UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

MARA FRANGELLA

**L'identità artistica nazionale.
Ardengo Soffici e Mário de Andrade**

São Paulo
2014

MARA FRANGELLA

**L'identità artistica nazionale.
Ardengo Soffici e Mário de Andrade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade degli studi di Roma “Tor Vergata”, dentro do convênio acadêmico internacional para co-orientação de tese de Doutorado, para obtenção do título de Doutor em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Orientadores: Profa. Dra. Roberta Barni (FFLCH-USP) e Prof. Dr. Stefano Gallo (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

A Enrico Guaraldo e nonna Ersilia

RINGRAZIAMENTI

A Annateresa Fabris

A Roberta Barni

A Stefano Gallo

A Laura Soffici

A Luigi Corsetti

Al personale della Biblioteca di Albano Laziale

Al personale dello IEB (Instituto de Estudos Brasileiros)

A tutti i miei amici e le mie amiche

Ringrazio la Fondazione CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) per aver permesso la realizzazione di questo lavoro, con l'ausilio di una borsa di studio.

RESUMO

FRANGELLA, M. **A identidade artística nacional. Ardengo Soffici e Mário de Andrade.** 2014. 195 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

Nosso estudo procura mostrar o possível papel da obra de Ardengo Soffici na formação do pensamento estético de Mário de Andrade, sob a perspectiva da identidade artística nacional. Considerando o contexto histórico no qual os dois intelectuais operaram, em que se assistiu à afirmação e o desenvolvimento do nacionalismo na Itália e no Brasil, tentamos apresentar como o problema da identidade artística nacional se manifesta dentro da formação artístico-literária dos dois escritores. A partir das obras de Soffici presentes na biblioteca de Mário de Andrade, acompanhamos a leitura crítica que o intelectual brasileiro fazia dos textos de Soffici; de maneira específica, estudamos o conceito de futurismo assim como se desenvolve nas obras teóricas *Primi principi di una estetica futurista* (1920) e em *A Escrava que não é Isaura* (1925) e, tendo em vista a relação entre modernidade e tradição e aquela entre cosmopolitismo e nacionalismo, analisamos alguns poemas de *Pauliceia desvairada* (1922) e de *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi Lirici* (1919). A seguir, buscamos apresentar, na crítica de arte de Ardengo Soffici e Mário de Andrade, o desenvolvimento do problema da identidade artística nacional ao longo da primeira e da segunda década do século XX e sua evolução durante a época da ditadura na Itália e no Brasil.

Palavras-chave: Ardengo Soffici. Mário de Andrade. Identidade nacional. Tradição. Modernidade.

ABSTRACT

FRANGELLA, M. **The national artistic identity: Ardengo Soffici and Mário de Andrade.** 2014. 195 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

The possible role of Ardengo Soffici's work in shaping Mário de Andrade's aesthetic thought, from the perspective of a national artistic identity, was reviewed.

The historical context in which these two intellectuals operated sees the development and affirmation of nationalism in Italy and Brazil. We present how the problem of national artistic identity manifests itself within the artistic and literary formation of the two writers. From the works of Soffici kept in Mário de Andrade's library, we analyze the critical reading the Brazilian intellectual made of Soffici's texts. In particular, we study the concept of futurism as it develops in the theoretical works *Primi principi di una estetica futurista* (1920) and in *A Escrava que não é Isaura* (1925) and we analyze some poems of *Pauliceia desvairada* (1922) and *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi Lirici* (1919), considering the relationship between modernity and tradition and between cosmopolitanism and nationalism. This work discusses the question of national artistic identity in Ardengo Soffici and Mário de Andrade writings as art critics during the first and the second decade of the XX century and its evolution during the dictatorship in Italy and Brazil.

Keywords: Ardengo Soffici. Mário de Andrade. National identity. Tradition, Modernity.

RIASSUNTO

FRANGELLA, M. **L'identità artistica nazionale: Ardengo Soffici e Mário de Andrade**. 2014. 195 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

Il nostro studio cerca di mostrare il possibile ruolo dell'opera di Ardengo Soffici nella formazione del pensiero estetico di Mário de Andrade, dalla prospettiva dell'identità artistica nazionale. Considerando il contesto storico nel quale i due intellettuali operarono, che vide l'affermazione e lo sviluppo del nazionalismo in Italia e in Brasile, abbiamo tentato di presentare come il problema dell'identità artistica nazionale si manifesta all'interno della formazione artistico-letteraria dei due scrittori. A partire dalle opere di Soffici presenti nella biblioteca di Mário de Andrade, abbiamo accompagnato la lettura critica che l'intellettuale brasiliano faceva dei testi di Soffici; in maniera specifica, abbiamo studiato il concetto di futurismo così come si sviluppa in *Primi principi di una estetica futurista* (1920) e in *A Escrava que não é Isaura* (1925) e, tenendo in considerazione la relazione tra modernità e tradizione e il rapporto tra cosmopolitismo e nazionalismo, abbiamo analizzato alcune poesie di *Pauliceia desvairada* (1922) e di *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi Lirici* (1919). In seguito si cerca di presentare lo sviluppo, nella critica d'arte di Ardengo Soffici e di Mário de Andrade, del problema dell'identità artistica nazionale durante il primo e il secondo decennio del secolo XX, e la sua evoluzione durante l'epoca della dittatura in Italia e in Brasile.

Parole chiave: Ardengo Soffici. Mário de Andrade. Identità nazionale. Tradizione. Modernità.

INDICE

INTRODUZIONE	12
CAPITOLO 1. L'IDENTITÀ NAZIONALE COME MEMORIA E IL PASSAGGIO TRA IL XIX E IL XX SECOLO IN ITALIA E IN BRASILE	18
1.1 <i>Ardengo Soffici e l'Autoritratto degli anni Cinquanta</i>	18
1.2 <i>Mário de Andrade e la conferenza del 1942 "O Movimento Modernista"</i>	22
1.3 <i>La missione dell'intellettuale moderno</i>	27
1.4 <i>Ardengo Soffici. Primi frammenti biografici e il contesto storico italiano</i>	30
1.5 <i>Il Brasile dei primi anni di Mário de Andrade</i>	34
CAPITOLO 2. IDENTITÀ TRA NAZIONALISMO E COSMOPOLITISMO	41
2.1 <i>La formazione di Ardengo Soffici tra Firenze e Parigi</i>	41
2.2 <i>L' "italianità" nella corrispondenza con Papini e la critica della cultura italiana nel Lemmonio Boreo (1912)</i>	52
2.3 <i>Il rapporto col futurismo di Marinetti e la guerra di civiltà in Lacerba</i>	68
2.4 <i>Pauliceia desvairada (1922) e A Escrava que nao é Isaura: un dialogo con il futurismo di Ardengo Soffici</i>	89
CAPITOLO 3. LA CRITICA D'ARTE: L'IDENTITÀ NAZIONALE TRA TRADIZIONE E MODERNITÀ	115
3.1 <i>"Pittori e scultori sacri" (1907) e "Paul Cézanne" (1908): il recupero della tradizione artistica italiana</i>	115
3.2 <i>"L'impressionismo e la pittura italiana" (1909). "Il caso Medardo Rosso" (1909): la battaglia per un'arte italiana e moderna</i>	126
3.3 <i>"L'arte comincia con la critica": il riflesso della lettura di Primi principi di una estetica futurista (1920) nella critica di Mário de Andrade</i>	131
3.4 <i>La coscienza nazionale brasiliana e lo spirito religioso della vita: un possibile dialogo con Ardengo Soffici.</i>	142
CAPITOLO 4. L'IDENTITÀ NAZIONALE NELLA CRITICA D'ARTE DURANTE GLI ANNI DELLA DITTATURA	154
4.1 <i>Medardo Rosso classico e italiano</i>	154
4.2 <i>L'italianità dei pittori realisti francesi dell'Ottocento e "Cézanne italiano"</i>	163
4.3 <i>I realismi nel saggio "Cândido Portinari" e il realismo sintetico di Soffici</i>	167
CONCLUSIONE	182
BIBLIOGRAFIA DELLE CITAZIONI	184

Toujours nous irons plus loin sans avancer jamais

Guillaume Apollinaire

INTRODUZIONE

Questo lavoro è nato dall'intenzione di dare continuità a un percorso di studi iniziato presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Roma "Tor Vergata", in cui, nel 2005, mi sono laureata in storia dell'arte con una tesi dal titolo *Il primitivismo di Picasso e l'abbandono dell'arte come mimesi*.

In seguito, ho avuto l'occasione di dedicarmi allo studio del primitivismo e dell'identità nazionale nel modernismo brasiliano: le ricerche condotte durante un periodo di studi di sei mesi a San Paolo, nel 2007, mi hanno portato a concludere la Laurea Specialistica in Storia dell'Arte con una tesi dal titolo *Tarsila do Amaral e l'avanguardia europea. Primitivismi a confronto*.

Le conversazioni con la storica e critica di arte Annateresa Fabris, e la lettura dei suoi saggi, hanno, poi, suscitato in me l'interesse di approfondire lo studio delle relazioni tra il modernismo brasiliano e il futurismo italiano e, in maniera specifica, di dedicarmi all'analisi del problema dell'identità artistica nazionale nell'opera di Ardengo Soffici e di Mário de Andrade.

Ardengo Soffici (1879-1964), toscano, è pittore, poeta, critico d'arte e critico letterario, scrittore, giornalista e incisore. Risiede a Parigi tra il 1900 e il 1907, assistendo alla nascita e al diffondersi delle avanguardie artistiche e letterarie del periodo. Tornato in Italia, nel 1910, organizza a Firenze una mostra sugli impressionisti francesi e scrive il primo saggio in italiano sul poeta Arthur Rimbaud (1911). Pubblica articoli di critica d'arte su *La Voce* e fonda, insieme a Giovanni Papini, la rivista *Lacerba*. Partecipa alla prima guerra mondiale come ufficiale e poi sostiene con convinzione il fascismo.

Mário de Andrade (1893-1945) è un intellettuale brasiliano, nato e cresciuto a San Paolo: la sua opera spazia dalla poesia al romanzo, dal racconto al saggio letterario, dagli scritti sulla musica a quelli dedicati alla critica d'arte. I suoi interessi sono molteplici: musica, folclore, arte religiosa e popolare, di cui è un grande collezionista.

Alcune delle opere di Soffici si trovano nella biblioteca di Mário de Andrade: tenendo in considerazione gli studi precedenti sulla biblioteca dell'intellettuale brasiliano e a partire dall'analisi delle annotazioni e sottolineature che il de Andrade spesso lasciava durante la sua lettura, abbiamo esaminato, in particolar modo, *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi Lirici*

(1919), *Scoperte e Massacri* (1919), *Primi principi di una estetica futurista* (1920) e *Rete Mediterranea* (1920).

L'obiettivo generale del nostro lavoro è stato quello di contribuire agli studi precedenti sulle relazioni tra il futurismo italiano e il modernismo brasiliano, indicando una nuova prospettiva d'approccio, che è quella dell'identità artistica nazionale. Il nostro obiettivo specifico è consistito nel considerare il possibile ruolo di Ardengo Soffici nella formazione del pensiero estetico di Mário de Andrade.

Nel primo capitolo della nostra tesi, nella prima sezione, abbiamo dedicato la nostra attenzione all'autobiografia di Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, pubblicata dall'editore Vallecchi. La scelta di un'opera in cui l'autore considera la propria vita e le proprie esperienze artistiche da un punto di vista retrospettivo, offrendoci preziose informazioni sul contesto storico-culturale italiano della fine dell'Ottocento e degli inizi del Novecento, è stata adottata anche per la seconda sezione, nella quale abbiamo studiato il testo *O Movimento modernista* di Mário de Andrade, in cui lo scrittore realizza un'analisi a posteriori del proprio ruolo d'intellettuale; tale scritto che si è rivelato fondamentale per conoscere l'ambiente che vide l'affermazione e lo sviluppo del modernismo brasiliano.

È necessario sottolineare che queste opere non sono state utilizzate come fonti storiche, visto che si tratta di ricostruzioni a posteriori del passato, nelle quali la memoria si confonde con l'immaginazione e con il desiderio di creare il mito della propria storia. Tuttavia, sia l'*Autoritratto* sia il testo *O movimento modernista*, si sono rivelati preziosi per il nostro studio, poiché, nella rivisitazione che Ardengo Soffici e Mário de Andrade compiono del loro passato, emerge il forte interesse per il tema dell'identità artistica nazionale.

Inoltre, il giudizio che entrambi realizzano della loro opera, manifesta chiaramente l'intenzione di mostrare la missione culturale che essi si diedero e svolsero all'interno della società. Perciò, ci è sembrato opportuno riferirci alla riflessione che Bauman sviluppa in *Il disagio della postmodernità* (2007), in cui, analizzando quelle che erano le caratteristiche della modernità, il sociologo ne mette in evidenza proprio lo "spirito pionieristico": l'idea di un compito, di una missione da realizzare faceva sì che il destino personale dell'individuo aderisse a quello della collettività.

Alla luce di queste considerazioni, abbiamo ritenuto fondamentale presentare il contesto storico-culturale italiano di fine Ottocento, in cui si trovò ad operare Ardengo Soffici, mostrando

la sua formazione nel campo della letteratura e dell'arte, l'insofferenza nei confronti della cultura accademica italiana e la conoscenza delle riviste e delle prime opere straniere che circolavano a Firenze. Allo stesso tempo, ci siamo soffermati sulla descrizione dell'ambiente in cui Mário de Andrade realizzò i suoi primi studi. Il nostro intento è stato quello di far notare come la questione dell'identità nazionale si sviluppava durante il processo della loro formazione.

Per questa ragione, abbiamo considerato utile la prospettiva postmoderna del sociologo e teorico degli studi culturali Stuart Hall (1932-2013), il quale considera l'identità nazionale come una rappresentazione culturale, simbolica, prodotta dalle culture nazionali e non come un qualcosa di *a priori*.

Tuttavia, analizzando il tema dell'identità nazionale - all'interno dell'opera dei due scrittori, non potevamo prescindere da uno studio parallelo della nascita del pensiero nazionalista tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, e la sua evoluzione durante gli anni della prima e seconda guerra mondiale. Abbiamo tenuto in considerazione, quindi, gli studi realizzati dagli storici Chabod e De Felice, per quanto riguarda l'Italia; quelli di Boris e Sevcenko per ciò che concerne l'ambiente brasiliano. La nostra intenzione è stata quella di studiare il momento e il modo in cui i due intellettuali entrarono in contatto con il discorso sull'identità nazionale che si stava sviluppando in quell'epoca, cercando di percepire quanto, nella loro opera, fu ereditato dai discorsi divulgati dalla cultura istituzionale e ufficiale e quanto, invece, fu frutto della loro formazione artistica e letteraria.

Nel secondo capitolo, ci siamo soffermati, inizialmente, sul periodo che Soffici trascorse a Parigi, mosso dal desiderio di fondare un'arte moderna e italiana, attualizzando, attraverso il contatto con l'arte d'avanguardia, le proprie ricerche artistiche. Allo stesso tempo, abbiamo rivolto la nostra attenzione alla corrispondenza che l'artista toscano scambiava con l'intellettuale Giovanni Papini, cercando di mostrare, inizialmente, la critica che Soffici muoveva alla cultura accademica italiana e, poi, il sorgere di un progressivo sentimento d'insoddisfazione nei confronti dell'ambiente parigino e la decisione, nel 1907, di tornare definitivamente in Italia.

In seguito, abbiamo presentato il contesto in cui sorge la rivista che Soffici fonda insieme a Papini, *Lacerba* (1913-1915), nata dall'intenzione, da parte del critico toscano, di dedicarsi completamente all'arte e alla letteratura, in seguito a dei contrasti sorti all'interno dell'ambiente de *La Voce* di Prezolini. In questa sezione, ci siamo soffermati sul rapporto di Soffici con il futurismo di Marinetti, cercando di far risaltare affinità e divergenze. L'avvicinamento di Soffici

a Marinetti fu dovuto alla volontà dell'intellettuale toscano di contribuire al rinnovamento della cultura italiana; tuttavia, proprio una diversa concezione della cultura, che in Soffici risente dell'influenza della lettura di Nietzsche, provocherà il sorgere di contrasti tra il futurista fiorentino e Marinetti. Infatti, nonostante il desiderio profondo di creare un'arte moderna, Soffici non condannerà in maniera unilaterale il passato, ma, alla luce della lettura di Nietzsche, rifiuterà il culto acritico della storia e della tradizione.

Ci siamo soffermati, inoltre, sull'analisi di alcuni articoli di *Lacerba*, che precedono la prima guerra mondiale, relativi al dibattito sull'intervento dell'Italia in guerra: abbiamo cercato di mostrare come, nelle riflessioni di Soffici, si intensifichi l'esaltazione della cultura italiana.

L'ultima sezione del secondo capitolo, poi, è dedicata all'analisi delle relazioni tra il futurismo di Soffici e il modernismo di Mário de Andrade. La volontà di essere moderno, attuale, ammettendo, tuttavia, il ruolo fecondatore del passato, sembra essere alla base anche del pensiero dell'intellettuale brasiliano, il quale, infatti, critica più volte il futurismo di Marinetti. Abbiamo concentrato la nostra attenzione sul significato che il concetto di modernità assume nel "Prefácio interessantíssimo", di *Pauliceia desvairada* (1922) e in *A escrava que não é Isaura* (1925), cercando di mostrare possibili punti di contatto con *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi Lirici e Primi principi di una estetica futurista*.

In seguito, ci siamo soffermati sullo studio di alcune poesie raccolte in *Paulicéia desvairada* (1922) e in *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi Lirici*, considerando due problematiche fondamentali: la relazione tra cosmopolitismo e nazionalismo e il rapporto tra modernità e tradizione.

Abbiamo, inoltre, presentato l'evoluzione del pensiero di Soffici sulla sua rivista personale, *Rete Mediterranea* (1920), fondata nel periodo immediatamente successivo alla guerra, negli anni del "ritorno all'ordine", mostrando, dalla lettura di alcuni articoli, l'acuirsi del pensiero nazionalista, che induce Soffici a sostenere la superiorità della cultura mediterranea rispetto a tutte le altre.

Nel terzo capitolo, i primi scritti di critica d'arte di Ardengo Soffici e quelli di Mário de Andrade sono stati l'oggetto del nostro studio. Inizialmente, abbiamo analizzato il saggio "Pittori e scultori sacri" (1907), che risente del contatto di Soffici con le ricerche artistiche di Picasso e in cui il critico toscano si schiera contro l'idea di progresso nell'arte; in seguito, abbiamo concentrato la nostra attenzione sul saggio del 1908 dedicato a Cézanne: in esso, Soffici esalta la

forza sintetica dell'opera del pittore francese, che ricollega alla tradizione artistica italiana ed in particolare, all'opera di Giotto, Masaccio e Michelangelo.

Nella seconda sezione, abbiamo studiato i saggi di Soffici dedicati a Medardo Rosso e all'impressionismo, pubblicati originariamente su *La Voce*, nel 1909. Soffici considerava l'impressionismo francese come “un virus” atto a stimolare l'arte italiana, che doveva infondere coraggio nei giovani artisti italiani, soffocati, secondo lui, dal peso secolare della tradizione.

Medardo Rosso, costretto a trasferirsi a Parigi perché non compreso dalla critica ufficiale e accademica, era l'artista italiano che, secondo Soffici, si era avvicinato alle ricerche moderne dell'impressionismo, legate al lirismo e all'immediatezza espressiva, mantenendo, tuttavia, un legame con la sobrietà della tradizione artistica italiana.

Nella terza sezione, poi, ci siamo concentrati su alcuni saggi di Mário de Andrade, relativi ai primi anni Venti. Abbiamo considerato, in particolar modo, il saggio “Debussy e o Impressionismo”, cercando di mostrare come la lettura, da parte dell'intellettuale brasiliano, di *Primi principi di una estetica futurista* e di *Scoperte e Massacri* (1919), possa aver influenzato il concetto di arte da lui elaborato in quel saggio. Per approfondire la nostra analisi, inoltre, abbiamo tenuto in considerazione la serie di articoli, dal titolo “Mestres do Passado”, pubblicati nel 1921 sul *Jornal do Comércio*. Qui, lo scrittore brasiliano, dopo aver criticato la poesia parnassiana brasiliana, condannandone l'esasperata ricerca della bellezza e l'artificiosità tecnica, espone la propria concezione dell'arte.

In seguito, abbiamo analizzato alcuni scritti del critico brasiliano pubblicati sul *Diário Nacional*, nel 1920, dal titolo “A Arte Religiosa no Brasil”, in cui Mário de Andrade valorizza il passato artistico coloniale del Brasile, in contrapposizione all'emergere, soprattutto a San Paolo, di uno stile eclettico, dovuto al cosmopolitismo generato dall'immigrazione intensiva di quegli anni.

Nel quarto capitolo, infine, il nostro intento iniziale è stato quello di osservare come la lettura che Soffici effettua dell'opera di Medardo Rosso e dell'impressionismo francese si modifichi durante gli anni della dittatura fascista. Inoltre, in questi anni si radicalizza il discorso sull'italianità e lo scrittore toscano prova a dimostrare l'origine italiana dei pittori realisti francesi dell'Ottocento e di Cézanne. Nonostante, poi, condanni un'arte di Stato, politica, Soffici elabora il programma di un'arte che il fascismo dovrebbe promuovere e sostenere: un'arte realistica, classica, italiana.

Il realismo è alla base anche della lettura che il de Andrade realizza, durante gli anni Trenta, dell'opera di Portinari, in cui individua, appunto, tre tipologie di realismo: morale, estetico e psichico. Abbiamo cercato di mostrare un possibile punto di contatto tra il concetto di realismo elaborato dal de Andrade e quello di realismo proposto da Soffici in *Primi principi di una estetica futurista*, quando il critico italiano si occupa delle relazioni tra arte e natura.

CAPITOLO 1

L'IDENTITÀ NAZIONALE COME MEMORIA E IL PASSAGGIO TRA IL XIX E IL XX SECOLO IN ITALIA E IN BRASILE

1.1 Ardengo Soffici e l'Autoritratto degli anni Cinquanta

Nell'autobiografia che Ardengo Soffici pubblica presso Vallecchi negli anni Cinquanta del XX secolo, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*¹, lo scrittore si presenta in maniera sintetica, già nel titolo, come un artista italiano. Non basta, per l'intellettuale e pittore toscano, identificarsi semplicemente come artista. Mostriamo, in seguito, dettagliatamente, come si sviluppi il tema dell'italianità nell'*Autoritratto*; nella prefazione alle *Opere* dell'artista, intanto, l'intellettuale toscano Prezzolini (1959, p. VII) scrive:

Soffici ha un posto in quella che chiamerei *Storia del mito d'Italia*, come uno degli uomini che ha mostrato d'amar con i fatti questa terra più dell'altre ingrata verso coloro che l'amano, la difendono, l'esaltano e per amore suo talora l'assalgono e la bestemmiano e alle volte si contraddicono, e finalmente rinunziano persino al dono dell'intelligenza, pur di seguirla nel suo destino. Soffici ha fatto queste cose per amore dell'Italia.

Possiamo anticipare brevemente che, nella ricostruzione letteraria della sua biografia, Soffici fa emergere più volte la questione dell'identità nazionale italiana, che si manifesta in vari contesti: quello paesaggistico, quando l'autore descrive in maniera quasi pittorica l'ambiente che l'ha visto nascere; e quello storico, quando ci fornisce alcuni dati sulla situazione dell'Italia negli anni che vanno dal 1879, anno della sua nascita, al 1915, anno in cui l'Italia entra in guerra.

¹ Nel 1951 esce, pubblicato da Vallecchi, il primo volume dell'autobiografia di Ardengo Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo. L'uva e la croce*, in cui l'autore racconta la storia della sua vita dalla nascita, nel 1879, fino al 1893. I successivi tre volumi, editi da Vallecchi tra il 1952 e il 1955, *Passi tra le rovine* (1952), *Il salto vitale* (1954) e *Fine di un mondo* (1955) proseguono il racconto della sua vita fino al 1915, anno in cui l'Italia entra in guerra e Soffici parte per il fronte.

Tuttavia, è soprattutto nel campo dell'arte e della letteratura, che l'interesse per l'affermazione dell'identità nazionale italiana si fa più evidente.

Soffici, infatti, si sofferma a lungo sulla sua formazione artistica e letteraria avvenuta prima in Italia e poi in Francia: l'autore toscano ripercorre il suo passato mostrandoci il disincanto e lo scontento nei confronti della cultura accademica italiana, l'affermarsi del mito di Parigi, che visiterà nel 1900 e in cui vivrà fino al 1907, il rapporto con il mondo delle avanguardie, il ritorno in Italia e il lavoro di critico compiuto sulle riviste *La Voce* e *Lacerba*; l'interesse e le riserve nei confronti del movimento futurista di Marinetti e lo sviluppo del pensiero nazionalista che si acuisce soprattutto negli anni 1914 e 1915 in *Lacerba*.

Alla fine de *L'Uva e la Croce*, è lo stesso Soffici (1951, p. 254) a spiegarci i motivi che lo hanno indotto a scrivere l'*Autoritratto*:

Ho scritto queste pagine non per vana compiacenza verso me stesso ma piuttosto con lo scopo di presentare un documento rappresentativo del primo sboccio di un artista vissuto, per così dire, a cavallo del XIX e del XX secolo nella sua Toscana, poi tra popoli diversi, esperienze varie, feconde di stimoli spirituali, e infine restituito alla patria in mezzo ad avvenimenti di straordinaria importanza spirituale e storica [...].

Cercheremo, durante il nostro studio, di comprendere il concetto di “documento rappresentativo”: Ardengo Soffici ritiene che la propria vita (e dobbiamo far notare che si tratta della vita di un artista e non di un uomo qualunque) e le proprie esperienze possano avere un valore storico.

Quando Soffici pubblica il primo volume dell'*Autoritratto*, sono passati appena sei anni dalla fine della seconda guerra mondiale, che aveva lasciato l'Italia sconfitta, occupata militarmente, dipendendo dagli aiuti alleati e non potendo dunque considerarsi arbitra del proprio destino (GIARDINA; SABBATUCCI; VIDOTTO, 2005).

L'*Autoritratto* ci appare, quindi, come il tentativo di resistere a quel clima di “disgregazione morale, oltre che politica” (GIARDINA; SABBATUCCI; VIDOTTO, 2005, p. 424) che la guerra aveva creato, restituendoci una biografia che tutto ci sembra tranne che disgregata: dai quattro volumi dell'*Autoritratto* emerge, infatti, una personalità che si mostra “solida” e determinata fin dall'infanzia e che pare mantenersi fermamente coerente durante gli anni dell'adolescenza e dell'età adulta.

Lo scrittore toscano si sofferma soprattutto sui primi anni dell'infanzia, sentita come un paradiso in cui rifugiarsi in un momento di crisi come quello che poteva essere il periodo del dopoguerra (non è un caso che l'autore decida di interrompere la propria storia allo scoppiare della prima guerra mondiale e che l'ultimo volume che compone l'*Autoritratto* si intitoli *Fine di un mondo*) e rivissuta in maniera leggendaria e mitologica:

[...] Io ripenso agli anni di quella mia infanzia, alle persone, ai luoghi che mi furono familiari, e la mia memoria naviga come in un mare d'oro. Tutto mi pare scolpito e intinto nell'oro, soleggiato, ridentemente colorato, impregnato di freschezza, fiorito come una primavera. Davvero io non vedo altro che primavera [...] La mia infanzia è il mio Eden; ed è anche la sorgente alla quale attinge il mio spirito quando vuol ritrovare la immacolata essenza dell'arte e della poesia (SOFFICI, 1951, p. 255).

Il tempo passato, percepito nostalgicamente come un tempo dell'oro, si contrappone a un amaro presente, fatto di "bruttezze, stoltezze e seccaggini" (SOFFICI, 1951, p. 255).

Per meglio comprendere l'ambiente in cui si svolgono le vicende narrate dall'artista nel primo volume dell'*Autoritratto* (una Toscana di fine Ottocento, negli anni successivi all'Unità d'Italia), cercheremo brevemente di presentare il contesto di un periodo considerato "di straordinaria importanza" da parte dell'autore stesso.

In Europa, assistiamo al progressivo sviluppo dell'industria, che favorisce la formazione di grandi monopoli e la diffusione del capitalismo e del movimento operaio. Si accrescono i conflitti tra le potenze mondiali, che stabiliscono equilibri diplomatici tra di loro: nel 1882 viene stipulata la Triplice Alleanza (Germania, Austria-Ungheria e Italia)². L'età dell'imperialismo vede come protagonista l'espansione coloniale delle nazioni europee, che si spartiscono l'intero pianeta, mentre si affaccia la nuova realtà delle masse urbanizzate.

L'Italia avverte il pericolo di vedersi tagliata fuori dalla spartizione del globo; i governi postunitari della Destra e della Sinistra cercano in primo luogo di risolvere gli affari di politica interna: per affrontare il problema dell'unificazione culturale, attuano riforme rilevanti come la creazione di un sistema giuridico e amministrativo unificato e l'istruzione obbligatoria e gratuita fino a nove anni (SABBATUCCI, 2006). La classe dirigente italiana mostra un "continuo

² Per un approfondimento sulla politica estera italiana tra fine Ottocento e primi del Novecento, rimandiamo allo studio di RAGIONIERI (1976).

ondeggiamento non solo in politica estera, ma anche nel tipo di costruzione e conduzione dello Stato” (RAGIONIERI, 1976, p. 1668).

Tornando alle parole di Ardengo Soffici, gli avvenimenti narrati nell'*Autoritratto* non solo hanno, per l'autore, valore di “documento” storico, ma anche “spirituale”. Dal punto di vista culturale, nella seconda metà dell'Ottocento, il positivismo aveva trionfato nella cultura europea: i progressi della scienza e della tecnologia avevano favorito lo sviluppo di una cultura basata sulla razionalità e sul dato sperimentale.

In Italia, il positivismo si era diffuso attraverso il saggio del napoletano Pasquale Villari, “La filosofia positiva e il metodo storico”, pubblicato nel 1866 sul *Politecnico di Milano*. Il positivismo aveva provocato il mutamento delle “strutture scolastiche e formative (proprio i temi di carattere pedagogico furono tra i più frequentati dai positivisti, che in un'educazione scientifica e laica scorgevano la premessa fondamentale dello sviluppo culturale e sociale)” (SEGRE; MARTIGNONI, 1996, p. 9).

Negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, la teoria della relatività dello spazio di Albert Einstein e la filosofia di Nietzsche misero in crisi la razionalità della scienza e l'idea di razionalità scientifica del positivismo. In Francia, il filosofo Henry Bergson (1859-1941), si era opposto al metodo deterministico della scienza collocando al centro del suo pensiero l'intuizione: “Appunto il Bergson è uno di quei pensatori che sgombrano la mente dai pregiudizi meccanici e scolastici, che rimettono la vita in moto, che cacciano l'eterno fausto dalla polverosa biblioteca” (PREZZOLINI, 1910, p. 439).

Nel 1900, Sigmund Freud aveva pubblicato *L'interpretazione dei sogni*. La nascita della psicoanalisi, distruggendo la frontiera tra razionalità e irrazionalità e mostrando le forze inconscie che agiscono nell'individuo, aveva messo in discussione l'idea di una stabile e univoca identità dell'uomo.

Il primo Novecento, infine, vide il sorgere e l'affermarsi delle avanguardie europee: il cubismo, l'espressionismo, il futurismo, il dadaismo e il surrealismo furono tutti movimenti artistici caratterizzati da una volontà di continua sperimentazione e di rottura rispetto alla tradizione consolidata.

Considerando queste brevi premesse, comprendiamo allora come la consapevolezza di aver vissuto e partecipato agli eventi di un'epoca di grandi trasformazioni che avevano segnato la

storia mondiale, possa forse costituire il fondamento del valore di “documento rappresentativo” che Ardengo Soffici attribuisce alla propria vita.

Dobbiamo però precisare che non possiamo guardare all’*Autoritratto* come a una fonte storica; gli eventi vengono, infatti, rivissuti e reinventati dall’autore in maniera letteraria e, per così dire, pittorica:

Senonché questa non è una cronaca rigorosa dei fatti della mia vita esposti con precisione strettamente cronologica, ma una specie di largo affresco di un genere particolare, illustrante un dato periodo ed ambiente in cui io ho agito e mi son mosso; e nel quale le cose, ossia le figure ond’esso è composto, non debbono essere necessariamente allineate e disposte in cerimonia, ma con una certa varietà capricciosa di luci, ombre, volumi, colori e sfondi, atti ad animarne l’insieme; ed a questo effetto basta che tali cose e figure, comunque collocate, ci siano e vi appaiano nella loro verità sostanziale, ché se poi l’opera dovesse un giorno assumere un interesse duraturo, ci sarà sempre tempo e modo di compulsar quelle carte a quei documenti, e rimetter tutto a posto (SOFFICI, 1955, p. 171-172).

1.2 Mario de Andrade e la conferenza del 1942 “O Movimento Modernista”

Nel testo alla base della conferenza tenuta nel 1942, a Rio de Janeiro, Mário de Andrade ripercorre, a partire dalla storia del Movimento Modernista brasiliano e della Settimana d’Arte Moderna³, le principali tappe del proprio percorso di intellettuale.

Abbiamo scelto questo testo poiché l’intellettuale brasiliano, a differenza di Ardengo Soffici, “não deixou livros que ele próprio tivesse classificado como “memórias”. Sua obra não inclui nenhuma autobiografia, nenhuma narrativa longa e detalhada de seu percurso existencial” (JOBIM, 2012, p. 17)⁴.

³ La Settimana d’Arte Moderna è un evento fondamentale nella storia della cultura brasiliana, tenutosi nel teatro municipale di San Paolo tra l’11 e il 18 febbraio del 1922, anno del centenario dell’indipendenza del Brasile. Fu una manifestazione che aveva l’intenzione di presentare al pubblico di San Paolo, ancora legato alla tradizione e all’accademia, le nuove ricerche estetiche nel campo delle arti figurative, della letteratura e della musica.

⁴ “Non ci ha lasciato libri che lui stesso avesse classificato come ‘memorie’. La sua opera non include nessuna autobiografia, nessuna narrativa lunga e dettagliata del suo percorso esistenziale”, traduzione nostra. Quando non compare l’indicazione del traduttore, le traduzioni sono state da noi eseguite.

Paulo Duarte, che ci fornisce una “biobibliografia relampago”⁵ di Mário de Andrade, ricordando il critico Antonio Candido, afferma che “a correspondência e os diários são os únicos documentos autênticos para a construção de uma biografia [...] Mas só em países cultos, os vultos significativos fazem diários ou respondem cartas...Mário de Andrade não deixou diário” (DUARTE, 1985, p. 11)⁶.

Nonostante ciò, in tutta l’opera di Mário de Andrade è possibile incontrare tracce della sua biografia, come commenta Telê Ancona Lopez (1983, s. p): “Mário de Andrade foi um escritor que cuidou de si, que ‘se contou’[...]. De forma difusa e fragmentária, entretanto; forma visceralmente ligada à criação e ao exercício da escrita”⁷. Secondo Lopez (1983, s. p), il testo autobiografico di Mário de Andrade, “multifacetado, flutuante e submerso”⁸ si troverebbe in ordine sparso come “mosaico o puzzle de espelho”⁹, riflesso in tutti gli aspetti della sua produzione.

La corrispondenza di Mário de Andrade è un terreno fertile per la ricostruzione della personalità dell’intellettuale brasiliano e del contesto che lo vide operare: attraverso le lettere è infatti possibile “recuperar [...] a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida” (MORAES, 2007 p. 30)¹⁰.

Tuttavia, non possiamo dimenticare che le lettere non ci restituiscono l’immagine fedele dei frammenti biografici dell’autore: “toda carta propicia a formulação de *personae*, pois o sujeito molda-se como personagem em face do interlocutor” (MORAES, 2007, p. 30, corsivo dell’autore)¹¹.

La conferenza del 1942 si è rivelata preziosa, dunque, per conoscere la formazione letteraria e artistica di Mário de Andrade e può essere considerata, alla stregua dell’*Autoritratto* di Ardengo Soffici, un “documento rappresentativo” della vita di un artista nato in Brasile alla fine

⁵ “Biobibliografia lampo”.

⁶ “La corrispondenza e i diari sono gli unici documenti autentici per la costruzione di una biografia [...] Ma solo nei paesi colti, i volti significativi scrivono diari e rispondono alle lettere. Mário de Andrade non ha lasciato un diario”.

⁷ “Mário de Andrade fu uno scrittore che si occupò di sé, che ‘si raccontò’ [...] In forma diffusa e frammentaria, tuttavia: forma visceralmente legata alla creazione e all’esercizio della scrittura”, traduzione nostra.

⁸ “Multifaccettato, flutuante e sommerso”.

⁹ “Un mosaico o un puzzle di specchi”.

¹⁰ “Recuperare [...] l’espressione testimoniale che definisce un profilo biografico. Confidenze e impressioni sparse nella corrispondenza di un’artista ci raccontano la traiettoria di una vita”.

¹¹ “Tutte le lettere propiziano la formulazione di *personae*, visto che il soggetto si modella come personaggio di fronte all’interlocutore”.

del XIX secolo: “O que me interessa na minha obra é especialmente o que ela representa como biografia moral, como experiência de identificação dum artista com o que deve ser o artista. Neste sentido é que afirmo que a minha obra pode servir de lição” (ANDRADE, 1983, p. 110-111)¹².

Riteniamo necessario precisare, fin da ora, che si tratta di un “documento rappresentativo” e non di una fonte storica: come Ardengo Soffici, Mário de Andrade sottolinea che il testo da lui presentato è il risultato di ricordi personali e non si tratta di “um processo sobre o movimento modernista”¹³. Secondo Lopez (1983, s. p.) “a memória dá forma ao passado, sabe-se bem. Faz de conta, inventa, privilegia, deforma; abriga fantasmas, desejo, saudade. Assim, o eu lírico reinventa a realidade vivida”¹⁴.

Ciò che al momento desideriamo evidenziare è come, in questo testo, emerga l’interesse, da parte dell’autore, per la questione dell’identità nazionale brasiliana: interesse che si palesa fin dall’inizio, quando Mário de Andrade, per spiegare l’essenza del movimento modernista, senza però darne una definizione analitica, sottolinea come, “o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional (ANDRADE, 2002, p. 253)¹⁵.

Tuttavia, è nell’analisi che lo scrittore conduce delle conquiste del modernismo, in cui l’autore afferma che una delle realtà che il movimento culturale impose fu “a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 2002, p. 266)¹⁶, che una certa brasilianità si manifesta in maniera più evidente:

E o que nos igualava, por cima dos nossos dispautes individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. [...] O espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade (ANDRADE, 2002, p. 267-268)¹⁷.

¹² “Quello che m’interessa nella mia opera è specialmente ciò che essa rappresenta come biografia morale, come esperienza di identificazione di un artista con quello che deve essere l’artista. In questo senso affermo che la mia opera può servire di lezione”.

¹³ “Un processo del movimento modernista”.

¹⁴ “La memoria dà forma al passato, si sa bene. Fa finta, inventa, privilegia, deforma; accoglie fantasmi, desiderio, rimpianto e nostalgia. Così, l’io lirico reinventa la realtà vissuta”.

¹⁵ “Il movimento modernista fu il preannunciatore, il preparatore e per molti aspetti il creatore di uno stato di spirito nazionale”.

¹⁶ “la stabilizzazione di una coscienza creatrice nazionale”.

¹⁷ “E quello che ci rendeva uguali, al di là delle nostre disparità individualiste, era giustamente l’organicità di uno spirito atualizzato, che era già fortemente radicato nell’ entità collettiva nazionale [...] Lo spirito modernista

All'inizio della conferenza, l'intellettuale brasiliano, per spiegare le cause e il significato del movimento modernista, ripercorre brevemente il contesto storico nazionale e internazionale, mostrando come “a transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos [...], bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira [...]”(ANDRADE, 2002, p. 253)¹⁸ rendessero necessaria la creazione di uno spirito nuovo.

Successivamente, l'autore considera i due periodi del movimento modernista, il primo, eroico, iniziato con l'esposizione della pittura d'Anita Malfatti (1917) e terminato nella Settimana d'Arte Moderna (1922); il secondo, distruttivo che si conclude con la salita al potere di Getúlio Vargas¹⁹.

Dopo aver sostenuto che il movimento modernista fu animato da uno spirito aristocratico, Mário de Andrade spiega il perché dell'origine del movimento proprio a San Paolo: “São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo” (2002, p. 285)²⁰.

Nella prima parte della conferenza, Mário de Andrade ricorda compiaciuto “a convicção de uma arte nova, de um espírito novo”²¹, “a confiança absolutamente firme que eu tinha na estética renovadora, mais que confiança, fé verdadeira” (2002, p. 254)²² e il coraggio che lo portarono a partecipare a quelle battaglie artistiche; quando l'intellettuale ci racconta del clima spirituale che anticipò la Settimana d'Arte Moderna, avvertiamo tra le righe un tono entusiasta:

Durante essa meia dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontrolável (ANDRADE, 2002, p. 260)²³.

riconobbe che se vivevamo già della nostra realtà brasiliana, bisognava riverificare il nostro strumento di lavoro perché potessimo esprimerci con identità”.

¹⁸ “La trasformazione del mondo con l'indebolimento graduale dei grandi imperi, con la pratica europea di nuovi ideali politici [...], così come lo sviluppo della coscienza americana e brasiliana [...]”.

¹⁹ “La Rivoluzione del Trenta porta alla presidenza del Brasile, nel novembre del 1930, il leader “gaúcho” Getúlio Vargas (1883-1954) [...] Si chiude, con l'entrata in gioco dello stato del Rio Grande do Sul, il periodo che sarà detto della “Repubblica vecchia” (1889-1930)”. Cf. PICCHIO (1997, p. 473).

²⁰ “San Paolo era allo stesso tempo, per la sua attualità commerciale e la sua industrializzazione, in contatto più spirituale e più tecnico con l'attualità del mondo”.

²¹ “La convinzione di un'arte nuova, di uno spirito nuovo”.

²² “Fiducia assolutamente solida nell'estetica rinnovatrice, più che fiducia, fede sincera”.

²³ “Durante quella mezza dozzina d'anni fummo veramente puri e liberi, disinteressati, vivendo in un'unione illuminata e sentimentale delle più sublimi. Isolati dal mondo circostante, scherniti, evitati, derisi, maledetti, nessuno

Dopo aver ricostruito la storia della nascita e dello sviluppo del movimento modernista, Mário de Andrade si abbandona a una sorta di confessione personale, in cui esprime, dalla prospettiva del tempo in cui scrive (sono passati circa vent'anni dalla Settimana d'Arte Moderna), un'autocritica nei confronti del proprio ruolo d'intellettuale all'interno del movimento: "Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dôr mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós" (2002, p. 277)²⁴.

Così come avevamo notato nell'*Autoritratto* di Soffici una contrapposizione tra un passato sentito come un Eden e un presente doloroso, avvertiamo nel testo di Mário de Andrade una differenza tra un passato percepito come "gradevole", quello del tempo della Settimana d'Arte Moderna, degli anni Venti, e un presente ostile, duro, che gli impedisce addirittura di riconoscersi nelle proprie memorie: "E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado" (ANDRADE, 2002, p. 279)²⁵.

Come sostiene José Luis Jobim (2012, p. 17), nonostante le memorie rimandino a un'idea di "unidade, de permanência do sujeito que se considera contínuo personagem da biografia de si mesmo"²⁶, non possiamo dimenticare che gli eventi accaduti nel passato vengono trasformati in un testo scritto nel presente, e la coscienza che il soggetto possiede di sé "não será necessariamente a mesma que o sujeito tinha no tempo em que os eventos narrados ocorreram" (JOBIM, 2012, p. 17)²⁷.

Per capire le ragioni di questo contrasto tra un primo momento della Conferenza in cui il passato viene ricordato con gioia e entusiasmo, e un secondo momento in cui questo stesso passato viene quasi rinnegato, è necessario conoscere il contesto e comprendere le motivazioni che spingono Mário de Andrade ad abbandonarsi a queste confessioni²⁸.

può immaginare il delirio ingenuo di grandezza e convinzione personale con il quale reagimmo. Lo stato di esaltazione nel quale vivevamo era incontrollabile".

²⁴ "Vittima del mio individualismo, ricerco invano nelle mie opere, e anche in quelle di molti miei compagni, una passione più contemporanea, un dolore più virile per la vita. Non c'è. Ciò che invece esiste, è un'antiquata assenza di realtà in molti di noi".

²⁵ "E è malinconico arrivare così al crepuscolo, senza contare sulla solidarietà di se stesso. E io non posso essere soddisfatto di me stesso. Il mio passato non è più il mio compagno. Non mi fido del mio passato".

²⁶ "Unità, di permanenza del soggetto che si considera personaggio continuo della biografia di se stesso".

²⁷ "Non sarà necessariamente la stessa che il soggetto aveva al tempo in cui occorsero gli eventi narrati".

²⁸ Per un ulteriore approfondimento sugli ultimi anni di Mário de Andrade Cf. DUARTE (1985) e JARDIM (2005).

La conferenza, come nota Jobim (2012, p. 19) è “uma narrativa a posteriori, depois dos eventos narrados, sob o impacto das lutas ideológicas e políticas [...] e em plena vigência do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, sofrendo as consequências disso tudo”²⁹. La Rivoluzione del 1930 aveva significato per il Brasile la costruzione di un nuovo tipo di Stato, caratterizzato dall’ammirazione per i fascismi europei e in cui dominavano un clima autoritario e il terrorismo culturale: i partiti erano stati aboliti ed era stata istituita la censura della stampa, della radio e del cinema.

Mário de Andrade, da poco rientrato a San Paolo, realizza la conferenza nel 1942 a Rio de Janeiro, dove aveva vissuto tre anni prima: “A saída de Sao Paulo foi uma tentativa de enfrentar a traumática experiência de intervenção no Departamento de Cultura pelo novo prefeito, indicado pelo Estado Novo, e sua demissão do cargo de diretor” (JARDIM, 2005, p. 15)³⁰.

Considerando queste brevi premesse, comprendiamo, allora, lo stato d’animo che conduce Mário de Andrade a quell’amara critica del proprio ruolo d’intellettuale e alla condanna polemica della sua opera e del suo passato: “No estado de espírito em que me encontro atualmente, não posso fazer nada com gratuidade [...] porque me acho profundamente penetrado dos acontecimentos do mundo, quase perturbado com os dolorosos e trágicos espetáculos da guerra” (ANDRADE, 1983, p. 85)³¹.

1.3 La missione dell’intellettuale moderno

Nell’ultimo volume che compone l’autobiografia, *Fine di un mondo. Autoritratto di artista italiano nel quadro del suo tempo IV. Virilità* (1955), Ardengo Soffici dichiara, per concludere le vicende narrate: “Chiunque intraprende di scrivere la propria vita parte, cosciente o incoscientemente [...] dalla persuasione di esser qualcuno e di poter quindi rappresentare qualche cosa, non solo presso i suoi contemporanei, ma presso coloro che verranno dopo di lui”

²⁹ “Una narrativa a posteriori, dopo gli eventi narrati, sotto l’impatto delle lotte ideologiche e politiche [...] e in pieno vigore della dittatura dello Stato Nuovo e della Seconda Guerra Mondiale, soffrendo le conseguenze di tutto ciò”.

³⁰ “L’uscita da San Paolo fu un tentativo di affrontare la traumatica esperienza di intervento nel Dipartimento di Cultura da parte del nuovo sindaco, indicato dallo Estado Novo, e le sue dimissioni dall’incarico di direttore”.

³¹ “Nello stato di spirito in cui mi trovo attualmente, non posso fare niente con gratuità [...] perché mi trovo profondamente penetrato dagli eventi del mondo, quasi turbato dai dolorosi e tragici spettacoli della guerra”.

(SOFFICI, 1955, p. 468-470). Questa consapevolezza di “esser qualcuno” potrebbe essere interpretata alla luce della riflessione del sociologo Bauman (2007, p. 77), il quale sottolinea come una delle caratteristiche principali dell’identità individuale moderna sia lo spirito pionieristico: “dal punto di vista psichico la modernità riguarda l’essere, ossia la verità sull’esistere come qualcosa di non ancora compiuto: un compito, una missione, una responsabilità”.

La coerenza con cui Soffici ricostruisce eventi e personaggi che appartengono al suo passato, la solidità dell’io che racconta circa trent’anni di vita si manifestano con forza nell’*Autoritratto*. Non a caso, la scrittura autobiografica è uno dei generi preferiti dall’autore: gli eventi della propria vita sono selezionati in base al piacere del ricordo, del racconto e della rielaborazione letteraria.

Secondo il critico Berghe (1997), la persistenza dell’io lirico nell’opera di Soffici costituirebbe una caratteristica costante, che si contrappone all’oggettività della materia esaltata dai futuristi. Successivamente, ci soffermeremo con maggiore attenzione sulla questione del lirismo nella scrittura dell’intellettuale toscano. La “solidità” dell’io sofficiano sembra riflettere la risolutezza di un soggetto che si sente responsabile di una missione che riguarda, allo stesso tempo, il presente e il futuro, i contemporanei e i posteri, l’esistenza individuale e l’esistenza collettiva (BAUMAN, 2002). Come sostiene Prezzolini (1959, p. LIV), “Soffici è un uomo sicuro. È sicuro di parlare bene, di dipingere giusto, di pensare rettamente, di agire senza turbamenti di coscienza”.

È possibile, forse, applicare una medesima prospettiva, che consideri appunto il soggetto moderno responsabile di una missione, al testo della Conferenza di Mário de Andrade. Lo scrittore brasiliano, come Ardengo Soffici, è sicuro di “esser qualcuno” e che la sua opera rappresenti qualche cosa: “Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra” (ANDRADE, 2002, p. 277)³².

Come nella dichiarazione alla quale si era abbandonato Ardengo Soffici nell’*Autoritratto*, possiamo notare, nella conclusione della conferenza di Mário de Andrade, l’interesse per le generazioni future: “E outra coisa sinão o respeito que tenho pelo destino dos mais novos se

³² “Non ho la minima riserva nell’affermare che tutta la mia opera rappresenti una felice dedizione a problemi del mio tempo e della mia terra”.

fazendo, não me levaria a esta confissão bastante cruel, de perceber em quase toda a minha obra a insuficiência do abstencionismo” (ANDRADE, 2002, p. 277)³³.

A differenza di Ardengo Soffici, però, che non sembra condannare il proprio passato artistico, il giudizio di Mário de Andrade sul proprio ruolo di intellettuale è polemico; il suo passato e la sua opera, dalla prospettiva critica del presente in cui scrive, perdono valore: “Creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém” (2002, p. 279)³⁴.

Tuttavia, possiamo osservare che, se da un lato, Mário de Andrade pare rinnegare la propria opera, dall’altro, sembra abbandonarsi a un momento di speranza; tra le righe dell’autocritica avvertiamo una proposta positiva, quella di un’arte politica, arte-azione: “Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. [...] Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois” (ANDRADE, 2002, p. 279-280)³⁵.

Non ci pare possibile rintracciare questo tipo di autocritica, che mostra intravedere la possibilità di un cambiamento storico, nell’autobiografia di Soffici. Nell’*Autoritratto*, che, come abbiamo già detto, si ferma al 1915, il passato è narrato in maniera “solida” e coerente, non certo polemica: del resto, una condanna di quel passato non sarebbe possibile, poiché quel tempo, precedente alla Grande Guerra, è considerato dall’artista come un Eden in cui rifugiarsi, in un momento (il periodo della seconda guerra mondiale e l’immediato dopoguerra) segnato da “atroci avvenimenti, atroci notizie, atroci impressioni; atroce canicola che abbatte il corpo e lo spirito. Atroce vita. Lo spettacolo presente dell’Italia è terrificante, umiliante [...]” (SOFFICI, 1962, p. 194).

³³ “E non è altra cosa se non il rispetto che ho per il destino dei più giovani, che mi porta a questa confessione abbastanza crudele, di percepire in quasi tutta la mia opera l’ insufficienza dell’astensionismo”.

³⁴ “Credo che i modernisti della Settimana d’ Arte Moderna non dobbiamo servire da esempio per nessuno”.

³⁵ “Ma possiamo servire di lezione. L’uomo attraversa una fase integralmente politica dell’umanità [...] Gli astensionismi e i valori eterni possono essere rimandati”.

1.4 Ardengo Soffici. Primi frammenti biografici e il contesto storico italiano

In *L'uva e la croce. Autoritratto d'artista nel quadro del suo tempo I. Infanzia* (1951), Ardengo Soffici comincia con il presentare le figure dei nonni per mostrare la propria origine contadina e aristocratica: il nonno paterno era stato un facoltoso contadino di Sancasciano Val di Pesa e soldato sotto Napoleone durante la spedizione di Russia, mentre il nonno materno, uno “spirito manzoniano”, “una sorta di artista, magari”, nato a Firenze nel 1807, fu direttore delle poste di Pisa. Seguono la descrizione della madre, della quale fa risaltare soprattutto l’austerità del carattere, e del padre, dalla “buona origine agreste”, bell'uomo dai “baffetti neri un po' spioventi alla cinese, come quelli di Balzac, cui un po' somigliava” (SOFFICI, 1951, p. 27). Successivamente, l'autore (1951, p. 29-30) ci narra il momento della sua nascita:

Il giorno esatto della mia nascita fu il sette aprile 1879, lunedì, alle dieci di notte; e mi par d'aver sentito dire che fosse una notte di piena luna.
Mi è stato detto da mia madre che, subito dopo venuto al mondo, mi fu scoperta sulla fronte l'impronta chiarissima d'un grappolo d'uva, effetto, secondo la levatrice, della voglia che la mamma aveva patito di questo frutto negli ultimi mesi (che non eran mesi da uva e nemmeno da agresto) della sua gravidanza, e sul mio piccolo ventre, sopra il bellico, quella di una croce: segni, il primo dei quali di lì a poco sparì, mentre il secondo, ero già uomo fatto che non era ancora scomparso [...] Non so se sia il caso di trarre qualche auspicio da questa singolarità: volendo si potrebbe veder simboleggiata nel grappolo d'uva la gioia di vivere, nella croce la pena, il sacrificio; e nella loro unione sopra il mio corpo una doppia caratteristica e disposizione del mio spirito, con la loro duplice contrastante influenza sul corso della mia vita.

Tenendo presente lo studio di Bauman (2007) sull'identità individuale moderna, potremmo interpretare l'uva e la croce, simboli rispettivamente della gioia di vivere e della forza di sacrificio, come i segni di un'identità solida e imm modificabile che Soffici pare stabilire fin dalla sua nascita: segni che predestinano il futuro dell'artista, sembrando escludere qualsiasi possibilità di cambiamento. Nel bambino appena nato, si trovano, profeticamente, le qualità dell'uomo-artista futuro: un'affinità ideologica che, secondo Berghes (1997) l'*Autoritratto* avrebbe in comune con *La Vita* dell'Alfieri.

L'intento di Ardengo Soffici sembra essere quello di voler ribadire, alla fine della sua vita, l'unità "spirituale" della sua personalità, come se i cambiamenti storico-politici avvenuti in cinquant'anni non avessero inciso sul suo destino di uomo e d'artista, segnato fin dalla nascita.

Il terzo capitolo del primo volume dell'*Autoritratto* è dedicato alla descrizione del suo villaggio natio, che tanto peso avrà nell'opera letteraria e nella pittura di Soffici:

Il villaggio dove nacqui, il Bombone, è un gruppetto di case situato a circa un miglio a nord-ovest sopra Rignano sull'Arno di cui forma una frazione [...] L'aria del luogo è ventosa, limpida, frizzante, saluberrima [...] La luce del sole lo riveste tutto dalla mattina alla sera; una fila di stupendi vecchi cipressi stesa a piè di quel monte solitario corona dalla parte di ponente il breve abitato; campi d'olivi e di viti lo circondano [...] Gli abitanti infine vi crescono robusti e semplici, mangiano gran pane e poco companatico, fanno molto all'amore e parlano un bellissimo toscano (SOFFICI, 1951, p. 32-33).

Questo capitolo è di fondamentale importanza per lo sviluppo del nostro studio: il villaggio del Bombone è la prima *patria* dell'artista: luogo dove si nasce, dell'infanzia, della terra dei padri (THUNE, 1991, p. 44). Il sentimento delle proprie radici riveste di affetto gli aggettivi che descrivono il paesaggio, che finiscono con il provocare simpatia nel lettore: l'aria saluberrima, i cipressi stupendi e il bellissimo toscano.

In maniera sintetica, così come farà nella pittura, Ardengo Soffici ci fornisce gli elementi essenziali che caratterizzano il paesaggio tanto amato e che si ripresenteranno sempre nei suoi quadri e nei suoi scritti: le poche case, la luce del sole dalla mattina alla sera, i campi d'olivi e i vigneti, gli abitanti, robusti e semplici.

L'influenza di questo paesaggio "saluberrimo", non solo predispone l'autore alla "comprensione del bello e dell'umano", ma contribuisce alla maturazione della personalità dell'uomo-artista:

Credo che il vivere libero come un giovane animale, tuffato nella realtà genuina delle cose terrestri, aperto a tutte le sensazioni naturali, e ciò in un paese, così luminoso, armonioso, felice, felice anche nel suo popolo lavoratore pur scarsissimo di benessere materiale, avesse predisposto la mia vergine anima alla comprensione del bello e dell'umano ed alla sua schietta espressione coi mezzi dell'arte (SOFFICI, 1951, p. 115).

Sappiamo dall'*Autoritratto* che Soffici aveva letto, negli anni della giovinezza, l'opera dello storico della letteratura francese Hippolyte Taine (1828-1893), il quale aveva esteso alle discipline letterarie e artistiche il metodo positivista, riconoscendo alla base di ogni opera d'arte e creazione intellettuale tre elementi costitutivi: la razza, l'ambiente, il momento storico. L'opera d'arte è per Taine il risultato preciso di caratteristiche determinabili a priori (VENTURI, 1964, p. 227-228). Non vogliamo, tuttavia, applicare rigorosamente le categorie di Taine e del naturalismo francese all'opera di Ardengo Soffici, che non si fonda sul metodo sperimentale delle scienze; il nostro intento è, piuttosto, quello di mostrare il contesto filosofico e culturale in cui lo scrittore si trova a operare, che è appunto il periodo che ha visto il trionfo e la crisi del positivismo e il sorgere dell'irrazionalismo.

Il paesaggio non determina aprioristicamente l'uomo-artista. È lo scrittore-poeta che con i mezzi dell'arte e della letteratura crea il paesaggio, o meglio ancora, si identifica con esso, come dichiara l'autore in un'intervista televisiva del 1957: "Anche oggi, dopo 55 anni di pittura, il mio lavoro è una specie di identificazione tra me e il paese in cui vivo; a forza di amarlo e di capirlo è avvenuto che io sono diventato il paese e il paese è diventato me" (SOFFICI, 1957, apud CAVALLO, 1994).

Ardengo Soffici non s'identifica solamente con il paesaggio fisico della sua terra, ma anche con i personaggi che hanno fatto la storia del proprio paese, come Leonardo da Vinci, per esempio: "Specialmente Leonardo da Vinci, pittore, scultore, architetto, scrittore, musico, scienziato, uomo tanto forte da piegar con le mani un ferro da cavallo, e per di più amante, come me, degli uccelli, s'era conquistato tutta la mia anima (SOFFICI, 1951, p. 118).

Secondo Thune (1991, p. 67), che analizza il concetto di patria dal punto di vista sociologico e geopolitico, la patria non è solamente lo spazio inteso come ambiente fisico, ma è anche e soprattutto uno spazio interiore, che acquista significato proprio perché i nostri antenati vi hanno vissuto e fatto esperienza prima di noi.

Il concetto di patria come spazio culturale, che supera i limiti dell'interpretazione deterministica dell'identità nazionale, può essere messo in rapporto con l'analisi di Stuart Hall (2006, p. 48), il quale sostiene che le identità nazionali sono un sistema di rappresentazione culturale e considera la nazione non solo come un'entità politica, ma come una comunità simbolica.

Secondo Chabod (2010) l'identità nazionale, considerata come entità politica, si afferma solo con la nascita dello stato moderno centralizzato, tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo; prima del '700 esistevano solamente forme d'appartenenza: alla propria religione o alla propria comunità locale. Quando le nazioni si trasferiscono dal piano culturale alla Herder a quello politico "la nazione [...] diviene volontà; cessa di rimanere proiettata nel passato, alle nostre spalle, per proiettarsi dinanzi a noi, nell'avvenire. La nazione diventa patria e la patria diviene la nuova divinità del mondo moderno" (CHABOD, 2010 p. 61).

Tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo, vengono create le istituzioni nazionali per promuovere l'unificazione culturale: sistemi di alfabetizzazione e sistemi educativi nazionali sono solo alcuni esempi. La cultura nazionale è un discorso, composto non solo da istituzioni culturali, ma anche da simboli e rappresentazioni, che producono significati sulla nazione con cui è possibile identificarsi e costruire l'identità (HALL, 2006, p. 51).

Ardengo Soffici nasce nel 1879: nel 1876 si trovava al governo la Sinistra Storica e uno dei primi provvedimenti attuati era stato la riforma della scuola, resa obbligatoria fino a nove anni per eliminare il problema dell'analfabetismo ampiamente diffuso nell'Italia postunitaria. La formazione dell'artista, sarà, però, abbastanza irregolare: sappiamo dal primo volume dell'*Autoritratto* che egli studia, nel piccolo villaggio del Bombone, prima con il maestro Bernardo e poi con il pievano Fabbrucci, che lo inizia al mondo della poesia (SOFFICI, 1951, p. 60).

Il secondo volume dell'*Autoritratto*, *Passi tra le rovine. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo II. Adolescenza* si apre con il trasferimento della famiglia Soffici a Firenze. Siamo nella primavera del 1893 e il giovane Ardengo ha tredici anni. Frequenta la "scuola dei padri Scolopi, posta allora nel nobile palazzo Cepparello in via del Corso" (SOFFICI, 1952, p. 15): l'intellettuale toscano (1952, p. 17). ricorderà soprattutto il padre Ramacciotti,

[...] frate giovanissimo, dalla faccia serena e florida, tempra di educatore perfetto, e che era per noi ragazzi, meglio che un insegnante, un fratello maggiore [...] Il padre Ramacciotti era italiano d'anima e d'intelletto, e noi suoi discepoli apprendemmo primamente da lui a ben conoscere il grande carattere, i fasti, le opere militari e civili di Vittorio Emanuele, di Garibaldi, di Mazzini e di Cavour, così come a concepire la prima idea e il sentimento augusto della Patria da amare, venerare, servire fino al sacrificio della vita stessa.

L'artista ricorda e ricostruisce a posteriori il suo primo contatto con la "realtà Italia" e le impressioni ricevute sui banchi di scuola: il clima severo della descrizione ci restituisce l'ufficialità e la solennità del discorso sull'Italia del maestro. Lo storico Renzo de Felice (2000, p. 135) sostiene, nel suo studio sul problema dell'identità nazionale, che l'Italia, dopo l'unificazione

[...] non riesce appieno, malgrado tutto, a riconoscere la propria identità. La cerca, quasi scolasticamente, elementarmente, in quei miti che come fantasmi trovano dimora nella retorica dell'immaginario popolare. Come i monumenti; e anche nella pietà [...], nelle tombe di eroi del Risorgimento [...] In queste immagini può identificarsi "la nazione"? È un'immagine retorica o è specchio, sempre parziale, della realtà?

1.5 Il Brasile dei primi anni di Mario de Andrade

Una prospettiva di analisi simile a quella di Bauman, che considera il soggetto moderno portavoce di un compito, di una missione nella società, è quella dello studio che Nicolau Sevcenko conduce in *Literatura como missão* (2003), in cui lo storico brasiliano indaga la relazione esistente in Brasile tra la creazione letteraria e la storia durante il passaggio dal XIX al XX secolo. Secondo l'autore (2003, p. 97) l'uomo di lettere della generazione modernista del 1870 si proponeva di "condenar a sociedade fossilizada do Império"³⁶ e quest'impegno diventava la condizione etica del suo essere.

