondono alla sua prima opera ad affresco e alla sua ultima realizzazione murale prima del cospicuo ciclo di impegni del secondo dopoguerra. È dunque un periodo perfettamente definito, sia cronologicamente che ideologicamente, i cui sviluppi ci fanno seguire, talvolta con diversa e più esplicita eloquenza rispetto alle opere da cavalletto, quei mutamenti di poetiche o comunque di stile che Severini sviluppò nel suo cammino *entre les deux guerres*. Un cammino artistico che fu, e non in seconda istanza, anche filosofico, latore di una visione del mondo che segnava con la complessità dei suoi sistemi anche il suo operato pittorico, e ad un livello teoretico altissimo, che lo ha fatto accomunare dalla critica più attenta a personaggi come Duchamp e Mondrian, che sono poi le vette più alte dell'intelligenza pura nell'arte del Novecento.

Come ultima cosa, va sottolineato in questo campo il suo ruolo di precursore, sia pur con radici e motivazioni autonome, della grande stagione di pittura murale che fu condotta in Italia a partire dai primi anni Trenta sotto l'ègida di Sironi, e di cui la stessa Margherita Sarfatti teneva ben conto proprio alle soglie di quell'esperienza: scriveva infatti nel 1930 (*Storia della pittura moderna*) che Severini "è dei pochi i quali abbiano avuto il coraggio, la forza e anche l'occasione di sperimentare in pratica, nella decorazione di una cattedrale svizzera, le nostalgie teoriche per la composizione murale e per la pittura [...] a buon fresco". Quelle "nostalgie teoriche" che, passando dal neoplatonismo al neotomismo, giungeranno nella seconda metà degli anni Trenta a un modernismo equilibrato e misurato, sintesi matura delle sue esperienze precedenti, dal futurismo al cubismo, al classicismo.

SARFATTI E
LE NOSTALGIE
TEORICHE

1. La forma platonica del classicismo: gli affreschi di Montegufoni

Quando Severini inizia gli affreschi per il piccolo salotto del castello di Montegufoni, nell'aprile del 1921, ha da poco consegnato alle stampe il manoscritto del libro *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*: a metà fra il trattato di estetica e di matematica, era il frutto di uno studio di anni, trascorsi con l'aiuto del matematico Bricard e dello studioso di ottica Charles Henry alla ricerca delle regole armoniche e proporzionali dei numeri e della geometria, dei colori e della musica; Vitruvio e Alberti, Pacioli e Dürer erano stati i suoi referenti nel campo dell'arte. Le riflessioni di questo libro furono determinanti per le elaborazioni proporzionali di Le Corbusier, di Ghyka, e di tutto il platonismo matematico novecentesco.

Gli affreschi eseguiti per il castello toscano sono la trasposizione pratica di quegli anni di teorie, di studi, di elaborazioni filosofiche che riconnettevano la Grecia antica di Platone e di Pitagora con l'Umanesimo italiano e con l'Europa del dopoguerra, in un anelito di somma purezza formale e di lucidità intellettuale.

Nel contesto europeo quella stanza dipinta con maschere musicanti assume per il "ritorno all'ordine" il valore assoluto e paradigmatico che rivestono opere come le *Démoiselles d'Avignon* per il cubismo o *Materia* per il futurismo: è forse l'opera che rispecchia attraverso più parametri tutto il senso di un movimento di idee che, partendo dalle avanguardie, si spingeva vieppiù verso regole classiciste. Prima di Picasso (se non si considera quell'opera non terminata e sulla cui datazione 1914 è lecito avere dei dubbi, *Le peintre et son modèle* del musée Picasso di Parigi), o comunque con una determinazione teorica più chiara e spiccata, Severini sterza il percorso delle avanguardie portandolo con la *Maternità* (del 1916) sulla via del classicismo; come Picasso egli alterna cubismo e realismo astrattivo, guarda al mondo delle maschere italiane come lo spagnolo alle donne ciociare e alle bagnanti mediterranee, alla ricerca di un mito di cui l'Italia è il centro geografico e culturale elettivo. Come de Chirico, Severini è alla riscoperta del "mestiere" ("Ferveva in quel momento fra gli artisti un gran desiderio di soddisfare alle esigenze di un 'mestiere' veramente troppo ignorato e frainteso dai più", G. Severini, 1983, p. 209), e riscopre i ritmi e i segreti della grande arte del primo Rinascimento. Severini riunisce in sé come nessun altro i grandi temi delle varie esperienze di ritorno all'ordine europeo, innestandoli però su una base avanguardistica che, seppur sente per certi versi superata, mantiene per lui un valore flagrante di esperienza; inoltre, egli costruisce la sua visione artistica su regole assolute, matematiche e geometriche, che lo avvicinano più al movimento di *Esprit nouveau* (anche lui ad esempio considera Seurat e la sua scienza compositiva, piuttosto che Cézanne, alla base del "movimento moderno") e di *de Stijl*, che al resto dei ritorni europei: ma da quelli egli verrà considerato un vicino eretico, perché media astrazione e figurazione, realtà depurata e cubismo sintetico; da Mondrian infatti viene considerato, in una lettera del 1917 scritta a van Doesburg, un "precursore", ma non un neoplastico puro ("non ho ancora letto l'articolo di Severini, sarà pure interessante ma le sue idee non sono ancora così chiare quanto le nostre: lui è un precursore e non l'uomo del Neoplasticismo", cfr. H. Heijerman-Ton in cat. mostra Alessandria 1987, p. 38). Severini compie dunque l'*effort moderne* di racchiudere in una visione unificante gli umori più complessi delle sensibilità avanguardistiche post-belliche, facendo perno naturalmente sulla sua natura teoretica, astrattiva, "toscana".

PARLORIO
DEI
RITORNO
ALL'
ORDINE



⇒ DISORSO SULL'ESISTENZA

VICINO A ESPRIT NOUVEAU
E DE STIJL

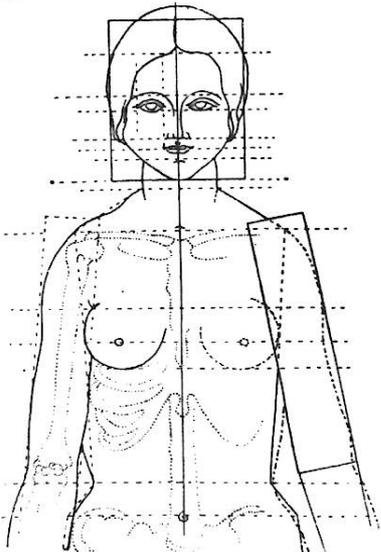
fig. 1 Veduta del castello di Montegufoni
fig. 2 Cortile del castello di Montegufoni
fig. 3 Locandina pubblicitaria del libro *Du cubisme au classicisme - Esthétique du compas et du nombre*, 1921

Ciclo Poco
Visto e Troppo
Intensificato
Per Fare Scuola

ALVES,
LEGGERE

STRUTTURALE
POSITIVA

GINO SEVERINI
Du Cubisme au Classicisme



... M. Severini a largement dépassé le domaine de la peinture proprement dite pour envisager la méthode scientifique en général et surtout l'importance de l'arcane numérique.

... M. Severini dans son étude apporte des idées nouvelles.

... M. Severini travaille au grand mouvement synthétique qui, aujourd'hui, tend à unir toutes les activités humaines en une grande synthèse dominée par des lois immuables, simples dans l'infinie complexité des choses...

Prix: 7.000 / 1952 Dr R. ALLENDY.

Il ciclo di Montegufoni rappresenta al massimo grado questa idea così totalizzante e platonica, ma risultava forse troppo elaborato ed esoterico ai suoi contemporanei per suscitare dei vasti consensi: fu questo il motivo dell'influenza piuttosto limitata (ma quanto incisiva!) esercitata da Severini, e dalla sua posizione così dialettica ma anche così autonoma nel contesto europeo; Calvesi infatti giustamente notava che "è questa straordinaria purezza a distinguere la sua posizione da quella degli artisti del Novecento, inclini piuttosto a una stilizzazione del naturalismo. In Severini non c'è né l'una né l'altro, né stilizzazione, né naturalismo. Nelle sue costruzioni di volumi, infatti, si avverte la geometria come scheletro, come ossatura portante, come matrice generante, mentre il gusto novecentesco predilige un volume-massa modellato con tagli semplificanti. Il naturalismo sensibilistico dell'impressione è così solidificato e reso fisso, ma senza eliminarlo; anzi, snaturandone la freschezza autenticamente percettiva" (M. Calvesi, in cat. mostra Alessandria 1987, p. 19).

È molto interessante constatare in che modo minuzioso e completo, vera e propria sintesi dei ritmi costruttivi universali, egli applichi le teorie esposte nel suo trattato *Du cubisme au classicisme*; in questa sede ci si limiterà all'analisi essenziale dell'affresco più importante (più grande) del complesso, quello con le tre maschere musicanti (uno studio strutturale completo degli affreschi sarà pubblicato prossimamente in altra sede).

Gli schemi costruttivi delle tre figure (confermati dai bozzetti inediti esposti in mostra) sono tre rombi inscritti in un rettangolo e costituiti da quattro triangoli rettangoli, secondo un *topos* che Severini utilizza assai frequentemente nelle sue composizioni, come risulta dai molti tracciati proporzionali noti. I due rombi laterali sono identici (Arlecchino e Tartaglia), e sono costruiti da due triangoli equilateri con un lato in comune; quello centrale (Peppe Nappa) è più corto: il rettangolo in cui è iscritto ha la stessa base degli altri due (la scena è così perfettamente tripartita), ma l'altezza è in relazione aurea con tale base (è ben visibile nel disegno preparatorio la divisione in 13 moduli dell'altezza e in 8 della base, proporzione che nel trattato — p. 31 — l'artista afferma avere "un valore approssimativo al numero aureo [...] assolutamente sufficiente nella pratica"). Inoltre sulle parallele delle rette coincidenti con le altezze relative all'ipotenusa dei quattro triangoli rettangoli che compongono i due rombi laterali, sono disposte tutte le linee principali della composizione, dagli strumenti musicali agli assi delle braccia, ecc. Si spiegano così quei due simboli ripetuti come chiavi di lettura nelle nature morte disposte agli angoli del soffitto: $\sqrt{5 \cdot 1/2}$ e un triangolo rettangolo con evidenziata l'altezza relativa all'ipotenusa; il primo simbolo (con un'anomalia grafica — la radice quadrata riguarda solo il 5, ma la medesima forma la ritroviamo anche citata in *Du cubisme au classicisme*) rappresenta la sezione aurea, il secondo il triangolo su cui si basa tutta la composizione. Ma non si fermano qui gli schemi costruttivi ricercati e applicati da Severini: infatti laddove è presente un triangolo equilatero (Arlecchino) l'artista compone la figura supportato da cinque curve generate da quel tipo di triangolo (la curva è descritta nel libro a p. 89). Tartaglia è generato nel suo andamento sinuoso e raccolto da due curve analoghe a quelle sopra descritte e da una spirale d'Archimede a progressione aritmetica (descritta nel libro a p. 88) che parte dal centro della costruzione geometrica che lo inscrive. Peppe Nappa è impostato invece su una circonferenza di raggio pari al lato minore dei triangoli di costruzione, il cui centro coincide con quello del rombo in cui è iscritto; anche in quest'ultimo personaggio sono presenti quattro curve generate

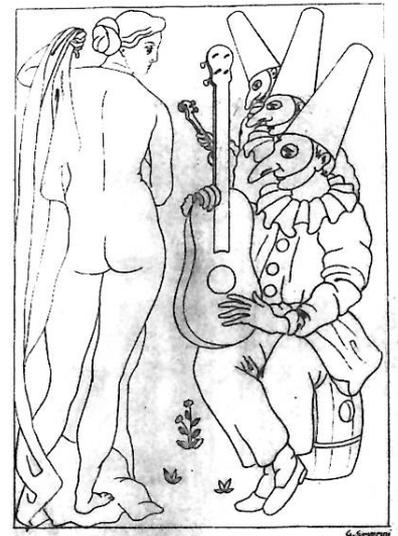
da triangoli, la cui origine si colloca al centro delle altezze relative all'ipotenusa di due dei triangoli rettangoli di costruzione. L'importanza data nella composizione alle curve è spiegata teoricamente nel trattato con questa affermazione: "seulement la ligne courbe est l'expression vivante de l'idée, la vraie image transposée de la vie. Car dans l'univers tout se met en ligne courbe; depuis l'atome jusqu'aux astres. C'est pourquoi un tableau où la ligne droite domine est sans vie" (*Du cubisme au classicisme*, p. 83).

