

Adila Fontani



Il Movimento Eaista
nel panorama culturale
livornese del secondo
dopoguerra

UNIVERSITA' DI PISA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

TESI DI LAUREA

IN LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

ARCHIVIO



**IL MOVIMENTO EAISTA
NEL PANORAMA CULTURALE LIVORNESE
DEL SECONDO DOPOGUERRA**

VOLTOLINO FONTANI

CANDIDATO: Adila Fontani

RELATORE: prof. Giancarlo Bertoncini

Anno Accademico 2005-2006

A mio padre Voltolino

ARCHIVIO



VOLTOLINO FONTANI

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
Parte prima: QUADRO DELL'AMBIENTE STORICO-CULTURALE A LIVORNO NEL SECONDO DOPOGUERRA	
I Livorno dalla caduta del fascismo alla ricostruzione.....	3
II La rinascita culturale.....	5
1. I Centri espositivi.....	5
2. Le scuole d'arte.....	6
3. I gruppi.....	9
4. La Casa della Cultura.....	11
5. Il Movimento Eaista.....	15
Parte seconda: LA FIGURA ARTISTICO-LETTERARIA DI VOLTOLINO FONTANI	
Premessa.....	29
I Biografia.....	30
II Gli scritti giovanili.....	34
1. <i>La parte migliore della mia avversa vita.....</i>	<i>34</i>
2. <i>La mia tristezza.....</i>	<i>42</i>
III Gli scritti eaisti.....	44
1. <i>Torbido pessimismo o verità?.....</i>	<i>44</i>
2. <i>Fanciulle spente.....</i>	<i>48</i>
3. <i>Messaggio da Mathausen.....</i>	<i>51</i>
Parte terza: MARCELLO LANDI, IL POETA "EAISTA"	
Premessa: La poesia "eaista".....	58
I Biografia.....	60
II Le poesie "eaiste".....	66
1. <i>Speranza da inventare, Storia a pezzi.....</i>	<i>66</i>
2. <i>Via, dalla Terra.....</i>	<i>80</i>
CONCLUSIONE.....	93

BIBLIOGRAFIA DEGLI AUTORI.....	94
--------------------------------	----

BIBLIOGRAFIA CRITICA.....	96
---------------------------	----

APPENDICE.....	100
----------------	-----

[Nell'appendice vengono riportati, in trascrizione o in fotocopia, i seguenti testi]

I Testi di Voltolino Fontani

<i>Della Teosofia</i>	I
<i>La parte migliore della mia avversa vita</i>	II
<i>La mia tristezza</i>	XI
<i>Torbido pessimismo o verità?</i>	XV
<i>Fanciulle spente</i>	XXIV
<i>Messaggio da Mathausen</i>	XXV

II Testi di Guido Favati

<i>Arsura</i>	XXXI
<i>Polemica sull'Eaismo. Non è un mostro a quattro teste</i>	XXXIII
<i>Polemica sull'Eaismo. Bis chiarificatore</i>	XXXIV

III Il Manifesto dell'Eaismo

.....	XXXV
-------	------

TAVOLE

V. Fontani	101
M. Landi.....	102

ARCHIVIO



VOLTOLINO FONTANI

INTRODUZIONE

Distruzione, miseria, disoccupazione, emergenza sanitaria, malavita, prostituzione, mercato nero...erano le tessere dell'allucinante "puzzle" che costituiva la situazione di Livorno alla fine della guerra, ancora presidiata dall'esercito anglo-americano.

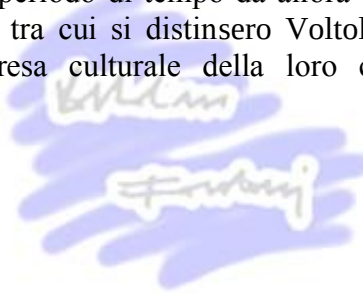
Sorprendentemente però la vita culturale della città, a partire dal primissimo dopoguerra, si contraddistinse per fervore e vivacità.

Si verificò una vera e propria rinascita artistica: si attivarono centri espositivi, scuole d'arte, gruppi artistici, giornali e riviste, centri e movimenti culturali, tra cui il Movimento Eaista, oggetto della nostra analisi.

In quel periodo si accese, a livello nazionale, un notevole dibattito artistico tra tradizionalisti e innovatori, i quali, spesso, erano schierati politicamente a sinistra.

A Livorno tale dibattito si acuì ulteriormente, sia perché nella città labronica la tradizione post-macchiaiola era, ed è, fortemente radicata e non lasciava spazio alle nuove sperimentazioni, sia perché l'amministrazione locale era di sinistra. Non mancarono incontri e scontri, aspre prese di posizione, interventi sulla stampa.

E' tuttavia trascorso un congruo periodo di tempo da allora ed è possibile un'analisi serena dell'impegno che tanti livornesi, tra cui si distinsero Voltolino Fontani e Marcello Landi, profusero nell'ambito della ripresa culturale della loro città, in un momento storico particolarmente difficile.



VOLTOLINO FONTANI

Parte prima

**QUADRO DELL'AMBIENTE STORICO-CULTURALE A
LIVORNO NEL SECONDO DOPOGUERRA**

ARCHIVIO



VOLTOLINO FONTANI

Capitolo I

Dalla caduta del fascismo alla ricostruzione

Livorno fu gravemente provata dalla seconda guerra mondiale, che distrusse gran parte del suo tessuto urbano e ne compromise l'economia.

Ma l'essere una città portuale la danneggiò ulteriormente, dalla caduta del fascismo fino alla fine del conflitto.

Il porto fu infatti un obiettivo privilegiato dei bombardamenti, che superarono il centinaio e che si susseguirono dal maggio del 1943 per circa un anno.

Esso era al centro della "zona nera", corrispondente al centro storico, la zona fatta sgomberare dai Tedeschi nel novembre del '43 (ufficialmente per motivi di sicurezza, in realtà per timore di eventuali insurrezioni in caso di sbarco alleato), zona che fu abolita alla fine del '44.

I bombardamenti sfigurarono la Livorno dei Medici e dei Lorena, distrussero il porto, causarono gravi perdite umane e determinarono l'abbandono della città da parte di molti cittadini che "sfollarono" nelle campagne.

La lotta di liberazione si organizzò anche a Livorno, dal '43 al '44, con caratteristiche diverse che altrove: la conformazione geografica di Livorno e l'esistenza della "zona nera", con la conseguente mobilitazione di una gran parte della cittadinanza, spinsero i partigiani ad agire nella zona collinare a sud della città. Nel livornese operò principalmente la III Brigata Garibaldi "Oberdan Chiesa".

Anche se il fenomeno della Resistenza, a Livorno, non è equiparabile alla dimensione della lotta partigiana nell'Italia settentrionale, il 19 luglio 1944 i primi ad entrare in città furono i partigiani seguiti dal grosso delle truppe alleate della XXXIV Divisione "Buffalo" della Quinta Armata.

Anzi, già da due giorni prima gli Americani avevano chiesto ai partigiani di guidarli verso la città. E anche di tastare il terreno. Ma di tedeschi ce n'erano pochissimi ed erano tutti in fuga.

Gli Alleati in pratica non disprezzarono il movimento di liberazione livornese, riconoscendolo come un'organizzazione militare, tanto che nella composizione della prima giunta comunale di Livorno dopo la liberazione, costituitasi ufficialmente il 21-11-1944, fu lasciata carta bianca al C.L.N. nella stesura della lista degli incarichi.

Ma, a proposito delle truppe alleate, ci fu purtroppo un rovescio della medaglia.

Il dopoguerra a Livorno assunse caratteristiche tutte particolari, in quanto il suo porto fu scelto dagli alleati come DECIMO PORTO, un distaccamento americano per le opere marittime "oltremare", in pratica come base logistica di appoggio alle truppe impegnate nell'Italia del Nord.

Si legge in *Leghorn: decimo porto* (testo prezioso per ricostruire passo per passo la situazione livornese del dopoguerra):

La scelta del porto di Livorno, da parte Alleata, come principale scalo bellico e punto d'appoggio logistico nel quadro delle operazioni nel Mediterraneo, nell'ultimo anno del conflitto, e l'enorme transito di materiali di ogni tipo e taglia nonché il loro ammassarsi in quantità da capogiro tra Pisa e Livorno, ha richiamato, dal sud del 'bel paese' già liberato, migliaia di individui senza scrupoli al seguito delle armate avanzanti. Così sono saliti al nord avventurieri, ladri, imbrogliatori, trafficanti e contrabbandieri, prostitute [...] ¹

Il DECIMO PORTO fu operante a Livorno dal 1 settembre del '44, dopo essere stato assegnato prima a Palermo e poi a Napoli, e rese lo scalo labronico il principale porto alleato nel Mediterraneo.

¹ L. Piazzano, *Leghorn: decimo porto*, Cronaca di un dopoguerra 1944-1947, Editore B. De Batte, Livorno, 1979, pp. 1-2

Ma tutto ciò non distribuì equamente il benessere: anzi, quello del 1944 fu un inverno tragico, per il freddo e la miseria.

Si legge ancora nel testo di Piazzano, a proposito di quel periodo:

[...] è [...] un'avventura sbalorditiva che coinvolge un po' tutti coi traffici, cogli illeciti, gli affari da capogiro, la borsa nera, i furti, la prostituzione inarrestabile, e tutto un oscuro sottofondo morale e sociale che viene inevitabilmente a galla dopo lo choc della guerra con l'arrivo della marmellata, del pane bianco, dello zucchero e del vestiario militare. Il denaro circola, le AM lire si raccolgono a mazzette, la ricettazione è divenuta un normale atto di compra-vendita [...] Leghorn è un brulicare di attività ma le cose vanno relativamente bene solo per chi si trova nel giro del mercato nero [...] Chi lavora onestamente trascina la vita collezionando privazioni di ogni genere e rancori, chi traffica nel mercato nero ostenta una certa opulenza, pellicce, gioielli vistosi, oro.²

Quando nel '45 la guerra finì Livorno era una città distrutta.

L'amministrazione comunale, nell'immediato dopoguerra, si trovò a risolvere problemi enormi, come la situazione alimentare, la ricostruzione degli alloggi, la disoccupazione, la ricostruzione delle infrastrutture. I generi di prima necessità erano tesserati e prosperava il mercato nero; i senzatetto erano circa trentamila, poiché solo il 50% degli edifici anteguerra era abitabile ed i pochi disponibili occupati dalle truppe alleate per ospitare prigionieri tedeschi o installare uffici; gran parte delle fabbriche erano gravemente danneggiate o distrutte, ed occupate dagli Americani ma, mentre i livornesi disoccupati erano più di cinquemila, ottomila forestieri erano iscritti nei registri di lavoro, molti dei quali impiegati presso gli Alleati.

I quali tardavano a ritirarsi da Livorno, e dall'Italia, animati anche dallo spettro dell'ascesa al potere del Comunismo.

E' doveroso sottolineare che le forze politiche livornesi si impegnarono a fondo, al di là della colorazione politica, nell'intento comune di ricostruire la città materialmente, moralmente e culturalmente.

Queste giunte di coalizione permisero a Livorno di riacquistare in pochi anni una dignità che pareva perduta per sempre.

Alla fine del '45 l'amministrazione della zona di Livorno passò dal governo Militare Alleato al Governo Italiano, con un proclama di Alcide De Gasperi.

Nel '46 si ottennero importanti sovvenzioni dal governo destinate al cantiere e alla ricostruzione degli alloggi, in base al piano della ricostruzione; inoltre una parte del porto venne restituita all'amministrazione italiana.

Dal '46 al '47 fu attuata progressivamente la derequisizione degli stabilimenti, ma l'attività industriale era rimasta danneggiata stabilmente dalla guerra a vantaggio del settore edilizio, tutto in salita al traino della ricostruzione (che fece, tra tanti interventi positivi, anche errori macroscopici, come la costruzione del "nobile interrompimento" in Piazza Grande, tra il Duomo e il Palazzo Comunale, e la distruzione dell'antica Sinagoga).

Tutti gli anni Cinquanta saranno un lento ma progressivo "salto di qualità" del tenore di vita dei livornesi, che, dalla miseria del dopoguerra, ritroveranno uno stile di vita, globalmente, più che dignitoso.

² *Ivi*, pp. 80-87 (*passim*)

Capitolo II

La rinascita culturale (1945- 1955)

1. I centri espositivi

Nel 1945 si tennero venti mostre presso le principali gallerie operanti, che erano tre: la “Galleria d’Arte” (Via Ricasoli), la “Galleria Labronica” (Via Magenta) e la “Saletta di Bottega d’Arte” (Via Ricasoli). In esse si susseguirono svariate esposizioni, principalmente di pittori macchiaioli e post-macchiaioli.

Presso “Galleria d’Arte”, quella che aprì per prima, furono allestite molte mostre del Gruppo Labronico³. Nel ’47 vi si tenne la mostra “Estate 1947”, aperta anche ai pittori più moderni. Le altre due ebbero vita assai breve e vi si tennero pochissime esposizioni.

Ci fu un ulteriore spazio espositivo ricavato nel ristorante *Al Fagiano*, aperto in Piazza Cavour nell’ottobre del 1945, dove invece erano ammesse le tendenze più moderne: vi si tennero le prime due mostre del “Gruppo Artistico Moderno Livornese” (GAM), nel 1945 e nel 1947⁴.

Nel marzo del 1948 “La Saletta” tornò nella sede storica, incuneata tra Via Indipendenza e gli Scali Manzoni, con l’antico nome “Bottega d’arte”⁵. Il titolare Gino Belforte, appassionato di arte moderna, non privilegiò i tradizionalisti a scapito dei modernisti: le sue mostre furono da subito aperte a tutte le tendenze, comprese le più innovative. Nel novembre del 1952 vi si tenne la “Mostra dei 30 anni” in occasione del trentesimo anno dalla fondazione: fu suddivisa in due esposizioni per ospitare le opere di tutti gli artisti che, viventi o scomparsi, avevano esposto alla galleria.