Per meglio comprendere l'ambiente culturale che ha visto nascere e operare l'intellettuale brasiliano Mário de Andrade, riteniamo che sia necessario accennare brevemente ai principali avvenimenti storici del Brasile Repubblicano³⁷.

Nel 1889 era stata proclamata la Repubblica. La pressione per la fine dell'Impero era venuta soprattutto dalla nuova oligarchia dominante, quella dei *fazendeiros*, i grandi proprietari terrieri delle piantagioni di caffè, la principale fonte di reddito dello stato di San Paolo, in crescita dal 1870. Qui nacque, nel 1873, il PRP, Partito Repubblicano Paulista, i cui membri, principalmente *fazendeiros*, richiedevano una maggiore autonomia e auspicavano, insieme ai

³⁶ "Condannare la società fossilizzata dell'Impero".

³⁷ Per maggiori approfondimenti sul contesto storico brasiliano rimandiamo allo studio di BORIS (Org.) 2006.

rappresentanti politici degli altri due stati più ricchi del Brasile, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, il federalismo e la fine dell'Impero.

La Costituzione del 1891, valida fino al 1930, aveva sancito il federalismo, assicurando così grande autonomia alle oligarchie di San Paolo e Minas Gerais. San Paolo, grazie alla coltivazione, produzione ed esportazione del caffè, si trasformava nello stato più ricco del Brasile, mentre Minas Gerais si distingueva per l'allevamento dei bovini. Lo stato di Minas Gerais possedeva il maggior numero di elettori nel paese, e per questo aveva un peso fondamentale, insieme a San Paolo, nell'elezione del presidente della Repubblica. Durante la Prima Repubblica, si alternarono presidenti di San Paolo e di Minas, esercitando quella che viene definita la Politica del Caffèlatte.

Era convinzione che la Repubblica dovesse essere dotata di un potere esecutivo forte e autoritario; per questa ragione, i militari assunsero un ruolo fondamentale nel nuovo sistema politico. Influenzati dal pensiero positivista che si diffondeva all'interno della Scuola Militare di Rio de Janeiro, nella quale insegnò Benjamin Constant, sostenevano la necessità di "reformat conservando"³⁸: ordine e progresso fu il lemma collocato sulla bandiera brasiliana. I militari, soldati-cittadini, si consideravano investiti della missione di dare una direzione ai destini del paese; si battevano, quindi, per il progresso e la modernizzazione del Brasile attraverso l'approfondimento delle conoscenze tecniche, la crescita dell'industria e l'espansione delle comunicazioni.

Durante la Prima Repubblica (1889-1930), arrivarono in Brasile circa quattro milioni di immigrati stranieri. Il Sudeste e il Sud ricevettero quasi il 95% degli immigrati, la metà dei quali si stabilì nello stato di San Paolo. La maggior parte erano italiani, destinati al lavoro nelle piantagioni di caffè, per sostituire gli schiavi (la schiavitù era stata ufficialmente abolita nel 1888): gli altri si diressero in città, sperando di poter trovare lavoro nel settore dell'industria tessile. Al contrario del XIX secolo, quando la maggior parte degli immigrati proveniva dal nord dell'Italia, dal 1901, cominciarono ad arrivare più calabresi e napoletani, attratti dall'incentivo del governo dello stato di San Paolo.

A seguito dei capitali provenienti dalla produzione del caffè e dello sfruttamento prima degli schiavi e poi degli immigrati salariati, e grazie all'afflusso dei capitali inglesi, vengono impiantate nuove macchine, che favoriscono l'aumento della produzione del caffè e il diffondersi

³⁸ "Riformare conservando".

del capitalismo agrario. I capitali ricavati dall'agricoltura sono destinati poi alla costruzione di ferrovie e all'impianto di industrie tessili.

La città di San Paolo cresce vertiginosamente; vengono costruite enormi ville, si vendono prodotti stranieri importati, vengono aperti caffè dove gli intellettuali discutono delle novità culturali che arrivavano dall'Europa.

Secondo Sevcenko, (2003, p. 102) esse desdobramento em nível mundial da cultura europeia forçava no sentido de uma europeização das consciências e gozava de ser o único padrão de pensamento compatível com a nova ordem econômica unificada[...]”³⁹.

Lo storico brasiliano spiega come gli intellettuali di quel tempo fossero terrorizzati dalla spartizione del globo terrestre da parte delle nazioni europee e temessero che “o Brasil viesse a sofrer uma invasão das potências expansionistas, perdendo a sua autonomia [...] Políticos, jornalistas, cronistas e escritores assumem uma postura de alarme e defesa (SEVCENKO, 2003, p. 104)⁴⁰.

È in questo momento che gli intellettuali si dedicano allo studio dei più vari aspetti della realtà brasiliana, dando vita a quello che Sevcenko (2003, p. 105) definisce un vero e proprio “nacionalismo intelectual”⁴¹, che “não se resumia em um desejo de aplicar ao país as técnicas de conhecimento desenvolvidas na Europa”⁴², ma piuttosto “significava um empenho sério e consequente de criar um saber próprio sobre o Brasil [...]”⁴³.

Si sviluppò un “aura mística em torno de palavras de ordem como Pátria, Nação, Progresso, Ciência, Lei” (BOSI, 2006, p. 320)⁴⁴. Gli stati di Minas, São Paulo e Rio Grande do Sul, in espansione economica avevano favorito la consolidazione di subculture regionali: si cominciava a studiare e a trascrivere la lingua parlata rurale e a “reconhecer e [...] valorizar o fundo étnico, os mores provincianos” (BOSI, 2006, p. 325)⁴⁵. In questo periodo, in cui l'immigrazione degli stranieri aumenta vertiginosamente, nasce la Lega Nazionale di San Paolo, intorno al 1917.

³⁹ “Questa espansione a livello mondiale della cultura europea forzava in direzione di un'europeizzazione delle coscienze essendo l'unico modello di pensiero compatibile con il nuovo ordine economico unificato [...]”.

⁴⁰ “Il Brasile venisse a soffrire un'invasione delle potenze espansioniste, perdendo la sua autonomia [...] Politici, giornalisti, cronisti e scrittori assumono una posizione di allarme e difesa[...]”.

⁴¹ “Nazionalismo intellettuale”.

⁴² “Non si riassumeva in un desiderio di applicare al paese le tecniche di conoscenza sviluppate in Europa”.

⁴³ “Significava un impegno serio e consequente di creare un sapere proprio sul Brasile”.

⁴⁴ “Aura mistica intorno a parole come Patria, Nazione, Progresso, Scienza, Legge”.

⁴⁵ “Riconoscere e valorizzare il fondo etnico, i costumi provinciali”.

È in questo contesto che nasce Mário Raul de Moraes Andrade, il 9 ottobre 1893, in una casa della via Aurora, nel centro di San Paolo. Il padre, Carlos Augusto de Andrade, uomo rigido, tipografo di origine umile, giornalista (fonda a *Folha da Tarde* e *A Gazeta do Povo*), “nunca teve escola na vida. Sabia italiano, francês, escrevia correttissimamente, sabia a fundo matemática e escrituração mercantil, era amador de música italiana [...]” (CASTRO, 1989, p. 55)⁴⁶. Maria Luisa, la madre “carinhosa”⁴⁷, era figlia del giornalista e politico del Partito Liberale Joaquim De Almeida Leite Moraes, appartenente a una famiglia benestante di *fazendeiros*.

Nel 1900, a sette anni, Mário de Andrade viene iscritto nel *Grupo Escolar da Alameda do Triunfo*, vicino alla via Aurora; nel 1905, frequenta il corso secondario nel *Ginásio Nossa Senhora do Carmo*, dei fratelli maristi, congregazione di origine francese che si occupava dell’educazione della gioventù cattolica. Nel 1909, si diploma in Scienze e Lettere. L’anno successivo, s’iscrive alla Scuola di Commercio Alvares Penteado, che abbandona poco tempo dopo perché litiga col professore di portoghese.

Si iscrive, poi, alla facoltà di Filosofia e Lettere di San Paolo, che si trovava nel Monastero di São Bento: sebbene l’abbia frequentata solamente per un anno, è qui che ebbe l’opportunità di entrare in contatto con letteratura e filosofia straniere; legge, infatti, Verhaeren, Francis Jammes, Claudel, Gustave Kahn, Bergon, gli unanimisti (LOPEZ, 1984, p. 23-24).

Nel 1911, Mário de Andrade si iscrive al Conservatorio Drammatico e Musicale di San Paolo, dove comincia a studiare piano. Secondo Lopez (1972, p. 21), l’intellettuale brasiliano appartiene a una famiglia “da pequena e média burguesia paulista dos fins do século XIX e início do século XX [...] bem dotada intelectualmente, incrustada na fé do Catolicismo e da moral conservadora”⁴⁸. Ciò non impedisce, però, che Mário de Andrade si avvicini al pensiero liberale. La famiglia dello scrittore brasiliano, infatti, “ [...] vive, ainda que inconscientemente, aliás como toda a sociedade brasileira da época, a contradição sutil entre conservadorismo ético e liberalismo político”(LOPEZ, 1972, pag. 21)⁴⁹.

Nella San Paolo in cui cresce Mário de Andrade, predominavano, nel campo dell’arte e della letteratura, le vecchie forme importate dall’Europa: parnassianesimo, simbolismo,

⁴⁶ “Non aveva mai avuto scuola nella vita. Sapeva l’italiano, il francese, scriveva correttissimamente, sapeva a fondo la matematica e la scrittura mercantile, era amatore di musica italiana.

⁴⁷ “Affettuosa”.

⁴⁸ “Della piccola e media borghesia paulista della fine del XIX secolo e inizio del XX secolo [...], ben dotata intellettualmente, incrostata nella fede del Cattolicesimo e della morale conservatrice”.

⁴⁹ “Vive, sebbene incoscientemente, tra l’altro come tutta la società brasiliana dell’epoca, la contraddizione sottile tra il conservatorismo etico e il liberalismo politico”.

neoclassicismo impiantati con la venuta della Missione Artistica Francese nel 1816 a Rio de Janeiro e la creazione della Escola Nacional de Belas Artes⁵⁰. La formazione degli artisti brasiliani era, quasi sempre, accademica, tradizionalista: i più fortunati avevano l'opportunità di vincere un premio per andare a studiare in Europa.

Il percorso di formazione di Mário de Andrade, pur inserendosi in questo ambiente, riflette, tuttavia, la pluralità dei suoi gusti e interessi. L'intellettuale brasiliano, infatti, è un'autodidatta curioso e appassionato, divoratore di cultura, erudita e popolare, "Mário enorme, plurimário" (LOPEZ, 1984, p. 9).

In una lettera del 1940, indirizzata a una delle sue più fedeli alunne di piano, Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade descrive la sua formazione intellettuale e spirituale e confessa un'attitudine del suo spirito, la sua "pansensualidade"⁵¹ una sorta di "[...] sensualismo apreciador de todo"⁵², una specie di "bivitalidade"⁵³ che tuttavia, dichiara lo scrittore e critico brasiliano, "não foram normas que escolhi. Se impuseram a mim como tendências, instintos, como intuições"⁵⁴. E a proposito di questa "bivitalità", continua:

Eu sou um ser como que dotado de duas vidas simultâneas, como os seres dotados de dois estômagos [...] Eu me apaixono extraordinariamente, sensualmente por tudo quanto passa por minha vida, seja a guerra na Europa, uma barba por fazer ou a possibilidade de experimentar um tóxico⁵⁵

L'interesse e l'amore per ogni forma di manifestazione della vita, la libertà del "conhecimento humano como ele humanamente é, irregular, precário, mudável, apaixonado, condicionado, e principalmente [...] desnorteador"⁵⁶ saranno alla base della sua convinzione (maturata già da giovane, a sedici anni) di abbandonarsi alla molteplicità e alla varietà del sapere,

⁵⁰ Cf. CAMPOFIORITO (1983).

⁵¹ In ALVARENGA (1974, p. 272) "Pansessualità".

⁵² Ibidem. "Sensualismo apprezzatore di tutto".

⁵³ Ibidem. "Bivitalità".

⁵⁴ Ibidem. "Non sono state norme che ho scelto. Si sono imposte a me come tendenze, istinti, come intuizioni".

⁵⁵ Ibidem, p. 272. "Io sono un essere come che dotato di due vite simultanee, come gli esseri dotati di due stomaci [...] Io mi innamoro straordinariamente, sensualmente di tutto quanto passa nella mia vita, sia la guerra in Europa, una barba da fare o la possibilità di sperimentare un tossico che ancora non conosco[...]".

⁵⁶ Ibidem, p. 270. "Conoscenza umana come umanamente è, irregolare, precaria, mutabile, appassionata, condizionata, e principalmente [...] disorientante".

certo, però, che “não è possível exigir dos homens a Sabedoria, nem mesmo se pode exigir deles, o equilíbrio intelectual”⁵⁷.

Il riflesso di questa “bivitalidade” si manifesta in una considerazione alla quale Mário de Andrade si abbandona nell’ “Advertência” di *Namoros com a Medicina*, quando rivela di trovarsi in seria difficoltà ogni volta che si imbatte nella situazione di dover dichiarare il proprio mestiere: “sinto sempre uma hesitação danada quando, nos hotéis, enchendo a ficha de hospedagem, tropeço na “profissão”. Pianista? Professor? Jornalista? Crítico de arte? Folclorista? [...]” (ANDRADE, 1980, p. 8)⁵⁸.

Questa difficoltà di qualificare la propria professione ha origine nel percorso di studi dell’intellettuale brasiliano, eclettico e multiforme: egli, infatti, racconta che, contemporaneamente allo studio del pianoforte, “[...] não perdia concerto e lia a vida dos músicos, também não perdia exposições plásticas, devorava histórias de arte [...] estudava os escritores e a língua [...]”⁵⁹.

Nel 1910, come abbiamo visto in precedenza, Mário de Andrade, sotto pressione del fratello Carlos già dottore in Filosofia, decide di iscriversi alla Facoltà di Filosofia di São Bento “mas [...] quase que só frequentava as aulas de literatura”⁶⁰ perché “os sistemas não conseguiam me interessar, principalmente os modernos que me fatigavam pavorosamente”⁶¹. Lo interessano, tuttavia, le storie della filosofia, Epicuro e “Montaigne, que alías é mais moralista que exatamente filosófico”⁶²; legge quasi tutto Platone e abbastanza Aristotele e si appassiona, oltre che per la psicologia, per la filosofia orientale: “E quando me caíram nas mãos os chineses, Confúcio me caceteou, Lao-Tsé me deslumbrou. E o deslumbramento continuou pelo Zenismo e principalmente as doutrinas dos Mestres do Chá [...]”⁶³.

La sua formazione, quindi, risulta frutto delle sue letture disarticolate (ANDRADE, 2002, p. 256), della “fúria di saber”⁶⁴ che gli fa spendere tutto il denaro, guadagnato con le lezioni di

⁵⁷ In ALVARENGA (1974, p. 270) “Non è possibile esigere dagli uomini la Sapienza, Saggezza, né tanto meno si può pretendere dalla maggior parte di essi, l’equilibrio intellettuale”.

⁵⁸ “Provo sempre un’esitazione dannata quando, negli hotel, compilando la scheda inciampo nella “professione”: Pianista? Professore? Giornalista? Critico d’arte? Folclorista? [...]”.

⁵⁹ In ALVARENGA (1974, p. 270) “[...] Non perdo un concerto e leggevo la vita dei musicisti, non perdo neanche esposizioni di arti figurative divoravo storie dell’arte [...] studiavo gli scrittori e la lingua [...]”.

⁶⁰ “Ma [...] frequentavo quasi solamente le lezioni di letteratura”.

⁶¹ “I sistemi non riuscivano ad interessarmi, soprattutto i moderni mi affaticavano terribilmente”.

⁶² “Montaigne, che tra l’altro è più moralista che esattamente filosofico”.

⁶³ “E quando mi sono caduti tra le mani i cinesi, Confucio mi colpì, Lao-Tse mi affascinò. E la fascinazione continuò attraverso lo Zenismo e principalmente le dottrine dei Maestri del Tè”.

⁶⁴ “Furore di conoscere”.

piano, in libri: lo scrittore, addirittura, arriva ad indebitarsi e confessa che “andava às vezes a pé por não ter duzentos réis pra bonde, no mesmo dia em que gastara seiscentos mil réis em livros...E seiscentos mil réis era dinheiro então” (ANDRADE, 2002, p. 256)⁶⁵.

I libri comprati da Mário de Andrade, più di diciassette mila volumi, tra riviste e libri formano la biblioteca che fa parte, dal 1968, del patrimonio dell'Istituto di Studi Brasiliani dell'Università di San Paolo. Si tratta della biblioteca di un'autodidatta, che possiede soprattutto titoli francesi. Mário de Andrade, “sentindo-se, por sua formação inicial, muito dependente da cultura francesa, e querendo inteirar-se das tendências modernas, antes de ‘abrasileirar-se’ procurou se ‘internacionalizar’. Nesse processo, a cultura germânica teve papel importante” (BATISTA; LIMA, 1998, p. XXVII)⁶⁶.

Nel corso del nostro studio, ci occuperemo soprattutto dei rapporti di Mário de Andrade con la cultura italiana, in particolare con il futurismo di Soffici.

⁶⁵ “A volte andavo a piedi perché non avevo duecento reis per il tram, nello stesso giorno in cui avevo speso seicento mila “reis” in libri...E seicento mila reis era denaro allora”.

⁶⁶ “Sentendosi, a causa della sua formazione iniziale, molto dipendente dalla cultura francese, e volendo mettersi alla pari delle tendenze moderne, prima di ‘brasilianizzarsi’ cercò di ‘internazionalizzarsi’”.

CAPITOLO 2

IDENTITÀ TRA COSMOPOLITISMO E NAZIONALISMO

2.1 La formazione di Ardengo Soffici tra Firenze e Parigi

Il secondo volume dell'*Autoritratto, Passi tra le rovine. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo. II. Adolescenza* (1952) è indispensabile per conoscere in che modo avvenga la formazione letteraria e artistica di Ardengo Soffici, il quale, dopo la morte del padre, a causa dell'aggravarsi delle condizioni economiche della famiglia, è costretto a lavorare prima in una piccola fabbrica di smalti, poi diventa "giovane di studio" di un avvocato: si dedica alla lettura e allo studio nei ritagli di tempo libero. Si tratta, come vedremo più avanti, di un percorso formativo autonomo e indipendente, che si sviluppa attraverso le letture nelle biblioteche di famiglia e di amici, nelle biblioteche pubbliche e mediante la conoscenza e la frequentazione, nei circoli culturali di Firenze, di alcune personalità di spicco che lo iniziano al campo delle lettere e delle arti.

Prezzolini (1959, p. XI). descrive la formazione irregolare e disordinata dell'amico e sottolinea come Soffici "non nacque da una tradizione scolastica". L'artista toscano infatti, rappresenta "[...] una novità nel mondo della letteratura italiana, che è quasi tutta sorta dall'educazione greco - latina (ed ha spesso odor di sagrestia, di chiuso, di studio notarile, di puzzo d'anticamera e di profumo di morte)" (PREZZOLINI, 1959, p. XI).

La formazione anarchica ed eclettica, fondamentalmente quella di un autodidatta, favorirà l'acuirsi della sua "sensibilità politeista" (PAPINI, 1920, p. 265)⁶⁷ e il dispiegarsi della sua personalità poliedrica e cangiante, come ci viene riferito dall'amico di "mezzo secolo di vita italiana"⁶⁸ Giovanni Papini, con il quale Soffici condivise gran parte delle esperienze che, nel campo della letteratura e dell'arte, contribuirono a rinnovare e a modificare il panorama culturale

⁶⁷ Cf. PAPINI (1920, p. 265). "Come l'acqua chiara dell'Ambra che scorre vicino a casa sua, la sua sensibilità politeista riflette la varietà infinita del mondo e la rende più delicata e più bella". Questo libro si trova nella biblioteca di Mário de Andrade, ora conservata presso l'Istituto di Studi Brasiliani (IEB) dell'Università di San Paolo.

⁶⁸ Cf. RICHTER (2005).

dell'Italia della prima metà del Novecento: “È, allo stesso tempo, aristocratico e popolare, valdarnese e parigino; teorico e lirico, religioso e libertino; fanatico e dilettante; profondo e leggero” (PAPINI, 1920, p. 264).

Papini descrive il carattere dell'amico evidenziandone la severità e la durezza che, però, coesistono con un lato goliardico e scherzoso: “A giorni ti dà, col suo viso serio ed ecclesiastico, l'idea d'un frate frenetico pronto a morire per la sua fede; un'altra volta ti si presenta come una maschera maliziosa di Pierrot fumiste e funambolesco” (1920, p. 264-265).

Il filosofo toscano, dopo essersi soffermato sugli aspetti polimorfi della personalità dell'amico, ci offre una preziosa testimonianza sul rapporto che sussiste, nella visione del mondo e nel modo di agire di Ardengo Soffici, tra avanguardia e tradizione: “Può esser [...] uno sputacchiatore del vecchio più atroce d'un futurista ma la sera dopo ti farà gustare un periodo del Manzoni o un verso di Leopardi come non riuscirà mai a nessun letterato di carriera” (PAPINI, 1920, p. 261). E questa pluralità di gusti e di interessi si manifesta soprattutto nel suo operare artistico:

[...] L'ho visto ricoprir d'affreschi le stanze; dipingere vasi di terra; incidere il bossolo e il linoleum; comporre accanto al tipografo qualche punto difficile dei suoi chimismi lirici; improvvisare nature morte sui cartoni con ritagli di giornali e stampini; buttar giù al caffè articoli di giornale e pagine di diario; spiegare con spiritosa eloquenza i misteri delle poesie e delle pitture difficili alle teste più nocchiute [...] (PAPINI, 1920, p. 263).

La sensibilità politeista, l'amore per il molteplice e la creatività che si rivelano sotto le più variegate forme sono qualità che lo stesso Soffici si attribuisce e la cui origine fa in special modo derivare dalla propria identità nazionale, da “[...] quella tendenza tutta italiana, e propria di taluni artisti, a non applicare il loro ingegno in una sola ed unica arte ma in molte; per non dire in tutte, come il più grande tra quelli di tale specie, Leonardo da Vinci [...]” (SOFFICI, 1954, p. 38). Leonardo da Vinci è l'artista-mito che giustifica l'identità poliedrica di Soffici, un artista al plurale.

Ma torniamo ora al percorso di formazione dell'artista toscano. Dal secondo volume dell'*Autoritratto* veniamo a sapere che, durante i continui spostamenti dovuti alla malattia del padre, Soffici vive tra Firenze e la casa dello zio a Iolo, dove conosce Moisé Cecconi, la cui amicizia risveglia in lui “il fervore per le lettere e la poesia” (SOFFICI, 1952, p. 29). Soffici ci parla degli autori italiani, classici e moderni, che si trovavano nella biblioteca dell'amico: Omero,

Senofonte, Platone, Virgilio, Orazio, Ovidio, Tibullo, Petrarca, Sacchetti, Poliziano, Machiavelli. Per la prima volta entra in contatto anche con autori stranieri: Lafontaine, Voltaire, Taine, Baudelaire, Maupassant, Zola.

Successivamente, si trasferisce, con la zia Luisa, che “si credeva discendente del Tasso”, alle Fontanelle, dove, nella biblioteca di casa dello zio, fa una scoperta che “ebbe un’importanza straordinaria nella mia vita, contribuendo grandemente ad affrettare la formazione del mio essere spirituale” (SOFFICI, 1952, p. 160-161): il Teatro completo di Shakespeare tradotto da Carlo Rusconi, l’Opera teatrale e in dialetto veneziano di Carlo Goldoni.

Mentre si dedica con entusiasmo allo studio degli autori classici, nella casa delle zie a Poggio a Caiano⁶⁹, trova la rivista *La Tribuna Illustrata Mensile*, su cui venivano pubblicate alcune poesie di Gabriele d’Annunzio (1863-1938), considerato dall’autore come “l’ anticipatore italiano delle più attraenti mode e correnti culturali europee” (SOFFICI, 1952, p. 202). L’opera di D’annunzio gli permette di approssimarsi a una nuova forma di poesia, fatta di “versi per me di novissimo genere, poesia inusitata, il cui ritmo e le cui immagini mi riempiono di una grata, sconvolgente meraviglia”(SOFFICI, 1952, p. 202).

L’intellettuale toscano continua poi con il racconto della conoscenza della vicina di casa, la signorina Pinto, che frequentava, all’Accademia delle Belle Arti, la scuola di Giovanni Fattori, a quell’epoca considerato pittore di “poco conto” (SOFFICI, 1952, p. 258), che insegnava soltanto alle donne. Soffici, nel frattempo, legge Pascoli e “*Anna Karenina* di Leone Tolstoj” (SOFFICI, 1952, p. 203) e compra i “volumetti a cinque soldi della Biblioteca Universale Sonzogno contenenti opere letterarie dei più grandi, o più famosi scrittori antichi e moderni, italiani e stranieri” (SOFFICI, 1952, p. 307) e nelle biblioteche pubbliche di Firenze legge il Don Chisciotte, il Trattato della pittura di Leonardo, i Trattati dell’Alberti e del Cellini.

Il contatto sempre più intenso con il mondo dell’arte, che, come vedremo spinge il giovane adolescente a iscriversi all’Accademia delle Belle Arti, e successivamente, a frequentare la Scuola Libera del Nudo di Firenze (SOFFICI, 1952). È qui che conosce Costetti⁷⁰, con il quale discute di pittura, disegno, critica d’arte e che gli presenta “nomi d’artisti a me ignoti, quali il suo concittadino Fontanesi, Giovanni Segantini, Arnoldo Boecklin” (SOFFICI, 1952, p. 362); mentre l’amico Graziosi gli parlava degli artisti francesi Rodin e Millet.

⁶⁹ La casa di Poggio a Caiano sarebbe poi divenuta l’abitazione di Soffici.

⁷⁰ “Si tratta di Giovanni Costetti, reggiano, pittore con il quale Ardengo Soffici si recherà a Parigi.

Ermanno Luckert ⁷¹, invece, lo inizia al mondo della letteratura, “al possente stile poetico, polemico, critico e alla gagliardia morale del Carducci e al magistero verbale del D’Annunzio poeta e romanziere” (SOFFICI, 1952, p. 364): la lettura del D’Annunzio e soprattutto la conoscenza della poesia del Carducci (1835-1907), toscano anche lui (nato a Valdicastello in provincia di Lucca), caratterizzata dall’impegno civile e “ l’alto senso e concetto d’italianità d’entrambi” (SOFFICI, 1952, p. 364), contribuiscono a stimolare “il sentimento d’amor patrio” (SOFFICI, 1954, p. 26) nell’animo del giovane artista.

Secondo Alberto Asor Rosa (1975, p. 946), Carducci “riuscì [...] a trovare la soluzione stilistica e linguistica [...] capace di tenere insieme questi due elementi della coscienza culturale del tempo, [...] il mito della grandezza passata e l’esigenza del mutamento contemporaneo”. Soffici, poi, oltre ad ammirare “i poeti vati”, comincia a entrare in contatto, grazie alla mediazione dell’amico Luckert,

[...] con parecchi autori stranieri che a lui eran familiari, come a buon conoscitore di molte lingue, e che io avevo appena sentito nominare: seppure. Fu così che per mezzo suo io ebbi qualche prima cognizione del giocondo scrittore tedesco Richter, Heine, Byron, Shelley, Keats, Whitman, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé [...] Poiché anch’io sapevo ormai un poco d’inglese, traducevamo insieme seduti al mio tavolino macchiato d’inchiostro, ingombro di codici e di carta bollata, qualche piccola poesia di Shelley o dell’americano Walt Whitman, esercizio per me profittevolissimo, come quello che m’introduceva in un dominio poetico del tutto nuovo e inatteso (SOFFICI, 1952, p. 364).

Man mano che la sua cultura si allargava, “ [...] il mio spirito si universalizzava in quelle conversazioni, dove, oltre a quelle cose moderne e forestiere, venivano, del resto, in campo anche le antiche classiche e le più antiche o meno antiche nostre italiane” (SOFFICI, 1952, p.367).

Nel frattempo, si fa sempre più forte il suo interesse per il mondo dell’arte: frequenta il museo degli Uffizi, dove rimane impressionato dalle opere di Giotto, Masaccio, Donatello, Brunelleschi e Alberti e insieme agli amici pittori comincia a dipingere all’aria aperta, in piena campagna, fuori Firenze, “aspetti di paesi, animali al lavoro, o figure pittorescamente interessanti di gente del popolo” (SOFFICI, 1952, p. 394).

Nel terzo volume dell’Autoritratto, *Il Salto Vitale. Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo III. Giovinezza* (1954) assistiamo alla maturazione della personalità del giovane Soffici, il quale comincia a provare una certa insofferenza per la sua Firenze,

⁷¹ Cf DE CARO (1992): “Poeta e critico fiorentino di origine tedesca”, p. 13.

[...] popolare e insieme aristocratica, meschina e pantofolaia, per un verso, signorile e vivacissima, per un altro [...] Era la Firenze della minuta gente seduta al sole o al fresco degli zoccoli dei grandi palazzi e sulle scalinate del duomo, a chiacchiera o motteggiando; quella dei fiaccherai con la tuba, dei piccoli venditori di anelli per le chiavi e biglietti della lotteria Bevilacqua [...] Quella dei muratori col grembiolino di tela bianca, mezzo pane sotto il braccio, una cipolla in mano e un pizzico di sale nel palmo dell'altra (SOFFICI, 1954, p. 53).

L'intellettuale toscano si trova immerso nel clima di una città ancora provinciale, nonostante comincino ad ampliarsi gli orizzonti nel campo delle lettere e delle arti. Inizia a diffondersi in Italia, in effetti, la cultura nordica, soprattutto tedesca, attraverso le “riviste <<Deutsche kunst und dekoration>>, <<Simplicissimus>> e <<Jugend>>” (SOFFICI, 1954, p. 99) e mediante alcuni artisti stranieri che risiedevano a Firenze, come per esempio “Arnoldo Boeklin, il quale, per di più, viveva allora fra noi e dipingeva figure e paesi sulla collina di Fiesole” (SOFFICI, 1954, p. 99). La scuola dei Nazareni tedeschi e la conoscenza dei Preraffaelliti inglesi favorisce il diffondersi di una nuova estetica, di derivazione idealistica e romantica, che valorizza l'arte antecedente al Rinascimento, l'arte dei primitivi, in cui si credeva che risiedesse il sentimento genuino e puro dell'arte in contrapposizione al “trito pittoresco verista del vuoto pedantismo accademico, del frivolo aneddottismo illustrativo della pittura cosiddetta ‘di genere’ ” (SOFFICI, 1954, p. 100).

Il contatto con le manifestazioni dell'arte straniera contribuisce a provocare sia la critica nei confronti dell'arte accademica, sia la valorizzazione dell'arte primitiva italiana. Su questo concetto ci soffermeremo più a lungo nel corso della nostra tesi, nel capitolo dedicato alla critica d'arte.

Intanto, possiamo continuare ad analizzare gli elementi che contribuiscono alla formazione del “sentimento d'amor patrio” (SOFFICI, 1954, p. 26) attraverso i ricordi che Ardengo Soffici ci presenta nel terzo volume dell'*Autoritratto*, in cui descrive ciò che avvenne in seguito alla conoscenza dell'amico Castellani, il quale, appena tornato in Italia dall'Inghilterra

[...] ne aveva riportato - come quasi sempre avviene all'italiano che prende contatto con altre genti e nazioni - un più alto concetto della nostra stirpe, così che le sue idee erano press'a poco quelle di un nazionalista, ed in ogni caso di un italiano orgogliosissimo e innamoratissimo della sua patria (SOFFICI, 1954, p. 26).

Ardengo Soffici, che scrive nel 1954, sta ricordando, in questo brano, il periodo tra il XIX e il XX secolo, epoca della diffusione dell'imperialismo, quando si sviluppa e si afferma il pensiero nazionalista: la nazione era concepita come una realtà determinata a priori da vincoli di sangue, lingua, religione, cultura e i principi della teoria dell'evoluzionismo di Darwin giustificavano la superiorità di una nazione sull'altra⁷². Secondo l'artista toscano, tuttavia, quel "sentimento d'amor patrio", affonderebbe le sue radici non nelle opinioni politiche, ma nelle letture, nello studio e nella "continua frequentazione delle opere dei grandi italiani del passato" (SOFFICI, 1954, p. 78):

Io, che fino a quel tempo non avevo mai avuto nozione alcuna in fatto di politica, né, pertanto, opinioni politiche, ebbi dal nuovo compagno i primi lumi su questa materia e, posso dire, fecondato il germe di quel sentimento d'amor patrio, solo ricevuto per l'innanzi dalle mie letture di libri di scrittori, poeti e filosofi sommi antichi e moderni, seme che più tardi doveva germogliare in me e vigoreggiare con espansione sempre maggiore con l'allargarsi via via della mia cultura (SOFFICI, 1954, p. 26).

Secondo Hall, che considera l'identità nazionale come una comunità simbolica, il primo fattore che contribuisce alla creazione della cultura nazionale è la narrativa della nazione, come viene raccontata nella storia e nella letteratura nazionali, nella cultura popolare e nei giornali i quali forniscono immagini e rituali nazionali che rappresentano e rendono simboliche le esperienze condivise, le vittorie, le sconfitte e le conquiste che danno senso alla nazione (2006, p. 52).

Uno studio interessante sull'identità nazionale italiana è quello di Giulio Bollati, il quale critica "il punto di vista della psicologia sociale [...] insufficiente ad abbracciare una situazione di tale complessità storica: la coscienza collettiva, presunto specchio del carattere originario del popolo, diventa un'astrazione mitologica [...]" (BOLLATI, 1972, p. 957). Durante il processo di formazione dello stato nazionale, secondo lo storico (1972, p. 958), "la definizione dell'«italiano» e dell'«italianità» cessò di essere unicamente un vocabolo della tradizione culturale, o la denominazione generica di ciò che era compreso nei confini della penisola" e si trasformò in un problema politico.

⁷² Cf. CHABOD (2010).

Alberto Asor Rosa (1975, p. 1234), fa notare come “più volte e da più parti è stato sottolineato il carattere prevalentemente <<letterario>> del fenomeno nazionalistico, soprattutto alle sue origini”. Secondo il critico della letteratura italiana

Questa indicazione può anche essere ripresa e sviluppata, ma tenendo conto che questa <<letterarietà>>, più che rappresentare un limite politico vero e proprio, costituisse il modo d'essere specifico, storicamente determinato, di un movimento che volle essere di reazione e di lotta e che, per riconoscersi e aggregarsi, usò gli elementi culturali che la tradizione tramandava e che rendevano più facilmente comunicabile e comprensibile un certo discorso (1975, p. 1234).

Ardengo Soffici, che sostenne con convinzione la dittatura fascista, nell'*Autoritratto*, che, non possiamo dimenticare, si ferma al 1915, anno dell'entrata in guerra dell'Italia, considera l'identità nazionale italiana soprattutto da un punto di vista culturale e non politico. Nel corso della nostra tesi, cercheremo di analizzare i significati che assume l'identità nazionale nell'opera dell'artista, durante gli anni che precedono la Grande Guerra, durante l'epoca del fascismo e della Seconda Guerra Mondiale.

L'allargarsi della sua cultura nel campo della letteratura e dell'arte, intanto, non solo favorisce la presa di coscienza e l'interiorizzazione del sentimento della patria, ma contribuisce ad acuire lo spirito critico di Ardengo Soffici, che aveva “ormai passato i vent'anni” (SOFFICI, 1954, p. 113), e a fargli considerare con “sempre maggiore inclemenza ciò che era l'arte italiana di quel periodo: intendo l'arte ufficiale, che era poi quella che andava per la maggiore. La trivialità accademica, veristica o aneddotica, filistea, in una parola, dominava su tutto” (SOFFICI, 1954, p. 127).

A contribuire a questo clima di scontento nei confronti dell'arte ufficiale, sono soprattutto le notizie, le letture di opere straniere, particolarmente francesi, “le voci che ci arrivavano, di scuole rivoluzionarie, di lotte artistiche e letterarie, di fermenti intellettuali e pittorici” (SOFFICI, 1954, p. 128).

Il mito di Parigi comincia a diffondersi tra gli intellettuali fiorentini attraverso i giovani che ne ritornavano e che “ci parlavano di novità artistiche e letterarie strabilianti, di grandi uomini che là operavano in un'atmosfera d'entusiasmo spirituale” (SOFFICI, 1954, p. 153) e

mediante i giornali illustrati e le pubblicazioni che circolavano a Firenze⁷³. La divulgazione della cultura francese a Firenze era avvenuta principalmente attraverso la rivista d'impronta simbolista, *Il Marzocco* (1896). Secondo Richter (2013), *Il Marzocco*, attraverso la figura di Vittorio Pica, presentava articoli dedicati ad autori francesi come France, Bourget, Vigny, Edmon Goncourt, Verlaine e Mallarmé, per quanto riguarda la letteratura; per quanto concerne il mondo dell'arte, Vittorio Pica vi pubblicò inoltre uno scritto sugli impressionisti: l'intenzione principale della rivista era quella di contribuire al rinnovamento dell'arte e del pensiero italiani.

Ardengo Soffici scopre entusiasta le opere dei francesi Delacroix, Daumier, Corot, Courbet, Degas, Rodin e, per quanto riguarda il mondo della letteratura, l'artista entra in contatto con le opere di Nietzsche, di Oscar Wilde; legge Baudelaire, Flaubert, Verlaine, France, Zola: "Sentivamo parlare di romanticismo, parnassianesimo, di simbolismo, di decadentismo" (SOFFICI, 1954, p. 128).

Queste letture esaltano i giovani toscani, abituati al provincialismo culturale di Firenze, creano un clima di agitazione, li spingono "a meditare, a cercare" (SOFFICI, 1954, p. 127) e contribuiscono ad aumentare l'insofferenza nei confronti della mediocrità dell'arte accademica, considerata pacchiana: "[...] aspiravamo con anelito sempre maggiore a qualcosa di più alto, di più puro, di più vivo e più nuovo" (SOFFICI, 1954, p. 127).

Possiamo già osservare, *in nuce*, l'analisi che Soffici realizzerà, in seguito, dell'arte accademica italiana della fine del XIX secolo: egli ne criticherà l'assenza di purezza, di vitalità e di novità.

Secondo Annateresa Fabris (1983, p. 14), quello che gli intellettuali fiorentini combattono è "lo spirito professorale, accademico, dedito appena al vecchiume". Non è la tradizione in quanto tale che viene criticata, ma " [...] sotto accusa è il meschino spirito borghese, che fa ristagnare tutti gli impulsi vitali" (FABRIS, 1983, p. 33). Non possiamo dimenticare il contesto storico italiano in cui si trova a vivere Ardengo Soffici:

Il paese ideale degli intellettuali si scontra col paese reale in crisi, alle prese coll'ascendente movimento operaio, con la limitatezza del mercato interno senza per altro incontrare grandi sbocchi nel mercato mondiale, dominato dalle prime

⁷³ È lo stesso Ardengo Soffici che nel *Salto Vitale* (1954, p. 154) ci fornisce i nomi dei libri e delle riviste che circolavano a Firenze e che trattavano dell'arte e della letteratura francese: "Libri su codesti artisti e poeti, tra cui primeggiavano quelli di Vittorio Pica sull'Impressionismo e sui letterati d'eccezione - o decadenti che dir si voglia - di quel paese; articoli di riviste e giornali, quali l'«Emporium» di Bergamo, «La Gazzetta Letteraria» di Torino, il «Fanfulla della Domenica» di Roma, il nostro «Marzocco» [...]".

potenze industriali, minato dal progressivo divario tra Nord e Sud [...] (FABRIS, 1983, p. 33).

Questo malcontento e l'aspirazione verso qualcosa di più nuovo e più vitale, insieme al desiderio di fuggire dal provincialismo della sua Toscana, porterà Soffici a recarsi a Parigi, nel 1900, per "visitare La Grande Esposizione"⁷⁴ (SOFFICI, 1954, p. 207): qui resterà, salvo alcuni brevi ritorni in Italia, fino al 1907.

È interessante osservare come l'artista, nel ricordare la visita all'Esposizione Universale, parli specialmente degli artisti italiani e non di quelli stranieri: [...] "Tra la visione [...] di ammassi chilometrici di mobili, statue, pitture, disegni, stoffe, eccetera, ciò di cui solo mi ricordo con qualche chiarezza e diletto sono diverse sale di pitture e sculture italiane" (SOFFICI, 1954, p. 208).

Soffici, insieme agli amici toscani che erano partiti con lui (Giovanni Costetti, Umberto Brunelleschi e Gino Melis), visita il Museo del Louvre e studia l'arte antica di tutti i paesi; frequenta la Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti, dove copia i disegni di Raffaello, di Leonardo, di Michelangelo "e di altri grandi maestri italiani, ivi conservati con religione" (SOFFICI, 1954, p. 214).

Avvertiamo come l'artista, a contatto con la modernità culturale di Parigi dell'inizio del Novecento, continui a studiare l'arte italiana e soprattutto a sostenerne la superiorità rispetto all'arte di altri paesi (SOFFICI, 1954, p. 235):

Tutti noi al Louvre, per esempio eravamo d'accordo che la vera, la grande arte vi era rappresentata dalle antiche scuole italiane, cominciando da quella di Cimabue e di Giotto, per finire a quella del Tiepolo e del Guardi; che dopo gli italiani venivano gli spagnoli, da El Greco e Velasquez a Goya, poi i Fiamminghi, poi i Tedeschi con Durer e Holbein in testa. Tra i francesi dell'Ottocento Delacroix, Ingres, Daumier, Millet, Corot [...].

Non possiamo dimenticare, tuttavia, che si tratta sempre di una lettura a posteriori dell'esperienza parigina, circa dieci anni dopo la fine della seconda guerra mondiale: l'intento di Soffici sembra quello di voler difendere a tutti i costi la cultura del proprio paese.

Continuando lo studio dell'*Autoritratto*, intanto, possiamo considerare un passo in cui l'intellettuale toscano ci restituisce il ricordo della conoscenza dell'arte moderna francese: al Museo del Lussemburgo, nella saletta Caillebotte, per la prima volta ha l'opportunità di vedere i

⁷⁴ Si tratta della famosa Esposizione Universale che ebbe luogo a Parigi nel 1900.

quadri di Manet, Degas, Renoir, Monet, Cézanne, Pissarro, Sisley, Odilon Redon. Attraverso le opere degli impressionisti francesi, Ardengo Soffici comprende in misura maggiore gli errori dell'arte accademica italiana (SOFFICI, 1954, p. 237):

Particolarmente per me quella lezione era stata decisiva. Vi avevo appreso ciò che gli artisti miei connazionali, tranne pochi, non avevano fatto dopo il settecento: ed era di trarre dalle opere del nostro passato quel succo vitale, essenziale che permette di restar fedeli alla tradizione senza imitarne i modi, con spirito moderno e con uno stile altrettanto nobile e potente. Cosa che quei francesi stavano facendo, e proprio facendo sugli insegnamenti dei *nostri* grandi antichi. Cominciavo cioè a capire come il compito mio e dei giovani colleghi del mio paese fosse quello di recuperare attraverso l'esempio di codesti stranieri il nostro bene nazionale, il nostro legittimo retaggio, colpevolmente abbandonato all'altrui ingegnosa industria.

Questo brano ci aiuta a comprendere il rapporto dell'intellettuale toscano con l'arte moderna francese. Quello che l'arte accademica italiana aveva dimenticato, abbandonata com'era all'imitazione pedissequa della realtà, lo stavano realizzando gli artisti moderni francesi, i quali, estraendo dalle opere dell'arte antica italiana il "succo vitale", rimanevano fedeli alla tradizione, ma con spirito e stile moderno; la attualizzavano senza imitarla.

Come possiamo notare, ciò che preoccupa Ardengo Soffici non è la tradizione dell'arte in quanto tale, non è il passato che si oppone alla modernità, ma è la mera riproduzione di questo passato, svuotato di contenuto, che l'artista toscano cerca di combattere.

L'arte moderna francese, che non deve essere imitata passivamente, è utilizzata come uno stimolo, per ridare vita alla tradizione dell'arte italiana, come afferma Soffici in una lettera del 24 novembre 1921, indirizzata a Carlo Carrà: "[...] I francesi (Cézanne, Renoir, Degas) mi hanno insegnato ciò che avrebbero dovuto insegnarmi gli italiani moderni- se ci fossero stati grandi artisti moderni italiani" (SOFFICI, 1983, p. 148).

Per comprendere ancora meglio cosa rappresenti, in quei primi anni del Novecento, il contatto con la cultura francese per Ardengo Soffici, abbiamo considerato un brano tratto da "Italianità di Papini", in *Ricordi di vita artistica e letteraria*, in cui l'intellettuale toscano descrive la figura dell'amico, il quale "era allora, com'ero anch'io, ciò che in quegli anni si diceva un 'buon europeo', cioè un uomo che aspirava ad uscire dai limiti del provincialismo culturale e spirituale per spaziare in un'aura più aperta di universalità" (SOFFICI, 1942, p. 192).

Il clima di ristrettezza e di asfissia culturale dell'Italia di fine Ottocento provoca nei giovani Soffici e Papini il desiderio di aprire le porte alla cultura straniera, nonostante il pensiero nazionalista che andava diffondendosi proprio in quegli anni.

Giovanni Papini aveva fondato, nel 1903, la rivista *Il Leonardo*, presentando “alla cultura italiana un’immagine moderna dell’intellettuale, engagé uomo d’azione” (FRIGESSI, 1979, p. 27). Influenzato dal pensiero filosofico di Bergson, dal quale eredita il “sentimento umanistico e romantico della libertà”, Papini, nella sua rivista, celebrava la supremazia che viene affidata alla spontaneità dell’io e l’esaltazione “dell’intuizione che sa percepire il reale e porsi nel cuore delle cose, di contro all’intelligenza, ossia all’analisi per concetti” (FRIGESSI, 1979, p. 17).

Papini, aristocratico e platonico, combatte il positivismo, interpretato come materialismo, e tutto ciò che contrasta col piano dell’intuizione e dello spirituale. L’intellettuale toscano “aspira ad una filosofia che sia cosa viva [...] eccitatrice di vita: il ruolo dell’io assoluto, della coscienza individuale risultano fondamentali in questo processo di conoscenza vitalistica della realtà” (FRIGESSI, 1979, p. 24).

Ardengo Soffici spiega il significato dell’operazione intellettuale svolta da Papini nel *Leonardo*:

[...] egli compieva perciò un’opera di ricognizione lontana, di esplorazione a fondo tra le letterature e le filosofie straniere al fine di coglierne certi caratteri e spiriti, ignoti ai più tra noi, di assimilarne certe arditezze, spregiudicatezze, certe audacie speculative, introspettive, critiche, una certa maniera d’affrontare le verità più terribili e di trasportarle nel campo della nostra cultura, quasi un “virus” adatto a stimolarne l’impulso, a ravvivarne la linfa, e a rinnovarla in armonia coi tempi (SOFFICI, 1942, p.192).

Il concetto di “virus” ci aiuta a capire qual è il fondamento del lavoro che Papini sta realizzando nel campo della filosofia e della letteratura e Soffici nel campo dell’arte e della poesia: “il virus” della cultura straniera doveva stimolare la cultura italiana a reagire, era necessario farsi contaminare dalle “arditezze” della cultura straniera, che potevano contribuire al rinnovamento della cultura italiana. Il concetto di virus implica quello di “anticorpo”: entrare a contatto con il “virus” della cultura straniera significa, infatti, anche difendersene, assimilandone le conquiste più audaci, ma senza imitarla passivamente e perdere la propria identità.

Soffici, in seguito, racconta come Papini

scriveva [...] di filosofi, poeti, saggisti; idealisti, romantici, pragmatistici, mistici, decadenti: tedeschi, francesi, spagnuoli, inglesi, americani; [...] con l'émpto di uno che butta giù porte, finestre e pareti per veder fuori e far entrare la luce, l'aria e i colori di un nuovo mondo (SOFFICI, 1942, p. 192).

Il contatto con la cultura straniera è necessario per svecchiare la cultura italiana, per ridarle aria, luce, colori, vita: “Farmi vivere è la sola cosa che domando all’opera d’arte”, scriverà posteriormente Ardengo Soffici nel suo *Giornale di bordo* del 1915.

2.2 L’“italianità” nella corrispondenza con Papini e la critica della cultura italiana nel *Lemmonio Boreo* (1912)

Soffici, a Parigi, riceveva entusiasta i numeri del *Leonardo*, ammirava “l’azione rinnovatrice e fecondatrice” di Papini e considerava le letture della rivista “rinfrescanti e dilatatorie” (SOFFICI, 1954, p. 476). Scrive l’intellettuale toscano nell’*Autoritratto*: [...] Mi avevano soprattutto colpito alcuni scritti tra filosofici e poetici, eccellenti per ardita vivacità d’idee e di stile, firmati *Gian Falco* [...] *Gian Falco* era lo pseudonimo di Giovanni Papini” (SOFFICI, 1954, p. 476-477).

Soffici e Papini si erano conosciuti di persona nel 1903⁷⁵: la loro amicizia aveva avuto inizio, però, attraverso uno scambio epistolare che si perpetuerà per “mezzo secolo di vita italiana”⁷⁶. Nella corrispondenza tra i due intellettuali toscani⁷⁷, emerge dapprima il sentimento d’insoddisfazione nei confronti della cultura italiana, accompagnato da un interesse per la cultura straniera, soprattutto francese. Assistiamo, poi, a un processo di avvicinamento via via maggiore alle forme moderne dell’arte e del pensiero d’oltralpe, seguito dal tentativo di “importarli” in Italia per liberarsi della cultura accademica. Con il passare degli anni, però, cominciamo ad avvertire una critica nei confronti della cultura straniera, che in alcune occasioni scade anche nel disprezzo, quando inizia a farsi decisiva l’influenza del clima nazionalista precedente alla prima guerra mondiale.

⁷⁵ Cf. SOFFICI (1942).

⁷⁶ Cf. RICHTER (2005).

⁷⁷ Cf. RICHER (1991), RICHTER (1999) e RICHTER (2002).

Nelle prime lettere del Carteggio, Soffici dichiara la sua ammirazione nei confronti di Papini, che considera come “il solo uomo dal quale l’Italia possa sperare una bella rinascita della filosofia e dell’estetica”⁷⁸ e come “il primo spirito alto e fermo della giovane (non solo giovanissima) Italia”⁷⁹.

I due intellettuali toscani condividono la certezza di avere una missione da compiere, come confessa Soffici: “Anch’io credo di poter fare qualcosa (molto) nel mondo ed allora vedi come sarà bene non restare estranei l’uno all’altro ed anzi rincuorarsi e sostenersi a vicenda”⁸⁰.

Papini comunica all’amico il proprio desiderio di voler “diventare [...] la guida spirituale della giovine, giovanissima e futura Italia”⁸¹. L’intento dei due intellettuali sarà combattere la cultura accademica e la “rettorica”, considerate obsolete, per dare all’Italia “un’anima un po’ più complicata, un po’ più grande e pensierosa e michelangiolesca” e per trarre fuori, “con violenza profetica, i segreti della sua terra”⁸².

I due amici toscani si sostengono e si animano a vicenda in questo processo di critica della cultura italiana, come risulta dalle parole di Papini, che così rivela ad Ardengo Soffici: “[...] Perciò io son tanto contento quando trovo delle anime come la tua, italiane e nello stesso tempo insoddisfatte di questa superficiale vita italiana”⁸³. Soffici, che da Parigi, con maggiore sensibilità, avvertiva l’immobilità della cultura italiana, si lamenta con l’amico “del fango dell’Italia che ci affoga e ci appesta”; Papini gli risponde entusiasta elogiandone la vitalità e riaffermando la volontà di “risvegliare” il proprio paese: “Vedo che sei pieno sempre delle solite fiamme. Ci ho gusto. Ci sfogheremo insieme sopra le carni flosce di questa miserabile Italia. Io voglio svegliarla a ogni costo”⁸⁴.

Papini percepisce l’energia vitale e lo spirito critico di Ardengo Soffici, il quale, a sua volta, ammira la cultura e soprattutto il pensiero filosofico dell’amico: entrambi sono accomunati dalla ferma volontà di risollevare l’Italia dal punto di vista culturale.

Nelle lettere che Soffici invia all’amico da Parigi comincia a sorgere un certo disincanto nei confronti della Francia e si fa palese il desiderio di tornare presto in Italia, come si può notare in una lettera del 1907:

⁷⁸ Lettera di Soffici del 26 giugno 1904, in RICHTER (1991, p. 50).

⁷⁹ Lettera di Soffici del 6 settembre 1905, in RICHTER (1991, p. 76-77).

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Lettera di Papini del 9 settembre 1905, in RICHTER (1991, p. 78).

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Lettera di Papini del 1 giugno 1906, in RICHTER (1991, p. 105).

Di giorno in giorno mi disgusto più di Parigi e della Francia. È una nazione fottuta su tutta la linea. L'imbecillità, il calcolo e la sporcizia la metton per terra e ogni uomo di buona volontà potrebbe dominarla come una puttana. Basta frequentare un po' i teatri parigini e i luoghi dove si riducono gli <<intellettuali>> per esser nauseati fino al vomito. Dunque presto verrò in Italia e chi sa se non per restarci?[...] ⁸⁵

L'artista toscano era partito per Parigi con l'intenzione di conoscere le forme "moderne" dell'arte e, successivamente, di "fondare un'arte italiana moderna" (RICHTER, 2005, p. 21). La sete del nuovo e la possibilità di liberarsi dell'immobilità della cultura italiana avevano alimentato il mito di quel viaggio. Secondo Mario Richter (2005, p. 16-17) "a Parigi, Soffici cercava la 'modernità' [...] nei frutti delle discendenze di Baudelaire, ma si teneva nel contempo agganciato all'italianità, che sola gli sembrava proteggerlo dal caos e dalla pazzia [...]".

In una lettera indirizzata a Papini, databile intorno al 27 dicembre 1907⁸⁶, appare per la prima volta nella corrispondenza il termine "italianità", "che tanta importanza avrà nella vita e nell'opera di Soffici"⁸⁷. Si tratta di una lettera in cui l'artista toscano ringrazia Papini per avergli regalato il volume di poesie di Walt Whitman (*Le foglie d'Erba*) e gli rivela come il libro sia stato per lui una "sciagura", per il fatto di aver ritrovato nel poeta americano "un'infinità d'idee e anche d'immagini che mi frullano per il capo da anni!"⁸⁸. I versi della poesia di Whitman cantavano la democrazia e il sentimento americani, come possiamo notare nelle poesie "To Foreign Lands" e in "Still Though the One I Sing":

*I heard that you ash'd for something to prove this puzzle the New
World,
And to define America, her athletic Democracy,
Therefore I send you my poems that you behold in them what you
Wanted* ⁸⁹

Still Though the One I Sing

⁸⁵ Lettera di Soffici, in RICHTER (1991, p. 133).

⁸⁶ Lettera n. 152, in RICHTER (1991, p. 168). Senza luogo, senza data e senza busta. Nota di ed.

⁸⁷ Cf. RICHTER (1987)

⁸⁸ Lettera di Soffici n. 152, op. cit. p. 168.

⁸⁹ WHITMAN, (1988). "Ho sentito che chiedete qualcosa che vi provi questo / Enigma, il Nuovo Mondo,/ Che definisca l'America e la sua atletica Democrazia,/ Perciò vi mando i miei poemi perché troviate in essi /Quanto vi occorre", traduzione di Ariodante Marianni.

*Still though the one I sing,
(One, yet of contradictions made,) I dedicate to Nationality,
I leave in him revolt, (O latent right of insurrection! O quenchless, indispensable fire!)*⁹⁰

Ciò che, però, rincuora Soffici e che gli fa presentire la distanza della sua opera da quella di Whitman è “ il pensiero e la coscienza della mia sincera e spontanea italianità”⁹¹.

L’italianità cui si riferisce Soffici, in questo momento, pare essere relazionata soprattutto alla tradizione letteraria italiana, come emerge da una lettera del 1908 indirizzata a Papini, in cui lo scrittore toscano rivela all’amico l’emozione suscitatagli dalla lettura della corrispondenza del Foscolo: “Non credevo mai che fosse tanto spontaneo e così *umano*. È divenuto ancor più l’idolo del mio cuore <<italiano>>. Mi son pentito di non aver preso tutti i volumi; ma bisognerà che compri [...] tutte le sue opere”⁹². Il cuore “italiano” è associato alla spontaneità e all’umanità del Foscolo: l’ “italianità” sembra qui venire identificata con un valore universale, “classico”, l’umanità.

Inoltre, per Soffici (1919, p. 20-21), Foscolo rappresenta “egregiamente” l’emblema dell’“intelletto italiano”, antimetafisico, nel senso che “s’è sempre ritratto quasi con orrore dal folle volo ed ha cercato invece di riaggrapparsi alle cose”, fuggendo e sbeffeggiando <<le tenebre metafisiche e le battaglie da ciechi>>”.

Secondo Asor Rosa (1985, p. 382), “non si può [...] fare a meno di riconfermare l’impressione che la strada maestra del Foscolo sia tutta interna al suo tentativo di ricostruire le condizioni di una moderna poesia classica [...]”. Foscolo ha avuto il merito non solo di riprendere la tradizione classica, ma di “ affermare una concezione compiutamente laica dello sviluppo storico dell’Umanità” (ASOR ROSA, 1985, p. 388, sottolineato dell’autore).

Ci sembra, quindi, che l’italianità di cui parla Soffici abbia a che fare con alcuni principi che saranno poi alla base del pensiero critico dell’artista toscano, il quale, secondo Mario Richter, si difende dalla modernità decadente francese “con i principi di un orfismo regolato dall’ordine e dalla misura, dallo ‘stile’ [...], insomma dalla classicità” (2005, p. 17). A questo riguardo, è

⁹⁰ WHITMAN, (1988). “Anche se l’uomo che canto” *Anche se l’uomo che canto/ (un tutto unico, ma fatto di contraddizioni) io lo/ Consacro al sentimento nazionale,/ Gli lascio la rivolta (oh latente diritto all’insurrezione! Oh inestinguibile, indispensabile fuoco*” traduzione di Ariodante Marianni.

⁹¹ Lettera di Soffici, in RICHTER (1991, p. 168). Senza luogo, senza data e senza busta. Nota di ed.

⁹² Lettera di Soffici, RICHTER (1991, p. 207-208).

interessante considerare la riflessione che Soffici conduce su Baudelaire: il critico toscano, infatti, in una lettera indirizzata a Papini, difende la “classicità” del poeta francese e spiega all’amico quello che pensa a riguardo del satanismo più volte attribuito all’opera di Baudelaire: “E prima di tutto torniamo a battere su questo satanismo che io credo una coglioneria e che tu dici esistere in Baudelaire”⁹³.

Soffici interpreta il satanismo di Baudelaire come una concezione pessimistica dell’esistenza e le caratteristiche che attribuisce alla poesia e al temperamento del poeta francese, “la sua semplicità, opulenza sobria e severità quasi mistica” sono qualità “classiche” che si accoppiano a una “fantasia macabra” e alla “disperazione dell’anima” dovute, secondo il critico toscano, al fatto di vivere a Parigi, “dove le più sublimi meditazioni ed elevazioni si trovano [...] alle prese con la più grottesca miseria e colla più completa [...] imbecillità degli uomini e delle circostanze, e questo fatto obbliga ogni entusiasmo a stramazzar per terra come un epilettico”⁹⁴.

Soffici difende “la sodezza, la forza, la veemenza, la sanguinosità della poesia baudelairiana” e ciò che percepisce nei versi del poeta francese è una “grande anima michelangiolesca, impregnata d’idealità, d’eroismo, di dolore e di amore per il sacrosanto popolo che ha in lui uno dei più generosi difensori e glorificatori dopo Dante”⁹⁵. Possiamo osservare come l’ammirazione nei confronti del poeta francese sembri dipendere dal fatto che Baudelaire possa essere paragonato, in primo luogo, all’italiano Michelangelo e, in secondo luogo, a Dante, il quale, però, in quanto “glorificatore del popolo” (e potremmo aggiungere del popolo italiano), supera il poeta francese.

È nella tradizione artistica e letteraria italiane, nella poesia del Carducci (come avevamo già osservato in precedenza), ma anche in quella del Leopardi del Petrarca, che Soffici incontra, quindi, le radici in cui affonda “l’italianità sincera e spontanea”⁹⁶. L’artista toscano, infatti, in questi anni, scriverà una poesia dal titolo “A un giovane amico deprezzatore del Petrarca” proprio in omaggio al poeta toscano:

*Giovanni, stamattina essendo a letto
Mi son messo a sfogliare il Canzoniere
Del “mio” Petrarca, e qua e là n’ho letto
Più carte con mirabile piacere.*

⁹³ Lettera di Soffici, del 16 agosto 1908, in RICHTER (1991, p. 297).

⁹⁴ Ibidem, p. 305.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Lettera del 1907.

*V'ha più d'una canzone e d'un sonetto
Che d'oro e gemme son ricche miniere,
E per dovizia di modi e d'affetto,
Credimi, è il meglio che si possa avere.*

*Perciò smetti l'antico pregiudizio,
Rileggi il libro a fermo e con amore,
E poi me ne darai miglior giudizio.*

*Ché non è bello, tra persone sagge,
Andar dicendo che non hanno odore
“le notturne viole per le piagge”.*

Secondo Alberto Asor Rosa (1997, p. 110 - 111) “il nazionalismo culturale italiano” nasce con Petrarca, per il quale l'identità nazionale “diventa uno strumento indispensabile di autoidentificazione culturale nel concerto di nazioni e di popoli”. Per il critico letterario, nell'opera di Petrarca, “l'<<italica origo>>, il <<natale solum>> identificano [...] più che una stirpe e un luogo fisicamente determinati, una tradizione culturale e intellettuale del tutto mentale” (1997, p. 111). E questa tradizione è, per il poeta toscano, superiore a quella di qualsiasi altro paese, persino della Grecia: “Latini e Italiani sono al vertice di qualsiasi forma di produzione intellettuale, spirituale ed artistica” (ASOR ROSA, 1997, p. 111).

Soffici comincerà ad affermare, nei mesi prossimi al suo rientro in Italia, la superiorità della tradizione culturale italiana rispetto alle altre culture. Quando Prezzolini, infatti, racconta del ritorno dell'amico in Italia, ciò che emerge dalla descrizione di Soffici, da parte dell'intellettuale toscano, è la contrapposizione tra la decadenza di Parigi e la “sanità” dei valori italiani, o meglio toscani:

[...] Ci arrivò circondato da un'aureola di voci straordinarie, misteriose e sinistre [...] Avviluppato dai riflessi della metropoli decadente e ribelle, col suo volto che rassomigliava straordinariamente a quello di Baudelaire, pareva riportare tra di noi l'arbitrio, l'immoralità, il disordine e l'anarchia [...] La vecchia frase della pianta riportata nel suo terreno, che rifiorisce, esprime meglio d'ogni altra immagine quello che accadde a Soffici [...] Lo vedemmo riconquistare attraverso oscillazioni e incertezze i valori primitivi e sani della vita [...] Ritornato in quell'angolo di Toscana, Soffici ritrovò tutto se stesso intatto e, prese le mosse, fece una crescita straordinaria, che credo fosse anche per lui una rivelazione (PREZZOLINI, 1953, apud CAVALLLO, 2007, p. 74-75)⁹⁷.

⁹⁷ PREZZOLINI. **L'Italiano inutile**. Milano: Longanesi, 1953, p. 122-125.

