

Paolo Leoncini

Ruben Donno

“Uomo di penna e di pennello”. Il doppio talento di Ardengo Soffici

Prefazione di Valter Leonardo Puccetti. Postfazione di Floriana Conte

Firenze

Le Lettere

2020

ISBN 978-88-9366-111-9

Si tratta di una ricerca innovativa, dotata di una prefazione di Valter Leonardo Puccetti e di una postfazione di Floriana Conte. Si avvale dei più recenti e più significativi contributi su Ardengo Soffici, in una densità di rinvii bibliografici in testo e in nota. Attraverso un periodare ampio, cadenzato, filologicamente e criticamente correlativo e comparativo, il giovane studioso leccese percorre la composita e interconnessa opera dell'artista di Poggio a Caiano, intendendo affrontare l'interrogativo del «doppio talento», letterario e pittorico, in quattro capitoli, preceduti da una Introduzione, in cui Donno prende avvio da un confronto con Andrea Mirabile (*Scrivere la pittura. La “funzione Longhi” nella letteratura italiana* - ma poi il confronto si dilata e permea il procedimento dello studioso). Nel primo capitolo, sull'officina creativa di Soffici, Donno, pur continuando ad assumere Mirabile come termine di paragone sul versante della critica d'arte, si riferisce a Pier Vincenzo Mengaldo, che precisa la distanza sul piano linguistico tra Longhi e Soffici: «Quanto più propriamente al linguaggio, sono egualmente distanti dall'acerrimo, stipato espressionismo del primo Longhi le opposte e complementari tendenze del Soffici critico a uno sperimentalismo toscaneamente moderato, versato in contenuti sintattici un po' esili e ben spazati, e sempre toscaneamente volti a puntare le carte dell'espressività su toni parlati e fin canaglieschi e beceri» (p. 21). L'autore risale, sul versante della critica d'arte, all'amicizia con Emilio Cecchi, al Carteggio inedito Cecchi-Soffici (conservato all'Archivio di Stato di Firenze): Cecchi, nel 1920, a proposito di Fattori, scrive: «Credo di essere stato equilibrato; e del resto non ho potuto che camminare sulle tue pedate, e ho dovuto spessissimo riferirmi a quel che scrivevi» (p. 32). Dopo le esperienze parigine ed avanguardiste, Soffici giungerà a confermare che «un Fattori, un Lega, un Signorini [...] hanno perpetuato fra noi [...] il concetto di un'arte italianamente schietta e sana» (*Periplo dell'arte. Ritorno all'ordine*, 1928, p. 214).

Elemento qualificante del volume è l'apparato iconografico, costituito di 65 riproduzioni a colori e in bianco e nero, di opere di Soffici – tra cui le *Decorazioni di Bulciano* – e di Segantini, la «prima rivelazione per il giovane artista» (p. 48); inoltre, troviamo Jean-François Millet e Medardo Rosso, De Nittis, De Chirico, Carena, Boccioni, Cézanne, Picasso, Sironi, Prampolini, Degas; nonché Masaccio, Caravaggio, El Greco, Mattia Preti. Il metodo di ricerca si dilata non solo al confronto tra il passato e il presente delle arti figurative, ma anche al confronto tra linearità della scrittura e plasticità della pittura, come ad esempio quando paragona Arthur Rimbaud con la *Portinaia* di Medardo Rosso (riprodotto nella fig. 39 dell'apparato iconografico), in quanto riconosce in entrambi il «concetto di creazione come scoperta del sé più segreto» (p. 132).

Il rapporto tra cultura francese – che Soffici aveva ben conosciuto a Parigi dal 1900 al 1907 (soprattutto Apollinaire e Rimbaud, come rileva Mario Richter) – e cultura italiana, dove prevale il vocianesimo di Prezolini e di Papini, quest'ultimo amico di una vita di Soffici; il significato delle avanguardie, tra cubismo picassiano e futurismo marinettiano, rispetto alla classicità toscana, che si rivela, in definitiva, quale matrice irrinunciabile: sono questi i moventi della perlustrazione in una temperie primo-novecentesca, che riconducono, attraverso l'esperienza bellica, ad un *rappel à l'ordre* derivante non tanto da istanze restaurative, quanto da ritrovate esigenze, per Soffici, di

scavo nella natura e nella storia. E ciò nonostante le pesanti ipoteche di italianità fascista che gravano sul personaggio-Soffici, ma che non incrinano la passione della creatività, come testimoniano le lettere del prezioso Carteggio con Papini: «Scrivendoti, e scrivendo un po' anche per me, sento che la lingua e la penna e l'intelletto mi si vanno sciogliendo prodigiosamente e che posso *agglutinare* le idee e i pensieri in un periodo, e mettere linee e colori e rumori in una descrizione senza ritornare a capo a ogni frase come fa la bibbia o la lista del bucato» (p. 50). Qui c'è già l'essenza di Soffici che alterna il verbale (le linee e i pensieri in un periodo) e il sensibile (linee, colori, rumori in una descrizione) secondo una vita interna di lingua, penna e intelletto che «si vanno sciogliendo prodigiosamente» senza cedere al libresco, al documentario, all'istituzionalità del verbale come del sensibile. Il corsivo '*agglutinare*' è di Soffici. Nell'immagine plastica dell'«agglutinare» c'è il nucleo della poetica inter-artistica di Ardengo Soffici: il cui agglutinare prodigioso è un sentire sinestetico che trova la propria scrittura o la propria pittura di volta in volta; sentire sinestetico che è il movente unitariamente connettivo di scrittura e pittura.