Fino a che punto queste riflessioni e costruzioni siano metabolizzate e introiettate nella realizzazione dell'affresco, evidenti eppure nascoste in un ritmo che attinge a sfere di platonica e pitagorica armonia universale, lo può spiegare il fatto che l'unico tentativo, seppur maldestro, di scoprirne i ritmi e le proporzioni sia uscito completamente fuori strada rispetto alle intenzioni di Severini, complicando inutilmente schemi e tracciati (C. Cresti, in cat. mostra Firenze 1983). Per Severini la "beauté d'une composition dépend donc de la façon avec laquelle les lignes et les angles contrastent et se répondent; mais la difficulté principale consiste à bien distribuer les points de repère, les centres de symétrie et les poids, pour diriger l'oeil du spectateur vers les points saillants, en lui ménageant du repos, des pauses ou intervalles" (*Du cubisme au classicisme*, pp. 47-48).

Oscillando tra Pitagora e Platone, traendo dal primo il senso mistico del valore dei numeri, dal secondo il concetto dell'idea come matrice dell'universo, Severini costruisce una visione filosofica che lo spinge a superare la concezione bergsoniana che lo aveva sostenuto teoreticamente durante la sua militanza futurista e poi cubista. "Cette esthétique — scrive Severini in *Du cubisme au classicisme* — basée sur le nombre est conforme aux lois par lesquelles notre esprit a compris et expliqué l'univers depuis Pythagore et Platon. Nous savons par eux que tout dans la création est rythmique selon les lois du nombre, et par ces lois seulement il nous est permis de recréer, de reconstruire, des équivalents de l'équilibre et de l'harmonie universels. On peut définir ainsi le but de l'art: reconstruire l'univers selon les mêmes lois qui le régissent". Questo superamento dell'*élan vital* di futurismo e cubismo è sottolineato da affermazioni che negano il valore assoluto del "sentimento" e dei "sensi" (*Du cubisme au classicisme*, pp. 51, 85); tuttavia nella pratica egli salva il cubismo per certi aspetti di metodo, e continuerà a impiegarlo soprattutto sotto specie di decorazione e come complemento alla sua visione modernamente classica.

Il suo peculiare classicismo, in questo momento, si orienta verso i contenuti estetici sviluppati nella Grecia antica, verso una simmetria antiaccademica, un'*euritmia* che legghi le parti tra loro e ciascuna parte al tutto (*Du cubisme au classicisme*, p. 44), verso la purezza ideale dello stile dorico, attraverso un metodo che non veda scissioni tra arte e filosofia, tra arte e scienza: "L'art ce n'est que la Science humanisée", "ramener ainsi la peinture à l'art, et l'art dans le domain de l'esprit" (*Du cubisme au classicisme*, pp. 16, 122); sotto questi aspetti egli recupera anche l'arte italiana del Quattrocento: "On peut dire que la grande idée directrice des humanistes était cette synthèse entre la science, l'art et la philosophie, qui seule peut conduire à une unité de conception et de représentation universelle" (*Du cubisme au classicisme*, p. 120).

Se il riferimento alla Grecia antica e alla severità del dorico è tutta concettuale, e non si può esprimere al di là del sintetico disegno, della composizione scarna ed euritmica, a Montegufoni Severini proietterà invece la sua ammirazione per la pittura toscana del Quattrocento, riscoprendo così le sue origini cortonesi, soprattutto attraverso lo studio



PUREZZA IDEALE
RITMO DI LINEE DORICO

fig. 4 Biglietto augurale per il 1923 (incisione) eseguito per i Sitwell
fig. 5 Bozzetto non eseguito per il biglietto della fig. 4
figg. 6-7 Due delle Images d'Epinal inviate dai Sitwell a Severini

del suo illustre concittadino Luca Signorelli. I dialoghi triangolati delle mani degli arlecchini echeggiano infatti, anche nella legnosa contorsione delle falangi, quelle dei personaggi di Signorelli, così come le indicazioni cromatiche degli incarnati le deriva sì da Cennino Cennini (terra verde e terra rossa), ma il dosaggio dei toni è mimetico a quello dei volti dal plasticismo semplificato del Cortonese, così come analoghe sono le tinte brillanti e fredde delle scene.

Montegufoni fu il punto più alto del classicismo pittorico di Severini, e uno dei maggiori raggiungimenti europei di quegli anni, ma rappresentò anche il punto di partenza di un'avventura murale che sarebbe proseguita quasi senza interruzioni per vent'anni, ed oltre. Tuttavia fu anche l'unica sua opera di quel genere improntata a un platonismo idealistico che gli vedeva compagni, più che altri pittori, il poeta Valéry e il musicista Stravinsky: che se in qualche misura poterono influenzare Severini, con certezza ne subirono la suggestione.

MB



2. La conversione aristotelica:

Maritain e il neo-tomismo delle chiese svizzere

Nel 1923 Severini, tramite il giovane sacerdote Sarraute che lo aveva da poco sposato con Jeanne Fort (con cui era già sposato civilmente dal 1913), conobbe il filosofo Jacques Maritain; la sua adesione al cristianesimo, già avviata prima di questa determinante conoscenza, si suggellò così in maniera definitiva, influenzando notevolmente le sue scelte artistiche. Durante il loro primo incontro Maritain gli aveva donato la prima edizione del suo libro *Art et Scholastique*, pubblicato nel 1920; Severini ne fu catturato, e da quel momento lo considerò il suo "breviario estetico", come scrive in una lettera del 1930 a Signorelli (cfr. appendice): "Quando potei entrare a fondo nella lettura di questo libro, rimasi meravigliato di quanto esso concordasse con le aspirazioni più moderne, e con quanta libertà, dalle più alte cime dell'intelligenza, l'autore potesse guardare, ordinare e chiarire tutto quanto si riferiva all'arte" (G. Severini, 1983, p. 325).



Maritain, a sua volta convertito al cristianesimo da Léon Bloy, era uno strenuo difensore e applicatore dell'aristotelismo neo-tomista e scolastico, e lo accomunava a Severini un'antica educazione bergsoniana ormai ritrattata e anzi teoricamente contrastata. Il suo interesse vivace e acuto per l'arte e gli artisti lo aveva inserito nell'ambiente parigino d'avanguardia, ed era amico di letterati, musicisti, pittori: Cocteau si convertì al cattolicesimo grazie alla sua influenza; di Erik Satie soleva dire che Aristotele avrebbe amato le sue fantasie... La portata di questa amicizia fu enorme, ma non tanto dal punto di vista dello stile, quanto da quello puramente estetico, del "fare" pittorico: che Severini mutua ora dalle elaborazioni teoretiche di Maritain. La fiducia platonica assoluta nell'ordine geometrico e matematico si attenua: lungi dal ricredersi, Severini la considera ora non più come fine, ma come semplice mezzo: "Ho veramente avuto nella Scienza una fede immensa, fino al momento in cui dovei rendermi conto [...] che le possibilità della Scienza sono limitate, e che le sue promesse di darci una conoscenza assoluta dell'Universo sono fallaci" (G. Severini, 1983, p. 298).

Maritain era dunque per Severini un interlocutore ideale, che non interveniva criticamente sul linguaggio delle opere d'arte, bensì sulla loro natura e sulla loro genesi. L'artista neo-cristiano trovò in questa "conver-

sione” non una spinta a modificare la sua arte, ma a modificare il modo di concepirla. Il passaggio da Montegufoni a Semsales è notevole, ma non perché ci sia soluzione di continuità stilistica tra un ciclo e l'altro, tanto che Severini poteva affermare con orgoglio a Rosenberg di essere stato il primo pittore a realizzare una chiesa cubista (come a Montegufoni, nella chiesa svizzera si alternano composizioni cubiste e figure neoclassiche); solo il tema e non il tipo di soluzioni adottate sono differenziate: la vera differenza risiede nell'atteggiamento estetico di Severini, che da artista laico e platonico si è ormai evoluto in artista cristiano e tomista.

Per Severini (come per Maritain) la bellezza non è più assoluta, conforme a un certo tipo ideale e immutabile, ma “bien éloigné de ce pseudo-platonisme”, è relativa, è l'irraggiarsi di una forma nella materia, che produca in tal modo il benessere dell'intelligenza (*Art et Scholastique*, pp. 46-47); l'artista poi non dovrà essere troppo teorico, altrimenti rischia di atrofizzare l'espressione artistica (*Art et Scholastique*, p. 69), e l'ispirazione è molto simile alla grazia, viene elargita senza spiegazioni (*Art et Scholastique*, pp. 112-113).

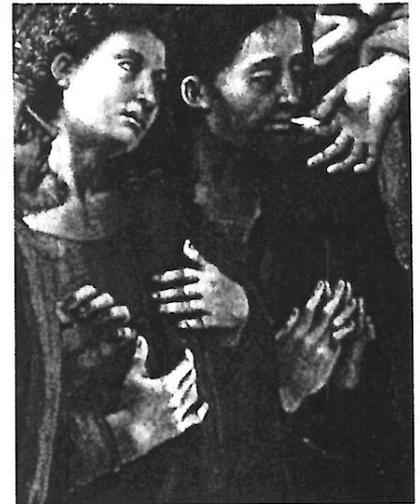
Quando Severini affronta la decorazione della chiesa di Semsales, i suoi referenti sono ancora la pittura quattrocentesca toscana (Signorelli e Andrea del Castagno soprattutto), il cubismo, che ben si adatta a scopi “decorativi”, e la regolazione geometrica e proporzionale delle scene: nella quale può risplendere, come valore formale, la regolazione dell'intelligenza, ma non scissa dal “calore e dal sapore dello spirito” (*Art et Scholastique*, p. 11): proporzioni e armonia non hanno alcun significato assoluto (*Art et Scholastique*, p. 44). Tutti questi elementi, che avevano caratterizzato il suo lavoro precedente, rientrano dunque perfettamente nella nuova visione tomista, salvo una loro diversissima collocazione nel processo estetico.

L'espressione inoltre sarà semplice, perché l'arte sacra deve essere leggibile, è una teologia figurata e deve essere capita dal popolo (*Art et Scholastique*, p. 216), ma non avrà limitazioni espressive perché è vano stabilire uno stile o una tecnica per l'“arte cristiana”: “Si vous voulez faire une oeuvre chrétienne, soyez chrétien, et cherchez à faire oeuvre belle, où passera votre coeur: ne cherchez pas à faire chrétien” (*Art et Scholastique*, p. 113); gli stessi costruttori di cattedrali non dovevano convincere né suggerire “emozioni cristiane”, ma erano obiettivi come i saggi, non cercavano il consenso dello spettatore ma la verità (*Art et Scholastique*, pp. 109-110).

Questi, in breve, sono i principi teoretici di Severini all'epoca della sua adesione al cristianesimo, che in sostanza sono una conciliazione di interiorità spirituale e di intelligenza progettuale e compositiva.

Negli affreschi di Semsales, eseguiti tra il 1925 e il 1926, Severini ancora adotta come si è detto, pur modificate di segno e di significati, soluzioni analoghe a Montegufoni (ma come depurate e spiritualizzate), e l'innesto originale rispetto al ciclo precedente ci sembra essenzialmente quello di un'ispirazione all'arte paleocristiana. Nelle decorazioni per La Roche invece, compare evidente l'aggiornamento ai contemporanei sviluppi dei suoi compagni dell'*Effort moderne*, ai modi comuni del “neoclassicismo” di Léger e Picasso, ma anche di Gris e Braque, in quelle mani che assumono plastiche sinuose e sproporzioni marcate, nei volti come bassorilievi, nei panneggi che hanno decisamente sostituito ai ritmi quattrocenteschi un plasticismo sintetico e massivo.