Prezzolini contrappone in maniera forse troppo netta “decadenza” e “sanità”, “modernità” e “valori primitivi”, e non pare tener conto di una delle maggiori aspirazioni di Ardengo Soffici degli anni immediatamente successivi al periodo trascorso a Parigi: quella di voler creare un’arte moderna italiana. Del resto, fin dagli anni de *La Voce*, Prezzolini, meno radicale rispetto a Soffici per quanto riguarda la concezione dell’arte e della letteratura, avendogli affidato il settore dell’arte (specie francese) della rivista, raccomandava che l’artista toscano informasse “senza troppa smania di novità, di quel che di meglio si fa all’estero” (RICHTER, 1987, p. 234).

È interessante, però, osservare come Prezzolini metta in evidenza il legame di Ardengo Soffici con la terra, con la sua Toscana, che sola gli consente di “rifiorire”. L’importanza della terra nel percorso spirituale e artistico di Ardengo Soffici è confermata da un articolo dello stesso artista, pubblicato sull’ultimo numero del *Leonardo*, dal titolo “Rentrée” in cui l’autore, ribadisce ancora una volta l’opposizione tra la ferocia delle “città oltremontane”, in cui aveva vissuto tra “balorde moltitudini straniere, avvolto di nebbia, di freddo, e di strepiti scandalosi” (SOFFICI, 1907 apud CAVALLO, 2007, p. 79)⁹⁸ e “l’entusiasmo per le cose belle e magnanime” del suo “benedetto suol di Toscana” che “ con “[...] gli incanti delle allegre colline ricoperte di olivi, che il sole addormentava con soavi carezze rosee [...] (SOFFICI, 1907 apud CAVALLO, 2007, p. 79), provoca il “giubilo” della sua anima.

In *Il Salto vitale* (1954, p. 452), Soffici descrive il viaggio in treno verso l’Italia e il ritorno in Toscana “da Pisa a Firenze sull’ora del tramonto” e ricorda “la gioia e l’orgoglio di aver ritrovato in quello spettacolo l’essenza poetica del mio vero essere”. In questo testo, scritto negli anni 50, avvertiamo il peso della memoria e della ricostruzione a posteriori del proprio passato: sembra, infatti, più acuto, rispetto all’articolo del 1907, l’intento di voler ribadire, negli anni successivi alla guerra, l’attaccamento alle origini e l’importanza della missione nei confronti della sua terra, “la coscienza del mio supremo dovere d’uomo e d’artista verso me stesso e la mia gente” (SOFFICI, 1954, p. 452).

Nelle lettere del 1908 indirizzate a Papini, intanto, Soffici comincia a manifestare in maniera più esplicita il sentimento d’amore nei confronti dell’Italia e della Toscana e, parallelamente, appare il disprezzo nei confronti delle genti straniere: “Amo spaventosamente

⁹⁸ SOFFICI, A. Rentrée. *Leonardo*, Firenze, n. 3, s.p., 1907.

l'Italia e il suo genio e la Toscana e odio i tedeschi. Mi par che noi due siamo nati per qualche cosa"⁹⁹.

Il desiderio di Soffici e Papini di compiere una missione nei confronti dell'Italia si unisce all'idea di Prezzolini di "[...] fondare una rivista di viva cultura, intesa al rinnovamento intellettuale, spirituale dell'Italia" (SOFFICI, 1954, p. 63). Esce così, il 20 dicembre 1908, il primo numero de *La Voce*, il cui titolo fu scelto "come meglio rispondente all'idea di risveglio, appello e adunata di spiriti e d'impegni per un fine ideale comune" (SOFFICI, 1954, p. 62). Spiega, poi, lo scrittore toscano (1954, p. 62):

Con la nascita e lo sviluppo della Voce ebbe principio in Firenze un movimento intellettuale, letterario, artistico, e in genere culturale, con diramazioni nella morale e anche nella politica, il quale doveva in breve dimostrarsi di assai grande importanza [...] *La Voce* spalancava le finestre sopra l'intero panorama dello spirito nelle sue molteplici manifestazioni; tanto da interessare, non questa o quella facoltà mentale dell'individuo, ma per così dire, tutto l'uomo, o almeno gran parte di esso.

Secondo Angelo Romanò (1960, p. 16) "la rivista nasce non come espressione di un orientamento unitario, ma quasi ostentando l'ambizione di offrire un luogo d'incontro e di verifica ad esperienze e metodi intellettuali dichiaratamente eterogenei se non contrastanti". Soffici, nell'*Autoritratto*, (1954, p. 69) ci presenta i principali autori che scrivevano nella rivista: Benedetto Croce, Luigi Einaudi, Gaetano Salvemini, Romolo Murri, Renato Serra, Giuseppe Antonio Borgese, Giovanni Amendola, Emilio Cecchi, Giannotto Bastianelli, Raffaello Piccoli, Antonio Anzilotti etc.

Alberto Asor Rosa (1975, p. 1256), che analizza il rapporto tra cultura e politica nelle riviste fiorentine di quegli anni, considerando il ruolo di mediatore di Prezzolini, afferma che ci fu un cambiamento di prospettive all'interno de *La Voce*, attraverso il quale "dal tentativo dell'azione politica" si passò "al lavoro culturale vero e proprio", perché

il problema della formazione etica e spirituale di una classe dirigente nazionale nuova veniva prima di qualsiasi presa di posizione politica vera e propria e di ogni affermazione di nichilistico particolarismo. Questo significava, al tempo stesso, il distacco dalla milizia nazionalistica (cioè dalla *politica*, quale egli aveva potuto intenderla quando ci si era dedicato) e il superamento di ogni ideologismo fazioso (ASOR ROSA, 1975, p. 1254).

⁹⁹ Lettera di Soffici del 4 maggio 1908, in RICHTER (1991, p. 214).

La Voce esprime la comune volontà di questi intellettuali di impegnarsi a favore dell'Italia per modificarne la storia: il “partito degli intellettuali”, secondo Asor Rosa (1975, p. 1964) si faceva portatore di un’“operazione consistente nel proporre il ceto intellettuale, in quanto tale, come fattore politico e sociale surrogatorio della crisi in atto, come personale di <<governo>> sostitutivo di quello allora dominante”. Si trattava, quindi, secondo il critico, di un’ antica “illusione, che consiste nel sostituire i tecnici ai politici, gli intellettuali borghesi ai borghesi tout court, e nel pensare che il rinnovamento dello Stato si possa fare con la rivoluzione intellettuale e morale” (ASOR ROSA, 1975, p. 1964).

È interessante osservare come, oggetto della critica di Asor Rosa siano soprattutto Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, i quali, a differenza degli “intellettuali dell’epoca, che, come Croce vivono di rendita, o come Gentile dipendono dallo stipendio dello Stato” (ASOR ROSA, 1975, p. 1149) vivono grazie alla ‘manipolazione’ e al “ <<trattamento >> della cultura [...] Sono, insomma, dei *tecnici* dell’organizzazione culturale [...]” (ASOR ROSA, 1975, p. 1149).

Nello studio che il critico conduce dell’ambiente culturale di Firenze, compie, forse, un’analisi un po’ troppo riduttiva, quando afferma, in maniera polemica, che

La fioritura delle riviste, che durante questo periodo fece di Firenze il punto d’incontro e di raccordo di tutte le grandi correnti culturali nazionali, sta a testimoniare, più che un’autonoma capacità elaborativa, una *disponibilità* al <<servizio culturale>>, che mette in evidenza, se mai, il vuoto delle strutture che c’è dietro. Non sembri paradossale ed offensiva l’affermazione che gli intellettuali fiorentini del tempo fanno riviste perché non hanno niente da fare (ASOR ROSA, 1975, p. 1148).

Asor Rosa, di formazione marxista, non pare, in questo momento, criticare l’attività di Ardengo Soffici, al quale, del resto, Prezzolini, aveva affidato, all’interno de *La Voce*, il settore dell’“l’informazione artistica”(RICHTER, 1987, p. 234): l’artista toscano pubblicherà sulla rivista articoli sull’Impressionismo, Medardo Rosso, Cubismo etc., dei quali ci occuperemo nella parte della nostra tesi dedicata alla critica d’arte. Soffici disegna il simbolo de *La Voce*, “un contadino che vanga, ispirato a uno dei rilievi del campanile di Giotto” (FABRIS, 1983, p. 63), che, secondo Annateresa Fabris indicherebbe “ il proposito del gruppo riunitosi intorno a Prezzolini – vangare il terreno troppo sfruttato dell’Italia per seminarvi una nuova cultura [...]”(1983, p. 63).

Possiamo osservare la relazione che esiste, per questi giovani, tra il lavoro faticoso del contadino e quello dell'intellettuale. Secondo Bollati (1972, p. 979) la valorizzazione della cultura contadina, in questi anni in cui cresce l'interesse per definire quello che è "il carattere degli italiani", avrebbe origine nel "catonismo", cioè nell'"esaltazione retorica del contadino come spina dorsale della società", la cui funzione sarebbe quella "di giustificare un ordine sociale repressivo che presidia la posizione sociale della classe dominante". Divulgatore del "catonismo" fu, secondo Bollati (1972, p. 975) Vincenzo Cuoco, considerato dallo storico "come l'inventore-scopritore dell'archetipo di un'Italia che trae salute e vigore dalle radici profonde della sua antica civiltà contadina" (1972, p. 973). L'idealizzazione della vita agraria sarebbe, per Bollati, un "travestimento mitico della forma prevalente in Italia, ma anche un vaccino o antidoto ideologico ai rischi dell'industrialismo" (1972, p. 979), come, per esempio, la diffusione del movimento operaio.

Il valore attribuito dai due intellettuali toscani alla terra, intanto, si manifesta con evidenza in una lettera di Papini del 23 maggio 1908, in cui il filosofo riconosce di aver subito la "buona influenza" di Ardengo Soffici: "[...] Tu mi hai richiamato, niente meno, alla terra, alla nostra terra. Io ero tutto ricoperto di croste e scaglie forestiere e tu mi hai fatto tornar toscano"¹⁰⁰. In un articolo pubblicato su *La Voce*, dal titolo "Nazionalismo" Giovanni Papini (1909, p. 73) spiegherà che

Siccome lo spirito non ha confini e l'amore vien dalla conoscenza, studiando e gustando la cultura di un altro popolo si finisce coll'affezionarsi a questo popolo, col sentirsi prossimi all'anima dei suoi più grandi espositori, col farsi di quella civiltà un altro mondo nostro accanto a quello del nostro paese tanto da sentire, come Goethe, che due anime albergano nel nostro petto.

Nonostante ciò, per il fatto di "esser nati qui e di questa razza, sia per l'educazione e l'abitudine e la familiarità della lingua e delle cose, noi conosciamo e comprendiamo e per conseguenza amiamo di più l'arte e la cultura del nostro popolo" (PAPINI, 1909, p. 73). Papini difende l'importanza dello studio della cultura, della tradizione letteraria e artistica italiane, perché "saremo noi dei mascalzoni e tradiremo non solo l'Italia, ma anche gli altri paesi che aspettano la nostra parte nella *grande oeuvre* universale se non si facesse del tutto per ricapire il lavoro dei nostri morti"(PAPINI, 1909, p. 73) Il filosofo toscano indica chiaramente qual è il rapporto che è necessario instaurare con la cultura: non si tratta, infatti, di pedissequa imitazione

¹⁰⁰ Lettera di Papini del 23 maggio 1908, p. 224-225.

del passato, ma bisogna “disotterrare quello dimenticato, per interpretarlo con più amore [...] per esaltarlo dinanzi al mondo quanto si merita [...] non serrandoci in casa nostra, ma tenendo tutte le finestre spalancate alla rosa dei venti”(1909, p. 73).

Il ruolo esercitato da Ardengo Soffici in questa operazione di studio delle tradizioni letteraria e artistica italiane risulterà, per Papini, fondamentale; l'artista toscano, infatti, lo riporta sulla via dell' "italianità", o meglio, della "toscanità": "Tu sei stato il mio nuovo padrino di toscanità - mi hai rivelato certe forme di arte, certi scrittori certe parole che ora a poco a poco son diventate sangue e osso mio"¹⁰¹. Il filosofo toscano ci tiene, però, a sottolineare come il rapporto a lungo intrattenuto con la cultura straniera non gli aveva fatto perdere del tutto i caratteri della sua razza: "la [...] fierezza strafottente e la tendenza alla semplicità stilistica" "(1909, p. 73).

A partire dalla dichiarazione di Papini, possiamo analizzare quello che i due intellettuali intendono, in questo momento, per "caratteri della razza": non si tratta, evidentemente, di caratteri biologici, ma culturali, "regionali": "la semplicità stilistica" rimanda alla semplificazione formale e al rigore geometrico dell'architettura toscana, mentre "la fierezza strafottente" si riferisce allo stereotipo dell' "arroganza" degli abitanti di quella regione.

Secondo Alberto Asor Rosa (1975, p. 1278), Firenze, oltre a essere una "zona centripeta e centrifuga di buona parte della giovane cultura poetica italiana" è allo stesso tempo "una <<regione>> letteraria autonoma con le sue tradizioni e le sue leggi (più ferree forse che altrove)". Secondo il critico letterario, nonostante Prezzolini interpreti " la parte dell'uomo di mondo, del sacerdote dell'unità nazionale [...], altri suoi compagni di viaggio non la pensavano esattamente allo stesso modo: la pianta toscana era forte in loro" (1975, p. 1278).

In una lettera del 1908, indirizzata a Papini, il discorso di Soffici sull' "italianità" è costruito di nuovo intorno all' opposizione tra i valori "sani" italiani e i valori "decadenti" dei popoli stranieri: compare, però, il riferimento non solo allo "spirito" degli italiani, ma anche al "corpo":

Io divento sempre più entusiasta del nostro paese e del nostro popolo che è il solo d'Europa che sia sano di mente e di corpo, pulito e capace di fare qualcosa- (Il Russo è un po' come noi) - Il francese è sifilitico-tisico-briaco e porco- Il tedesco è sgraziato-esageratore senza gusto-peso-idiota e balordo- L'inglese è freddo, egoista e bigotto o scettico e depravato. L'austriaco non esiste- l'americano è una bestia trafficatrice di bestie e preda di altre bestie. I popoli

¹⁰¹ Lettera di Papini del 23 maggio 1908, in RICHTER, (1991, p. 224-225).

balcanici é la peggiore stumma napoletana che si possa immaginare. I norvegesi sono amanti specialmente delle stramberie e in fondo meschini e stupidi ¹⁰².

Gli unici popoli, la cui “sanità” è paragonabile a quella degli italiani, sono gli spagnoli e i russi: “Non resta dunque che i russi gl’italiani e gli spagnoli”. In un momento storico in cui la rivalità tra le nazioni si faceva più intensa¹⁰³, si fa più forte la volontà di Ardengo Soffici di dedicarsi in maniera esclusiva al proprio paese, come risulta da una lettera databile intorno al 20 giugno 1908, in cui lo scrittore toscano, una volta lasciata definitivamente Parigi, dichiara all’amico Papini: “È inutilissimo che ti stia a spiegare una gran quantità di cose, di fatti, di sentimenti e di scoperte interne [...] da ora comincia la vera vita di Ardengo Soffici figlio della Toscana, al servizio della sua patria e d’Iddio”¹⁰⁴.

In una lettera successiva, l’urgenza di liberarsi dall’influenza della cultura straniera si manifesta in maniera violenta e categorica. Soffici esprime la “necessità [...] di dare addosso a tutta questa merda (più o meno) oltramontana e spazzarla via di sotto il nostro cielo” e ribadisce all’amico: “Per noi è necessario una cultura e uno stile italiano e soprattutto un’anima *italiani* [sic.]: è l’unica nostra possibile grandezza”¹⁰⁵.

Avvertiamo, in queste parole, una posizione, nei confronti della cultura straniera, che si fa più aspra e aggressiva rispetto al passato: dopo un primo momento di apertura e avvicinamento ai modelli artistici e letterari europei per liberarsi della cultura accademica italiana, dopo una seconda fase di “interiorizzazione” di questi modelli per comprendere le conquiste della “modernità” e attualizzare le proprie ricerche, siamo davanti a un momento in cui la necessità di creare una “cultura”, uno “stile” e “un’anima” italiani provoca l’esigenza di “spazzare via” la cultura d’oltralpe.

Questo atteggiamento culturale non è molto diverso dal sistema del protezionismo economico: l’aumento e la valorizzazione della produzione interna e la diminuzione delle importazioni dall’estero accompagnano, in questi anni, la politica dell’imperialismo. Il nazionalismo e il protezionismo saranno, infatti, anche temi centrali delle discussioni che occupano le pagine de *La Voce*.

¹⁰² Lettera di Soffici, in RICHTER (1991, p. 236).

¹⁰³ Cf RAGIONIERI (1976).

¹⁰⁴ Lettera di Soffici, in RICHTER (p. 253-254).

¹⁰⁵ Lettera di Soffici del 25 giugno 1908.

Secondo Alberto Asor Rosa (1975, p. 1264) “Non v’è dubbio, infatti, che l’orizzonte entro cui si realizza la confluenza di tante forze intellettuali nella <<Voce>> è quello della *rinascita nazionale*”. Il critico letterario analizza, in seguito, quanto questa “rinascita nazionale” abbia a che fare con il nazionalismo politico di Corradini e sostiene che ne *La Voce*,

con il nazionalismo non ci sono gli stessi rapporti che con il sindacalismo, il socialismo dissidente, il modernismo; movimenti questi ultimi, visti con simpatia, ma come forze esterne, guidate da altri e di altri, che si possono appoggiare, ma con cui non sarebbe possibile una identificazione. Con il nazionalismo, no: non si discute se si può essere o non essere nazionalisti. Lo si è, naturalmente. Si discute che tipo di nazionalismo si debba ammettere e condividere (ASOR ROSA, 1975, p. 1264).

Papini, infatti, dopo aver affermato che “il nazionalismo, come tutte le cose in cui entra la mano o la mente dell’uomo, può essere in più modi: buono o cattivo, intelligente o sciocco, apparente o sostanziale [...]” (1909, p. 73) cerca di spiegare qual è la sua concezione di nazionalismo, che non coincide né con quella “dei giornalisti che hanno conto corrente con le acciaierie e le fabbriche di cannoni”, né con “il nazionalismo dei capibanda politici che per non perdere il favor popolare in giorni d’ira o per rinverginare alla meglio la propria fama prostituta fanno discorsi di ferro additando i confini” (1909, p. 73). Cosciente, però, dei cambiamenti avvenuti in quegli anni nelle relazioni internazionali a livello mondiale, sostiene che

[...] è naturale e necessario che ogni paese non si voglia far mangiare da un altro in senso proprio e figurato e che perciò pensi a farsi rispettare *anche* con quei solidi mezzi che sono le mitragliatrici e le batterie da montagna [...] Per quanto schifo mi facciano gli appaltatori e industriali protetti che ingrassano a spese di un’invasione, mi piacerebbero anche meno quei tedeschi che piglierebbero il loro posto e si arricchirebbero alle spalle nostre peggio di prima (1909, p. 73).

Si avverte, in queste parole, la tensione tra le potenze europee che anticipa la prima guerra mondiale e la paura che l’Italia non entri nel processo di spartizione del globo. A questo punto, però, entra in gioco il discorso culturale: difendere la patria significa, infatti, per Papini, difendere una “civiltà, una tradizione, una lingua, una cultura. Queste son veramente le cose che fanno la patria e non già i pali di legno dei confini o i colori delle bandiere o i nomi delle dinastie che riscuotono i milioni della lista civile” (PAPINI, 1909, p. 73). Papini chiarisce allora ciò che intende per nazionalismo: “difesa necessaria materiale e amore e studio e propagazione della nostra cultura” (1909, p. 73).

In seguito, cerca di spiegare come, secondo lui, dovrebbero essere investite le risorse economiche per diffondere la cultura italiana:

I quattrini, piuttosto che spenderli nei manifesti e nelle coccarde, nelle bandierine, nelle rivisticciuole e nei banchetti [...] spendiamoli per far conoscere la nostra cultura in Italia e fuori d'Italia, e per istruire meglio i nostri disgraziati che son costretti a scappar fuori di casa. E spendiamoli pure, giacché, come diceva Renzo, ci hanno da essere di queste diavolerie, in navi e cannoni (1909, p. 73).

Una simile riflessione sarà condotta da Prezolini, il quale concepisce il nazionalismo come “un rialzamento dei valori spirituali e materiali dell'Italia, non come la protezione e l'esaltazione di tutto quello che abbiamo, buono o cattivo che sia [...]” (PREZZOLINI, 1910, apud ROMANÒ, 1960 p. 218-219)¹⁰⁶. Nella stessa lettera, egli affronta la questione del protezionismo, e, a proposito della lingua francese, sostiene che “non sono le tasse sopra le insegne che la salvano dall'imbastidirsi: sono i Bergson, sono i Verlaine, sono i Cézanne: [...] è lo spirito, che più e meglio d'una tassa impone al mondo civile di sapere il francese” (PREZZOLINI, 1910, apud ROMANÒ, p. 218-219).

Successivamente, il direttore della rivista, cerca di spiegare meglio la sua concezione di nazionalismo: “Se essere nazionalista significa voler per l'Italia dei grandi poeti, dei grandi scienziati, dei mercanti onesti e abili, dei forti e puliti lavoratori: sono nazionalista anch'io”¹⁰⁷. Possiamo avvertire, nella riflessione dell'intellettuale toscano, l'influenza dell'amicizia di Ardengo Soffici, il quale, in questi anni, oltre a lavorare per l'organizzazione a Firenze della mostra sull'Impressionismo, stava combattendo per l'affermazione di Medardo Rosso in Italia. Prezolini, infatti, continuando la sua considerazione sul nazionalismo, afferma: “E voglio difatti un'Italia che non tenga Medardo Rosso per venti anni lontano dalle esposizioni nazionali” (PREZZOLINI, 1910, apud ROMANÒ, p. 218).

Valorizzare la migliore produzione artistica nazionale, e non esaltare qualsiasi cosa venga fatta in Italia, significa anche, per Ardengo Soffici, divulgare la cultura italiana all'estero, internazionalizzare l'arte e la letteratura, passare dalla provincia, alla nazione, all'Europa, così come era avvenuto, secondo lui, con *La Voce*, che “aveva fatto circolare un'aria nuova per l'Italia” e era stata una rivista prima provinciale, poi nazionale, poi europea: “Romain Rolland,

¹⁰⁶ PREZZOLINI, G. Ancora del nazionalismo. *La Voce*, n. 32, p. 362-363, 1910.

¹⁰⁷ Ibidem.

[...] in una pagina del suo Jean Christophe salutava e additava il nostro come un gruppo esemplare; Miguel de Unamuno seguiva con simpatia il nostro sforzo; in Francia si pubblicava una rivista, *l'Effort*, che era un'imitazione della nostra [...]" (SOFFICI, 1955, p. 119).

La missione di Soffici di valorizzare la cultura italiana viene salutata ironicamente da Papini, che in una lettera lo chiama "Don Chisciotte in Toscana" e ne esalta la sua quasi utopica impresa domandandogli: "[...] Ti sei messo proprio sul serio a inchiodar sulla gogna i malfattori spirituali e a farti il difensore dei poveri oppressi, dei Rossi tratti via prigionieri dall'italica bestialità?"¹⁰⁸.

La risposta di Soffici è interessante per comprendere come stiano mutando i toni della discussione intorno alla situazione della cultura italiana: "Carissimo, io ritorno sempre a batter questo tasto perché in verità tocca a noi a soffiare in culo a questa adoratissima e indicente Italia"¹⁰⁹. E in seguito, l'artista toscano, comincia ad esprimere la necessità di adottare una posizione più radicale:

È inutile, caro mio, l'arte, la poesia, il pensiero e anche il commercio e la posta non vanno avanti senza scandali e ribellioni, e ne faremo, per la madonna, degli uni e dell'altro se dio vole! Veramente ho l'intenzione di mettermi a fare l'anarchico almeno nel campo spirituale (en attendant!) (del resto non lo siamo sempre stati un pochino?)¹¹⁰.

La critica nei confronti della cultura italiana comincia ad assumere, intanto, connotati più violenti in *Lemmonio Boreo. Ovvero L'Allegro Giustiziere*, nato dall'idea non di scrivere "un romanzo, ma una sorta di poema picaresco il quale doveva riunire [...] come in un panorama poetico insieme e satirico, i molteplici e pittoreschi aspetti della vita e dei minuti costumi della mia terra di Toscana" (SOFFICI, 1955, p. 164).

Lemmonio Boreo viene pubblicato da Soffici dopo il rientro in Italia. Diviso in diciassette canti, racconta la storia di un giovane intellettuale, Lemmonio, che riflette sulla situazione culturale dell'Italia, dopo aver vissuto per molto tempo lontano dalla patria. Lemmonio è l'artista Soffici che abbandona la modernità di Parigi e si ritrova immerso nell'arretratezza culturale della vita italiana. Nel secondo canto, intitolato "Dell'entusiasmo di Lemmonio Boreo", Soffici descrive la felicità di Lemmonio nel ritrovare la sua terra, l'armonia e la severità della campagna

¹⁰⁸ Lettera di Papini dell'8 aprile 1909, in RICHTER (1999, p. 82).

¹⁰⁹ Lettera di Soffici del 9 aprile 1909, in RICHTER (1999, p. 85).

¹¹⁰ Ibidem.

toscana: “Tutto il paese di Toscana, sereno e soave, ma anche triste e duro e austero, gli si piegava tutt’intorno fino al cerchio dell’orizzonte, ed egli sentì per la prima volta l’orgoglio di esser nato in un simile nido [...]” (1943, p. 21). Un sentimento di amarezza, dovuto agli anni di lontananza e di distacco dal suo paese, accompagna però il suo entusiasmo: “Ma era anche vero che, distratto dalle passioni, dalle lotte con gli altri e con sé [...], s’era trovato a negleggere per mesi e mesi e anni, ogni manifestazione dello spirito dei suoi connazionali [...]” (SOFFICI, 1943, p. 20).

Tuttavia, il senso di colpa per aver abbandonato la sua patria scompare dinanzi alla forte volontà di riscoprire le proprie origini e al desiderio di riappropriarsi della propria terra: “Terra felice! Abbondante di frutti saporosi, di messi, di biade, di bestie gagliarde e di uomini sani. Ricca soprattutto, nei secoli, d’anime grandi e d’ingegni sublimi” (SOFFICI, 1943, p. 20).

L’intellettuale Lemmonio-Soffici, come pentito per aver vissuto molto tempo lontano dalla sua terra, si sente in dovere di conoscere la situazione della cultura del suo paese: così, s’immerge nella letteratura nazionale, desideroso di ritrovare nell’arte il suo popolo. Comincia a leggere, perciò, tutti i libri “moderni”, con l’intenzione di conoscere la produzione italiana contemporanea; legge riviste e quotidiani, ma ne rimane profondamente deluso, amareggiato. Queste letture, dalla prosa alla poesia, agli scritti di critica d’arte, provocano in lui un sentimento d’irritazione:

Lemmonio Boreo leggeva da più di tre settimane. Romanzi, novelle, racconti, tragedie, commedie, drammi, libri di filosofia, di estetica, di critica, di arte; interi volumi di poesia [...] Credette da principio che per un caso singolare gli fossero capitate prime fra mano le opere più miserabili di tutte quelle che aveva portate con sé; [...] Eran romanzacci scipiti, derivati da questo o quel mediocre modello, francese il più delle volte, riproducenti tutti su per giù qualche sciaurata avventura di personaggi ancor più sciaurati e insignificanti [...] (SOFFICI, 1943, p. 30-34).

Soffici-Lemmonio critica la prosa italiana contemporanea, che imita i modelli francesi; ma si accorge che la poesia si trova in una situazione ancora peggiore: “ Sembrava che tutta la logorrea del trovatorismo, del petrarchismo, dell’arcadismo, del barocchismo, e del romanticismo meneghino, fosse ringorgata da tutta l’Europa sull’Italia [...]” (SOFFICI, 1943, p. 40). Ciò che però lo indigna profondamente è soprattutto la critica d’arte: i critici d’arte vengono da lui considerati “dei tenebrosi ignoranti, dei vuoti chiacchieratori dalla fibra cornea, o, ancor più

spesso, affaristi senza scrupoli né vergogna, che approfittavano della stupidità paesana per metter le mani in pasta, imbecherare lo stato e il comune [...]” (SOFFICI, 1943, p. 40).

Avvertiamo, in queste pagine, lo stile severo e lo spirito ironico che saranno poi caratteristici degli scritti di critica dell’artista toscano. La contestazione nei confronti della cultura accademica italiana, che era emersa in alcune lettere della corrispondenza con Papini, qui appare ancora più evidente, quando Soffici, affidando a Lemmonio la parola, riflette su un aspetto caratteristico della classe degli artisti e dei letterati dell’Italia a lui contemporanea:

Ora, poi, finalmente, capiva. Istintivamente forse senza rendersene neanche ragione, tutta la gente un po’ colta d’Italia, chi per debolezza, chi per calcolo, chi per altre ragioni, s’era unita in un silenzio come in una enorme associazione, una specie di massoneria o di camorra intellettuale e spirituale, col fatto sottinteso di non smascherarsi l’un l’altro e anzi di giovare a vicenda, almeno in quella misura che l’ambizione di ciascuno e la malignità di tutti potessero comportare (SOFFICI, 1943, p. 45).

2.3 Il rapporto col futurismo di Marinetti e la “guerra di civiltà” in *Lacerba*

La critica che Ardengo Soffici compie nei confronti della cultura italiana contemporanea si manifesta con più energia nella rivista da lui fondata, nel 1913, insieme a Giovanni Papini, *Lacerba*. La rivista nasce dal desiderio di una maggiore libertà d’espressione, che i due intellettuali toscani non ritrovavano più nell’ambiente de *La Voce*, la quale, col passare del tempo, stava concedendo maggiore spazio alle questioni sociali, pedagogiche, economiche e morali a scapito delle questioni artistiche e letterarie: “L’origine di *Lacerba* fu un atto di liberazione. Alcuni di noi si sentivano da troppo tempo compressi nella *Voce* [...]. Perciò, sul finire del 1912, [...] tornammo a pensare sul serio a una rivista più libera e più artistica” (PAPINI, 1914, p. 323).

Ardengo Soffici, in *Ricordi di vita artistica e letteraria* (1943, p. 39-40) ci parla del periodo della nascita di *Lacerba*, quando si faceva sentire con forza la necessità di “fondare una rivista proprio secondo il nostro cuore”.

L'insoddisfazione nei confronti del mutato ambiente de *La Voce* affiora, inoltre, dalle lettere che Soffici e Papini continuano a scambiarsi in questi anni. Soffici dichiara all'amico di non essere "un entusiasta de 'La Voce': io amo il lavoro solitario, la meditazione, la vita pura, bella e serenamente dolente e amorosa"¹¹¹. Cresce, nell'animo dello scrittore, il disincanto per la vita, "terribile", del giornalista: "[...] Non s'ha né il tempo di pensare, né di sentire né di vivere e nemmeno di disgustarsi di se stesso e soffrire dentro al cuore. Le bozze di stampa, gl'indirizzi e la corrispondenza, ti creano intorno un elemento nuovo nel quale si diguazza atonamente [...]"¹¹².

Lo spirito anarchico e ribelle di Ardengo Soffici viene a trovarsi in netto contrasto con le esigenze moderatrici, la serietà e la prudenza di Prezzolini, direttore della rivista: "Io odio sempre più lo spirito ignobilmente vile e qualunque dei nostri compatriotti, anche quando essi sono vociani!"¹¹³. L'esigenza di libertà totale e il rifiuto del passato accademico provocano allo stesso tempo un senso di leggerezza e di forza; per compiere l'esperienza nuova bisogna essere più leggeri e più muscolari (GUARALDO, informazione verbale)¹¹⁴: "Tu mi capisci. Ci vuole l'*Uomo* – e che sia un uomo con dei muscoli, dei coglioni di pietra, e della sfacciataggine immensa. *La libertà*: ecco quale dovrebbe essere il nostro dio"¹¹⁵.

I toni si mantengono aggressivi anche in una lettera indirizzata a Carrà¹¹⁶, in cui viene ribadita la missione di far progredire l'Italia: "Non ci addormentiamo, carissimo e faremo vedere a questi imbecilli nostrali e stranieri che abbiamo dei coglioni e la forza di portar il nostro paese alla testa del mondo".

Il desiderio di realizzare qualcosa di nuovo e la necessità di allargare gli orizzonti culturali provocano una sensazione di disagio nei confronti dell'immobilità della cultura italiana: "[...] Questi buoni compatriotti cominciano a disgustarmi veementemente. Che tristezza sentirsi intorno questo tanfo di scuola, di buon senso, di utilitarismo, in fondo, e di poltroneria!"¹¹⁷.

L'ambiente de *La Voce*, inoltre, è percepito da Soffici sempre più ostile e soffocante: "[...] 'La Voce' diviene di giorno in giorno l'organo meno adatto per dire quello che voglio e

¹¹¹ Lettera di Soffici del 4 giugno 1909, in RICHTER (1999, p. 119).

¹¹² Lettera di Soffici del 19 giugno 1909, in RICHTER (1999, p. 129).

¹¹³ Lettera di Soffici del 2 marzo 1910, in RICHTER (1999, p. 182).

¹¹⁴ Appunti presi durante il corso su Apollinaire, tenuto dal prof. Enrico Guaraldo, professore titolare della cattedra di Letteratura Francese, dell'Università degli studi di Roma "Tor Vergata", durante l'anno accademico 2004/2005.

¹¹⁵ Lettera di Soffici del 2 marzo 1910, op. cit.

¹¹⁶ Lettera di Soffici del 6 giugno 1913, in RICHTER, op. cit, p. 15.

¹¹⁷ Lettera di Soffici del 10 luglio 1911, in RICHTER, op. cit, p. 236.

come voglio”¹¹⁸. L’aumentare dei contrasti tra i collaboratori della rivista provoca le dimissioni di Prezzolini¹¹⁹ e Papini diventa direttore della rivista: “Da oggi son direttore della Voce. Se la Voce non sarà sostanzialmente cambiata, il direttore è cambiato ed è disposto a dare più posto all’arte e meno alla politica”¹²⁰.

La volontà, tuttavia, di fondare una rivista nuova e totalmente autonoma, si manifesta con maggiore intensità nelle lettere successive. Scrive, infatti, Papini: “In questi giorni sono stato solo e mi ha fatto bene [...] son sicuro che metteremo insieme un bel pezzo di prosa, piena di verità e di forza. Ormai non mi rallegra che il pensiero dell’*Acerba*”¹²¹.

Papini parla a Soffici del tipografo che stamperà la rivista¹²² e gli spiega chiaramente il suo intento: “Ma io vorrei farne una rivista più teorica che artistica [...] Servirebbe, insomma, per tutta quella parte nostra filosofica (razzi, paradossi, immoralismo, libertà ecc.) e conterrebbe anche letteratura ma vista come idea [...]”¹²³. Soffici sembra condividere in pieno l’idea dell’amico e gli risponde appoggiandolo: “[...] Sarò con te con tutte le forze. Non solo, ma divido anche perfettamente la tua idea di farne una rivista piuttosto teorica. Vedrai che su ciò saremo perfettamente d’accordo”¹²⁴.

L’artista toscano, nell’ultimo volume dell’autobiografia, *Fine di un mondo*¹²⁵, ci racconta il momento della scelta del titolo della rivista, disegnato da lui stesso “a caratteri tipo etrusco”: *Lacerba*, secondo lo scrittore toscano, si adattava a rendere meglio “il carattere arcaico, insieme ambiguo e irritante, di una parola [...] alla quale noi davamo semplicemente il senso di cosa immatura, giovanile, nello stesso tempo che agra al gusto dei lettori, previsti sempliciotti e impreparati” (SOFFICI, 1955, p. 283).

In realtà, commenta poi l’autore: “l’esito provò che mi sbagliavo” (SOFFICI, 1955, p. 283) La rivista, sulla quale inizialmente scrivevano solamente Papini e Soffici, fu presto

¹¹⁸ Lettera di Soffici del 24 agosto 1911, in RICHTER (1999, p. 250)

¹¹⁹ Cf. la lettera di Papini del 1 aprile 1912, in RICHTER, op. cit., p. 281-282: “In seguito a un dissidio acuto fra Prezzolini e Amendola (a causa di un attacco di Croce a Boine) [...] Prezzolini ha dato le dimissioni da direttore della Voce e ha chiesto un congedo come presidente della Libreria. Salvemini e Amendola mi hanno pregato di prendere il suo posto, altrimenti succedeva uno scandalo e bisognava metter tutto in liquidazione”.

¹²⁰ Lettera di Papini, op. cit.

¹²¹ Lettera di Papini del 26 dicembre 1911, in RICHTER, op. cit., p. 267

¹²² Si tratta di Attilio Vallecchi (1880-1946), che sarà, in seguito, l’editore della maggior parte delle opere di Soffici.

¹²³ Lettera di Papini del 9 dicembre 1912, in RICHTER, op. cit., p. 321.

¹²⁴ Lettera di Soffici 10 dicembre 1912, in RICHTER, op. cit., p. 322.

¹²⁵ Cf. SOFFICI (1955, p. 283): “[...] In un’antica edizione dell’operetta di Cecco d’Ascoli, che m’era venuta tra mano molti anni innanzi nella biblioteca di Sainte Gnvie a Parigi, avevo visto il titolo stampato in quel modo, ed ora mi era piaciuto giovarmi della vecchia scoperta”.

alimentata dalla collaborazione di nuovi “ingegni”¹²⁶, e rappresentò, “ oltre ad una delle più audaci scorribande nel liberissimo regno della poesia e dell’arte, un altro passo avanti sul cammino di svecchiamento spirituale in genere [...] ”(SOFFICI, 1955, p. 283).

L’esigenza profonda della libertà dell’artista, la necessità d’indipendenza del “genio”, l’ironia acuta e mordace che caratterizzeranno lo spirito di *Lacerba*, si trovano già enunciati, in forma di aforismi, nell’“Introibo”, del 1 gennaio 1913, in cui vengono presentati ai lettori i principi su cui si fonda la rivista:

Queste pagine non hanno affatto lo scopo né di far piacere, né d’istruire, né di risolvere con ponderatezza le più gravi questioni del mondo. Sarà questo un foglio stonato, urtante, spiacevole e personale. Sarà uno sfogo per nostro beneficio e per quelli che non sono del tutto rimbecilliti dagli odierni idealismi, riformismi, umanitarismi, cristianismi e moralismi ¹²⁷.

Viene sostenuta, nell’*Introibo*, la lotta contro qualsiasi tipo di sistema, contro le “lunghe dimostrazioni razionali” a favore di un linguaggio fatto di frammenti, di “accenni, tesi, assiomi”, in cui l’aforisma conta più del trattato, il “bozzetto più della composizione”. È rivendicato, in seguito, il diritto degli artisti alla contraddizione e l’arte è considerata la “sola giustificazione del mondo”. Emerge, dall’*Introibo*, un esacerbato vitalismo, sia a livello esistenziale, che artistico: “Noi amiamo la verità fino al paradosso (incluso) la vita fino al male (incluso) - e l’arte fino alla stranezza (inclusa)”.

Per quanto riguarda il nostro studio sull’identità nazionale, possiamo osservare come, nel quarto principio, venga sostenuta la priorità dell’individuo creatore sulla collettività e sulle nazioni: “Tutto è nulla, nel mondo, tranne il genio. Le nazioni vadano in sfacelo, crepino di dolore i popoli se ciò è necessario perché un uomo creatore viva e vinca”¹²⁸.

Questo principio viene rafforzato da quello seguente, in cui si esalta l’indipendenza dello spirito libero: si celebra il “ piano superiore – dell’uomo solo, intelligente e spregiudicato-“, a scapito delle religioni, delle morali e delle leggi, la cui giustificazione risiede solamente nella debolezza e vigliaccheria degli uomini. Soffici e Papini si schierano, in seguito, a favore del

¹²⁶ Scriveranno su *Lacerba*, oltre a Papini e Soffici, Palazzeschi, Tavolato e Govoni, tra i principali, per quanto riguarda gli italiani. Gli autori stranieri dell’avanguardia che scrivono sulle riviste sono Rémy de Gourmont, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Roch Grey, Picasso, Arckipenko, Anna Gerebzoza, Larianov. Cf. SOFFICI, (1955, p.283)

¹²⁷ Introibo. *Lacerba*, Firenze, n. 1, p. 1, genn.. 1913.

¹²⁸ Ibidem.

“genio nascosto e disgraziato” contro i “grand’uomini olimpici e perfetti venerati dai professori”¹²⁹.

Infine, uno dei principi guida della rivista, affermato con solennità, riguarda la questione della libertà dell’artista: “Libertà. Non chiediamo altro. La condizione elementare perché l’io spirituale possa vivere. E anche se dovessimo pagarla coll’imbecillità saremo liberi”¹³⁰. L’importanza della libertà dell’individuo creatore è premessa necessaria e indispensabile per capire l’evoluzione del pensiero di Soffici, dalla nascita di *Lacerba* allo scoppiare della prima guerra mondiale. Per l’artista toscano, l’identità individuale, in questo momento, è più importante dell’identità collettiva; la libertà personale viene prima dell’identità nazionale. Inoltre, questo sarà un motivo fondamentale per comprendere la differenza che sussiste tra il pensiero di Soffici e quello di Marinetti.

L’alleanza tra Soffici e Papini e i futuristi era avvenuta in nome di un comune obiettivo, quello di creare un movimento artistico e letterario d’avanguardia (in contrapposizione alla Francia) con il proposito di svecchiare la cultura italiana¹³¹. Il desiderio di ridare all’Italia il primato artistico perduto emerge da una lettera del 12 giugno 1913, indirizzata dal pittore Carlo Carrà a Soffici: “[...] Il futurismo, nato da noi, vuole che l’Italia abbia di nuovo una grande Arte - vuole che gli stranieri, barbari o smidollati che siano, dovranno d’ora in avanti guardare l’Italia e non più la Francia” (CARRÀ, 1983, p.16-17).

Ardengo Soffici, in *Fine di un mondo* (1955, p. 284) spiega, inoltre, che ciò che accomunava i futuristi milanesi al pensiero suo e di Papini era, innanzitutto, l’energia giovanile, “un prepotente bisogno di aria nuova, un’allegra volontà di spoltrire il mondo circostante, di spalancar le frontiere dell’intelligenza e dell’arte per un principio di nuova umana universalità”. In nome di questi comuni interessi, Soffici e Papini, dopo un primo momento di diffidenza e rivalità¹³², avevano invitato i futuristi a collaborare a *Lacerba*. Le principali differenze, rispetto al proprio ideale artistico, che i due intellettuali toscani avvertivano nel pensiero dei milanesi, riguardavano le formule estetiche dei futuristi, considerate da Soffici (1955, p. 285) uno “strano miscuglio di dannunzianesimo [...], di meccanicismo e di americanismo; specialmente la

¹²⁹ Introito. **Lacerba**, Firenze, n. 1, p. 1, genn.. 1913.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Per un’analisi più approfondita della relazione tra il futurismo di Marinetti e il futurismo di Soffici e Papini rimandiamo allo studio di FABRIS (1983), in cui si analizzano le affinità e le divergenze tra il futurismo milanese e il futurismo di Firenze.

¹³² È famoso l’episodio dello scontro al Caffè delle Giubbe Rosse a Firenze tra futuristi milanesi e Soffici e Papini, in seguito alle critiche di Soffici riguardo alla mostra dei futuristi a Milano.

fraseologia di Marinetti e Boccioni, tra giornalistica e comiziabile, non eran certo di mio gusto”. Mancava, al gruppo di Marinetti, una certa “finezza critica”, un “superiore senso dell’eleganza mentale e psicologica” (SOFFICI, 1955, p. 285) e, soprattutto, un fondamento teorico, una cultura, che i futuristi milanesi rinnegavano, perché, secondo Soffici, non la possedevano sufficientemente.

Secondo Richter (2005, p. 84), “a Soffici i futuristi non piacevano perché contraddicevano la ragione fondamentale dell’orfismo, il valore irrinunciabile del genio solitario”. Come risulta dallo studio di Annateresa Fabris (1983, p. 16-17) fin dall’epoca del *Leonardo*, per Papini l’individualismo era stato “l’elemento fondamentale della trasformazione: sprona gli uomini a fare, ad agire, potenzia la volontà, distrugge i sistemi predeterminati, fa d’ogni uomo il creatore di se stesso e del mondo [...]”. Il merito dei futuristi, consisteva, però, nel fatto di essere italiani “e, come tali, attestavano una iniziativa, una forza e una modernità di marca italiana” (RICHTER, 2005, p. 85).

Proprio la valorizzazione dell’italianità e, insieme, il desiderio di modernità, da parte dei futuristi, avevano favorito l’avvicinamento di Soffici al gruppo di Marinetti, come possiamo notare in una lettera dell’artista toscano indirizzata a Papini: “Ho ripensato a quell’affare del futurismo e mi son convinto che è assolutamente necessario andare avanti. È l’unico movimento [...] che possa contribuire al rinnovamento della cultura italiana”¹³³.

In *Giornale di bordo* (1918)¹³⁴, Soffici, riflettendo sulla sua adesione al movimento futurista, mette in evidenza il proprio spirito “immensamente spregiudicato, avventato, leggero, vagabondo, pronto a volare verso il minimo raggio di vita” (1918, p. 44) e critica lo spirito passatista della maggior parte dei suoi connazionali: “Italiani, cari Italiani, voi siete pur sempre quelli! Prudenza, circospezione, calcolo, paura del nuovo e dell’ardito - serietà e luoghi comuni” (1918, p. 44).

Tuttavia, nello stesso *Giornale di bordo*, emergerà, poi, un’ulteriore polemica con i futuristi, questa volta non dovuta a ragioni propriamente artistiche, ma politiche. Il 15 ottobre del 1913, su *Lacerba*, era stato pubblicato il “Programma politico futurista”¹³⁵. Qui veniva affermato,

¹³³ Lettera di Soffici del 12 gennaio 1913, p. 333.

¹³⁴ Pubblicato su *Lacerba* a partire dal 1913, la prima edizione del *Giornale di bordo* viene pubblicata a Firenze nel 1915. Per il nostro studio abbiamo consultato la seconda edizione, del 1918. In *Giornale di bordo* appaiono i seguenti nuclei tematici: le letture di Soffici, la considerazione ironica dell’amore, il rapporto “ambiguo” con il futurismo, l’ “odio” per Benedetto Croce e per l’idealismo, la concezione dell’arte come forza vitale.

¹³⁵ Programma politico futurista. *Lacerba*, Firenze, n. 20, p. 221, 15 ott. 1913.

all'inizio: "Italia sovrana assoluta. La parola Italia deve dominare sulla parola libertà. Tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacchi, pacifisti, anti-italiani".

Immediatamente, Soffici si sente in diritto e in dovere di rispondere ai futuristi e di esprimere la propria opinione a riguardo della politica e del patriottismo:

In questi giorni di scalmana elettorale, e in cui persino i miei amici futuristi sono stati tentati di metter fuori il loro bravo programma, bisognerà pure anch'io dica la mia sulla politica. Premetterò subito che non sono un gran dottore in tale materia, e tutta la mia competenza si riduce a questo: sapere fin dall'ottobre 1911 che Giovanni Giolitti è il presidente dei ministri del re d'Italia, e il marchese di San Giuliano ministro degli esteri. Credo però che basti, in generale (SOFFICI, 1918, p. 221).

Affiora, dalle parole dell'artista, lo spirito ironico di sempre, e lo scetticismo nei confronti delle istituzioni politiche. L'artista toscano critica soprattutto il primo paragrafo del "Programma politico futurista" perché esso contrasta "con l'idea stessa che mi faccio io del futurismo". Per Soffici è inammissibile, in questo momento, che la libertà, "la sola divinità degna di essere adorata", nell'arte e nella vita, sia sottomessa alla divinità della patria:

Eh! No, amici carissimi. L'Italia sovrana assoluta, va bene - se sarà possibile; patriottismo, fin che ne volete; soldati e marinai, sarà una buona cosa averne in quantità, e dei buoni, finché saremo circondati da bruti vogliosi di opprimerci e di rovinarci; cinismo diplomatico, antisocialismo e, specialmente, anticlericalismo (io avrei messo antireligionismo, ateismo integrale) nulla di meglio. Ma la parola libertà - e anche la cosa, anzi soprattutto la cosa - lasciatemela prima di tutto il resto. Lasciatemela adorare come la sola divinità degna di essere adorata - nell'arte e nella vita. Libertà: principio di ogni grandezza e stato felice [...] (SOFFICI, 1918, p. 221).

Secondo Richter (2005, p. 93), la natura essenzialmente politica del futurismo, "tendenzialmente antiorfica", si opponeva allo spirito individualista di Ardengo Soffici, all'indipendenza dell'individuo creatore. Mentre per Marinetti l'azione collettiva a favore della nazione era più importante della libertà individuale, "Papini e Soffici con *Lacerba* daranno vita ad un nuovo tentativo d'intervento politico nella realtà italiana attraverso il cammino del "non impegno", dell' "irrisione" (FABRIS, 1983, p. 71).

La profonda convinzione nella libertà e nella forza del "genio solitario" derivava, probabilmente, dalle letture di Nietzsche, al quale i due intellettuali si rifanno direttamente più di

una volta nelle loro opere, come possiamo osservare in “Diventar genio”, in cui Papini aveva sostenuto che “ in ogni uomo c’è la possibilità del genio, insegna un di codesti volontari della grandezza: Nietzsche” (1921, p. 48).

Anche la lotta contro il pensiero sistematico e la valorizzazione degli “uomini superiori” risalivano alla filosofia di Nietzsche: Come i Greci dell’epoca dei tragici, infatti, il filosofo era “fondamentalmente individualista ed aristocratico, e ciò ch’egli ammira soprattutto nella civiltà ellenica è l’abbondanza di uomini superiori che essa produsse”¹³⁶.

Ardengo Soffici, dal canto suo, annota, sulle pagine del *Giornale di bordo*, le letture che lo colpiscono, il dialogo che intercorre tra lui e gli autori, scrittori, filosofi e pittori, del passato o contemporanei. Con data 2 gennaio, incontriamo un primo riferimento a Nietzsche: “Finisco ora di leggere, anzi rileggere, una vita di Federigo Nietzsche” (1918, p. 6). E in seguito, con data 3 gennaio: “Con Nietzsche anche oggi. L’*Ecce homo* è uno dei suoi libri migliori, e, perciò quello che è stato meno capito.” (1918, p. 7). In seguito, in *Lacerba*, incontriamo un’ulteriore dichiarazione in cui l’intellettuale toscano, dopo aver confessato di aver letto *tutto*¹³⁷ Nietzsche, afferma che lo considera “come il filosofo antitedesco per eccellenza, il filosofo nostro [...]”(SOFFICI, 1915, p. 14).

L’interesse di Soffici per Nietzsche sarà alla base della differenza che sussiste tra la sua concezione di cultura e quella di Marinetti. Quest’ultimo, infatti, in un articolo del maggio 1910 intitolato “Contro i professori” aveva profondamente rinnegato l’influenza del pensiero di Nietzsche nella sua opera:

Nella nostra lotta contro la passione professorale del passato, noi rinneghiamo violentemente l’ideale e la dottrina di Nietzsche. Mi preme dimostrare qui che la critica si è assolutamente ingannata, nel considerarci come dei nuovi nietzschiani. Vi basterà infatti considerare la parte costruttiva dell’opera del grande filosofo tedesco, per convincervi che il suo superuomo, generato nel culto filosofico della tragedia greca, suppone un suo ritorno appassionato verso il paganesimo e la mitologia (MARINETTI, 1924, p. 34-37).

A questo punto, è interessante osservare che quando Prezolini scriverà la prefazione alle *Opere* di Soffici, quello che l’ex direttore de *La Voce* loderà dell’amico, sarà proprio la sua “sopravvissuta e sopravvivate paganismi di spirito. Soffici per me rappresenta la naturalezza degli antichi uomini del Rinascimento [...]” (PREZZOLINI, 1959, p LIV). Lo spirito pagano, l’amore

¹³⁶ Cf. NIETZSCHE (1996, p. 17).

¹³⁷ Corsivo di Soffici

nei confronti del mondo del Rinascimento è un motivo che Soffici condivide con Nietzsche; nell'introduzione alle *Considerazioni Inattuali*, infatti, la sorella del filosofo scrive della "predilezione di mio fratello per l'epoca e le personalità del Rinascimento italiano"¹³⁸.

Per Marinetti, il paganesimo di Nietzsche era una prova evidente del passatismo del filosofo, il quale "resterà, malgrado tutti i suoi slanci verso l'avvenire, uno dei più accaniti difensori della grandezza e della bellezza antiche [...]" (MARINETTI, 1924, p. 34). Il futurista oppone a questo "superuomo greco, nato nella polvere delle biblioteche", l'uomo nuovo futurista, "nemico del libro, allievo della macchina" (MARINETTI, 1924, p. 34).

In un articolo intitolato "L'unica soluzione del problema finanziario", Marinetti elabora una proposta per risolvere il problema finanziario italiano e si schiera a favore della vendita del patrimonio artistico nazionale sostenendo la necessità di "trasformare in forze vive" le ricchezze morte dell'Italia, "come un aristocratico intelligente rinuncia ad ogni fasto vano e lancia il proprio oro nell'industria" (MARINETTI, 1924, p. 78-79). Egli sostiene che "sarà altamente patriottico il gesto col quale l'Italia [...] trasformerà le sue vecchie tele e i suoi vecchi marmi in acciaio utile, veloce e dominatore" (MARINETTI, 1924, p. 79).

Quasi sarebbe inutile affermare che, agli occhi di Soffici, la proposta di Marinetti di vendere le opere d'arte e trasformare il marmo in acciaio, venisse considerata alla stregua di un'eresia. Nella visione di Marinetti, il futurismo era "un grande movimento antifilosofico e anticulturale d'idee intuiti pugni calci e schiaffi succhiatori purificatori novatori e velocizzatori, creato il 20 febbraio 1909 da un gruppo di poeti e artisti italiani geniali" (MARINETTI, 1924, p. 13).

Per Soffici, era inconcepibile un movimento che rinnegasse a priori tutta la cultura del passato: del resto, egli aveva già dichiarato, in opposizione all'esaltazione assoluta del mondo moderno propria di Marinetti, che

Seguiterò a difendere a spada tratta alcune ottime poesie del Buzzi e del Lucini, ma non muoverò un dito per la costruzione del binario militare del Gorisankar. Trovo ancora il buon vecchio sole interessante per non buttarlo nella cassetta della spazzatura come un'arancia andata a male, non ho rancori personali con le stelle, né per i begli occhi d'una lampada elettrica assassinerò mai il chiaro di luna!! (SOFFICI, 1910, apud BARTOLINI, p. 246)¹³⁹.

¹³⁸ Cf. NIEZTSCHÉ (1926).

¹³⁹ SOFFICI, A. Risposta ai futuristi. **La Voce**, Firenze, n., s. p. 19 mag. 1910.

Ciò che l'intellettuale toscano combatteva non era il passato in sé, ma la venerazione, il culto di questo passato, l'eccesso della storia. La critica di una concezione antiquaria della storia era stata compiuta da Nietzsche, come afferma Enrico Guaraldo (2004, p. 26):

Nella *Considerazione inattuale* che ha per titolo *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* Nietzsche polemizza con una concezione della Storia - come la chiama - "antiquaria", che si rivolga agli innumerevoli dettagli del passato per esaltarli, in quanto frammenti d'una tradizione che obblighi, di per sé, all'ossequio, se non a un sincero, reverente amore. Inginocchiandosi davanti al passato, gli "antiquari" onorano la Morte che li precede, li accompagna e verrà dopo di loro, immensa e capillare, muta e proterva. Il Nulla si è insinuato nei loro cervelli, - nel loro sentire profondo, nella memoria.

Non si tratta di una negazione della storia, anzi; si avverte, nella riflessione di Nietzsche, l'esigenza di una "storia critica, cioè giudicante e condannante" (NIETZSCHE, 1926, p. 133). Il senso storico è pericoloso quando "non conserva più la vita, ma la mummifica: allora l'albero muore" (NIETZSCHE, 1926, p. 136). Il filosofo non combatte la storia in sé, ma l'"abitudine erudita" che sopravvive senza la vita "e gira intorno al proprio centro con egoistica soddisfazione di se stessa" (NIETZSCHE, 1926, p. 137).

La stessa idea che Soffici si faceva della cultura proveniva da Nietzsche, come sosterrà in seguito l'artista toscano in *Lacerba*:

Per cultura noi intendiamo su per giù quello che intendeva il polacco Nietzsche, - [...] - intendiamo quell'alleggerimento dello spirito, che lo porta a godere profondamente delle armonie segrete della natura amata nella sua semplice concretezza, delle eleganze, dei pensieri luminosi, di tutte le bellezze in un'atmosfera di serenità iridata e felice (SOFFICI, 1914, p. 161).

Possiamo osservare come, nella definizione di cultura elaborata da Soffici, non appaia nulla dell'esaltazione marinettiana del mondo della macchina. Cultura è, infatti, secondo Nietzsche, "anzitutto unità dello stile antico in tutte le manifestazioni della vita di un popolo" (NIETZSCHE, 1926, p. 44). Soffici, inoltre, non condivideva i mezzi spettacolari, "americani" con cui Marinetti e il gruppo dei futuristi milanesi cercavano di svecchiare la cultura italiana, con milioni di manifesti e migliaia di conferenze nei teatri e nelle piazze.

Un altro motivo che differenziava il pensiero di Soffici da quello di Marinetti era una diversa concezione dell'ironia. Mentre nell'"Introibo" di *Lacerba* venivano esaltati l'ironia e il cinismo a scapito della serietà, Marinetti (1924, p. 70), nel suo "Discorso sulla bellezza e

necessità della violenza” condannava duramente l’ironia: “Questa facile e scoraggiante ironia demolitrice, ecco il quarto vizio profondamente italiano, dal quale deriva un disastroso misoneismo, opposto ad ogni arditezza, ad ogni sano ottimismo eccitatore [...]”. Marinetti vedeva nell’ironia un’opposizione al prepotente vitalismo da lui auspicato e proponeva il suo annientamento: “Ironia! Ironia! Vecchia ironia italiana! Ecco la nostra nemica, da distruggere, da calpestare, a forza di entusiasmo, a forza di temerità, a forza di attivismo, anche artificiali!” (MARINETTI, 1924, p. 71).

Per Soffici, l’ironia era un principio fondamentale sia a livello esistenziale, sia a livello artistico ed era impossibile rinunciarvi: l’artista toscano, affermava infatti: “La serietà è di chi vede le cose da un solo lato; di chi non sa stabilire un contatto rapido fra il contingente e l’infinito. Di chi vede il mondo per settori” (SOFFICI, 1914, p. 290-291).

Intanto, col sopraggiungere della guerra, mutano i toni e il carattere degli articoli contenuti in *Lacerba*¹⁴⁰. Quel principio d’indipendenza del genio creatore, quell’idea di libertà spirituale accanitamente difesi nella prima *Lacerba*, entrano in crisi: Soffici e Papini cominciano ad accantonare il dibattito intorno alle arti e alla letteratura e si avvicinano alla politica. Non si tratta, in realtà, di una contraddizione; in diversi articoli pubblicati su *Lacerba* Soffici cercherà di spiegare questo apparente paradosso: l’aver sostenuto con forza una battaglia per la libertà individuale ed averla improvvisamente abbandonata a favore di una campagna per l’interventismo non significa esser mutati completamente. Significa, come sosterrà Soffici più volte, essersi trovati nella circostanza di dover necessariamente combattere per difendere la libertà civile, premessa indispensabile per lo sviluppo e il dispiegarsi della libertà spirituale:

Amando noi la libertà spirituale anzitutto, dovevamo far tabula rasa di ogni pregiudizio, ogni feticismo, di ogni cosa che faccia intoppo alla libera cultura della nostra sensibilità. È vero che per far questo avevamo bisogno di una libertà più alla mano, della libertà civile che come tutti sanno non ha garanzia all’infuori dell’ordine [...] Oggi che la libertà è in pericolo veniamo in aiuto con ardore a chi deve difenderla. E per ritornar domani alla nostra libertà più grande e più bella (SOFFICI, 1914, p. 254).

¹⁴⁰ Per quanto riguarda le motivazioni che spinsero l’Italia ad entrare in guerra, RAGIONIERI (1976, p. 1975-1976) scrive : “La <<nostra guerra>> era in primo luogo guidata dalla preoccupazione che altre potenze potessero rafforzare la loro influenza nelle zone in cui l’Italia mirava ad estendere la propria espansione: nei Balcani si voleva esorcizzare il problema dell’Austria-Ungheria, ma anche dell’arrivo al mare della Serbia e, attraverso essa, della Russia; così come si temeva il consolidamento nel Mediterraneo orientale dell’egemonia inglese [...]. La guerra, insomma, era vista come l’occasione per imprimere alla politica estera italiana una decisiva sterzata in senso espansionistico e aggressivo.

In una lettera del 4 agosto 1914, Soffici, preoccupato per il degenerare della situazione in Europa, scrive a Papini: “Tutta una civiltà è in giuoco. Credo dunque che Lacerba dovrebbe pigliar parte in un qualunque modo alle manifestazioni spirituali del momento ed è per questo che ti scrivo”¹⁴¹.

Papini, dal canto suo, il 15 agosto 1914 pubblicherà un articolo dal titolo “Il dovere dell’Italia”, nel quale premette che *Lacerba* non è giornale politico, ma le circostanze del momento impongono la discussione della questione della neutralità dell’Italia. In seguito, afferma: “La neutralità non è una soluzione definitiva. È un utile punto di partenza” (PAPINI, 1914, p. 243).

I due intellettuali, che fino a quel momento si erano schierati contro il taglio politico e pedagogico de *La Voce* di Prezzolini, operano la trasformazione di *Lacerba*, che, da rivista letteraria e artistica, diventa politica; e muta “persino nell’aspetto, con la sostituzione del rosso al nero del titolo” (SOFFICI, 1955, p. 427) Malgrado, però, l’aspetto di *Lacerba* si modifichi, continuano le letture dei “maestri d’italianità”, per “corroborare gli spiriti”: “Dante, il Petrarca delle Lettere, fulcro di civiltà nostra e europea; soprattutto Machiavelli, professore d’energia e di realismo storico; Alfieri, Foscolo, Mazzini” (SOFFICI, 1955, p. 433-434).

Soffici, nelle pagine di *Fine di un mondo* (1955) affermerà che l’aver sostenuto a oltranza la causa dell’interventismo non fu il frutto di una passione politica, ma più specificamente, “intellettuale, spirituale”. Secondo Gianni **Scalía** (1961, p. 71), Soffici insiste “sul carattere teoretico e disinteressato dell’interventismo, considerato come una lotta per la libertà e la civiltà italiane”. Il critico (1961, p. 71) invece, sostiene che si tratti di

una postuma interpretazione che non rende conto dei caratteri dell’operazione compiuta da <<Lacerba>>, delle sue responsabilità, dei metodi proposti e adottati, della confusione, insieme promossa e subita, di falsa letteratura e di *outrance* intellettuale e pratica, fino alla conclusiva mistificazione strumentale della realtà storica e politica.

Sebbene Scalía affermi che “non esistono concreti <<allacci>> della pubblicistica lacerbiana ai grandi apparati economici e finanziari capitalistici, industriali e agrari, favorevoli all’interventismo” (1961, p. 67) e che contemporaneamente “non si può certo riconoscere alla

¹⁴¹Lettera di Soffici del 4 agosto 1914, in RICHTER (1999, p. 396).

campagna di <<Lacerba>> un'influenza imponente come quella operata dalla stampa interventista (dal <<Corriere della Sera>>, a <<Il Resto del Carlino>>, a <<Il Giornale d'Italia>>, ecc.)" (1961, p. 71), il critico è convinto che "è facile riconoscere nell'<<intermondo>> rettorico-politico lacerbiano una attiva riproduzione della tesi e dell'interventismo estremistico" (1961, p. 67).

Cercheremo di analizzare gli articoli di Soffici pubblicati su *Lacerba*, per comprendere la sua posizione a riguardo dell'intervento dell'Italia in guerra.