³ Il Gruppo Labronico è un’associazione, tuttora operante, fondata il 15 luglio 1920 da sedici artisti livornesi (i pittori Baracchini-Caputi, Cavagnaro, Cipriani, Cognetti, Guzzi, March, Michelozzi, Natali, Razzaguta, Renucci, Romanelli, Romiti, Rontini, Zampieri, Zannacchini e lo scultore Tarrini), riuniti nello studio del pittore Gino Romiti per iniziativa di Gastone Razzaguta. L’occasione fu rappresentata dalla morte, avvenuta il 18 giugno dello stesso anno, del pittore livornese Mario Puccini (Cfr. nota n. 29). Gli artisti, apprezzandone le doti artistiche, rivendicavano per onorarne la scomparsa, in contrasto con gli accademici, l’opportunità di celebrazioni ufficiali e l’inumazione al “Famedio” di Montenero (cosa che il Gruppo ottenne solo nel 1988). Il “Gruppo” si propose inizialmente di propagandare la passione per la pittura, di stretta tradizione macchiaiola, organizzando ogni anno mostre a Livorno e in altre regioni di artisti livornesi ad esso appartenenti, viventi o scomparsi. Successivamente furono accettati anche soci di tendenza moderna. I soci si dividono in tre categorie: onorari, cultori e amatori; alcuni di loro formano il Consiglio Direttivo. L’attuale presidente è Sira Borgiotti, figlia di Mario Borgiotti, presidente del “Gruppo” dal 1967 al 1977, figura assai significativa nel mondo dell’arte sotto molteplici aspetti (fu pittore, critico, mecenate e promotore di numerose iniziative). Fra le mostre recenti è da segnalare la cinquantaduesima, tenutasi a Livorno, nel 2000, in occasione dell’ottantesimo anno dalla fondazione; l’ultima, la cinquantottesima, si è tenuta a Bagno di Romagna nell’estate del 2006.

⁴ Cfr. par. “I gruppi”

⁵ La galleria “Bottega d’Arte”, la più antica di Livorno, fu fondata nel 1922 da Gino Belforte, appartenente a una prestigiosa famiglia ebraica livornese di tipografi editori. In quella sede si trovava da oltre mezzo secolo la bottega del corniciaio Gustavo Mors, nella quale si ritrovavano artisti livornesi come Fattori, Lega, il giovane Modigliani, Natali, Romiti... Queste frequentazioni fecero nascere l’idea di creare una galleria dove potessero esporre le loro opere. A differenza delle altre gallerie, ad indirizzo prettamente commerciale, Bottega d’Arte mantenne la sua primitiva connotazione e fu il ritrovo di artisti e cultori d’arte. Dal ’22 al ’34 pubblicò il “Bollettino di Bottega d’Arte”, con saggi critici, recensioni, riproduzioni. Stretto collaboratore e direttore di Belforte fu per molti anni Dino Masini. Attualmente è ubicata in Via Enrico Mayer, diretta da Enrico Angiolini.

Qualche anno dopo, nel gennaio del 1952, aprì la “Galleria Giraldi”. Bruno Giraldi, nel suo bel negozio di mobili in stile moderno in Via Grande, in uno spazio espositivo opportunamente allestito, offriva la possibilità di esporre gratuitamente le loro opere agli artisti livornesi delle più moderne tendenze: vi si avvicendarono molti giovani pittori, quali Osvaldo Peruzzi⁶, Ferdinando Chevrier⁷, Mario Ferretti⁸, Giancarlo Cocchia⁹, Piero Fornaciari¹⁰, Mario Nigro¹¹, Angelo Sirio Pellegrini, Voltolino Fontani, Marcello Landi¹². La galleria è tuttora attiva sotto la guida di Fabrizio Giraldi, figlio del fondatore, che mantiene viva la linea impressa alla galleria dal padre, organizzando mostre di pittori d'avanguardia, nazionali e internazionali.

2. Le scuole d'arte

La scuola d'arte che Beppe Guzzi¹³ aveva attivato negli anni Trenta presso la Vetreria “Balzaretti e Modigliani” aveva cessato la sua attività, sia per la distruzione del reparto delle vetrate artistiche da parte dei bombardamenti, sia per il trasferimento a Roma di Beppe Guzzi. Si era trattato di una scuola che aveva destato interesse anche fuori Livorno, poichè in essa si insegnava anche la lavorazione del vetro con la particolare tecnica del “termolux artistico” (una composizione a colori su lana di vetro veniva inserita tra due lastre e poi “cotta”, rendendo inutile l'uso dei profili di piombo per l'esecuzione di vetrate artistiche); la tecnica aveva interessato anche Benedetta Cappa, moglie del grande futurista Marinetti e artista ella stessa.

⁶ O. Peruzzi (1907-2004), milanese di nascita, si trasferì a Livorno nel '32, dopo essersi laureato a Milano in ingegneria. Là, nel 1930, era venuto a contatto con Munari, Prampolini e Fillia, che lo affascinarono con le loro esperienze futuriste; dopo aver aderito al Movimento Futurista egli stesso, partecipò col gruppo a numerose mostre nazionali ed europee. Dal '33 al '70 si dedicò anche a un'attività vetraria che, a Livorno, gli fu possibile inizialmente nell'ambito del reparto vetrate della Vetreria Italiana, prima della seconda guerra mondiale.

⁷ Ferdinando Chevrier (1920-2005), dopo il suo alunnato presso la “Scuola Modigliani” (Cfr. par. “Le scuole d'arte”) diretta da Voltolino Fontani, ruppe presto con la tradizione, non soltanto locale. Dopo un primo periodo di ispirazione post-cubista, approdò all'astrattismo. Nel 1950 entrò a far parte del M.A.C. (Movimento Arte Concreta) di Milano (come anche il pittore livornese Mario Nigro), movimento che contribuì molto al rinnovamento della cultura italiana. Chevrier abbandonò il M.A.C. a metà degli anni '50, per dirigere la sua ricerca verso l'arte informale. Nel 1974 si stabilì a Milano. Oltre le numerose mostre in Italia e all'estero, a Livorno ha avuto uno stretto rapporto con la Galleria Giraldi, dagli anni '50 per vari decenni. Marco Giraldi ha curato nel 2002, in collaborazione con il Comune di Livorno, la mostra retrospettiva “Vivere l'immaginario”.

⁸ M. Ferretti (1915-1974) frequentò la scuola di Beppe Guzzi presso la Vetreria Italiana, con Voltolino Fontani e molti altri. Pittore e grafico, tenne numerose personali.

⁹ G. Cocchia (1924-1987) studiò a Brera. Se le opere giovanili, dai colori forti, sono riavvicinabili a un gusto espressionista, quelle della maturità, spesso legate all'arte sacra, sono delicate e mistiche. Suoi affreschi figurano in edifici pubblici e chiese. Partecipò a tre edizioni del “Premio Modigliani”. Nel '56 tenne presso la Casa della Cultura lezioni di storia dell'arte rivolte agli adulti. Fu professore di disegno e pittura in scuole statali e presso la Libera Accademia di Belle Arti “Trossi-Uberti”(sezione Elio Zeme).

¹⁰ P. Fornaciari, nato nel 1918, è stato una presenza attiva nel dopoguerra livornese, sia partecipando come pittore ad esposizioni, sia curando numerose manifestazioni legate all'arte. Nel 1945 fu tra i fondatori del G.A.M. (Gruppo Artistico Moderno); fece parte del Movimento Culturale Livornese. Partecipò a numerose collettive e personali, in Italia e all'estero; successivamente si dedicò maggiormente alla grafica. Fu professore di italiano e latino presso scuole statali.

¹¹ M. Nigro (1917-1992) fu uno dei primi pittori livornesi a praticare una pittura lontana da quella tradizionalista e fu, con Chevrier, uno dei primi ad esporre opere astratte a Livorno. A causa della difficoltà trovata dagli astrattisti in terra labronica, prese contatti con l'ambiente artistico milanese ed entrò nel M.A.C. (Movimento Arte Concreta). Nel 1958 si trasferì a Milano, proseguendo costantemente nella sua ricerca.

¹² Per gli ultimi tre Cfr. par. “Il Movimento Eaista”

¹³ B. Guzzi (1909-1982), di origine genovese, visse a Livorno dal 1913 al 1945, per poi trasferirsi a Roma, dove insegnò presso un liceo artistico. A Livorno fu tra i fondatori del Gruppo Labronico e direttore, negli anni '30, della scuola d'arte della Vetreria Italiana, dove ebbe numerosi allievi, molti dei quali divennero affermati pittori. Fu per anni segretario della “Quadriennale” di Roma.

Nel 1945 l'unica scuola attiva di cui si hanno notizie certe è la *Scuola d'Arte del Partito Cristiano Sociale*, situata in Corso Umberto (attuale Corso Mazzini), fondata e diretta dal pittore Gastone Canessa¹⁴.

Vi si tenevano tre corsi: disegno tecnico, disegno artistico e scuola di nudo; nel 1945 il pittore Ghigo Tommasi¹⁵ successe a Canessa nel ruolo di direttore, tuttavia la scuola chiuse i battenti in breve tempo.

Qualche anno dopo si aprì la scuola d'arte *Amedeo Modigliani*, che ebbe una rilevanza molto maggiore, sia per la sua durata decennale, sia per il livello di preparazione raggiunto dagli allievi, sotto la guida del pittore Voltolino Fontani.

Ebbe sede prima sul Viale Caprera, poi in Corso Mazzini ed infine, dal 1951, presso la "Casa della Cultura", situata nei locali del Cisternino del Poccianti, per interessamento dell'assessore all'Istruzione Nicola Badaloni.

Sorse a Livorno, sotto l'egida dell'E.N.A.L. provinciale, per iniziativa di Fontani e di alcuni operai del Circolo Ricreativo (C.R.A.L.) della Vetreria Italiana, presso la quale anche Fontani era impiegato.

Questa scuola fu voluta e diretta da Fontani con grande entusiasmo, che l'aprì, in sostanza senza mezzi, il 25 gennaio del 1947.

Egli stesso si attribuirà il merito di "aver edificato dal nulla [...] sostenuto soltanto da un grande entusiasmo, la Palestra d'arte 'A. Modigliani', per il libero studio del disegno dal vero" e di " [...] aver convogliato alle nobili discipline dell'arte figurativa circa venticinque giovani livornesi sottraendoli così dal 'putridume' dell'immediato dopoguerra labronico."¹⁶

Esposero alla prima mostra di disegno, inaugurata il 24 agosto del 1947 in Corso Mazzini, gli allievi della prima "infornata" (per usare le parole di Fontani)¹⁷: Alberto Albertelli, Piero Angiolini, Roberto Bertini, Osvaldo Bimbi, Lora Casola, Renzo Cantini, Ferdinando Chevrier, Dino Chimenti, Verolo Ferri, Silvano Landini, Mario Malventi, Nedo Sabatini, Dante Serafini, Cesarina Vannini, Francesco Zucchi.

Per Chevrier, che diventerà un famoso pittore astrattista, fu la prima esposizione.

Silvano Filippelli¹⁸, sulle pagine de "La Gazzetta"¹⁹ apprezzò Fontani "animatore e maestro" della scuola e definì la mostra "un esauriente saggio della sua capacità didattica."²⁰

Apprezzò in particolare "il severo studio dal vero" impartito agli allievi che, solo dopo aver umilmente appreso la tecnica, avrebbero potuto "scorrazzare con i propri cavalli."²¹

Dalla scuola uscirono validi artisti, che Fontani stesso cita in una lettera inviata al sindaco Furio Diaz, nel gennaio del 1954, finalizzata alla richiesta di una sovvenzione per il proseguimento dell'attività.

Tra gli allievi Fontani cita con orgoglio il già menzionato Chevrier, che era stato presente a Quadriennali d'Arte a Roma, e Osvaldo Bimbi²².

In occasione di una nota critica sull'ex-allievo Osvaldo Bimbi, Fontani scriverà anni dopo:

¹⁴ Gastone Canessa, nato nel 1920, fu scrittore, giornalista e pittore. Espose anche a Bottega d'Arte di Livorno.

¹⁵ Enrico (Ghigo) Tommasi (1906-1997), nipote di Angiolo, Adolfo e Ludovico Tommasi, fu socio del Gruppo Labronico. Tra i suoi soggetti preferiti figurano paesaggi toscani e scene di caccia.

¹⁶ V. Fontani, *Montparnasse - Livorno e viceversa*, in "Il Tirreno", Livorno, 14-05-1958, p. 5

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ Silvano Filippelli (1919-1977), figlio del pittore Cafiero, fu pittore, regista, critico d'arte. Si dedicò per molti anni all'insegnamento. Sin da giovanissimo militò nel P.C.I. Partecipò intensamente alla vita politica: fu presidente della Provincia, assessore comunale e consigliere regionale.

¹⁹ "La Gazzetta" fu un quotidiano politico di sinistra, fondato a Livorno il 14-9-1945. Direttore fu Elio Zeme.

Nel 1953 si associò alla pagina di cronaca locale di "Nuovo Corriere".

²⁰ S. Filippelli, *Mostra di disegno*, in "La Gazzetta", Livorno, 9-09-1947, p. 2

²¹ *Ibidem*

²² Osvaldo Bimbi (1923-2001) operò fra gli anni '50 e '70 partecipando con successo a rassegne e manifestazioni. Predilesse le figure.