È lo stesso Maritain, nella sua monografia su Severini del 1930, a tirare le conclusioni sui due cicli sacri: di Semsales sostiene che l'artista



SEMSALES
E I DEBITI
DAL TARAO HO
TOSCANO

fig. 8 Particolare della Comunione degli Apostoli di Luca Signorelli; Cortona, museo Diocesano
fig. 9 Copertina della monografia su Severini di Jacques Maritain (1930)

“atteignit admirablement son but. Par la seule autorité de la composition, et d'une éloquence purement picturale, libres de tout expressionisme anecdotique ou psychologique, les grandes fresques du chœur nous font enfin rejoindre la haute tradition de l'art sacré. Quant à l'ornementation, qui répand dans tout l'espace parfaitement rassemblé et accordé, un peuple ailé de nombres sensibles, le génie inventif de Severini s'y déploie avec une infaillible liberté”; degli affreschi di La Roche (e dell'*Ultima cena* in particolare), apprezza invece che “la rigueur picturale laisse paraître un sentiment religieux plus librement exprimé, une émotion accrue”.

Se i quattro pannelli per la *maison Rosenberg* non si possono considerare a tutti gli effetti opere murali, tuttavia il tentativo operato da Severini era finalizzato a farne un insieme strettamente legato al contesto della sala in cui dovevano essere inseriti. Passando da La Roche a Parigi (dove erano destinati, o ai dintorni di Roma, dove furono eseguiti), dai temi sacri a quelli classici, ritroviamo analoghe soluzioni delle mani, dei volti, dei panneggi e degli sfondi piatti ma vibrati; il passaggio dal sacro al profano non comporta, come affermava Maritain, registri diversi.

Solo dopo alcuni anni Severini realizzerà altre decorazioni per chiese, sempre in Svizzera: per la chiesa di Tavannes nel 1930, per San Pietro a Friburgo nel 1932, per Notre Dame du Valentin a Losanna nel 1933-34. Tralasciando l'*Ascensione* per la facciata della chiesa di Tavannes, della quale Severini rimase insoddisfatto per l'esecuzione imperfetta del mosaico, l'analisi delle altre due chiese mostra invece interessanti evoluzioni nello stile dell'artista.

La scarsa considerazione che Severini mostrava nel 1921 per l'arte bizantina e medievale (“nous ne pourrions donc revenir aux Bizantins [...] sans nous faire violence à nous mêmes, sans tomber dans l'artifice et dans l'intellectualisme”, affermava in *Du cubisme au classicisme*, p. 119), contrapposta alla preferenza accordata alla lucidità degli esempi quattrocenteschi, si scontrava certamente con quanto pensava Maritain, che cioè il medioevo conosceva l'ordine nell'arte, che il Rinascimento aveva invece spezzato, attribuendo all'arte dei fini di “beatitudine” autonoma, che solo Dio può dare (*Art et Scholastique*, p. 59). Su questo punto Severini non accordò immediatamente la sua visione a quella dell'amico teologo, rimanendo “modernamente classico” (tutt'al più con qualche suggestione paleocristiana, ma mai con accenti neo-medievali o bizantineggianti) fino all'inizio degli anni Trenta. La prima suggestione decisamente “medievale” si presenta invece nei bozzetti per il mosaico absidale di Friburgo: il baldacchino che inquadra San Pietro, la piramide di chiese che gli fa da sfondo (derivata da affreschi giotteschi), la stessa figura del Santo, fissamente centrale, i due alberi o palme stagliati piattamente, alla maniera bizantina, sul cielo azzurro; elementi che Severini rilegge in forme anche sinteticamente cubiste, ma che rivelano un'ispirazione iconografica e tematica medievaleggiante molto decisa, che si riproporrà l'anno seguente a Losanna, in ancora più esplicite cadenze bizantine (la Madonna sul fondo oro dell'abside, il *cloisonné* delle campiture spezzate nelle figure, ecc.).

Gli affreschi di Friburgo e Losanna rappresentano allo stesso tempo un punto conclusivo e una base di evoluzione nelle opere murali di Severini. Sono una *summa* delle esperienze dell'artista, che lega fattezze meccaniche post-cubiste (gli angeli, echeggianti Léger) e plasticismi da *Esprit nouveau*, elementi classici e neo-tomisti; ma vi sono anche termini stilistici nuovi, che fanno presupporre le linee di ricerca formali che Severini seguirà di lì a poco: un geometrismo sempre più seghettato e



spezzato pervade la composizione, talvolta anche attraverso campiture piatte che non seguono i contorni del disegno principale, ma ritmi autonomi di geometrizzazioni decorative; e ancora uno spirito di composizione "bizzarra", in cui la geometria assume andamenti sincopati, incastri complicati e talvolta ironici, giocosi.

3. Severini e la pittura murale in Italia

Tra la chiesa di Friburgo e quella di Losanna, si pone una realizzazione fondamentale per Severini, il mosaico per la Triennale di Milano del 1933.

Già da alcuni anni Severini aveva elaborato una sua personale poetica "muralista", espressa compiutamente in un articolo pubblicato nel 1927 e intitolato *La peinture murale - Son esthétique et ses moyens*. Severini vi sosteneva l'assoluta dipendenza della pittura murale dall'architettura, che per non negare il valore statico e la funzione architettonica della parete deve rinunciare all'impiego di prospettive o scorci nella decorazione; la pittura murale è comunque ispirata alle regole dell'architettura e determinata nella riuscita dal controllo dei rapporti di linee, colori e toni, per ottenere un massimo effetto con il minimo dei mezzi; inoltre la decorazione monumentale è il medio termine tra il puro ornamento e la pittura da cavalletto, molto più soggettiva quest'ultima, e facile da controllare negli effetti.

Questi principi differivano in vari punti da quelli che, sotto l'egida di Sironi, sarebbero stati elaborati in Italia nei primi anni Trenta e che si concretizzarono in forma collettiva nella Triennale di Milano del 1933; tuttavia dovettero fornire un notevole materiale di riflessione allo stesso Sironi e agli altri firmatari del manifesto della Pittura Murale (1933), Campigli, Carrà e Funi. Le divergenze sostanziali sono incentrate sul valore politico e sociale della tradizione italiana (che si identifica in una visione fascista) attribuito dai quattro artisti alla pittura murale, mentre per Severini si tratta essenzialmente di una questione estetica e formale; inoltre c'è disaccordo nel valutare il rapporto con l'architettura, che viene visto dal gruppo "italiano" in termini dialettici e non subordinati, ove semmai la decorazione appare "dominante" rispetto al suo contenitore, come scrive Giò Ponti introducendo su "Domus" l'articolo di Sironi *Pittura murale*, del 1932; più radicale è anche la posizione di Sironi sulla pittura da cavalletto, che differentemente da Severini (che pure ne sente il limite nel confronto con quella murale) la giudica "ristretta e insufficiente".

Una concordanza di intenti vi è invece riguardo all'antinaturalismo che abolisce la prospettiva, all'ubbidienza a regole architettoniche di composizione, al necessario controllo dei mezzi e allo sfrondamento del linguaggio pittorico per ottenere effetti artisticamente compiuti.

La precocità delle esperienze di Severini e la loro lucida teorizzazione furono certamente uno dei motivi per cui l'artista fu chiamato da Sironi a decorare la parete di fondo del salone d'onore della Triennale del 1933 con un mosaico raffigurante *Le Arti*. Il mosaico compositivamente prende spunto dalle composizioni ideate per l'abside di S. Pietro a Friburgo, ma più elaborato nel gruppo di figure, che riprende lo schema triangolare della città in costruzione sullo sfondo. Nella massima semplicità formale, nell'evidenza tutta portata in superficie delle forme, nella brillantezza dei colori si riconoscono ancora quei principi tomistici enunciati da Marinain:



fig. 10 Bozzetto per mosaico

fig. 11 Severini mentre lavora all'affresco di Losanna, 1933-34

fig. 12 F. Léger, *Le transport des forces*, murale per il Palais de la Découverte all'Esposizione Internazionale di Parigi, 1937

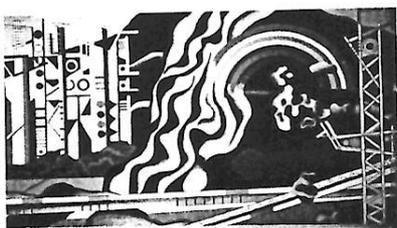


“C’est l’éclat sensible de la couleur ou du timbre, c’est la clarté intelligible d’une arabesque, d’un rythme ou d’un équilibre [...] c’est le reflet sur les choses d’une pensée d’homme ou d’une pensée divine, c’est surtout la splendeur profonde de l’âme qui transparait” (*Art et Scholastique*, pp. 44-46).

Fin dal 1928, come testimonia una lettera di Piacentini a Severini (archivio Severini, Roma; lettera del 3-XII-1928), l’artista desiderava avere commissioni per lavori murali in Italia, ma solo nel 1933 si poteva realizzare questo suo desiderio. Il primo premio ottenuto alla Quadriennale di Roma del 1935 permetteva all’artista di ristabilirsi in Italia, dove evidentemente intendeva trasferirsi da tempo (cfr. lettera a Mussolini del 29-IV-1935, pubblicata da A. Greco, in S. Lux, 1990, p. 450). Da questo momento inizia per Severini una lunga serie di impegni monumentali commissionatigli dal regime fascista per le grandi opere in corso di costruzione in quegli anni. Il primo segno di questo nuovo orizzonte di attività murale fu la partecipazione nell’autunno del 1936 al convegno Volta, dedicato quell’anno ai *Rapporti tra l’architettura e le arti figurative*. Relatori erano, tra gli altri, Piacentini e Le Corbusier, Ojetti e Maraini, Maurice Denis e Carena, Calza Bini e Giovannoni. Negli interventi di Severini (conservati manoscritti negli archivi del pittore) si ripropongono nella sostanza i temi elaborati nell’articolo del 1927: ma aggiornati su alcuni punti non marginali, che mostrano un avvicinamento al contesto italiano pur non rinunciando a una natura espressiva decisamente cosmopolita, dalle nitide cadenze francesi; ad esempio, egli proclama ora la necessità di un accordo tra architettura e pittura, e non più la dipendenza netta di quest’ultima; poi accoglie la suggestione di un legame con la tradizione italiana strettamente intessuto a valenze politiche e sociali; al contrario di Sironi, però, non abbandona l’idea confortante del quadro da cavalletto, che egli ritiene comunque ideale per la decorazione delle case private.

Se i due pannelli e il mosaico commissionati da Ponti per una stanza da pranzo all’Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 avevano un carattere fantasioso e poetico, tra l’archeologico e il mitologico, ciò dipendeva dalla collocazione “intima” e domestica delle opere; nel grande pannello a tempera per la galleria delle Industrie egli invece svolge un tema ufficiale, e il tono della realizzazione è profondamente calato nella dialettica tutta francese — e per nulla italiana — della cosiddetta *querelle du réalisme*: Léger nel 1936 sosteneva, opponendosi al realismo “socialista” difeso da Aragon, la via di un “nouveau réalisme” che ha “ses origines dans la vie moderne même, dans ses phénomènes constants, dans l’influence des objets fabriqués et géométriques, dans une transposition où l’imagination et le réel se croisent et s’enchevêtrent, mais d’où on a banni tout sentimentalisme littéraire et descriptif, tout dramatismo qui relève d’autres directions poétiques ou livresques” (F. Léger, *La querelle du réalisme*, E.S.I., 1936). Considerando che Léger, assieme a Gleizes, Delaunay, Metzinger, Herbin, Survage e altri tra cui lo stesso Severini, faceva parte dell’*Union des artistes modernes*, non sembrerà fuori luogo leggere quelle figure piatte, geometrizzate del pannello della *Confederazione delle Industrie* come uno schietto prodotto di quel contesto culturale che il brano di Léger descrive: figure tra reale e immaginario, influenzate nelle cadenze dagli oggetti meccanici che le circondano, espressioni razionali e sintetiche della vita moderna.

A quel clima estetico e formale si riferiscono dunque, più che a paralleli italiani, anche altre opere di Severini: dai pannelli per il padiglione



dei Ferrosi (1938) in cui ancora più evidente appare l'ispirazione basata su elementi meccanici composti astrattamente ma sempre "realistici", al suo capolavoro di quegli anni, la grande pittura murale per la mostra del Dopolavoro (1938), così entusiasticamente giudicata da Bardi, al mosaico del palazzo delle Poste di Alessandria (1941), giocosa composizione di elementi meccanici ed elettronici mescolati ad altri mitologici e allegorici, assemblati secondo la proporzione aurea e triangolazioni ritmiche; infine all'affresco per l'università di Padova (1941), di misura più classicheggiante ma composto secondo le stesse regole formali.