Papini (1914, p. 242), intanto, nell'articolo "Il dovere dell'Italia", afferma la necessità di pensare agli "interessi materiali e spirituali dell'Italia al di fuori d'ogni rettorica e d'ogni dottrinarismo". Quali sono gli interessi "materiali" dell'Italia? Il filosofo toscano presenta i seguenti "postulati nazionali": "il compimento dell'unità italiana (l'irridentismo è ancora una forza viva), l'equilibrio o il predominio nostro nell'Adriatico, la libertà nel Mediterraneo alla pari cogli altri popoli" (1914, p. 242).

Per quanto poi concerne gli "interessi spirituali" dell'Italia, ha inizio un dibattito intorno al quale i due intellettuali torneranno più volte su *Lacerba*, la discussione intorno alla razza e alla civiltà. Papini sostiene, in primo luogo, la necessità che l'Italia, in mezzo a questa "enorme guerra di razze", prenda il proprio posto: "Di che razza siamo? Siamo più vicini ai prussiani e agli austriaci o non piuttosto ai francesi e agli inglesi che per sangue, lingua e cultura son mezzi latini?" (PAPINI, 1914, p. 243). In secondo luogo, egli afferma: "La presente guerra non è soltanto d'interesse e di razze ma di civiltà. C'è un tipo di civiltà contro un altro. O meglio alcuni tipi di civiltà contro un tipo solo che ha dominato per quarant'anni l'Europa; il tedesco" (1914, p. 242).

Comincia, in questo momento, una vera e propria guerra ideologica su *Lacerba*. Papini e Soffici si fanno portavoce e difensori della civiltà latina, rappresentata innanzitutto dall'Italia, ma anche dalla Francia: la civiltà latina è l'unica vera civiltà, superiore alla "civiltà della barbarie", quella tedesca. Più tardi, infatti, Soffici scriverà in *Fine di un mondo*:

Avevamo iniziato in *Lacerba* una campagna intesa a persuadere gl'italiani della necessità di prendere un partito tra i due gruppi di nazioni scese in campo per una lotta d'importanza suprema. Né lui né io si apparteneva ad un qualsiasi partito politico militante: il nostro partito era l'Italia con tutto il suo passato storico, culturale, artistico, spirituale, cioè a dire con tutta la sua tradizione secolare, e anzi millenaria, di civiltà.

E di civiltà non solamente nazionale, ma, per diffusione ed estensione - intendo per il fatto ch'essa era stata il modello ed il paradigma di tutte le altre, sviluppatesi in varie forme - di civiltà, europea, o, meglio, di carattere universale (SOFFICI, 1955, p. 426).

Prendere un partito, trovare un posto all'interno della guerra significava schierarsi dalla parte della Francia, dove Soffici aveva vissuto per sette anni. La Germania viene demonizzata da entrambi gli scrittori: Papini (1914, p. 242) dichiara che "la civiltà tedesca è meccanica o astratta" e "la cultura tedesca non è cultura, ma istruzione, erudizione, classificazione: "[...] pesantezza, rigidità, formalismo e meccanicità sono i caratteri salienti della vita e della civiltà tedesca".

Mentre però Papini (1914, p. 242) sostiene che una "vittoria decisiva dell'Austria significherebbe una colossale sconfitta dell'Italia" Soffici (1914, p. 245) fin dall'inizio, è convinto che il vero nemico sia la Prussia, "che dal 1870 fino ad oggi, costituendosi cervello e cuore dell'Impero germanico, permeando tutto il vasto organismo teutonico, ha elaborato il concetto di una nuova Roma dominatrice di popoli e seminatrice di civiltà per il mondo".

Una delle novità della prima guerra mondiale rispetto alle guerre del passato è che essa si presenta come una guerra totale, ideologica, in cui ci si contrappone in nome di ideali diversi, come se si trattasse di una nuova guerra di religione: compare, per esempio, la deformazione disumana del nemico (PIVA, informazione verbale)¹⁴².

Soffici cerca di dimostrare ai suoi lettori l'impossibilità dell'Italia, in questa guerra, di schierarsi a favore della Germania perché "la Prussia è la barbarie contro la civiltà. Punto capitale" (1914, p. 245); quindi, spiega in che cosa consista questa "barbarie tedesca":

La mancanza di spirito, di generosità, d'apertura mentale, di leggerezza, d'intelligenza, d'eleganza intellettuale e spirituale; l'ottusità cieca, la brutalità, la violenza, la grossierité, l'angolosità primordiale non si sono mai manifestate come caratteristiche di un popolo più esasperatamente di quel che abbiano fatto fra il Reno e il Baltico [...] Tutto ciò mascherato da una forma di cultura che non è una cultura ma un'istruzione. Giacché la barbarie tedesca è una barbarie istruita e per questo più pericolosa. È anche una barbarie armata. Si potrebbe anche dire che questo d'essere armata è il segno caratteristico della barbarie di codesto popolo (SOFFICI, 1914, p. 246).

In un articolo pubblicato, in seguito, dal titolo, "Per la guerra" Soffici (1914, p. 263) afferma ancora una volta che al tedesco appartiene sì "una grande erudizione, molte attitudini alla

¹⁴² Appunti presi durante le lezioni di Storia contemporanea tenute dal prof. Piva nell'anno accademico 2002-2003.

letteratura, alle scienze, alla speculazione (nessuna alle arti plastiche, per esempio)”, ma poi nega che tutto questo “costituisca una *cultura*” (SOFFICI, 1914, p. 263, corsivo dell’autore). Dietro le riflessioni di Ardengo Soffici, si avverte ancora una volta la presenza del Nietzsche delle *Considerazioni Inattuali*¹⁴³. Nella *Prima Considerazione Inattuale*, infatti, Nietzsche aveva criticato il fenomeno della valorizzazione della cultura tedesca che si era verificato dopo la vittoria della Germania contro la Francia, nella guerra del 1870. La Germania, secondo Nietzsche, non aveva vinto la guerra perché la sua cultura fosse superiore a quella dei francesi, anzi, questa convinzione non era che un’illusione funesta “[...] tale da trasformare la nostra vittoria in una completa sconfitta: la sconfitta, o meglio l’estirpazione dello spirito tedesco a favore dello <<impero tedesco>>” (NIETZSCHE, 1926, p. 41). La Germania era uscita vittoriosa dalla guerra grazie soltanto ad alcune caratteristiche del popolo tedesco: “una severa disciplina, un valore e una resistenza naturale, la superiorità dei capi, l’unità e l’obbedienza fra i subordinati”(NIETZSCHE, 1926, p. 42), che però, secondo il filosofo, erano tutti fattori che nulla avevano a che fare con la cultura intesa come “unità dello stile antico in tutte le manifestazioni della vita di un popolo”.

Nietzsche continuava a sostenere che “le qualità morali della severa disciplina, della più tranquilla obbedienza non hanno nulla a che vedere con la cultura e distinguevano per esempio l’esercito macedone da quello greco, incomparabilmente più colto” (NIETZSCHE, 1926, p. 44). Era solamente frutto di confusione “il parlare di una vittoria della cultura e della civiltà tedesca, una confusione basata sul fatto che in Germania andò perduta la vera nozione della cultura” (NIETZSCHE, 1926, p. 44).

Soffici, dunque, rifacendosi alle considerazioni di Nietzsche, nell’articolo “Intorno alla Gran Bestia” si scagliava contro il militarismo della Germania e affermava che “disciplina e meccanica costituiscono gli elementi principali della sua civiltà. Civiltà che è la quintessenza della barbarie” (SOFFICI, 1914, p. 246). Dopo queste premesse, l’artista toscano dichiarava che l’eventuale vittoria della Germania in Europa sarebbe stata “una sovversione di tutte le necessità storiche; una violenza operata nel corso naturale dei fatti, una specie di malattia” (SOFFICI, 1914, p. 246).

¹⁴³ Cf. NIETZSCHE (1926).

In un articolo successivo, Soffici continuava con maggiore aggressività la demonizzazione del “nemico”, affermando che “il tedesco è anzitutto imbecille, e la sua mentalità, perciò, meccanica” (SOFFICI, 1914, p. 291). Secondo l’artista, poi :

[...] Le idee del tedesco mancano di elasticità: sono limitate e brutali. Ciò spiega la sua capacità d’azione, specie materiale [...] Il tedesco ha chiarissima l’idea del diritto e del dovere perché il suo occhio mentale è rudimentale, primitivo, inespérimentato, non educato alle sfumature – barbaro. Il tedesco non ha dubbi perché non ha il senso della complessità della vita [...](SOFFICI, 1914, p. 291).

Immediatamente dopo, Soffici pubblicava un articolo di Nietzsche, dal titolo *Accuse contro i tedeschi* (1914, p. 295) si trattava di una serie di aforismi del filosofo (il quale muoveva ulteriori critiche nei confronti della cultura tedesca), come a voler conferire maggior credito alla sua convinzione nella superiorità della cultura francese rispetto a quella tedesca: “I francesi apprenderanno da questo mio libro (*Crepuscolo degli Idoli*) la più profonda simpatia che essi meritano; tutti i miei libri hanno dichiarato la guerra ai tedeschi ” (1914, p. 295) e più avanti: “I vari casi di alta cultura che ho trovati in Germania eran tutti d’origine francese...Dovunque arriva la Germania corrompe la cultura (1888)” (1914, p. 295).

Già nella *Prima Considerazione Inattuale*, Nietzsche aveva sostenuto che la cultura tedesca dovesse dipendere da quella francese perché non esisteva una cultura originale tedesca (NIETZSCHE, 1926). Nel *Crepuscolo degli idoli*, nel saggio “Quel che manca ai tedeschi”, Nietzsche aveva affermato che quello che la Germania possedeva era sì una “grande quantità di capacità ereditate e apprese”, ma questo non rappresentava né “un’alta cultura”, né tanto meno un gusto delicato, una nobile <<bellezza>> degli istinti [...]” (NIEZTSCHKE, 1994, p. 60).

Proprio per queste ragioni, Ardengo Soffici sosteneva che l’Italia avrebbe dovuto schierarsi dalla parte dei francesi, poiché “l’Italia forma con la Francia il nocciolo della civiltà che si cerca di surrogare con l’abbruttimento militaristico e disciplinare” (SOFFICI, 1914, p. 246).

Intanto, su *Lacerba*, nell’articolo “Per la guerra”, l’artista scriveva che non era per un amore indiscusso nei confronti della guerra che lui e Papini si battevano a favore dell’intervento dell’Italia: “Non tutti tra noi sono adoratori della guerra per la guerra. Siamo anzi parecchi in *Lacerba* che, senza ripugnarvi a priori, troviamo la guerra abbastanza disgustosa e seccante” (SOFFICI, 1914, p. 254). Tuttavia, lo scrittore, vedeva nella neutralità dell’Italia “ l’umiliazione della prudenza che può alla fine assumere tutti i caratteri della vigliaccheria” (SOFFICI, 1914, p. 254) e ciò lo nauseava più della guerra: “L’Italia ha dichiarato nel presente conflitto la neutralità.

Tutti hanno giudicato eccellente questo atto - e noi con tutti - Ma...Si è capito a Roma a che patto l'intero popolo italiano ha accettato l'idea di stare finora in disparte?" (SOFFICI, 1914, p. 254).

Per Ardengo Soffici, era inconcepibile la visione di quanti dichiaravano: "L'Italia prima di tutto". Ciò, secondo l'artista, significava affermare che tra le due parti combattenti non si avevano preferenze ¹⁴⁴. Aspettare l'evoluzione della guerra per decidere da quale parte schierarsi, era, secondo lo scrittore toscano, inammissibile, e rappresentava la postura dei nazionalisti, i quali, "privi di cultura vera, di finezza, di senso storico, gonfi invece di rettoricismi [...], questi tenori [...] del nietzscheismo inteso alla rovescia sognano ancora l'aquile romane e gl'imperi senza confine" (SOFFICI, 1914, p. 255).

Non si trattava, quindi, del desiderio di veder l'Italia partecipare alla guerra a tutti i costi che conduceva Soffici a sostenere una campagna a favore dell'interventismo: l'unica possibilità da lui contemplata era quella che l'Italia entrasse in guerra schierandosi a fianco della Francia, che rappresentava per lui "una bandiera" intorno alla quale "dovranno fatalmente raccogliersi tutti quei popoli che disprezzando e aborrendo la barbarie vorranno cooperare alla sua distruzione" (SOFFICI, 1914, p. 256). La causa del popolo italiano era la stessa della Francia, che, per l'artista, rappresentava maggiormente nel mondo moderno "i valori che gli sono più cari e alla cui creazione ha partecipato" (SOFFICI, 1914, p. 256).

In un articolo pubblicato il 20 settembre su *Lacerba* intitolato, ancora una volta, "Per la guerra" (1914, p. 267-268) Soffici, cercando ancora una volta di spiegare ai lettori quale fossero gli interessi italiani da difendere, dichiarava la sua posizione di ammirazione nei confronti della Francia, posizione che lasciava chiaramente trapelare, soprattutto, il suo interesse per la cultura francese, che risaliva all'epoca in cui l'artista vi aveva vissuto:

Ho per la Francia un amore e un'ammirazione senza confini. È a questa nazione che, per tre quarti almeno, debbo di essere quello che sono se sono qualcosa. Il suo genio, il suo spirito d'indipendenza, la sua potenza raffinata, l'esempio del suo coraggio nelle cose dell'arte e dello spirito sono stati provvidenziali per me. La Francia è stata il terreno più adatto e più nutritivo per il mio seme italiano (SOFFICI, 1914, p. 267-268).

¹⁴⁴ Cf RAGIONIERI (1976, p. 1964). Secondo lo storico italiano, il momento in cui l'Italia avrebbe dovuto effettuare l'intervento fu determinato dal criterio di identificazione di "un sicuro vincitore, dalla parte del quale schierarsi per gettare sulla bilancia il proprio peso <<decisivo>> nella fase cruciale delle operazioni [...] secondo un modulo di comportamento che già era stato, e continuerà ad essere, una costante della politica estera italiana".

Ci teneva, poi, l'artista toscano, a sottolineare che questo amore nei confronti della Francia, questa "francofilia" non doveva regolare le azioni politiche del popolo italiano, e affermava perentoriamente " l'Italia deve esser l'Italia; sviluppare le proprie energie nel senso che le è più conveniente; e tanto meglio agirà, anche a nostro parere, quanto più italianamente agirà" (1914, p. 267-268). Ma l'Italia, agli occhi di Soffici, era indissolubilmente legata agli interessi della Francia, e "il primo segno di grandezza e di libertà italiana sarebbe ora d'agire in conformità dei nostri interessi –giovando necessariamente alla Francia – come del resto, all'Inghilterra, alla Russia, al Belgio" (1914, p. 267-268)

La Francia era considerata da Soffici come il centro della cultura e della civiltà dell'Europa, "aspettando di rappresentare noi quel centro ideale della civiltà europea" (1914, p. 267-268): l'artista sperava, dunque, che la posizione della Francia, un giorno, venisse a essere occupata, come nell'epoca del Rinascimento, dall'Italia.

L'amore per l'universo culturale francese gli aveva fatto affermare, in *Giornale di bordo*, quasi contraddittoriamente rispetto a quello che aveva sostenuto negli articoli pubblicati contemporaneamente su *Lacerba*, che il patriottismo, costituiva "una grossa imbecillità":

[...] Che grossa imbecillità, in fondo, il patriottismo! Quando penso che questo sensale toscano, corpulento e sudato dovrebbe essermi più vicino, più simpatico del francese autore del libro che ho fra le mani, specchio del mio essere più prezioso!- E che per salvar la sua trippa e quella dei suoi figlioli, dovrei domani sgozzar sur un campo di battaglia Guillaume Apollinaire, per esempio, Max Jacob, l'amico Picasso! [...] (SOFFICI, 1918, p. 48).

In una lettera del 20 novembre del 1914, indirizzata a Carrà, dopo aver dichiarato di sentirsi "un termometro così sensibile della collettività Italia" confessava all'amico di non essere "un patriottardo": " m'infotte di Trento e Trieste eccetera. Quello che vorrei l'Italia salvasse è un certo genere di cultura di spirito e l'aspirazione a una certa bellezza e nobiltà".

Secondo Mario Richter (2005, p. 109), "Soffici osservava la guerra unicamente dal punto di vista del suo sentimento di "italiano" e di artista formatosi in Francia e sosteneva con " decisione la sua campagna a favore della Francia e della guerra". L'Italia e la Francia , erano per Soffici, le " nazioni più nobili e intelligenti della terra, insieme alla Russia (1915, p. 27-28) ¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Soffici in questo articolo sosteneva che il popolo russo era quello più simile all'italiano. I Russi, infatti, "amanti anzitutto della libertà, sacrificano volentieri ad essa sicurezza, agi ed anche l'attaccamento materiale alla patria, ed affrontano il rischio, il precario – l'avventura. La curiosità, il vagabondaggio, l'emigrazione distinguono il russo e

Soffici immaginerà, più avanti, una “nuova civiltà latino-slava” che “potrà nei secoli contrastare vittoriosamente, riscaldata di nuovo sangue, l’avanzata della rozza e pachidermica barbarie tedesca - che i russi odiano e disprezzano come noi- per le stesse ragioni” (SOFFICI, 1915, p. 28).

Si trattava, secondo Soffici, di perseguire il “fine morale e spirituale della guerra”, che consisteva nell’“affermare la nostra ragione viva e agente di nazione e popolo, la forza incompressibile di una razza e di una civiltà contro una civiltà inferiore che aspira al dominio del mondo” (SOFFICI, 1915, p. 11). Per queste ragioni, “lo scopo materiale della guerra svanisce. [...] Trento, Trieste, non son più in questa formazione del mondo la posta suprema della partita” (SOFFICI, 1915, p. 12). L’intellettuale toscano sosteneva fermamente l’inferiorità della civiltà tedesca rispetto alla civiltà italiana: “Ho detto più d’una volta che, per me, la guerra attuale s’impenna anche su un contrasto di civiltà. Si tratta di salvare una civiltà superiore dalle infiltrazioni di una falsa civiltà” (SOFFICI, 1915, p. 44). Il predominio della Germania in Europa avrebbe portato “all’imbastardimento della cultura francese e italiana” (SOFFICI, 1915, p. 44).

Nello stesso articolo, cercava di spiegare la consapevolezza della contraddizione in cui si era trovato; lui, un artista, che si vedeva obbligato a parlare “di cose pratiche, civili, politiche ecc. dopo aver assegnato a tali cose un posto inferiore nella mia vita” (1915, p. 44). Soffici sosteneva, infatti, che

l’artista ha il diritto, potrei dire il dovere, di non occuparsi della patria se non per arricchirla di opere vive: bisogna tuttavia considerare che in una patria abbietta e schiava ci si lavora perciò male. In certi momenti – e l’attuale è uno di quelli – sforzarsi a salvar la patria da atti ignobili, stolti e pericolosi vuol dire insieme tutelarne lo spirito (SOFFICI, 1915, p. 44).

Nell’articolo “La vittoria della Germania”, l’artista aveva dichiarato che la Germania, in un certo senso, aveva già ottenuto una specie di vittoria, che consisteva, secondo lui, nello spirito e nel linguaggio tedeschi adottati dagli intellettuali, dai cosiddetti “buon europei” (SOFFICI, 1915, p. 20), i quali, a causa del sopraggiungere del “buio primigenio” e della “violenza elementare” causata dall’avanzare di “un popolo oscuro”, di “una “massa opaca di imbecillità”

l’italiano dagli altri popoli sedentari, prudenti d’Europa [...]. Dall’abitudine del provvisorio, dell’instabilità del possesso e ancor più da una naturale inclinazione alla contemplazione e al godimento profondo dello spirito deriva a questi due popoli una larghezza e generosità di vedute che quando trova la sua espressione geniale arriva alla nobiltà e intensità umane di Dante e Dostojewski”.

(SOFFICI, 1915, p. 44) si erano trovati a dover momentaneamente abbandonare i valori finora conquistati, “i valori della storia chiarificati da più secoli di cultura”. E Soffici ricordava quali erano state le conquiste intellettuali bloccate col sopraggiungere dell’ “inciviltà germanica”: “Eravamo arrivati, noi <<buoni europei>> a una visione alta delle cose [...] Dopo aver cessato di parlar del Dio e del re, non si disputava quasi più sul bene e sul male e si stava smettendo di parlare anche di patria [...]”(SOFFICI, 1915, p. 44).

Secondo Soffici, la barbarie del popolo tedesco stava distruggendo “momentaneamente gran parte della nostra civiltà. Chi, in Europa, s’occupa o tratta di cose alte, belle, serene?” (SOFFICI, 1915, p. 44). Gli intellettuali si erano trovati, nella visione dell’artista, a pensare e ad operare, in Europa, secondo la maniera che i suoi nemici le avevano imposto, al modo della Germania: “[...] Noi parliamo oggi di patria, parliamo di disciplina, di militarismo, di armamenti come di necessità, cose che un tempo erano state considerate da tutti “pratiche inferiori, infinitamente transitorie” (SOFFICI, 1915, p. 21).

La necessità e l’“urgenza di difesa vitale” giustificano, agli occhi di Soffici, il cambiamento dell’atteggiamento degli intellettuali: “È toccato e tocca a noi [...] opporsi a questa violenza offuscatrice. Senonché questo non si può fare se non ricorrendo appunto ad un’altra forza bruta” (SOFFICI, 1915, p. 21). Secondo l’artista, “l’Italia come è sempre apparsa nelle opere delle più alte personalità che l’hanno rappresentata nei secoli” avrebbe dovuto difendere e mantenere le sue principali caratteristiche: “ Chiarezza, Bellezza, Nobiltà” (SOFFICI, 1915, p. 59) e non farsi vincere dalla barbarie tedesca.

Soffici, insomma, più che gli interessi materiali, sosteneva che l’Italia avesse, quindi, “un suo spirito da salvare [...]”. Il fatto è che spiritualmente e materialmente la nazione italiana è e deve essere l’eterna avversaria della Germania” (1915, p. 54)

Nell’articolo “Memento”, pubblicato sull’ultimo numero di *Lacerba*, Soffici sentiva la necessità di avvertire il lettore che, una volta “vinte le orde di imbecillità aggressiva germanica non intendiamo venir sopraffatti dalle retroguardie di un’intelligenza adulterata” (SOFFICI, 1915, p. 163), e ci teneva, a riformulare quelli che riteneva principi immutabili:

- 1) Disprezziamo il militarismo quali ce li ha rivelati la Germania e il Kaiser.
- 2) Odiamo la morale e la solidarietà filisteica alla tedesca.
- 3) Disprezziamo la disciplina e l’esprit de troupeau.

- 4) Disprezziamo l'organizzazione e stimiamo la Germania inferiore alla stessa Turchia perché appunto di questa organizzazione si fa vanto principalmente e arma.
- 5) Siamo per l'eleganza, la raffinatezza e lo spirito, contro la violenza, il virtuosismo, la serietà.
- 6) Mettiamo la sensibilità, l'arte e il piacere, sopra il civismo, il filosofismo e il catonismo.
- 7) Amiamo più la malattia dell'intelligente che la salute del bruto eroico (SOFFICI, 1915, p. 163).

In *Fine di un mondo*, intanto, Soffici scriverà: “Nel suo numero del 22 maggio Lacerba aveva pubblicato un articolo intitolato Abbiamo vinto! E su quello cessava - come dissi - di esistere. Due giorni dopo eravamo in guerra anche noi” (SOFFICI, 1955, p. 464). E “con la guerra finiva anche un mondo” (SOFFICI, 1955, p. 464).

2.4 *Pauliceia desvairada* (1922) tra cosmopolitismo e nazionalismo: i rapporti con il futurismo di Ardengo Soffici.

Mário de Andrade, nel “Prefácio Interessantíssimo”¹⁴⁶, di *Pauliceia desvairada*¹⁴⁷, in cui espone alcuni principi teorici della sua nuova poesia, afferma la propria identità a partire da una negazione: “Nao sou futurista (de Marinetti). Disse-o e repito-o. Tenho ponto de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou” (ANDRADE, 2013, p. 62)¹⁴⁸. Oswald de Andrade, in un articolo pubblicato sul *Jornal do Comércio*, aveva, infatti, presentato Mário de Andrade come “meu poeta futurista” (ANDRADE, O., 1921, apud BRITO, 1997, p. 225)¹⁴⁹ e, dichiarando di ammirare in lui “[...] na sua aristocrática alma íntima [...]”¹⁵⁰, o artista invejável, o artista imenso da nossa cidade” (ANDRADE, O., 1921, apud BRITO, 1997, p. 225)

¹⁴⁶ “Prefazione Interessantissima”.

¹⁴⁷ “San Paolo impazzita”, così traduce Fabris (1993, p. 134). La prima edizione delle poesie di *Pauliceia desvairada*, della casa editrice Casa Mayença, di San Paolo, risale al 1 luglio 1922. Per le citazioni delle poesie di *Pauliceia Desvairada*, riprodotte nel nostro studio, ci siamo valsi dell'ultima edizione di *Poesias completas*, a cura di Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez, cf. ANDRADE (2013).

¹⁴⁸ “Non sono futurista (di Marinetti). L'ho detto e lo ripeto. Ho punti di contatto con il futurismo. Oswald de Andrade, chiamandomi futurista, errò”.

¹⁴⁹ O meu poeta futurista. **Jornal do Comércio**, São Paulo, s. p. , 27 magg. 1921 “Il mio poeta futurista”.

¹⁵⁰ Ibidem. “Nella sua aristocratica anima intima [...], l'artista invidiabile, l'artista immenso della nostra città”.

enfaticamente il rapporto del poeta con San Paolo, cantata nel suo libro di poesie moderne, in verso libero.

Prima ancora della negazione apparsa sul “Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade aveva risposto polemicamente a Oswald de Andrade rifiutando l’epiteto di futurista; in questo articolo, l’intellettuale brasiliano sosteneva che alcune idee del futurismo lo facevano inorridire: “o banimento completo da lembrança de Deus, o desrespeito absoluto pelo meigo idioma, também gentil, e o abandono das noções de pátria e principalmente de tradição [...]”¹⁵¹ (ANDRADE, 1921, apud BRITO, 1997, p. 234). Proclamava, inoltre, la sua fede di cattolico e il suo amore per “estes chaões larguíssimos de onde vimos a luz; e estremecemos a pátria, não pelo que é, nem pelo que será, mas pelo que já foi” (ANDRADE, 1921, apud BRITO, 1997, p. 234)¹⁵². Concludeva, infine, ribadendo: “O poeta de ‘Pauliceia Desvairada’ não é um futurista e, principalmente, jamais se preocupou de ‘fazer futurismo’ [...]”¹⁵³.

Annateresa Fabris, in un articolo dal titolo “Ideologia della Modernità. Mário de Andrade e Ardengo Soffici” (1993)¹⁵⁴, dopo aver indicato le opere del critico italiano presenti nella biblioteca di Mário de Andrade¹⁵⁵, considera proprio l’articolo “Futurista?!” dell’intellettuale brasiliano, e, ponendolo in relazione con gli articoli “Il Futurismo e <<Lacerba>>” e “Futurismo e Marinettismo”¹⁵⁶, afferma che

¹⁵¹ ANDRADE, M. Futurista?!. *Jornal do Comércio*, São Paulo, s. p., 6 giugno 1921. “L’allontanamento completo del ricordo di Dio [...] la mancanza di rispetto assoluto per la lingua dolce, anche gentile e l’abbandono delle nozioni di patria e principalmente di tradizione”, traduzione nostra.

¹⁵² “Queste terre vastissime da dove siamo venuti alla luce; e soffriamo per la patria, non per quello che è, né per quello che sarà, ma per quello che è già stata”.

¹⁵³ “Il poeta di ‘Pauliceia Desvairada’ non è futurista e, principalmente, non si preoccupò mai di “fare futurismo”.

¹⁵⁴ In questo articolo vengono studiati i rapporti tra il modernismo dell’intellettuale brasiliano e il futurismo dello scrittore italiano.

¹⁵⁵ Le opere appartenenti alla biblioteca di Mário de Andrade, che si trovano nell’Istituto di Studi Brasiliani dell’Università di San Paolo sono elencate da FABRIS (1993, p. 128): “Arlecchino (Edizioni della Voce, Firenze, 1918), Arthur Rimbaud (la Rinascita del Libro, Firenze, 1911), *BIF&ZF+18*: Simultaneità e Chimismi Lirici (Vallecchi, Firenze, 1919), Scoperte e Massacri (Vallecchi, Firenze, 1919) e Statue e fantocci (Vallecchi, Firenze, 1919), oltre ai quattro fascicoli di <<Rete Mediterranea>>, la rivista personale di Soffici, scritta tutta da solo nel corso del 1920”. Un più recente studio sulle opere del futurismo presenti nella biblioteca Mário de Andrade è il saggio di MANFIO (1998, p.283), “As leituras italianas de Mario de Andrade”, in cui l’autrice sostiene che è “innegabile il ruolo fondamentale delle letture italiane – specialmente delle letture delle opere poetiche e teoriche sul futurismo - nella formazione intellettuale di Mario de Andrade”.

Per l’analisi dei testi del futurismo, nella biblioteca dell’intellettuale brasiliano, ci siamo valse, inoltre, del rilevamento di libri e giornali effettuato da Pedro Paulo da Silva, che fa parte del progetto *A biblioteca de Mário de Andrade: notas marginais vinculadas ao futurismo italiano*. São Paulo: IEB/USP, agosto 2001-marzo 2003.

¹⁵⁶ Entrambi gli articoli si trovano in PAPINI, G. *L’esperienza futurista*. Firenze: Vallecchi, s. d., presente nella biblioteca di Mário de Andrade, cf FABRIS (1993). Riferendosi ai testi dei lacerbiani letti da Mário de Andrade, Fabris afferma: “[...] esistono note in italiano a margine del testo che ci permettono di verificare come la sua visione del futurismo si sia formata a partire dalla lettura dei

I temi fiorentini sono chiaramente identificabili nell'articolo di Mário de Andrade: il futurismo tende al futuro senza possibilità d'azione fattiva nel presente, è una scuola dogmatica e iconoclasta, il cui unico interesse è la tabula rasa senza nessuna proposta alternativa. La vicinanza di queste idee alle teorie di Soffici o ai due articoli della diatriba di <<Lacerba>> coi futuristi è fin troppo evidente per meritare ulteriori commenti (FABRIS, 1993, p. 133).

In seguito, in un saggio dal titolo *O futurismo paulista*, Fabris (1994, p. 95) sostiene come “parece ser decisiva na leitura que os modernistas fazem do futurismo a influência das ideias de Papini e Soffici, que haviam rompido com Marinetti em 1915 [...]”¹⁵⁷. Anche gli intellettuali di San Paolo, che negli anni precedenti alla Settimana d'Arte Moderna si erano ribellati “contra escolas organizadas em ritos e liturgias literárias” (FABRIS, 1994, p. 96)¹⁵⁸, prendono le distanze dal dogmatismo di Marinetti.

Nonostante Mário de Andrade avesse dichiarato più volte di non essere futurista, veniamo a conoscenza, tuttavia, dalla conferenza *O Movimento Modernista*, che l'intellettuale brasiliano, intorno al 1920, “já conhecia até alguns futuristas da última hora” (ANDRADE, 2002, p. 255)¹⁵⁹. Il saggio di Fabris (1993, p. 127) dimostra che “il nome di Ardengo Soffici come sinonimo di scrittore moderno comincia ad essere divulgato dagli intellettuali modernisti di San Paolo sul finire del 1920 [...]”. Sebbene lo scrittore toscano fosse spesso associato a Marinetti, “gli intellettuali di San Paolo conoscevano il distinguo fra futurismo e marinettismo messo a punto dai lacerbiani durante la polemica del 1914/1915” (FABRIS, 1993, p. 127)¹⁶⁰.

Menotti del Picchia, “il principale divulgatore delle idee italiane nell'ambito modernista” (FABRIS, 1993, p. 127) aveva dimostrato di apprezzare lo stile di Soffici: il giornalista e scrittore brasiliano aveva, infatti, scritto a proposito dello scrittore toscano: “È classico, vivace, terso fissa

lacerbiani. L'attenzione di Mário de Andrade è rivolta ai due testi nella loro totalità (1993, p. 132). Per un ulteriore approfondimento sui rapporti tra Mário de Andrade e le riviste fiorentine cf. BERRIEL (2003). In questo studio l'autore, che prende in considerazione le riviste pre-futuriste *Il Leonardo*, *Il Regno* e *Hermes*, cerca di “comprendere l'ambiente letterario e intellettuale fiorentino, pre-futurista, che tanto interesse possiede in se stesso, e al quale non rimase indifferente il modernismo brasiliano, principalmente attraverso Mario de Andrade, (2003, p. 44).

¹⁵⁷ “Sembra essere decisiva nella lettura che i modernisti fanno del futurismo l'influenza delle idee di Papini e Soffici, che avevano rotto con Marinetti, nel 1915”.

¹⁵⁸ “Contro le scuole organizzate in liturgie letterarie e massima libertà nella più spontanea originalità”.

¹⁵⁹ “Già conoscevo perfino alcuni futuristi dell'ultimo momento”, traduzione nostra. Per ulteriori approfondimenti sulla diffusione del futurismo italiano in Brasile, oltre al già citato *O futurismo paulista*, di Fabris (1994), rimandiamo a *Cem anos de futurismo: do italiano ao português*. Organização Sandra Bagno, Andréia Guerini, Patricia Peterle: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, in cui è possibile incontrare diversi interventi sui rapporti tra il futurismo italiano e il modernismo brasiliano.

¹⁶⁰ La critica sostiene che “L'opposizione tra <<futurismo>> e <<marinettismo>> è tacitamente accettata dal de Andrade” (FABRIS, 1993, p. 133).

pensieri enormi in piccole frasi sintetiche, spesso corrosive, avvelenate da un'ironia candente, tagliente come un ferro chirurgico che lacera le carni per toccare il fondo dell'anima [...]” (DEL PICCHIA, 1921, apud FABRIS, 1993, p. 128)¹⁶¹.

In “Apologia del futurismo”, pubblicato sul terzo numero della rivista *Rete Mediterranea* (presente nella biblioteca di Mario de Andrade)¹⁶², Ardengo Soffici ribadisce il suo allontanamento da Marinetti: “[...] ho fatto parte del gruppo futurista, senza tuttavia condividere i principi di F. T. Marinetti, ma soltanto attirato dal suo entusiasmo e dalla sua buona volontà di preparare in Italia il terreno a <<qualcosa>> di nuovo” (SOFFICI, 1920, apud BARTOLINI, 1994, p. 116)¹⁶³. Lo scrittore compie una valutazione positiva dell'azione del futurismo, mostrando come questo portò un vento di novità in Italia: spiegando, appunto, quella che era stata “la funzione propriamente intellettuale, estetica, letteraria ed artistica del futurismo” Soffici sostiene che “essa fu grandissima. Cominciò col sommuovere potentemente la stagnanza spirituale di quell'Italietta sonnecchiante [...]” e significò la “ricerca di uno stile e di una grandezza artistica e letteraria attuale” (SOFFICI, 1920, apud BARTOLINI, 1994, p. 121-123).

Mário de Andrade, che conosceva bene questo scritto¹⁶⁴, in un articolo del 3 febbraio 1922, immediatamente prima della Settimana d'Arte Moderna, pubblicato su *A Gazeta*, sembra riproporre le considerazioni di Ardengo Soffici; possiamo notare, effettivamente, sia la presa di distanza nei confronti di Marinetti sia la dichiarazione della volontà di attualizzazione della cultura brasiliana, quando scrive: “[...] *Não nos cingimos absolutamente ao futurismo contraditório*, embora às vezes admirável, de Marinetti. *Desejamos apenas ser atuais*. Atuais de França e Itália como da América do Norte e de São Paulo” (ANDRADE, 1922, apud BOAVENTURA, p. 37-38, corsivo dell'autore)¹⁶⁵.

Secondo Fabris (1994, p. 75) una delle ragioni che spiegherebbero il diffondersi del futurismo a San Paolo è proprio “a expressão do desejo de atualização imediata”¹⁶⁶ manifestata

¹⁶¹ DEL PICCHIA, M. Verdades Paradoxais. *Correio paulistano*, São Paulo, s. p., 25 luglio 1921. Fabris riporta un'ulteriore citazione in cui Del Picchia, in questo articolo, “definisce Soffici ‘uno degli scrittori più scintillanti di verve e di talento’ ” e afferma che “Le due citazioni di brani di opere di Soffici sono un segno inequivocabile che lo scrittore toscano era letto e discusso dai giovani letterati di San Paolo” (1993, p. 128).

¹⁶² Cf FABRIS (1993, p. 131): “numerosi sottolineature che sono fatte sull'articolo di <<Rete Mediterranea>>, [...] ci permettono di accompagnare il suo itinerario di lettore attento e polemico [...]”.

¹⁶³ SOFFICI, A. Apologia del futurismo. *Rete Mediterranea*, Firenze, n. 3, s. p. sett. 1920.

¹⁶⁴ Cf FABRIS (1993, p. 130).

¹⁶⁵ ANDRADE, M. de. Arte Moderna I: Terno Idílio. *A Gazeta*, São Paulo, p. 1, 3 febr. 1922. “[...] Noi non abbiamo abbracciato assolutamente il futurismo contraddittorio, sebbene a volte ammirabile, di Marinetti. Desideriamo appena essere attuali. Attuali della Francia e dell'Italia come dell'America del Nord e di San Paolo”.

¹⁶⁶ “L'espressione del desiderio di attualizzazione immediata”.

dai modernisti brasiliani. Nello stesso articolo, Mário de Andrade specifica, appunto: “Queremos ser atuais, livres de cânones gastos, incapazes de objetivar com exatidão o ímpeto feliz da modernidade” (ANDRADE, 1922, apud BOAVENTURA, p. 37-38)¹⁶⁷.

La necessità della trasformazione della cultura, che doveva accompagnare i cambiamenti apportati dal processo di modernizzazione dell’epoca contemporanea, sarà evidenziata da Mário de Andrade, successivamente, quando spiegherà il significato del movimento modernista: [...] “os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo remodelação da Inteligência nacional” (ANDRADE, 2002, p. 253)¹⁶⁸. Qui, l’intellettuale brasiliano, ricordando il clima di euforia che aveva caratterizzato il periodo della Settimana d’Arte Moderna, riconoscerà l’influenza delle teorie futuriste: “[...] Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência única e benéfica sobre nós” (ANDRADE, 2002, p. 261)¹⁶⁹.

Mário de Andrade, che aveva letto la “Dichiarazione Preliminare” di *Rete Mediterranea*, sottolinea un brano in cui Soffici compie una breve ricostruzione dell’atmosfera effervescente e dell’entusiasmo che avevano accompagnato gli intellettuali italiani prima dello scoppiare della guerra: “Io mi trovavo, insieme ad un certo numero di artisti della mia generazione, in un pieno ribollimento d’idee e di spiriti lirici, le quali ed i quali tentavano di esprimersi in forme sempre più nuove, con l’audacia di quella seconda gioventù che è più effervescente della prima [...]” (SOFFICI, 1920, p. 5). Quando l’intellettuale brasiliano scriverà: “éramos uma arrancada de heróis convencidos [...] E vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra [...]” (ANDRADE, 2002, p. 261)¹⁷⁰ non ci sembra inappropriato stabilire un parallelismo con le affermazioni del Soffici di *Rete Mediterranea*:

Nessun movimento intellettuale precedente aveva assunto da noi un carattere di così sfrenata irruenza, di così allegra protervia, di tanto furiosa gioia sovvertitrice e innovatrice nel campo della filosofia e dell’arte. Non importa ora stabilire quali fossero i risultati concreti di quell’orgia rivoluzionaria. Basti dire

¹⁶⁷ “Vogliamo essere attuali, liberi dai canoni consumati, incapaci di oggettivare con esattezza l’impeto felice della modernità”.

¹⁶⁸ “I progressi interni della tecnica e dell’educazione, imponevano la creazione di uno spirito nuovo e esigevano la verifica e il rimodellamento dell’Intelligenza nazionale [...]”.

¹⁶⁹ “Eravamo dei puri. Sebbene circondati dal rifiuto quotidiano, la salute mentale di quasi tutti noi, ci impediva qualsiasi coltivazione di dolore. In questo forse le teorie futuriste avevano avuto un’influenza unica e benefica su di noi”.

¹⁷⁰ “[...] Eravamo uno slancio di eroi convinti [...] E vivemmo circa otto anni, fino al 1930, nella più grande orgia intellettuale che la storia artistica del nostro paese abbia mai registrato”.

che nessun principio della tradizione, nessuna regola stabilita del gusto, nessuna misura furono trovati degni di rispetto, capaci di contenere il nostro folle slancio [...] (SOFFICI, 1920, p. 5-6).

L'intenzione di attualizzare la cultura italiana si era manifestata, come avevamo osservato precedentemente occupandoci dello studio della formazione di Ardengo Soffici, in seguito al contatto con la letteratura e l'arte straniere, francesi soprattutto¹⁷¹, utilizzate in maniera strumentale per combattere l'accademismo e il passatismo della cultura italiana, per far entrare aria nuova: "Io sono uno spalancatore di finestre e di sensi", scrive l'intellettuale toscano, in un verso di "Atelier" (1919, p. 43), in *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi lirici*, la raccolta di poesie in versi liberi e parole in libertà, pubblicata nel 1915 (alcune poesie furono pubblicate precedentemente su *La Voce* e su *Lacerba*)¹⁷².

Le *Simultaneità*, che, secondo Berghe (1997, p. 77), "sono il risultato di una rimeditazione da parte di Soffici del proprio impegno avanguardistico, dopo la pubblicazione, nel 1915, di *Futurismo e marinettismo* [...]", testimoniano l'allontanamento dello scrittore toscano dai futuristi milanesi e il suo progressivo avvicinarsi ad Apollinaire, fatto che spiegherebbe l'adozione del verso libero e non delle marinettiane parole in libertà, caratteristiche, invece dei *Chimismi Lirici*, scritti precedentemente, ma che seguono le *Simultaneità* nella pubblicazione. Oltre ad Apollinaire, i modelli poetici francesi, che possono essere riscontrati in questa raccolta, sono, tra i principali, Baudelaire e Rimbaud (al quale, non dimentichiamo, Soffici aveva dedicato il primo saggio in lingua italiana nel 1911)¹⁷³. La Francia (Parigi, soprattutto) rappresentava per Soffici, il simbolo "[...] di una tradizione letteraria (e pittorica) consacrata da archetipi illustri" (GIACON, p. 1976, p. 125), e, allo stesso tempo, il simbolo della vita moderna e cosmopolita, da contrapporre al provincialismo stagnante della cultura italiana.

Nella poesia "Firenze" possiamo osservare l'insofferenza provocata dall'immobilità della città toscana, quando il poeta scrive " Non si può vivere in questa pace/ D'Azzurri viali/ Dove

¹⁷¹ Cf. SOFFICI (1954, p. 128).

¹⁷² Cf. SOFFICI (1954, p. 461-462): "A Firenze passavo gran parte delle giornate nella nuova tipografia Vallecchi di via Ricasoli, intento alla composizione di quel libro di grandissimo formato di cui dissi qua addietro, e nel quale dovevano essere raccolte tutte le mie ultime poesie stampate in altra forma, parte in Lacerba parte nella Voce letteraria. Il titolo generale di esso mi era stato suggerito da una di quelle bislacche combinazioni di carattere e segni tipografici che risultavano talvolta dalla loro disordinata discesa dal "magazzino" della linotype sul piombo di una riga, per un incantamento o un guasto momentaneo della macchina, e la cui suggestiva bizzarria mi aveva allettato, come rispondente in qualche modo alla fantastica singolarità del testo. BIF&ZF+18 e poi sotto, aggiuntovi per un po' di maggiore chiarezza: Simultaneità e Chimismi lirici.

¹⁷³ Cf. BERGHE (1997).

non c'è che un tranvai/ Ogni venti minuti/ Candele steariche e buste fiorite/ Nelle vetrine/ E visi di spose e di bimbi/ Soffocati di calda noia/ Alle finestre spalancate di mezzogiorno” (SOFFICI, 1919, p. 24-25). Nei versi successivi, il poeta mostra, in maniera ironica, il contrasto tra il peso della tradizione artistica toscana, rappresentata emblematicamente dal Duomo di Firenze, e la leggerezza, invece, della modernità di Parigi: “Un affisso delle Folies bergère/ O dello Splendor/ È più emozionante/ Di tutta la storia/ Rassegnata in fronte alle torri/ E alle cupole senza dio né colombe / (I piccioni del Duomo/ Li mangia il Priore/ Della Misericordia)” (SOFFICI, 1919, p. 25).

Tornando, ora, allo studio delle riflessioni estetiche di Mario de Andrade, possiamo osservare che, come era avvenuto per Ardengo Soffici, è in seguito al contatto (anche se indiretto), con l'arte dell'avanguardia europea, che si fa più forte l'esigenza di rinnovamento della cultura brasiliana. Infatti, come racconta il critico brasiliano, la volontà di attualizzazione delle ricerche letterarie e artistiche era scaturita in seguito all'esposizione, avvenuta a San Paolo nel 1917, della pittrice brasiliana Anita Malfatti, la quale aveva studiato pittura prima in Germania, prendendo contatto con la corrente espressionista, e poi negli Stati Uniti, dove aveva frequentato la “Indipendence Scholl of art” di Homer Boss e conosciuto molti artisti dell'avanguardia europea scappati dalla guerra, come Gorky, Juan Gris, Marcel Duchamp, Diaghileff¹⁷⁴. La pittura di Anita Malfatti (che aveva conosciuto l'arte di Pissarro, Monet, Sisley, Picasso, il Doganiere Rousseau, Gauguin e Van Gogh), carica di violenza e colore, aveva scioccato il pubblico di San Paolo (BATISTA, 1972, p. 41). Per Mario de Andrade (2002, p. 254), “[...] aqueles quadros foram a revelação. E [...] nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamava ‘O Homem amarelo’, ‘A estudante russa’, ‘A Mulher de cabelos verdes’”¹⁷⁵: il contatto con le opere cubiste e espressioniste (ANDRADE, 2002, p. 254) di Anita Malfatti aveva provocato un sentimento d' insofferenza e d'inquietudine nei confronti della cultura accademica e, allo stesso tempo, la curiosità di conoscere le ricerche dell'avanguardia europea.

Infatti, proprio in seguito a questa esposizione, Mário de Andrade decide di imparare il tedesco, che comincia a studiare nel 1918¹⁷⁶. Il contatto con la letteratura europea, testimoniato

¹⁷⁴ Cf. BRITO (1997)

¹⁷⁵ “[...] quei quadri furono una rivelazione [...] E, noi tre o quattro, deliravamo di estasi davanti ai quadri che si chiamavano *O Homem amarelo*, *A estudante russa*, *A Mulher de cabelos verdes* [...]”.

¹⁷⁶ Cf. LOPEZ (1979, p. 94)

da una serie di annotazioni che l'intellettuale brasiliano lasciava sui libri durante le sue letture, era avvenuto, tuttavia, prima dell'esposizione di Anita Malfatti, intorno al 1914, anno in cui, secondo Lopez (2002, p. 58) comincia il secondo periodo della "marginália"¹⁷⁷ e il poeta "segue par e passo o que se descobre e se inventa fora do Brasil"¹⁷⁸, per elaborare criticamente "um caminho brasileiro modernista e moderno [...]"¹⁷⁹.

Lo studio di Lopez ci indica, inoltre, i testi letti da Mario de Andrade durante gli anni precedenti alla creazione di *Pauliceia Desvairada*: vengono rilevate "anotações autógrafas ou a simples presença de edições do final do século XIX, da primeira e da segunda década do século XX"¹⁸⁰, che testimoniano l'interesse del giovane de Andrade per "os principais poetas brasileiros românticos, parnasianos e simbolistas, ao lado de autores de língua francesa, alemã e italiana, poetas sobretudo [...]"¹⁸¹. Le letture dello scrittore brasiliano dimostrano, particolarmente, "a passagem do escritor pelo Esprit Nouveau, pela poesia de Verhaeren, Whitman, dos futuristas, dadaístas, pelo expressionismo [...]"¹⁸².

Il contatto con le avanguardie europee, in *Pauliceia Desvairada*, il cui motivo dominante è la modernità della città di San Paolo con le sue contraddizioni, è espresso attraverso la figura dell'Arlecchino, e il suo aggettivo "arlequinal"¹⁸³. San Paolo è, appunto, la città "arlecchinale", composta di tanti frammenti, Babele moderna, dinamica, cosmopolita, cantata dal poeta-Arlecchino, simbolo della molteplicità e della varietà della vita metropolitana, ma anche della

¹⁷⁷ Si tratta del complesso delle annotazioni, sottolineature, segni, che Mário de Andrade lasciava durante le sue letture, testimoniando una lettura attenta e partecipativa. Nella biblioteca dello scrittore si incontrano le radici, le matrici dei suoi progetti finali. Cf. LOPEZ (2002).

¹⁷⁸ Ibidem "Seguire pari e passo quello che si scopre e inventa fuori dal Brasile".

¹⁷⁹ Ibidem "Un cammino brasiliano modernista e moderno [...]".

¹⁸⁰ Ibidem. "Annotazioni autografe o la semplice presenza di edizioni della fine del secolo XIX, del primo e del secondo decennio del secolo XX".

¹⁸¹ Ibidem "I principali poeti brasiliani romantici, parnasiani e simbolisti, accanto a autori di lingua francese, tedesca e italiana, poeti, soprattutto [...]".

¹⁸² Ibidem, p. 60. "Il passaggio dello scrittore attraverso l' Esprit Nouveau, attraverso la poesia di Verhaeren, Whitman, dei futuristi, dadaisti, attraverso l'espressionismo [...]". Nonostante Mário de Andrade non fosse mai uscito dal Brasile, conosceva la letteratura francese, tedesca e italiana attraverso le riviste dell'epoca ed era in stretto contatto con i brasiliani che si trovavano a Parigi negli anni '20. I rapporti di Mário de Andrade con la Francia sono stati ampiamente studiati da FERES (1969) e GREMBECKI (1969), che analizza la relazione di Mário de Andrade con la rivista francese *L' Esprit Nouveau*. Viene messo in evidenza il ruolo esercitato dalla rivista, fondata da Ozenfant e Le Corbusier nel 1920, nella formazione delle idee estetiche di Mário de Andrade. Per un'ulteriore analisi delle letture di Mario de Andrade, cf. CARVALHO (2008). Questa tesi fa parte del progetto tematico, coordinato da Telê Ancona Lopez, Marcos Antônio de Moraes e Flávia Toni che si occupa dello studio del processo di creazione di Mário de Andrade nei manoscritti del suo archivio, nella sua corrispondenza, nelle annotazioni marginali e nelle sue letture.

¹⁸³ "Arlecchinale". Cf. LOPEZ (1979, p. 87)

pazzia e dell'ironia con cui Mario de Andrade critica il processo di modernizzazione di San Paolo, mettendone in evidenza, attraverso un lirismo leggero, soprattutto i contrasti sociali. L'illustrazione della copertina di *Pauliceia Desvairada*, disegnata da Guilherme de Almeida (in realtà, un primo schizzo fu effettuato dallo stesso Mario de Andrade nel 1921)¹⁸⁴, in cui è evidente il riferimento alla copertina del libro di Soffici, *Arlecchino*, presente nella biblioteca di Mario de Andrade nell'edizione del 1918, è ispirata al costume della maschera più famosa della Commedia dell'Arte.

Lopez, dopo aver analizzato la relazione di *Pauliceia Desvairada* con il dadaismo, sostiene che, per quanto riguarda il trattamento dello spazio e del tempo, nelle poesie di questa raccolta, “o adjetivo ‘arlequinal’, possui um certo sentido futurista [...]: o traje de losangos aglutina a variedade da vida metropolitana no século XX, bem captada na simultaneidade e bem transmitida ao nível da técnica, através das ‘parole in libertà’[...]” (LOPEZ, 1979, p. 90)¹⁸⁵. La critica brasiliana, in seguito, afferma che “a prática da simultaneidade poderia ter se irradiado com mais força do livro de Soffici, *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi lirici*”¹⁸⁶. Lopez, poi, inserisce, in una nota del suo saggio, parte della definizione di simultaneità incontrata in *Primi principi di un'estetica futurista*, “un altro libro su cui è possibile seguire il dialogo di Mario de Andrade con Soffici, grazie alle varie note redatte dallo scrittore di San Paolo” (FABRIS, 1993, p. 134)¹⁸⁷. Anche secondo Fabris, “il de Andrade sembra essere d'accordo con Soffici sui principi basilari della simultaneità, di cui forse non coglie l'origine boccioniana[...]” (FABRIS, 1993, p. 134).

È necessario, tuttavia, sottolineare che il de Andrade, in *A Escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*¹⁸⁸, confessa di non essere rimasto molto soddisfatto dal concetto di simultaneità, così come era stato formulato da Soffici in

¹⁸⁴ Cf. LOPEZ (1979, p. 88).

¹⁸⁵ “L'aggettivo ‘arlequinale’ possiede un certo significato futurista [...] il vestito di rombi ingloba la varietà della vita metropolitana nel secolo XX, captata bene nella simultaneità e ben trasmessa a livello della tecnica, attraverso le ‘parole in libertà’ [...]”.

¹⁸⁶ Ibidem. “La pratica della simultaneità potrebbe essersi irradiata con maggiore forza dal libro di Soffici *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi lirici*”.

¹⁸⁷ Considerato da Trione (2001, p. 178) un “autentico trattato d'arte moderna”, fu pubblicato nel 1920, ma raccoglie testi scritti tra il 1914 e il 1917; nella prefazione, Soffici spiega che, con questo libro, si era proposto di “ridurre a teoria diversi postulati estetici” (1920, p. 7) che il futurismo, al quale, per un momento, l'artista appartenne “aveva posti solo oscuramente alla base delle sue esperienze poetiche e artistiche”.

¹⁸⁸ Questo libro, scritto tra il 1922 e il 1924, ma pubblicato nel 1925, raccoglie alcuni dei fondamenti principali della sua poetica (TELES, 1992, p. 302) Noi ci siamo valse dell'edizione contenuta in ANDRADE, M. (2009).

Primi principi di una estetica futurista: “Sabia de Soffici que não me contenta no que chama de *Simultaneidade*” (ANDRADE, 2009, p. 84-85)¹⁸⁹. Riteniamo opportuno riportare ciò che il poeta brasiliano aveva potuto leggere, a proposito della simultaneità, in *Primi principi di una estetica futurista* (1920):

Fasce d'immagini (di forme e colori, di ritmi), condotti di lontano, dalle profondità di una coscienza lirica in moto, vibrante, volante, veloce, e associate intuitivamente in un nesso sintetico, metalogico, partecipante, appunto, anche nella coordinazione apparente degli elementi particolari a ogni arte, della novissima relazione reciproca delle cose e dei fatti che hanno stimolato la fantasia creatrice.

(Intersecazione asintattica di membri lirici; deformazione, compenetrazione di volumi colorati e di piani, dissonanze e polifonia).

Sustrato metafisico-ironico.

Poliglottismo.

Simultaneità. – Posto l'artista come centro mobile dell'universo vivente, tutte le sensazioni ed emozioni, senza prospettiva di spazio o di tempo, attratte e fuse in un atto creativo poetico.

Simultaneità di stati d'animo polarizzati per vie analogiche di ricordi, di pensieri remoti, d'impressioni di altri luoghi e d'altri tempi, come luci d'astri erranti concentrati in uno specchio.

Ovunque e sempre dell'organo sensibile creativo. Influenza dell'ambiente sull'organismo artistico in genesi ed in funzione.

L'opera non è lo svolgimento di un soggetto, né l'espressione di una sensazione unica, e nemmeno di un gruppo di sensazioni presenti e attuali, ma un flusso, un tessuto di sensazioni diffuse concentricamente intorno al punto geniale espressivo - il creatore- connaturato alla casualità dell'attimo e del luogo in cui si opera l'atto creativo.

Esempio: La scatola di cerini che ho davanti a me si lega, come immagine, a un mio pensiero sul mondo, a una memoria amorosa, e questa alla campagna serale che vedo dalla finestra, strettamente complementare del titolo nero del *Corriere della Sera*. Tutto ciò legato con intuitiva magia in un'atmosfera unica fantastica; come tutte le cose dell'universo sono immerse nello spazio e nella durata, eterne (SOFFICI, 1920, p. 84-85).

Mario de Andrade, prima di presentare la propria definizione di simultaneità, che equivale, per lui, al concetto di polifonismo¹⁹⁰, riprende alcuni principi teorici che aveva già esposto nel “Prefácio Interessantíssimo” di *Pauliceia desvairada*: qui, il poeta brasiliano, spiegando la differenza che sussiste, in poesia, tra il verso melodico e il verso armonico, aveva formulato la sua prima interpretazione del concetto di simultaneità:

¹⁸⁹ “ Conoscevo Soffici che non mi accontenta riguardo a ciò che chiama Simultaneità”, traduzione nostra. Cf BERNARDINI (1976), in cui si trova un primo studio sui rapporti tra *Primi principi di un'estetica futurista* di Ardengo Soffici e *A Escrava que nao è Isaura*.

¹⁹⁰ Cf ANDRADE (2009, p. 292): “ Polifonismo e simultaneità sono la stessa cosa”, traduzione nostra.

[...] Harmonia: combinação de sons simultâneos.

Exemplo: <<Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...Povoar!>>

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é uma frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico.

Si pronuncio <<Arroubos>>, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. <<Lutas>> não dá conclusão alguma a <<Arroubos>>; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmónico.

Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética.

Assim, em “Paulicea desvairada” usam-se o verso melódico:

<<São Paulo é um palco de bailados russos>>; o verso harmónico:

<<A cainçalha...A Bolsa...As jogatinas....>>; a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmos mais versos consecutivos) [...] (ANDRADE, 2013, p. 68-69)¹⁹¹.

Possiamo osservare che, mentre per Soffici la simultaneità, di derivazione bergsoniana e non nascondendo un certo impressionismo¹⁹², dipende dai suoi rapporti con la pittura futurista, ed in particolare con Boccioni (per quanto riguarda, soprattutto l’accento dato alla relazione dell’“oggetto artistico” con l’ambiente, all’integrazione dei piani e all’aspetto psicologico della simultaneità), ma anche dai rapporti intrattenuti con il poeta francese Apollinaire e dal contatto con la pittura di Delaunay (per ciò che concerne il richiamo al polifonismo e alla luce che scompone i piani)¹⁹³, per Mario de Andrade, invece, la simultaneità ha origine, evidentemente, dalla sua esperienza nel campo della musica. Il poeta brasiliano, infatti, ci tiene a sottolineare che “o nome de *Polifonismo* caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais que não qualifico de parques, por humildade” (ANDRADE, 2009, p.304)¹⁹⁴

¹⁹¹ “[...] Armonia: combinazione di suoni simultanei. Esempio: <<Estasi...Lotte...Frecce...Canzoni...Popolare!>>. Queste parole non si legano. Non formano numerazione, Ognuna è una frase, periodo ellittico, ridotto al minimo telegrafico. Se pronuncio <<ARROUBOS>>, siccome non fa parte di una frase (melodia), la parola attira l’attenzione per il suo isolamento e vibra, aspettando un’altra frase che le faccia acquistare significato e CHE NON VIENE. <<Lotte>> non dà nessuna conclusione a <<Estasi>> non facendo dimenticare la prima parola, vibra con lei. Le altre voci fanno lo stesso. Così: invece di melodia (frase grammaticale) abbiamo accordo arpeggiato, armonia, - il verso armonico. Ma, se invece di usare solamente parole sciolte, uso frasi sciolte: la stessa soluzione di sovrapposizione, non ora di parole (note) ma di frasi (melodie). Dunque polifonia poetica. Così, in “Paulicea desvairada” si usa il verso melodico: <<San Paolo è un palco di balletti russi>>; il verso armonico: <<A cainçalha...La Borsa...As Jocatinas....>>; la polifonia poetica (uno e a volte due e perfino più versi consecutivi) [...]”.

¹⁹² Cf BERGHE (1997).

¹⁹³ Cf DEL PUPPO (2000).

¹⁹⁴ “Il nome di polifonismo caratteristicamente artificiale deriva dalle mie conoscenze musicali che non considero scarse, per umiltà”.

Possiamo aggiungere, inoltre, che la spiegazione del verso armonico presentata dal de Andrade, ponendo l'accento sull'accostamento asintattico e la logica non grammaticale delle parole, che, così isolate, “vibrano”, e, enfatizzando l'uso di “frasi sciolte” che, accumulandosi e sovrapponendosi tra di loro producono l'effetto della “polifonia poetica”, non ci pare del tutto distante dal “Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista”(1912)¹⁹⁵, in particolare dal concetto di analogia presentato da Marinetti : “[...] Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia” (MARINETTI, 1912, apud SEGRE; MARTIGNONI, 1996, p. 725)¹⁹⁶.

Dopo aver sostenuto che “polifonismo e simultaneità sono la stessa cosa”, in un passo successivo di *A Escrava que nao è Isaura*, tuttavia, Mario de Andrade sembra operare una distinzione tra i due concetti; scrive, infatti, il poeta (2009, p. 304):

Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final*. Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia¹⁹⁷.

Una concezione della simultaneità, che mostrava un dialogo con la musica, era stata proposta dal poeta francese Apollinaire¹⁹⁸, il quale, influenzato dalla pittura orfica di Delaunay, aveva sostenuto, secondo il critico Alessandro Del Puppo “la necessità di una pittura ‘musicale’, che elevasse l'immagine a pura sinfonia coloristica” (2000, p. 119). Non sappiamo se Mario de Andrade fosse a conoscenza del dibattito avvenuto, a proposito della simultaneità, sulle pagine di *Lacerba*, in cui Boccioni aveva rivendicato l'origine italiana e futurista della simultaneità, accusando di plagio i francesi ed, in particolare, Apollinaire, il quale, invece, aveva sostenuto che la simultaneità discendeva dal cubismo orfico di Delaunay¹⁹⁹: il poeta brasiliano confessa, solamente, e in maniera piuttosto vaga, che conosceva “as teorias cubistas e futuristas da pintura [...]”²⁰⁰, aggiungendo di non aver avuto la pretesa di creare nulla di nuovo: “*Polifonismo é a*

¹⁹⁵ Cf LOPEZ (1979, p. 89).

¹⁹⁶ MARINETTI, F. T. *I poeti futuristi* (1912)

¹⁹⁷ “Simultaneità è la coesistenza di cose e fatti in un momento dato. Polifonia è l'unione artistica simultanea di due o più melodie i cui effetti passeggeri di scontro di suoni concorrono per un effetto totale finale. E stata questa circostanza di EFFETTO TOTALE FINALE che mi ha portato a scegliere il termine polifonia”.

¹⁹⁸ Cf DEL PUPPO (2000).

¹⁹⁹ Cf DEL PUPPO (2000).

²⁰⁰ “Le teorie cubiste e futuriste della pittura”.

teorização de certos processos empregados quotidianamente por alguns poetas modernistas” (ANDRADE, 2009, p. 234)²⁰¹.

È interessante osservare che Ardengo Soffici (1921, apud BERGHE, 1999, p. 81) in un commento inviato a Benedetto Croce, il quale aveva richiesto dei chiarimenti sulla poesia futurista delle *Simultaneità*²⁰², spiegando il titolo della raccolta poetica, aveva parlato proprio di “flusso musicale del verbo”:

Il poeta suppone che i fenomeni della vita circostante non si riflettono nel suo spirito secondo un ordine di successione logica, ma turbinosamente, in tumulto intrinsecandosi fra loro, rompendo le categorie dello spazio e del tempo e perciò impressionando l'anima entusiasta con ritmo libero e veloce. Generando accozzi impreveduti, analogie e contrasti impensati, stimolando la fantasia con immagini di cose lontane fra loro e con pensieri dissociati, ma che il flusso musicale del verbo, propagnandosi all'infinito, ravvicinerà e collegherà in un insieme vivo e simultaneo.