Ai tempi della Palestra d'Arte 'Modigliani' (dalla quale sono usciti i più validi giovani pittori livornesi, e questo va detto) io facevo delle matite risate. Dopo il lungo, severissimo periodo di disegno tonale, qualche galletto, giovane d'esperienza, ostentava, con cipiglio guascone, profonde conoscenze delle più svariate latitudini artistiche europee. A quei tempi, eravamo nel 1948, ci fu perfino qualcuno che credette opportuno rinventare il cubismo; sì. Ed anche l'astrattismo, quello a "strisce" già vecchio, allora, di quarantasette anni [...] Misi in guardia gli allievi facendo loro capire che certe 'volate' oltre ad essere dispersive per la loro attività di giovani artisti, erano anche un po' vecchie come novità [...] Nulla: ognuno rimase con le proprie convinzioni; ed io, appena ritenni questi giovani maturi per il 'trampolino di lancio' li feci congedare dall'ENAL provinciale, in quegli anni tutore della Modigliani.

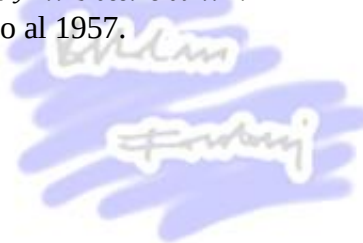
²³

Fontani si riferisce all'avvicinamento al post-cubismo da parte di Chevrier mentre ancora frequentava la scuola. E infatti, alla seconda rassegna tenutasi nel 1952, presso l'appena nata Casa della Cultura, Chevrier aveva esposto opere di netta tendenza cubista.

Già da quella prima esperienza didattica Fontani, pittore del tutto originale e non certo tradizionalista, propugnava tuttavia un insegnamento rigoroso, fondato soprattutto sul disegno dal vero, prerequisite indispensabile per qualsiasi futura sperimentazione.

Mantenne sempre questa sua linea di insegnamento, anche quando fu direttore, dal 1966 al 1976, della *Libera Accademia di Belle Arti Trossi Uberti*²⁴.

La Scuola Modigliani fu attiva fino al 1957.



VOLTOLINO FONTANI

²³ V. Fontani, *Ai tempi della Palestra d'Arte Modigliani*, ds. inedito, 9-10-1962

²⁴ La scuola d'arte, tuttora operante, ha sede nei locali di una villa ottocentesca, situata a Livorno in località "Ardenza". Essa appartenne agli inizi del secolo alla famiglia Trossi. La signora Corinna Trossi in Uberti, divenutane proprietaria nel 1927, nominò il Comune di Livorno erede testamentario della villa, che, per sua volontà, avrebbe ospitato la "Fondazione Trossi-Uberti" e una scuola d'arte. Così nacque, nel 1961, la "Libera Accademia di Belle Arti Trossi-Uberti". Tra gli insegnanti che vi si avvicendarono, oltre Fontani, si ricordano molti artisti livornesi come lo scultore Giulio Guiggi e i pittori Gastone Benvenuti e Giancarlo Cocchia.

3. I gruppi

La vivacità artistica che distinse Livorno nel primo e secondo dopoguerra è dimostrata anche dagli svariati “gruppi” che vi si formarono.

Il *Gruppo Labronico* (Cfr. nota n. 3), nato molti anni prima, nel dopoguerra era attivo ma percorso da una profonda crisi per due ordini di motivi: innanzi tutto molti soci fondatori e personaggi di rilievo, quali Ulvi Liegi, Ludovico Tommasi, Giovanni Bartolena, Leonetto Cappiello, Plinio Nomellini, Raffaello Gambogi, Oscar Ghiglia erano scomparsi ed inoltre Gino Romiti²⁵, presidente dal 1943 al 1967, era artisticamente molto legato a Fattori e propugnava un’arte tradizionalista, poco aperta al nuovo. Tuttavia il Gruppo si inserì nel dibattito di quegli anni: nel 1946 fu inviata una lettera aperta al sindaco in merito al problema edilizio, nella quale si caldeggiava una ricostruzione armonica, che fosse portata avanti solo da esperti liberi da intromissioni; nello stesso anno il Gruppo Labronico si adoperò perché venissero tributate onoranze a Pietro Mascagni in occasione del primo anniversario della sua scomparsa.

Nel 1951 entrò nel Gruppo Voltolino Fontani. Si tratta indubbiamente di un importante segnale di apertura al nuovo, perché la produzione di Fontani, anche quando di più facile lettura, non è certo mai stata inquadrabile nel post-macchiaiolismo.

Il gruppo pittorico *Il Delfino* fu fondato nel 1945 da alcuni giovani pittori fra i quali Nedo Luschi²⁶, Giovanni Sircana²⁷, Silvano Filippelli. I principi a cui si ispirava erano piuttosto vaghi, proclamando l’autonomia dell’arte da scuole e tendenze. La prima, e unica, mostra fu tenuta presso la Galleria d’Arte nel gennaio del 1946.

Tra il ’45 e il ’46, allo smembramento del gruppo, alcuni pittori che avevano fatto parte de “Il Delfino” dettero vita al *Gruppo Mario Puccini*; tra i fondatori, oltre Luschi e Sircana, ci fu, con altri, anche Ferruccio Mataresi²⁸. Essi si proposero di proseguire nel loro cammino artistico fedeli agli ideali pittorici del maestro labronico Mario Puccini²⁹, contrari a una modernità fine a se stessa. Molti saranno presenti assiduamente nel panorama artistico livornese, raggiungendo consensi di critica e di pubblico.

Il *Gruppo Artistico Moderno* (G.A.M.) nacque nel giugno del 1945 con il preciso scopo di opporsi alla tradizione macchiaiola, particolarmente viva a Livorno, e di spianare la strada all’arte moderna.

²⁵ G. Romiti (1881-1967) fu allievo di Lorenzo Cecchi e di Guglielmo Micheli. Insegnò disegno alla scuola di Arti e Mestieri. Autore di numerosi volumi e di articoli sulla pittura toscana dell’800 e del ’900, fu membro di commissioni giudicatrici di premi di pittura. Il suo studio in Via Ricasoli divenne un circolo assai frequentato di pittori e cultori d’arte.

²⁶ N. Luschi è nato a Livorno nel 1917; ha frequentato la scuola di Beppe Guzzi negli anni Trenta e l’accademia di Belle Arti a Brera. La sua pittura, di matrice figurativa, è molto personale, sia per la tavolozza che per il tratto. E’ stato Presidente del Gruppo Labronico, di cui è, attualmente, Presidente onorario a vita.

²⁷ G. Sircana (1909-1984) fu allievo di Beppe Guzzi alla scuola della Vetreria Italiana e fu membro e consigliere del Gruppo Labronico. Tra i suoi soggetti preferiti i ritratti, anche di personaggi famosi.

²⁸ F. Mataresi è nato a Livorno nel 1928. Allievo di Piero Annigoni, ha frequentato a Firenze la Libera Accademia del Nudo. Pittore figurativo, si distingue per la morbidezza della pennellata, connessa a un raffinato rigore formale. Nature morte, figure, ritratti (anche di famose personalità) i soggetti preferiti.

²⁹ Mario Puccini (1869-1920), allievo di Giovanni Fattori, frequentò l’Accademia di Belle arti a Firenze. A seguito di una delusione amorosa ebbe gravi problemi psichici, che causarono il suo ricovero per molti anni in manicomio. Per vivere dovette adattarsi anche a umili mestieri. Le opere del Novecento presentano un cromatismo che riporta al fauvismo e un avvicinamento al divisionismo e al puntinismo. In suo onore si formò il Gruppo Labronico.

Fondatori furono Gastone Benvenuti³⁰, Luciano Castelli³¹, Voltolino Fontani, Mario Ferretti, Guido Favati (Cfr. par. “Il Movimento Eaista”), Piero Fornaciari e Mario Nigro.

Il dibattito tra “tradizionalisti” e “modernisti” fu molto acuto in quel periodo : sulla stampa si susseguirono gli interventi degli uni e degli altri.

Se Gastone Canessa, insegnante in quel periodo presso la “Scuola d’arte del Partito Cristiano Sociale” non condivideva la “ricerca oltranzistica dell’originale”³², Ugo Spadoni affermò che “arte non è solo ricerca del piacevole, facile dilettantismo di scuole”³³; anche Silvano Filippelli si schierò apertamente a favore delle tendenze più moderne.

I pittori del G.A.M. trovarono oggettive difficoltà anche nel reperire sedi espositive che, come abbiamo già detto, erano poche e indirizzate a esporre pittori della tradizione macchiaiola. Il GAM tenne due mostre nei locali del “Fagianò”, nel 1945 e nel 1947; la terza e ultima mostra fu invece ospitata da “Bottega d’Arte” nell’ottobre del 1948, appena fu riaperta nella sede storica.

Durante questa terza esposizione venne divulgato il Manifesto dell’Eaismo, propugnato dal Gruppo Eaista formato da Voltolino Fontani, Angelo Sirio Pellegrini e Aldo Neri per la pittura; da Guido Favati e Marcello Landi per la poesia; dell’Eaismo e degli Eaisti parleremo in altro paragrafo.

Nel 1954, alla fine del secondo dopoguerra, si costituì il gruppo *La Bottegaccia*. I fondatori furono otto artisti livornesi, fra cui Ghigo Tommasi, Giancarlo Cocchia e Osvaldo Peruzzi. Già nella scelta del nome si intuiva una vena di polemicità: se “Bottega d’Arte” era il luogo prediletto dai pittori più tradizionalisti (ciò non era del tutto vero), loro esponevano e discutevano in una “bottegaccia”, per diffondere le loro idee artistiche rinnovatrici. Nel ’57 fu organizzata un’esposizione al “Grattacielo”.

³⁰ G. Benvenuti (1916-1973). Fu tra i promotori del “Premio Modigliani”; diresse dal ’58 i corsi di pittura della Libera Accademia di Belle Arti “Trossi - Uberti”, dal ’63 quelli della Scuola Comunale d’Arte a Villa Maria. Aderì al Neorealismo. Si impegnò molto nella promozione culturale.

³¹ L. Castelli è nato nel 1921; partecipò a numerose mostre da Giraldi e in altre gallerie negli anni ’50. Si è dedicato all’insegnamento. E’ stato preside del Liceo Sperimentale Cecioni.

³² G. Canessa, *Pittura livornese. Mostra di artisti moderni*, in “Il Giornale del Popolo”, Livorno, 17-11-1945, p. 2

³³ U. Spadoni, *In margine alla mostra del Gruppo Artistico Moderno*, in “L’Avvenire”, Livorno, n. 29, 16-11-1945, p. 3

IV. La Casa della Cultura

A proposito della vita culturale livornese del dopoguerra non si può non dare il giusto rilievo alla Casa della Cultura, un centro che svolse un ruolo primario riguardo alla promozione culturale a Livorno per gran parte degli anni Cinquanta.

Situata in Piazza Guerrazzi, all'interno del Cisternino³⁴ del Poccianti, venne inaugurata nel maggio del 1951.

L'amministrazione comunale, seriamente impegnata nella ricostruzione edilizia, puntò molto anche sulla riqualificazione culturale di Livorno, gravemente colpita su molti fronti dal conflitto mondiale.

(Dal '50 al '55, oltre questa istituzione, vennero inaugurati la Biblioteca Labronica, il Museo Civico e Pinacoteca "G. Fattori", l'Acquario).

La nascita della Casa della Cultura, che si inserisce nel solco di una tradizione di matrice comunista (come altre analoghe Case della Cultura in Italia), costituì un polo culturale di prestigio, apprezzato in tutta Italia; personaggi di spicco della cultura e dell'arte parteciparono alle sue iniziative, come diremo in seguito.

Giuridicamente fu denominata "istituzione comunale": il Comune infatti se ne assunse le spese, garantendone la sopravvivenza. L'ingresso alle varie manifestazioni era gratuito, poiché le spese gravavano sul bilancio dell'assessorato all'Istruzione.

La Casa della Cultura era dotata di una biblioteca, una emeroteca, una sala per le proiezioni e per la televisione, che negli anni Cinquanta era un lusso per pochi privilegiati.

I principali promotori furono il sindaco Furio Diaz e l'assessore alla Pubblica Istruzione Nicola Badaloni, sindaco nel 1954.

Furio Diaz, il giorno dell'inaugurazione, delineò il programma dell'istituzione, che si poneva come obiettivo principale il difficile compito di rendere accessibile la cultura, superando la dicotomia tra il mondo intellettuale e quello popolare.

All'inizio furono circa trenta istituzioni culturali a svolgervi la loro attività, che giunsero, nel 1955, a circa settanta; esse erano molto diversificate (associazioni, gruppi artistici, enti morali, scuole...) e assolutamente non accomunate da tendenze politiche. Tra le prime che vi fecero il loro ingresso si ricordano il Gruppo Labronico, l'Istituto per la Storia del Risorgimento, il Movimento Culturale Livornese, la Società Dante Alighieri, il Sindacato Nazionale Artisti, il Gruppo Eaista, la Scuola Musicale "P. Mascagni", la Scuola d'Arte "A. Modigliani".

La Casa della Cultura si configurò per anni come il luogo per eccellenza del dibattito artistico ed è innegabile lo sforzo profuso per il superamento di ristagno culturale causato dal fascismo; gli eventi che vi si susseguirono nell'ordine di centinaia all'anno erano molto variegati: dibattiti, concerti, convegni, mostre di pittura e di fotografia; iniziative di alfabetizzazione artistica rivolta agli adulti e addirittura, primo in Italia, un giornale di attualità parlato, "Il Cisternino", che ogni due settimane veniva letto ai presenti; ai vari cicli di conferenze artistiche parteciparono i più bei nomi della cultura italiana, da Saitta a Flora, da Manacorda a Cassola, solo per citarne alcuni.