La caratteristica di queste opere, se confrontate a quelle di analoghe collocazioni e soggetti prodotte in Italia nella stessa epoca, è di essere monumentali, sì, ma assolutamente anticelebrative; vi si dispiega un cerebralismo talvolta ossessivo nella ricerca e composizione dei simboli, che frantuma il discorso politico, come nei mosaici per il palazzo di Giustizia di Milano (1938), per cui si ha sempre la sensazione che Severini parli d'altro anche quando tratta del fascismo e dei suoi miti. La conferma di questo sotterraneo (ma forse non troppo) antifascismo, l'abbiamo infatti da una velina consegnata a Mussolini il 18-I-1939 (Archivio di Stato, Roma; S.P.D. CO 132.849 busta 371), dove l'artista "risulta essere in nota presso organizzazioni antifasciste all'estero".

Un aspetto diverso, di segno opposto rispetto al "realismo meccanico" di cui si è detto, è rappresentato da due cicli di mosaici, quello eseguito per il Foro Italo (1937) e quello per una fontana dell'Eur (1939). Classicissimi, anzi neoclassici in termini di purezza formale, ispirati ai litostrati pavimentali delle terme romane, è possibile che lo spunto antiquariale fosse suggerito dalla committenza. Tuttavia Severini ama e padroneggia perfettamente i temi, tanto da riprenderli nelle decorazioni della villa Innocenti di Frascati (1940), e li declina secondo un'originale poetica "tra il sognatore e il realistico", creando scene da ginnasio greco, da accademia platonica, filtrandone gli elementi in un intellettualismo a metà strada fra il realismo magico di Bontempelli e la grecità lirica, la misura metrica cristallina di Valéry (di cui aveva illustrato nel 1930 *Il cimitero marino*). Figure nere sospese nel bianco dei mosaici, il cui edonistico alessandrino è talora reso inquieto da pezzature ritmiche neo-cubiste, zigzagate: nascono come un sogno di romanità grandiosa, ma non riescono ad essere celebrative, diventano nostalgiche, magiche.

Nel 1941 e nel 1942 Severini scrive all'amico pittore Enzo Rossi due lettere sconsolate. Ha terminato l'affresco di Padova che per la cattiva massoneria del muro si sta deteriorando, ha consegnato il mosaico di Alessandria che gli ha "dato non pochi grattacapi e dispiaceri", e "il lavoro è stato più che disastroso" (lettera del 24-11-1941, archivio Rossi, Roma); Severini rinuncia così alle commissioni pubbliche, che riprenderà con nuovo slancio nel dopoguerra, per le troppe contrarietà (economiche e morali) che gliene sono derivate; si chiude così, mestamente, un grande capitolo della storia dell'arte di questo secolo: "Sono nella fase conclusiva della mia vita di pittore; ci sono entrato per così dire automaticamente, anche per il fatto che, non volendo più occuparmi di pittura murale (a questo proposito avrai letta la mia risposta in Primato del 1° Agosto sulla legge del 2%), mi sono messo di nuovo esclusivamente a dipingere quadri [...] Del resto le soddisfazioni che ho avute in Italia con i mosaici e gli affreschi sono così poche che proprio non c'è ragione di rimpianto" (lettera del 22-VIII-1942, archivio Rossi, Roma).



fig. 13 Severini sui ponteggi dell'affresco di Padova, 1941

Castello di Montegufoni, 1921-22

Severini ebbe la commissione per affrescare una stanza del castello di Montegufoni (che si trova nel Chianti, a poca distanza da Firenze), di proprietà del barone inglese Sitwell, in virtù del suo mercante Léonce Rosenberg; si impegnò a ricambiarlo con venti guaches ma dopo varie, anche accese discussioni, la percentuale fu invece risolta con quattro guaches e un quadro (*Arlecchino jouant du violon*, 1922, come ricorda Jeanne Severini, in cat. mostra Roma, 1980, p. 43).

I Sitwell, clienti di Rosenberg, decisero di affidare l'impresa a Severini, dopo un'iniziale indecisione tra questi e Picasso. Per l'esecuzione dell'opera fu convenuto il prezzo di 4.000 franchi al mese, o di 20.000 complessivi se il lavoro fosse durato oltre sei mesi, con un anticipo di 3.000 franchi. Il contratto prevedeva la fine del lavoro per il 15 ottobre, ma non fu che nell'aprile successivo (1922) che egli riuscì a terminarlo: Severini ricorda infatti nelle sue memorie che invitò Soffici a vedere l'opera appena conclusa ("gli affreschi gli piacquero molto: erano trattati come grandi immagini popolaristiche, con una grande spontaneità, che rivelava subito la mia origine toscana; si vedeva inoltre che mi ci ero divertito. Gli piacquero, ma si discusse un po' sulle idee che egli trovava eccessive" (G. Severini, 1983, p. 294), e che subito dopo si recarono insieme a Firenze per l'inaugurazione della mostra Primaverafiorentina (aperta nell'aprile) dove incontrarono, tra gli altri, de Chirico: anch'egli impegnato in un personale e sostanzialmente diverso "ritorno all'ordine". Pochi giorni dopo l'artista consegnava il lavoro al soddisfattissimo committente.

Una cartolina di Jeanne Severini alla madre, ci precisa invece il giorno in cui il pittore incontrò i Sitwell a Firenze e si recò per il primo sopralluogo a Montegufoni: "Mardi matin, 19 Avril 1921. Chère maman, nous sommes à Florence depuis 2 jours et



fig. 1 Tre maschere musicanti
fig. 2 Parete con nature morte

hier nous avons rencontré les Sitwell ainsi que c'était convenu. Nous sommes allés en auto particulière visiter le chateau, qui est absolument splendide, bien plus extraordinaire que ce que nous imaginions. Jeudi nous y allons vivre et je t'écirai longuement. Baisers de Jeanne" (archivio Severini, Roma).

Il 21 aprile dunque Severini si stabilisce a Montegufoni, concordando con i committenti il lavoro di massima: "[...] mi si fece girare tutto il castello, non solo per farmelo conoscere, ma per decidere con me il lavoro da fare. Gira e rigira ci fermammo finalmente in un'ala dei fabbricati, che era stata interamente assegnata ai due giovani poeti [Osbert e Sacheverell Sitwell, figli del barone George]. Eravamo in pieno XVI secolo: finestre piccole incassate negli spessi muri, soffitto a mezza volta, porte con molte modanature e via dicendo. In quest'ala un salottino con due finestre e tre porte mi fu, per così dire, 'abbandonato'. Evidentemente il Barone si fidava poco dei suoi figli e ancor meno di me; così dovè dirsi in cuor suo: 'In questo punto fuori mano, quel che succede succede'. Ed io dissi in cuor mio: 'Questo punto fuori mano sarà il più bello del castello'. E col Barone non se ne parlò più; ma con i figli invece si fissarono i soggetti da trattare. A loro stava a cuore che dipingessi dei personaggi della Commedia dell'Arte, perché avevano comprato da Rosenberg un mio guazzo e dei disegni con questi soggetti, che piacevano loro moltissimo. Io non domandavo di meglio che accontentarli; questa non era una imposizione: se io avessi detto di no, avrebbero preso la pittura che mi piaceva fare. Ma fui invece contento di tale occasione, nella quale il soggetto mi permetteva di tenermi tra l'umano e l'astratto, tra la cosa inventata e la cosa reale" (G. Severini, 1983, pp. 290-91).

L'elaborazione dei soggetti fu meno semplice di quello che emerge dalle memorie dell'artista, come nelle schede si è evidenziato. Un elemento nuovo è rappresentato da una corrispondenza inviata dai Sitwell a Severini, spedita dall'Inghilterra il 16 dicembre 1921 a Montegufoni (archivio Severini, Roma), e contenente una

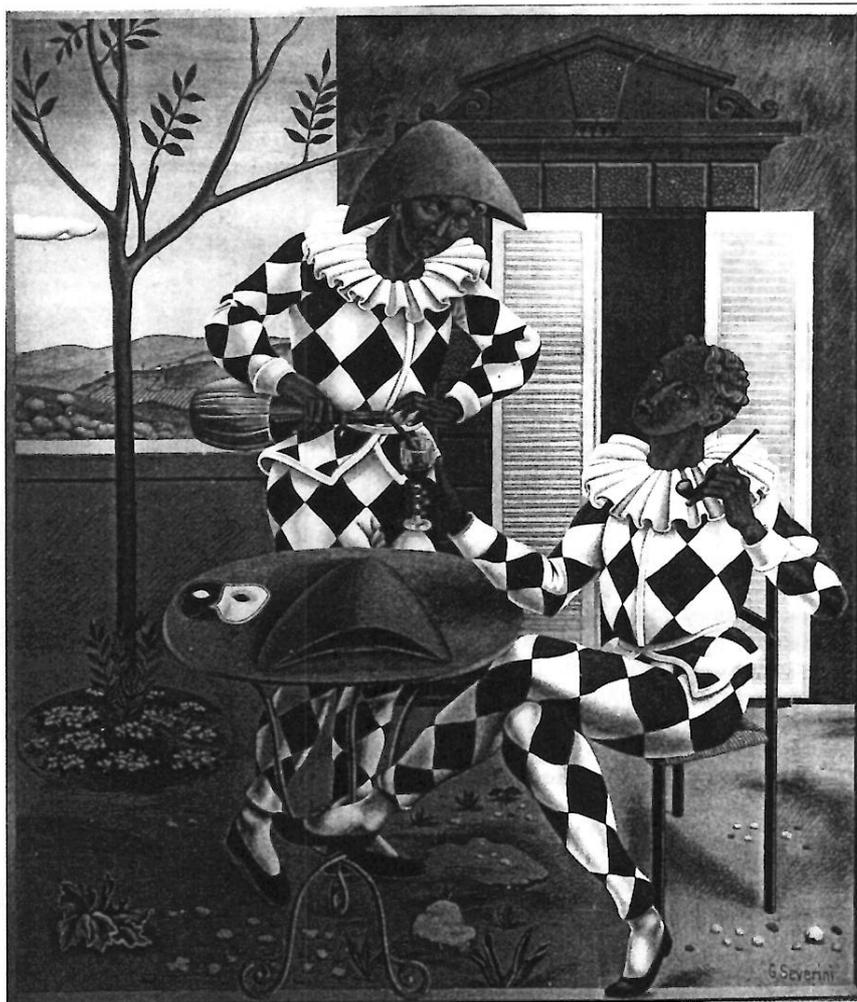


fig. 3 Due arlecchini

serie di stampe di maschere (*images d'Epinal*): evidentemente il primo bozzetto (quello con i due marinai, cfr. scheda n. 4) dell'affresco più grande non dovette soddisfare completamente i committenti, che inviarono come esempio all'artista le maschere di fantasia. Severini rielaborò il tema in almeno altre due composizioni prima di giungere a quella finale, raccogliendo il suggerimento dei leggeri e arabescati passi di danza di quelle maschere popolari nell'affresco definitivo che rappresenta Arlecchino, Peppe Nappa e Tartaglia. Nel piccolo salotto egli realizzò solo un'altra scena abbastanza articolata, raffi-

gurante due arlecchini; sui cinque riquadri minori vi sono invece due nature morte con sfondo di paesaggi e tre singole maschere musicanti (un pulcinella e due pierrot); ai quattro angoli del soffitto sono dipinte nature morte tratte dallo stesso cartone; negli sguanci dei muri sono piccole composizioni con maschere, e un'altra natura morta è dipinta sotto una finestra. Tecnicamente Severini non trovò difficoltà particolari; benché affrontasse per la prima volta l'affresco; basandosi sul trattato medievale di Cennino Cennini e avvalendosi dell'aiuto di un vecchio ed esperto muratore (certo Simoni di Firenze), iniziò a dipingere

TRATTATO DI CENNINO
CENNINI

TECNICA TRADIZIONALE
CON LICENZE

gli sganci dei muri durante l'estate, ma il caldo, che faceva asciugare troppo in fretta gli intonaci, lo costrinse a interrompere per un paio di mesi il lavoro. "Credo che ricominciassi in ottobre il mio lavoro. Prima di lasciare Montegufoni, avevo fatto buttar giù l'arriccio in tutta la stanza e, sul consiglio di un esperto e vecchio muratore, lo feci rifare con una rena più sicura, e con una piccolissima quantità di cemento. È questa una vera eresia per gli affreschisti; tuttavia debbo dire che me ne trovai molto bene, perché questo mi consentiva di tener bagnato il muro, senza buttarvi l'acqua in ogni momento, durante tutta la giornata: per le carnagioni dei volti e della mani mi tenni alle regole di Cennino Cennini, e cioè le preparai in terra verde e le terminai con tre toni di terra rossa. [...] I personaggi e le altre composizioni cominciavano da terra (da circa 15 centimetri sopra il pavimento) e andavano fino al soffitto; era dunque una pittura al livello dell'occhio dello spettatore, e doveva essere tecnicamente curata fino alla perfezione" (G. Severini, 1983, pp. 292-293).