Possiamo affermare che, per quanto riguarda la definizione propriamente teorica della simultaneità, risulta difficile rintracciare un vero e proprio dialogo tra le riflessioni di Mario de Andrade e quelle di Ardengo Soffici. Piuttosto, ci pare plausibile stabilire un possibile punto di contatto, tra i due intellettuali, per quanto concerne l'uso, se vogliamo, pratico del concetto di “simultaneità”, inteso come desiderio di attualizzazione delle ricerche artistiche e letterarie, conseguenza delle trasformazioni provocate dalle scienze, specialmente dalla meccanica (SOFFICI, 1920, p. 78). Secondo Soffici, infatti, è l'influenza della velocità sulla visione artistica che determina la simultaneità:

Dalla modificazione per mezzo della velocità fisica (naturalmente convertita in velocità maggiore di lavoro cerebrale) della nostra percezione dello spazio e della durata, risulta la contiguità e la contemporaneità di cose e fatti quali stimoli della nostra sensibilità. Cioè la *simultaneità* di visione e emozione.

Stabilito, quindi, che le trasformazioni del mondo moderno hanno modificato non solo le apparenze, ma “anche il nostro intelletto [...] e anche la nostra visione dell'universo” (SOFFICI, 1920, p. 78) si pone per l'artista il compito di collocarsi al centro del mondo, “Cabina radiotelefantastica aperta a tutti i messaggi” (SOFFICI, 1919, p. 43). Simultaneità, dunque, come desiderio di essere al corrente di tutto quello che accade in ogni angolo della terra: “ovunque e

²⁰¹ “Polifonismo è la teorizzazione di certi processi impiegati quotidianamente dai alcuni poeti modernisti”.

²⁰² Cf BERGHE (1999).

sempreità dell'organo sensibile creativo”(SOFFICI, 1920, p. 79) : un verso della poesia “Atelier”, appunto, esprime in maniera efficace questo “spalancamento” d'orizzonti: “I miei occhi magnetici attirano le luci/ E i ricordi/ Dai quattro punti del mondo” (SOFFICI, 1919, p. 44).

Anche Mario de Andrade, il quale, non dimentichiamo, aveva letto e commentato *I Primi Principi di un'Estetica futurista*, ritiene che la simultaneità derivi dai cambiamenti apportati dal mondo moderno: “A simultaneidade originar-se-ia tanto da vida actual como da observação do nosso ser interior. (Falo de simultaneidade como processo artístico.) [...]” (ANDRADE, 2009, p. 302)²⁰³. E, in seguito, il poeta aggiunge:

A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo. A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo abril. Pelo jornal somos onipresentes. As línguas baralham-se. Confundem-se os povos[...] ²⁰⁴

I temi della modernità e di una realtà cosmopolita (la velocità, i giornali, le lingue e i popoli che si confondono), presentati da Mario de Andrade in *A Escrava que nao é Isaura*, in cui, ricordiamo, si delineano i fondamenti teorici della poesia moderna, oltre a richiamare la discussione sulla modernità affrontata da Soffici nei *Primi Principi di una estetica futurista*, sembrano dialogare anche con la poesia “Arcobaleno” che, della simultaneità, espressa attraverso le voci di Parigi che giungono, nella sera, alla campagna toscana, sembra essere l'incarnazione:

[...] Non c'è più tempo
Lo spazio è un verme crepuscolare che si raggricchia in una goccia di fosforo
Ogni cosa è presente
Come nel 1902 tu sei a Parigi in una soffitta
Coperto da 35 centimetri quadri di cielo
[...] Arriva la sera a queste campagne la voce briaca della giornalista
Di rue de la Harpe
<<Pari-cûrses>> l'Intransigeant<< <<la Presse>>
Il negozio di Chaussures Raoul fa sempre concorrenza alle stelle [...]

Se prendiamo in considerazione un passo successivo de *A Escrava que nao é Isaura*, in cui Mario de Andrade, proprio a partire dall'analisi della sua formazione, affronta la questione

²⁰³ “La simultaneità avrebbe origine tanto dalla vita attuale come dall'osservazione del nostro essere interiore. (Parlo della simultaneità come processo artistico.) [...]”.

²⁰⁴ “La vita di oggi ci trasforma in VIVEDORES simultanei di tutte le terre dell'universo. La facilità di locomozione fa sì che possiamo camminare palmo a palmo sugli asfalti di Toquio, New York, Parigi e Roma nello stesso aprile. Attraverso il giornale siamo onnipresenti. Le lingue si mescolano. Si confondono i popoli [...]”.

dell'identità nazionale brasiliana (mostrando, evidentemente, il mito delle tre razze: l'indio, il portoghese e il negro) e la sua relazione con la cultura europea, ci pare possibile interpretare nuovamente il concetto di simultaneità alla luce della volontà di attualizzare la cultura brasiliana:

[...] O homem contemporâneo é um ser multiplicado.

...três raças se caldeiam na minha carne...

Tres?

Fui educado num colégio francês. Palpito de entusiasmo, de amor ante a renovação da arte musical italiana. Admito e estudo Uidobro e Unamuno. Os Estados Unidos me entusiasma como se fossem pátria minha. Com a aventura de Gago Coutinho fui português. Fui russo durante o congresso de Genova. Alemão no congresso de Versalhes. Mas não votei em ninguém nas últimas eleições brasileiras.

- Traidor da pátria! [...]

-Anti-brasileiro!

- Nada disso. Sou brasileiro. Mas *além de ser brasileiro* sou um ser vivo comovido a que o telégrafo comunica a nénia dos povos ensanguentados[...]. Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroadado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquirí venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefone, o Fox-Jornal existem e que A SIMULTANEIDADE EXISTE (ANDRADE, 2009, p. 302-303)²⁰⁵.

Tenendo conto, quindi, dei principi teorici postulati in *A Escrava que não é Isaura*, possiamo considerare *Pauliceia desvairada* come l'espressione della volontà "[...] de atualizar a 'inteligência artística brasileira'. E atualizar significa acertar o relógio da nossa história pela zona dos grandes centros produtores de cultura: importa-se a estética da vanguarda [...]"²⁰⁶ (LAFETA, 1986, p. 20).

Il concetto di simultaneità, inoltre, può essere interpretato come simbolo "della progettualità sperimentale e plurilinguistica" della raccolta di poesie *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi lirici*²⁰⁷, nella quale il cosmopolitismo e la modernità della vita metropolitana si

²⁰⁵ “[...] L’uomo contemporaneo è un essere moltiplicato....tre razze si mescolano nella mia carne...Tre?

Sono stato educato in un collegio francese, Palpito d’entusiasmo, di amore di fronte al rinnovamento dell’arte musicale italiana. Ammetto e studio Uidobro e Unamuno. Gli Stati Uniti mi entusiasmano come se fossero la mia patria. Con l’avventura di Gago Coutinho sono stato portoghese. Sono stato russo durante il congresso di Genova. Tedesco nel congresso di Versailles. Ma non ho votato nelle ultime elezioni brasiliane.

-Traditore delle patria![...]-Antibrasiliano! - Niente di questo. Sono brasiliano, Ma oltre a essere brasiliano sono un essere vivo commosso al quale il telegrafo comunica la nenia dei popoli insanguinati [...] Sono brasiliano. La prova? Potrei vivere in Germania o in Austria. Ma vivo rammentatamente in Brasile, incoronato con le spine del ridicolo, del cabotinismo, dell’ignoranza, della pazzia, dell’asinaggine affinché esta Piquirí comprenda un giorno che il telegrafo, il vapore, il telefono, il Fox-Jornal esistono e che la SIMULTANEITA ESISTE”.

Di attualizzare l’‘intelligenza artistica brasiliana. E attualizzare significa regolare l’orologio della nostra storia tenendo come riferimento la zona dei grandi centri produttori di cultura: s’ importa l’estetica dell’avanguardia[...].”

²⁰⁷ Cf. PISCOPO (2001)

manifestano nel “gran caos internazionale”(SOFFICI, 1919, p. 44) di un’esistenza sparpagliata tra i giornali, le “affiches”, i volantini, i manifesti²⁰⁸, come possiamo osservare nei versi della poesia “Aeroplano” (SOFFICI, 1919, p. 64-65), in cui l’assenza di punteggiatura contribuisce a creare la sensazione di contemporaneità di eventi e di luoghi:

[...] Città vedo ancora la geometria di fosforo sulla coltre nera di notte
 Piazze strade
 Cerchi di treni lungo i paesaggi réclame
 Vermi smarriti sur un mappa di cartapesta
 Vedo ancora le lumiere titoli dei drammi ai teatri
 Giulietta e Romeo I due sergenti King Lear
 Gli spettri Le 99 disgrazie di Stenterello
 La vida es sueño La vedova Allegra Amleto/ Le monde où l’on s’ennui [...].

In questo senso, il libro di Soffici avrebbe offerto a Mario de Andrade, la possibilità di incontrare un linguaggio poetico che ben si adattava all’atmosfera cosmopolita della città di San Paolo in cui “[...] formiga um povo multifário, internacional. Tudo são contrastes, neologismos. Os habitantes movem-se ágeis, a língua é mole, saboreada [...]” (ANDRADE, 2004, p. 81)²⁰⁹.

I riferimenti a Parigi, centro della modernità durante i primi decenni del Novecento, e, alla cultura letteraria e artistica francese, così evidenti nelle poesie di Ardengo Soffici, si trovano, infatti, anche in *Pauliceia desvairada*, come, per esempio, nei versi della poesia che apre la raccolta, “Inspiração”: “São Paulo! Comoção de minha vida.../ [...] Perfumes de Paris...Arys!/ [...] São Paulo! Comoção de minha vida.../ Galicismo a berrar nos desertos da América!” (ANDRADE, 2013, p. 77)²¹⁰.

È possibile osservare, inoltre, nella poesia “Domingo”, la stessa atmosfera di alcune poesie di Soffici²¹¹, nelle quali la vita metropolitana si manifesta attraverso i moderni mezzi di comunicazione: Mario de Andrade, per creare l’effetto di simultaneità, usa il verso armonico, come avevamo osservato precedentemente: “[...] Central. Drama de adultério./ A Bertini arranca

²⁰⁸ CF GIACON (1976)

²⁰⁹ “[...] Brulica un popolo multifaccettato, internazionale. Son tutti contrasti, neologismi, Gli abitanti si muovono agili; la lingua è molle e saporita [...]”.

²¹⁰ “San Paolo! Commozione della mia vita.../ [...] Profumi di Parigi...Arys!/ [...] San Paolo! Commozione della mia vita.../ Galicismo che urla nei deserti dell’America”.

²¹¹ Cf. LOPEZ (1979, p. 90).

os cabelos e morre./ Fugas...Tiros...Tom Mix!/ Amanhã fita alemã...de beijos...[...]
(ANDRADE, 2013, p. 91)²¹²: il cosmopolitismo della città di San Paolo, come nelle *Simultaneità* di Soffici, viene espresso attraverso le lingue che si confondono, come nella poesia “Rua de São Bento”: “[...] - Can you dance the tarantella? - <<Ach! Ya./ São as califórnia de uma vida milionária/ numa cidade arlequinal...[...]” (ANDRADE, 2013, p. 82)²¹³.

Bisogna sottolineare, tuttavia, che questo sperimentalismo arlecchinale, composto di frammenti che testimoniano il contatto con i movimenti dell'avanguardia, non riflette, nella poesia di Mario de Andrade, una piena “adesão ao tema da metrópole, pois inclina-se para uma visão mais humanista” [...] ²¹⁴ (LOPEZ, 1979, p. 91), simbolo del legame affettivo che il poeta brasiliano intrattiene con la sua città. Secondo Lopez, la “dimensione lirica” di *Pauliceia desvairada* sarebbe stata incontrata, da Mario de Andrade, soprattutto nella poesia di Ardengo Soffici. La raccolta poetica *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi lirici* è stata definita, infatti, da Sanguineti, che considera Soffici “il caso più macroscopico di un nostro futurismo poetico extramarinettiano” (1997, p. LII), come un “collage lirico, di umori e di colori” (1997, p. LII).

Questa distanza dal futurismo di Marinetti, che accomuna le poesie di *Pauliceia desvairada* a quelle di *Simultaneità e Chimismi Lirici*, viene inoltre ribadita, da Mario de Andrade e Ardengo Soffici, in vari scritti che esplicitano le loro riflessioni estetiche, in cui i due intellettuali rifiutano un concetto di modernità meccanico e materialista (FABRIS, 1994)²¹⁵.

Nel “Prefácio Interessantíssimo”, infatti, Mário de Andrade (2013, p. 73) dichiara: “Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto [...]”²¹⁶.

L'intellettuale brasiliano aveva potuto, infatti, leggere in “Adampetonismo”, ripubblicato nella raccolta di scritti letterari dal titolo *Statue e Fantocci* e presente nella sua biblioteca²¹⁷, la critica che Soffici effettuava al futurismo milanese, assumendo, in maniera ironica, la posizione dell'adampetonista - Marinetti: “Per modernità, l'adampetonista deve intendere meccanismo e cittadinanza. Tutto ciò che è meccanico e cittadino è moderno, quello che non è meccanico e

²¹² “[...] Centrale. Dramma di adulterio./ La Bertini strappa i capelli e muore./ Fughe...Spari...Tom Mix! Domani fil tedesco...di labbra...[...]”.

²¹³ “[...] - Can you dance the tarantella? - <<Ach! Ya./ Sono le californie di una vita milionaria/ in una città arlecchinale [...]”.

²¹⁴ “Adesione al tema della metropoli, poiché si inclina verso una visione più umanista”.

²¹⁶ “Scrivere arte moderna non significa mai per me rappresentare la vita attuale in quello che ha di esteriore: automobili, cinema, asfalto[...]”.

²¹⁷ Cf. FABRIS (1993, p. 129)

cittadino non è moderno” (SOFFICI, 1919, p. 214). E più avanti: “La modernità non consiste in un modo nuovo di vedere, sentire ed esprimere le cose ma nelle cose stesse” (SOFFICI, 1919, p. 214).

Quando Mario de Andrade scrive, sempre nel “Prefacio Interessantissimo”: “[...] pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu [...] Reconheço mais a existência de temas eternos passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor [...]”(ANDRADE, 2013, p. 73)²¹⁸ sembra ricordare il Soffici di “Apologia del Futurismo”, il quale, riferendosi alla modernità di Platone, Fidia, Raffaello e Leopardi, aveva sostenuto che “i meriti caratteristici di quei grandi antichi [...] erano l’attualità del loro genio, la novità della loro invenzione, la sincerità e spontaneità della loro marcia in avanti [...]” (SOFFICI, 1920, apud BARTOLINI, p. 121). L’artista toscano, in *Primi principi di un’Estetica Futurista*, riferendosi alla modernità dell’arte, aveva precisato, inoltre che “l’arte, filosoficamente parlando, è tutta moderna, ed è sempre moderna, poiché è l’espressione simbolica della più profonda vita dello spirito, la quale non ha epoche” (1920, p. 77).

Da queste brevi considerazioni, possiamo dedurre come Ardengo Soffici e Mario de Andrade condividano una concezione di modernità intesa non come aderenza esteriore al mondo contemporaneo, come formalismo, ma come attitudine “nuova” di percepire il reale. Infatti, “embora fique claro que o futurismo tem um papel conformativo no livro de Mário de Andrade, estruturando uma boa parte de sua ‘arte poética’, a posição dos futuristas mais ortodoxos quanto à ideologia do moderno, aplicada na célula cidade, seria repudiada por ele” (LOPEZ, 1979, p. 91)²¹⁹.

Considerando, poi, il contesto storico brasiliano dei primi decenni del secolo XX, in cui mancavano le “[...] condições necessárias ao pleno desenvolvimento de um projeto moderno”²²⁰ (FABRIS, 1994, p. 132)²²¹, l’avvicinamento di Mário de Andrade al futurismo di Soffici, piuttosto che a quello di Marinetti, dimostra l’interesse dell’intellettuale brasiliano nei confronti di una “concepção de modernidade que lhe permite lançar as bases para a constituição da mentalidade e da atuação da vanguarda numa sociedade que começava a ser transformada pelo

²¹⁸ “[...] Può essere moderno l’artista che si ispiri nella Grecia di Orfeo o nella Lusitania di un Alvares. Riconosco inoltre l’esistenza di temi eterni possibili di modellare attraverso la modernità: universo, patria, amore [...]”.

²¹⁹ “Nonostante risulti chiaro che il futurismo ha un ruolo conformativo nel libro di Mario de Andrade, strutturando una buona parte della sua ‘arte poetica’, la posizione dei futuristi più ortodossi relativa all’ideologia del moderno, applicata nella cellula della città, sarà da lui ripudiata”.

²²⁰ “Condizioni necessarie al pieno sviluppo di un progetto moderno”.

²²¹ “[...] non esistevano ancora in Brasile le condizioni necessarie al pieno sviluppo di un progetto moderno”.

processo de industrialização (FABRIS, 1994, p. 133)²²². La modernizzazione e la crescita della città di San Paolo sono, infatti, considerate in maniera critica da Mário de Andrade, che riconosce i problemi esistenti nella sua città, dovuti alla mancanza di pianificazione e alla speculazione immobiliare. È evidente, per esempio, come nella poesia “Anhangabau”, si manifesti il senso dello spaesamento provocato dalla rapida trasformazione di San Paolo, che stava perdendo la sua identità, tant’è vero che il poeta, nel verso “...Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris [...]”(ANDRADE, 2013, p. 93)²²³ sembra non riconoscere più la regione centrale della sua città; e nei versi: “[...] Estátuas de bronze nu correndo eternamente,/ num parado desdém pelas velocidades...[...]

(ANDRADE, 2013, p. 93)²²⁴, siamo ben lontani dall’ esaltazione che il futurismo faceva della velocità del mondo moderno.

Bisogna, inoltre, sottolineare che la volontà di attualizzazione e di sperimentazione, presente nelle riflessioni e nella poesia sia di Mario de Andrade che di Ardengo Soffici, non esclude il rapporto dell’artista con la cultura del passato, come avevamo già osservato precedentemente, occupandoci dell’influenza di Nietzsche nella formazione di Ardengo Soffici.

Non dobbiamo dimenticare, infatti, che uno dei riferimenti principali delle *Simultaneità* era stato il poeta francese Apollinaire, il quale poteva aver fornito a Soffici un modello di creazione artistica basato proprio su una simile concezione di cultura, che non rifiuta, cioè, la tradizione, ma che, “scegliendo un misurato lirismo che si alimenta a contatto del mito come della quotidianità, riesce a contemperare passato e futuro [...]” (GUARALDO, 2004, p. 32. Il critico della letteratura francese afferma infatti che:

Apollinaire esalta la cultura, che non è l’ingombrante e pur necessario supporto del lirismo, ma la ragione per cui il lirismo si sviluppa: il sentimento non potrebbe crescere se un fermento di idee retrostanti non ne producesse la volontà espressiva. Da tale cultura deriva alla poesia di Apollinaire un robusto senso di umana dignità. Le arditezze stilistiche e gli esperimenti [...] gli sconvolgimenti esteriori sono giochi dietro a cui s’intravede il rispetto per un secolare lavoro dell’intelligenza [...]”²²⁵.

²²² ““Il futurismo paulista”, per i propri limiti che si autoimpose, non è il futurismo nel senso marinettiano, derivando dal contatto con gli autori fiorentini una concezione di modernità che gli permette lanciare le basi per la costituzione della mentalità e dell’attuazione dell’avanguardia in una società che cominciava a essere trasformata dal processo d’ industrializzazione”.

²²³ “...Questi miei parchi di Anhangabau o di Parigi [...]”.

²²⁴ “[...] Statue di bronzo nudo correndo eternamente/ in un disprezzo immobile per le velocità...[...]

²²⁵ Idem, ibidem.

Anche Mario de Andrade, come già è stato messo in evidenza da Fabris (1994, p. 113), considera il passato fecondatore e “parte integrante da visão do presente”²²⁶. Nel “Prefácio Interessantíssimo” di *Pauliceia Desvairada*, l’intellettuale brasiliano, infatti, dichiara: “E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu [...]” (ANDRADE, 2013, p. 59-60)²²⁷.

In “Adampetonismo”, in cui veniva effettuata la parodia del futurismo milanese, Soffici aveva presentato, criticandolo ironicamente, uno dei principi formulati da Marinetti, l’ “abolizione pura e semplice del passato”, al quale, in maniera neanche troppo dissimulata, il critico toscano aveva opposto la propria concezione di passato: “Alcune persone intelligenti, ma non adampetoniste, hanno affermato e dimostrato che [...] la sola parte vitale, e quindi esistente, di un’opera del passato è quella in cui può ancora incarnarsi il nostro genio critico e creativo [...]”(SOFFICI, 1919, p. 210-211).

Soffici non rifiutava il passato in quanto tale, ma l’erudizione e l’irrigidirsi del passato in formule che non potevano essere riutilizzate nel presente come “succo vitale; nella “Dichiarazione Preliminare” di *Rete Mediterranea*, che Mario de Andrade legge e sottolinea, Soffici aveva affermato perentoriamente che “ le leggi del sapere e della creazione artistica sono intangibili, e che solo il genio può interpretarle, non sovvertirle o abolirle; pena - il trionfo della stupidità o della barbarie” (SOFFICI, 1920, p. 13).

Dobbiamo evidenziare, però, che il problema del rapporto dell’artista col passato, così com’è esposto in *Rete Mediterranea*, risulta differente rispetto a ciò che veniva dichiarato nell’ “Adampetonismo”, il cui obiettivo principale era quello di criticare il futurismo di Marinetti. Infatti, “all’esperienza di <<Rete Mediterranea>>, si suole far risalire l’inizio del ‘ritorno all’ordine’ e la *Dichiarazione preliminare* [...] è significativa per comprendere [...] il definitivo abbandono dell’esperienza avanguardista” (BARTOLINI, 1994, p. 13). In *Rete Mediterranea* Soffici effettua “una revisione delle esperienze culturali prebelliche per un recupero della tradizione classica, da leggersi anche in chiave moderna” (BARTOLINI, 1994, p. 15-16).

²²⁶ “Parte integrante della visione del presente”.

²²⁷ “E scusatemi di essere così in ritardo rispetto ai movimenti artistici attuali. Sono passatista, confesso. Nessuno si può liberare una volta del tutto dalle teorie-nonne che ha bevuto [...]”.

L'abbandono delle esperienze più radicali dell'avanguardia, in nome del recupero di una concezione dell'arte che in parte si rifaceva al passato, era stato un fenomeno comune in Europa, negli anni Venti, provocato dai cambiamenti apportati dalla Grande Guerra. Non è un caso, dunque, che Soffici, proprio all'inizio della "Dichiarazione Preliminare", confessi: "Sono uscito dalla guerra un altro uomo; e come tale intendo subito presentarmi ai lettori di questa mia pubblicazione periodica" (1920, p. 3).

In *Rete Mediterranea*, Mario de Andrade aveva potuto trovare, quindi, non solo una concezione di futurismo diversa da quella di Marinetti e più adattabile alla realtà di San Paolo, ma anche una riconsiderazione del problema estetico " [...] nei suoi più profondi rapporti con tutti gli altri, quelli della logica, dell'etica etc [...]" (SOFFICI, 1920, p. 13).

Un passo della "Dichiarazione Preliminare" suscita particolarmente l'attenzione dell'intellettuale brasiliano²²⁸; si tratta di un brano in cui Soffici si attribuisce la responsabilità, manifestando un forte sentimento di colpa, per "quelle intemperanze libertarie, quei teorismi, quegli estetismi, quelle complessità metafisico-ironiche deformanti ed oscuranti nella lirica e nella pittura" (SOFFICI, 1920, p. 13) che si erano diffuse in Italia, ma non solo, durante gli anni della guerra. Afferma, infatti, il critico toscano: "tutto ciò [...] che altro era, in fin dei conti, se non una corruzione – troppo abominevole è vero – di quanto io avevo contribuito a divulgare negli anni innanzi; o di tentativi audaci di cui avevo, anche, dati numerosi e clamorosi esempi?" (SOFFICI, 1920, p. 13).

Quando Mario de Andrade scrive, nel "Prefacio Interessantissimo": "Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. [...]" (ANDRADE, 2013, p. 67)²²⁹ sembra dialogare con la messa in discussione, da parte di Soffici, dell'operazione anarchica compiuta nel campo dell'arte e della letteratura prima della guerra:

Cominciai a chiedermi se la negazione di tanti principi tradizionali, e la predicazione di un'anarchia intellettuale ed estetica nelle quali mi ero compiaciuto, non presentassero alla fine un enorme rischio [...] e ciò tanto più che la demolizione di quelle norme e punti d'appoggio non poteva, per quei misteriosi legami che esistono tra le varie categorie spirituali, non poteva non pregiudicare la solidità di altri principi di ordine etico e sociale, che infatti avevo veduti scossi e in rovina [...] (SOFFICI, 1920, p. 20).

²²⁸ Mário de Andrade lascia una linea sul margine sinistro che denota, evidentemente, un motivo d'interesse.

²²⁹ "Le mie rivendicazioni? Libertà. Uso d'essa; non abuso [...]"

In seguito, in “Apologia del futurismo”, Soffici (1920, apud BARTOLINI, 1994, p. 118) aveva sostenuto che “il futurismo doveva finire. Tant’è vero che è finito da sé o sta tirando l’ultimo fiato”. Il futurismo, che era stato considerato positivamente alla luce del ruolo distruttivo che aveva avuto nei confronti dell’accademismo e dell’immobilità della cultura italiana, salvata dal provincialismo, doveva terminare perché era giunto il momento di fermarsi a “costruire la nostra casa” (SOFFICI, 1920, apud BARTOLINI, 1994, p. 123). Se compariamo queste affermazioni con un’intervista che Mario de Andrade rilascia nel 1925, osserveremo che, anche per l’intellettuale brasiliano, il concetto di “costruzione”²³⁰ risultava fondamentale in questi anni: “Como primeiro trata-se de destruir, os exageros até são úteis, porém depois carece construir [...]” (ANDRADE, 1983, p.17)²³¹.

Come, infatti, osserva Fonseca, è possibile immaginare che Mario de Andrade “acompanhava os desdobramentos artísticos resultantes das propostas futuristas e dadaístas, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando o ímpeto destruidor dessas vanguardas’ já se encontrava travado pela concepção ordenadora de um mundo novo [...]” (2012, p. 39)²³².

Finora ci siamo occupati del possibile dialogo esistente tra Mario de Andrade e Ardengo Soffici soprattutto per quanto riguarda la discussione teorica sul futurismo. È interessante, a questo punto, considerare le conclusioni dell’analisi di Fabris, la quale, dopo aver sostenuto la difficoltà di distinguere, nelle riflessioni di Mario de Andrade, ciò che dipende dalla lettura dei testi di Soffici e ciò che dipende, invece, dal pensiero di Papini, afferma che, nonostante lo scrittore toscano non sia “[...] l’unico tramite nella formazione delle idee moderne di Mario de Andrade [...] è innegabile che il suo ruolo anche se non è preso nella dovuta considerazione dagli studiosi del poeta, non è subalterno” (FABRIS, 1993, p. 137).

A partire da queste considerazioni, ci è sembrato possibile stabilire un ulteriore punto di contatto tra Ardengo Soffici e Mario de Andrade: la rilevanza attribuita al tema dell’identità nazionale, quasi onnipresente nelle riflessioni dei due intellettuali.

Nella “Dichiarazione preliminare” di *Rete Mediterranea*, Mario de Andrade può aver incontrato, infatti, oltre che una presa di distanza rispetto al futurismo, anche un discorso in cui

²³⁰ Cf. FABRIS (1993, p. 131).

²³¹ “Siccome si tratta di distruggere prima le esagerazioni sono perfino utili, ma dopo è necessario costruire [...]”.

²³² “Seguiva gli sviluppi risultanti dalle proposte futuriste e dadaiste, dopo la Prima Guerra Mondiale (1914-1918), quando l’impeto distruttivo di queste avanguardie già si trovava bloccato da una concezione ordinatrice di un mondo nuovo [...]”.

l'identità nazionale comincia ad assumere un ruolo fondamentale nel pensiero di Soffici, il quale confessa che l'esperienza della guerra aveva provocato in lui “un ravvicinamento di tutto il cuore, anzi una congiunzione perfetta con l'uomo della mia razza, e quindi un rinnovato affetto, ardente, esclusivo per la mia patria, l'Italia” (1920, p. 16).

Si tratta, infatti, di una riflessione che mostra, in maniera evidente, il consolidarsi del nazionalismo di Soffici, il quale sostiene che “un culto geloso della nazione [...] è adesso più che mai una condizione imprescindibile di forza animatrice, del profondo senso dell'individualità, e per tanto di stile originale nel pensiero e nell'espressione lirica” (1920, p. 16). La dichiarazione successiva dell'intellettuale italiano, il quale, dopo aver spiegato il significato del titolo della rivista, cioè quello “di creare un centro di collegamento fra i punti sensibili della civiltà, appunto, mediterranea [...]” proclama di essere “un fervente dell'italianità” (SOFFICI, 1920, p. 16), probabilmente deve aver richiamato l'attenzione di Mario de Andrade, la cui formazione era avvenuta in un periodo in cui il Brasile “passava por uma fase de intensa afirmação nacionalista, refletida nos aspectos mais diversos” (MARTINS, 1977-78, p. 226)²³³.

L'intellettuale brasiliano, infatti, dopo aver definito la sua identità, come abbiamo già osservato, attraverso una negazione, dichiarando nel “Prefacio Interessantissimo” di *Pauliceia desvairada* di non essere futurista, nella seconda poesia della raccolta, “O trovador”, che, secondo Lopez (1979, p. 98) “[...] responsabiliza-se pela colocação da profissão de fé do poeta: o nacionalismo [...]”²³⁴, si presenta come “um tupi tangendo um alaúde”²³⁵.

Dichiarare di essere “tupi” significa affermare la propria identità nazionale a partire dalle radici indigene. Il nazionalismo, fondato sulla valorizzazione dell'indio, si era sviluppato nell'epoca del romanticismo, in un momento in cui il Brasile stava costruendo la sua indipendenza politica e tentava un “vigoroso esforço de afirmação nacional; tanto mais quanto se tratava aqui, também, da construção de uma consciência literária” (CANDIDO, 2006, p. 123)²³⁶.

²³³ “Passava attraverso una fase di intensa affermazione nazionalista, che si rifletteva negli aspetti più diversi”.

Ibidem “[...] Il trovatore”, si responsabilizza della esposizione della professione di fede del poeta: il nazionalismo [...]”.

²³⁵ Ibidem “Un tupi suonando un liuto”.

²³⁶ “Sforzo vigoroso di affermazione nazionale, tanto più che si trattava qui, inoltre, della costruzione di una coscienza letteraria”.

In un articolo di giornale, quasi contemporaneo a *Pauliceia desvairada*, dal titolo “Curemos Peri”²³⁷, Mario de Andrade si era già schierato a favore della valorizzazione della cultura indigena: rispondendo all’ articolo “Matemos Peri”²³⁸, di Menotti del Picchia, il quale aveva effettuato una critica nei confronti del romanticismo, accusando questo movimento artistico non solo di aver considerato l’indio “como elemento formador da raça” (ALVIM, 2012, p. 38)²³⁹, ma anche di avere assegnato, all’ “índio vadio, estúpido e inútil” un ruolo rilevante all’interno del “caldeamento do nosso tipo nacional”²⁴⁰.

La difesa di Peri, da parte di Mario de Andrade, derivava dal fatto che, per l’intellettuale brasiliano, Peri rappresentava non tanto l’indio romantico e idealizzato di José de Alencar, né la cultura indigena vera e propria, quanto il simbolo della tradizione artistica e letteraria brasiliana, “o Peri sincero que foram os Vicente de Salvador, os Gonçalves Dias, os Machados e os Ruys” (ANDRADE, 1921, apud ALVIM, 2012, p. 116)²⁴¹, da contrapporre all’influenza della cultura europea, esaltata da coloro che “sofrem no Brasil luminoso e tempestuoso, doçuras silenciais de lagos de Como e outonos mórbidos de Paris”²⁴², affinché gli artisti contemporanei brasiliani potessero trarne una “ fonte de conhecimento e de inspiração [...]” (ALVIM, 2012, p. 33)²⁴³ per le loro opere.

Nello stesso articolo, Mario de Andrade si lamentava del fatto che in Brasile non esistesse scultura nazionale perché, “ ao invés de estudarmos os imaginários baianos, os trabalhos sublimes de Aleijadinho [...] as obras de Valentim, de Chagas e de tantos outros” (ANDRADE, 1921, apud ALVIM, 2012, p. 116)²⁴⁴, gli scultori brasiliani copiavano “os baixos-relevos escandinavos”²⁴⁵ e si ispiravano alle “ esculturas românicas que exornam o solo da França [...]”²⁴⁶ e andavano in

²³⁷ “Curiamo Peri”. Peri è l’indio protagonista del romanzo di José de Alencar, *O Guarani*, del 1857.

²³⁸ “Uccidiamo Peri”.

²³⁹ “Come elemento formatore della razza”.

²⁴⁰ Ibidem “valore all’indio vagabondo, stupido e inutile un ruolo rilevante nel crogiuolo del nostro tipo nazionale”.

²⁴¹ ANDRADE, M. de. Curemos Peri. *A Gazeta*, s. p., 31 genn. 1921. “Il Peri sincero che furono i Vicente de Salvador, i Gonçalves Dias, i Machados e i Ruys”. Si tratta di scrittori brasiliani che avevano esaltato l’identità nazionale.

²⁴² Ibidem. “Soffrono nel Brasile luminoso e tempestoso, dolcezze silenziose di laghi d Como e autunni languidi di Parigi”, traduzione nostra.

²⁴³ “Fonte di conoscenza e di ispirazione[...]”, traduzione nostra.

²⁴⁴ “Invece di studiare gli immaginari baiani, i lavori sublimi dell’Aleijadinho [...] le opere di Valentim, di Chagas e di tanti altri”, traduzione nostra. Si tratta di scultori brasiliani di cui Mario de Andrade si occuperà nella critica d’arte per esaltare la scultura nazionale.

²⁴⁵ “I bassorilievi scandinavi”.

²⁴⁶ “Sculture romaniche che ornano il suolo della Francia [...]”.

Europa a “copiar Canovas que jamais darão lugar a obras brasileiras”²⁴⁷. Allo stesso tempo, però, come avevamo già osservato in precedenza, l’intellettuale brasiliano sosteneva la necessità di “conhecer o movimento atual de todo o mundo, para com ele nos fecundarmos, nos alargarmos, nos universalizarmos; sem porém jogarmos à bancarrota a riqueza hereditária que nos legaram nossos avós”²⁴⁸.

Mario de Andrade proponeva, quindi, un’operazione intellettuale in cui il processo di attualizzazione della cultura brasiliana, che consisteva nell’apertura delle braccia allo straniero (ossia nell’importazione dell’estetica d’avanguardia) era sì necessario, ma doveva avvenire con cautela, “[...] com capricho, mas cuidado”²⁴⁹, accompagnato da uno studio profondo della tradizione, affinché il Brasile potesse essere “um dia uma aglomeração mais uniforme, mais viril, mais povo enfim e poderemos então endireitar no caminho da gente grande, e tomar assento que ninguém ousará discutir nessa ‘Sociedade das Nações’ [...]” (ANDRADE, 1921, apud ALVIM, 2012, p. 115-116)²⁵⁰.

Se torniamo, ora, all’analisi di *Pauliceia desvairada*, possiamo osservare come l’articolo “Curemos Peri” proponga la medesima formula nazionalista espressa nel verso “Sou um tupi tangendo um alaude”: “atingir o povo brasileiro através de sua própria produção artística, levada às esferas cultas” (LOPEZ, 1979, p. 98)²⁵¹. Affermare, infatti, di essere un indio che suona il liuto significa, “assumir a condição de colonizado (ainda que os olhos estejam mais voltados para o fenômeno estético) e transformá-la em um crivo crítico, selecionando na cultura européia imposta apenas os elementos capazes de suprir nossas necessidades” (LOPEZ, 1979, p. 98)²⁵². In seguito, lo stesso Mario de Andrade, ripercorrendo le tappe del movimento modernista, ribadirà il significato di questa operazione culturale:

Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionais europeizados, creio ser falta de subtileza crítica. É esquecer todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e imediatamente antes, pela “Revista do Brasil”, é esquecer todo o movimento editorial de

²⁴⁷ “[...] Copiare i Canova che non daranno mai luogo a opere brasiliane”.

²⁴⁸ “Conoscere il movimento attuale di tutto il mondo, e attraverso di questo fecondarci, allargarci, universalizzarci; senza però giocare alla bancarrota la ricchezza ereditaria lascito dei nostri nonni”.

²⁴⁹ “[...]” con accuratezza, ma anche attenzione”.

²⁵⁰ “Un giorno un’agglomerazione uniforme, più virile, più popolo e potremo allora raddrizzarci nel percorso degli adulti, e prendere posto in modo tale che nessuno oserà discutere in questa ‘Società delle Nazioni- [...]”.

²⁵¹ “[...] Colpire il popolo brasiliano attraverso la sua stessa produzione artistica, portata alle sfere colte”.

²⁵² “[...] Assumere la condizione di colonizzato (sebbene gli occhi siano più rivolti verso il fenomeno estetico) e trasformarla in un vaglio critico, selezionando nella cultura europea imposta appena gli elementi capaci di sopperire alle nostre necessità”.

Monteiro Lobato; é esquecer a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neocolonial, nascidos em São Paulo. Desta ética estávamos impregnados. Menotti del Picchia nos dera o “Juca Mulato”, estudávamos a arte tradicional brasileira e sobre ela escrevíamos; e canta regionalmente o primeiro livro do movimento. Mas o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa (ANDRADE, 2002, p. 259)²⁵³.

Come possiamo osservare, la valorizzazione della tradizione brasiliana, considerata da Telê Porto Ancona Lopez come un momento del nazionalismo estetico (LOPEZ, 1972)²⁵⁴ di Mário de Andrade, non si allontana molto dalle riflessioni di Soffici sui rapporti tra la cultura italiana e quella francese, avvenute durante gli anni della sua formazione a Parigi.

L'intellettuale toscano, infatti, aveva sostenuto la necessità di attualizzare la cultura italiana attraverso il contatto con l'impressionismo francese: gli artisti italiani dovevano trarre dalle ricerche artistiche d'oltralpe solamente l'esempio di un'arte moderna, che li avrebbe aiutati a liberarsi dal fardello della tradizione artistica italiana, che, tuttavia, non dovevano abbandonare, ma studiare con spirito vivo ed attuale, evitando così il pericolo dell'imitazione pedissequa dell'arte francese.

Mario de Andrade, alla stregua di Ardengo Soffici, proponeva la selezione critica dell'arte e della letteratura d'avanguardia, facendo sì, come afferma Lopez (1979, p. 87) che “o fator influência se torne uma nova perspectiva de criação: dinâmica, original, crítica, capaz, portanto, de não se afundar no magma de tantas solicitações modernistas”²⁵⁵.

A differenza, però, di Mario de Andrade, il quale cercava, attraverso lo studio del passato, di ritrovare e costruire una tradizione artistica brasiliana da contrapporre all'avanguardia europea, l'operazione culturale che Ardengo Soffici aveva proposto, consisteva nell' utilizzare l'arte moderna francese come un virus per stimolare la cultura italiana a ritrovare, nella tradizione artistica e letteraria, quel “succo vitale” che sembrava aver perduto, per rinnovarsi.

²⁵³ “Quanto a dire che eravamo, quelli di San Paolo, degli antinazionalisti, degli antitradizionalisti europeizzati, credo sia mancanza di finezza critica. Vuol dire dimenticare tutto il movimento regionalista inaugurato giustamente a San Paolo e immediatamente prima, dalla “Revista do Brasil”; è dimenticare tutto il movimento editoriale di Monteiro Lobato, è dimenticare l'architettura e persino l'urbanismo (Dubugras) neo-coloniale, nati a San Paolo. Eravamo intrisi di tale etica. Menotti del Picchia ci aveva dato il “Juca Mulato”, studiavamo l'arte tradizionale brasiliana e scrivevamo su di essa, ed è regionale il canto del primo libro del movimento. Ma lo spirito modernista e le sue mode furono direttamente importate dall'Europa”.

²⁵⁴ “Nazionalismo estetico”.

²⁵⁵ “Il fattore influenza si trasformasse in una nuova prospettiva di creazione: dinamica, originale, critica, capace, dunque, di non affondare nel magma di tante sollecitazioni moderniste”.

CAPITOLO 3

LA CRITICA D'ARTE DEGLI ANNI PRECEDENTI ALLA DITTATURA: L' IDENTITÀ NAZIONALE TRA TRADIZIONE E MODERNITÀ

3.1 “Pittori e scultori sacri” (1907) e “Paul Cézanne” (1908): il recupero della tradizione artistica italiana nei primi scritti di critica di Ardengo Soffici

Nei capitoli precedenti ci siamo soffermati sulla formazione di Ardengo Soffici, cercando di mostrare come la sua volontà di attualizzare la cultura italiana, attraverso l'avvicinamento alla letteratura d'avanguardia europea, fosse saldamente ancorata allo studio e alla valorizzazione della nostra tradizione. In questo senso, come afferma Richter (1969, p. 268), Soffici,

rimanendo attaccato al sentimento dell'italianità, finì col preservare il fondo più tenace e genuino di se stesso, del suo temperamento di artista sentimentamente ancorato alla sua terra, e quindi a una sua idea di tradizione, agli echi che egli si sforzava di riascoltare, sul piano emotivo, anche in una tradizione popolare.

Bisogna sottolineare, tuttavia, che questo richiamarsi alla tradizione italiana, per quanto riguarda soprattutto il campo della critica d'arte e della pittura, risaliva, prima ancora del contatto con l'avanguardia europea a Parigi, al periodo della formazione di Ardengo Soffici, avvenuta a Firenze durante la fine dell'Ottocento.

Qui, come avevamo accennato in precedenza, Soffici aveva studiato all' Accademia delle Belle Arti e successivamente alla Scuola Libera del Nudo²⁵⁶, dove, come racconta l'artista toscano nel terzo volume dell'*Autoritratto* (1954, p. 18-19). aveva conosciuto Deprureaux, il

²⁵⁶ Cf SOFFICI (1954).

quale aveva fatto parte, “insieme al suo amico Gauguin, a Emile Bernard, Maximilien Luce, Maurice Denis, Serusier, del gruppo di pittori che si riunivano nella celebre trattoria di Pont-Aven, in Bretagna”.

Sappiamo, da varie fonti, che Soffici non nutriva una grande simpatia nei confronti dell'arte simbolista di Gauguin²⁵⁷, il quale, come scriverà nel saggio “L'Impressionismo a Firenze” del 1910²⁵⁸, “guasto nell'animo da male frequentazioni letterarie, si perse in tentativi pittorici anacronistici”²⁵⁹. Ne ammirava, però, il colore, che considerava “sempre ricco e a volte magnifico, ma di una ricchezza e magnificenza da tappeto orientale”²⁶⁰. Gauguin si era allontanato dalla resa naturalistica della realtà, che aveva rielaborato in termini simbolici. Influenzata dall'arte giapponese, estranea, quindi, ai metodi di rappresentazione dell'occidente, la sua pittura è fortemente bidimensionale, decorativa, non conosce la prospettiva, i colori sono stesi in campiture piatte, senza ricorrere al modellato. Soffici sosteneva che nella pittura di Gauguin “un senso di morte è diffuso dappertutto [...] È difficile, quando si è compreso e si ama l'arte genuina, sana e franca di un Renoir, di un Degas, di un Cézanne, non restare insoddisfatti davanti a opere come queste [...]”²⁶¹.

La cultura simbolista, tuttavia, aveva avuto un ruolo fondamentale nella valorizzazione delle arti primitive, perché, in opposizione alla moderna industrializzazione, si era rivolta al passato del mito e della storia. Gauguin e i simbolisti avevano rivalutato le arti arcaiche, la cui indeterminatezza era stata percepita, da una parte, come possibilità di esprimere l'ineffabile e di superare l'apparenza, dall'altra, come garanzia di una maggiore spontaneità e autenticità.

Muovendo da una riconsiderazione e ammirazione dell'arte primitiva, precedente al Rinascimento, avevano operato, prima ancora di Gauguin, i Preraffaelliti inglesi, alcuni dei quali si trovavano a Firenze negli anni della formazione di Soffici: “I nomi di Burnes-Jonse, di Millais, dell'italo-inglese Dante Gabriele Rossetti, e del loro profeta Ruskin, erano famosi qui da noi (SOFFICI, 1954, p. 99). Grazie a questi artisti, si era diffusa a Firenze, una nuova estetica secondo la quale

²⁵⁷ Luigi Cavallo, studiando la relazione di Soffici con il simbolismo, sostiene che “[...] Nemico del florilegio e del virtuosismo, S., dopo la parentesi giovanile, non identificò l'originalità nel diverso, nello strano, nella visionarietà” (1986, p. 31)

²⁵⁸ SOFFICI, A. Ripubblicato, prima in *Scoperte e Massacri* (1919) e poi in SOFFICI, A. *Opere I*. Firenze: Vallecchi Editore, 1959, p. 282-303. Per le citazioni, ci siamo valse di questa edizione.

²⁵⁹ Ibid., p. 291.

²⁶⁰ Ibid., p. 292.

²⁶¹ Ibid.

[...] l'arte più genuina, meglio rispecchiante il sentimento immediato, spontaneo, lirico e poetico dell'artista, era quella dei primitivi, o, per esser meno rigorosi, quella antecedente al Rinascimento, periodo nel quale si asseriva avere i suoi rappresentanti troppo mirato alla magnificenza realistica delle forme, alla sensualità e corpulenza del colore e della plastica, all'aulico, e magari al teatrale, della rappresentazione scultorica e pittorica, il tutto a detrimento dell'ingenuità e castità caratteristiche dell'arte che va dai primitivi agli albori del Cinquecento" (SOFFICI, 1954, p. 100).

Oltre ai preraffaelliti, nell'ambiente fiorentino, circolavano anche le suggestioni estetiche dei tedeschi Hans von Maré e dello scultore Adolf von Hildebrand; Bocklin, "un altro pittore egualmente famoso e celebrato in casa nostra [...] viveva allora fra noi e dipingeva figure e paesi sulla collina di Fiesole" (SOFFICI, 1954, p. 97). Questi artisti, come i preraffaelliti, si opponevano alla logica della vita moderna e, rifacendosi al mito dell'antichità classica, che interpretavano in maniera allo stesso tempo realistica e simbolica, assegnavano all'arte una missione spirituale.

Soffici, nell'*Autoritratto*, scriverà che quello che lo aveva particolarmente colpito dell'estetica divulgata attraverso le riviste tedesche che circolavano nella Firenze di allora (*Deutsche kunst und dekoration*, *Simplicissimus* e *Jugend*) era stata soprattutto l'esaltazione, in contrapposizione al pedantismo accademico,

di una rinnovata virtù costruttiva, di una nuova dignità di forme sintetiche: infine di una moderna grandezza espressiva che, senza imitazioni pedissequae, avesse qualcosa della maschia nobiltà di stile all'antica. Il che poi significava riportare l'arte alla sua precipua funzione di disciplina emotiva, insieme, e spiritualmente corroborante (SOFFICI, 1954, p. 100).

Questa "virtù costruttiva" riscontrata, da Soffici, nelle riflessioni e nell'arte degli artisti tedeschi, si avvicinava, inoltre, alle osservazioni dello storico dell'arte americano Berenson, il quale anche lui viveva a Firenze in quegli anni, "nella residenza de <<I Tatti>>, dove si riunivano intellettuali, artisti e collezionisti" (TRIONE, 2001, p. 73-74): nei suoi studi sulla pittura del Quattrocento²⁶², Berenson aveva messo in evidenza, infatti, le "sensazioni tattili", suscitate dalla pittura di Giotto e Masaccio.

²⁶² Cf TRIONE (2001, p. 72) Berenson, in quegli anni, aveva dedicato due volumi all'arte italiana del Quattrocento – *The Florentine Painters of The Renaissance* (1896) e *The Drawings of the Florentine Painters* (1903). I due libri avevano ricevuto le recensioni di Carlo Placci nel luglio 1896 su *Emporium* e su il *Marzocco*. Furono poi ripubblicati in BERENSON, B. *I pittori italiani del Rinascimento*. Firenze: Sansoni, 1930.

Prima ancora della conoscenza dell'arte d'avanguardia francese, quindi, Soffici, già a Firenze, attraverso il contatto con gli artisti tedeschi e inglesi, e con le riflessioni di Berenson, aveva avuto modo di risalire alla tradizione italiana: "Ora, era proprio questo richiamo ai nostri valori artistici tradizionali che attirava con maggior forza i giovani di quella generazione che era la mia" (SOFFICI, 1954, p. 100).

Non possiamo dimenticare, poi, nella formazione artistica del critico toscano, oltre alla "continua frequentazione delle opere dei grandi italiani del passato" (SOFFICI, 1954, p. 78), il ruolo esercitato dai "buoni pittori detti macchiaioli" (SOFFICI, 1954, p. 78), la cui attenzione a motivi geometrici e planari si rifaceva proprio alla tradizione artistica medievale del Trecento toscano e all'esempio dell'arte del Quattrocento, basata sull'integrità della forma. Soffici ricorderà, nell'*Autoritratto*, che i pittori più ammirati durante l'epoca della frequentazione dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze e della Scuola Libera del Nudo erano proprio Giovanni Fattori e Telemaco Signorini che, alla corrente dei macchiaioli, appartenevano:

Il maestro che più amavamo era il Fattori, il quale-sebbene insegnasse nell'Accademia solo alle femmine - spesso capitava nella sala, ed il cui studio, posto in fondo a quel cortile o giardino, proprio di faccia alla scuola del nudo, visitavamo sovente. Un altro era Telemaco Signorini, che invece non mise mai piede né in quella nostra Scuola, né all'Accademia, ma che taluno di noi conosceva e visitava qualche volta in una stanza di Piazza Santa Croce che gli serviva da studio (1954, p. 18-19).

Quando Soffici si reca a Parigi nel 1900, ha alle spalle, quindi, la conoscenza diretta della pittura dei macchiaioli e le riflessioni estetiche dei preraffaelliti e dei tedeschi, che valorizzavano la tradizione artistica italiana precedente al Rinascimento.

A Parigi, Soffici inizia la sua attività di critico d'arte. Nel 1902, collabora con alcuni scritti di argomento italiano sulla rivista di critica letteraria *La Critique Indipendente*, su cui pubblica una recensione "[...] del libro del pittore Calderini su Fontanesi" (SOFFICI, 1954, p. 400). Richter evidenzia il motivo autobiografico presente in questo articolo, dal titolo, "Antonio Fontanesi peintre-paysagiste", sostenendo che Soffici si prefigura nel Fontanesi, in quel proposito di italianità artistica cui la Francia deve servire da stimolo di modernità (RICHTER, 1969).

Nel 1903, sulla rivista *L'oeuvre d'art internationale*, appare l'articolo "Jeunes artistes italiennes", in cui parla dello scultore Pietro Canonica, di Leonardo Bistolfi e Domenico

Trentacoste, paragonandoli ai maestri illustri del Quattrocento fiorentino (DE CARO, 1992, p. 15).

Nel 1904, su *L'Europe artiste*, pubblica, con lo pseudonimo di Stefan Cloud (Corona di Nuvole), “un assai lungo resoconto sull’esposizione del *Salon d’automne* da poco fondato in opposizione al *Salon* ufficiale” (SOFFICI, 1954 p. 531). In quella circostanza, Soffici aveva avuto occasione di conoscere le opere di Paul Cézanne, “ancora pochissimo noto, ma di cui io conoscevo, oltre quelle del Lussemburgo, varie altre opere qua e là e specialmente nello studio dell’architetto Fabbri in rue Lepic” (SOFFICI, 1954 p. 531). In questo articolo, il critico parlerà di Puvis de Chavannes, Odilon Redon e di Medardo Rosso, del quale scriverà: “Rosso est le plus grand sculpteur de l’Italie moderne et une des plus grands du monde contemporain” (SOFFICI, 1904, apud CAVALLLO, 1986, p. 52).

L’artista, per sopravvivere a Parigi, si era inoltre dedicato all’illustrazione di giornali e riviste e all’incisione in legno; alcune delle sue incisioni furono pubblicate sulla rivista *La Plume*, attraverso la quale aveva potuto conoscere uno dei primi articoli di Apollinaire su Picasso: “[...] Fu in seguito a tale pubblicazione che, per tramite dell’amico Apollinaire, entrai in contatto personale col pittore spagnolo” (SOFFICI, 1954, p. 529)²⁶³. Nell’*Autoritratto*, Soffici (1954, p. 561), richiamerà l’attenzione sul “sangue mezzo italiano” di Picasso:

Oltre che d’arte, avveniva talvolta che parlassimo anche di sua madre, della quale aveva, all’uso spagnolo, adottato il nome italiano, genovese, tralasciando quello paterno di Ruiz conosciuto per l’innanzi. Ed era forse perciò, a cagione di questo suo mezzo sangue italiano, che c’intendevamo così bene; tanto che io mi sentivo seco, non come da straniero a straniero, ma esattamente come con gli altri giovani compagni e amici della mia terra. Picasso, infatti, sebbene ormai entrato nel giro dell’attività artistica francese, non era per niente un *afrancesado*.

Durante il periodo in cui stringe più intensi rapporti d’amicizia con Picasso, Soffici scriverà l’articolo “Pittori e scultori sacri”, pubblicato sul *Leonardo* nel 1907, considerato da lui stesso come lo specchio della sua anima. Questo saggio risente, infatti, sia dell’eredità della cultura simbolico-realistica (un percorso che portava dalla valorizzazione dell’arte precedente il Rinascimento alla pittura dei macchiaioli toscani), sia del primitivismo delle nuove ricerche artistiche che Picasso andava conducendo, negli anni immediatamente precedenti alla

²⁶³ Nel 1906 Papini farà un viaggio a Parigi e Soffici gli presenterà Picasso e la sua compagna Fernanda Olivier, che all’epoca abitavano al famoso Bateau-Lavoir in rue Ravignan. Cf CAVALLLO (1986, p. 68).

realizzazione de *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Ricorderà Soffici, nell'*Autoritratto* (1954, p. 600), che “Pittori e scultori sacri” fu scritto “in seguito alle mie lunghe contemplazioni fatte [...] al Louvre dell’arte egiziana [...]”(1954, p. 600). In *Ricordi di vita artistica e letteraria* (1942, p. 365-366), il critico toscano descriverà la figura di Picasso ricordando proprio i loro incontri nei musei di Parigi:

Picasso, che era di due anni più giovane di me, aveva allora un curioso aspetto tra di ‘turista’ sportivo e di teppista dilettante[...] Così girava di museo in museo nutrendosi di buona pittura antica e moderna; e poiché anch’io facevo lo stesso, non era raro che c’incontrassimo al Lussemburgo nella saletta degli Impressionisti, o al Louvre, dove Picasso batteva di preferenza nelle sale terrene aggirandosi come un bracco in cerca di selvaggina fra le antichità egiziane e fenicie, tra le sfingi, gl’idoli di basalto, i papiri e i sarcofaghi dipinti a vivi colori.

La ricerca artistica di Picasso, che si spostava sempre più dal piano percettivo della pittura al piano concettuale, si stava avvicinando all’arte primitiva, considerata come uno strumento essenziale per liberarsi definitivamente dal principio dell’imitazione della realtà. Già Gauguin aveva sostenuto che “l’arte primitiva viene dallo spirito e si serve della natura [...] La verità consiste nella pura arte cerebrale, nell’arte primitiva, nell’Egitto” (MESSINA, 1993, p. 92).

L’interesse di Picasso per la scultura egiziana risaliva al periodo delle visite al Louvre del 1903; in seguito, l’artista spagnolo aveva rivolto la sua attenzione ai rilievi arcaici iberici di Osuna. Durante il marzo del 1907, quando inizia a dipingere *Les Demoiselle d'Avignon*, Picasso ha alle spalle il soggiorno, nella primavera del 1906, a Gósol, sui Pirenei, dove era entrato in contatto con la scultura romanica spagnola, essenziale, plastica e schematica. Il pittore spagnolo aveva cominciato a riflettere sulla costruzione dei corpi nello spazio e sulla plasticità dei volumi, i cui risultati si possono riscontrare nella tela *Due nudi*, dipinta, appunto, in seguito al soggiorno a Gósol e riproposta nella figura sulla sinistra de *Les Demoiselles*. Se da un lato, Picasso studia l’inserimento delle figure nello spazio, partendo dall’insegnamento di Cézanne, dall’altro sembra riprendere la ieraticità dell’arte egiziana e delle figure di Gauguin. Per quanto riguarda, poi, le due figure di destra, queste furono dipinte in seguito alla conoscenza dell’arte negra, dopo aver visitato, nel giugno del 1907, il Museo Etnografico del Trocadero.

Picasso aveva ammirato l’immediatezza espressiva dell’arte extraoccidentale, che, pur non rappresentando la realtà in modo mimetico, sembrava dimostrare di comprenderla più

profondamente: avvicinandosi, infatti, agli aspetti più istintivi, brutali dell'esistenza, pareva penetrarne l'essenza. Si è parlato, non a caso, di "realismo di Picasso", proprio per indicare la sua volontà di aggredire il reale, di superare l'apparenza per svelarne l'essenza, il suo intento di "ritrovare un'eterna preistoria, la condizione di piena e profonda partecipazione del reale" (ARGAN, 1983, p. 485-460).

Il contatto con l'arte extraoccidentale gli aveva fornito, inoltre, l'esempio di un linguaggio artistico che non veniva insegnato nelle scuole o nelle accademie, ma che, essendo anticonvenzionale, riportava alle origini dell'arte.

Il saggio di Soffici, "Pittori e scultori sacri"²⁶⁴, si inserisce, perciò, in questo clima di riflessioni sulle origini e sul significato dell'arte e di rivalutazione delle arti arcaiche. Prima di addentrarsi nell'analisi dell'arte egizia, Soffici ritiene opportuno affermare alcuni "dogmi":

Che l'Arte è la sola, unica depositaria in terra del secreto divino, cioè della Verità.

Che l'Arte è immutabile nella sua essenza, né progredisce, ma sta [...]. Che il fine dell'Arte è di rivelare e celebrare la perpetua infanzia dell'universo e di reintegrar l'anima, per vie misteriose, nell'infinita uniformità del tutto, vale a dire di ricondurla nel seno di Dio. (SOFFICI, 1907, apud CAVALLO, 2007, p. 64).

Il critico sostiene, poi, che nei tempi moderni, né la Chiesa, né la Ragione possono più rivelare la Verità; l'Arte, quindi, diviene l'unico strumento di conoscenza, visto che "può rivelare l'essenza pura delle cose" (SOFFICI, 1907, apud CAVALLO, 2007, p. 64).

Sulla linea dei simbolisti e di Picasso, i quali, criticando l'idea di progresso e rivalutando l'arte primitiva, la cui sacralità immutabile e divina richiamava il popolo degli antenati, si erano opposti alla logica del mondo moderno, Soffici scriverà:

[...] Segantini, Michelangelo e Giotto, come Carducci Machiavelli e Dante – per non parlare che d'italiani – hanno portato fra le genti la stessa profezia. Le forme solamente sono appena cambiate: ma le forme non sono che il vestito dell'Idea, e come la volubile moda non rappresentano che un piccolissimo valore di curiosità storica [...] Il genio non fa che ricondurre le cose da lui rappresentate verso le forme della loro origine: e ciò che gli uomini volgari chiamano il progresso dell'Arte non è altro che l'inutile addobbo, l'acconciatura e il velame sotto cui i talenti subalterni dissimulano e nascondono la Verità. I novatori sono sempre dei semplificatori (SOFFICI, 1907, apud CAVALLO, 2007, p. 65).

²⁶⁴ In verità il titolo originario doveva essere "Pittori e scultori tragici", cf. CAVALLO (1907, p. 63).

Soffici, dunque, combatte il pregiudizio evolutivo che riconosceva, nell'arte, la superiorità solo nelle forme complesse e promuove l'equazione semplicità=profondità. Quando parla dell'arte degli Egiziani, ne esalta la sua genuinità, e la conseguente libertà "da ogni civetteria o falsa appariscenza [...]" (SOFFICI, 1907, apud CAVALLO, 2007, p. 68): la semplificazione formale e "l'aspro segno essenziale" dell'arte egiziana garantivano, secondo il critico toscano, l'accesso alla verità. L'arte egiziana, "divina e <<popolare>>" si avvicinava, così, alla dimensione pura e originaria della Natura, "[...] mascherata, avvilluppata, impastranata di falsità e di menzogna", dalle "denominazioni scientifiche, i calcoli utilitari, la *letteratura*, le arti corrotte e soprattutto l'abitudine" (SOFFICI, 1907, apud CAVALLO, p. 65, corsivo dell'autore).

Dietro questa lettura dell'arte egiziana, si avverte la conoscenza, da parte di Soffici, della pittura sintetica ed essenziale di Paul Cézanne, al quale il critico toscano dedicherà un saggio nel 1908²⁶⁵, in cui scriverà:

L'anima liberata dalle pastoie auliche o profane [...] rimonta sempre alle sue polle cristalline; ma sempre sa di aver toccato le più cupe profondità e ne porta le tracce. Sicché il <<primitivo>> d'oggi [Cézanne] accumula in sé l'esperienza di molti secoli e per chi sa cogliere questo carattere non sarà difficile riconoscere in lui la suprema espressione del moderno. Se si volesse stabilire un rapporto che esiste fra l'arte di Cézanne e quella di un primitivo italiano, etrusco o egiziano, bisognerebbe forse dire che egli ha fatto –per usare questo linguaggio –una sintesi *a posteriori*, mentre questi fecero una sintesi *a priori* (SOFFICI, 1908, apud RICHTER, CARTEGGIO, p. 470, corsivo dell'autore).

Soffici, percorrendo il cammino intrapreso da Picasso, stava cercando di interpretare le innovazioni promosse dalla pittura di Cézanne, attraverso il recupero delle arti arcaiche. Tra la fine del 1907 e l'inizio del 1908, Picasso, sulle tracce della pittura di Cézanne (la cui retrospettiva si era tenuta nell'ottobre del 1907 al Salon d'Automne), che aveva espresso la volontà di aderire all'essenza del reale, alla sua sostanza e consistenza, studia la maniera di poter rendere sulla tela il senso del volume dei corpi, superando così l'idea di uno spazio vuoto, separato, isolato dal soggetto. Contemporaneamente, continua a studiare l'arte negra, africana e oceanica, ma ciò che lo attrae principalmente in questo momento non è più tanto l'immediatezza espressiva, quanto la forte plasticità delle sculture e maschere negre e la carica magica emanata da queste forme essenziali. Picasso osserva con attenzione i torsi simmetrici e massicci delle sculture tribali e le forme concave delle sculture Fang, le cui fronti ampie e convesse vengono riproposte in molte

²⁶⁵ SOFFICI, A. Paul Cézanne. **Vita d'Arte**, n. 6, p. 320-331, giugno 1908.

opere del 1908. Nelle sculture negre avverte un'insistente tridimensionalità, lo spazio sembra fatto apposta per mettere in rilievo i solidi e le forme sono limitate, semplici, ma essenziali.

La componente concettuale, presente nell'arte negra, offre a Picasso la possibilità di liberarsi definitivamente della visione naturalistica ancora presente in Cézanne, la cui pittura, pur presentando delle innovazioni fondamentali per il futuro movimento cubista, come la visione da più punti di vista di un oggetto per restituirlo con maggiore verità e aderenza alla profondità del reale, era rimasta legata al colore e alla luce.