³⁴ Il Cisternino, grande struttura in stile neoclassico, fu costruito da Pasquale Poccianti nel 1832, per volontà del Granduca Leopoldo II di Lorena. Avrebbe dovuto costituire una riserva d'acqua potabile, di supporto al Cisternone, situato alla fine di Via de Larderel, poco più a Nord. Ma esso non fu mai utilizzato per lo scopo originario, anche a causa della costruzione dell'attuale Piazza della Repubblica. Il Cisternino fu gravemente danneggiato dai bombardamenti del 1943, a causa dei quali subì una radicale ristrutturazione, con una spesa di circa trenta milioni di lire. In seguito a tale ristrutturazione fu inserita nel Cisternino la Casa della Cultura. L'ampio e profondo serbatoio, suddiviso in due grandi spazi da un nuovo solaio, ospitò una Sala per le conferenze e i concerti, un Salone per le esposizioni, una Sala per le assemblee e le riunioni; furono approntate anche dodici salette più piccole, per ospitare varie associazioni e mostre artistiche.

Per quanto riguarda la pittura, se venne dato ampio spazio ai grandi maestri livornesi e alla pittura tradizionalista rappresentata dal Gruppo Labronico, vennero ospitati anche pittori realisti, come Guttuso e Sassu. E se fino al '53 si puntava solo sui pittori realisti, nell'ambito di una cultura di matrice comunista, dopo si aprirono le porte anche agli astrattisti, neo-cubisti, agli eaisti.

In quegli anni la Democrazia Cristiana, il massimo partito governativo, attuava una politica molto severa nei confronti dell'arte e della cultura: molti intellettuali e artisti trovavano difficile, se non impossibile, esprimere le proprie idee o divulgare le loro opere; c'era una rigida censura sulla produzione radiofonica, giornalistica, cinematografica; spesso venivano negate le autorizzazioni per manifestazioni poco gradite.

Proprio per contrapporsi a questo clima da "restaurazione", a Livorno venne ampiamente consentito a chiunque di poter usufruire degli spazi della Casa della Cultura. L'istituzione, al suo nascere, venne gestita con assoluta democraticità, a prescindere da qualsiasi discriminazione artistica e politica.

Carlo Cassola, in veste di autorevole cronista, lo evidenziò sulle pagine de "Il Mondo" in un sua recensione sulla vita artistica livornese:

Presso la casa della Cultura svolgono la loro attività tutte le associazioni, anche parzialmente culturali, che ne facciano richiesta. Non viene fatta nessuna esclusione per motivi politici. Vedo infatti che mentre il Salone delle esposizioni è occupato da una mostra d'arte sacra promosso dall'Azione cattolica, un manifesto all'ingresso annuncia per la sera una conferenza a cura dell'Associazione Italia - URSS.[...] la Casa della Cultura ha già al suo attivo una cospicua mole di attività [...] Né si creda che tutta questa attività [...] si svolga a beneficio di pochi amatori. Le cifre sono lì a dimostrare che ai livornesi non può certo rimproverarsi l'indifferenza per le cose dell'arte. [...] ³⁵

Tra le iniziative di maggior rilievo si deve ricordare le mostra organizzate tra il '52 e il '53, di opere dell'Orcagna, del Giambologna, del Bernini, del Sansovino, del Tiepolo ed altri; le onoranze a Fattori, sempre nel '53; l'istituzione di rassegne-concorso, tra cui la I Mostra Nazionale d'Arte Sacra Contemporanea promossa dall'Azione Cattolica; l'organizzazione di mostre retrospettive di maestri labronici del passato, tra i quali Mario Puccini, Enrico Pollastrini, Ulvi Liegi, Oscar Ghiglia, Raffaello Gambogi, Leonetto Cappiello. Un'iniziativa assai importante fu l'istituzione del "Premio Modigliani - Città di Livorno", nel 1955.

Il premio, nato come un evento innovativo, ebbe otto edizioni, dal '55 al '67; durante quattro di esse si organizzarono mostre collaterali di notevole rilievo.

Le giurie furono composte, di volta in volta, da importanti personalità come Felice Casorati, Raffaele De Grada, Raffaele Monti, Anthony de Witt, Antonello Trombadori, Renato Guttuso, Dario Durbè, Ernesto Treccani, Giulio Carlo Argan, Domenico Purificato.

Si coniugarono con la sua istituzione varie esigenze: tributare onoranze a Modigliani che, all'epoca, non aveva ancora ottenuto adeguati riconoscimenti; sprovvincializzare la pittura locale e dare la possibilità ai giovani artisti livornesi di venire a contatto con le più recenti esperienze artistiche italiane; dotare il Comune di una collezione permanente di arte moderna da dislocare in varie sedi pubbliche (infatti il regolamento delle ultime due edizioni prevedeva l'obbligo, e non solo la possibilità come in precedenza, di destinare i fondi ottenuti da enti pubblici e privati esclusivamente all'acquisto, da parte del Comune, delle opere vincitrici).

Dal '55 al '60, durante le prime sei edizioni, si dette ampio spazio alla corrente realista a scapito di altre, nonostante si chiamassero al ruolo di giurati rappresentanti di tutte le tendenze.

³⁵ C. Cassola, *La cultura in provincia. Il Commercio delle Muse*, in "Il Mondo", Roma, 26-1-1954, p. 7

Le principali critiche rivolte al “Premio Modigliani”, negli anni Cinquanta, si basarono essenzialmente sul fatto che, da un lato, non intervennero pittori italiani di grosso calibro; dall’altro che la tradizione macchiaiola ancora una volta aveva scalzato le ricerche dei giovani livornesi più innovatori, dei quali tuttavia l’astrattista Mario Nigro fu premiato due volte.

Negli anni Sessanta venne operato un rinnovamento che riuscì finalmente a far varcare al premio i confini labronici.

La carta vincente fu procedere ad una selezione ad invito dei partecipanti, affiancata alla procedura solita di partecipazione dietro accettazione; inoltre si chiamarono a far parte della giuria eminenti personalità ma non pittori, per garantire la massima obiettività.

Le edizioni del 1963 e del 1967 fecero assumere a questa manifestazione un rilievo veramente nazionale, anche se quella del ’67 fu l’ultima sua edizione.

Gli ultimi anni Cinquanta furono molto difficili per l’istituzione.

Vennero al pettine vari nodi, come quello della mancanza di organizzazione e di pubblicizzazione adeguata dei numerosi eventi organizzati. Già nel 1953, in occasione della mostra di centocinquanta disegni di Tiepolo, Voltolino Fontani, pur non riferendosi direttamente alla Casa della Cultura, notò che:

[...] alla Casa della Cultura è [...] aperta al pubblico una imponente mostra del Tiepolo al cui confronto, bisogna obbiettivamente ammetterlo, altre manifestazioni consimili non reggono. Cosa si aspetta a prendere abboccamenti con la segreteria della Casa della Cultura e quindi con il Comune di Livorno per divulgare come si deve questa grande mostra del Tiepolo? Occorre mettere in movimento ANSA, RAI, quindi i quotidiani di tutta Italia e fare un adeguato manifesto murale [...] ³⁶

Anche la prima edizione del “Premio Modigliani” subì le conseguenze di queste carenze organizzative e neppure in Toscana si diffuse adeguatamente la notizia della sua istituzione.

Mancò inoltre, e soprattutto, coesione nello staff dirigenziale, specialmente dopo che Riccardo Marchi³⁷ si dimise dalla carica di presidente del Circolo della Casa della Cultura.

Il Circolo si era formato nel 1954 con il compito di collaborare con il Comune nella gestione delle varie iniziative. Non c’era nessun criterio di selezione dei soci, che sostenevano il circolo stesso con una quota mensile.

Ma molto probabilmente esso era nato anche per garantire effettivamente quella democraticità affermata con sincera convinzione dal sindaco Diaz e dall’assessore Badaloni, ma oggetto di molteplici polemiche.

La lettura della “Mandragola”, tra le attività culturali programmate, nel ’57, scatenò aspre polemiche e determinò una presenza maggiore di democristiani nella programmazione di letture e conferenze. Ma il clima stava surriscaldandosi.

Nel ’57 Marchi si dimise dalla carica di presidente del “Circolo”, in quanto le accuse di politicizzazione, più volte fatte, si erano rivelate tutt’altro che infondate. Egli in un intervento sui giornali tenne a chiarire la sua stima per Badaloni, ma rese note le ingerenze politiche nelle elezioni del Consiglio Direttivo del Circolo.

Esso perse progressivamente importanza, insieme alla Casa della Cultura, la quale entrò in crisi, nonostante il successo delle due ultime edizioni del “Premio Modigliani” (nel 1963 e nel 1967), che ebbero risonanza nazionale.

³⁶ V. Fontani, *Il pittore Fontani sulla mostra del Tiepolo*, in “Il Tirreno”, Livorno, 23-7-1953

³⁷ R. Marchi (1897- 1992), giornalista e saggista, collaborò a giornali e riviste, ma fu più noto per la sua attività di narratore. Fu autore di romanzi e prose, tra cui la trilogia *Via Eugenia 1900, Il neutralista, i passatempi dei romani antichi*. Già dalla prima opera, *Circo Equestre* (1929), ottenne consensi di critica e di pubblico, per il suo stile e la sua prosa, non stucchevole ma piacevole ed arguta. E’ stato detto che le sue narrazioni, trasposte in campo pittorico, rimandano alla pittura macchiaiola di Puccini e Ulvi Liegi.

La progressiva perdita del ruolo trainante nel mondo dell'arte che la Casa della Cultura aveva detenuto dall'immediato dopoguerra a gran parte degli anni Cinquanta, fu dovuta in gran parte anche al sorgere, nel 1957, del Centro Artistico "Il Grattacielo".

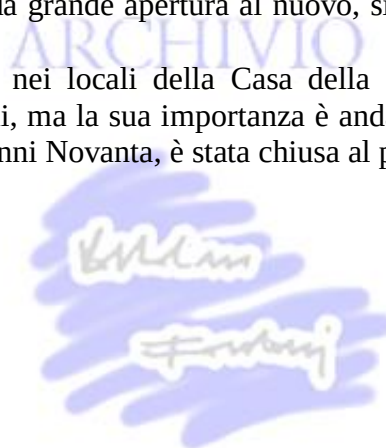
In questo nuovo centro culturale, collocato al pianterreno del grattacielo di Piazza Attias, si svolgevano attività collegate ai settori del cinema (in modo prioritario), del teatro, della musica, della teologia e delle arti figurative.

Nato per volere del gesuita Egidio Guidubaldi, si differenziò subito dalla Casa della Cultura perché mostrò di avere quello che ad essa mancarono: una buona direzione e una buona organizzazione, impersonate dallo stesso Guidubaldi (cosa di cui, in definitiva, i dirigenti della Casa della Cultura non erano stati capaci).

Egli riuscì soprattutto a evitare scontri diretti tra i due enti, anche se progressivamente la gestione di gran parte delle attività culturali a Livorno passò nelle sue mani.

Già dalla sua comparsa le iniziative de "Il Grattacielo", in ogni settore, furono di grande rilievo e sempre caratterizzate da grande apertura al nuovo, sia a livello locale che nazionale ed internazionale.

Dalla fine degli anni Sessanta nei locali della Casa della Cultura continuarono a tenersi conferenze, concerti, esposizioni, ma la sua importanza è andata progressivamente scemando finché essa, verso la fine degli anni Novanta, è stata chiusa al pubblico.



VOLTOLINO FONTANI

5. Il Movimento Eaista

Nel panorama tanto vasto e vario degli eventi culturali che si susseguirono a Livorno nel dopoguerra, solo ultimamente il Movimento Eaista è stato studiato e gli è stata riconosciuta quell'importanza che non seppero vedere i contemporanei.

L'Eaismo non esordì con una mostra, ma con un manifesto programmatico. La notizia della costituzione del Gruppo Eaista venne trasmessa da un radiogiornale di Firenze, mentre a Livorno stava svolgendosi una mostra del "Gruppo Artistico Moderno" a Bottega d'Arte, nell'ottobre del 1948.

Il manifesto, firmato da Voltolino Fontani, Angelo Sirio Pellegrini, Aldo Neri per la pittura, e da Guido Favati e Marcello Landi per la poesia, è datato ottobre 1948.³⁸

Fontani ne fu l'ispiratore ed è lui stesso ad affermarlo (ciò non gli fu mai contestato) nel catalogo di una successiva mostra personale a "Bottega d'Arte", nell'aprile del 1958:

Voltolino Fontani è l'ideatore dell'EAISMO, pittura dell'Era Atomica, movimento anteriore alle pitture nucleari di E.Baj e di Salvador Dalí (Parigi 1952).