Detti in termini essenziali, sono questi gli argomenti del libro di Donno: il Soffici francese e il Soffici italiano che interagiscono sul terreno avanguardia/tradizione-classicità toscana: dove tradizione e classicità toscana costituiscono quello che Donno chiama, nel titolo del quarto capitolo, il «vortice di palingenesi» di ritorno all'ordine, che passa attraverso la «pittura di prosa del diario di guerra» *Kobilek*, dove «nelle ambientazioni infernali più crude [...] come nello slancio vitalistico a cui, paradossalmente, l'orrore della morte induce» Soffici mette in luce «il debito nei confronti della tradizione letteraria da Dante a Stendhal, passando per Leopardi» (p. 201).

De Robertis, rilevando nell'artista di Poggio a Caiano il «posare le parole come il pittore i colori», si richiama a Esiodo: «Quando Esiodo parla della terra da arare, delle messi granite, delle gru e degli altri animali del cielo e della campagna, egli non iscrive nella sua pagina parole, ma gli equivalenti stessi di quella cosa, ossia *parole senza residuo letterario* [corsivo mio], parole che non si vedono più, né si odono, riassorbite dal reale che ci presentano e nel momento stesso in cui ce lo rappresentano» (*Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 75). Sul Soffici di *Arlecchino*, De Robertis afferma: «A voler trovare una prosecuzione degna, si cerchi la sua pittura [...] la sua pittura, meglio assai, è più nuova dei suoi grossi tomi autobiografici» (p. 76). Ruben Donno cita pure De Robertis a proposito del «fior fiore della sua arte trasfiguratrice; una scrittura, dunque, come pittura di libere movenze che asseconda la memoria volta a ricordare e a commemorare» (p. 42). E quindi: «Ma a mano a mano, ecco che egli mira a comporre il quadro; e comincia a imitare la pittura, riportare i colori sulla pagina, combinare i toni, spartire, scoprendo di più or meno lo schema [...] un poco alla volta nasce altra pittura, non più per mezzo dei colori, ma della parola trasfiguratrice e delle immagini che sostituiscono i colori e ne aiutano la potenza. È un *parlar figurato* dei più impreveduti che accorda le più distanti armonie, una fresca forza trascorrente, leggera, creatrice, un inebriamento» (ivi). Donno, in nota, aggiunge che Alessio Martini sostiene come «per de Robertis i suoi [di Soffici] quadri migliori sono quelli che ritraggono la campagna del Poggio dagli anni venti in poi, analoghi alla sua felice scrittura perché risultato della stessa visione»: la *visione* richiama la *percezione*, e quanto scrive Renato Serra che coglie sul piano della *percezione/visione* il movente della creatività di Soffici: «Una cosa fluida, un colore schietto, *bisogna avere quella certa facoltà nelle pupille* [corsivo mio] per sentire il valore e il piacere di una frase sola, buttata là, e che si regge per sé, trasparente, limpida, solida, senza pasta e senza ritocco: come la pennellata di un vero pittore, che basta che cada sopra la tela, che scorra modellando se stessa, ed è già bella» (p. 41).

Il nesso visivo-percettivo che accomuna la «frase sola» *che si regge da sé*, con la pennellata di un vero pittore, rende superflua la protezione esterna del letterario, per cui Soffici si apparenta alla visività di Emilio Cecchi, in cui, come afferma Enrico Falqui, «ogni gravame letterario è messo da parte». Nella pittura di *America amara*, secondo De Robertis, c'è «nel vedere una continua lotta per carpire il più possibile di novità [...] Vede [...] ma non con gli occhi soli, ma con tutto il corpo, e

rovista dentro le cose. Partito dal punto più refrattario, proprio per questo la fantasia si accende, come eccitata dal limite» (in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 134): infatti, come dice Bigongiari, «l'oggetto è l'ancora che lo ferma»: l'oggetto diventa oggetto-alfabeto, in quanto la stessa percezione crea la metafora che realizza l'oggetto-scrittura, senza mediazioni letterarie. Riferendosi alla pittura di *America amara*, De Robertis riconosce: «da che ricchezza di conoscenze e di interessi e di partecipazione [...] si sono sviluppate le sue pitture, lasciando dietro di sé il peso del documento» (p. 138).