Mentre Picasso, quindi, “interpreta Cézanne soprattutto alla luce della scultura negro-africana, [...] Soffici guarda allo stesso pittore cercando di capirlo tornando [...] alle essenzializzazioni religiose realizzate dalla civiltà quella egizia” (CAVALLO, 2007, p. 20). Bisogna sottolineare, inoltre, che non solo Soffici fa una lettura dell'opera di Cézanne relazionandola all'arte egizia (riferendosi, indirettamente, all'arte etrusca)²⁶⁶, ma interpreta Cézanne alla luce della tradizione artistica italiana, risalendo a Giotto, Masaccio e Michelangelo, allontanandosi, quindi, dalla radicalità della ricerca concettuale a cui stava arrivando Picasso attraverso lo studio dell'arte negra: “Pazzo e primitivo Cézanne era; ma piuttosto al modo scontroso dei mistici cristiani: d'Iacopone da Todi e di Giotto [...]” (SOFFICI, 1908, apud RICHTER, 1991, p. 470).

Soffici, poi, nello stesso articolo, attribuisce la paternità del senso religioso della pittura di Cézanne ad alcune “grandi immagini di Michelangiolo”. Come il grande pittore italiano, Cézanne, infatti, [...] ha compreso la forza mistica che scoppia dalle cose mute, dai tronchi e dalle rocce [...]” (SOFFICI, 1908, apud Richter, 1991, p. 472). Analizzando, in seguito, il colore e il disegno del pittore francese, che considerava “agri, poveri e brutali”, riscontrava, nella pittura di Cézanne, “ i conflitti cromatici che, per il primo, Masaccio suscitò, realisticamente negli affreschi della cappella Brancacci al Carmine: ed anche le torsioni vigorose dei tratti, del Tintoretto”(SOFFICI, 1908, apud RICHTER, 1991, p. 472).

A partire da queste considerazioni, Soffici concludeva il suo articolo mostrando come solo l'Italia, e non la Francia, potesse comprendere veramente l'opera “sacerdotale e indigente” (1908, apud Richter, 1991, p. 473) del grande maestro:

[...] Ma se la Francia non riconoscerà in Paul Cézanne un profeta di un'arte fatta per riempire le nostre anime, un'Italia rinata, la quale comprendesse *veramente*

²⁶⁶ Cf. CAVALLO (1907, p. 21)

Segantini – che con Cézanne ha più somiglianze di quel che non si creda – potrebbe approfittare del suo insegnamento –l'Italia, cui egli ha fatto vedere come dai capolavori dei suoi antichi maestri del trecento e del quattrocento si possa dedurre una pittura libera, feconda, sincera e meravigliosamente moderna (SOFFICI, 1908, apud RICHTER, 1991, p. 473).

Per capire cosa intendesse Soffici, nel 1908, per una piena comprensione di Segantini, occorre fare un passo indietro e risalire alla formazione artistica del critico toscano. Sappiamo, infatti, dal secondo volume dell'*Autoritratto*, che Soffici aveva avuto modo di conoscere la pittura del divisionista Segantini a Firenze, nel 1896, in occasione della Festa dell'Arte e Fiori²⁶⁷, “un avvenimento che in quel tempo fu per me di capitale importanza” (SOFFICI, 1952, p. 374). Soffici racconta che, in quella circostanza, aveva avuto modo di conoscere Bonnat, Puvis de Chavannes, ma la “vera rivelazione” di quella mostra fu proprio Segantini, di cui erano esposte le tele *Il Dolore confortato dalla Fede* e *L'Amore alle fonti della vita*.

Commenterà il critico toscano, a proposito di Segantini: “[...] Già la sua pittura mi piaceva perché mi ricordava lo stile poetico, georgico del francese Millet, il quale fin da allora, come dissi, era tra i moderni, il mio pittore preferito. (SOFFICI, 1952, p. 375). Descrivendo la tela *L'Amore alle fonti della vita*, Soffici metterà in relazione Segantini con la pittura italiana precedente il Rinascimento: “[...] trovavo in tutto ciò qualcosa d'intatto, di verginale, di paradisiaco come nei dipinti di Beato Angelico” (1952, p. 377).

Nel terzo volume dell'*Autoritratto*, il critico toscano si soffermerà nuovamente sulla figura di Segantini, la cui conoscenza lo aveva indotto a studiare l'opera di Millet. Soffici ammirava, del pittore francese, che “per tanti versi si riallacciava alla tradizione italiana [...] l'austerità di stile e di sentimento, l'audacia con cui trattava forma e disegno, pur restando, in qualche modo, aderente all'ordine classico” (1954, p. 78). Lo avevano colpito, dell'opera di Millet, soprattutto “ [...] i soggetti ch'egli trattava, quasi sempre popolari, campagnoli [...] lo spirito che quel pittore vi metteva, tutto spontaneo, poetico, germinale, fortemente aderente alle cose ed alla viva natura” (SOFFICI, 1954, p. 78).

Tornando all'analisi del saggio di Cézanne, comprendere veramente Segantini, voleva dire, dunque, comprenderlo non tanto a partire dal simbolismo della sua pittura, quanto a partire dal suo legame con l'opera di Millet, il quale aveva interpretato in maniera spirituale e religiosa la natura, come avevano fatto, agli occhi del critico toscano, i pittori della tradizione artistica

²⁶⁷ Cf TRIONE (2001, p. 16-17).

italiana precedente il Rinascimento: Segantini, quindi, si avvicinava al misticismo della pittura di Cézanne, senza abbandonare il riferimento alla realtà.

É interessante osservare che Soffici, quando scriverà un saggio sul simbolista Rimbaud, nel 1911, considererà l'opera del poeta francese realista²⁶⁸: “Gli è che Rimbaud [...] sotto il bagliore delle immagini e la sfrenatezza e deformazione del colore e del disegno, nascondeva un fondo del più sano realismo [...]” (1911, p. 140). E per realismo, il critico toscano, intendeva non quello “bestiale, sebbene a volte epico, di un Zola, per esempio [...]” (1911, p. 140), ma quel realismo integrale che aveva in Picasso e in Baudelaire i riferimenti principali. Soffici considerava, infatti, Rimbaud “figlio di Carlo Baudelaire”, il quale, per l'artista toscano, rappresentava il “precursore di un'arte la quale, traendo la sua grandezza ideale da una spietata penetrazione del più crudo reale, risponde esattamente al moderno modo di sentire non solo, ma al concetto ultimo e più puro di classicismo” (1911, p. 141).

Secondo Richter, (1979, p. 238) nel saggio di Cézanne del 1908, veniva espressa “una esigenza irrinunciabile per l'artista toscano: fondare una pittura *moderna italiana*. <<Moderna>> voleva dire, per Soffici e i suoi amici d'oltralpe, *realistica*, integralmente realistica [...]”.

Quando il critico toscano, infatti, presenterà nuovamente la pittura di Paul Cézanne, in occasione della mostra sull'Impressionismo organizzata a Firenze nel 1910, scriverà (1959, p. 288)

Realista nell'anima, la sua ambizione fu sempre di attuare in forme palpabili e concrete la sua visione drammatica delle cose: non, tuttavia, senza considerare che la maschia sodezza dei corpi è più atta a manifestare la forza della percezione, le cose tutte non ci appaiono altrimenti che per contrasto di toni, né sono in fondo altro che una combinazione di movimenti. Onde lo sforzo gigantesco di sintetizzare in un tutto organico il senso del volume e della luminosità, il cui risultato è stato: realizzare un'opera la quale, riunendo in sé il buono delle nuove ricerche e quello tratto dagli insegnamenti del passato, inizia una rinascenza pittorica, e metterà le generazioni future sulla strada di un classicismo che non sarà quello dei critici slombati e regressisti [...] ma il vero, l'eterno, quello di Masaccio, di Tintoretto, di Rembrandt e di Goya [...] (SOFFICI, OPERE I, p. 289).

Riteniamo opportuno sottolineare che, nella raccolta di scritti di critica d'arte *Scoperte e Massacri*, del 1919, ripubblicata sul primo volume delle *Opere*, Soffici pubblicherà il saggio su Cézanne del 1908, apportandovi, tuttavia, alcune modifiche: il riferimento a Segantini sarà,

²⁶⁸ Cf RICHTER (1979). Il critico, in questo saggio, considera fondamentale, nella formazione di Soffici, il ruolo esercitato dal *naturisme* francese,

infatti, eliminato: “[...] un’Italia rinata, la quale comprendesse veramente la sua fatalità artistica [di Cézanne] futura potrebbe approfittare del suo insegnamento” (SOFFICI, 1959, p. 234-235). Veniva così escluso ogni possibile riferimento al simbolismo. Nello stesso saggio, inoltre, il critico toscano paragonerà la “visione compatta, genuina e libera” della pittura di Cézanne a “quella degli antichissimi artisti d’Egitto, o dei pittori –poeti sbocciati e fioriti intorno alla picciola tomba miracolosa di San Francesco d’Assisi” (SOFFICI, 1959, p. 229), approssimando, così, l’arte del pittore francese a quella della tradizione artistica toscana.

3.2 “L’impressionismo e la pittura italiana” (1909). “Il caso Medardo Rosso” (1909): la campagna per un’arte italiana e moderna

Cosa intendeva Soffici, negli anni del suo ritorno in Italia, per arte moderna? La conclusione del saggio che pubblicherà nel 1909 su *La Voce*, dal titolo “L’impressionismo e la pittura italiana”, è fondamentale per comprendere il significato di questo concetto.

L’articolo dell’artista toscano su Cézanne aveva riscosso molto successo e aveva richiamato l’attenzione dell’intellettuale Prezzolini, il quale aveva invitato Soffici a collaborare alla sua rivista. L’artista toscano si occuperà, ne *La Voce*, dell’informazione artistica, offrendo così all’Italia la possibilità di conoscere le principali conquiste avvenute nel campo dell’arte europea negli anni dell’avanguardia.

Soffici, nell’articolo sull’impressionismo, dopo aver presentato il significato, i meriti e i difetti del movimento artistico francese, spiegava chiaramente l’obiettivo del suo saggio che, all’interno dell’operazione condotta da *La Voce*, cioè quella di contribuire al rinnovamento intellettuale e spirituale dell’Italia (di cui si parlava in quegli anni e sulla cui analisi ci siamo soffermati nei capitoli precedenti), proponeva di “vedere come e fino a che punto una gioventù italiana desiderosa di dare al nostro paese un’arte veramente moderna, potrebbe, volendo, approfittare dei suoi insegnamenti [dell’impressionismo]” (SOFFICI, 1959, p. 21).

Ci teneva, poi, il critico toscano, a precisare il suo intento, che non era quello “d’imbastardire la nostra arte, di sviarla dietro forme e concetti d’origine e d’indole straniera” (SOFFICI, 1959, p. 28) e ribadiva di essere un “amante sviscerato del genio della nostra razza” (SOFFICI, 1959, p. 29). Soffici considerava l’impressionismo non come un modello da imitare,

ma come “la possibilità di un ammaestramento virile, che raccolto dalla nostra gioventù potrebbe servirle come di spinta verso ricerche personali, di carattere tutto nostro [...]”(SOFFICI, 1959, p. 29).

La libertà che l'impressionismo aveva conquistato, eliminando le gerarchie dei generi artistici e allontanandosi dall'arte accademica, doveva servire da esempio ai giovani artisti italiani i quali, secondo Soffici, non facevano altro che copiare gli antichi maestri, condannati all’“eterna calamità delle razze che hanno avuto un grande passato” (1959, p. 53). L'unica eccezione erano stati, secondo il critico, i Macchiaoli, i quali avevano contribuito a infondere alla morente pittura del nostro paese uno spirito novello di gagliardia e di sincerità” (SOFFICI, 1959, p. 22).

Bisognava, dunque, lasciarsi contaminare dall'impressionismo, e estrarne “[...] tutto quel buono che pure contiene per riplasmarlo, fondendolo con l'antica esperienza, servendosene come di un elemento vivace per nuove creazioni [...]”(SOFFICI, 1959, p. 26). La pittura impressionista doveva offrire ai giovani italiani un esempio di coraggio, affinché potessero liberarsi dalla secolare idolatria del passato. L'operazione artistica proposta da Soffici consisteva nel fondere, quindi, le caratteristiche dell'arte italiana, identificate con il “nostro gusto per l'equilibrio, la logica occulta delle forme, la realtà e la fermezza del soggetto” (1959, p. 27), alle migliori conquiste dell'Impressionismo francese, cioè:

La libertà con la quale al di là delle Alpi si considera ormai il disegno, la composizione, il colore, e generalmente tutti i modi di espressione di un artista; la coscienza della legittimità di qualunque tentativo, purché sincero, di esternare con evidente novità, e ciascuno secondo l'originalità della propria tempra, le immagini ingenerate nella nostra fantasia dal mondo vivente; l'emancipazione da tutti i falsi criteri, sian essi edonistici, letterari o scolastici, che per troppo tempo hanno pesato sul giudizio estetico (1959, p. 27).

Il risultato di questa fusione avrebbe condotto “ad un'arte potente, arditamente moderna, degna in tutto e per tutto di ricollegarsi all'antica, che dalla concomitanza di questi elementi traeva tutta la sua grandezza – e continuarla” (1959, p. 27).

Ed eccoci, quindi, alla questione che ci eravamo posti all'inizio della nostra analisi: cosa significava, per Soffici, in questo momento, “arte moderna” ? La modernità che Soffici proponeva non era quella tracciata dalla pittura di Monet e di Sisley, i quali, secondo il critico toscano, erano caduti negli “eccessi professionali” dell'impressionismo, cioè nell'ossessione per

la luce e il colore, ma la modernità, auspicata dal critico toscano, aveva in Degas e in Cézanne i suoi più grandi maestri:

[...] Amando e seguendo la natura, come la divina ed eterna maestra di tutte le arti, il pittore italiano imparerà che – come lo provano specialmente i capolavori di Cézanne e di Degas – se il disegno, la tecnica e la colorazione non son cose fisse, immutabili nel loro concetto, assolute nei loro aspetti ma in perpetua trasformazione, fluide come la stessa vita, imparerà, dico, che né quello, né questa, né quest'altra devono esser l'oggetto unico delle sue ricerche; sibbene il mezzo dal quale si servirà per estrinsecare il <<concetto suo della mente che è in te>>. Il che è, davvero, importantissimo [...]" (SOFFICI, 1959, p. 28).

Soffici scriveva su *La Voce* negli anni in cui l'impressionismo era stato da tempo superato; il critico toscano era cosciente che la modernità non poteva più essere rappresentata dalle ricerche degli impressionisti, ma da Picasso, le cui ricerche, che avrebbero condotto al cubismo, erano partite proprio dall' "[...] approfondimento dello sforzo realistico cominciato da Courbet e quindi dall'impressionismo, soprattutto da Cézanne" (RICHTER, 1979, p. 235).

Più tardi, nel quarto volume dell'*Autoritratto* (1955, p. 124-125), Soffici ricorderà a tale proposito, la discussione sull'impressionismo che aveva avuto con Prezzolini, il quale, più conservatore,

[...] S'era attaccato a quel genere d'arte con la pertinacia ch'è propria del suo carattere; ma poiché questo avveniva quando io, portato per naturale temperamento e *forma mentis* ai modi più gravi- e nostri italiani- di quello che più tardi avrei definito "realismo sintetico", già patrocinavo la causa del postimpressionismo cezanniano quale salutare reazione all'aneddotismo e al luminismo pulviscolare di quella prima scuola, ne nasceva, un contrasto, che lo stesso carattere disquisitorio e combattivo del caro amico rendeva ogni giorno più vivo. E Cézanne, appunto, ne faceva le spese [...].

Nella conclusione del saggio sull'impressionismo, Soffici, come aveva fatto nell'articolo su Cézanne del 1908, esaltava la figura di Segantini: "un grand'uomo che anch'esso fu a modo suo fratello – degli impressionisti; che la nostra nazione dovrebbe venerare e non venera, l'ammaestrerà: Giovanni Segantini" (SOFFICI, 1959, p. 28). Con tale operazione Soffici, allo stesso tempo, si allontanava dalla radicalità della ricerca realistica di Picasso e, attraverso la figura di Segantini, il critico toscano difendeva una modernità tutta italiana, vicina al postimpressionismo, ma che aveva i suoi fondamenti nella pittura italiana, o meglio ancora,

toscana, del Trecento e Quattrocento. Dobbiamo sottolineare, inoltre, che Soffici già ne intuiva la potenzialità della pittura di Segantini, le cui ricerche sarebbero state alla base della pittura futurista.

Un ulteriore artista italiano che per il critico toscano possedeva un “grande stile moderno” (SOFFICI, 1959, p. 36) era Medardo Rosso, le cui sculture Soffici aveva visto per la prima volta, nel 1904, al Salon d’Automne di Parigi: *Il Caso Medardo Rosso*, pubblicato su *La Voce* nel 1909, si inseriva all’interno della campagna di rivalutazione dello scultore esiliato a Parigi:

Era come un pezzo d’Italia portato via di peso e mandato in giro per il mondo a rinfrescar l’anime degli stanchi e dei corrotti, un riso giovanile del nostro popolo ancora bello ed intatto e in cui son fondate tutte le nostre speranze [...] l’opera di questo esiliato, una volta conosciuta, confonderebbe ad un tratto l’impostura e l’imbecillità degli ultimi ritardatari nostri paesani, porterebbe come un cibo succolento e nutriente in questo banchetto di gusci d’ovo che è l’odierna scultura italiana, e servirebbe d’insegnamento a chi vuol liberarsi e creare (SOFFICI, 1959, p. 39-40).

Medardo Rosso, secondo Soffici, aveva risolto uno dei più terribili problemi di ogni artista, il problema della ricerca di uno stile moderno, che consisteva nel “trattare il costume, le movenze, le figure di tutti i giorni, con sobrietà sintetica e solennità espressiva” (SOFFICI, 1959, p. 35). Alcune delle caratteristiche riscontrate, dal critico toscano, nella scultura di Medardo Rosso, che Soffici definirà impressionistica, erano proprio l’intensità espressiva, il lirismo, la resa della vitalità delle figure. Medardo Rosso, apparteneva a “[...] quella famiglia di artisti che dagli egiziani, gli etruschi e i gotici in poi, giù giù, passando per Donatello e Michelangiolo [...]” (SOFFICI, 1959, p. 32), avevano espresso “con prepotente foga e terribilità le commozioni del loro spirito infiammato [...]” (1959, p. 32). Il fatto che Medardo Rosso avesse aderito alla nuova estetica, impressionista, rappresentando la fugacità della vita moderna, con i suoi personaggi quotidiani, e senza gerarchie, tuttavia, non significava che lo scultore avesse trascurato le “leggi d’unità e di stile che rendono l’opera d’arte veramente grande, improntandola dei caratteri costanti della vita di ogni epoca” (SOFFICI, 1959, p. 36). Medardo Rosso era riuscito a “ricollegarsi alla tradizione a forza di sincerità” (SOFFICI, 1959, p. 42).

Nel saggio su Medardo Rosso riappariva, inoltre, come nella conclusione del saggio sull’impressionismo, il riferimento, al pittore Degas:

Come nelle pitture di Edgar Degas (un ammiratore appassionato di Rosso), si ritrova anche qui una sobrietà e risentitezza d'interpretazione quale solo i più grandi fra i moderni e gli antichi hanno saputo raggiungere. Dallo sfarfallio dei tocchi si sprigiona come un palpito di vita che, penetrando per gli occhi dello spirito, si ricostituisce in un organismo spirante, con quella sodezza e pienezza drammatica che fanno gli spettacoli e i corpi sorpresi nel loro centro naturale (SOFFICI, 1959, p. 36).

Medardo Rosso possedeva uno stile moderno perché, avendo reso con immediatezza espressiva la verità della vita, non si era lasciato soggiogare dalla materia, ma anzi questa “soggiace con tanta arrendevolezza, s'accorda così appieno all'intenzion dell'arte, che l'opera compiuta, transcendendo l'impressione passeggera e momentanea piglia posto tra le creature suscitate dall'immortal genio dell'uomo” (SOFFICI, 1959, p. 37).

Medardo Rosso, secondo Soffici, “riunisce in sé [...] la forza espressiva della modernità e la compattezza e sobrietà dello stile antico”. Alla luce di queste considerazioni, Soffici paragonerà la figura di Medardo Rosso a quella di Segantini:

Terminando le note sull'impressionismo, scrissi il nome di Giovanni Segantini come si metterebbe un segnacolo per una battaglia, qui pianto quello di Medardo Rosso con lo stesso pensiero: l'uno e l'altro hanno detto la stessa parola, l'uno e l'altro hanno avuto su per giù la stessa sorte, l'uno e l'altro sono avvolti, qui, nello stesso silenzio. Che i giovani amici sconosciuti meditino su questi fatti. Io dico soltanto che in quel morto e in questo vivo è riposto il destino e l'avvenire dell'arte italiana. Se, tuttavia, si tratta di vivere e si vuol vivere (SOFFICI, 1959, p. 41).

Come aveva fatto per Segantini, inoltre, nell'articolo che scriverà nel 1910, in occasione della mostra sull'impressionismo a Firenze, paragonerà Medardo Rosso a Cézanne. Lo scultore italiano, allo stesso modo di Cézanne, era arrivato, secondo Soffici, “ ad esprimere una commozione del suo animo al contatto del reale [...] Pittura, scultura? Non si tratta che di vivere e di far vivere”(SOFFICI, 1959, p. 290). In questo articolo, il critico toscano scriverà che Medardo Rosso odia il Rinascimento e ne spiegherà le ragioni:

Egli trova che moltissimi artisti, come Donatello, Michelangelo, Raffaello, Ghiberti, Ghirlandaio, Veronese, [...] anziché esprimere l'emozione lirica risentita in un momento felice [...] lungi dal penetrare l'essenza reale del mondo e della vita [...] all'incontro degli egiziani ed etruschi, de' prefidiaci, de' bizantini, de' gotici e de' nostri primitivi trecenteschi, i pittori e gli scultori del Rinascimento, e specie gli italiani, mancano quasi sempre di quella

immediatezza di concezione e attuazione realistica umana che fece grandi gli artisti, dal primo troglodita sgraffignante la parete della sua caverna, a Degas e Cézanne (1959, p. 294)

Avvertiamo, nell'analisi che Soffici effettua dell'opera di Medardo Rosso, il riflesso sia della sua formazione avvenuta nell'ambiente artistico di Firenze alla fine dell'Ottocento, sia della conoscenza delle ricerche artistiche di Picasso a Parigi nei primi del Novecento: quando, infatti, Soffici scrive che nell'opera dello scultore italiano "tutti i tempi s'incontrano e si conoscono. C'è l'Italia, la prima Grecia, Parigi e l'Egitto [...]" (SOFFICI, 1959, p. 298) ci sembra riconoscere in questa rappresentazione critica il percorso artistico e culturale dell'artista toscano.

3.3 "L'arte comincia con la critica": il riflesso della lettura di *Primi principi di una estetica futurista* (1920) nella critica di Mário de Andrade

Alla fine del capitolo precedente, avevamo dedicato la nostra attenzione all'analisi dei rapporti di *Pauliceia Desvairada* con le poesie raccolte in *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi lirici*, cercando di mostrare come Ardengo Soffici e Mário de Andrade intrattengano un analogo rapporto con la letteratura d'avanguardia europea, studiata per attualizzare le proprie ricerche artistiche e come, allo stesso tempo, entrambi mantengano un forte legame con la tradizione, durante un'epoca caratterizzata dall'acuirsi del pensiero nazionalista.

La relazione tra cosmopolitismo e nazionalismo viene sottolineata dal critico Antonio Candido, il quale, per quanto riguarda il contesto brasiliano, mette in evidenza come nella letteratura e cultura brasiliane, del periodo che va dal 1900 al 1945,

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus (CANDIDO, 2006, p. 117)²⁶⁹.

²⁶⁹ "Se fosse possibile stabilire una legge d'evoluzione della nostra vita spirituale, potremmo forse dire che essa è governata tutta dalla dialettica del localismo e del cosmopolitismo, manifestata attraverso i modi più diversi. Ora

Candido sostiene, inoltre, che questo rapporto tra cosmopolitismo e localismo, un vero e proprio processo dialettico segnato dalla “tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia [...]” (CANDIDO, 2006, p. 117)²⁷⁰, nel caso di Mário de Andrade, raggiungerebbe un momento “de equilíbrio ideal entre as duas tendências”²⁷¹.

Una simile prospettiva di analisi é quella effettuata da Elena Pontiggia, la quale, studiando la personalità di Ardengo Soffici, rileva come il critico toscano si allontani, allo stesso tempo, sia dal “presbitismo dell’esterofilia”, sia dalle “miopie del nazionalismo” (PONTIGGIA, 2012, p. 53). Questo “*et-et* (amore per l’Europa e per l’Italia, non per l’una a dispetto dell’altra)” (2012, p. 53), viene considerato da Pontiggia un “[...] percorso anfibio, equilibrio bifronte [...] animato da un’incessante tensione intellettuale” (2012, p. 53).

Nel capitolo precedente, inoltre, avevamo cercato di evidenziare alcuni punti di contatto tra le riflessioni estetiche di Ardengo Soffici e Mário de Andrade, dedicandoci allo studio di *Primi principi di una estetica futurista* e di *A Escrava que não é Isaura*. Alcune affinità tra queste due opere furono rilevate, già, da Aurora Fornoni Bernardini in uno studio del 1976, nel quale la critica sosteneva che l’idea di poesia espressa in *A Escrava que não é Isaura* derivasse dalla lettura, da parte di Mário de Andrade, di un brano di *Primi principi di una estetica futurista*, in cui Soffici si sofferma sull’origine della creazione artistica²⁷².

Annateresa Fabris, la quale sostiene che le “analogie esistenti fra i due scrittori, i cui programmi estetici esibiscono coincidenze che non possono non essere prese in considerazione in uno studio critico del modernismo brasiliano” (FABRIS, 1993, p. 136), dopo aver riconsiderato alcuni motivi già analizzati da Bernardini, concentrandosi sull’idea di poesia così come appare prima nella “Prefazione interessantissima” e poi in *A escrava que não é Isaura*, afferma che:

[...] Nella prima la poesia é il risultato dell’addizione d’Arte e Lirismo in una ripresa – riconosciuta dallo stesso autore –dalla formula di Paul Dermée. Nel secondo libro il de Andrade rivede l’idea originaria e corregge la formula alla quale aveva aderito nel primo momento: Paul Dermée non solo aveva confuso arte e critica, ma aveva dimenticato lo strumento dell’espressione. La formula

l’affermazione premeditata e a volte violenta del nazionalismo letterario, con velleità di creare persino una lingua diversa; ora il dichiarato conformismo, l’imitazione cosciente dei modelli europei”.

²⁷⁰ “Tensione tra il dato locale (che si presenta come sostanza dell’espressione) e le forme ereditate dalla tradizione europea [...]”.

²⁷¹ “Di equilibrio ideale tra le due tendenze”.

²⁷² Cf. BERNARDINI (1976) e BERNARDINI (2003).

corretta s'accresce di nuovi elementi e non é impossibile ipotizzare che la lettura di Soffici ne sia stata in parte responsabile. In *Primi principi di una estetica futurista* lo scrittore fa cominciare il <<fatto arte>> con la critica e fonde nel concetto di chimismo lirico la visione personale dell'artista e la dinamica della materia. La nuova formula del de Andrade, Lirismo puro + Critica + Parola (poema come struttura verbale) non rimanda per l'appunto a Soffici [...]? (FABRIS, 1993, p 137).

A partire da queste considerazioni, cercheremo di mostrare come la lettura che Mário de Andrade andava effettuando, nei primi anni Venti del secolo scorso, dell'opera di Soffici, si manifesti negli scritti di critica d'arte e di critica letteraria dell'intellettuale brasiliano, il quale raccoglierà il risultato delle sue riflessioni estetiche in *A Escrava que não é Isaura*, libro che, pensato come momento della

súmula das engrenagens experimentais da vanguarda, constitui-se para o escritor o desígnio da partilha de seu permanente processo de (in)formação e, ao mesmo tempo, a justificativa da segurança dos caminhos que percorria o modernismo brasileiro (MORAES, 2003, p. 58)²⁷³.

Avevamo osservato, in precedenza, come il desiderio di Mário de Andrade di conoscere i movimenti artistici d'avanguardia fosse scaturito in seguito all'esposizione di Anita Malfatti, che aveva segnato “a chegada da arte moderna no Brasil e o início do movimento modernista” (BATISTA, 1998, p. XXXV)²⁷⁴.

Nel 1919, Mário de Andrade, quindi, si trovava “em pleno processo de atualização estética” (MORAES, 2003, p. 56)²⁷⁵, iniziando, in quegli anni, il suo lavoro di divulgazione dell'arte moderna in Brasile. L'intellettuale brasiliano comincia la sua attività di critico nel 1920, sulle riviste *Papel e Tinta* di Oswald de Andrade e di Menotti del Picchia, in *Ilustração brasileira* e sulla *Revista do Brasil*: la critica è una “constante relevante nas atividades de Mário de Andrade, interessado pelo presente [...]” (POHLIT, 1996, p. 13)²⁷⁶ Per quanto riguarda, poi, la

²⁷³ “sintesi degli ingranaggi sperimentali dell'avanguardia, costituisce per lo scrittore l'intenzione della condivisione del suo permanente processo di in(formazione) e, allo stesso tempo, la giustificazione di cammini che percorreva il modernismo brasiliano”.

²⁷⁴ “L'arrivo dell'arte moderna in Brasile e l'inizio del movimento modernista”.

²⁷⁵ “In pieno processo di attualizzazione estetica”.

²⁷⁶ “Una costante rilevante nelle attività di Mario de Andrade, interessato al presente”.

critica d'arte, "Mário a desenvolve no decorrer de toda a sua produção jornalística [...]" (POHLIT, 1996, p. 13)²⁷⁷.

Nell'articolo "Debussy e o Impressionismo (Conferência Literária)" pubblicato sulla *Revista do Brasil*, nel giugno del 1921, Mário de Andrade presenta il musicista a partire dalla distinzione tra impressionismo pittorico e impressionismo musicale, di cui Debussy rappresenta la massima espressione. Secondo il critico brasiliano, mentre l'impressionismo musicale "desdenha o descritivo"²⁷⁸ (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 73)²⁷⁹ e costituisce "a inteligência da primeira impressão"²⁸⁰, l'impressionismo pittorico, é, al contrario, "[...] a realidade alumbrante da primeira impressão [...] o supra-sumum do descritivo" (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 73)²⁸¹.

Lo scrittore brasiliano ritiene opportuno, in seguito, soffermarsi sul significato dell'impressionismo pittorico. Prima, però, di addentrarsi nell'analisi delle ricerche artistiche di questo movimento, il critico introduce, menzionando Taine, il contesto in cui era sorto l'impressionismo: "Um pouco à maneira de Taine [...] é impossível explicar a liberdade moderna, de que o sinfonista de La Mer é um exemplo integral, sem rememorar a toda essa ronda convulsiva de revoltas [...]"²⁸². È stato dimostrato dal critico Chiarelli (2007, p. 243), che Mário de Andrade "lia as obras do filósofo e historiador francês Hyppolite Taine"²⁸³ riferimento, come avevamo già osservato, anche di Ardengo Soffici²⁸⁴. Dedicandosi, in seguito, alla presentazione dell'opera di Manet, il critico brasiliano così descrive l'opera del pittore francese "[...] Manet rompia estética e tecnicamente com tudo que se ensinava nas escolas [...] espaventando a burguesia e a crítica, afeitas ainda à pintura histórica, anedótica, helenizada [...]" (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 66)²⁸⁵. Ciò che, tuttavia, ci sembra fondamentale evidenziare di questo articolo, é un passo in cui Mário de Andrade afferma che l'arte ha origine dalla critica:

²⁷⁷ "Mário la esercita durante il decorrere di tutta la sua produzione giornalistica".

²⁷⁸ "Disdegna il descrittivo".

²⁷⁹ ANDRADE, M. Debussy e o Impressionismo. **Revista do Brasil**. Rio de Janeiro - São Paulo, n.66, s. p., Jun. 1921.

²⁸⁰ "l'intelligenza della prima impressione".

²⁸¹ "[...] la realtà illuminante della prima impressione [...] l'eccesso del descrittivo".

²⁸² "Un pó alla maniera di Taine [...] é impossibile spiegare la libertà moderna, della quale il sinfonista del La Mer é un esempio integrale, senza ricordare tutta quella ronda convulsiva di rivolte [...]".

²⁸³ "leggeva le opere del filosofo e storico francese Hyppolite Taine". Cf. CHIARELLI (2007, p. 246).

²⁸⁴ Cf. SOFFICI (1952).

²⁸⁵ "[...] rompeva esteticamente e tecnicamente con tutto quello che si insegnava nelle scuole [...] spaventando la borghesia e la critica, attaccate ancora alla pittura storica, aneddotica, ellenizzata [...]".

[...] Ao passo que as inovações científicas, filosóficas, religiosas [...] ao passo que as pseudo-descobertas de um Darwin, de um Proudhon, de um Renan [...] eram aceitas pela maioria, os artistas não conseguiam impor as suas inovações vibrantes e comovidas, sinão a custa de calvários [...] É que a grossa humanidade, consente ainda em se reconhecer ignara das coisas do espírito, mas, só porque imagina ter olhos e ter ouvidos, não admite que ninguém lhe dê leis em arte, ninguém lhe impulsione e lhe desenvolva a comoção e o gosto. Como se a arte não fosse uma sensação espiritualizada, que tem a sua origem na crítica! [...] (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p.66)²⁸⁶.

Nell'edizione di *Primi principi di una estetica futurista* (1920), presente nella biblioteca di Mário de Andrade, si trovano varie annotazioni che dimostrano l'interesse dell'intellettuale brasiliano nei confronti delle riflessioni teoriche, a proposito dell'origine del fatto artistico, di Ardengo Soffici, il quale aveva affermato: “ [...] Il fatto arte non ha la sua origine vera nell'istinto creativo, ma nel giudizio che si porta sull'espressione spontanea e sopra i suoi modi. *Il fatto arte comincia con la critica*. (SOFFICI, 1920, p. 16-18, corsivo dell'autore).

Se nell'articolo “A divina preguiça”, che “ pode ser considerado seu primeiro artigo a respeito das artes plásticas” (POHLIT, 1996, p.13)²⁸⁷, Mário de Andrade aveva sostenuto che “a arte nasceu por ventura dum bocejo sublime [...] O belo e a arte são a descendência que perpetua e enaltece o ócio [...] (ANDRADE, 1918, apud POHLIT, 1996, p. 60)²⁸⁸, nel 1918, anno in cui fu scritto questo articolo, probabilmente l'intellettuale brasiliano non aveva ancora letto il Soffici di *Primi Principi di una estetica futurista*. L'articolo “Debussy e o Impressionismo”, del 1921, al contrario, già fa supporre la lettura dell'opera di Soffici. Ma cosa intendeva il critico toscano quando affermava che il fatto arte comincia con la critica? Se continuiamo a leggere i *Principi*, Soffici spiega che:

Allorché si fissa, trascurando il significato, il senso di una rappresentazione, si fissa la nostra compiacenza sul mistero emotivo risultante dalla connessione degli elementi materiali dell'opera (colori, linee, piani, volumi; superfici,

²⁸⁶ “[...] Mentre le innovazioni scientifiche, filosofiche, religiose [...] , mentre le pseudo-scoperte di un Darwin, di un Proudhon, di un Renan [...] erano accettate dalla maggioranza, gli artisti non riuscivano a imporre le loro innovazioni vibranti e commosse, se non a costo di calvari [...]. È che la grossa umanità, accetta ancora di riconoscersi ignara delle cose dello spirito, ma, solamente perché immagina avere occhi e orecchie, non ammette che nessuno gli dia leggi in arte, che nessuno gli incentivi e gli sviluppi la commozione e il gusto. Come se l'arte non fosse una sensazione spiritualizzata, che ha la sua origine nella critica! [...]”.

²⁸⁷ “Può essere considerato il suo primo articolo riguardo alle arti figurative”.

²⁸⁸ ANDRADE, M. A divina preguiça. *A Gazeta*, 3 set. 1918. “L'arte nacque forse da uno sbadiglio sublime, così come il sentimento del bello deve essere sorto dalla contemplazione oziosa della natura. Il bello e l'arte sono la discendenza che perpetua e innalza l'ozio”.

proporzioni; parole, ritmi, immagini; suoni, accordi) allora solo si entra in contatto col fenomeno artistico [...] Gli è che infatti l'artista istintivo, il popolano, mancando in modo assoluto di facoltà critiche e riflessive, non sanno valorizzare con sicurezza le loro scoperte espressive [...] Non essendo aiutati da una vera e propria volontà creatrice, non arrivano a canalizzare la propria sensibilità in una data direzione, a staccarsi dai modi abituali di concepire la realtà, per costruirne una personale ed arbitraria (SOFFICI, 1920, p. 18-20).

Il concetto di volontà creatrice era già stato formulato da Soffici nel saggio "Pittori e scultori sacri", del 1907, su cui ci siamo soffermati precedentemente. Qui, il critico toscano, dopo aver affermato, alla luce del primitivismo allora in voga, che "solamente l'Artista, il bambino ignaro e gli animali possono ancora *vedere* l'universo" (SOFFICI, 1907, apud CAVALLO, 2007, p. 65), aveva precisato, tuttavia, che "il bambino e l'animale sono muti, non posseggono il Verbo, la Volontà creatrice, lo Stile (SOFFICI, 1907, apud CAVALLO, 2007, p. 65-66). Questo concetto era stato ribadito, ancora una volta, nell'apertura del saggio su Cézanne, del 1908, in cui Soffici aveva dichiarato: "Paul Cézanne rappresenta una volontà unificatrice della pittura moderna" (SOFFICI, 1959, p. 226), per distinguere l'opera del pittore francese da quelli che, secondo il critico toscano, erano stati i difetti della pittura impressionista:

Le più grandi qualità di questa opera sono di ordine prevalentemente tecnico: qualità di analisi esteriore e mutevole. Raramente, o mai, i loro quadri colpiscono per una realizzazione intera ed esauriente [...] manca una volontà sintetica. Ecco il loro immenso pregio e il loro difetto fondamentale: essere i preziosi materiali per un'opera da farsi, non essere collegati da una volontà interna [...] SOFFICI (1959, p. 226).

Mário de Andrade, nell'articolo su Debussy, scriverà che l'impressionismo è "[...] uma tendência artística difícil de sintetizar [...] É a expressão insulada, a liberdade [...], a sensação mais primitiva do eu sem coordenações, sem análise, sem crítica" (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 69)²⁸⁹. Sappiamo che lo scrittore brasiliano aveva conosciuto l'impressionismo attraverso il libro *Der Expressionismus* di Hermann Bahr²⁹⁰: "Mário [...] destaca com Bahr, no

²⁸⁹ "[...] Una tendenza artistica difficile da sintetizzare [...] É l'espressione isolata, la libertà [...], la sensazione più primitiva dell'io senza coordinate, senza analisi, senza critica".

²⁹⁰ Mário de Andrade riporta una lunga citazione tratta da *Der Expressionismus*: "[...] L'impressionista accetta solamente dell'uomo la partecipazione della retina. Dicono che gli impressionisti non terminano mai un quadro [...] sarebbe più corretto dire che essi non completano l'atto della visione. L'impressionista abbandona tutto ciò che è il pensiero posteriore alla sensazione visiva, temendo di deturparla. L'occhio attento già fa teoria perché non contiene più unicamente ciò che lo ha attratto, ma anche una collaborazione umana [...] Così l'impressionista vuole sorprendere la natura, prima che essa stessa sia modificata dalla percezione umana e scende alla prima sensazione

impressionismo o fim do homem clássico, o privilégio da sensação visual e o aparecimento do sentido crítico (POHLIT, 1996, p. 20)²⁹¹. Nonostante ciò, non ci pare del tutto fuori luogo affermare che Mário de Andrade, mentre scriveva “Debussy e o Impressionismo”, oltre al testo di Bahr, avesse presente sia *Primi Principi di una estetica futurista*, sia il saggio di Soffici su Cézanne, pubblicato nell’edizione di *Scoperte e Massacri* (1919), presente nella biblioteca del critico brasiliano²⁹². Ciò che Soffici, infatti, nel 1908, chiamava, volontà unificatrice, volontà sintetica o volontà interna, viene definito, da Mário de Andrade come “critica”, probabilmente alla luce delle riflessioni teoriche di Soffici contenute in *Primi principi di una estetica futurista*.

Il fatto che lo scrittore brasiliano, in quegli anni, stesse effettuando una profonda lettura dell’opera di Soffici, risulta ancora più evidente se prendiamo in considerazione una serie di articoli di Mário de Andrade, “Os mestres do passado” pubblicati sul *Jornal do Comércio* a partire dall’agosto del 1921. In questi articoli, “[...] estudos que analisam o parnasianismo e se referem, specificamente, a Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho [...]” (BRITO, 1997, p. 250)²⁹³, il critico riconosce la grandezza dei poeti parnassiani brasiliani, per aver conservato la “Língua” e aver cantato la “Pátria”, ma condanna la loro imitazione delle mode straniere, in particolare, dell’ “almofadismo francês, monotono e gelado!” (ANDRADE, 1921, apud BRITO, 1997, p. 254)²⁹⁴. Oggetto fondamentale della critica dello scrittore brasiliano é, tuttavia, la ricerca esasperata della bellezza, dell’artificio tecnico, da parte dei poeti parnassiani.

Nell’articolo dedicato a Vicente do Carvalho²⁹⁵, nella cui epigrafe compare il riferimento diretto a Soffici, definito come “ex-futurista”²⁹⁶, Mário de Andrade comincia col presentare la

visiva per catturare l’ambiente esterno, quando penetra in noi, nel momento in cui ferisce la nostra retina, nell’istante della sensazione”.

²⁹¹ “Mário [...] evidenzian con Bahr, nell’impressionismo la fine dell’uomo classico, il privilegio della sensazione visiva e l’apparire del senso critico”.

²⁹² In questo libro non sono presenti note di Mário de Andrade.

²⁹³ “sette studi che analizzano il parnassianesimo e si riferiscono, specificamente a Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho [...]”.

²⁹⁴ ANDRADE, M. Mestres do Passado - I. Glorificação. *Jornal do Comércio (Edição de São Paulo)*, p. 251-255, 2 ago. 1921. “CUSCINISMO francese, monótono e gelato!”.

²⁹⁵ ANDRADE, M. Mestres do Passado- VI. Vicente de Carvalho. *Jornal do Comércio (Edição de São Paulo)*, p. 292-300, 23 ago. 1921

²⁹⁶ ““Per una occulta simpatia, anche il mio corpo, freme, sebbene, in riposo””. In BRITO (1997, p. 292). Non siamo riusciti a rintracciare la provenienza di questa citazione.

propria concezione dell'arte, che si rifà, in parte, alle teorie dell'espressionismo tedesco²⁹⁷ e dialoga, in maniera indiretta, con i *Primi Principi di una estetica futurista* dell'artista toscano:

[...] Antes de mais nada: tenho uma concepção da Arte absolutamente diversa da imaginada pelo senso comum, sem todavia afastar-me do bom senso. E não estou sozinho. Arte não é so construção de Beleza-nem este é o seu maior fim [...] a arte deriva da necessidade de expressão do homem. Os sentimentos e pensamentos deste bicho eminentemente social requerem uma saída, uma exteriorização que os torne compreensíveis à companhia ou companheiros” (ANDRADE, 1921, apud BRITO, 1997, p. 292- 293)²⁹⁸.

Dopo aver sostenuto che l'arte, la quale deriva dalla necessità dell'uomo di esprimere i propri sentimenti e pensieri, non deve mirare solamente alla costruzione della bellezza, Mário de Andrade, rifacendosi alle riflessioni teoriche di Soffici, ribadisce il ruolo fondamentale svolto dalla critica, all'origine del fatto artistico: “[...] Da crítica desses sentimentos já manifestados por qualquer forma de gesto (movimentos do corpo, mutação da máscara, sons inarticulados e posteriormente articulados) nasceram [...] todas as artes (ANDRADE, 1921, apud BRITO, 1997, p. 293)²⁹⁹. Tuttavia, la critica, per l'intellettuale brasiliano, è posteriore al desiderio dell'uomo “de expressar sentimentos e pensamentos de significação lírica que levou o homem a criar as artes” e, secondo il de Andrade, il fine dell'arte è religioso:

[...] comoções, sentimentos, pensamentos. Misticismo, desejo, coragem, temor, felicidade, orgulho [...] Ainda hoje estes são os fins, este é o critério da arte dos selvagens-fantasmas mais ou menos exatos do homem primitivo. A Arte para eles tem um fim litúrgico na vida. É uma manifestação ritual de religiosidade [...] (ANDRADE, 1921, apud BRITO, 1997, p. 294)³⁰⁰.

Se il critico brasiliano sembra condividere l'importanza della critica, della volontà e dell'arbitrio all'origine del fatto artistico (FABRIS, 1993, p. 135), Mário de Andrade non

²⁹⁷ Cf CHIARELLI (2007), p. 81 e seg.

²⁹⁸ “[...] Prima di tutto: ho una concezione dell'Arte assolutamente diversa da quella immaginata dal senso comune, senza tuttavia allontanarmi dal buon senso. E non sono solo. Arte non è solamente costruzione di Bellezza - nè questo è il suo maggiore fine [...] l'arte deriva dalla necessità d'espressione dell'uomo. I sentimenti e i pensieri di questo animale eminentemente sociale richiedono un'uscita, un'esteriorizzazione che li renda comprensibili alla compagnia o compagni”.

²⁹⁹ “Dalla critica di questi sentimenti già manifestati da qualsiasi forma di gesto (movimenti del corpo, cambiamento della maschera, suoni inarticolati e posteriormente articolati) [...] nacquero tutte le arti”.

³⁰⁰ “[...] commozioni, sentimenti, pensieri. Misticismo, desiderio, coraggio, timore, felicità. orgoglio [...] Ancora oggi questi sono i fini, questo è il criterio dei selvaggi-fantasm, più o meno esatti dell'uomo primitivo. L'Arte per loro ha un fine liturgico nella vita. È una manifestazione rituale della religiosità [...]”.

condivide, però, l'affermazione di Soffici quando dichiara che *“l’inutilità e l’artificio devono essere i caratteri fondamentali della pura creazione estetica”*(corsivo dell’autore). Il critico brasiliano commenta, infatti, questo corollario, negando il principio sostenuto da Soffici:

Inutilità perchè? Nell’osservare l’espressione primitiva del sentimento l’uomo continuava a fare di essa manifestazione artistica, a voler esprimersi. Esistono molti gesti convenzionali, artistici che l’uomo ripete nei momenti di maggior dolore³⁰¹.

Quando, poi, Soffici, paragonando l’arte a un *divertimento* (SOFFICI, 1920, p. 48, corsivo dell’autore), disinteressato, puro, come l’attività di un clown o di un acrobata, di un saltimbanco o di un giocoliere, i quali non vogliono comunicare “né problemi sentimentali, o religiosi, o morali; né opinioni politiche, sociali; né idee filosofiche o letterarie [...]” (SOFFICI, 1920, p. 48), afferma che “in arte, come al circo, tutto è tecnica. Abilità. Non dico virtuosismo, ché questa parola implica l’idea di una fredda esecuzione [...]” (SOFFICI, 1920, p. 48), Mário de Andrade manifesta decisamente la sua disapprovazione, commentando:

<<Completamente sbagliato. Quello che attrae lo spettatore d’una qualsiasi opera d’arte é la sensazione che prova; la commozione che l’artista ha sentito, l’idea che l’ha spinto e che egli, nel materializzarla più o meno genialmente, riesce a suscitare nello spettatore. Il resto che Soffici mette al primo posto non é che osservazione posteriore, critica, ricerca estetica che presenta un godimento, se si vuole, al primo godimento, ma che in niente lo accresce>>³⁰²

Queste riflessioni costituiscono anche il nucleo essenziale della concezione dell’arte, che Mário de Andrade rende esplicita nell’articolo su Vicente de Carvalho:

A reprodução insulada da Beleza em arte é posterior [...] A fixação de uma beleza artística deriva já de uma maior intelectualidade, de um espírito mais desenvolvido, porque repousa sobre convenções artificiais [...] As artes todas, mais umas, outras menos, repousam sobre convenções que pressupõem um raciocínio desenvolvido [...] Mas a idéia de arte [...] nasceu da crítica e da estilização dos primeiros gestos expressivos dos primeiros seres dotados de alma intelectual [...] (ANDRADE, 1921, apud BRITO, 1997, p.295)³⁰³.

³⁰¹ La nota di Mário de Andrade é riportata e tradotta da FABRIS (1993, p. 134).

³⁰² Nota riportata e tradotta da FABRIS (1993, p. 135).

³⁰³ “La riproduzione isolata della Bellezza in arte é posteriore [...] La stabilizzazione di una bellezza artistica deriva già da una maggiore intellettualità, da uno spirito più sviluppato, perchè riposa su convenzioni artificiali [...] Tutte le arti, alcune di più, altre meno, riposano su convenzioni che presuppongono un razicinio sviluppato[...] Ma l’idea di arte [...] nacque dalla critica e dalla stilizzazione dei primi gesti espressivi dei primi esseri dotati di anima intellettuale [...]”.

Lo scrittore brasiliano, nella serie di articoli “Os Mestres do passado”, utilizza, quindi, le teorie presenti in *Primi Principi di un’Estetica futurista* per criticare l’estetica parnassiana dei poeti brasiliani del secolo XIX. Il primo articolo, dal titolo “Glorificação”³⁰⁴ lo dimostra in maniera evidente: quando, infatti, Mário de Andrade scrive che l’arte “deve ter tanto de inteligência como de coração [...] deve provir do sentimento, para se aproximar da vida e ser uma extrinsecação consoladora das sensações [...]”³⁰⁵, lo scrittore brasiliano sta dialogando, evidentemente, in maniera polemica, con il brano in cui Soffici, occupandosi delle relazioni tra arte e sentimento, aveva affermato:

Uno fra i più gravi errori che si siano commessi allorché si è trattato dei fini e dell’essenza dell’arte, è stato quello di ammettere una qualunque relazione tra essa e gli affetti, e i sentimenti [...] Commuovere, agitare gli animi in un senso o nell’altro, comico o doloroso, non fu mai la funzione dell’arte, come non fu mai incitare a un’azione cosiddetta buona o cattiva, particolare o collettiva. Il carattere fondamentale dell’arte vera è la lucidità, la freddezza radiosa del diamante; la calma divina che deve avere, anche per questo, in comune con la scienza. L’una e l’altra sono espressione di rapporti, senza finalità all’infuori di questa: manifestare l’armonia misteriosa della vita e del mondo. Bisogna dunque, per far ciò, che l’artista, come lo scienziato, operi con la massima calma, chiarezza e disinteresse. Non si tratta per lui di dimostrare qualcosa, di additare possibili direzioni agli uomini; d’educare, incitare o dominare, ma unicamente di attuare un accordo nuovo e perfetto di sensazioni, di forme e d’immagini. In fondo tutto si riduce a una magia di numeri, e ogni arte potrebbe essere definita: musica (SOFFICI, 1920, p. 26-27).

Il de Andrade, quindi, interpreta e critica le teorie di Soffici, avendo come riferimento l’estetica parnassiana del secolo XIX: ribadisce, infatti, che l’arte non é solamente la riproduzione del Bello e, influenzato dall’espressionismo, sostiene invece che é “ [...] uma objetivação do humanismo psíquico. Arte é [...] um meio de o homem expressar livremente [...] tudo que é moto lírico, que lhe vai n’alma [...]” (ANDRADE, 1921, apud BRITO, 1997)³⁰⁶.

In realtà, il critico italiano non considerava la bellezza e la perfezione tecnica come scopi ultimi dell’arte, ma promuoveva una “concezione predaista dell’arte come cosa non seria, non venerabile, inutile” (FABRIS, 1993, p. 134), una concezione dell’arte fondata esclusivamente su

³⁰⁴ ANDRADE, M. Mestres do Passado- I. Glorificação. *Jornal do Comércio (Edição de São Paulo)*, p. 251-255, 2 ag. 1921.

³⁰⁵ “L’Arte deve avere tanto d’intelligenza quanto di cuore [...] deve provenire dal sentimento, per approssimarsi della vita e essere un’estrinsecazione consolatrice delle sensazioni [...]”.

³⁰⁶ “[...] un’oggettivazione dell’umanismo psichico. Arte é [...] un mezzo con il quale l’uomo esprimer liberamente [...] tutto ciò che é moto lirico, che gli va nell’anima [...]”.

valori artistici. Aveva, infatti, scritto, a proposito della volontà creativa: “Intendo per volontà creativa il diritto che ogni vero artista arroga a se stesso di condurre le forme reali a un significato personale, all’infuori di ogni considerazione che sia estranea al suo fine *unicamente artistico*” (SOFFICI, 1920, corsivo dell’autore). Questo concetto era già stato espresso nel saggio che il critico toscano aveva dedicato all’analisi dell’opera di Picasso³⁰⁷. Soffici, infatti, aveva scritto che il pittore spagnolo interpretò “[...] realisticamente la natura deformandone gli aspetti secondo un’occulta necessità lirica, affine d’intensificarne la suggestività [...] ” (SOFFICI, 1959, p. 624). Chiariva, in seguito, cosa intendesse per “ deformazione artistica delle cose secondo una legge lirica” :

[...] per certi artisti, i piani, le masse e i contorni delle cose [...] possono insomma esser considerati come semplici elementi pittorici, trasformabili, spostabili, deformabili, in vista di un’armonia puramente artistica, dove il vero riviva liberato da ogni logica sperimentale, e solo quale pretesto, quale geroglifico di cui l’artista si serve per operare una suggestione sul riguardante (SOFFICI, 1959, p. 624-625).

Secondo il critico Trione (2001, p. 51), Soffici, il quale aveva letto *Il problema della forma*, “si sente in sintonia con la riflessione teorica di Hildebrand, che egli considera –insieme con von Marées– un maestro cui si riferisce per elaborare la sua idea di *interpretazione artistica del mondo*”. Nel libro *Il problema della forma*, pubblicato in Germania nel 1893, Hildebrand, aveva, infatti, studiato il processo di interiorizzazione della creazione, secondo il quale l’artista doveva tener conto dei valori spaziali e dei fattori specifici del quadro: “La forma é un prodotto della rappresentazione: non é imitazione, ma costruzione, governata da leggi proprie, valide per tutti gli individui”(TRIONE, 2001 p. 51).

Mário de Andrade, il quale difendeva la necessità di un’arte di partecipazione (FABRIS, 1993, p. 135), non poteva, dunque, condividere in pieno la concezione dell’arte promossa da Soffici in *Primi Principi di una estetica futurista*. Il critico brasiliano, infatti, proprio sulle pagine iniziali del libro di Soffici, aveva inserito una citazione proveniente dall’Etica di Aristotele: “Toda a arte e toda ciência, toda a actividade e toda determinação se propoem um bem qualquer como fim”³⁰⁸ e aveva commentato, ironicamente: “Tenha paciência, seu Soffici!”³⁰⁹.

³⁰⁷ Pubblicato su *La Voce* nel 1911, ripubblicato in SOFFICI (1959).

³⁰⁸ “Tutte le arti e tutte le scienze, tutte le attività e tutte le determinazioni si propongono un bene qualsiasi come fine”.

³⁰⁹ “Abbia pazienza, Soffici”.

3.4 La coscienza nazionale brasiliana e lo spirito religioso della vita: un possibile dialogo con Ardengo Soffici.

Una concezione etica dell'arte si manifesta chiaramente già in una serie di articoli pubblicati sulla *Revista do Brasil* nel 1920, dal titolo "A arte religiosa no Brasil"³¹⁰. In questi scritti, che risentono della sua formazione di cattolico³¹¹, Mário de Andrade relaziona l'idea del bello a quella del bene e della verità e esalta il ruolo della chiesa, la quale, nel passato, si beneficiò "das belas-artes para educar e edificar" (1993, p. 33)³¹². Nei tempi moderni, in cui la chiesa cattolica pare aver perso la sua antica funzione, l'insegnamento dell'arte é garantito, però, dalla scuola, nella quale Mário de Andrade vede estendersi il "critério pedagógico dos helenos [...]" (1993, p. 35)³¹³.

Tuttavia, lo scrittore brasiliano critica, rammaricato, il fatto che la chiesa si sia progressivamente allontanata dal "convívio das artes"³¹⁴: Mário de Andrade considera, infatti, l'arte religiosa come "[...] um tesoro abandonado onde nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração [...]" (1993, p. 44)³¹⁵. Comincia, quindi, col presentare le prime manifestazioni dell'arte religiosa dello stato di Bahia, risalenti al periodo coloniale. Sottolinea gli influssi del barocco portoghese, che in Brasile, però, é diventato più "simples, mais pobre" (1933, p. 47)³¹⁶, non solo, evidentemente, per ragioni estetiche, ma dovuto soprattutto a questioni economiche; alla difficoltà di reperire i materiali, per esempio.

Mário de Andrade inizia col descrivere rapidamente l'interno delle chiese della Bahia e paragona i pittori bahiani ad alcuni artisti europei: Baião é "o Tiépolo da escultura baiana (no sentido de ser grande e assinalar um declínio)" (1993, p. 57)³¹⁷, "Franco Velasco," gênio virgem, não desenvolvido pela fecunda lição dos grandes mestres", (1993, p. 58)³¹⁸ rappresenta, invece,

³¹⁰ Queste quattro cronache, pubblicate sulla *Revista do Brasil* nel 1920 (numeri 49, 50, 52 e 54, rispettivamente di gennaio, febbraio, aprile e giugno) sono state raccolte nell'edizione a cura di KRONBAUER (1993), alla quale rimandiamo per ulteriori approfondimenti.

³¹¹ Cf. POHLIT (1996, p. 8).

³¹² "Delle belle arti per educare e edificare".

³¹³ "Il criterio pedagogico degli elleni".

³¹⁴ "Convivio delle arti".

³¹⁵ "Un tesoro abbandonato dove i nostri artisti potrebbero andare a cogliere motivi di ispirazione [...]".

³¹⁶ "Semplice, più povero".

³¹⁷ "Il Tiepolo della scultura baiana (nel senso di essere grande e segnalare un declino)".

³¹⁸ "Genio vergine, non sviluppato dalla feconda lezione dei grandi maestri".

per il suo vigore, il Delacroix della pittura nazionale; Teófilo, é un “puro e um inocente [...] seu desenho tem quase a ingenuidade dos primitivos” (1993, p. 58)³¹⁹ e la sua pittura ricorda quella di Beato Angelico, “pela pureza da intenção”³²⁰ (1993, p. 58).

Quando analizza l’arte religiosa di Rio de Janeiro, Mário de Andrade si riferisce nuovamente agli artisti primitivi italiani, in particolare di Firenze e di Siena e ne illustra le qualità: i primitivi toscani “não valem apenas com serem o início de escolas nobilíssimas, mas porque se lhes descobre entre o desenho incorreto e o colorido ingênuo, algo de ideal, de inspiração, de puro – um vago perfume de arte, enfim” (1993, p. 64-65)³²¹. Possiamo osservare come le caratteristiche che il critico attribuisce ai primitivi italiani, ossia la purezza e una certa ingenuità vengano utilizzate per qualificare l’ arte religiosa coloniale brasiliana, della quale Mário de Andrade mette in evidenza l’innocenza e la verginità. Allo stesso tempo, tuttavia, inserisce un elemento che distingue i primitivi italiani dai pittori delle chiese coloniali brasiliane: ci tiene, infatti, il critico, quando descrive l’opera di Valentim da Fonseca, a sottolineare che l’artista “nasceu mulato e brasileiro”³²² (1993, p. 67). Quando, poi, presenta la chiesa di São Francisco, che é “[...] afetuosa, é alegre, tem um ar familiar de quem diz: ‘Sente-se. A casa é sua’. É encantadora ao mesmo tempo que é bela [...] é positivamente feia [...]” (1993, p. 68-70)³²³ e quando ne descrive l’interno, esaltando il “carinho no acabado” (1993, p. 71)³²⁴, Mário de Andrade sta adoperando alcune qualità che vengono comunemente attribuite al carattere del brasiliano, come il “carinho”, l’affetto dolce e l’ospitalità, trasferendole alle opere d’arte.

In seguito, il critico, comparando gli angeli della “capela primitiva da Ordem” con quelli del “Presépio de Dela Robbia” (1993, p. 71) e con i bambini della “Ronda de Donatello”, sostiene che negli angeli della cappella della chiesa brasiliana, trova una “beleza mais inocente” (1993, p. 71)³²⁵.

Mário de Andrade passa, poi, alla presentazione dell’arte coloniale dello stato di Minas Gerais ³²⁶, in cui si sviluppò, lontana dal litorale e quindi dalle influenze portoghesi, “a mais

³¹⁹ “Puro e un innocente [...] Il suo disegno possiede quasi l’ingenuità dei primitivi”.

³²⁰ “per la purezza dell’intenzione”.

³²¹ “Non valgono appena per essere l’inizio di scuole nobilissime, ma perchè vi scopriamo tra il disegno incorretto e il colorito ingenuo, qualcosa di ideale, di ispirazione, di puro – un vago profumo di arte, infine”.

³²² “È nato mulatto e brasiliano”.

³²³ “[...] È affettuosa, é allegra, possiede un’aria familiare di chi dice: ‘Siediti. La casa é tua’. È incantatrice e allo stesso tempo bella [...] é positivamente brutta[...].”.

³²⁴ “Tanto affetto nelle rifiniture”.

³²⁵ “Una bellezza più innocente”.

³²⁶ Cf. BOTELHO (2012)

característica arte religiosa no Brasil [...] A Igreja pôde aí [...] proteger um estilo mais uniforme, mais original”³²⁷ (1993, p.78) e le chiese di Minas possiedono, infatti, un carattere “muito mais nacional” (1933, p. 79)³²⁸.

Nella descrizione dell’arte religiosa di Minas, troviamo le radici di quel processo di riscatto del passato coloniale che sarà uno dei motivi fondamentali della critica d’arte di Mário de Andrade (AVANCINI, 1998). Il passato coloniale incarnato, soprattutto, nelle chiese di Minas Gerais, viene contrapposto allo stile da esposizione internazionale, con cui si stanno costruendo le chiese a San Paolo, le quali “poderão [...] ser belas, mas insisto – não são brasileiras [...]”³²⁹ (ANDRADE, 1993, p. 81). Mário de Andrade, tuttavia, immaginando l’ipotesi di venir considerato come un “exaltado patriótico”³³⁰ (1993, p. 89) puntualizza l’obiettivo del suo studio:

“[...] Limitei-me a contar-vos que há por este grande Brasil lindas coisas, que á igreja devemos, e que podem ser vistas, não só com olhos sentimentais de patriota, com olhos humildes de crente, mas com olhos elevados de artista (1993, p. 89)³³¹.

Tuttavia, vedere con gli occhi elevati d’ artista significava, per il critico brasiliano, valorizzare il passato artistico nazionale, come risulta evidente da quanto dichiara in seguito: “Em vez de continuarmos a suave ascensão que trilhamos, buscando na tradição o trigo alimentar, procuramos outros estilos, outras formulas como se pudesse estes comovidamente falar à alma do povo”³³² (1933, p. 90).

Si delineano, qui, due questioni che si riveleranno fondamentali nella critica di Mário de Andrade: da una parte, l’idea della necessità di rintracciare nella tradizione l’alimento, la materia su cui costruire le proprie ricerche artistiche; dall’altra, la convinzione che i modelli stranieri non possano adattarsi all’anima del popolo, il quale, secondo lo scrittore brasiliano, “tem no seu fundo hereditário uma corda sentimental que vibra intensamente a certas visões do passado”

³²⁷ “La più caratteristica arte religiosa nel Brasile [...] La Chiesa ha potuto là [...] proteggere uno stile più uniforme, più originale”.

³²⁸ “Molto più nazionale”.

³²⁹ “Potranno essere [...] belle, ma insisto – non sono brasiliane”.

³³⁰ “Esaltato patriottico”.

³³¹ “[...] Mi sono limitato a raccontarvi che ci sono per questo grande Brasile belle cose, che dobbiamo alla Chiesa, e che possono essere viste, non solo con occhi sentimentali di patriota, con occhi umili di credente, ma con occhi elevati di artista”.