Il giorno 3 settembre 1948 a Livorno presso la Scuola d'Arte 'A.Modigliani' alla presenza di artisti e intellettuali Voltolino Fontani gettò le prime basi del Movimento EAISTA, quindi insieme ai pittori M.Landi, A.S. Pellegrini, A. Neri fu fondato ufficialmente l'EAISMO: Era Atomica ISMO- pittura nucleare.³⁹

Guido Favati, nato nel 1920 e scomparso nel 1973, fu un uomo di grande cultura e di molteplici interessi. Laureato in Lettere e Filosofia, fu docente universitario di Filologia Romanza, in Italia e all'estero. Fu tra i fondatori del PSDI livornese. Si interessò vivamente all'arte: pittore egli stesso agli inizi degli anni Quaranta (partecipò alla prima mostra del "Gruppo Artistico Moderno"), dal dopoguerra e per tutti gli anni Cinquanta prese attivamente parte al dibattito culturale allora in corso sull'arte moderna, sia con interventi su giornali e riviste che con conferenze.⁴⁰

Nel 1946 fu direttore del giornale d'arte e letteratura "Arcipelago", di cui Luciano Castelli era redattore. Si interessò anche di poesia ed anche in questo campo, si distinse, oltre che come poeta, con notevoli interventi sulla poesia, come quello intitolato *Primo contributo a una impostazione teoretica del bello*⁴¹. Nel '55 fu membro del comitato esecutivo della prima edizione

³⁸ G. Favati, V. Fontani, M.Landi, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, Livorno, ottobre 1948,

Tip. Società Editrice Italiana, Livorno, trascritto in appendice pp. XXXV-XXXVII

Il manifesto è stato pubblicato successivamente su:

- Rivista bimestrale d'Arte e Cultura "UVZ", bimestre marzo- aprile, Catania, Tipografia Graficatre, 13-5-1972, pp. 8a, 9a, 10a

- [s. a.], *Per una storia dell'Eaismo*, in "Dulcamara", Livorno, febbraio 1973, pp. 16-17

- C. Pepi, *Le avanguardie livornesi dal 1945 al 1980 dalla Raccolta Carlo Pepi*, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera, 2001, pp. 12-13

- F. Cagianelli, *Voltolino Fontani alla Galleria Giraldi. Eaismo, esplosioni nucleari e arti decorative*, catalogo della mostra, Casa Editrice Debatte Otello, Livorno, 2003, pp. 65-66

- C. Pepi, V. Partilora, *Marcello Landi dalla Collezione Carlo Pepi*, SAFFE, Firenze, luglio 2004, pp. 12-13

³⁹ V. Fontani, *Seconda mostra Nucleare di Voltolino Fontani*, catalogo della mostra, Bottega d'Arte, Livorno, 1958

⁴⁰ Una delle prime conferenze, se non la prima in assoluto, fu tenuta da Favati durante la prima mostra del G.A.M, nel novembre del 1945. La conferenza, intitolata *Arte Moderna*, dette vita a una polemica tra Favati stesso e Luciano Satta, sulle pagine del "Giornale del Popolo".

⁴¹ G. Favati, *Primo contributo a una impostazione teoretica del bello*, in "Zero parallelo. Foglio d'arte", Società Editrice Italiana, Livorno, 1951

I responsabili dell'uscita del "foglio" furono, insieme a Favati, Giorgio Fontanelli e Marcello Landi.

del “Premio Modigliani”; nel '56 tenne, insieme a Dario Durbè, lezioni di storia dell'arte sul '600, il '700 e Caravaggio, presso la Casa della Cultura, nell'ambito del III Congresso della Cultura popolare. Si appassionò inizialmente all'Eaismo, nel cui ambito partecipò in veste di poeta. Dal gruppo degli eaisti fu sinceramente apprezzata l'autorevolezza di Favati, ma in definitiva egli se ne discostò presto, nonostante lo avesse difeso a spada tratta durante le numerose polemiche nate al suo nascere, come vedremo.

Angelo Sirio Pellegrini, nato nel 1908 e scomparso nel 1997, fu allievo di Beppe Guzzi e Ottone Rosai; frequentò la Scuola di Nudo a Firenze. E' del '36 la prima mostra personale a “Bottega d'Arte”. Convinto avversario della tradizione post-macchiaiola, fu tra i pittori che negli anni Cinquanta esponevano alla Galleria Giraldi. I suoi soggetti preferiti erano semplici, come figure, paesaggi, animali, dipinti con un personale linguaggio espressionista. Favati, nel '52, in occasione di una mostra di Pellegrini da Giraldi, lo definì “personalissimo”⁴².

Anche molte opere della maturità di Pellegrini hanno la dolcezza sognante delle cose più giovanili.

Pellegrini non ha mai ripudiato la sua adesione al movimento eaista: anzi, in una intervista pubblicata su “Il Telegrafo”, per ricordare il quarantesimo anniversario del movimento, disse:

[...] Qui sono legati troppo ai macchiaioli [...] Sono rientrato dalla guerra e dalla prigionia e tutto era un cumulo di macerie, tutto distrutto. Ci si praticava in quattro o cinque, ci si vedeva all'Attias con Fontani, con Favati, che era un poco l'ideologo, con Landi, con Neri. Si avevano delle idee, si discuteva. Dicevamo basta al realismo un poco stupido, basta con la raffigurazione esclusivamente tragica del lavoro [...] [noi eaisti] Avemmo l'effetto di muovere le acque stagnanti, di dire basta al manierismo che qui torna sempre a galla [...]

Aldo Neri, nato nel 1911 e scomparso nel 2003, soggiornò giovanissimo a Parigi per prendere diretto contatto con la pittura francese. Di ritorno dalla guerra (era stato prigioniero in Africa) fu invitato da Fontani a far parte del Gruppo Eaista, dallo stesso Neri definito nel 1999, in una sua recensione per una mostra personale del pittore livornese Mario Gavazzi⁴⁴, “un gruppetto di volenterose teste benevolmente calde che provò a opporsi allo stagnante clima di passato, dominante, allora, la vita artistica livornese”.⁴⁵

Nel 1950 si trasferì a Busto Arsizio, città della moglie. E' stato insegnante di discipline pittoriche a Brera e in altre scuole statali. Nel 2001, in occasione dei novant'anni del pittore, la sua città d'adozione gli ha dedicato un'antologica; e sempre nel 2001 Neri ha prodotto una cartella di nove acqueforti a dimostrazione della sua grande vitalità artistica.

Con molta modestia si definì fin dall'inizio “aderente” e non “padre” dell'Eaismo, per riconoscere ai colleghi il merito delle varie iniziative.⁴⁶ Consultando il sito internet della rivista digitale “Itinerarte” a proposito di Neri scorrono in rosso le parole “fondatore dell'Eaismo”. E' significativa la volontà dell'anziano pittore di ricordarlo, anche se, dalla sua partenza per la Lombardia, non ci fu più nessun rapporto con gli eaisti.

Della sua pittura, o meglio del suo disegno, egli stesso, su tale sito, ha recentemente detto:

⁴² G. Favati, *A.S. Pellegrini alla Galleria Giraldi*, in “Il Tirreno”, Livorno, 10-3-1952

⁴³ M. Guidi, *Bravi i macchiaioli, ma non se può più*, in “Il Telegrafo”, Livorno, 1988

⁴⁴ M. Gavazzi, nato nel 1950 a Treviglio (Bg) ma livornese di adozione, è genero ed allievo di Fontani. La sua pittura è caratterizzata da una tessitura composta di tagli e fratture, sia nei quadri informali che in quelli più figurativi. Una sua “Annunciazione” è esposta nella chiesa S. Giovanni Gualberto (Valle Benedetta, Livorno), dove figurano opere di numerosi ed illustri pittori labronici.

⁴⁵ A. Neri, *Mario Gavazzi*, Busto Arsizio, 9-11-1999, catalogo della mostra

⁴⁶ A. Neri, *Una precisazione del pittore Neri*, in “Il Tirreno”, Livorno, 19-12-1948

Il mio disegno non è bel disegno commisurato al canone classico: è espressione spontanea [...] Non racconta, suggerisce: è emozione tradotta in simbolo grafico e rigorosa scelta di linee di forza [...] ⁴⁷

A proposito di lui, in una personale con Fontani e Pellegrini a Bottega d'Arte nel dicembre del '48, fu detto:

Neri ha presentato un gruppo omogeneo di opere dalle quali balza evidente la sua robusta personalità ed una serietà d'intenti rara a trovarsi in un giovane. Neri rifugge dai colori brillanti, appariscenti, dal decorativismo: è un pittore solido, di atmosfera [...] i suoi paesaggi a prima vista sembrano monotoni, piatti, ma poi si rivelano profondi e sostanziosi, vissuti [...] ⁴⁸

Di Fontani e Landi, le due personalità più significative, si parlerà ampiamente in seguito.

Sulle pagine de "La Nazione" furono ricordati Fontani, Favati e Landi, in occasione del quarantesimo anniversario della fondazione del movimento:

Personaggi incredibili: li conobbi subito alla fine della guerra: loro giovani, io giovanissimo. Voltolino Fontani incantava per profondità di linguaggio e di argomenti. Un falso burbero con dentro il genio autentico. Diceva. 'Io parlo volentieri solo con chi ha disposizione a capire'. Odiava il dialogo improduttivo [...] Guido Favati, il professore. Esempio di cultura e di stile. Lo ricordo in abito di lino impeccabile. Incuteva soggezione. Un attimo dopo l'altra immagine, quella del poeta gentile, disancorato dagli schemi della cultura di routine. [...] Lo ricordo come il professorino elegante che argomentava con garbo su ciò che a molti sembrava follia. [...] Marcello Landi. Revisore di bozze a "La Gazzetta", a fine lavoro, mi leggeva i suoi versi. Scoprii che la poesia rivela il carattere, in Marcello Landi quello del poeta puro: ribelle al formalismo quanto fedele ai fondamenti della poesia. [...] ⁴⁹

E' ora il momento di parlare più approfonditamente dell'Eaismo, che oggi è da molti considerato un evento da recuperare, un tassello significativo da inserire nel dibattito culturale del dopoguerra, non solo livornese.

Se l'Eaismo presenta alcuni punti fragili, come vedremo, è innegabile che ha rappresentato uno sforzo concreto di "svecchiamento" dell'arte nel panorama post-bellico livornese, nonostante alcune esperienze significative come quelle di Chevrier e Nigro, che però dovettero trovare fuori Livorno un loro spazio.

Ma questo recupero è tuttora piuttosto lento: anche di recente l'Eaismo è stato liquidato sommariamente con l'accusa di fondarsi "sull'assurda pretesa di superare d'un colpo le avanguardie storiche senza prima averle comprese a fondo."⁵⁰

Ma il suo messaggio è più vasto e circostanziato e merita un'analisi meno frettolosa.

Conviene iniziare a parlare di questo movimento scorrendo il bando programmatico. Questi i primi tre capoversi, citati per intero, nel secondo dei quali viene chiarita l'etimologia del termine "Eaismo" (Era Atomica ismo):

L'Eaismo vuole riportare l'arte a riattingere i suoi supremi valori, cioè ad esprimere con essenzialità ed intimità la nostra presenza nel mondo. Esso si propone perciò di liberare l'espressione artistica dai cerebralismi in cui si è invecchiata nell'ultimo cinquantennio e di ricondurla alla necessaria naturalezza

⁴⁷ www.capitoloprimo.it/itinerarte/sezioni/arte/a_neri/index.htm

⁴⁸ Zodiaco, *L'addio al passato dei futuri eaisti*, in "Il Tirreno", Livorno, 12-12-1948

⁴⁹ G. Isozio, *Fantastici pionieri dell'arte nuova, Quando parlare di tendenze moderne sembrava una pazzia*, in "La Nazione", Livorno, 3-9-1988, p. 16

⁵⁰ M. Patti, V. Carpita, I. Amadei, *Arte e cultura a Livorno 1945-1967*, Quaderni della Labronica, Casa Editrice Debatte Otello s.r.l., Livorno, 2004, p. 11

intesa ad esprimere con la maggiore umanità d'impegno e coerenza espressiva i problemi che ci urgono dentro come uomini prima che come stilisti.

Si chiama EAISMO, cioè movimento dell'Era Atomica (E, A, ismo) perché la scoperta dell'energia atomica è riguardata dagli EAISTI come l'acquisizione di un principio capace di rivoluzionare la nostra concezione dell'universo, e quindi di alterare quell'equilibrio sentimentale morale che in essa trovava il suo appoggio e la sua giustificazione, e capace perciò di metterci di fronte a problemi di incalcolabile portata, quale quelli posti dall'inadeguatezza e sconcordanza oggi esistenti fra la verità e la libertà raggiunte dal pensiero scientifico e il tono retrivo e tradizionale della nostra vita sentimentale e morale.

Non condivide perciò, se non per certi loro aspetti, i programmi dei movimenti i quali, non avvertendo l'urgenza di saggiare con sincerità di intenti e profondità di introspezione i valori umani capaci di resistere saldamente (come unici punti certi di riferimento) nella nuova concezione dell'universo e di percepire quelli nuovi che ci si annunciano, concepiscono l'arte come un rifugio da iniziati e come un'oasi in cui rinchiudersi lungi dal travaglio complesso dell'umanità [...]⁵¹

Successivamente vengono “condannati”, con varie motivazioni, Futurismo, Cubismo, Fauvismo, Surrealismo, Esistenzialismo, Ermetismo, Astrattismo, Dadaismo.

Il Futurismo è condannato perché della realtà suggerisce soltanto “una banale sovrapposizione di piani come risultato meccanico di un succedersi di immagini ottiche sulla retina e non l'intima problematicità del reale”⁵².

Il Cubismo è attaccato in quanto “della realtà intende solo celebrare gli aspetti fisici”⁵³.

Si ripudia il Fauvismo “perché del reale esprime soltanto lo splendore esterno”⁵⁴.

Il Surrealismo viene accusato di concepire “l'espressione artistica come un esperimento d'automatismo di natura subcosciente”⁵⁵.

L'Esistenzialismo è condannato perché concepisce “la presenza dell'uomo nel mondo come effetto crudele di forze a lui estranee, senza preoccuparsi di affermarne invece il valore e l'essenza”⁵⁶.

Dell'Ermetismo fu detto che “riduce la parola ad un puro fatto fonico e musicale”; e dell'Astrattismo che “analogamente a quanto fa l'Ermetismo con la parola, adopera il segno e il colore come elementi di un puro gioco arbitrario”⁵⁷.