Tutte le composizioni sono realizzate secondo schemi geometrici rigorosissimi, basati su triangoli disposti a rombo e sulla sezione aurea, così come Severini aveva teorizzato nel libro *Du cubisme au classicisme - Esthétique du compas et du nombre*, pubblicato nel 1921.

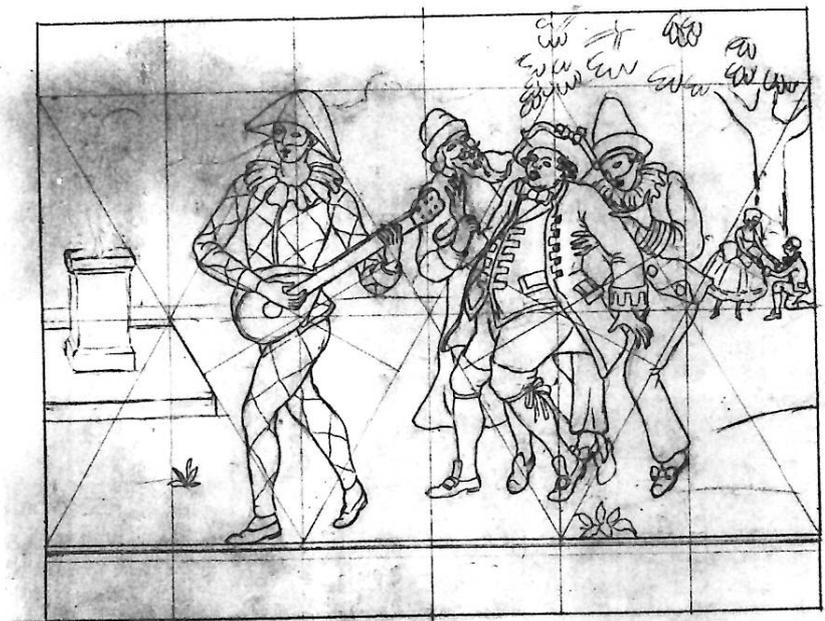
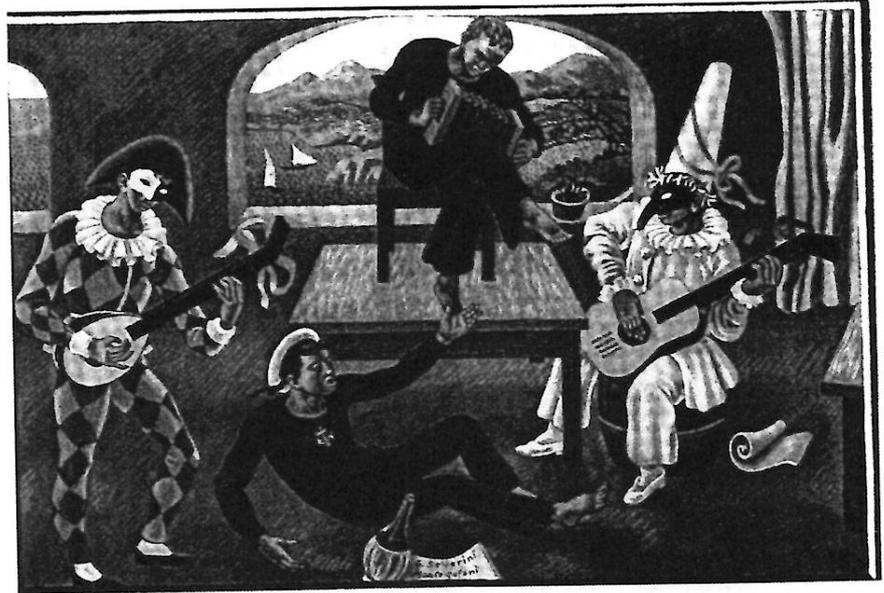


Fig. 9 from Montegufoni - anello cambista

fig. 9 Prima versione per la parete con Tre maschere musicanti
fig. 10 Seconda versione per la parete con Tre maschere musicanti

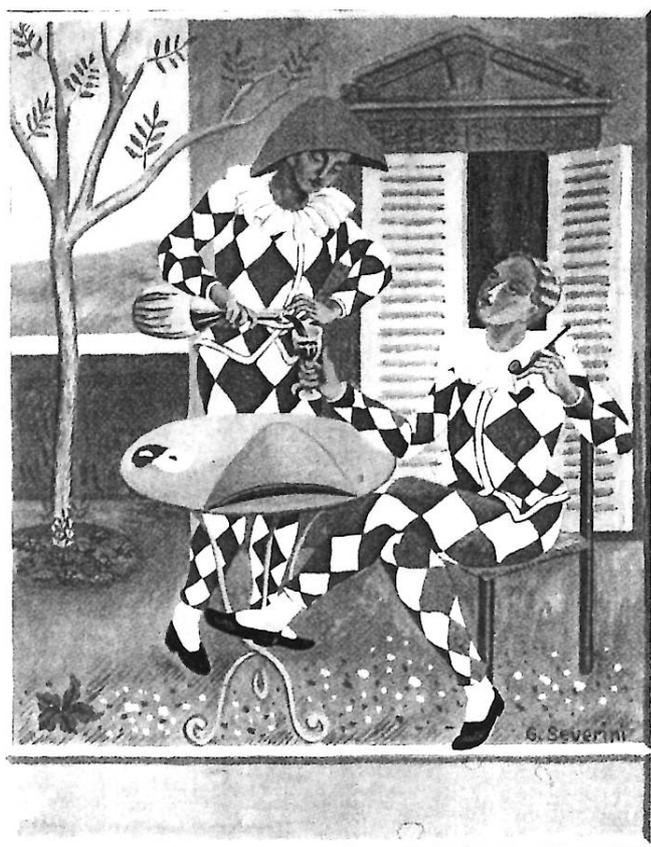


fig. 4 Pulcinella musicante
fig. 5 Pierrot musicante
fig. 6 Pierrot musicante
fig. 7 Bozzetto per Due arlecchini
fig. 8 Una delle nature morte agli angoli del soffitto

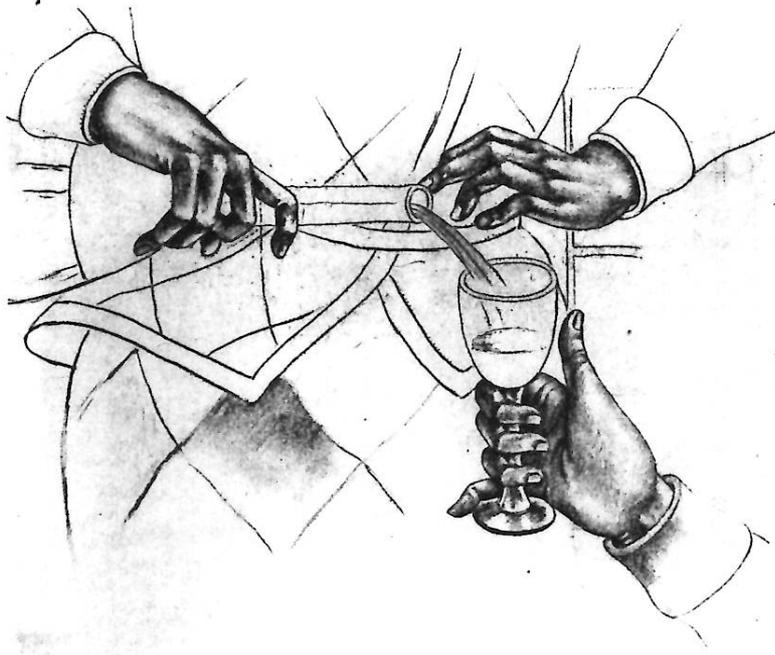


1

1. Tracciato per due arlecchini

matita su carta lucida, 33x18,4
Esp.: Roma 1991, n. 126

Si tratta del tracciato definitivo per la realizzazione della scena ad affresco di medesimo soggetto. Esiste una variante con un solo arlecchino seduto, poi scartata, e recentemente è stata resa nota (Pacini 1992) una versione a tempera su carta, di analoghe dimensioni e senza varianti, che rappresenta lo studio definitivo a colori per l'affresco. Lo schema proporzionale evidenziato nel disegno, basato sul quadrato e sulle sue diagonali, esprime con evidenza l'aspirazione di Severini di regolare le composizioni "sulle proprietà geometriche dei triangoli rettangoli: basi semplicissime quali convengono ad una pittura murale senza eccessive profondità".

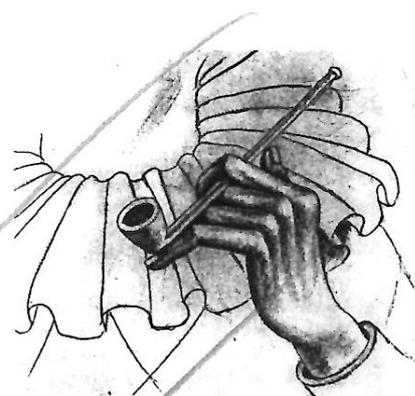


2

2. Cartone preparatorio per le mani dei due arlecchini

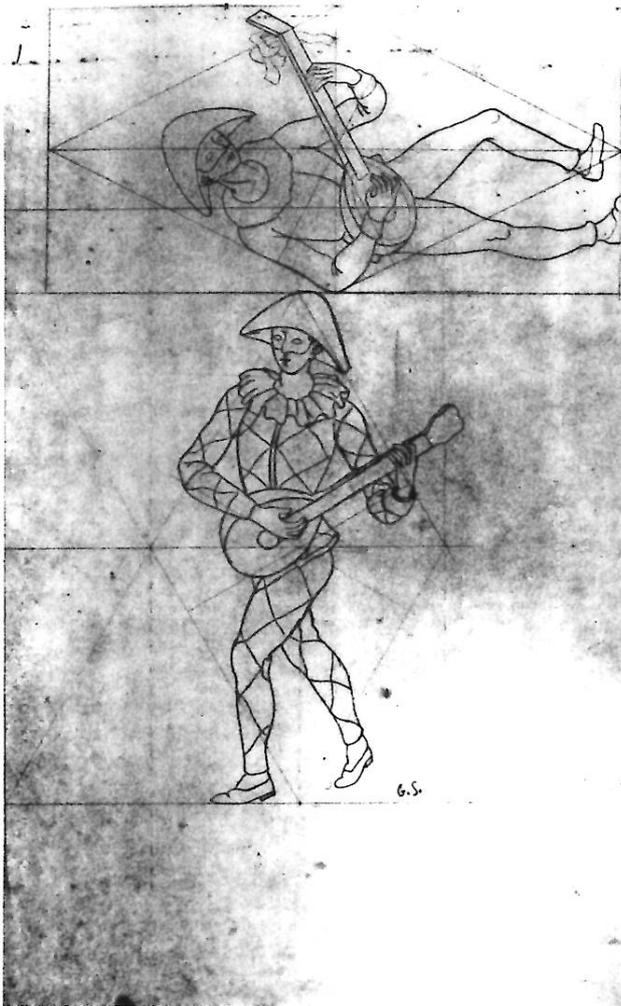
matita e carboncino su carta da spolvero, 66x50 (il supporto è forato per lo spolvero)
Esp.: Roma 1980, s.n. (p. 58); Cortona 1983, p. 110, n. 6; Alessandria 1987, n. 85
Bibl.: D. Fonti, 1988, n. 390G

Il dialogo formale delle mani, fortemente triangolate nella composizione, si riallaccia alla tradizione rinascimentale toscana, che Severini riscopre soprattutto, in questo caso, nell'opera di un suo grande concittadino, il cortonese Luca Signorelli: le durezza e le angolazioni delle falangi, la loro tornitura chiaroscurale e persino il colore brunito della realizzazione richiamano quasi testualmente i modi di Signorelli, letti in una chiave di decantazione geometrica. Severini realizzò probabilmente solo i particolari più significativi a grandezza naturale, che poi forò per lo spolvero sul muro, come i nn. 3 e 8.