³³² “Invece di continuare la soave ascensione che abbiamo percorso, cercando nella tradizione il grano alimentare, abbiamo cercato altri stili, altre formule come se questi potessero parlare in maniera commossa all’anima del popolo”.

(ANDRADE, 1993, p. 91)³³³. La “corda sentimentale brasiliana”, inoltre, é “quase tão saudosa como a lusitana e ainda acentua essa inclinação pelo sangue da raça escrava e da raça espulsa que lhe corre nas veias” (1993, p. 91)³³⁴.

Il popolo, del quale bisogna riscattare le radici, nella visione di Mário de Andrade, é composto, quindi, dal sentimentale e nostalgico portoghese e dal sangue del negro e dell’indio; il critico brasiliano, sta presentando, in maniera ancora acerba e sottoforma di interrogativo, rivolgendosi, in questo momento, all’istituzione chiesa, quella che sarà l’operazione culturale alla base del suo pensiero estetico e della sua opera, come vedremo più avanti:

Seria demais a Igreja aproveitar todos esses preconceitos ancestrais para influenciar o nosso povo, utilizando-se do pouco de arte que nos ficou do passado, renovando-se com inteligência, criando enfim uma arte tradicional que desperte em nós uma recordação de épocas mortas? (1993, p. 91)³³⁵.

È interessante osservare che, dopo aver posto l’accento sull’arte religiosa dell’epoca coloniale e sull’anima del popolo, il critico analizzi la situazione dell’arte religiosa del suo tempo, a San Paolo che, come avevamo osservato precedentemente, stava subendo un processo di rapide trasformazioni dovute allo sviluppo dell’industrializzazione e all’immigrazione di massa.

Mário de Andrade critica l’eclettismo degli stili delle nuove costruzioni di San Paolo e il fatto che gli artisti della città moderna non si ispirino al barocco portoghese dell’epoca coloniale, ma copino in maniera pedissequa i modelli europei: ‘Queríamos ser progressistas, reformadores, cubistas, fomos buscar o que não era nosso, imitamos sem altivez, copiamos sem engenho [...]’ (ANDRADE, 1993, p. 92)³³⁶. L’imitazione dei modelli stranieri é ancora meno giustificata, secondo il critico brasiliano, quando si tratta di costruire una chiesa parrocchiale, di quartiere, le cui caratteristiche sono ben differenti da quelle di una cattedrale:

[...] A catedral é a confirmação universalizada de uma crença, abrigando ali – de todos os cidadãos, os forasteiros; a igreja paroquial responde às necessidades diárias duma povoação, é a lareira onde se reúne a família, nos domingos, para

³³³ “Ha nel suo fondo ereditario una corda sentimentale che vibra intensamente a certe visioni del passato”, traduzione nostra.

³³⁴ “Quasi tanto nostalgica come la lusitana e ancora accentua questa inclinazione con il sangue della razza schiava e della razza espulsa che gli scorre nelle vene”.

³³⁵ “Sarebbe troppo se la Chiesa approfittasse di tutti questi preconcetti ancestrali per influenzare il nostro popolo, utilizzando un pò di arte che ci resta del passato, rinnovandosi con intelligenza, creando infine un’arte tradizionale che risvegli in noi un ricordo delle epoche morte?”.

³³⁶ “Volevamo essere progressisti, riformatori, cubisti, siamo andati a prendere quello che non era nostro, abbiamo imitato senza alterigia abbiamo copiato senza ingegno [...]”.

cantar o credo consolador. O seu estilo deve ser regional e tradicional: ligar-se ao passado, correspondendo às inclinações do presente (ANDRADE, 1993, p. 94)³³⁷.

Tuttavia, lo scrittore brasiliano, nella conclusione del suo articolo, si abbandona a un momento d'ottimismo, quando, quasi paradossalmente, dichiara di sperare in un futuro migliore perché “[...] O tradicionalismo agita-se em nossa terra. Esta boa cidade de São Paulo já possui artistas que procuram descobrir nas páginas de pedra das Igrejas centenárias o credo dum novo estilo” (ANDRADE, 1993, p. 95-96)³³⁸.

La conclusione dell'articolo acquista particolare interesse non solo perché Mário de Andrade propone la creazione di un nuovo stile che affondi le sue radici nel passato coloniale, ma anche perché, mentre precedentemente il critico aveva sostenuto che l'arte religiosa brasiliana doveva essere contemplata con occhi d'artista, e quindi il suo lavoro non doveva venir confuso con quello di un esaltato patriottico, ora, invece, propone che la chiesa tragga profitto dal movimento nazionalista dell'arte:

[...] É de crer que a Igreja, quando se acentuar com mais firmeza esse movimento nacionalista da arte, que ainda vage nos linhos da infância, enfim realizando o belo arquitetônico de fundo tradicional, é de crer que a Igreja saiba se aproveitar dele e nos dê ainda templos nossos, capelas brasileiras onde a comoção religiosa da raça palpita [...] sob a proteção do nosso católico passado [...] (ANDRADE, 1993, p. 96)³³⁹.

L'anno successivo, in una cronaca dal titolo “Itanhaen”, del gennaio 1921, scritta in seguito alla visita di una chiesa e di un convento sul litorale dello stato di San Paolo, Mário de Andrade esalta nuovamente la tradizione, che contrappone alla “poeira vazia de progresso [...]”(ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 62)³⁴⁰. Prima ancora di entrare nelle questioni propriamente artistiche, fa una critica al moderno fenomeno del turismo, lamentandosi degli

³³⁷ “[...] La cattedrale é la conferma universalizzata di una credenza, accogliendo là – di tutti i cittadini, i forestieri; la chiesa parrocchiale risponde alle necessità quotidiane di una popolazione, è il caminetto dove si riunisce la famiglia, le domeniche, per cantare il credo consolatore. Il suo estilo deve essere regionale e tradizionale: legarsi al passato, corrispondendo alle inclinazioni del presente”.

³³⁸ “[...] Il tradizionalismo si agita nella nostra terra. Questa buona città di San Paolo possiede già alcuni artisti che cercano di scoprire nelle pagine di pietra delle Chiese centenarie il credo di un nuovo stile”.

³³⁹ “[...] Bisogna credere che la Chiesa, quando si accentuerà con più fermezza questo movimento nazionalista dell'arte [...] realizzando il bello architettonico di fondo tradizionale, bisogna credere che la Chiesa ne sappia trarre profitto e ci dia ancora templi nostri, cappelle brasiliane dove palpiti la commozione religiosa della razza [...] sotto la protezione del nostro passato cattolico [...]”.

³⁴⁰ ANDRADE, M. Itanhaen. *Os debates*. São Paulo, s. p., 24 jan. 1921. “Polvere vuota di progresso [...]”.

stranieri in ferie, “[...] enriquecendo dois ou três albergueiros italianos [...]” (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 62)³⁴¹: il cosmopolitismo e la costruzione delle strutture balneari vengono giudicati in maniera negativa:

É um fato que me irrita soberanamente essa invasão de homens e culturas novas, que prejudicam o caráter vivo e cru de certas cidades. Terra velha deve conserva-se velha, quando mais não seja, para o meu instinto administrador de artista (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 62)³⁴².

In seguito, quando descrive il convento della città, valorizza nuovamente le caratteristiche dell’arte barocca; sostiene, infatti, che “o estilo barroco só produziu obras sentitamente belas onde a fantasia não se tornou erudita e por isso pretenciosa” (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 64)³⁴³. Si rivela, *in nuce*, la critica che Mário de Andrade effettuerà nei confronti della cultura erudita, che non condanna, ma che giudica inappropriata a esprimere energia vitale e spontaneità: “Sobre o ponto de vista da comoção artística, perdoem-me eruditos, historiadores e críticos de arte, agrada-me muito mais uma igreja de Ouro Preto que [...] a Cartuxa de Parma [...]”(ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 64)³⁴⁴.

Il critico presenta, poi, il mosaico della chiesa, il cui “[...] primitivismo quase adâmico”³⁴⁵ viene associato a “[...] imaginários quase selvagens da arte negra, posta em moda por Gauguin” (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 64)³⁴⁶. La differenza, tuttavia, tra il primitivismo dell’opera brasiliana e quello di Gauguin, non consiste, per il de Andrade, nella qualità delle opere, ma nella ricezione di queste: infatti, “em Paris fariam furor. Aqui jazem desamparadas, num edificio aberto, sob a guarda augusta mas indiferente da solidão” (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 64)³⁴⁷. Ecco, allora, che si delinea, anche se in maniera piuttosto ironica, uno dei futuri progetti culturali dello scrittore brasiliano: “Índa um dia, para eu ler, hei de escrever um

³⁴¹ “Arricchendo due o tre albergatori italiani”.

³⁴² “É um facto que me irrita tremendamente questa invasione di uomini e culture nuove, che pregiudicamo il carattere vivo e crudo di alcune città. Terra vecchia deve conservarsi vecchia, almeno per il mio istinto amministratore di artista”.

³⁴³ “Lo stile barocco ha prodotto solamente opere sentitamente belle dove la fantasia, non é diventata erudita e per questo pedante”.

³⁴⁴ “Dal punto di vista della commozione artistica, mi perdonino eruditi, storici e critici ‘arte, mi piace molto di più una chiesa di Ouro Preto che [...] la Certosa di Parma [...]”.

³⁴⁵ “Primitivismo quase adamico”.

³⁴⁶ “Immaginari quasi selvaggi dell’arte negra, messa in voga da Gaugini”.

³⁴⁷ “A Parigi farebbero furore. Qui giacciono senza protezione, in um edificio aperto, sotto la custodia augusta ma indifferente della solidudine”.

artigo sobre a necessidade de cuidarmos mais um pouco das obras de arte, boas e más, que nós legou o nosso estreito passado” (ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 64)³⁴⁸. Curare e valorizzare le opere del passato sarà, dunque, l’operazione fondamentale per la creazione di “uma arte nacional brasileira e não pensões de viagens à Europa e ‘interiores’ de Normandia. [...]”(ANDRADE, 1921, apud POHLIT, 1996, p. 64)³⁴⁹.

Successivamente, Mário de Andrade, in una cronaca pubblicata su *Ilustração Brasileira* nel febbraio del 1921³⁵⁰, ammira la diffusione, a San Paolo, di uno stile neocoloniale, “que um grupo de arquitetos nacionais e portugueses [...] procura lançar”³⁵¹. Dopo aver affermato che non ci furono in Brasile tentativi di “nacionalizar a arquitetura, estilizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artístico”³⁵² il critico saluta felicemente la possibile creazione di “um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado”³⁵³ e, non senza un tocco di ironia, afferma: “[...] Quero crer que São Paulo será o berço duma fórmula de arte brasileira porque é bom acreditar em alguma coisa”³⁵⁴.

La conclusione della cronaca, contiene, in nuce, quello che sarà il significato più profondo del movimento modernista brasiliano, caratterizzato dalla relazione tra il desiderio di un’arte moderna, sulle orme delle conquiste dell’avanguardia europea, e la volontà di creare un’arte tradizionale brasiliana: scrive, infatti, Mário de Andrade: “embora perturbado [...] pela vontade de ser atual, europeu e futurista, o meu estado vai dar um estilo arquitetônico ao meu Brasil. Ah!...deixem-me sonhar!”³⁵⁵.

Nel 1923, pubblica sulla *Revista do Brasil*, la serie “Crônicas de arte”: in questi scritti, inizia a delinearsi un progetto culturale in cui “[...] o novo passa a ser concebido como espaço de

³⁴⁸ “Ancora un giorno, affinché io possa leggerlo, devo scrivere un articolo sulla necessità de occuparci un pò di più delle opere del passato, buone e cattive, che il nostro stretto passato ci ha lasciato”.

³⁴⁹ “Un’ arte nazionale brasiliana e non pensioni di viaggi in Europa e ‘interni’ di Normandia [...]”.

³⁵⁰ ANDRADE, M. De São Paulo –III. **Ilustração Brasileira**, ano 8, n. 6, Rio de Janeiro, p. 91-98, fevereiro de 1921. In *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. /organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

³⁵¹ Ibidem, p. 97. “Che um gruppo di architetti nazionali e portoghesi [...] cerca di lanciare”, traduzione nostra.

³⁵² Ibidem. “Nazionalizzare l’architettura, stilizzando e approfittando dei motivi che ci presenta il nostro Piccolo passato artistico”.

³⁵³ Ibidem, p. 98. “Uno stile nostyry, molto più grato al nostro sguardo, ereditariamente nostalgico delle linee anziane e próprio al nostro clima e al nostro passato”.

³⁵⁴ ANDRADE, M. De São Paulo –III. **Ilustração Brasileira**, ano 8, n. 6, Rio de Janeiro, p. 98, fevereiro de 1921. “Voglio credere che San Paolo sarà la culla di una formula di arte brasiliana perché é buono credere in qualcosa”.

³⁵⁵ Ibidem. “Sebbene turbato [...] dalla volontà di essere attuale, europeo e futurista, il mio stato darà uno stile architettonico al mio Brasile. Ah!...lasciatemi sognare”.

tensões entre o passado e o presente e a tradição é dialeticamente reinterpretada”(CAMPOS, 2011, p. 185)³⁵⁶. Il rapporto tra nazionalismo e cosmopolitismo, tra avanguardia e tradizione, si riflette anche nella scelta delle opere che Mário de Andrade comincia a collezionare proprio in questi anni: secondo Batista, infatti, nel 1923 “sono tre le linee di interesse maggiore del collezionista: le opere dei modernisti brasiliani, le opere di artisti moderni stranieri, di tedeschi (Seewald) e degli integranti della Scuola di Parigi (Chagall) [...]”(1998, p. XXVI, traduzione nostra).

Nella cronaca dal titolo “Convalescença”, intanto, Mário de Andrade, dopo aver considerato il futurismo, diffusosi a San Paolo tra il 1920 e il 1922, come un incidente, una specie di malattia gravissima, sostiene la necessità di curare quella febbre delirante, collocandosi “dentro do tradicionalismo, sem o qual ninguém vive” (ANDRADE, 1923, apud POHLIT, 1996, p. 108)³⁵⁷. Il critico, in seguito, presenta quelle che saranno le radici su cui si costituirà questo tradizionalismo brasiliano: la terra, la comprensione storica della razza e la língua.

In un articolo del settembre 1924, pubblicato sulla *Revista do Brasil*, dal titolo “Osvaldo de Andrade”, lo scrittore approfondisce il problema della tradizione, cominciando col porre un interrogativo riguardo all’origine della coscienza nazionale brasiliana, ricercata, inizialmente, nelle fonti della letteratura romantica, le quali, tuttavia, non lo soddisfano:

As poucas tentativas dum Basílio da Gama, dum Gonçalves Dias, dum Alencar eram falhas porque intelectuais em vez de sentidas, porque dogmáticas em vez de experimentais, idealistas em vez de críticas e práticas, divorciadas do seio popular, descaminhadas da tradição, ignorantes dos fatos e da realidade da terra
³⁵⁸ (ANDRADE, 1924, apud BATISTA, 1972, p. 224)³⁵⁹.

Secondo Mário de Andrade, in quell’epoca, “ainda não existia uma consciência nacional”³⁶⁰ e, sebbene gli scrittori del romanticismo fossero “um grupo de homens orgulhosos

³⁵⁶ “[...] il nuovo passa a essere concepito come spazio di tensioni tra il passato e il presente e la tradizione è dialeticamente reinterpretata”.

³⁵⁷ ANDRADE, M. Convalescença. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro-São Paulo, n. 92, s. p. Ag. 1923. “Nel tradizionalismo, senza del quale nessuno vive”

³⁵⁸ “I pochi tentativi di un Basílio da Gama, di un Gonçalves Dias, di un Alencar erano fallimenti perché intellettuali anziché sentiti, perché dogmatici e non sperimentali, idealisti anziché critici e pratici, divorziati dal seno popolare, allontanati dalla tradizione, ignoranti dei fatti e della realtà della terra”.

³⁵⁹ ANDRADE, M. Osvaldo de Andrade. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 105, p. 26-32, sett., 1924.

³⁶⁰ “Ancora non esisteva una coscienza nazionale”.

da sua nacionalidade”³⁶¹, questi elementi, da soli, non erano sufficienti a provocare e a dare origine a una coscienza nazionale, la quale, per il critico brasiliano, doveva essere “ íntima, popular e unânime”³⁶².

Ciò che il de Andrade criticava, quindi, del movimento romantico era l’eccessivo intellettualismo, il dogmatismo e l’ idealismo che avevano impedito agli scrittori dell’epoca di avvicinarsi veramente alla cultura popolare, la quale, per il critico, costituiva la fonte imprescindibile per la creazione di un’arte tradizionale brasiliana: “Era preciso pois auscultar, descobrir [...]: ajudar o aparecimento da consciência nacional”³⁶³.

Sulla base di questi presupposti, Mário de Andrade valorizzava l’operazione culturale dei modernisti, sorta, appunto, dalla volontà di contribuire a far emergere la coscienza nazionale brasiliana e, prendendo come esempio il poeta Oswald de Andrade e la pittrice Tarsila do Amaral, il critico sosteneva che, a differenza degli scrittori romantici,

O Brasil não é para tais artistas um assunto literário escolhido entre mil. É preocupação imperiosa que abrange mesmo os seus gestos europeus. A realidade brasileira, agora criticada e não apenas sentimental caracteriza já claramente o trabalho desse grupo, não escola, grupo que por vários caminhos se dirige para o mesmo fim. É trabalho consciente [...]³⁶⁴.

Quando Mário de Andrade afferma che la realtà brasiliana non viene più compresa solamente dal punto di vista sentimentale, ma criticata attraverso un lavoro cosciente, non ci sembra del tutto inappropriato intravedere, nuovamente, un possibile punto di contatto con i *Primi principi di una estetica futurista* di Soffici, il quale, anche se in quel momento non si riferiva all’identità nazionale, ma piuttosto all’importanza, nell’atto della creazione, dei valori puramente artistici, aveva sostenuto che é con la creazione cosciente e volontaria, con “la coscienza artistica che comincia il fatto arte” (SOFFICI, 1959, p. 688).

Questa nostra considerazione si basa anche sulla lettura di un articolo che il de Andrade pubblicherá sul *Diário Nacional* nel 1927, riferendosi, nuovamente alla pittura di Tarsila do Amaral. L’artista, secondo il critico brasiliano, “dentro da história da nossa pintura ela foi a

³⁶¹ “Un gruppo di uomini orgogliosi della propria nazionalità”.

³⁶² “Íntima, popolare e unanime”.

³⁶³ “Era necessario dunque sentire, scoprire [...]: contribuire all’apparizione della coscienza nazionale”.

³⁶⁴ Il Brasile non é per questi artisti un argomento letterario scelto tra mille. È preoccupazione imperante che comprende anche i loro gesti europei, la realtà brasiliana, adesso criticata e non appena sentimentale caratterizza già chiaramente il lavoro di questo gruppo, non scuola, gruppo che attraverso vari cammini si dirige verso lo stesso fine. È un lavoro cosciente [...].”.

primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional” (ANDRADE, 1927, apud POHLIT, 1996, p. 152)³⁶⁵. Mário de Andrade spiegava, in seguito, che il fondamento di questa nazionalità non era da ricercare nel tema, come per esempio nella pittura di Almeida Junior, il quale si era dedicato alla rappresentazione dell’uomo dell’entroterra di San Paolo, ma

[...] o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: un certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena [sic], cheia de moleza e de sabor forte [...] (ANDRADE, 1927, apud POHLIT, 1996, p. 152)³⁶⁶.

Riappaiono, nella descrizione che Mário de Andrade compie dell’opera di Tarsila do Amaral, due punti fondamentali che il critico aveva potuto trovare nello scritto di Soffici: la critica, la volontà cosciente all’origine del fatto artistico e l’importanza assegnata ai valori essenziali dell’opera d’arte:

[...] Tarsila conseguiu aquela realização plástica tão intimamente nacional [...] Esse me parece o mérito essencial da pintura de Tarsila. O que mais admiro nela, porém, é que conseguindo essa psicologia nacional na sua técnica ela não tenha prejudicado nem um pouquinho a essência plástica que a pintura requer pra ser pintura. Isso é extraordinário. Num equilíbrio admirável entre expressão e realização formal, ela prova bem o que pode uma imaginação criadora a serviço duma cultura inteligente e crítica. (ANDRADE, 1927, apud POHLIT, 1996, p. 152)³⁶⁷.

La valorizzazione della coscienza nazionale brasiliana si relazionava, inoltre, alla proposta di “[...] uma conduta de vida e de uma atitude intelectual, não desconectadas uma da outra” (MORAES, 2003, p. 62)³⁶⁸. Gli artisti, secondo Mário de Andrade, oltre a non abbandonarsi all’imitazione pedissequa dei modelli europei, dovevano, infatti, evitare di rifugiarsi nell’erudizione e “vivere con spirito religioso la vita”.

³⁶⁵ ANDRADE, M. Tarsila. **Diário Nacional**. São Paulo, s.p., 21 dez. 1927. “Nella storia della nostra pittura lei è stata la prima che ha ottenuto un’opera di realtà nazionale”.

³⁶⁶ [...] Ciò che proprio rende quella brasilianità immanente dei suoi quadri é la propria realtà plastica: un sicuro e ben approfittato provincialismo di forme e di colore, una sistematizzazione intelligente del cattivo gusto che è di un buon gusto eccezionale, una sentimentalità intima, un po’ piccola, piena di mollezza e di sapore forte [...]”.

³⁶⁷ “[...] Tarsila há raggiunto quella realizzazione plástica così intimamente nazionale [...] Questo mi sembra il merito essenziale della pittura di Tarsila. Quello che ammiro di essa, tuttavia, é che ottenendo quella psicologia nazionale nella sua tecnica non ha perduto nemmeno un pochino l’essenza plastica che la pittura richiede per essere pittura. In un equilibrio ammirabile tra espressione e realizzazione formale, lei prova bene ciò che può un’immaginazione creatrice al servizio di una cultura intelligente e critica”.

³⁶⁸ “[...] De uma conduta de vida e de uma atitude intelectual, não desconectadas uma da outra”.

Questo concetto appare in una lettera del 10 novembre 1924, indirizzata a Carlos Drummond de Andrade, nella quale Mário de Andrade suggerisce al poeta, che considera un uomo di gabinetto e che in seguito definirà un intellettuale alla francese, di uscire dallo studio e fermarsi a parlare con gente non istruita:

[...] E então parar e conversar com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! [...] é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião [...] (ANDRADE, 1982, p. 21-22)³⁶⁹.

Ancora una volta, ci pare possibile stabilire un punto di contatto con alcune riflessioni che Ardengo Soffici aveva sviluppato nella rivista del 1920, “Rete mediterranea”, presente, come abbiamo precedentemente osservato, nella biblioteca dell’intellettuale brasiliano. Nella “Dichiarazione preliminare”, Soffici aveva parlato, infatti, della trasformazione che era avvenuta in lui, in seguito all’esperienza della guerra, quando era entrato in contatto con la massa dei soldati, lontano dalle “*elites* discutibili” (SOFFICI, 1920, p. 7).

Mário de Andrade, sottolinea un brano in cui lo scrittore italiano sostiene come “[...] sia ingiusto e vano il confinarsi, come ho fatto io, in un circolo di gente che fa il nostro proprio mestiere; fra artisti, poeti, filosofi o sedicenti tali” (SOFFICI, 1920, p. 7). La guerra, secondo Soffici, avrebbe dovuto insegnare a molti intellettuali

quanta umanità, quanta bellezza, spontaneità di vita e di sensi, si trovi oltre i nostri confini artificiali, fra i componenti, poco visti, ma non per questo meno degni, di quella massa che è poi quasi tutta l’umanità, e che noi, battezziamo in blocco e con disprezzo: borghesia! (SOFFICI, 1920, p. 7).

Vivere la vita con spirito religioso non implica, quindi, un’esperienza trascendente; significa, piuttosto, aderire in maniera integrale a tutte le manifestazioni della cultura: Mário de Andrade e Ardengo Soffici propongono, dunque, un riavvicinamento ai valori popolari; entrambi sembrano condividere, poi, il medesimo senso di superiorità aristocratica rispetto a quella massa di cui vogliono esaltare la tradizione. Ardengo Soffici ha partecipato, infatti, alla guerra come

³⁶⁹ “[...] E allora fermarsi e chiacchierare con persone chiamate BASSE e ignoranti! Com’è GOSTOSO! [...] é con queste persone che si impara a sentire e non con l’intelligenza e l’erudizione livresca. Essi conservano lo spirito religioso della vita e fanno tutto sublimemente in un rituale illuminato di religione[...]”.

ufficiale, e Mário de Andrade promuove un'arte erudita “que tivesse suas raízes no gênio popular brasileiro” (CHIARELLI, 2007, p. 88)³⁷⁰.

Si riflette, inoltre, nella valorizzazione della cultura popolare, l'influenza della formazione plurale e poliedrica di entrambi. Mário de Andrade, nella stessa lettera, dichiara infatti a Drummond: “Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma manifestação da vida me é indiferente” (ANDRADE, 1982, p. 21)³⁷¹. Soffici, in una pagina del suo famoso *Giornale di bordo*, aveva annotato: “[...]: perché non gustare il riposo del luogo comune, della banalità, che sono come sonnellini al sole, tra il fremito della vita – una stasi mistica del pensiero, contando i travicelli della camera?” (SOFFICI, 1961, p. 118).

³⁷⁰ “Che avesse le sue radici nel genio popolare brasiliano”.

³⁷¹ “Mi é sempre piaciuto molto vivere, in modo tale che nessuna manifestazione della vita mi é indifferente”, traduzione nostra.

CAPITOLO 4

L' IDENTITÀ NAZIONALE NELLA CRITICA D'ARTE DURANTE GLI ANNI DELLA DITTATURA

4.1 Medardo Rosso tra classicismo e realismo

La valorizzazione dell'opera di Medardo Rosso, a cui Soffici si era dedicato sulle pagine de *La Voce* nel 1909, continua sulla sua rivista personale, *Rete Mediterranea*, del 1920, in uno scritto dal titolo "I disegni di Medardo Rosso (con 4 riproduzioni)". Come avevamo osservato nei capitoli precedenti, *Rete Mediterranea* era nata in seguito all'esperienza della guerra e si inseriva nella più generale messa in discussione delle avanguardie, avvenuta in Europa intorno agli Venti, a cui si è soliti dare il nome di "ritorno all'ordine". Secondo Bartolini (1994, p. 19), "i termini fondamentali del discorso che Soffici sviluppa su << Rete Mediterranea >>, ruotano intorno ai concetti di 'italianità' e di classicità', concetti a lui non nuovi [...]". Una delle prime qualità, infatti, che il critico toscano mette in evidenza dei disegni di Rosso è proprio

[...] un carattere di preta italianità, e ciò li distingue, non solo da ogni manifestazione artistica dello stesso genere straniera e contemporanea, ma anche da tutto quanto si fa in Italia, dove, negli ultimi trenta o quaranta anni, sono andati diffondendosi tra pittori e scultori non so che manierismi di origine esotica, specialmente tedesca ed inglese, balordi vezzi di stilizzazioni arcaiche o decorative diseredate di qualsiasi potenza suggestiva ed ingenuità rappresentativa (SOFFICI, 1920, p. 36).

Negli anni immediatamente precedenti alla fondazione di *Rete Mediterranea*, Soffici aveva discusso a proposito del tema dell'identità artistica nazionale con il pittore Carlo Carrà; i due artisti stavano criticando, in quegli anni, l'esperienza dell'avanguardia in vista della creazione di un'arte nuova. Scriveva, infatti, Soffici, in una lettera del 5 febbraio 1918 (SOFFICI, 1983, p. 110): "[...] Del resto vedrai che siamo non solo d'accordo, ma identicamente orientati con gli amici Chirico e Savinio. Faremo l'arte italiana NOI". La risposta di Carrà, del 7 febbraio, è interessante per comprendere come i due artisti stessero cercando di allontanarsi sempre più dalle influenze dell'arte francese: "La lettera che ti avevo scritto voleva appunto affermare il

nostro bisogno di italianità [...] Abbasso il mal francioso! [...] Con te, con Savinio e con De Chirico costruiremo l'arte moderna italiana" (1983, p. 110).

Alcune di queste riflessioni saranno tema degli articoli pubblicati su *Valori Plastici*, la rivista diretta da Mario Broglio, che uscirà nel novembre del 1918³⁷². Su *Valori Plastici* scriveranno, tra gli artisti principali, Soffici, De Chirico, Savinio, Carrà e lo stesso Broglio, il quale si scaglierà contro il movimento dell'avanguardia partendo da una forte critica dell'impressionismo. In una lettera indirizzata a Soffici, del 2 febbraio 1918, Carrà aveva appunto criticato l'impressionismo di Jules Laforgue che gli pareva "naturalmente limitato [...] alle superfici fenomeniche dei moderni problemi [...]" (CARRÀ, 1983, apud RICHTER, 1986, p. 274), sostenendo, invece, che la modernità esigeva "sodezze sotterranee" e uno "spirito tangibile" (CARRÀ, 1983, apud RICHTER, 1986, p. 274).

Tornando, quindi, all'articolo di Soffici su Medardo Rosso, non ci parrebbe del tutto azzardato ritenere che questo scritto non sia estraneo alle riflessioni estetiche che circolavano nell'ambiente intorno a *Valori Plastici*; il critico toscano, il quale, nel saggio del 1909 pubblicato su *La Voce*, aveva messo in rapporto la scultura di Medardo Rosso con la pittura dell'impressionismo francese, esaltandone la modernità e la resa della fugacità del presente, ora definiva, infatti, l'opera dell'artista italiano, "classica":

Tanto che, se una definizione di questa parte dell'opera di Medardo Rosso si dovesse dare, non é certo quella di impressionistica che le converrebbe, ma di classica: come classica è la sua scultura, secondo appare meglio ogni giorno. Lo so che questo vocabolo non è tale da piacer molto all'amico mio; ma classico non vuol dire, in fondo, perfetto e definitivo, qualunque sia la teoria che l'artista ha seguito nel suo cammino verso questa perfezione felicemente raggiunta? (SOFFICI, 1920, p. 40).

Soffici, inoltre, dopo aver ribadito alcune delle qualità dell'opera di Rosso, come l'immediatezza espressiva e la profondità dello stile, che già aveva evidenziato nel saggio del 1909, in linea con la rivalutazione dell'identità artistica nazionale, propria di quegli anni, sosteneva, a proposito dei disegni dell'artista, che " [...] nel chiaroscuro risiede il segreto di tanta efficacia [...]" (1920, p. 38). Non ci sembra del tutto casuale che Soffici si soffermi su questa qualità dell'opera di Rosso, proprio dopo aver affermato che i suoi disegni erano caratterizzati da

³⁷² Cf RICHTER (1969, p. 274).

una “pretta italianità”. Se prendiamo in considerazione, infatti, una lettera indirizzata a Carrà durante gli anni del futurismo, del 27 luglio 1913, possiamo osservare come il critico toscano, già allora, avesse suggerito all’amico e al pittore Boccioni di evitare i pericoli di un accentuato cromatismo: “[...] Avete riflettuto che nel tono, nel chiaroscuro sta la forza della pittura quale l’intendiamo noi? La pittura italiana si è sempre distinta dalle altre [...] per una solidità e concretezza capaci di dare il senso pieno del visibile” (SOFFICI, 1983, p. 30-31).

Se, tuttavia, Soffici e Carrà si erano trovati d’accordo per quanto riguarda la critica dell’esperienza avanguardista e concordavano sulla necessità di richiamarsi alla tradizione italiana, è pur vero che essi stavano svolgendo la propria ricerca artistica a partire da presupposti differenti. Nell’articolo “Pittura metafisica” pubblicato sul primo numero di *Rete Mediterranea*, Soffici, infatti, dopo aver elogiato il libro di Carrà, che considerava, tra l’altro, “uno dei migliori pittori di questo tempo” (SOFFICI, 1920, p. 77), e dopo aver sottolineato che “l’epoca delle ricerche, delle analisi e degli acerbi arbitri [...]” (1920, p. 78) doveva terminare, percepiva, nel libro dell’amico, “un inavvertito reazionarismo” (1920, p. 77), che lo aveva indotto a scrivere: “E vien voglia di dire: Attento! Che per reagire all’impressionismo e al futurismo tu non approdi all’arcaismo e all’accademia Carrà!” (SOFFICI, 1920, p. 78).

Per meglio comprendere cosa intendesse Soffici per arcaismo, ci sembra necessario prendere in considerazione l’articolo “Preraffaellismo”, pubblicato sempre sul primo numero di *Rete Mediterranea*. Qui Soffici aveva spiegato che un artista che andasse alla ricerca

dello stile, della grandezza sintetica, della sublimità di espressione atta a superare vittoriosamente le contingenze e le epoche [...] trova che quel suo problema di capitale importanza è stato risolto infinite volte in modo magnifico nel passato, e tanto più magnifico quanto più il passato è remoto (SOFFICI, 1920, p. 72).

Non era, tuttavia, il riferimento all’antico che spaventava Soffici, quanto piuttosto il “credere [...] che lo studio *passivo* – se non addirittura superficiale – di quella grandezza sia il cammino più diritto a far grande [...]” (SOFFICI, 1920, p. 73). A partire, dunque, dall’analisi dell’opera dei primi artisti che erano caduti nell’errore dell’arcaismo, ossia i preraffaelliti inglesi, poi il tedesco von Marées e Puvis de Chavannes in Francia, il critico toscano includeva nella categoria del preraffaellismo anche Gauguin, Van Gogh, Serusier, i quali avevano fatto parte di quelle scuole “che si son date come compito estetico la reazione al realismo ed

all'impressionismo" (SOFFICI, 1920, p. 74). Nonostante questi artisti si fossero rivolti non all'opera di Giotto, precedente il Rinascimento (come i preraffaelliti inglesi), ma all'arte extraoccidentale, ciò non eliminava il problema che essi avessero, secondo il critico, seguito il medesimo principio, ossia quello di "evadere dal presente per cercare, in una espressione del passato [...], le norme che conferiscano ad una espressione artistica che vorrebbe essere attuale e persino del futuro" (SOFFICI, 1920, p. 74). Alla scuola preraffaellita appartenevano, secondo Soffici, anche il cubismo, il fauvismo, e il dadaismo: insomma, tutti quei movimenti artistici i quali avevano rifiutato lo "studio diretto della natura come si manifesta alla nostra fantasia *attuale*" (SOFFICI, 1920, p. 75, corsivo dell'autore).

Lo scrittore, in realtà, stava criticando, indirettamente, le tendenze astraenti sviluppatesi a partire dalle ricerche artistiche dell'avanguardia: il problema non era tanto il fatto che quei movimenti si fossero rivolti all'antico, ma che quel riferirsi alla tradizione fosse basato su processi accentuatamente formali e intellettualistici. Infatti, nello stesso articolo, egli aveva affermato che, nonostante la soluzione della ricerca dello stile fosse un problema essenzialmente d'ordine personale e non può esser perciò risolto che individualmente" (SOFFICI, 1920, p. 75) era pur vero che "[...] non si può dare arte viva e potente se non sia fondata sullo studio indefesso della natura e di sé, nella consustanziazione della realtà e dello spirito [...]" (SOFFICI, 1920, p. 75).

L'artista toscano, in seguito, aveva indicato i suoi maestri (Cézanne, Renoir e Fattori), cioè "[...] quei moderni i quali [...] hanno domandato agli antichi e ai loro predecessori più vicini quale fosse il loro segreto per essere del loro tempo e grandi; che scopertolo se ne sono serviti per continuare la tradizione [...]" (1920, p. 76).

Per comprendere ancora meglio la critica che Soffici effettuava nei confronti dell'arcaismo delle ricerche artistiche contemporanee, può essere utile soffermarsi su un articolo pubblicato sull'ultimo numero di *Rete Mediterranea*, dal titolo "Bilancio dell'arte francese contemporanea – Gauguin, Seurat; Matisse, Picasso, Derain". Qui, ci è sembrato particolarmente interessante osservare quello che l'artista toscano scrive a proposito di Derain, il quale in quegli anni stava riscuotendo molto successo tra i critici e la sua pittura veniva ammirata per "un'apparenza di audacia, di novità, di un ritrovato rispetto o culto, e di un'applicazione dei valori e dei metodi della buona tradizione pittorica [...]" (SOFFICI, 1920, p. 370). L'opera di Derain era, invece, secondo Soffici, fatta "di reminiscenze, di imitazioni [...]" (1920, p. 370) e

veniva considerata come “una restaurazione [...] una reazione estetica, con risultati di semplice primitivismo artificiale e di arcaismo freddo e vuoto” (1920, p. 370).

Nella conclusione di questo saggio, Soffici ribadiva le sue preferenze nel campo artistico: sosteneva che solamente Degas, Renoir e Cézanne potevano essere considerati, dopo Courbet “[...] i pittori veramente grandi, i quali avrebbero potuto gloriarsi di aver raccolto l’insegnamento di quell’ottimo sincero, sano artista” (1920, p. 370). Il problema che Soffici evidenziava era sempre il medesimo, già delineato nell’articolo “Preraffaellismo”, cioè che

[...] i capiscuola successivi non hanno saputo produrre nulla di sincero e vitale; ma hanno anzi cacciato la pittura francese in vicoli senza uscita, svolgendola dalle sue tendenze normali, traendola, anzi, a ritroso, verso modi espressivi convenzionali, artificiali, non adeguati al sentimento e al concetto che oggi abbiamo della vivente natura (1920, p. 371).

Possiamo osservare come la critica che Soffici realizzava nei confronti dell’arcaismo fosse, in realtà, legata all’esaltazione, da parte dello scrittore toscano, della cultura realistica, che aveva in Courbet il suo fondatore: non era, quindi, il ritorno all’arte antica o extraoccidentale che Soffici condannava, ma la componente astraente di questo rifarsi alla tradizione, che allontanava l’arte, evidentemente, dal contatto con la natura, elemento imprescindibile della ricerca artistica, secondo il critico. Non è un caso, infatti, che l’articolo sul bilancio dell’arte francese terminasse con la seguente affermazione: “Con Dada pittorico sembra aver termine il periodo glorioso, o anche più semplicemente interessante della pittura francese” (SOFFICI, 1920, p. 371).

Se consideriamo, poi, le lettere che Soffici scriveva a Carrà proprio in quegli anni, i principi della sua riflessione estetica risultano ancora più chiari. Il critico toscano, infatti, continuava a sostenere il grave pericolo di perdersi, imitando l’antico, in un processo tutto interiore, fondamento, invece, della pittura metafisica, che, tra l’altro, aveva efficacemente definito nell’articolo dedicato al libro dell’amico Carrà come “[...] la gravità pensosa che assume il fenomeno riflesso in una coscienza di artista purificata da ogni ambizione che non sia quella di arrivare alla grandezza per mezzo della spiritualizzazione della materia, e cioè dello stile” (SOFFICI, 1920, p. 78).

In una lettera del 4 gennaio 1921, è evidente la critica che Soffici rivolgeva nei confronti della dimensione cerebrale delle ricerche artistiche di Carrà, il quale, secondo l’intellettuale toscano, si stava allontanando sempre più da un contatto reale con la natura:

[...] è necessario non dimenticare il primo e più importante principio di tutti i classicismi che consiste nell'ordine di studiare e interpretare la *natura attuale* [...] invece vedo i disegni dei "Valori Plastici" che mi paiono un frutto di secche cogitazioni e un riflesso di cose d'altri tempi, già visti, e incapaci di produrre vere emozioni estetiche [...] perché non fai qualcosa di ciò che ti vedi intorno, qualche cosa che vedi in campagna ecc? Codesto mondo oscuro, astratto, rinchiuso mi par che debba farti perdere alla fine il senso di quello meraviglioso in cui viviamo (SOFFICI, 1983, p. 141).

Nella stessa lettera, Soffici definiva, invece, "*Realismo purificato*" (1983, p. 141, corsivo dell'autore) il genere d'arte che lui andava realizzando proprio in quegli anni. Ribadirà, poi, l'importanza del realismo, quando Carrà gli chiederà i dati biografici per preparare la monografia che sarebbe stata pubblicata su *Valori Plastici* nel 1922. In una lettera del 24 novembre 1921, indirizzata a Carrà, Soffici, infatti, aveva scritto: "Credo anch'io di esser sempre stato toscano. Toscanamente realista secondo la tradizione nostra del 3 – 4 - 500. Oggi più che mai" (SOFFICI, 1983, p. 148).

Durante gli anni della dittatura fascista, il discorso del critico toscano intorno al realismo si radicalizzerà. In una lettera del 9 gennaio 1926, indirizzata sempre a Carrà, Soffici, infatti, esorterà l'amico a "continuare con sempre maggior decisione sulla via del *realismo* per la quale ti sei messo [...]" (SOFFICI, 1983, p. 168). Quasi contemporaneamente, il critico toscano, scriverà, per il primo numero de *L'Italiano. Rivista settimanale della gente fascista*, diretta da Leo Longanesi, un articolo dal titolo "Assiomi italiani", sul quale presenterà una sua "interpretazione nazionale, secondo il nuovo ordine, della storia artistica" (RICHTER, 1986, p. 336). Soffici sosterrà che "[...] il principio che ha sempre informato, che informa e informerà l'arte italiana (come il pensiero e la vita italiana), è questo: Realismo [...]" (SOFFICI, 1986, apud RICHTER, 1986, p. 336)³⁷³. Il realismo equivaleva, in quel momento, al classicismo e doveva essere inteso come

il concetto di totalità, secondo cui materia e spirito sono inscindibili in ogni ente vivo, verità e fantasia si completano, così il mondo esteriore e interiore, soggetto e oggetto. Giotto, Masaccio, Raffaello e Tiziano, i quali partendo dalla realtà sensibile, rappresentavano il vero, ma con lo stile ad essi imposto dal sentimento grande che avevano di quel vero, sono realisti; e poiché queste condizioni sono anche quelle del classicismo, classici. Le arti, dai loro primordi fino a pochi anni fa, gli artisti, da quelli ignoti delle caverne fino a Degas, Renoir, Cézanne e Fattori [...] non hanno fatto che ispirarsi alla natura nel creare le loro opere

³⁷³ SOFFICI, A. Assiomi italiani. *L'Italiano*, Bologna, n. 1, s. p., 14 gen. 1926.

ciascuno col proprio stile particolare, con l'accento caratteristico della propria anima (SOFFICI, 1926, apud RICHTER, 1986, p.336).

Bisogna sottolineare, tuttavia, che il concetto di realismo come era inteso da Ardengo Soffici, mentre si allontanava dalla cultura astratta, non implicava, tuttavia, l'imitazione pedissequa del vero. Il critico toscano approfondirà i termini di questa delicata questione in uno scritto raccolto in *Periplo dell'arte. Richiamo all'ordine*, del 1928 (poi ripubblicato nel quinto volume delle *Opere*), in cui presenterà il concetto di "realismo sintetico": "[...] quando si parla esteticamente di realtà, non altro si può intendere che il fenomeno riflesso nel vivo spirito dell'artista, e quindi già idealizzato in una sintesi [...]" (SOFFICI, 1963, p. 98). Il realismo sintetico altro non era, quindi, che "[...] una sintesi tra la fantasia creatrice del pittore, tra il suo ideale di bellezza e il dato naturale" (SOFFICI, 1963, p. 99).

Il 31 marzo del 1928, intanto, muore Medardo Rosso e Soffici gli dedica un articolo, pubblicato sulla *Gazzetta del Popolo*, di Torino, il 6 aprile 1928, dal titolo "Intorno a Medardo Rosso". Il critico toscano, il quale nel primo saggio sull'opera dello scultore italiano ne aveva messo in luce il lirismo, ora affermava che Rosso possedeva una visione "[...] in certo modo religiosa della realtà" (SOFFICI, 1928, apud BARTOLINI, 1994, p. 228)³⁷⁴ In un testo quasi contemporaneo, contenuto in *Periplo dell'Arte*, in cui si era soffermato sulla differenza tra arte e ornamentazione, Soffici aveva spiegato cosa intendesse per religiosità: mentre l'ornamentazione era, infatti, un modo dell'arte che ha il suo fine in sé stessa, cioè nella bellezza" (SOFFICI, 1963, p. 39), l'arte propriamente detta era quella

[...] la cui bellezza non è completa e veramente trascendentale se non quando è riflesso di un intelletto superiore, di un sentimento poetico profondo, di uno spirito religioso insomma, e pertanto capace di attrarre a sé e far comunicare in una emozione d'ordine artistico le anime degli uomini non al tutto ottenebrate dalle materialità della carne (SOFFICI, 1963, p. 39).

Possiamo notare come il concetto di religiosità elaborato da Soffici fosse relazionato non tanto a una dimensione trascendente, quanto all'individualità superiore del genio, capace di trasmettere un'"emozione d'ordine artistico" e non contenuti spirituali: "Religiosità, non intesa nel senso di incentivo alla credenza e alla devozione, ma in quello più profondo di guida al

³⁷⁴ SOFFICI, A. Intorno a Medardo Rosso. *Gazzetta del Popolo*, Torino, s.p., 6 apr. 1928. Altri articoli dedicati a Rosso, sempre pubblicati sulla *Gazzetta del Popolo*, saranno poi riuniti nel volume *Medardo Rosso*, edito da Vallecchi nel 1929, cf RICHTER (1986, p. 353).

mistero della divinità animatrice dell'universo" (SOFFICI, 1963, p. 87). Il critico sembrava ribadire, successivamente, quello che aveva già affermato nel saggio del 1907, *Pittori e scultori sacri*:

Non si può parlare di progresso nelle forme dell'arte, e che perciò un primitivo, ritenuto inabilissimo per la tecnica, è un artista perfetto, se arriva ad esprimere la sua visione religiosa del mondo; meglio ancora, che il medesimo primitivo ha più probabilità che non uno venuto dopo di lui, e sapientissimo, di accostarsi, con la sua cruda candidezza, all'essenziale dell'arte (SOFFICI, 1963, p. 88).

Tornando, ora all'articolo su Medardo Rosso, Soffici sottolineava nuovamente che lo scultore era l'unico artista che aveva risolto in Italia "[...] il problema di uno stile attuale, cioè indipendente da ogni ricordo o nostalgia d'altri tempi e stile [...]" (SOFFICI, 1928, apud BARTOLINI, 1994, p. 229) e affermava perentoriamente che non conosceva "altre opere di artisti contemporanei, se ne toglie qualche figurina di Degas, un paio di statuette di Renoir [...] di cui si possa dire altrettanto" (SOFFICI, 1928, apud BARTOLINI, 1994, p. 230). Come possiamo osservare, in questo articolo, Soffici sembrava sminuire il valore degli artisti francesi ai quali comparava l'opera di Rosso, diversamente da quanto aveva fatto nel saggio del 1909, in cui le figure di Degas e Cézanne erano state esaltate. In seguito, il critico affermava che l'opera migliore di Rosso valeva per " [...] le sue qualità di vigoria plastica, di sodezza strutturale, di equilibrio architettonico, proprio come quella degli antichi" (SOFFICI, 1928, apud BARTOLINI, 1994, p. 231) e eliminava qualsiasi riferimento all'impressionismo francese, sostenendo che

Il suo genere di espressività, la qualità del suo stile, il suo concetto di bellezza e della vitalità plastica si riconnettono indissolubilmente a quelli di tutta la nostra tradizione, più specialmente ancora a una tradizione particolare e più vicina che è quella della scuola lombarda: tanto che l'opera di Rosso e quella di Ranzoni, due conterranei e contemporanei, meglio che quelle di qualsiasi altro artista nostro perpetuano nell'Italia dell'ottocento la gloria di un'arte grande, potente e tutta nostra (SOFFICI, 1928, apud BARTOLINI, 1994, p. 233).

L'aver allo stesso tempo sminuito l'opera di Degas, ridotta ad alcune figurine, e eliminato completamente il riferimento all'impressionismo francese, paragonando Rosso a Ranzoni, è da mettere probabilmente in relazione con il clima di forte nazionalismo promosso dalla dittatura fascista.

Nonostante, infatti, Medardo Rosso si fosse dichiarato “cittadino di una <<patria illimitata>> e non permettesse che si facesse questione di nazionalità e di altre cose <<che concernono lo stato civile>> e la municipalità” (SOFFICI, 1928, apud BARTOLINI, 1994, p. 233), il critico toscano sosteneva fermamente che “nessun uomo italiano é mai stato italiano schietto come Rosso, nessun artista italiano più accusatamente italiano di lui” (SOFFICI, 1928, apud BARTOLINI, 1994, p. 233).

Ed era proprio questa forte esigenza di “italianità”, sostenuta nel campo dell’arte fin dagli anni in cui si trovava a Parigi, che aveva favorito l’ammirazione di Soffici nei confronti di Mussolini, che aveva conosciuto durante gli anni della guerra. In una lettera del 7 gennaio 1918, lo scrittore toscano, infatti, aveva scritto a Papini: “Mussolini è il solo che abbia continuato a scrivere parole infiammate d’italianità e le sue parole sono divenute tanto più significative e profonde quanto più la disgrazia premeva sulla nostra nazione” (RICHTER, 2002, p. 22).

Secondo Renzo de Felice, per comprendere l’adesione di Soffici e di altri intellettuali dell’epoca al fascismo è necessario “partire dalla prima guerra mondiale, da come essi la vissero e la sentirono (1978, p. 69). Soffici, secondo lo storico, partecipa “della più generale posizione di quegli intellettuali che giunsero al fascismo avendo vissuto la guerra, in termini palingenetici (1978, p. 69). Nel primo numero di *Rete Mediterranea*, in un articolo dedicato alla politica dal titolo “Intorno al bolscevismo”, Soffici aveva affermato che la guerra “è una creatrice di valori nuovi, una spargitrice di semi [...] Io mi sento benone in questo vortice della palingenesi” (SOFFICI, 1920, p. 83).

È interessante osservare che lo scrittore toscano, nello stesso articolo, descrivendo la crisi del sistema liberale approfonditasi negli anni immediatamente successivi alla grande guerra, sembrava prevedere il sopraggiungere di “[...] una forza politica vergine” (1920, p. 85), ma, sorprendentemente per quelle che saranno le sue scelte politiche future, dichiarava che la forza politica nuova poteva “[...] esser benissimo quella del bolscevismo” (1920, p. 85). Soffici, inoltre, in quel momento, sembrava ammirare ciò che era avvenuto in Russia in seguito alla rivoluzione del 1917: “[...] una cosa grande sta accadendo, e cioè la ricostituzione dell’anima nazionale. Il russo che non ha mai sentito di avere una patria, oggi sente di averla perché è lui stesso che se la crea” (1920, p. 85, corsivo dell’autore). Secondo Chabod, “uno degli aspetti della tragedia del socialismo italiano prima del 1922 fu appunto l’aver consentito che fra <<patria>> e <<classe>> si creasse un’opposizione” (1961, p. 38).

Se prendiamo in considerazione, infatti, uno dei primi libri pubblicati da Soffici, *Lemmonio Boreo*, del 1912, possiamo osservare come ciò che lo scrittore aveva condannato del pensiero socialista (rappresentato dal discorso del Ghiozzi), non era la questione della lotta di classe, non erano

[...] tanto le idee del partito al quale costui apparteneva che lo disgustavano. Le conosceva; e se non erano precisamente le sue, ne riconosceva tuttavia il lato buono, l'efficacia pratica che già avevano dimostrato con i miglioramenti ottenuti anche fra il nostro popolo (SOFFICI, 1943, p. 231).

Ciò che Soffici condannava, invece, era l'abolizione della patria che i socialisti proclamavano, come risulta evidente dal *Lemmonio*, quando lo scrittore realizzerà la parodia del comizio politico del socialista Ghiozzi:“ [...] Patria! Ecco un'altra parola che deve essere cancellata dal libro dell'umanità redenta. Questa parola infame che ha fatto scorrere fiumi di sangue nel mondo [...]” (SOFFICI, 1943, p. 234); questo discorso scatenerà l'azione di violenza nei confronti del socialista da parte di Lemmonio, Zaccagna e Spillo, i protagonisti anarchici del romanzo, preannunciando, secondo Alberto Asor Rosa (1975, p. 1319), le aggressioni dello squadristo fascista.

Mussolini rappresenterà, per Soffici, l'ideale d'italianità da lui perseguito da sempre nell'arte, come possiamo notare dalla descrizione che il critico farà di un loro incontro, avvenuto in seguito alla marcia su Roma, nel 1922:

[...] fui avvolto dall'aura di grandezza che emanava da quel modello di semplicità italiana, da quell'esempio grave, cosciente della tragicità dell'ora; sentii la fatalità che Mussolini incarnava, e tutto il mio essere ne fu soggiogato. La tumultuosa azione recente, le ansie dell'incertezza, la vittoria trionfale che aveva esaltato l'anima millenaria dell'Italia [...] si riassumeva in quel riposo umile del popolano vincitore, iniziatore di una nuova storia della sua razza (SOFFICI, 1942, p. 171-172).

4. 2 L'italianità dei pittori realisti francesi dell'Ottocento e “Cézanne italiano”

In *Periplo dell'arte*, del 1928, espressione del richiamo all'ordine, Soffici sosteneva la superiorità dell'opera degli impressionisti francesi rispetto a quella dei macchiaioli italiani. Nonostante i pittori toscani avessero perpetuato “[...] il concetto di un'arte italianamente schietta

e sana” (SOFFICI, 1963, p. 18) e nonostante si fossero ispirati “a gente già ispiratasi a comuni antichi maestri italiani” (SOFFICI, 1963, p. 19), affermare che potessero “[...] competere, e anzi vincere con Delacroix, Corot, Ingres, Daumier, Courbet, Cézanne, Renoir, Degas, Manet [...]” (1963, p. 19), per il critico, era del tutto inammissibile e l’ottocento pittorico francese non poteva assolutamente essere messo sullo stesso piano dell’opera dei macchiaioli perché

[...] mentre i nostri bravi artisti elaboravano, con un cervello talvolta strettissimo – vero cervello di passerotto - una loro visione di un mondo angusto, povero e troppo casalingo, i loro colleghi stranieri spaziavano fantasticamente in un mondo sterminato d’idee e d’immagini, ed eroicamente osservavano ed insieme promuovevano con lo stile della loro arte, lo stile di un’epoca e di una originale e forte civiltà (1963, p. 19).

L’impressionismo veniva esaltato in un ulteriore scritto, pubblicato sempre su *Periplo dell’Arte*, dal titolo “Decadimento dell’arte francese”: Soffici, qui, difendeva, l’opera di Monet, Pissarro, Degas, Manet, Renoir, Cézanne, Seurat, i quali erano rimasti fedeli alla natura del proprio genio (SOFFICI, 1963, p. 27) senza ricevere, come era avvenuto in Europa, ma soprattutto in Italia, le influenze straniere del “preraffaellismo inglese o del [...] simbolismo elvetico e del secessionismo bavarese ed austriaco [...]” (1963, p. 27).

Nella conclusione dell’articolo, tuttavia, il critico, come aveva fatto nel 1920, nell’articolo dedicato al bilancio dell’arte contemporanea francese pubblicato su *Rete Mediterranea*, condannava “[...] i pittori ultimi venuti in Francia” (1963, p. 62), i quali avevano dimenticato “ciò che i saggi chiamavano bonariamente la Natura, che è la sorgente unica, perpetua, d’ispirazione e di fantasmi poetici sostanzialmente belli e vitali (SOFFICI, 1963, p. 62).

Il discorso sull’impressionismo cominciava, nel frattempo, a subire una trasformazione: se, infatti, nel saggio del 1909 pubblicato su *La Voce*, Soffici aveva evidenziato che le principali conquiste ottenute da quel movimento artistico erano state la libertà, la sincerità d’espressione e il lirismo, nel 1928, invece, il critico affermava che l’impressionismo era stato “[...] il coronamento di una restaurazione artistica cominciata anni prima da altre scuole [...] Intendo parlare della scuola detta di Barbizon, di quella realista, della naturalista [...]” (1963, p. 101). Non era l’impressionismo in quanto tale, quindi, che veniva valorizzato questa volta, ma i pittori realisti, come, tra i principali, Courbet e Millet, , ai quali i pittori impressionisti si erano richiamati, “poiché la tradizione consiste appunto in un succedersi di rivoluzioni e ribellioni al falso e al manierato delle scuole, per riabbeverarsi alla natura genuina, fonte incorruttibile ed eterna di

vita e bellezza”(1963, p. 102, corsivo dell’autore). Tutta la pittura che era sorta dopo l’impressionismo, precedentemente inclusa da Soffici nella categoria del preraffaellismo o dell’arcaismo, questa volta veniva considerata all’insegna dell’accademia:

[...] tali varietà del fatto accademia furono ieri il cubismo, l’orfismo, il metafisicismo, il dadaismo, come oggi il futurismo, o neofuturismo, il surrealismo, l’espressionismo, non meno che il purismo ed il neoclassicismo di provenienza svizzera o teutonica (SOFFICI, 1963, p. 103).

Se un pittore italiano, inoltre, si era trovato a imitare un pittore francese, non stava facendo altro che riappropriarsi della propria tradizione, “[...] cioè riprendere ciò che quello aveva derivato dai maestri nostri: e questo che é vero per tutte le scuole in generale di quel paese, è vero in ispecie per quella impressionistica” (SOFFICI, 1963, p. 104). Il critico, inoltre, affermava: “una pittura schiettamente francese, ispirandosi alla quale noi italiani potessimo tradire il genio della nostra razza per imbastardirci con spiriti stranieri, non é mai esistita” (1963, p. 104).

Negli anni quaranta, il peso della situazione politica mondiale venutasi a creare con la guerra si riflette nella critica d’arte di Soffici, caratterizzata da un sempre più rigido nazionalismo; l’artista toscano, infatti, tenta in tutti i modi di dimostrare la superiorità dell’arte italiana rispetto a quella francese.

Nel saggio dal titolo “Cézanne italiano”, del 1940³⁷⁵, lo scrittore si fa portavoce di un metodo d’analisi dell’opera d’arte, che non propone tuttavia “quale base di un metodo d’indagine storica e biografica nel campo delle arti” (SOFFICI, 1950, p. 375), ma che afferma essere utile e fondato come metodo suo personale. Invece di partire dallo studio dell’individualità degli artisti per comprendere la loro opera, si avvale, quindi, di un metodo contrario, deduttivo, che consiste nel partire dalle opere, dall’ “[...] approfondimento critico del carattere peculiare, delle qualità e dello stile” (SOFFICI, 1950, p. 375) per conoscere “la personalità, l’origine spirituale, non solo, ma persino la nazionalità vera dell’autore stesso” (SOFFICI, 1950, p. 375). Soffici dichiara, in seguito, di aver sempre creduto e di credere ancora che

[...] certi artisti reputati appartenenti ad un dato paese, perché tutto sembra provarlo, nome, stato civile, nascita, dimora , ecc., siano invece oriundi di un altro, come per esempio i pittori Courbet, Millet, Daumier, il poeta Rimbaud,

³⁷⁵ Ripubblicato in SOFFICI (1950).

conosciuti e riconosciuti da tutti quali francesi puro sangue, e che io dico essere, al contrario, italiani [...] (SOFFICI, 1950, p. 376)

La dimostrazione che Soffici effettua per provare l'origine italiana di questi artisti può sembrare abbastanza ridicola, come ha osservato Rossana De Caro (1992), ma è sicuramente indice di un attaccamento sempre più forte al sentimento d'identità nazionale, durante gli anni della guerra. Scrive, infatti, il critico:

Né il nome di *Millet* (che non si pronunzia con l'elle liquida come millet = miglio, ma Milet) né quello di *Courbet*, sono infatti di carattere e di figura schiettamente francesi: l'uno potrebbe essere un Milietti, Mileti, l'altro un Corbetti o Corvetti [...] Quanto a Rimbaud e Daumier, nomi anch'essi poco comuni per francesi e di fisionomia poco francese, si può osservare che il primo, portato dagli avi provenzali del poeta, è quasi certamente una corruzione dialettale piemontese che di Rimbaldi fa naturalmente Rimbaudi, mentre il secondo, di provenienza immediatamente marsigliese, è, per lo stesso mutamento dialettale dall'al in au, il nome italiano di Dalmieri o Dalmeri, diventato piemontese Daumieri o Daumeri, e poi, alla francese, Daumier (SOFFICI, 1950, p. 376, corsivo dell'autore).

Non è il cognome, tuttavia, la prova più evidente dell'italianità di questi artisti, ma la sostanza, lo spirito e lo stile delle loro opere, che non sono caratterizzate dalla frivolezza, sensualità, femminilità e piacevolezza decorativa, tutte qualità negative che Soffici attribuisce ai francesi e alla loro arte, quanto piuttosto dalla "gravità, [...] popolarità, classicità, religiosità, potenza virilità e naturalezza proprie del gener artistico italiano" (SOFFICI, 1950, p. 376). La conclusione di queste osservazioni porta lo scrittore ad affermare che "[...] se non l'origine prossima, l'origine lontana o remotissima di codesti autori deve essere necessariamente italiana" (SOFFICI, 1950, p. 376).

Ancora più determinato risulta il tentativo di Soffici di dimostrare l'origine italiana di Cézanne, "[...] o Cesana, o più semplicemente Sezanne (nome portato da un pittore italiano contemporaneo), e perciò, e a seconda, romagnolo, piemontese, o veneto, Paolo Cézanne, dunque, è italiano anche lui, e più italiano degli altri" (SOFFICI, 1950, p. 376). L'interesse di Soffici per la pittura del maestro francese risaliva al 1904, quando per la prima volta, a Parigi, aveva visto esposte le sue opere al *Salon d'Automne*: Cézanne aveva rappresentato per l'artista toscano il modello perfetto di un realismo moderno e classico allo stesso tempo; proprio per questo Cézanne doveva essere necessariamente italiano: "È italiano per il concetto elevato ch'egli ebbe dell'arte in genere e della pittura in specie, per il piglio e lo stile che lo distinguono,

per la serietà, vastità, religiosità del suo linguaggio pittorico e delle sue forme” (SOFFICI, 1950, p. 376).

Non contento, questa volta, di basare il suo metodo solamente sull’analisi dello stile delle opere dell’artista, Soffici, attraverso la citazione di alcuni pensieri che attribuisce al pittore francese³⁷⁶, si propone di studiare “[...] non tanto l’artista quanto l’uomo: l’interiorità di Cézanne, il suo carattere morale” (1950, p. 376). Una citazione del pittore francese viene utilizzata, chiaramente, per mettere in evidenza il realismo della sua opera: “<< [...] Il mio metodo, il mio codice, è il realismo. Ma un realismo, intendiamoci bene, pieno di grandezza, senza saperlo. L’eroismo del reale. Io non sono un romantico>>” (SOFFICI, 1950, p. 358).

Il commento finale e l’ultima citazione attribuita a Paul Cézanne sembrano riassumere tutto il percorso artistico e culturale di Soffici, dal periodo di Parigi ai tempi della maturità:

Dalla Francia non gli veniva che il bohemismo e il ribellismo giovanile, che poi, da vecchio, gli faceva dire:<<E dire che un tempo io volevo bruciare tutto ciò. Per manie d’originalità, d’invenzione. Quando non si sa, si crede che siano quelli che sanno che vi chiudon la strada...Volevo bruciare il Louvre, povero coglione!>> (SOFFICI, 1950, p. 378).

Il voler dimostrare con tanta tenacia l’italianità dei pittori francesi dell’Ottocento e di Cézanne può essere interpretato come il tentativo ultimo, da parte di Soffici, di salvare a tutti i costi la tradizione artistica italiana e con essa l’intera civiltà e cultura italiane. Lo storico De Felice sostiene, infatti, che per comprendere il Soffici “immeschinito” della seconda fase del fascismo, bisogna capire come questa condizione dipendesse dal fatto che non gli rimaneva altro “[...] che attaccarsi a certi valori elementari, terra, nazione, perché tutto il resto è crollato. Questo però non vuol dire che sia un fascista oltranzista” (1978, p. 71).