Infine il Lettrismo e il Dadaismo furono attaccati in quanto “nella voluta elementarità del suono puerile esprimono dell'era moderna solo l'aspetto dello smarrimento e del balbettio.”⁵⁸

In effetti l'Eaismo ripudiò troppo sommariamente esperienze d'avanguardia importantissime (e questo non fu certo un merito), ma forse sta in gran parte qui l'anello debole di tutto il movimento, che invece presenta aspetti interessanti quando afferma che esso “propone [...] all'indagine artistica un nuovo contenuto, invitando gli artisti a saggiare la consistenza e la solidità dei miti della nostra pericolante umanità, convinto com'è della necessità che l'arte riprenda contatto con la realtà della vita ed i suoi sentimenti con impegno e sincerità; e

⁵¹ G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, cit., Cfr. appendice, p. XXXV

⁵² *Ibidem*

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ *Ibidem*

propone altresì, su un piano tecnico, di esprimere i risultati lirici e figurativi di quell'indagine con essenzialità, sinteticità ed intuibilità.”⁵⁹

L'auspicarsi che l'arte, sia essa pittorica o poetica, dovesse riprendere contatto con la realtà ed esprimersi in modo essenziale ma leggibile, fa comprendere che gli Eaisti non miravano ad isolarsi nella loro torre d'avorio, ma anzi a rapportarsi col mondo attuale, ormai segnato dall'evento più drammatico del secondo millennio: la scoperta dell'energia atomica.

L'intento degli Eaisti, anche se ingenuamente si scagliarono contro gli “Ismi” del Novecento, era in definitiva insistere sulla necessità che l'artista assumesse piena coscienza della realtà contemporanea, cioè dell'era atomica, e che la sua opera fosse leggibile e fruibile dal pubblico.

Nel 1948 era recente l'emozione suscitata dalla tragedia di Hiroshima e Nagasaki, causata dall'uso più perverso dell'energia atomica, e gli Eaisti considerarono inconcepibile un'arte distaccata dalla evoluzione storica dell'umanità.

Si legge infatti nel manifesto:

Il progresso meccanico, le grandi scoperte scientifiche e massimamente la disintegrazione atomica, costituiscono gli ultimi punti d'arrivo del pensiero umano alla fine del secondo millennio d.C., ma non ha finora con essi alcun legamento e coerenza l'arte, di cui peraltro si sente comunemente la necessità che sia progressiva e quindi aderente all'epoca.⁶⁰

E' chiaro il riferimento critico a certa arte manierista e, a Livorno più che altrove, post-macchiaiola.

Ma non per questo l'Eaismo voleva una raffigurazione troppo diretta della realtà, che andava suggerita nella profonda inquietudine determinata dal progresso piuttosto che crudamente rappresentata.

Disse infatti di recente Pellegrini, nella già citata intervista:

Noi si cercava una poesia delle cose, non un realismo brutto [...] Dicevamo basta al realismo un poco stupido, basta con la raffigurazione esclusivamente tragica del lavoro [...] ⁶¹

E oltre che da un realismo di ispirazione socialista, gli Eaisti presero le distanze anche dall'astrattismo mettendo bene in evidenza la loro antipatia per “astrattezze e stranezze artistiche” e per “linguaggi impenetrabili”, riflettendo un atteggiamento diffuso nel dopoguerra, vale a dire il rifiuto di un'arte cerebrale e non comunicativa:

L'EAISMO [...] vuole esprimere la realtà del nostro tempo e combattere tutte le volute astrattezze e stranezze artistiche, le quali non costituiscono arte, ma cerebralismo. L'EAISMO non è un formulario di volutismi: esso propugna la più sincera e libera maniera di espressione [...] L'EAISTA dovrà abolire ogni compiacenza con qualsiasi forma di orpelli e sovrastrutture retoriche. Ricercherà sempre nel dipinto e nello scritto quella nuda essenzialità che gli permetterà di esprimere la sua intenzione secondo gli universali valori della pittura e della poesia con aderenza e coerenza [...] L'EAISTA deve essere anche padrone della tecnica e capace di esprimere compiutamente ed esaurientemente la sua visione [...] Il pittore e il poeta EAISTI non si compiacciono di modi astratti e difficili, e tanto meno di linguaggi impenetrabili.⁶²

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ivi*, Cfr. appendice, p. XXXV

⁶¹ M. Guidi, *Bravi i macchiaioli, ma non se può più*, cit.

⁶² G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, cit, Cfr. appendice, pp. XXXVI-XXXVII (*passim*)

(Si sente in questo passaggio il contributo di Fontani che, al momento della stesura del bando, insegnava già da circa un anno presso la Scuola d'Arte "A. Modigliani". Per Fontani la preparazione è sempre stata fondamentale per un artista, per non scadere nell'improvvisazione e nel dilettantismo).

Non rifiutare la figuratività da una lato, e proclamarsi contrari a un'arte manierista dall'altro, consentì agli eaisti di scavalcare con eleganza il dibattito, che doveva prolungarsi per molti anni, tra astrattismo e figurativismo.

Questo movimento "allineato con i nuovi tempi, anzi spericolatamente sporto nel futuro" ebbe un "effetto dirompente [...] nella cultura del dopoguerra, soprattutto in quella asfittica [...] di Livorno."⁶³

Effettivamente l'Eaismo, anche con il solo manifesto, ebbe subito una notevole risonanza; furono Fontani e Favati che, all'apparire del movimento, si impegnarono assiduamente a chiarirne gli intenti e a partecipare con convinzione al dibattito immediatamente sorto.

Fontani infatti evidenziò, già nell'ottobre del '48, l'essenza del programma eaista in una intervista a Silvano Filippelli:

Le arti si debbono adeguare alla dinamica della vita procedendo nella sintesi espressiva alla realizzazione di immagini fugaci ma comprensive, aderenti alla bellezza della natura, e universalmente accettabili. L'arte per tutti, perché ritratto di tutti. Arte progressiva insomma che rifiutando l'accademia intellettualoide dei Picassiani introduca nella più estrema ma non meno accettabile concretezza rappresentativa.⁶⁴

Scorrendo i numerosi interventi sulla stampa si nota che furono numerosi i detrattori, o almeno gli scettici; da molti il movimento fu aprioristicamente demolito, senza soffermarsi ad analizzare pienamente il suo messaggio.

Alcuni accusarono gli eaisti di aver fatto solo una trovata linguistica:

Eaismo non significa nulla, non ha un passato, non ha un presente, né un futuro. E' soltanto un neologismo.⁶⁵

Altri lo giudicarono solo un'iniziativa strumentale:

Ci si accorge presto, che tutto il chiasso giornalistico, radiofonico è tutta una immorale dimostrazione di 'arrivare' presto al successo.⁶⁶

Inizialmente vi fu anche una certa imprecisione sul significato del movimento.

Ne derivò una accesa polemica, con svariati interventi sulle pagine de "Il Tirreno", tra Favati e Milziade Torelli (Mito),⁶⁷ secondo il quale l'Eaismo era un movimento artistico che si basava "sulle anacronistiche fondamenta della disintegrazione atomica".⁶⁸

⁶³ B. Sullo, *Presentazione del poeta pittore livornese Marcello Landi e lettura di alcune sue opere visive*, Circolo Culturale "La Ruota", Livorno, 8 luglio 1994, ds. inedito, p. 6

⁶⁴ S. Filippelli, *L' "EAISMO" e la pittura moderna*, in "La Gazzetta", Livorno, 28-10-1948

⁶⁵ M. Donati, *Dell'Eaismo e del prof. Favati*, in "Letteratura", maggio 1949, p. 8

⁶⁶ S. Vincenzoni, *Equilibri, Eaismo e buonsenso*, *Ivi*, Aprile 1949, pp. 9-10

⁶⁷ M. Torelli (1910-1989), giornalista, fu capo-redattore de "Il Tirreno". Pittore egli stesso, collaborò con svariati periodici e quotidiani.

⁶⁸ M. Torelli, *Eaismo questo sconosciuto, Esprimerà il bisogno di evadere dalla moderna tragedia dell'umanità oppure ne sarà la pedestre apologia?*, in "Il Tirreno", Livorno, 23-11-48

Evidentemente Torelli non si era soffermato abbastanza sull'ultimo capoverso del manifesto, che dice:

E' bene tuttavia precisare che il movimento non esalta l'era atomica, tremenda e malefica, né si ispira al fenomeno di quel tragico progresso umano che l'ha generata nei suoi aspetti esteriori e meccanici. L'EAISMO esprimerà la tragedia del XX secolo ispirandosi al senso di quella tragedia, cioè al senso dell'uomo tuffato a vivere in essa, cercando di scoprire di nuovo nell'uomo, e tradurlo in opere, l'equilibrio infranto dell'equazione uomo-mondo [...]⁶⁹

Favati replicò immediatamente rilevando come del tutto opposto fosse l'intento dell'Eaismo, che si proponeva proprio di condannare l'era atomica:

[...] lo sa cosa vuole l'Eaismo? Che si riprenda contatto col mondo [...] non è nostra intenzione né difendere né esaltare a tutti i costi il carattere meccanico della nostra età o la sua vertiginosa corsa alla conquista dei segreti tecnici per dominare la natura o il risultato più recente di quella ricerca che costituisce il più alto traguardo del secolo: la scoperta dell'energia atomica.⁷⁰

E anche Fontani intervenne a puntualizzare questo concetto, riprendendo le parole stesse del manifesto:

Si profila, quindi, la necessità di rendere l'arte coerente al dinamismo del mondo, la necessità di una coerenza eaista.[...] E' bene tuttavia precisare, che il movimento non esalta l'era atomica, tremenda e malefica, né si ispira al fenomeno di quel tragico progresso umano nei suoi aspetti deteriori e meccanici.⁷¹

In effetti l'etimologia del termine Eaismo (era atomica ismo) poteva dare adito a errate interpretazioni, soprattutto perché ancora di eaista non era stato prodotto molto.

Senza pregiudizi, ma basandosi sull'analisi dei tre pittori eaisti, Fontani, Neri e Pellegrini, fu osservato che in fondo essi presentavano nelle loro opere elementi che, stando al manifesto, avrebbero dovuto ripudiare. Così, secondo Guardiani, Fontani dice "qualcosa che sta tra il Futurismo e il Surrealismo"; Aldo Neri "esprime una pena che lo potrebbe far classificare tra i simbolisti"; Pellegrini è "una via di mezzo fra i primi due"; Guardiani accusò poi il poeta Landi di "ermetismo" e definì Favati "più rettorico che eiaistico [sic]"⁷².

Gli eaisti chiarirono ulteriormente i loro intenti nel catalogo della prima mostra del gruppo presso la "Casa di Dante" a Firenze, ribadendo la loro convinzione che l'artista dovesse riprendere contatto con gli uomini, uscendo dal solipsismo in cui si era confinato per troppo tempo, e che dovesse esprimere nella sua opera l'epoca attuale, con tutta la sua tragicità:

Questa prima mostra vuol essere una testimonianza di questa età ed anche un po' un messaggio: denuncia d'orrore e atto d'amore per un'umanità inquieta ed assurda come quella attuale e d'ogni tempo. Chiudendosi nei mondi reclusi e difficili d'ogni cerebralismo, l'artista si era allontanato da tempo dalla comunione con gli uomini, in oasi di conforto soltanto per sé, sgomento della realtà. Si vuol tornare nel cuore degli uomini, esprimere un'epoca come l'attuale, in termini sinceri, sofferti sempre, qualunque debbano essere le conclusioni pittoriche o liriche. Non scopriamo nulla di nuovo: cerchiamo di scoprire ciò che si continuava a nascondere: vogliamo dire la tragedia di un'epoca per incamminarci ancora verso la luce.⁷³

⁶⁹ G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, cit, Cfr. appendice, p. XXXVII

⁷⁰ G. Favati, *Polemica sull'Eaismo, Non è un mostro a quattro teste*, in "Il Tirreno", Livorno, 2-12-1948, Cfr. appendice, p. XXXIII

⁷¹ V. Fontani, *Eaismo*, in "Italia Intellettuale", ottobre-novembre, 1948

⁷² B. Guardiani, *L'Eaismo a carte scoperte*, in "Arte Contemporanea", Roma, febbraio 1949

⁷³ *Prima mostra e vetrina di poesia del GRUPPO EAISTA*, Catalogo della mostra, Firenze, 1-12 maggio 1949

Dilvo Lotti⁷⁴ riconobbe agli eaisti di formare un vero gruppo ed ebbe parole di incoraggiamento:

Di buono e di veramente importante i cinque uomini, artisti di Livorno, portano un duro gruppo di vita sofferta [...] Onestamente converrà riconoscere [...] che se i poeti ed i pittori del gruppo hanno da maturare, ed hanno da lasciar cadere scorie e deviazioni, non è lecito disconoscere loro una genuinità di talento - ed una forza - veramente rimarchevoli e rare a trovarsi.⁷⁵

Raoul Diddi ammise di non avere chiaro il programma eaista, in quanto già gli astrattisti e i neo-realisti avevano parlato di “un’arte in coerenza con l’epoca”; definì gli eaisti degli “eclettici scontenti” riscattati e nobilitati dal loro sincero soffrire le inquietudini della società moderna ma “travolti dalla moda dei ‘manifesti’”⁷⁶.

In definitiva gran parte dei contemporanei criticò l’antiavanguardismo programmatico del movimento e notò l’assenza di articolazioni specifiche e distintive di poetica; non si intravide quanto di originale oggi si riconosce all’Eaismo, come vedremo, pur essendo indiscutibilmente frutto del clima culturale dell’epoca.

L’interesse, se pur spesso polemico, per l’Eaismo si protrasse per tutti gli anni Cinquanta, ma il defilarsi precocemente di una figura significativa, quasi carismatica per la sua profonda cultura e vivacità d’ingegno, come quella di Favati, non gli giovò.

In effetti Guido Favati, anche se si definì “amico per la pelle e fratello d’idee”⁷⁷ degli eaisti, fu presente con le sue poesie, solo alla prima rassegna, organizzata a Firenze nel maggio del 1949.