3. Cartone preparatorio per la mano con pipa di un arlecchino

matita e carboncino su carta da spolvero, 20,5x25,5 (il supporto è forato per lo spolvero)
Esp.: Roma 1980, s.n. (p. 58); Cortona 1983, p. 110, n. 7; Alessandria 1987, n. 86
Bibl.: D. Fonti, 1988, n. 390F

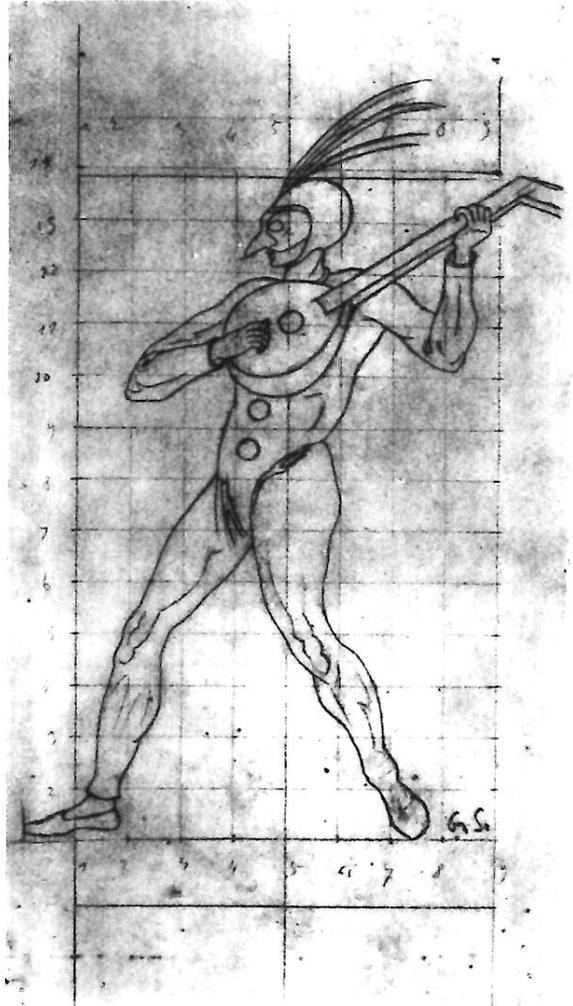


4

4. Tracciato per arlecchino musicante

matita su carta lucida, 34x24

Questo tracciato inedito ci permette di scoprire, assieme ai due nn. seguenti, il semplice schema di triangoli rettangoli impiegato per realizzare l'affresco di dimensioni maggiori dell'insieme, quello con le tre maschere musicanti: ciascun personaggio è iscritto in uno schema romboidale diviso a sua volta in triangoli rettangoli, le cui rispettive altezze segnano l'andamento diagonale degli strumenti. Lo schema è molto semplice, e smentisce quelli ideati da Cresti (1983): d'altra parte con minime varianti è lo schema tracciato dallo stesso Severini in un disegno ben noto per una versione precedente dello



5

stesso affresco ("affresco per Montegufoni. molto cambiato" cfr. fig. 10). Dell'affresco Severini elaborò almeno tre versioni differenti, che ci mostrano il rovello e l'importanza che l'artista stesso attribuiva a questa sua opera: una prima rappresenta un interno con due maschere e due marinai (la figura di arlecchino, poi scartata, è quella meno finita nel presente disegno), e giunse a un livello di elaborazione praticamente definitivo, che fu abbandonato forse per scelta dei committenti (cfr. fig. 9); una seconda è documentata dal disegno con la didascalia "molto cambiato" che abbiamo citato poco sopra, che propone uno schema geometrico vicino a quello definitivo, in cui è presente questo arlecchino, che nella versione definitiva viene affiancato dai personaggi corrispondenti ai due successivi nn. in catalogo: vi

si riconosce il tentativo citato dallo stesso Severini di "introdurvi uno Stenterello e una Colombina, ma non ne fui capace" (G. Severini, 1983, p. 291).

5. Tracciato per maschera musicante

matita su carta lucida, 24x13

Studio finale per Peppe Nappa.

6. Tracciato per maschera musicante

matita su carta lucida, 24,5x13

Studio finale per Tartaglia.





8

7. Pulcinella musicante

matita su carta lucida, 26x15,5

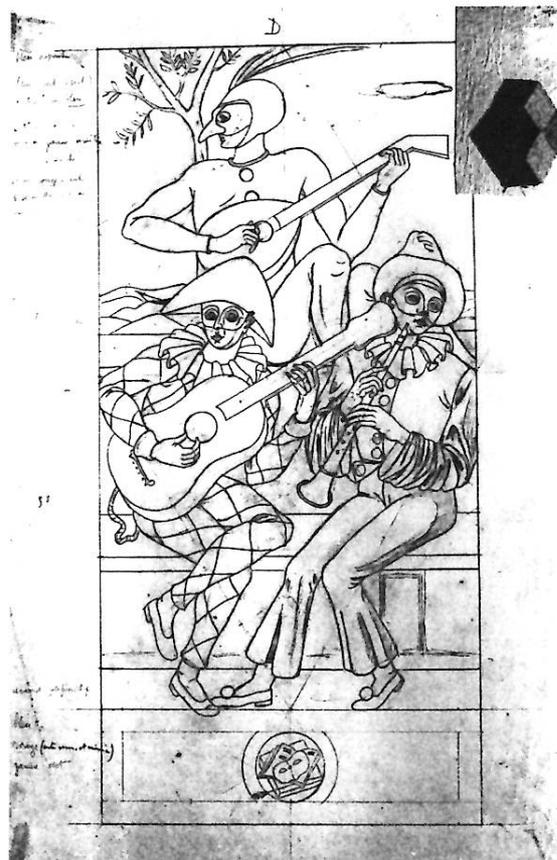
Studio finale per una delle tre maschere musicanti affrescate nei riquadri minori.

8. Cartone preparatorio per maschera musicante

matita e carboncino su carta da spolvero, 62,5x51 (il supporto è forato per lo spolvero)

Esp.: Roma 1980, s.n. (p. 59); Cortona 1983, p. 110, n. 8; Alessandria 1987, n. 84
Bibl.: D. Fonti, 1988, n. 390E

Cartone definitivo per la testa di una delle maschere affrescate nei riquadri minori.



9

9. Studio per tre maschere musicanti

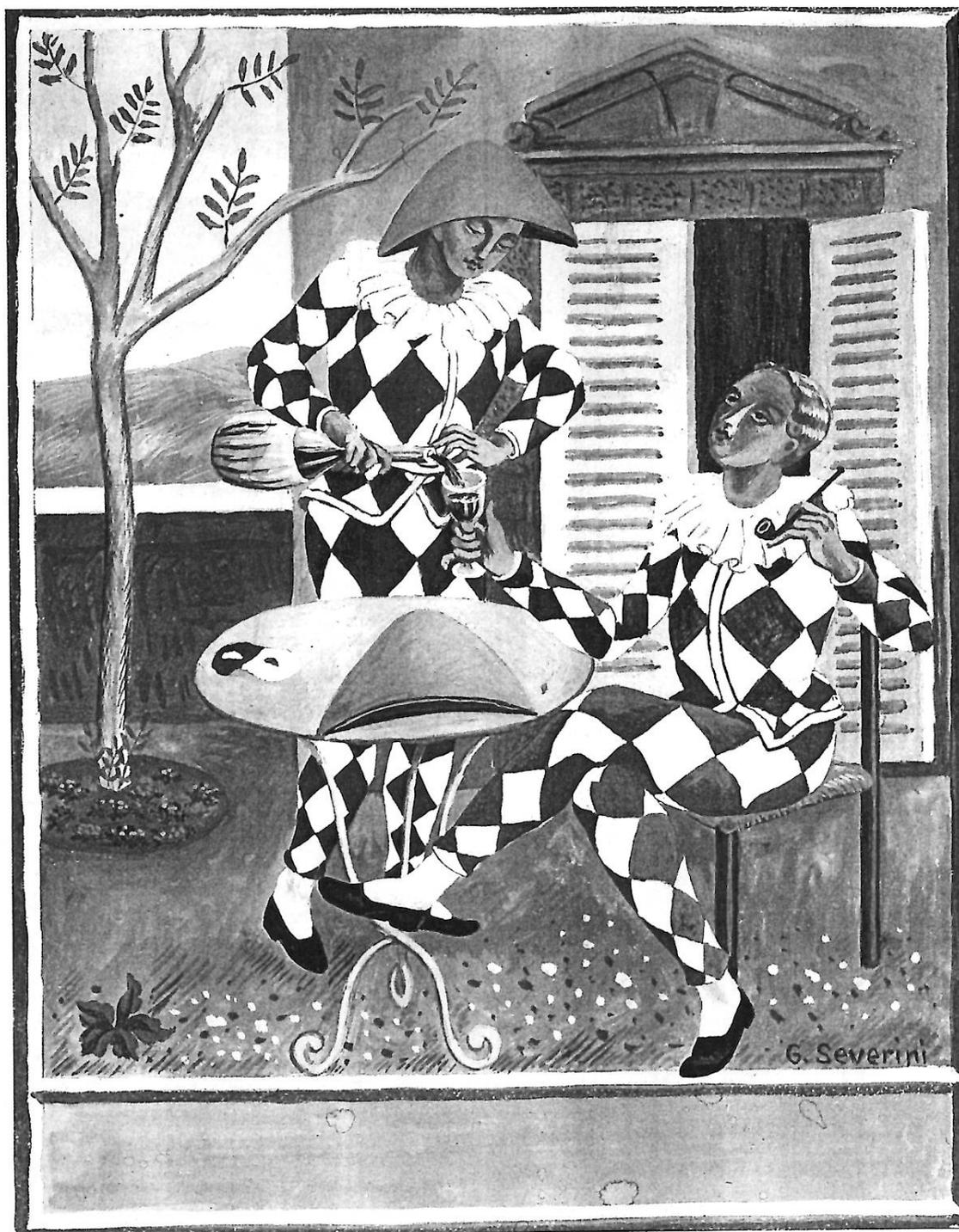
matita su carta con applicazione di un tassello a tempera su cartoncino, 44,5x28,5

Esp.: Roma 1980, s.n. (p. 61); Cortona 1983, p. 107, n. 26; Alessandria 1987, n. 82; Bolzano, Genova 1987-88, n. 25

A giudicare dalle proporzioni, questo tracciato (in cui si evidenzia lo stesso schema romboidale di triangoli rettangoli utilizzato per tutti gli affreschi) è una prima idea per uno dei riquadri minori, nei quali l'artista affrescò due nature morte sullo sfondo di paesaggi toscani e tre singole maschere musicanti: benché studiata fin nei minimi particolari, Severini dovette decidere di abbandonare la composizione per non affollare eccessivamente di personaggi il piccolo ambiente.