Donno si richiama a Alessio Martini che «individua nell'attività critica dello scrittore del Poggio la parte migliore del *corpus* sofficiano» (p. 36). È il retroterra critico che permette al pittore-poeta di sentire «con forza [...] la vicinanza di queste due arti, la cui bellezza si gioca in superficie, è fatta di materia. Si tratta del grumo di colore e della parola nella sua consistenza fonica» (p. 38). Mario Richter rileva come «nell'aprile del 1902, Soffici [...] inizia a collaborare con la rivista «La Plume», diretta da Karl Boes che permette [...] di avvicinarsi all'attività critica che di lì a poco diventerà la maggiore e più famosa attività dello scrittore toscano» (p. 60). Sul versante pittorico, Soffici nel 1906 scrive a Papini come l'arte francese «ha il pregio di conservare uno stato di freschezza e naturalezza che manca a quella italiana e sulla quale i vigliacchi italiani dovrebbero costruire senza fine, perché in fondo l'arte di questi francesi ha il solo merito (enorme, è vero) di pigliarci per il collo e di tuffarci per forza nella freschezza delle cose naturali, semplicemente, *popolarmente*, come quella di Giotto e di Dante» (p. 75). Sempre Richter considera il *Giornale di bordo* (scritto a partire dal 1913) riconducibile alle precedenti esperienze cubofuturiste (di cui è un esempio valido il dipinto *Il mendicante* del 1912, fig. 47): «la virtù trasfiguratrice del fenomeno implica la sinestetica compenetrazione di tutti i sensi» delle *Decorazioni di Bulciano* (p. 78). Ancora, è Papini a evidenziare il «“tutto unico” in cui concreto e astratto, visibile e invisibile, vero e immaginario, realtà e finzione coesistono inscindibilmente tra loro connessi» (p. 82); mentre Starobinski afferma che «il poeta s'identifica con questo potere di lievitazione, riconoscendovi il dominio che egli stesso desidera esercitare sul corpo verbale del linguaggio» (p. 84). Il «tutto unico» di Papini, «il potere di lievitazione» di Starobinski rispondono al realismo integrale di Soffici che non conosce distinzioni, nell'intensità creativa, tra il pittorico e il letterario.

Questa pluralità sinestetica si rivela anche quando Ruben Donno afferma: «Da una parte, Soffici sentiva la vicinanza emotiva di Picasso [...], dall'altro avvertiva il fermento di quel sentimento vivo della terra, della campagna toscana, del lavoro dei campi, che l'artista del Poggio intravedeva nell'arte scultorea di Meunier come nella pittura di Millet e che [...] ravviserà nella “freschezza delle cose naturali” propria dello stile di Gauguin e di Cézanne» (p. 87). Sono rilievi che già configurano la personalità creativa dell'artista toscano, radicandola piuttosto nell'essenza della italianità, della classicità, di una antropologia ctonia della terra toscana, in termini etici, e non formali. Soffici dirà, infatti, con geniale intuito, che, come prima l'impressionismo, anche l'oltre cubista mancava di emozionalità nella rappresentazione, per cui, staccandosi dalla tradizione, diventava un'arte d'eccezione senza avvenire: «Così come aveva fatto prima per l'impressionismo, Soffici sottolinea in quell'“oltre” cubista i limiti di tale scuola: l'assenza di umanità nella rappresentazione della natura, il distacco e il gelo con cui l'artista metteva in scena il dato naturale, tralasciando il carattere personale della visione, l'assenza, dunque, di emozionalità nella raffigurazione e, infine, “la pittura cubista, differendo troppo nei modi figurativi dalle precedenti, si stacca dalla tradizione ed è destinata a passare, come per esempio il preraffaellismo, o a restare quale un'arte d'eccezione senza avvenire”» (l'ultima parte della citazione è tratta da Soffici *Cubismo e Futurismo*, 1914) (pp. 170-171).

Questa evidenziazione del fatto che cubismo e futurismo sono «arti d'eccezione» che si staccano dal flusso continuo, storico-antropologico della creazione artistica, riguarda il destino stesso dell'arte novecentesca, costretta a rinnovarsi costantemente per aver perduto il radicamento storico-antropologico. È questa l'innovazione non-formale, non-istituzionale, ma interiormente creativa nel

congiungersi alla storicità dell'umano, che fa di Soffici un importante testimone della contemporaneità; pur nelle devianze nazionalistico-fasciste che sono la tara negativa di un impegno estremo che si mette in gioco non già sul versante avanguardistico-novecentesco, ma sul versante terrigeno-antropico ed, insieme, etico-estetico dell'italianità radicata nella toscanità, quale paradigma storico, di cui Soffici offre un esempio nel *Lemmonio Boreo*, sia pure discutibile sul piano della riuscita, in quanto, peraltro, «trovava terreno fertile nella neofita rivista papiniana *Lacerba*» (p. 113). E di cui Donno sintetizza le più significative posizioni critiche (Cecchi, Eraldo Bellini, Barberi Squarotti, Mimmo Cangiano) individuando fondamentalmente la commistione di Soffici: il *Lemmonio Boreo* viene ricondotto all'inchiostro su carta *Don Chisciotte in Toscana* del 1906 (fig. 31), «che qualche anno dopo assumerà le vesti di Lemmonio» in cui «sentimento ardentemente italiano» e «forestierismo letterario» si contaminano «attraverso la celebre figura dell'eroe andaluso».