Uomo impegnato su vari fronti, compreso quello politico, fu probabilmente distolto dall’Eaismo dalla impegnativa e brillante carriera di professore universitario e dalla sua attività di critico e scrittore. Ma con precisione non è noto il vero motivo del suo precoce allontanamento.

Anche Aldo Neri, originale pittore che ottenne consensi dalla critica, lasciò presto Livorno e non ebbe più contatti col movimento: il suo trasferirsi nel Nord Italia avrebbe potuto essere l’occasione per gli eaisti di varcare i confini labronici, ma ciò non avvenne e il movimento rimase una realtà localizzata in ambito livornese.

Dopo le due defezioni, si aprirono le porte a nuovi eaisti: in un primo momento entrarono a farvi parte i pittori Giancarlo Cocchia, Giuseppe Roffi⁷⁸ e il poeta Germano Fontani⁷⁹, fratello di Voltolino (che parteciparono alla seconda rassegna); successivamente i pittori Corrado Carmassi⁸⁰, Danilo Gedè⁸¹ e lo scultore Giulio Guiggi⁸² (che parteciparono alla terza

⁷⁴ D. Lotti, nato a S. Miniato (PI) nel 1914, ha studiato presso l’istituto d’arte a Firenze. Pittore, grafico, ceramista, scrittore, critico d’arte, ha partecipato con successo a numerose rassegne d’arte in Italia e all’estero.

⁷⁵ D. Lotti, *Eaisti a Livorno*, in “Fides”, Livorno, 5-06-1949. “Fides” era una rivista cattolica settimanale, della quale era direttore il prof. Don Roberto Angeli; ideologicamente collegato ad un altro giornale cattolico livornese, che aveva portato lo stesso nome e che era stato fondato nel 1900.

⁷⁶ R. Diddi, *L’ultimo ISMO, Eaismo: arte dell’era atomica*, in “Gazzetta Padana”, 1949

⁷⁷ G. Favati, *Polemica sull’Eaismo, Bis chiarificatore*, “Il Tirreno”, Livorno, 7-12-1948, Cfr, appendice, p. XXXII

⁷⁸ G. Roffi (1911-1991) fu allievo nel primo dopoguerra di Voltolino Fontani. Partecipò a rassegne regionali e nazionali

⁷⁹ G. Fontani (1917-1998) si dedicò alla poesia e alla narrativa, per le quali ricevette svariati premi e riconoscimenti. E’ presente in varie antologie. S’interessò anche di arte figurativa e di psicologia. Pubblicò la raccolta di poesie *Frammenti di tempo* (Ed. Carello, 1981)

⁸⁰ C. Carmassi (1893-1982) fu autore di una pittura assai personale ed espose in numerose rassegne nazionali. Si dedicò completamente alla pittura in età matura.

⁸¹ D. Gedè (1911-1996) fu socio del Gruppo Labronico; espose in svariate rassegne regionali e nazionali.

rassegna). Ma solo Fontani, Landi (che dall'inizio degli anni Cinquanta si era cimentato con successo anche nella pittura) e Pellegrini, vale a dire i fondatori storici del movimento, continuarono a perorare la causa eaista; degli altri "eaisti" non esiste una documentazione che attesti la loro effettiva e condivisa partecipazione al movimento.

Le rassegne eaiste furono dunque solo tre: la prima a Firenze nel '49, la seconda a Livorno nel '53 e l'ultima a Grosseto nel '59.

Con "la genuinità di talento e forza veramente rimarchevoli"⁸³ che Dilvo Lotti attribuì agli eaisti, sembra strano che solo sulla stampa essi abbiano divulgato il loro programma e che non si siano cimentati in esposizioni e conferenze al di fuori di Livorno e della Toscana.

Eppure essi non sfuggirono all'attenzione di Carlo Cassola, il quale, in un articolo sulle attività della Casa della Cultura di Livorno, parlando dei numerosi pittori livornesi, scrisse:

Vi sono gli astrattisti e i realisti; ed inoltre gli eaisti (l'Eaismo è una corrente esclusivamente locale, l'ha fondata il pittore Voltolino Fontani e significa pittura dell'era atomica)⁸⁴

Questa definizione dell'Eaismo come un movimento "esclusivamente locale" è contemporaneo a un articolo apparso sul "Tirreno", che annunciava una vera e propria battaglia legale contro Dalì e Baj e una divulgazione a livello nazionale dell'Eaismo, che avrebbe in tal modo varcato alla grande i confini labronici:

Salvator Dalì [...] ha puntati contro di sé gli indici accusatori degli eaisti livornesi. L'uomo delle Madonne atomiche non sarebbe altro che un deteriore plagiatore del movimento artistico nato sei anni un mese e otto giorni or sono nella nostra città; l'appoggio di una fortunata scoppiettante pubblicità gli avrebbe poco meritoriamente conferito quella fama che per molteplici ragioni è invece mancata ai battaglieri artisti labronici. Con Dalì è imputato il pittore milanese Bay [*sic*], anche lui presunto autore di un'arte atomica, sì, ma a scoppio ritardato. L'idea di una pittura assolutamente nuova balenò nella mente di Voltolino Fontani, livornese purosangue, nel 1948. Egli avvertì con imprescindibile necessità dello spirito una immediata coerenza 'col grave stato di inquietudine e di ansia che l'era atomica determina sulla psiche umana' (sono parole del Fontani stesso). Fu da questo presupposto che nacque l'Eaismo. [...]

[Dopo la prima mostra eaista nel '49] non mancò [...] lo scalpore dell'indiscussa novità, il chiasso che solitamente accompagna la pittura d'avanguardia. Ma furono clamori detrattivi che misero a tacere sparute minoranze di 'supporters'; furono subito le solite diffidenti e forse preconcelte levate di scudi contro il nuovo 'ismo'. La critica italiana mostrò apertamente il suo disagio anche nei riguardi della teoria eaista, quale veniva annunciata nel manifesto. [...] più blanda fu la critica col pittore Bay di Milano, che nel 1951, tre anni dopo la nascita del movimento atomico livornese, se ne veniva fuori come profeta di una 'pittura nucleare'. Profeta molto convinto, se un anno dopo intentò causa presso il Tribunale della Senna a Salvator Dalì, che l'anno dopo rivendicava a sé l'esclusività della 'pittura nucleare'. Era troppo per gli eaisti [...]. Il plagio [...] più che nell'identità dell'esecuzione materiale sarebbe riposto nello sfruttamento di un'idea, o di un'ideale, altrui. Fontani e compagni hanno perciò regolarmente citato in giudizio Bay e Dalì. Il processo sarà celebrato a Roma; gli eaisti sono assistiti dall'avvocato livornese Franco Crovetto. L'azione legale da loro intrapresa sarà, a quanto ci risulta, validamente documentata. E' infatti in preparazione una monografia sull'eaismo [...]⁸⁵

⁸² G. Guiggi (1912-1994), nativo di Pomarance, si trasferì a Livorno nel 1930. Allievo degli scultori Lugari e Tarrini, è autore di numerose opere pubbliche di Livorno, come il "Monumento al Villano", insieme a Vitaliano De Angelis. Insegnò alla scuola d'arte "Trossi-Uberti"

⁸³ D. Lotti, *Eaisti a Livorno*, cit.

⁸⁴ C. Cassola, *La cultura in provincia. Il commercio delle Muse*, cit.

⁸⁵ [s.a.], *Pitture atomiche a scoppio ritardato. Gli "eaisti" documenteranno la priorità su Salvator Dalì: Una monografia e diversi quadri saranno esibiti per testimoniare che il movimento nucleare precedette le "scoperte" dello spagnolo*, in "Il Tirreno del lunedì", Livorno, 11-10-1954

A sostegno delle argomentazioni degli eaisti l'articolo è corredato dalla riproduzione di un quadro di Fontani del '48, intitolato *Dinamica di assestamento e mancata stasi* (Cfr. tav. n. 14), primissimo esempio di pittura nucleare.

Del processo e della monografia non si ebbe più notizia.

Questa aperta denuncia nei confronti dei pittori nucleari milanesi e di Dalì fu un tardivo "colpo di coda" che mise in evidenza la scarsa coesione degli eaisti, i quali non portarono avanti un'iniziativa che poteva essere l'ultima possibilità per dare risonanza nazionale al movimento livornese.

Rimase solo Fontani, la figura più energica, a difendere la causa e a praticare una "pittura nucleare" durante tutti gli anni Cinquanta (Cfr. tav. n. 20): espose infatti molti "pezzi" nucleari nel '54 alla Galleria Giraldi e nel '58 a Bottega d'Arte. E' quasi inspiegabile che Fontani, durante il suo sodalizio con Bruno Giraldi, grande sostenitore delle avanguardie, sia rimasto tenacemente attaccato a Livorno. E infatti tra i due ci furono scontri e discussioni.

E' interessante riportare le parole del figlio di Bruno Giraldi, Fabrizio:

Indubbiamente Fontani, con la tensione avanguardista concepita nel 1948 con l'Eaismo, trovò immediatamente in mio padre [...] la determinazione e l'entusiasmo per la partecipazione ad un processo di scoperta del nuovo che dalla tradizione postmacchiaiola, superando un malinteso culto fattoriano, potesse procedere verso i fermenti delle avanguardie europee.

L'intesa tra Voltolino Fontani e Bruno Giraldi si condensò soprattutto intorno alla sperimentazione nucleare [...] La stagione nucleare, ancora purtroppo estranea alla conoscenza degli addetti ai lavori, è da riproporre con insistenza all'attenzione di tutti coloro che intendono accostarsi alle vicende nazionali del Novecento senza fare riferimento unico a cronache o prontuari ormai superati, bensì ricercando finalmente gli innumerevoli rivoli che attraversano territori solo apparentemente marginali, quali appunto Livorno. [...] Tra i ricordi in me più vivi rimangono la personalità di Voltolino Fontani, che talvolta mi appariva un po' impulsivo, sempre però generoso, schietto e leale, e la passione di mio padre, in continua febbrile attesa delle opere dell'artista che tanto ammirava e con il quale tanto discuteva.⁸⁶

Quindi Baj e Dangelo si erano conquistati il diritto di fondatori del movimento nucleare, di cui vale la pena di trascrivere il testo del primo manifesto, da essi pubblicato a Bruxelles nel 1952:

I NUCLEARI vogliono abbattere tutti gli "ismi" di una pittura che cade invariabilmente nell'accademismo, qualunque ne sia la sua origine. Vogliono e possono reinventare la pittura. Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico, le forze sono cariche elettroniche. La bellezza ideale non appartiene più a una casta di stupidi eroi, né ai "robot". Ma coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio. Le nostre coscienze cariche di imprevedibili esplosivi preludono a UN FATTO. Il nucleare vive in questa situazione che gli uomini dagli occhi spenti non riescono ad avvertire. La verità non vi appartiene: essa è nell'ATOMO. La pittura nucleare documenta la ricerca di questa verità.⁸⁷

Dalla lettura emergono varie enunciazioni simili a quelle avanzate dall'Eaismo, soprattutto quando si dichiara la volontà di abbattere gli "ismi" del passato e di volere una pittura antiaccademica (come suggerivano gli eaisti quando accennavano a un'arte essenziale, sintetica).

⁸⁶ in F. Cagianelli, *Voltolino Fontani alla Galleria Giraldi. Eaismo, esplosioni nucleari e arti decorative*, cit., p. 9

⁸⁷ E. Baj, S. Dangelo, *Manifeste de peinture nucleaire*, Bruxelles, 1952 in T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra, (1945-1957)*, Schwarz Editore, Mi, 1957, p. 287

Gli eaisti non si proponevano soltanto di imitare nei loro quadri, con le mille tecniche sperimentate dai milanesi, le radiazioni atomiche.

Il loro messaggio, infatti, coinvolgeva anche asserzioni di stampo etico-civile quando attribuivano all'opera d'arte il compito di esprimere la tragicità dell'epoca attuale, in modo sintetico ma comprensibile, non astratto né cerebrale (superando quindi il dilemma del dopoguerra tra realismo e astrattismo) e quello di esortare l'umanità a prendere le distanze da certi traguardi del progresso, compresa l'energia atomica.

Spetta senza dubbio agli eaisti il ruolo di anticipatori di certe tematiche attualissime: dal pericolo insito nell'energia nucleare anche se usata per fini positivi (si pensi a Chernobyl), alla bioetica e all'ingegneria genetica.

Nonostante l'entusiasmo iniziale mancò agli eaisti una figura organizzatrice, mancò probabilmente un finanziatore, mancò coesione fra loro, ma soprattutto mancò la volontà di oltrepassare i confini labronici. Inoltre furono troppo scarsi anche numericamente.

Ma forse l'ostacolo più grosso per l'Eaismo fu aver visto la luce in terra labronica. Ne erano ben consapevoli gli eaisti e anche personalità come Ottone Rosai.