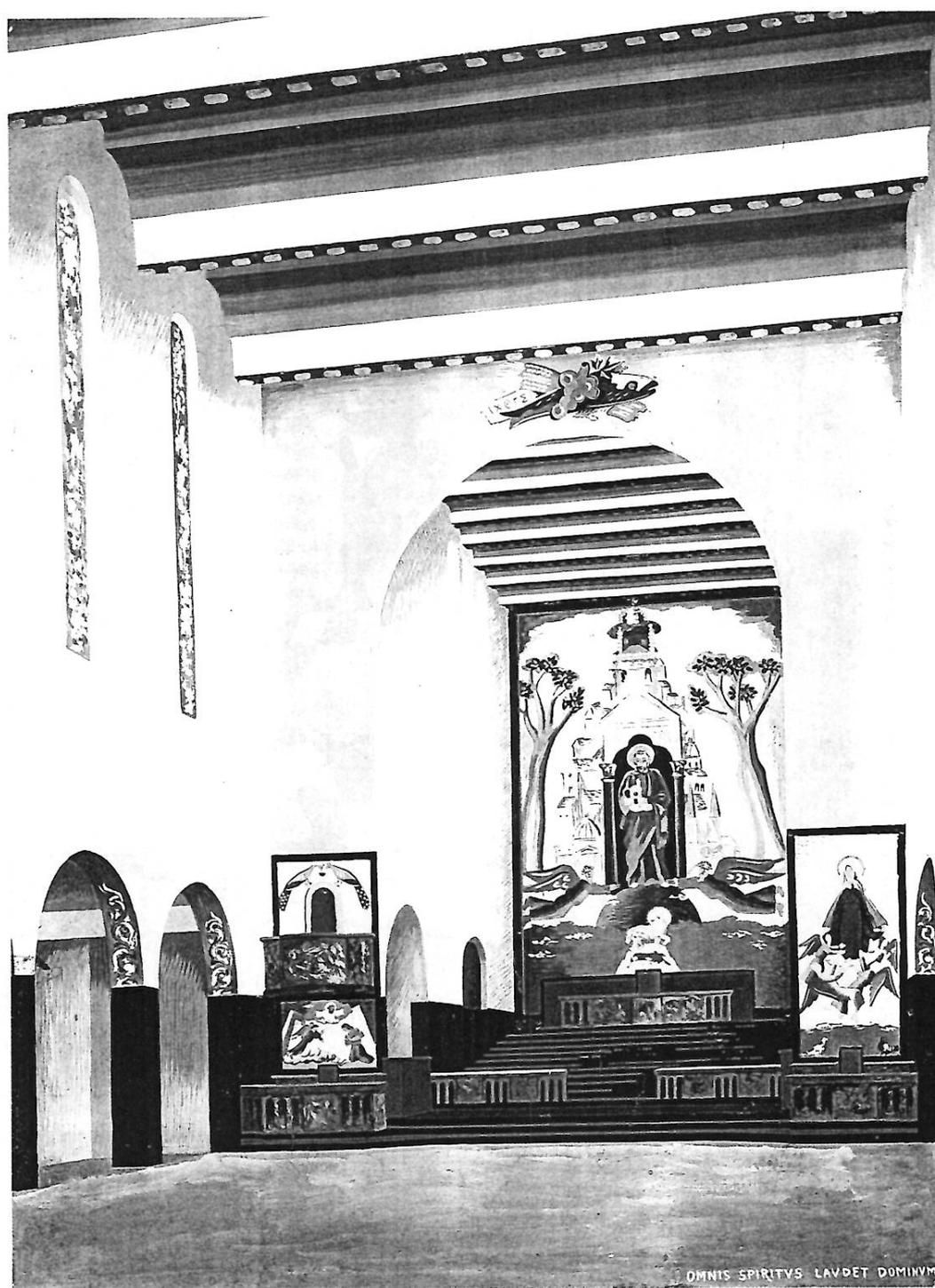
I DUE ARLECCHINI 1921-22

tempera su carta, cm 22,7x17,7
(fuori catalogo)



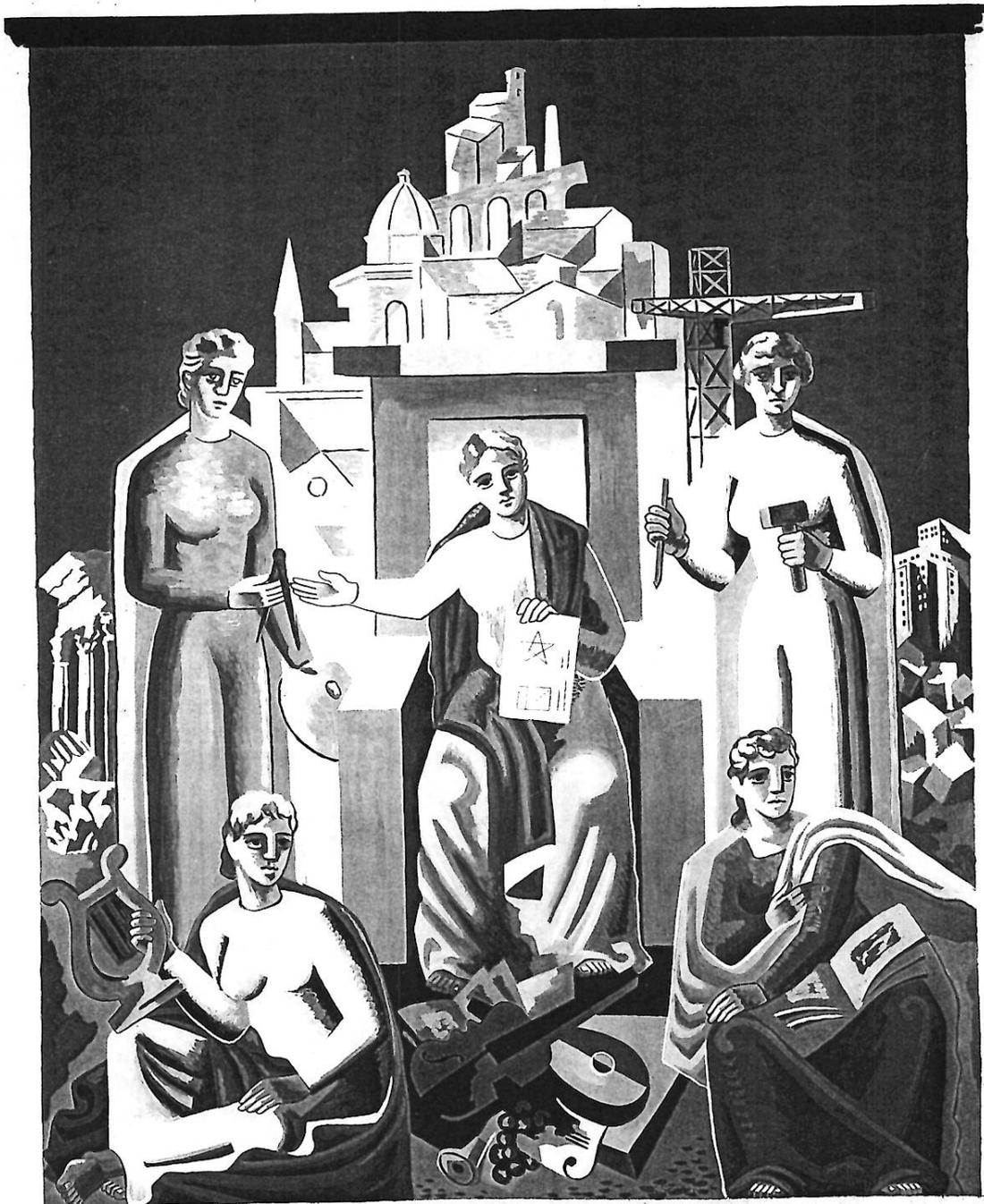
V PROGETTO DECORATIVO DELLA CHIESA DI ST PIERRE A FRIBURGO 1932

(cat. n. 37)



VILE ARTI 1933

(cat. n. 45)

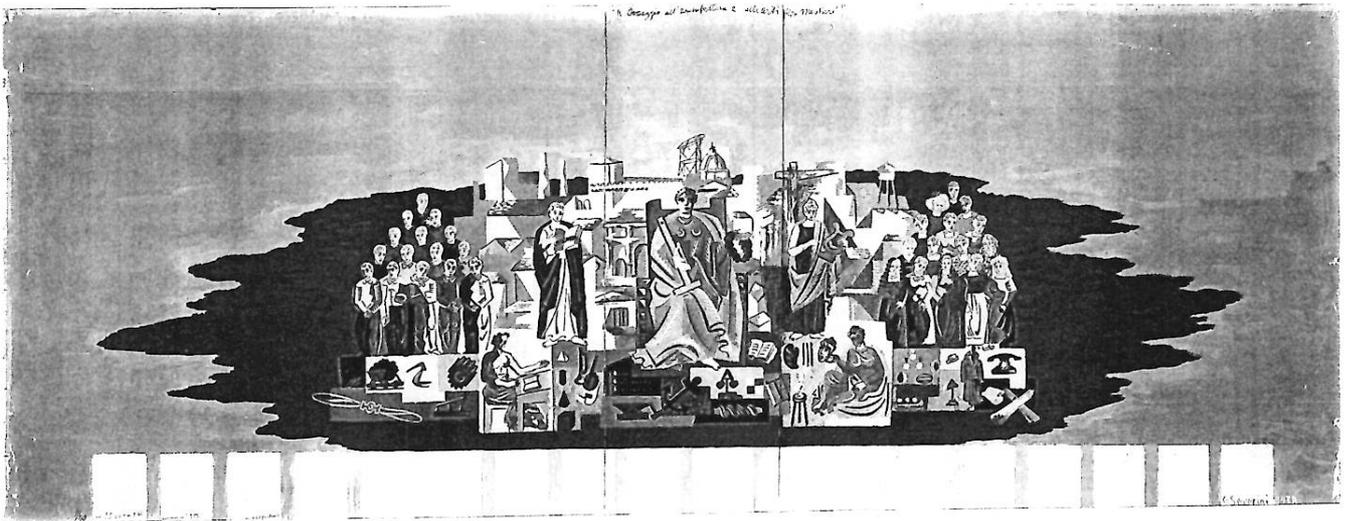


IX OMAGGIO ALL'ARCHITETTURA E ALLE ARTI E MESTIERI 1938

(cat. n. 90)

X NATURA MORTA CON COLOMBA 1938

(cat. n. 89)



QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Il 30 aprile, a Parigi, muore Manet. Vengono pubblicati *Le avventure di Pinocchio* di Collodi e *L'isola del tesoro* di Stevenson.

Muore Nietzsche. Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni*.

Nascono Giacometti e Dubuffet. Picasso, periodo blu.

Nasce il Salon d'Automne di Parigi.

A Parigi nasce il gruppo dei fauves, in Germania Die Brücke. Einstein: teoria della relatività.

I fauves espongono al Salon des Indépendants di Parigi. Henri Matisse dipinge la *Joie de vivre*. Amedeo Modigliani lascia l'Italia per trasferirsi a Parigi.

Formazione della Triplice intesa: Inghilterra, Francia, Russia. Picasso dipinge *Les femmine d'Avignon*. A Parigi, alla galleria Bernheim-Jeune e al Salon d'Automne, retrospettiva di Cézanne.

L'Austria si annette la Bosnia-Erzegovina. A Vienna nasce la Società psicoanalitica. Prima versione del *Bacio* di Brancusi. A Firenze Papini e Prezzolini creano la rivista "La Voce".

Il 20 febbraio Marinetti pubblica su "Le Figaro" il primo *Manifesto del futurismo*.

Primo acquerello astratto di Kandinskij.

Guerra italo-turca. Conquista italiana della Libia. Al Salon des Indépendants di Parigi retrospettiva di Rousseau. A Monaco si forma il gruppo Der Blaue Reiter guidato da Kandinskij e Marc.

L'11 aprile Boccioni pubblica il *Manifesto della scultura futurista*. Nasce il cubo-futurismo russo. Mondrian si stabilisce a Parigi. Picasso realizza il primo esempio di collage: *Natura morta con sedia impagliata*.

VITA DI SEVERINI

1883 Nasce il 7 aprile a Cortona, presso Arezzo. La madre Settimia è sarta, il padre Antonio è usciere della Regia procura di Pienza.

1899 Si trasferisce con la madre a Roma dove inizia a lavorare come contabile. Frequenta la scuola serale di disegno agli Incurabili.