4.3 I realismi nel saggio “Cândido Portinari” e il realismo sintetico di Soffici

Nel capitolo precedente, avevamo concentrato la nostra attenzione sulla lettura, da parte di Mário de Andrade, di *Primi principi di una estetica futurista*, cercando di mettere in luce come,

³⁷⁶ Nel saggio manca il riferimento alla fonte da cui Soffici trae queste citazioni.

negli scritti di critica dei primi anni Venti, lo scrittore brasiliano avesse posto l'accento sull'importanza del fine etico dell'opera d'arte, criticando il movimento parnassiano, le cui opere avevano avuto come finalità la ricerca della bellezza e l'estetismo, istanze che il critico rintracciava e condannava nel libro di Soffici.

Tuttavia, Mário de Andrade condivideva con l'intellettuale italiano l'idea che l'arte avesse la sua origine nella critica, cioè nella volontà cosciente dell'artista: ciò era emerso a partire dal saggio "Debussy e o Impressionismo", del 1921, e si era accentuato negli scritti relativi all'opera di Tarsila do Amaral, in cui il de Andrade identificava la realizzazione di un'arte moderna e brasiliana. Il critico, infatti, aveva valorizzato la "brasileirice immanente"³⁷⁷, legata alle qualità propriamente formali della pittura di Tarsila, mostrando, come avevamo evidenziato, un possibile dialogo con *Primi principi di una estetica futurista* di Soffici, il quale aveva attribuito un ruolo di primo piano ai valori intrinseci dell'opera d'arte.

Negli scritti che Mário de Andrade dedica, negli anni Trenta, al pittore Cândido Portinari³⁷⁸, il discorso intorno ai valori estetici della pittura assumere particolare rilievo. Nel testo del catalogo relativo all'esposizione che Portinari realizza nel Museu Nacional de Belas-Artes, nel 1939³⁷⁹, il critico brasiliano scrive, infatti, che "Dentro da vasta obra, tão variada na aparência, do pintor brasileiro Cândido Portinari, há uma íntima e profunda unidade. Esta unidade pode-se resumir numa palavra: plástica" (ANDRADE, 1963, p. 163)³⁸⁰.

Il de Andrade aveva già attribuito questa caratteristica all'opera di Portinari, in un articolo del 1934, scritto in seguito alla prima esposizione personale del pittore, realizzatasi a San Paolo: "[...] toda a obra do artista é bem obra plástica, arte do espaço, sem nada de literatura ou de música [...] Nas obras de Portinari reina o silêncio, reina sobretudo uma calma essencialmente plástica, de primeira grandeza" (ANDRADE, 1934, apud POHLIT, 1996, p. 268)³⁸¹.

Portinari, tra il 1928 e il 1930, aveva vissuto in Europa, viaggiando in Inghilterra, in Spagna e in Italia, dove aveva avuto l'opportunità di conoscere l'opera di Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Luca Signorelli, Beato Angelico, Andrea del Castagno, Michelangelo, Leonardo, tra i principali (FABRIS, 1996, p. 27). La sua pittura, infatti, risentirà di una "visão informada

³⁷⁷ "Brasilianità immanente".

³⁷⁸ Per un approfondimento sull'opera di Portinari cf. FABRIS (1990), (1995) e (1996).

³⁷⁹ Ripubblicato in ANDRADE (1963).

³⁸⁰ "All'interno dell'opera vasta, così variegata nell'apparenza, del pittore Candido Portinari, c'è un'intima e profonda unità. Questa unità si può riassumere in una parola: plastica".

³⁸¹ "Tutta l'opera dell'artista è proprio opera plastica, arte di spazio, senza nulla di letteratura o di musica[...] Nelle opere di Portinari regna il silenzio, regna soprattutto una calma essenzialmente plastica, di grandezza prima".

pelos valores táteis do Renascimento” (FABRIS, 1996, p. 27)³⁸². In Francia, dove aveva deciso di stabilirsi, Portinari era entrato in contatto con i pittori della Scuola di Parigi, apprezzando soprattutto Matisse, Modigliani e Picasso (FABRIS, 1990, p. 6). Il periodo di studi in Europa era stato inteso, dall’artista brasiliano, come “uma foma de atualização, de contato direto com as grandes realizações do passado e com as propostas do presente” (FABRIS, 1996, p. 20)³⁸³.

Il de Andrade sottolineerà con entusiasmo lo spirito eclettico e sperimentatore di Portinari, mettendo in evidenza il suo dialogo con l’opera di Picasso, Breughel e De Chirico (ANDRADE, 1934, apud POHLIT, 1996, p. 267).

Secondo Chiarelli, che ha effettuato uno studio approfondito sulla critica d’arte dell’intellettuale brasiliano, “Mário de Andrade iria mesclar as influências que recebeu do purismo, com outras vertentes do retorno à ordem europeu (Novecento italiano e a Nova Objetividade alemã)” (CHIARELLI, 2007, p. 40)³⁸⁴: la conoscenza di questi movimenti artistici farà sì che il critico sviluppi un forte interesse nei confronti di una “concepção plástica da obra de arte, anteparo às vezes salutar à sedução do ‘assunto’ da obra de arte” (CHIARELLI, 2007, p. 40)³⁸⁵.

Inoltre, prima ancora del contatto con l’estetica promossa dal Novecento Italiano e dalla Nuova Oggettività tedesca, il de Andrade aveva potuto leggere, in *Scoperte e Massacri*, del 1919, un testo dal titolo “Materia plastica”³⁸⁶, in cui Soffici aveva valorizzato, appunto le qualità intrinseche, plastiche, dell’opera d’arte:

[...] Dato un piano di una forma qualunque, quadrato, rettangolo, ovale, dipinto al modo che usano i legnaioli (nulla pittorico) mostrare come per una variazione di accordi, di tocchi; per un amalgama di toni sfumati si arrivi all’armonia o alla disarmonia espressiva, al sensibile plastico. Il compito dei nuovi critici sarà questa iniziazione [...] è necessario l’istinto plastico per comprendere veramente la pittura nella sua purezza (SOFFICI, 1959, p. 330).

³⁸² “Visione caratterizzata dai valori tattili del Rinascimento”.

³⁸³ “Una forma di attualizzazione, di contatto diretto con le grandi realizzazioni del passato e con le proposte del presente”.

³⁸⁴ “Mario de Andrade avrebbe mescolato le influenze ricevute dal purismo, con altre vertenti di ritorno all’ordine europeo (Novecento italiano e la Nuova Oggettività tedesca)”.

³⁸⁵ “Concezione plastica dell’opera d’arte, riparo a volte salutare dalla seduzione del ‘tema’ dell’opera d’arte”.

³⁸⁶ Questo testo fa parte degli scritti di critica contenuti in Chicchi del Grappolo. Divagazioni sull’arte. Pubblicati precedentemente su *Lacerba*, furono ripubblicati, in seguito in *Scoperte e Massacri* (1919) e poi sul primo volume delle Opere, del 1959.

L'interesse, da parte del critico brasiliano, per le riflessioni artistiche di Soffici, tuttavia, ci è sembrato ancora più palese là dove Mário de Andrade evidenzia il realismo dell'opera di Cândido Portinari. Dopo aver sostenuto che “Além da essencialidade plástica que unifica tão profundamente a criação pictórica do artista, há que salientar ainda, como elemento unificador, o seu realismo” (ANDRADE, 1963, p. 129)³⁸⁷, il critico approfondisce, nell'analisi dell'opera dell'artista, il problema della relazione tra arte e natura. Questa viene considerata solamente come la prima fonte d'ispirazione, una suggeritrice del tema, “[...] uma reveladora de formas transitórias que ele irá converter num fenômeno de exclusiva plástica pictórica” (ANDRADE, 1963, p. 129)³⁸⁸. Questo tipo di realismo, che ha, quindi, come punto di partenza la natura, la quale viene trasformata dall'artista in un fenomeno puramente plastico, viene definito, dal critico, “realismo estetico” (ANDRADE, 1963, p. 29) ed è considerato, inoltre, “uma das lições mais importantes do pintor brasileiro”³⁸⁹. Mário de Andrade, in seguito, spiega come Portinari non abbandoni mai la natura, anzi,

[...] Ela é o ponto de partida de todas as suas obras, até das que mais se aproximam do “abstrato”. Porém, jamais, nem sequer nos seus retratos, Cândido Portinari [...] persegue a natureza e faz dela, por si mesma, a finalidade do seu quadro. Antes, pra ele, esta finalidade será sempre uma independente criação de forma. De forma plástica, evidentemente, pois que se trata de pintura. Enfim: éle parte sempre da natureza para encontrar sempre a forma (1963, p. 129-130)³⁹⁰.

Sappiamo, dalle sottolineature che Mário de Andrade effettuava durante le sue letture, che egli aveva letto, con molta attenzione, un brano dei *Primi principi di una estetica futurista*, in cui Ardengo Soffici, soffermandosi proprio sul rapporto tra arte e natura, dopo aver dichiarato l'importanza dei valori artistici dell'opera d'arte, metteva in guardia dall'eventualità di un possibile fraintendimento delle sue considerazioni precedenti, le quali potevano indurre il lettore alla conclusione che “[...] l'artista può, anzi deve, trascurare [...] la realtà apparente e comune

³⁸⁷ “Oltre'essenzialità plastica che unifica così profondamente la creazione pittorica dell'artista, bisogna rilevare ancora, come elemento unificatore, il suo realismo”.

³⁸⁸ “Una rivelatrice di forme transitorie che egli convertirà in un fenomeno di esclusiva plastica pittorica”.

³⁸⁹ “Una delle lezioni più importanti del pittore brasiliano”.

³⁹⁰ “[...] Essa è il punto di partenza di tutte le sue opere, anche di quelle che più si avvicinano all'‘astratto’. Però, mai, neanche nei suoi ritratti, Cândido Portinari [...] persegue la natura e fa di essa, per se stessa, la finalità del quadro. Prima, per lui, questa finalità sarà sempre un'indipendente creazione di forma. Di forma plastica, evidentemente, poiché si tratta di pittura. Infine: egli parte sempre dalla natura per trovare sempre la forma”,.

per trarre unicamente dalla sua fantasia gli elementi della sua opera; volgere le spalle alla natura e profundarsi tutto nell'astrazione" (1920, p. 23).

In realtà, l'artista doveva, secondo il critico italiano, comunicare la propria emozione solamente attraverso "[...] forme riconoscibili, atte a *suscitare una certa visione e non un'altra* (SOFFICI, 1924, p. 24, corsivo dell'autore). Mário de Andrade, evidentemente, si era trovato d'accordo con le riflessioni di Soffici riguardanti la relazione tra arte e natura: sottolinea, infatti, un brano in cui l'artista toscano aveva condannato l'intellettualismo e la sterilità di alcune opere artistiche, le quali "[...] riposano esclusivamente su presupposti teorici e cerebrali, senza nessuna relazione con la realtà apparente, o con una relazione così lontana che, tranne l'autore, nessuno può scorgerla" (1920, p. 24). Sebbene l'opera d'arte fosse considerata da Soffici un simbolo e per questa ragione era e doveva "[...] essere necessariamente di natura astratta" (SOFFICI, 1920, p. 24), ciò non significava, tuttavia, che per arbitrio bisognasse intendere "disordine, né tantomeno anarchia e negazione di limiti" (SOFFICI, 1920, p. 24); L'arbitrio, infatti, doveva essere interpretato come "[...] libertà massima e genuinità d'interpretazione e di uso degli elementi fornitici dalla realtà" (SOFFICI, 1920, p. 24).

Il punto di partenza della ricerca artistica era, quindi, non la mente dell'artista con le sue astrazioni e i suoi cerebralismi, ma la natura, la quale, tuttavia, non era considerata com'è "vista e sentita dal comune degli uomini" (SOFFICI, 1920, p. 25), o dalla maggior parte degli artisti, i quali, pur emancipandosi da essa, l'avevano ancora concepita "al modo volgare e borghese" (1920, p. 25), ma, secondo Soffici

L'artista nuovo considera la natura come un campo d'esperienza, come uno stimolo per la sua sensibilità, come un materiale di cui può variare all'infinito le combinazioni e le armonizzazioni, senza punto curarsi della somiglianza apparente, fra le sue rappresentazioni e il fenomeno che le ha generate. L'arte è una convenzione, ma i suoi termini vogliono essere reali e concreti (1920, p. 25).

Soffici conclude, poi, le sue riflessioni, mostrando, evidentemente, la negazione di un'arte puramente astratta, lontana dalla rappresentazione della realtà: "Fondamentalmente realista, la nostra estetica aborre dalle forme immaginative, grottesche, profetiche, e solo si attiene allo svisceramento, all'esaltazione e illuminazione del concreto sensibile [...]" (1920, p. 30).

Alla luce di queste considerazioni, il realismo estetico, che Mário de Andrade attribuisce all'opera di Portinari, ci sembra, quindi, molto vicino al concetto di realismo elaborato da Soffici

in *Primi principi di una estetica futurista*: un realismo che, pur basandosi sui valori intrinseci dell'opera d'arte, sui valori plastici, appunto, mantiene il contatto con la natura.

Bisogna aggiungere, tuttavia, che il de Andrade, oltre a evidenziare il realismo estetico dell'opera di Portinari, in un articolo precedente al testo scritto per il catalogo dell'esposizione del 1939, aveva parlato di "realismo morale", riferendosi alle decorazioni murali che l'artista aveva realizzato per il Ministero dell'Educazione, invitato dal ministro Capanema a raffigurare il tema dell'evoluzione economica del Brasile³⁹¹. L'opera di Portinari, secondo il de Andrade, glorificava il lavoro, imponendo "[...] as formas sãs dos homens [...]" (1938, apud POHLIT, 1996, p. 271)³⁹²; dopo aver sostenuto che l'artista era un legittimo "[...] virtuose na ciência de utilizar os processos anti-realistas da composição e da deformação [...]" (ANDRADE, 1938, apud POHLIT, 1996, p. 272)³⁹³, il critico affermava, solo con apparente contraddizione, che

Portinari se fez realista [...] Uma espécie de realismo moral, franco, forte, sadio, de um optimismo dominador [...] Portinari é um missionário [...] é um educador [...] Portinari, sob o signo dos Antigos em que se colocou, ao mesmo tempo que poud conservar uma calma, um equilíbrio, uma temática que nada tem de literários, e são exclusivamente plásticos, soube dar uma esperança ao mundo (ANDRADE, 1938, apud POHLIT, 1996, p. 273)³⁹⁴.

D'altronde, le qualità che il de Andrade attribuiva all'opera di Portinari, ossia la realizzazione di un'arte puramente plastica, e, allo stesso tempo, di forte valore sociale, erano già state segnalate dal critico nel primo saggio che aveva dedicato all'artista brasiliano, in cui aveva sostenuto che il pittore non voleva abbandonare "[...] nem os direitos desinteressados da arte pura, nem as intenções interessadas do homem social" (ANDRADE, 1934, apud POHLIT, 1996, p. 266)" ³⁹⁵. Lo stesso Portinari, in un'intervista rilasciata nel 1930, aveva dichiarato che gli artisti brasiliani dovevano educare il popolo, creando un'arte che fosse più accessibile alle masse: "[...] Os nossos artistas precisam deixar suas torres de marfim, devem exercer uma forte ação

³⁹¹ Cf FABRIS (1996).

³⁹² ANDRADE, M. Portinari. *Revista Academica*. Rio de Janeiro, s.p., maio 1938. "[...] Le forme sane degli uomini [...]"

³⁹³ "[...] Virtuoso nella scienza di utilizzare processi antirealisti della composizione e della deformazione [...]"

³⁹⁴ "Portinari si è fatto realista [...] Una specie di realismo morale, franco, forte, sano, di un ottimismo dominatore [...] Portinari è un missionario [...] è un educatore [...] Portinari, sotto il segno degli Antichi nel quale si è collocato, allo stesso tempo che poté conservare una calma, un equilibrio, una tematica che nulla hanno di letterario, e sono esclusivamente plastici, ha saputo dare una speranza al mondo".

³⁹⁵ ANDRADE, M. Portinari, *Diário de São Paulo*, São Paulo, s. p. 15 dic. 1934. "[...] Né i diritti disinteressati dell'arte pura, né le intenzioni interessate dell'uomo sociale".

social, interessando-se pela educação do povo brasileiro (ANDRADE, 1930, apud FABRIS, 1996, p. 25)³⁹⁶.

Il movimento modernista brasiliano, che negli anni Venti aveva concentrato le sue forze in favore della creazione di un'arte moderna, durante il decennio successivo, pone l'accento sulle questioni sociali, in rapporto col mutamento del contesto politico³⁹⁷. Secondo Annateresa Fabris,

[...] A preocupação com o tema, que não havia conseguido ser superada no primeiro momento do modernismo, impõe-se com toda força na década de 30, quando é conferido um novo significado à poética do expressionismo proposta por Anita Malfatti [...] De poética do eu individual, impregnada pela tensão gráfica e cromática, pelo subjetivismo sintético, pela adesão à problemática da expressão psicológica e simbólica do sofrimento humano, o expressionismo converte-se em poética do ser social (1996, p. 51)³⁹⁸.

Non deve, quindi, sorprendere che, nell'articolo precedentemente preso in considerazione, Mário de Andrade avesse rivolto la sua attenzione ai processi antirealistici dell'opera di Portinari e, allo stesso tempo, ne avesse messo in evidenza il realismo morale. Secondo Fabris, infatti, l'utilizzo della deformazione “deixa de ser decorrência de uma visão profundamente pessoal do embate do eu com o mundo para tornar-se uma maneira de criticar a realidade em seus aspectos mais flagrantemente injustos [...]” (FABRIS, 1996, p. 51)³⁹⁹.

Non dobbiamo dimenticare, inoltre, che Mário de Andrade conosceva le ricerche artistiche della Nuova Oggettività tedesca e il realismo espressionista dell'opera di Otto Dix e di Max Beckmann (CHIARELLI, 2007, p. 82) e, tra l'altro, non faceva una netta distinzione tra realismo ed espressionismo (CHIARELLI, 2007).

Se il critico brasiliano aveva evidenziato, poi, il realismo morale della pittura di Portinari, sottolineando il significato pedagogico della sua opera, ciò non significava, tuttavia, che il de Andrade stesse esaltando una forma di realismo sociale, sul modello dell'arte che si stava

³⁹⁶ Intervista concessa a Plínio Salgado, pubblicata sul Correio Paulistano 8. out 1930 “Dobbiamo in Brasile farla finita con l'orgoglio di fare arte per una mezza dozzina. [...] I nostri artisti devono abbandonare le loro torri d'avorio, devono esercitare una forte azione sociale, interessandosi dell'educazione del popolo brasiliano”.

³⁹⁷ Cf. FABRIS (1990).

³⁹⁸ “La preoccupazione per il tema, che non era stata superata nel primo momento del modernismo, si impone con tutta la forza nel decennio 1930, quando è attribuito un nuovo significato alla poetica dell'espressionismo proposta da Anita Malfatti [...] Da poetica dell'io individuale, impregnata della tensione grafica e cromatica, dal soggettivismo sintético, dall'adesione alla problematica dell'espressione psicologica e simbolica della sofferenza umana, l'espressionismo si converte in poetica dell'essere sociale”.

³⁹⁹ “Lascia di essere decorrenza di una visione profondamente personale dello scontro dell'io con il mondo per diventare una maniera di criticare la realtà nei suoi aspetti più flagrantemente ingiusti [...]”.

diffondendo, in quegli anni, in Russia e in Germania, paesi che il critico considerava di “organização social ditatorial” (ANDRADE, 1963, p. 29)⁴⁰⁰. In un celebre testo del 1938, *O Artista e o artesão*⁴⁰¹, il de Andrade aveva, infatti, criticato quei regimi che imponevano restrizioni “meramente sociais [...] Pra não dizer, meramente ditatoriais” (1963, p. 30)⁴⁰² alla libertà dell’artista.

L’aspetto sociale che il critico promuoveva nell’opera d’arte, era, invece, strettamente legato alla critica dell’inflazione “[...] da estética experimental, [...] do psicologismo [...]” (1963, p. 32)⁴⁰³ delle ricerche artistiche contemporanee e alla conseguente valorizzazione della dimensione collettiva dell’arte intesa come artigianato, la quale, nell’Egitto e nel medioevo, aveva trovato la sua più alta espressione⁴⁰⁴. Nelle società dittatoriali l’artista, secondo il de Andrade,

[...] não adquiriu aquela humildade, aquele retorno a mero artesão que teve no Egito e mesmo na Idade Média. Deixa de ser artista livre e não retorna a anônimo artesão. Transformou-se essencialmente num orador de comício, mais ou menos disfarçado sob a máscara da arte (1963, p. 30)⁴⁰⁵.

L’artista, quindi, non doveva assumere “[...] uma atitude social” (1963, p. 30)⁴⁰⁶, ma doveva avere “[...] uma atitude estética diante da arte, *diante da vida*” (1963, p. 30, corsivo dell’autore)⁴⁰⁷. Era fondamentale, per il critico brasiliano, che l’arte ritornasse

Às suas fontes legítimas [...] que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só

⁴⁰⁰ “Organizzazione sociale dittatoriale”.

⁴⁰¹ Si tratta della celebre lezione di apertura del corso di Filosofia e Storia dell’Arte che Mário de Andrade presentò all’Università del Distretto Federale, nel 1938.

⁴⁰² “Meramenti sociali [...] Per non dire, meramente dittatoriali”.

⁴⁰³ “[...] Dell’estetica sperimentale [...] dello psicologismo[...].”

⁴⁰⁴ Cf. MORAES, E. J. (1999, p. 74): “La posizione assunta da Mário de Andrade conserva una parentela con la posizione di William Morris e dei preraffaeliti, i quali sotto l’influenza di Ruskin, pretesero questionare il modo di produzione industriale, con la sua proposta caratteristica di dignificazione del lavoro artigianale”, traduzione nostra.

⁴⁰⁵ “[...] Non ha acquisito quella umiltà, quel ritorno al mero artigianato che aveva in Egitto o anche nell’Età Medievale. Lascia di essere un artista libero e non ritorna all’anonimo artigianato. Si è trasformato essenzialmente in un oratore di comizio, più o meno pragmaticamente nascosto sotto la maschera dell’arte”.

⁴⁰⁶ “Un’attitudine sociale”.

⁴⁰⁷ “Un’attitudine estetica davanti all’arte, davanti alla vita”.

então o individuo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade (1963, p. 32-33)⁴⁰⁸

Queste ultime considerazioni risultano determinanti per comprendere la posizione del de Andrade sia nei confronti delle ricerche artistiche contemporanee, sia nei confronti dei regimi dittatoriali. L'attitudine estetica che l'artista doveva assumere di fronte all'arte e alla vita comportava, infatti, da una parte il rifiuto di un'arte che si abbandonasse alle influenze dei programmi politici, mantenendo una sua dimensione propriamente artistica; dall'altra, evidenziando la dimensione artigianale dell'arte, il de Andrade metteva in guardia dal pericolo dell'individualismo e ristabiliva l'importanza di una dimensione collettiva e pragmatica dell'opera d'arte.

In una lettera del 12 agosto 1934, indirizzata al portoghese José Osório de Oliveira, il critico brasiliano, dopo aver cercato di chiarire la sua posizione nei confronti dei regimi dittatoriali, che considerava come "horrores transitórios" (ANDRADE, 2004, p. 401)⁴⁰⁹, aveva messo in luce proprio il pragmatismo delle sue ricerche, dettate sempre dall'ideale di essere utile:

[...] eu posso orgulhosamente dizer que jamais saíu uma palavra pública de mim, meramente jogada pelo prazer infável de pensar. Esse individualismo eu escorracei completamente de mim. Minha obra é tão pragmática como a dum nazista ou comunista. Se o pragmatismo é mais sutil, mais disfarçado – o que é incontestável – por outro lado eu responderei que é mais humano [...] (ANDRADE, 2004, p. 402)⁴¹⁰.

Se il de Andrade aveva dichiarato, precedentemente, di non riconoscersi né nel comunismo né nel fascismo, affermava, tuttavia, nella stessa lettera, che il suo modo di sentire era più vicino al comunismo,

[...] porque realmente o Comunismo, com a sua desinência pró-Socialismo, é que traz alguma coisa de realmente novo [...] eu vejo um espiritualismo fabuloso, um acrescentamento espiritual admirável da humanidade, do

⁴⁰⁸ "Alle sue foni legittime [...] che acquistiamo una perfetta coscienza, direi di più, un perfetto comportamento artistico davanti alla vita, un'attitudine estetica disciplinata, appassionatamente insovertibile, libera, ma legittima, severa nonostante non sottomessa, disciplina di tutto l'essere, affinché raggiungiamo veramente l'arte. Solamente allora l'individuo ritornerà all'umano. Perché nell'arte vera l'umano è la fatalità".

⁴⁰⁹ "Orrori transitori".

⁴¹⁰ "[...] Io posso orgogliosamente dire che non è mai uscita una parola pubblica da me meramente giocata per il piacere ineffabile di pensare. Questo individualismo io l'ho eliminato completamente da me. La mia opera è così pragmatica quanto quella di un nazista o di un comunista. Se il pragmatismo è più sottile, più dissimulato – che è incontestabile – per un verso io risponderai che è più umano [...]".

indivíduo, no comunismo, que destruiu, na maneira do possível, a prática da propriedade individual (ANDRADE, 2004, p. 303-304)⁴¹¹.

Il comunismo, tuttavia, non poteva soddisfare completamente le esigenze del critico brasiliano, il quale credeva profondamente in Dio: il de Andrade aveva sostenuto, perciò, la necessità di riscoprire “a civilização cristã e comprar-se no que ela teve de admirável, e no que foi grandiosa” (ANDRADE, 2004, p. 304)⁴¹².

D'altronde, l'ideale di una ricerca artistica, che fosse utile e pragmatica, si era delineato, come avevamo osservato precedentemente, fin dai primi scritti di critica del de Andrade, i quali riflettevano, chiaramente, la sua formazione cattolica.

Una posizione politica ben diversa, quella del de Andrade, dalla prospettiva di Ardengo Soffici, il quale, in un testo dal titolo “Il Fascismo e l'Arte”, nonostante avesse apertamente dichiarato di detestare l'idea di “[...] una sorta di controllo politico sulla libera manifestazione del genio creatore di bellezza o - quel che sarebbe anche più grottesco – un'arte di partito, o di Stato: un'arte politica!” (SOFFICI, 1923, p. 173) aveva affermato, tuttavia che ad ogni principio politico doveva “di necessità corrispondere un principio estetico, come gliene corrisponde uno morale e logico (1923, p. 167).

Profondamente convinto dell'unità dello spirito, dell'inseparabilità dei principi materiali e spirituali, Soffici, dunque, sosteneva che il fascismo, “portato per forza ad una versione d'insieme, dove i fatti pratici si coniugano spontaneamente a quelli spirituali” (1923, p. 172), dovesse patrocinare la letteratura e l'arte, le quali partecipassero “[...] della sua essenza spirituale” (1923, p. 174). In seguito, lo scrittore toscano, spiegava quale fosse il tipo di arte che il fascismo, in linea con il suo spirito, avrebbe dovuto appoggiare:

É la letteratura, è l'arte che non può dirsi né reazionaria né rivoluzionaria, perché riunisce in sé l'esperienza del passato e la promessa dell'avvenire; è la letteratura, è l'arte dell'equilibrio e della probità; è la letteratura, è l'arte che si può insieme denominare materialistica e idealistica perché la materia e lo spirito vi hanno la loro parte quali termini imprescindibili di vita; che, né nuova, né tradizionalistica, è classica, né pesante, né leggera, né tutta culturale, né tutta istintiva, contempera in sé gli estremi di ogni esperienza, e tende così alla

⁴¹¹ “[...] Perché realmente il Comunismo, con la sua inclinazione pro-Socialismo, è che porta qualcosa di veramente nuovo [...] Io vedo uno spiritualismo favoloso, una crescita spiritale ammirabile dell'umanità, dell'individuo, nel comunismo, che ha distrutto, nella maniera del possibile, la pratica della proprietà individuale”.

⁴¹² “La civiltà cristiana e compiacersi per quello che essa ha avuto di ammirabile, per quello in cui fu grandiosa”.

sincera espressione dell'anima del creatore, cioè allo stile ed alla perfezione. Direi che è una letteratura, che è un'arte realistica, intendendo questa parola nel senso che può avere quando si applica alla poesia di Alceo, di Saffo, o alla scultura di Fidia e Prassitele. È la letteratura, è l'arte, in una parola, italiana, quale fu nei tempi antichi e moderni, quale si rivela – quando c'è - nell'opera dei contemporanei; quale riappare qua e là nelle produzioni modernissime; e quale sarà sempre (SOFFICI, 1923, p. 175-176).

In una lettera del 1926 indirizzata a Bottai, Soffici aggiungerà a queste riflessioni una spiegazione, nella quale tenterà di chiarire il significato di quello che avrebbe chiamato “realismo sintetico” (SOFFICI, 1926, apud BARTOLINI, 1994, p. 176):

Dirò qui che con tali termini io intendevo appunto indicare un'arte non oggettivamente veristica ma che nella rappresentazione del vero rivelasse lo spirito lirico e la volontà stilistica dell'autore; un'arte che non astraesse dalla realtà visibile e sperimentabile con i sensi – come fa quella di tutte le scuole decadenti, di origine idealistico - romantica, dal cubismo al dadaismo, attraverso il neoclassicismo ed il futurismo – ma dall'osservazione e dallo studio della realtà viva, attuale, operante, traesse la sua ispirazione ed i suoi elementi elaborandoli fino a che si ricostituissero in una superiore sintesi, in una creazione evocante la poeticità della natura, la varietà e la bellezza degli esseri e delle cose tra cui viviamo; lo splendore del mondo, quale si manifesta ai nostri occhi di moderni, a anche d'italiani, di uomini cioè che vivono con l'anima aperta nel presente, ma che non negano o disprezzano la tradizione nazionale (SOFFICI, 1926, apud BARTOLINI, 1994, p. 176).

Soffici affermava, nuovamente, la necessità di combattere le tendenze astraenti dell'arte, sottolineando il ruolo fondamentale, nell'opera d'arte, della natura; allo stesso tempo, tuttavia, dichiarava, seppure indirettamente, che il suo realismo non doveva essere interpretato alla luce del naturalismo delle ricerche artistiche della fine del XIX secolo. Una concezione che, nonostante i diversi orientamenti politici, non era molto diversa da quella di Mário de Andrade, il quale, negli scritti dedicati a Portinari, aveva sostenuto che

[...] a obra com assunto de Cândido Portinari é pra todos uma lição genial do destino “poético” da arte. Quero dizer: sendo tôda ela uma pesquisa primordial de forma plástica e beleza desrelacionada, pela íntima adequação entre forma e fundo, pelo equilíbrio entre o sentimento e sua expressão, muito mais que um elemento de caráter descritivo e analítico, a obra de Cândido Portinari exerce uma função de vaticínio plástico. Na sua procura incessante de beleza plástica, êle mantém aquêl valor antigo de definição profética de uma vida melhor, com

que a arte nasceu dos primeiros ritos místicos, dos primeiros amores, dos primeiros sofrimentos do homem sobre a terra (ANDRADE, 1963, p. 132)⁴¹³.

Secondo Chiarelli, infatti, il de Andrade vedeva, nell'opera di Portinari, la realizzazione di "uma pintura figurativa, preocupada em retratar a realidade brasileira, sem no entanto, na maior parte dos casos, resvalar para o realismo naturalista da arte brasileira da passagem do século XIX para o seguinte" (2007, p. 133)⁴¹⁴. Portinari, dunque, secondo il de Andrade, aveva contribuito alla fondazione di "uma plástica brasileira moderna e 'clássica' [...]" (CHIARELLI, 2007, p. 133)⁴¹⁵.

Una corrispondenza tra il realismo e l'arte classica era stata stabilita anche da Ardengo Soffici, in un testo contenuto in *Periplo dell'Arte*⁴¹⁶; qui, lo scrittore italiano, dopo aver definito l'arte classica come "il risultato di un connubio equilibrato tra reale e ideale [...]" (1963, p. 92), aveva ribadito, ancora una volta, che quando si afferma che l'arte è imitazione della natura "[...] non si deve già intendere copia supina del vero, sibbene rivelazione splendida di esso vero elaborato interiormente dal genio. Ma il punto di partenza è il vero". (SOFFICI, 1963, p. 92-93).

In uno scritto immediatamente successivo, Soffici si era posizionato, inoltre a favore di un'arte che manifestasse l'origine della nazionalità dell'artista, perché un'opera che

[...] può esser fatta indifferentemente a Parigi, a Mosca, a Roma o a Berlino, nel Giappone o in America, senza che nulla riveli al lettore o al riguardante la sua particolare origine e le caratteristiche dell'ambiente fisico e spirituale dov'essa è nata, può esser paragonata ad un frutto privo di odore, di sapore, di colore speciale, ad un essere senza connotati, senza personalità, senza patria: a qualcosa, in una parola, d'indistinto, di artificiale, d'inesistente in quanto organismo vitale e degno di qualche interesse (SOFFICI, 1963, p. 82).

In maniera esplicita e programmatica, il critico aveva affermato, quindi, che ogni arte doveva [...] essere di un luogo" (SOFFICI, 1963, p. 81): per meglio chiarire questo concetto,

⁴¹³ "[...] l'opera con tema di Cândido Portinari è per tutti una lezione geniale del destino "poetico" dell'arte. Voglio dire: essendo tutta essa una ricerca primordiale di forma plastica e bellezza, attraverso l'intima adeguazione tra forma e fondo, mediante l'equilibrio tra il sentimento e la sua espressione, molto di più che un carattere descrittivo e analitico, l'opera di Cândido Portinari esercita una funzione di vaticinio plastico. Nella sua ricerca incessante della bellezza plastica, essa mantiene quel valore antico di definizione profetica di una vita migliore, secondo cui l'arte nacque dai primi riti mistici, dai primi amori, dalle prime sofferenze dell'uomo sulla terra".

⁴¹⁴ "di una pittura figurativa, preoccupata di ritrarre la realtà brasiliana, senza, tuttavia, nella maggior parte dei casi, ricadere nel realismo naturalista dell'arte brasiliana del passaggio dal secolo XIX al successivo".

⁴¹⁵ "una plastica moderna e classica [...]".

⁴¹⁶ Ripubblicato in SOFFICI (1963).

Soffici faceva l'esempio di un dipinto in cui figurassero solamente corpi nudi: per effetto di una "trasposizione misteriosa" (1963, p. 81), quelli che erano "l'aura e l'aspetto della terra, del cielo, del mare, le singolarità di razza e di popolo, tutto quanto insomma costituisce il mondo e le contingenze familiari all'artista" (1963, p. 81), dovevano essere "[...] trascritti e trasfusi nelle forme, nei toni, negli accenti stilistici, plastici e coloristici" (1963, p. 81). Non era, perciò, il tema della pittura, di per sé, che doveva mostrare l'origine nazionale dell'artista, quanto piuttosto le caratteristiche propriamente formali dell'opera d'arte.

Mário de Andrade, descrivendo l'opera di Portinari, aveva realizzato, in parte, una simile riflessione. Individuando, infatti, nella pittura dell'artista brasiliano, un terzo tipo di realismo, che definiva psichico, sottolineava come da questo derivasse "[...] o estranho, o entranhado, o grave nacionalismo da sua obra toda" (ANDRADE, 1963, p. 130)⁴¹⁷. Tuttavia, ci teneva il critico a evidenziare che non si trattava propriamente di nazionalismo, quanto piuttosto di una certa "[...] impulsivade nacionalista que o leva a se servir incansavelmente, quase como processo de identificação, de pequenos elementos formais, tão nossos, tão da nossa intimidade [...]"⁴¹⁸.

Se, come Ardengo Soffici, il de Andrade poneva l'attenzione sui valori propriamente formali della pittura di Portinari, che rivelavano la nazionalità dell'opera d'arte, tuttavia, è possibile rilevare alcune differenze che allontanano la riflessione del critico brasiliano dalla concezione di Soffici. Per il de Andrade, infatti, le caratteristiche formali dell'opera d'arte erano strettamente legate alla psicologia del brasiliano, a una sorta di incosciente collettivo (FABRIS, 1996). Ciò era emerso fin dai primi scritti di Mário de Andrade sull'arte religiosa brasiliana, quando il critico, per descrivere l'architettura coloniale, aveva utilizzato qualità che normalmente si attribuiscono al carattere dei brasiliani, come l'ospitalità e il "carinho".

A proposito di Portinari, Mário de Andrade (1963, p. 130) scriveva infatti: "Não é pela intenção de fazer nacionalismo que ele se aplicou aos seus temas favoritos[...] Tais assuntos nascem apenas de uma constância imperiosa da sua personalidade [...]"⁴¹⁹

In un articolo del 1928, dal titolo "Regionalismo", l'intellettuale brasiliano aveva sostenuto, infatti, che il nazionalismo artistico poteva essere ammesso solo nel caso in cui fosse incosciente di se stesso: "Porque na verdade qualquer nacionalismo imposto como norma

⁴¹⁷ "[...] Lo strano, il profondo, il grave nazionalismo di tutta la sua opera".

⁴¹⁸ 'Impulsività nazionalista' che lo porta a servirsi instancabilmente, quasi come processo di identificazione, di piccoli elementi formali, così nostri, così della nostra intimità [...]"

⁴¹⁹ "Non è per l'intenzione di fare nazionalismo che egli si applicò ai suoi temi preferiti [...]" Questi temi nascono appena da una costanza imperiosa della sua personalità [...]"

estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre”. (ANDRADE, 1928, apud POHLIT, 1996, p. 168-169)⁴²⁰.

Si rifletteva, evidentemente, in questa considerazione, il fatto che Mário de Andrade fosse, già da quell’epoca, contrario alla politica nazionalista promossa dai regimi totalitari e fosse, tuttavia, profondamente convinto della necessità di creare una tradizione artistica brasiliana.

Concludeva, infatti, il suo articolo, dichiarando che

O nacionalismo só pode ser admitido conscientemente quando a arte livre de um povo inda está por construir. Ou quando, perdidas as características básicas por um excesso de cosmopolitismo ou de progresso, a gente carece buscar nas fontes populares” (ANDRADE, 1928, apud POHLIT, 1996, p. 169)⁴²¹.

⁴²⁰ ANDRADE, M. Regionalismo. **Diário Nacional**, São Paulo, s. p. 14 febr. 1928. “[...] Perché in verità qualsiasi nazionalismo imposto come norma estetica é necessariamente odioso per l’artista vero che è un individuo libero”.

⁴²¹ “Il nazionalismo può essere ammesso coscientemente solo quando l’arte libera di un popolo si sta ancora costruendo. O quando, perse le caratteristiche fondamentali a causa di un eccesso di cosmopolitismo o di progresso, abbiamo la necessità di ricercare nelle fonti popolari ”.

CONCLUSIONE

Il tema dell'identità nazionale, come si manifesta nelle opere di Ardengo Soffici e di Mário de Andrade che abbiamo considerato durante il nostro studio, può sembrare, ai giorni nostri, quasi una folle ossessione. Non è semplice comprendere, infatti, il senso e le ragioni di quell'attaccamento costante, viscerale e a volte quasi disperato, soprattutto nel caso di Soffici, alle proprie radici culturali.

A questo proposito, ci è parso utile considerare la prospettiva di Bauman (2005, p. 23), il quale sostiene che l'interesse per affermazione dell'identità si sviluppi proprio nel momento in cui gli individui hanno paura di perderla: non a caso, il sociologo, si riferisce al periodo dell'imperialismo e delle guerre mondiali.

Nella nostra tesi, abbiamo cercato di presentare, inizialmente, la formazione artistica di Ardengo Soffici, che avviene negli anni immediatamente successivi all'unificazione italiana, quando si consolida il mito del Risorgimento, l'identità nazionale assume connotati prevalentemente politici e le potenze europee cominciano a spartirsi il globo.

Allo stesso tempo, abbiamo mostrato l'ambiente di San Paolo in cui Mário de Andrade realizza i suoi primi studi; sono gli anni in cui l'immigrazione, in Brasile, cresce vertiginosamente e si acuisce il sentimento nazionalista. Il de Andrade, infatti, “[...] apesar de suas manifestas paixões pacifistas [...] alistou-se e atuou como militante do tiro-de-guerra [...]” (SEVCENKO, 1992, p. 82)⁴²².

Nonostante, quindi, non si possa prescindere, nell'analisi dell'opera di Soffici e de Andrade, dal contesto storico-politico in cui attuarono, che è quello che ha visto l'affermazione e lo sviluppo del nazionalismo, nel corso del nostro studio, tuttavia, abbiamo potuto osservare come la loro formazione culturale avvenga all'insegna del cosmopolitismo e mostri un forte interesse, da parte di entrambi, nei confronti della letteratura e delle arti straniere.

Inoltre, è necessario sottolineare che l'esaltazione, da parte di Soffici, della tradizione artistica italiana e, per quanto riguarda de Andrade, della tradizione artistica brasiliana, riflette la necessità di reagire al processo di modernizzazione, che stava avvenendo in quegli anni in Italia e in Brasile. A tale proposito, infatti, Sevcenko afferma che (1992, p. 155-156): “Resgatar a origem

⁴²² “[...] Nonostante le sue manifeste passioni pacifiste[...] si ALLISTA E attua come militante no TIRO DE GUERRA” Nota 164 p. 323 Mário de Andrade, “Losango caqui”, in *Poesias completas*, pp. 81-128.

é retornar ao caos, retornar ao caos é recuperar a vida, recuperar a vida é reinvestir de dignidade a ação, esvaziada que fora desde que se tornou a repetição contínua de rituais cotidianos ocos de sentido e secos de emoção”⁴²³.

Alla luce di queste considerazioni, risulta più facile comprendere il concetto di modernità elaborato da Ardengo Soffici e da Mário de Andrade, modernità che non esclude la relazione con il passato e con la storia, come avviene, per esempio, nel futurismo di Marinetti. L'intellettuale italiano combatte a favore di un'arte italiana e moderna; il de Andrade sostiene ripetutamente la necessità di creare un'arte moderna e brasiliana: la volontà di attualizzare l'arte si unisce, quindi, alla valorizzazione della tradizione.

La concezione di modernità elaborata dal de Andrade nel “Prefácio interessantíssimo”, di *Pauliceia desvairada* (1922), e in *A Escrava que não é Isaura* (1925), manifesta evidentemente dei punti di contatto con i libri e la rivista di Soffici, presenti nella biblioteca dello scrittore brasiliano, rispettivamente: *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi Lirici* (1919), *Primi principi di una estetica futurista* (1920), e *Rete mediterranea* (1920).

Mario de Andrade incontra, nei testi di Soffici, una concezione di futurismo in cui la ricerca di una modernità antiaccademica, antinaturalista, che garantisce la libertà di sperimentazione, si sviluppa parallelamente all'affermazione dell'interesse per l'identità nazionale, in linea con il contesto del ritorno all'ordine degli anni Venti del Novecento.

Nei versi liberi, nelle parole in libertà e nel plurilinguismo di *BIF&ZF+18. Simultaneità e Chimismi Lirici*, Mario de Andrade può trovare la manifestazione della simultaneità e del cosmopolitismo del mondo moderno; allo stesso tempo, tuttavia, in *Rete Mediterranea*, l'intellettuale brasiliano entra in contatto con un Soffici che, pur riconoscendo la validità delle ricerche proposte dal futurismo, afferma l'esigenza di frenare l'anarchia delle sperimentazioni artistiche, il desiderio di fermarsi a ricostruire e, soprattutto, la volontà di farsi difensore dell'“italianità”, valorizzando la tradizione artistica italiana.

In *Primi principi di una estetica futurista*, inoltre, analizzando il fenomeno dell'origine del fatto artistico, Soffici sostiene che l'arte non nasce dall'istinto creativo, ma dalla critica, dalla volontà cosciente, dalla coscienza creatrice dell'artista. Il de Andrade sembra condividere questo

⁴²³ Recuperare l'origine è ritornare al caos, ritornare al caos è recuperare la vita, recuperare la vita è reinvestire di dignità l'azione, che fu svuotata da quando diventò la ripetizione continua di rituali quotidiani svuotati di senso e secchi di emozione.

concetto, che, infatti, è presente in alcuni suoi scritti di critica: nel saggio su Debussy e l'impressionismo, del 1921, nella serie di articoli pubblicati nel 1921 sul *Jornal do Comércio*, dal titolo "Mestres do passado" e in un articolo dedicato a Tarsila do Amaral, del 1927.

Se, da un lato, il de Andrade condivide con Soffici l'idea che l'arte si origini dalla volontà cosciente dell'artista, dall'altro, il critico brasiliano fin dai primi scritti degli anni Venti, difende la concezione di un'arte morale e pedagogica. Per Soffici, invece, "[...] non si può parlare d'arte morale e d'arte immorale: l'arte è sempre morale quando i suoi risultati sono vivi e belli, quando cioè è vera arte [...]"(SOFFICI, 1922, apud BARTOLINI, 1994, p. 140)⁴²⁴. Il critico toscano, nonostante scarti l'ipotesi di un'arte morale, ammette, però, l'esistenza di una virtù etica indissolubile da quella puramente estetica, di una morale nell'arte intendendo con questo concetto "[...] la rivelazione, attraverso i segni apparenti, il colorito e il tono della rappresentazione artistica, lo stile e persino attraverso i modi tecnici di una personalità creativa nativamente energica, proba, schietta e dotata di forte volontà [...]"(SOFFICI, 1922, apud BARTOLINI, 1994, p. 140).

A partire dallo studio di un brano di *Primi principi di una estetica futurista* (sottolineato da Mario de Andrade), in cui Soffici tratta la questione delle relazioni tra arte e natura, abbiamo identificato una possibile affinità tra il concetto di realismo elaborato dal critico italiano e quello di realismo estetico elaborato dal de Andrade, nel saggio del 1939 dedicato a Candido Portinari, in cui il critico brasiliano si sofferma sui valori plastici dell'opera del pittore.

Il de Andrade promuove, infatti, come Ardengo Soffici, la concezione di un'arte che non si allontani dalla natura, essenziale punto di partenza delle ricerche dell'artista. Tuttavia, non si tratta di un ritorno al naturalismo dell'Ottocento perché entrambi i critici difendono i valori formali dell'opera d'arte. Negano, tuttavia, la possibilità di un'arte astratta, che si allontani dalla rappresentazione del reale.

Per il de Andrade, la realtà che l'artista deve rappresentare è la "fatalità brasiliana", l'incosciente collettivo, cioè l'entità nazionale psicologica che si manifesta non nel tema, ma nei propri valori formali dell'opera d'arte. Il realismo di Soffici ha, invece, il suo fondamento nella tradizione artistica italiana, che il critico identifica nell'arte di Giotto e Masaccio, precedente il Rinascimento e che si perpetua, poi, secondo Soffici, nella pittura dei realisti francesi dell'Ottocento e nell'opera di Cézanne.

⁴²⁴ SOFFICI, A. Pensieri sull'arte. *L'Esame*, Milano, n. 1, s. p., 1 apr. 1922.

BIBLIOGRAFIA DELLE CITAZIONI⁴²⁵

Libri di Ardengo Soffici

SOFFICI, A. **Arlecchino**. 2. ed. Firenze: Edizioni della Voce, 1918, 189 p.

_____. **Giornale di bordo**. Firenze: Libreria della Voce, 1918, 272 p.

_____. **BIF&ZF +18. Simultaneità e Chimismi lirici**. 2. ed. Firenze: Vallecchi, 1919, 110 p.

_____. **Scoperte e massacri. Scritti sull'arte**. Firenze: Vallecchi, 1919, 326 p.

_____. **Primi principi di una estetica futurista**. Firenze: Vallecchi, 1920, 96 p.

_____. **Ricordi di vita artistica e letteraria**. 2. ed. Firenze: Vallecchi, 1942, 426 p.

_____. **Lemmonio Boreo. Ovvero L'Allegro Giustiziere** 2. ed. Firenze: Libreria della Voce, 1943, 374 p.

_____. **Trenta artisti moderni italiani e stranieri**. Firenze: Vallecchi, 1950, 393 p.

_____. **L'uva e la croce. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo, I. Infanzia**.
Firenze: Vallecchi, 1951, 259 p.

_____. **Passi fra le rovine. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo, II. Giovinezza**. Firenze: Vallecchi, 1952, 406 p.

_____. **Il salto vitale. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo, III Adolescenza**. Firenze: Vallecchi, 1954, 615 p.

⁴²⁵ In relazione alle norme dell'Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

_____. **Fine di un mondo. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo, IV Virilità.** Firenze: Vallecchi, 1955.

_____. **Opere.** Firenze: Vallecchi. 1959-1968. 7 v.

Saggi, Riviste e Articoli di giornale di Ardengo Soffici:

SOFFICI, A. Intorno alla Gran Bestia. **Lacerba**, Firenze, n. 16, p. 245-247, 15 ag. 1914.

_____. Per la guerra. **Lacerba**, Firenze, n. 17, p. 254-256, 1 sett. 1914

_____. Per la guerra. **Lacerba**, Firenze, n. 19, p. 267-268, 20 sett. 1914

_____. Sulla barbarie tedesca. **Lacerba**, Firenze, n. 22, p. 291, 1 nov. 1914.

_____. Accuse contro i tedeschi. **Lacerba**, Firenze, n. 22, p. 295, 1 nov. 1914.

_____. Accomodamenti. **Lacerba**, Firenze, n. 2, p. 11-13, 10 genn. 1915.

_____. Intorno alla Russia. **Lacerba**, Firenze, n. 4, p. 27-28, 24 gen. 1915

_____. Breve risposta a un tedesco. **Lacerba**, Firenze, n. 6, p. 14, 7 febr. 1915.

_____. Chiodi nella Zucca. **Lacerba**, Firenze, n. 7, p. 54, 14 febr. 1915.

_____. Accenni. **Lacerba**, Firenze, n. 8, p. 59-60, 21 febr. 1915.

_____. Memento. **Lacerba**, Firenze, n. 21, p. 163, 22 magg. 1915.

SOFFICI, A. Ugo Foscolo. In _____. In **Statue e fantocci. Scritti letterari.** Firenze: Vallecchi, 1919, p. 9-21.

_____. Adampetonismo. **Statue e fantocci. Scritti letterari**. Firenze: Vallecchi, 1919, p. 209-218.

_____. Pittura metafisica. **Rete Mediterranea**, Firenze, n. 1, p. 77 -78, mar. 1920.

_____. Preraffaellismo. **Rete Mediterranea**, Firenze, 1, p. 71-76 mar. 1920.

_____. Bilancio dell'arte francese contemporanea – Gauguin, Seurat; Matisse, Picasso Derain. **Rete Mediterranea**, Firenze, n. 4, dic. 1920, p. 364-371.

_____. Il Fascismo e l'Arte. In SUCKERT, C. (Org.) **Problemi del fascismo**. Preceduto da un ragguaglio sullo Stato degli Intellettuali rispetto al Fascismo. Firenze: Soc. An. editrice *La Voce*, 1923, p. 167-176.

Bibliografia su Ardengo Soffici

BARTOLINI, S. (Org.). **L'uomo del Poggio. Ardengo Soffici**. Roma: Volpe Editore, 1979, 422 p.

_____. **Ardengo Soffici. Estetica e politica. Scritti critici 1920-1940**. Chieti: Marino Solfanelli Editore, 1994, 383 p.

_____. **Il romanzo di una vita**. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2009, 464 p.

BERGHE, D. **Ardengo Soffici dal romanzo al "puro lirismo"** Firenze: Olschki, 1997, 2 vol.

_____. L'autocommento inedito di Soffici a Simultaneità e Chimismi lirici. In RICHTER, M; RODRIGUEZ, J. F. (Org.) **Omaggio a Soffici nel 35° anniversario della scomparsa**. Prato: Pentalinea, 1999, p. 75-86.

CARRÀ, M; FAGONE, V. **Carlo Carrà - Ardengo Soffici. Lettere 1913/1929**. Milano: Feltrinelli, 1983, 275 p.

CAVALLO, L. **Soffici. Immagini e documenti (1879-1964)**. Firenze: Vallecchi, 1986, 492 p.

_____. (Org.) **Soffici. Un percorso d'arte**. Milano: Mazzotta, 1994, 160 p. Catalogo.

_____. (Org.) **Ardengo Soffici. Un itinerario plastico**. Milano: Artesantermasmo Fidia, 2001, 118 p.

_____. (Org.) **Soffici, 1907-2007. Cento anni dal ritorno in Italia**. Prato: Claudio Martini Editore, 2007, 227 p.

DE CARO, R. **Ardengo Soffici critico d'arte**. Poggio a Caiano: Associazione culturale "Ardengo Soffici", 1992.

GIACON, M. Simbolismo, avant-guarde e plurilinguismo in <<Simultaneità. Chimismi lirici di Ardengo Soffici". In RENZI, L. (Org.) **Poetica e stile**. Padova, Liviana, 1976, p. 107-149.

PAPINI, G. Soffici. In _____. **Stronature**. 5. ed. Firenze: Vallecchi, 1920, p. 261-272.

PONTIGGIA, E. 1913-1914. L'Europa di Soffici. In CAVALLO, L. (Org.) **Ardengo Soffici. L'Europa in Toscana**. Firenze: Edifir edizioni, 2012, p. 53-59. Catalogo.

RICHTER, Mário. **La formazione francese di Ardengo Soffici 1900-1914**. Milano: Società editrice Vita e Pensiero, 1969, 320 p.

_____. **Papini e Soffici. Mezzo secolo di vita italiana (1903-1956)**. Firenze: Le Lettere, 2005, 248 p.

_____. (2013) L'Europa in Toscana. La Francia dal Marzocco a Lacerba. In CAVALLO, L. Ardengo Soffici. **L'Europa in Toscana**. Firenze: Edifir edizioni, 2012, p. 17-30, catalogo.

_____. **La scoperta delle arti figurative: la mediazione di Ardengo Soffici**. In ATTI DEL CONVEGNO LA VOCE E L'EUROPA, 1987, Lugano, p. 233-247.

_____. RICHTER, M. (Org.) **G. Papini - A. Soffici. Carteggio. I. 1903-1908. Dal "Leonardo" a "La Voce"**. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, 512 p.

RICHTER, M. (Org.) **G.Papini .-A. Soffici. Carteggio. II. 1909-1915. Da “La Voce” a Lacerba**” Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 1999, 462 p.

_____. **G.Papini .-A. Soffici. Carteggio. III. 1916-1918. La Grande Guerra.** Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2002, 272 p.

SANGUINETI, E. (Org.) **Poesia del Novecento.** 2 ed. Torino: Einaudi, 1997, 2 vol., 1207 p.

TRIONE, V. **Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d’arte.** Torino: Bollati Boringheri, 2001, 416 p.

Libri e saggi di Mário de Andrade

ANDRADE, M. O artista e o artesao. In **Baile das quatro artes.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 9-33.

_____. Cândido Portinari. In **Baile das quatro artes.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 121-134

_____. **Namoros com a medicina.** 4 ed. São Paulo: Martins/ Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, 130 p.

_____. O Movimento modernista. In: _____. ANDRADE, M. de. **Aspectos da literatura brasileira.** 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 253-280.

_____. De São Paulo – III. In LOPEZ, T. A. (Org.) **De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p. 91-98

_____. A Escrava que não é Isaura. In LOPEZ, T. A (Coord.). **Obra imatura.** Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 225-310.

_____. Pauliceia desvairada. In LOPEZ, T. A; FIGUEIREDO, T. L. (Ed.). **Poesias completas.** LOPEZ, T. A.; (Ed.). Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013, 2 vol, p. 55-127.

Correspondência:

ANDRADE, M. **A lição do amigo**. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Edição preparada pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

_____. **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp, 2001.

Bibliografia su Mário de Andrade e sul modernismo brasileiro:

ALVARENGA, O. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro: J. Olympio. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974, 136 p.

ALVIM, F. J. **Mário de Andrade e o romantismo brasileiro**: Tradição, imaginário e consciência histórica nacional. 2012, 121 f. Dissertação de mestrado Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. Universidade - UFRS, 1998.

BATISTA, M. R. (Org.) **Brasil, 1º tempo modernista: 1917-1929**. São Paulo: IEB, 1972.

_____. **Coleção Mário de Andrade: artes plásticas**. 2 ed. São Paulo: IEB/ USP, 1998, 322 p.

BERNARDINI, A. M. De Andrade, A. Soffici, V. Maiakovski: Estudo comparativo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 18, 1976.

BOAVENTURA, M. E. (Org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus Contemporâneos**. 2 ed. rev. E ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BOSI, A. As letras na Primeira República. In BORIS, F. (Coord.) **O Brasil Republicano: sociedade e instituições (1889-1930)**. 8. ed. –Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 319-347.

BOTELHO, A. **De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil**. São Paulo: Claroenigma, 2012, 144 p.

BRITO, M. da Silva. **História do Modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**, Pinakothek, Rio de Janeiro, 1983, 291 p.

CAMPOS, M. Batista. **A construção da identidade nacional nas crônicas da Revista do Brasil**. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2011.

CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros). In _____. **Literatura e sociedade**. Estudos de teoria e história literária. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-145.

CASTRO, M. W. **Mário de Andrade: exílio no Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, 237 p.

CHIARELLI, T. **Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

DUARTE, P. **Mário de Andrade por ele mesmo**. 2 ed. São Paulo: Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, 1985, 370 p.

FABRIS, A. **“Lacerba” e il futurismo fiorentino**. 1985. 289 f. Tese de Doutorado. Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna/ Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli studi di Napoli, Napoli, 1985.

_____. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, 147 p.

_____. Ideologia della modernità: Mário de Andrade e Ardengo Soffici. In **Campi immaginabili**. Cosenza, n.5-6, p. 127-138, 1992.

_____. **O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, Fapesp, 1994, 296 p.

_____. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, 189 p.

FERES, N. T. **Leituras em francês de Mário de Andrade**. São Paulo: IEB- USP, 1969, 95 p.

FONSECA, A. **O arlequim da Pauliceia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: UEFS editora, Geração Editorial, 2012.

GREMBECKI, M. H. **Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau**. São Paulo: IEB-USP, 1969, 78 p.

JARDIM, E. **Mário de Andrade: a morte do poeta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, 155 p.

JOBIM, J. L. O movimento modernista como memórias de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 55, p. 17-26 mar./set. 2012.

KRONBAUER, C. (Ed.). **A arte religiosa no Brasil: crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920**. São Paulo/ Experimento, Giordano, 1993, 98 p.

LAFETÁ, João Luís. **Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins Fontes, 1986, 229 p.

LOPEZ, T. A. **Mário de Andrade: Ramais e Caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972, 276 p

_____. **Arlequim e Modernidade**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 21, p. 85-99, 1979

_____. (Org.). **“Eu sou Trezentos, sou trecento-e-cincoenta”, “Uma ‘autobiografia’ de Mário de Andrade**. Centro Universitário Maria Antonia-Usp: São Paulo, 1983, Catálogo Exposição.

_____. (Org.) **Mário de Andrade. Entrevistas e Depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, 114 p.

_____. (Org.) **A imagem de Mário: (fotobiografia de Mário de Andrade)**. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento: Livroarte Ed., 1984, 184 p.

LOPEZ, T. A. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In ZULAR (Org.) **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP/CAPES, 2002.

MARTINS, WILSON. **História da Inteligência brasileira**. (1897-1914). v. 5. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977-78.

MORAES, E. J. **Limites do moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORAES, M. A. Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade. **Gragoatá**, Niterói, n. 154, p. 55-67, set 2003.

_____. Epistolografia e critica genética. **Crítica genética/Artigos**, n. 11 p. 30-32, mar. 2007.

PEREIRA, M. E. **Lundu do escritor difícil**: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 2006, 228 p.

PICCHIO, L. S. **Storia della letteratura brasiliana**. Einaudi Editore, Torino, 1997, p. 473

POHLIT, C. K. **Mário de Andrade: cronista crítico das artes plásticas**. 1996, 343 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SARAIVA, A. **Modernismo brasileiro e modernismo portugueses**. Subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004

SILVA, Pedro Paulo da, **A biblioteca de Mário de Andrade: notas marginais vinculadas ao futurismo italiano**, IEB/USP, agosto 2001- março 2003.

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997

Bibliografia generale

ARGAN, G. C. **Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa**. Milano: Feltrinelli, 1983, 604 p.

ASOR ROSA, A. La cultura. In ROMANO, R; VIVANTI C. (Coord.) **Storia d'Italia** Vol. 4. Tomo II. Torino: Giulio Einaudi editore, 1975.

_____. **Storia della letteratura italiana**. Scandicci, Firenze: la Nuova Italia, 1985.

BAUMAN, Z. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro> Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **Il disagio della postmodernità**. Traduzione di Vera Verdiani. Torino: Bruno Mondadori, 2007.

BOLLATI, G. I caratteri originali. In ROMANO, R; VIVANTI C. (Coord.) **Storia d'Italia**. Vol. 1. Torino: Giulio Einaudi editore, 1972, p. 951- 1018.

BORIS, F. **História do Brasil**. 12 ed. São Paulo: Edusp, 2006.

CHABOD, F. **L'Italia contemporanea (1918-1948)**. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1961.

_____. **L'idea di nazione**. 17. ed. Roma: Laterza, 2010.

DE FELICE, R. Il problema dell'identità nazionale. In _____. **Breve storia del fascismo**. Milano: Mondadori, 2000.

DEL PUPPO, A. "Lacerba" 1913-1915. Arte e critica d'arte. Bergamo: Lubrìma, 2000.

FRIGESSI, D. (Org.) **La cultura italiana del '900 attraverso le riviste: Leonardo, Hermes, Il Regno** 2. ed. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1979.

GUARALDO, E. **In cerca del mattino**. Il senso della nascita in letteratura. Milano: Franco Angeli, 2004.

LAVIN, I. **Passato e presente nella storia dell'arte**. Torino: Einaudi, 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopez Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MANGANELLI, G. (Org.) Whitman, W. **Foglie d'erba**. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.

MARINETTI, F. T. **Contro i Professori**. In _____. **Futurismo e fascismo**. Foligno: Franco Campitelli Editore, 1924, p. 34-37.

MESSINA, M. G. **Le Muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea**. Torino: Einaudi, 1993.

NIETZSCHE, F. **Considerazioni inattuali**. Milano: Monanni, 1927, 430 p.

_____. **Crepuscolo degli idoli**. Roma: Tascabili Economici Newton, 1994, 96 p.

PAPINI, G. Nazionalimo. **La Voce**, Firenze, n. 19, p. 73, 22 apr. 1909.

_____. Il dovere dell'Italia. **Lacerba**, Firenze, n. 16, p. 241-244, 15 ago. 1914.

_____. Programma politico futurista. **Lacerba**, Firenze, n. 20, p. 221, 15 ott. 1913.

_____. "Lacerba" "Il futurismo e Lacerba", Origine di "Lacerba". **Lacerba**, Firenze, n. 24, p. 323, 1 dic. 1914.

_____. Diventar Genio. In _____. **Maschilità**. 3 ed. Firenze: Vallecchi, 1921, p. 43-50.
PREZZOLINI, G. Il Bergson. **La Voce**, Firenze, n. 4, p. 439, gen. 1910.

ROMANÒ, A. (Org.). **La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. "La Voce" (1908-1914)**. Vol. 3. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1960.

RAGIONIERI, E. **Storia d'Italia. Dall'unità a Oggi**. In ROMANO, R; VIVANTI C. (Coord.) **Storia d'Italia**. Vol. 4. Tomo III. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1976.

SABBATUCCI, G. **Il mondo contemporaneo: dal 1848 a oggi**. 7. ed. Roma: GLF, 2006.

SABBATUCCI, G., VIDOTTO, V.; GIARDINA, A. L'Italia dopo il fascismo. In _____. (Org.) **Storia dal 1900 a oggi**. Roma-Bari: Editori laterza, 2005, p. 423

SCALÍA, G. (Org.) **La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. "Lacerba", "La Voce" (1914-1916)**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1961.

THUNE, W. **A Pátria como categoria sociológica e geopolítica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

VENTURI, L. **Storia della critica d'arte**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1964.