1900 Legge Schopenhauer, Nietzsche, Tolstoj, Dostoevskij, Bakunin, Marx, Engels, Proudhon, Labriola.

1901 Conosce Umberto Boccioni e Giacomo Balla. Apprende i primi rudimenti della pittura divisionista.

1903 Esercizio agli Amatori e cultori con *D'intorni di Roma*.

1905 Le sue opere vengono rifiutate all'esposizione annuale degli Amatori e cultori.

1906 Nei primi mesi dell'anno pubblica sul giornale "Avanti della Domenica" alcuni disegni di impegno sociale. Trasferitosi a Parigi, conosce Amedeo Modigliani e Max Jacob che lo introducono al Lapin Agile.

1907 Durante un soggiorno in Italia, esegue una serie di ritratti del padre e della madre. Una volta tornato a Parigi, si stabilisce in rue Turgot. Frequenta la galleria Bernheim-Jeune.

1908 Espone all'*Exposition des artistes indépendants* e al Salon d'Automne. In estate soggiorna a Civray dall'amico Pierre Declède. Risale a questo periodo una serie di ritratti e paesaggi.

1909 Dipinge *Primavera a Montmartre* e un *Autoritratto*.

1910 Umberto Boccioni lo invita ad aderire al primo *Manifesto della pittura futurista*.

1911 Rimasto deluso dalle opere degli amici futuristi, li invita a recarsi con lui a Parigi. Grazie a Marinetti, alla Cioserie des Lilas conosce il poeta Paul Fort, gli artisti Gleizes, Metzinger, Léger, Gris, Brancusi e i fratelli Duchamp.

1912 Dal 5 al 24 febbraio espone con Boccioni, Carrà e Russolo alla mostra *Les peintres futuristes* organizzata da Félix Fénéon presso la galleria Bernheim-Jeune. La mostra, grazie a Marinetti, viene trasferita in molte città europee.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Apollinaire pubblica *L'antitradition futuriste, Les peintres cubistes e Alcools*. Le sculture di Boccioni vengono esposte a Parigi. Si scioglie Die Brücke. Marcel Duchamp realizza il primo ready-made: *Ruota di bicicletta*. Proust inizia *La recherche*.

A Sarajevo vengono assassinati l'arciduca Francesco Ferdinando e sua moglie: scoppia la prima guerra mondiale.

L'Italia firma il patto di Londra con le potenze dell'Intesa. Duchamp inizia il *Grande vetro*.

Spedizione punitiva austriaca contro l'Italia. Carlo I succede all'imperatore Francesco Giuseppe. In Russia viene assassinato Rasputin. Franz Marc muore in guerra. A Zurigo il regista teatrale Hugo Ball fonda il Cabaret Voltaire, sede di Dada.

Gli Stati Uniti entrano in guerra. In Russia scoppia la Rivoluzione d'Ottobre: abdicazione di Nicola II e insurrezione bolscevica. Mondrian fonda "De Stijl".

Finita nel 1918 la prima guerra mondiale, si apre la conferenza di pace di Parigi. A Weimar Gropius fonda il Bauhaus.

A Weimar iniziano le lezioni di pittura di Klee. A Parigi Max Ernst firma il manifesto dadaista *Dada signifie tout* e dipinge *L'éléphant Célèbes*. James Joyce pubblica *Ulysses*.

A Milano espone il primo gruppo di Novecento. Italo Svevo pubblica *La coscienza di Zeno*.

Muore Lenin. André Breton pubblica il *Manifesto del surrealismo*.

VITA DI SEVERINI

1913 Alla Marlborough Gallery di Londra viene allestita la sua prima mostra personale che sarà in seguito trasferita alla galleria Der Sturm di Berlino. Il 28 agosto sposa la figlia del poeta Paul Fort, Jeanne. Insieme alla giovane moglie fa visita ai genitori in Italia. Sotto l'impulso di Marinetti lavora al manifesto *Le analogie plastiche del dinamismo*.

1914 Espone insieme a Boccioni, Carrà, Russolo e Soffici alle mostre organizzate da Sprovieri a Roma e a Napoli.

1915 Nasce la prima figlia, Gina. Dipinge un'importante serie di quadri ispirati alla guerra.

1916 Dipinge *Maternità* e *Ritratto di Jeanne*. Espone trentasette opere alla galleria Boutet de Monvel dove il 15 febbraio tiene una conferenza su *Les arts plastiques d'avant-garde et la science moderne*. Partecipa a mostre collettive con Picasso, Derain, Modigliani, Lipchitz, Villon. Il primo febbraio esce sul "Mercure de France" *Symbolisme plastique et symbolisme littéraire*. Collabora a "Sic" e "L'Eian". Grazie a Juan Gris conosce il mercante Léonce Rosenberg.

1917 Organizzata da M. de Zayas, viene allestita un'importante personale presso la galleria 291 di Alfred Szelegitz a New York. Il primo giugno viene pubblicato sul "Mercure de France" l'articolo *La peinture d'avant-garde*. Trascorre l'estate a Civray dove dipinge alcuni paesaggi e nature morte.

1919 Dopo la parentesi bellica riprende con grande vitalità l'attività legandosi con un contratto di tre anni al mercante Rosenberg.

1921 Pubblica a Parigi *Du cubisme au classicisme*. Grazie a Rosenberg riceve da Sir G. Sitwell la prima commissione decorativa, portata a termine l'anno seguente: affrescare un salottino del castello di Monteguaroni, vicino Firenze, con le maschere della Commedia dell'arte.

1923 Esegue una serie di opere sul tema delle maschere. Conosce Jacques Maritain.

1924 Pubblica una monografia su Manet. Vince il concorso per la decorazione della chiesa di Semsales nel cantone di Friburgo. Parte per la Svizzera.

**AVVENIMENTI STORICI
E ARTISTICI**

A Parigi, Ernst e Miró curano le scenografie dei Balletti russi di Diaghilev; nella stessa città Vollard commissiona a Chagall le illustrazioni delle *Favole* di La Fontaine.

Emanazione della Carta del lavoro, alla base del nuovo sistema corporativo fascista. In Russia affermazione di Stalin al XV congresso del Pcus. Matisse espone a New York.

In collaborazione con Julio Gonzales, Picasso realizza una serie di sculture. Esce *Il surrealismo e la pittura* di Breton.

Crollo di Wall Street: inizia la grande Depressione americana. A New York viene inaugurato il Museum of Modern Art. A Parigi è presentato *Le chien andalou* di Buñuel e Dalí. Muore Diaghilev.

In Spagna viene proclamata la repubblica. Prima mostra surrealista negli Stati Uniti. Giacometti: prime sculture oggetto. Braque esegue le illustrazioni per la *Teogonia* di Esiodo.

In Germania Hitler diventa capo del governo. In marzo i nazisti chiudono il Bauhaus. Kandinskij si trasferisce a Parigi.

Guerra civile in Spagna. Picasso è direttore del museo del Prado. Al Museum of Modern Art di New York è allestita la mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*.

Il Giappone invade la Cina. Nel corso della guerra civile spagnola viene bombardato il paese di Guernica, evento che ispira a Picasso il dipinto omonimo.

**VITA
DI SEVERINI**

1926 Pubblica *D'un art pour l'Eglise*. Termina la decorazione della chiesa di Semsales. A Milano partecipa alla *Prima mostra del Novecento italiano* allestita presso il palazzo della Permanente.

1927 Realizza la decorazione della chiesa di La Roche nel cantone di Friburgo. Ad Amsterdam partecipa con cinque opere all'Esposizione d'arte italiana in Olanda presso lo Stedelijk Museum.

1928 Terminati gli affreschi della chiesa di La Roche, soggiorna per circa un anno a Roma dove realizza alcuni pannelli decorativi per la casa di Rosenberg. Partecipa alla XVI Biennale di Venezia.

1929 Molti gli impegni tra quest'anno e il 1930: partecipa e scrive la presentazione del catalogo della mostra parigina di pittura futurista italiana presso la Galerie 23 di rue la Boétie. Espone in numerose mostre in Italia e all'estero tra le quali la XVII Biennale di Venezia. Illustra libri di Paul Fort e di Paul Valéry. A Londra pubblica l'album di "pochoirs" *Fleurs et masques*. Courthion e Maritain scrivono le prime due monografie sull'artista.

1931 Tiene due personali a Parigi e ad Amsterdam. Alla Prima quadriennale romana presenta *Gruppo di cose vicine e lontane*. Per la chiesa di Saint-Pierre a Friburgo esegue una serie di cartoni dai quali saranno tratti i mosaici la cui realizzazione verrà affidata alle officine di Ravenna e Venezia.

1932 Espone alla XVIII Biennale di Venezia occupando la sala 28.

1933 Partecipa alla Quinta triennale di Milano. Progetta la decorazione della chiesa Notre-Dame du Valentin a Losanna.

1936 A New York partecipa alla mostra *Cubism and Abstract Art* allestita presso il Museum of Modern Art. La XX Biennale di Venezia gli dedica una personale che comprende diciassette opere. Esegue alcuni interventi decorativi per il Palazzo di giustizia di Milano e per il Palazzo delle poste di Alessandria.

1937 Affreschi e mosaici per l'Università di Padova e per il Foro italico a Roma. A Parigi riceve una medaglia d'oro alla mostra dell'Art déco.

**AVVENIMENTI STORICI
E ARTISTICI**

Hitler si annette l'Austria e occupa la Cecoslovacchia. Mostra internazionale del surrealismo a Parigi.

Spagna: fine della guerra civile. Seconda guerra mondiale.

A un anno dalla fine della guerra, i criminali nazisti vengono processati a Norimberga.

In Inghilterra salgono al governo i conservatori con Churchill.

A Parigi muore Paul Eluard.

A Roma realisti e astrattisti divisi sui "Sacchi" di Burri.

Max Ernst vince il primo premio alla XXVII Biennale di Venezia.

A Cuba cade il governo di Batista; Fidel Castro instaura un regime comunista. Muore Frank Lloyd Wright. A New York si afferma la Pop art.

Il sovietico Juri Gagarin è il primo uomo nello spazio.

Paolo VI diventa papa. A Dallas viene assassinato John F. Kennedy. Muore Tristan Tzara.

Guerra tra Vietnam del Sud e Vietnam del Nord contro il quale intervengono gli Stati Uniti.

Al Museum of Modern Art di New York si tiene la prima mostra di Op art.

Rivoluzione culturale in Cina. A Basilea muore Hans Arp. A Parigi muore André Breton.

**VITA
DI SEVERINI**

1938 Vengono organizzate due personali: una a Roma alla galleria La Cometa e una a New York. Realizza le scene e i costumi per *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi.

1939 Espone dodici opere alla Terza quadriennale romana.

1942 Tiene diverse esposizioni personali; alla XXIII Biennale di Venezia è presente con la sua *Natura morta con strumenti musicali e tavolino*.

1946 Pubblica il primo volume di *Tutta la vita di un pittore*. Dopo l'inaugurazione dei mosaici con la *Via Crucis* di Cortona, lascia l'Italia e riparte per Parigi.

1951 Nella chiesa di Saint-Pierre a Friburgo è inaugurato il mosaico con la *Consegna delle chiavi*.

1952 Espone mosaici alla galleria Cahiers d'Art di Parigi. Conferenza a Ravenna su *Mosaico e arte murale nell'antichità e nei tempi moderni* in "Felix Ravenna".

1953 Serie di pannelli per il Palazzo dei congressi all'Eur di Roma.

1954 Decora gli uffici della Klm di Roma e dell'Alitalia di Parigi. Alla Rose Fried Gallery di New York si tiene la mostra *The Futurists, Balla - Severini 1912-1918*.

1959 A Roma lavora alla ricostruzione, su basi fotografiche e a memoria, di *La danza del pan pan al Monico*, andato distrutto durante la seconda guerra mondiale.

1961 Grande mostra antologica a Roma, a palazzo Venezia.

1963 Mostra personale antologica a Rotterdam. Pubblica *Témoignages, 50 ans de réflexions*.

1964 Mostra personale a Parigi. Riceve il Premio nazionale di pittura dell'Accademia di San Luca di Roma.

1965 Alla Nona quadriennale di Roma espone due collage e tre sculture. Sempre nella capitale, mostra personale all'Accademia di San Luca. La sua autobiografia viene ristampata.

1966 Il 26 febbraio muore a Parigi nella sua casa al n. 11 di rue Schoelcher. Il 15 aprile le spoglie sono traslate a Cortona.