Infatti Fontani nel '53, presentando se stesso nel catalogo di una mostra personale a Bottega d'arte, dice:

In questa mostra espongo una ventina di pezzi, mezzi estremisti e mezzi più accessibili. Secondo me essere troppo coerenti ed unitari è un atteggiamento nobilissimo che va bene nei focolai della grande polemica artistica: a Livorno non è il caso: si farebbe la figura degli invasati o nella migliore delle ipotesi si passerebbe da incapaci con gli inevitabili sfottò a fuoco continuo.⁸⁸

Anche Landi annunciando, sulle pagine del "Giornale del Mattino", la terza (ed ultima) rassegna eaista, ci rivela quanto gli eaisti fossero consapevoli di essere guardati con curiosità ed ironia, in un ambiente troppo provinciale come quello di Livorno:

Tornare sulla parola dell'Eaismo è già un immediato modo di suscitare sorpresa, ironica incredulità ma, indubbiamente, in entrambi i casi, attenzione per l'ambiente artistico cittadino.[...] l'Eaismo riapre i battenti alla curiosità dei critici e degli amatori e colleghi d'arte con opere che, siamo certi, non correranno alcun rischio all'infuori di quella che sarà, ad ogni modo, ironia di un gusto provinciale, niente affatto, dunque, atomico.⁸⁹

Infine Ottone Rosai, in una presentazione di Fontani nel 1957, mise in evidenza la forza e il coraggio degli eaisti:

Che in una città come Livorno, tenacemente legata al passato e per speciali ragioni sentimentali all'800 in particolare, operi un esiguo gruppo di artisti modernissimi che non si lascia corrompere da possibilità di vita facile in cambio della dura vita che sta vivendo, è un fatto degno di nota e soprattutto di rispetto. Quel che questi pittori va affrontando e sopportando a Livorno sarebbe oneroso anche in città meglio provvedute in fatto di arte moderna e meglio disposte verso il futuro, ma ciò che colà sarebbe coraggioso, farlo a Livorno diventa addirittura eroico!⁹⁰

Sta di fatto che Baj e Dangelo spalancarono le porte a numerosi pittori, organizzarono mostre nazionali e internazionali: il gruppo dei nucleari fu polemico ma aperto e vivace e seppe rapportarsi con i movimenti d'avanguardia.

⁸⁸ V. Fontani, Catalogo della mostra, Livorno, 1953

⁸⁹ M. Landi, *Mostre d'arte. Dell'Eaismo*, in "Giornale del Mattino", Firenze, 7-1-1959

⁹⁰ O. Rosai, *Volto di Fontani*, [s.e.], Firenze 1957, p. 3

In definitiva dell'Eaismo, dopo il '60, si sentì parlare sempre meno e il movimento rimase per molti anni confinato tra i tanti elementi della rinascita culturale livornese nel secondo dopoguerra, citato spesso più per dovere di cronaca che per altro.

Dopo molti anni di silenzio, fu la rivista "Dulcamara", che nel 1973 pubblicò il bando programmatico e la poesia di Landi *Porto 1945*, senza peraltro voler entrare nel merito del discorso:

Non vogliamo né demolire né esaltare. Lasciamo agli artisti militanti la parola, perché pensiamo che questo possa portare ad un dibattito costruttivo.⁹¹

Nel 1986 Giorgio Fontanelli, in un articolo su "Rivista di Livorno" disse dell'Eaismo:

In effetti si trattò di un contributo emozionale, tipico d'altronde di quel periodo. Ma c'era un grido dentro, speranza e paura, rabbia e tensione morale.⁹²

Nel 1987 all'Eaismo fu dedicato ampio spazio da Ferdinando Donzelli su *Pittori livornesi*, nel volume dedicato al secondo Novecento.⁹³

Nel 1988 un circostanziato articolo di Piero Miglino, sulle pagine de "La Nazione", in occasione del quarantesimo anniversario della nascita del movimento, contribuì a ricordare e a divulgare le caratteristiche dell'Eaismo:

Ma cosa resta dell'eaismo quarant'anni dopo? E' soltanto una curiosità per eruditi di cose livornesi o gli è rimasta una nicchia, se pur piccola, nella storia della cultura del dopoguerra? I superstiti del movimento rivendicano un diritto di primogenitura rispetto alla pittura nucleare di Dalì e Baj. Di certo comunque il movimento testimonia una vitalità e una intraprendenza culturale che appartengono alla storia ma non più alla cronaca di questa città.⁹⁴

Risale al dicembre del 1996 un'apprezzabile iniziativa promossa dal Centro Culturale "Toscana Arte"⁹⁵ e patrocinata dal Comune di Livorno, ma voluta principalmente dall'allora presidente del Centro Giuseppe Argentieri: presso la "Sala del Bali" si svolse un incontro sull'Eaismo, al quale partecipò Angelo Silvio Pellegrini, uno dei fondatori. Purtroppo l'incontro non fu adeguatamente pubblicizzato e, anche sulla stampa, non esistono resoconti. L'intervento di Pellegrini ricostruì, sul filo dell'emozione e del ricordo, il quadro storico in cui nacque l'Eaismo, ma non apportò sostanziali novità.

Un giudizio possibilista sul movimento è di Bruno Sullo, steso nel 2001 in occasione di una mostra a S.Vincenzo di opere del famoso collezionista d'arte dottor Carlo Pepi:

[...] sull'Eaismo si può affermare che il Movimento merita comunque una riconsiderazione critica seria ed equilibrata, che sappia essere ugualmente distante dai preconcetti stroncamenti e dalle

⁹¹ [s.a.] *Per una storia dell'Eaismo*, in "Dulcamara", Livorno, febbraio 1973, p. 16

⁹² G. Fontanelli, *L'Eaismo e il suo manifesto, Dopoguerra a Livorno fra cronaca e storia*, in "Rivista di Livorno", anno I, n. 1, marzo 1986, p. 18

G. Fontanelli (1925-1993), laureatosi all'Università di Pisa in Storia del Risorgimento, si occupò di teatro e diresse negli anni Cinquanta la "Compagnia dei Giovani" alla Casa della Cultura. Fu insegnante di Storia dello Spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Carrara; collaborò con giornali, riviste e con la televisione italiana e svizzera. Apprezzato autore di lavori teatrali e poesia, gli sono stati attribuiti svariati premi.

⁹³ F. Donzelli, *Pittori livornesi. Secondo Novecento*, Cappelli Editore, Bologna, 1987, pp. 34-36

⁹⁴ P. Miglino, *Un "ismo" livornese, 40 anni fa nasceva l'Eaismo, pittura e poesia dell'Era Atomica*, "La Nazione", Livorno, 3-9-1988, p. 16

⁹⁵ "Toscana Arte" è un centro culturale fondato dal pittore livornese Giovanni March nel 1971. Ha organizzato numerose mostre, soprattutto a Livorno e Firenze.

acritiche accettazioni: in effetti esso, nella sua brevità, nella sua ineguaglianza dei risultati, nella sua generosità e perfino nel suo velleitarismo, non merita né gli uni né gli altri.⁹⁶

Un discorso più articolato sull'Eaismo fu fatto nel 2002 da Francesca Cagianelli.

Il suo saggio *Oltre il Novecento verso l'Eaismo*⁹⁷ pur incentrato sullo studio della personalità pittorica di Fontani, dagli esordi alle ultime opere, in occasione della grande mostra antologica organizzata dalle Gallerie livornesi Athena e Goldoni nel 2002, contiene una lucida analisi dell'Eaismo e delle sue caratteristiche.

Innanzitutto viene riconosciuta al movimento una innegabile anticipazione dell' "arte nucleare" (testimonianza inoppugnabile ne è la già citata opera di Fontani *Dinamica di assestamento e mancata stasi* del 1948).

Inoltre Cagianelli, analizzando anche alcuni scritti di Fontani, in particolare *Introspezione*, una variante di *Torrido Pessimismo o verità?*⁹⁸, non vaglia solo l'aspetto pittorico dell'Eaismo, ma anche quello filosofico, consistente, come già segnalato, in una "precognizione relativa agli orrori causati dal progresso"⁹⁹, intuita da Fontani in data anteriore al '48 e successivamente ampliata e fatta propria dagli altri eaisti, nel bando programmatico.

I due contributi sull'Eaismo più recenti sottolineano il carattere di estrema modernità del movimento: il primo attribuisce all'Eaismo una indiscussa caratteristica di avanguardia:

[la pittura nucleare] Teorizzata dal gruppo livornese [...] è stata ideata in termini di originalità che la distinguono sia sul piano formale che ideologico, dalla pittura elaborata, peraltro in anni successivi, da Baj e Dangelo, in contesti diversi da Depero e da Bestini, e poi da Dalì e dotata di simile denominazione.¹⁰⁰

Il secondo contributo riconosce che "certamente dobbiamo agli eaisti l'aver compreso ed evidenziato l'importanza storico-culturale dell'era atomica come rottura degli equilibri mondiali [...] "¹⁰¹, quegli equilibri che tutt'oggi sono tanto spesso rotti in un "crescendo" infinito di guerre e crimini di massa.

Concludendo il discorso sull'Eaismo, è curioso notare che agli eaisti, oltre che le attente rivalutazioni più recenti, sta giovando proprio il progresso, quel progresso che essi paventavano fosse la causa prima dell' "equilibrio infranto dell'equazione uomo-mondo."¹⁰²

Internet, paradossalmente, una delle invenzioni più eclatanti del nostro tempo, si sta rivelando proficuo per il movimento livornese. Cercando infatti "pittura nucleare", su vari motori di ricerca vengono citati ovviamente Baj, Dangelo e tutti coloro che aderirono al movimento milanese, ma viene nominato anche l'Eaismo, con i nomi dei fondatori, con alcune delle sue affermazioni, con il naturale corollario della pittura nucleare di Fontani.

Il computer è una macchina e in quanto tale registra dati e li comunica in totale neutralità, con quella obiettività che molti contemporanei degli eaisti non ebbero.

⁹⁶ B. Sullo, *Le avanguardie Livornesi dal 1945 al 1975 nella collezione Carlo Pepi*, catalogo della mostra, Biblioteca Comunale di S.Vincenzo (LI), luglio- agosto 2001, p. 11

⁹⁷ F. Cagianelli, *Oltre il Novecento verso l'Eaismo*, in *Voltolino Fontani, 1920-1976 Autoritratti spirituali*, catalogo della mostra, Casa Editrice Debatte Otello, Livorno, 2002

⁹⁸ V. Fontani, *Torrido pessimismo o verità? (Se guardo il firmamento)*, [s.e.], Livorno, 1945, Cfr. appendice, pp. XV-XXIII

⁹⁹ *Ivi*, p. 44

¹⁰⁰ M.F. Pepi, *Voltolino Fontani nella raccolta Carlo Pepi*, catalogo della mostra, Editrice Leopoldo II (LI), 2002, p. 13

¹⁰¹ V. Partilora, *Marcello Landi: la solitudine*, in C. Pepi, V. Partilora, *Marcello Landi dalla collezione Carlo Pepi*, cit., p. 8

¹⁰² G. Favati, V. Fontani, M.Landi, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, cit., Cfr. appendice, p. XXXVII

Parte seconda

**LA FIGURA ARTISTICO - LETTERARIA DI
VOLTOLINO FONTANI**

ARCHIVIO



VOLTOLINO FONTANI

Premessa

Voltolino Fontani, oltre che esprimersi con la pittura, ha sempre amato anche scrivere, componendo scritti di tipo disparato: testi poetici, autobiografici, riflessioni filosofiche, note polemiche, saggi critici su pittori, brani musicali.

Però non ha mai raccolto sistematicamente questa produzione parallela alla pittura: la sistematicità non rientrava nel suo temperamento di artista.

Degli scritti ritrovati molti sono manoscritti, altri dattiloscritti, altri pubblicati su quotidiani dell'epoca.

C'è voluto un lavoro di ricerca, di comparazione, di riordino delle sue carte, per ricostruire un percorso che rischiava di andare completamente perduto e che rivela come Fontani sia una personalità complessa, ancora poco conosciuta e studiata.

In questa sede ci soffermeremo sugli scritti giovanili e su quelli connessi all'Eaismo, il movimento culturale ispirato dalla tragedia nucleare, fondato da Fontani, insieme ad altri esponenti della cultura labronica, Favati, Landi, Pellegrini e Neri (dei quali diremo successivamente), nel '48.

Prendere in esame gli scritti giovanili di Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita* (1938-40) e *La mia tristezza* (1938) ha come scopo principale quello di mettere in evidenza come egli non privilegi, nel primo periodo del suo cammino artistico, il linguaggio pittorico a scapito di quello letterario, o viceversa, ma affidi ad entrambi le sue emozioni, il suo bisogno di esprimersi.

Per questo sarà frequente il rimando alle tavole, dove sarà evidente la corrispondenza visiva di quanto Fontani amava anche scrivere.

Essendo stata la musica la sua iniziale passione, egli ha composto anche alcuni brani musicali, perfettamente in sintonia con il pathos degli scritti e dei quadri.

Le sue prime produzioni, pur se svolte con linguaggi diversi, sono tutte accomunate da una costante ispirazione autobiografica, connessa a un forte misticismo e a una deformazione espressionista della realtà.

Tra gli scritti eaisti sono stati inseriti *Torbido pessimismo* (1945), *Fanciulle spente* (1946) e *Messaggio da Mathausen* (1952), anche se, cronologicamente parlando, l'unico scritto eaista sarebbe l'ultimo.

Infatti, anche se il bando programmatico dell'Eaismo fu perfezionato e pubblicato nel 1948, soprattutto con il supporto di Guido Favati, Fontani già alla fine del conflitto ha chiaro in sé il programma eaista, vale a dire l'assoluta necessità per l'artista di calarsi nella realtà, in particolare quella nuova che si è aperta come Era atomica.

Il gruppo suddetto di scritti testimonia come egli ormai si sia distaccato per sempre dall'autobiografismo esagerato, da problemi che, da adolescente, gli erano sembrati enormi, ma che, di fronte alla tragedia della guerra, vuole relegare definitivamente nel passato.

E' innegabile che Fontani abbia saputo esprimersi con originalità soprattutto nel linguaggio pittorico.

Di ciò fu consapevole e lo dimostra il fatto che, al momento della fondazione dell'Eaismo, il suo posto fu tra i pittori.

Fare un'analisi dei suoi scritti, soprattutto quelli ispirati dalla guerra, è tuttavia importante perché essi attestano la cultura personale di Fontani e costituiscono una utile chiave di lettura per comprendere meglio le sue idee e la sua arte.

Capitolo I

Biografia

Voltolino Fontani nacque a Livorno l'11 febbraio del 1920.

Il padre, amante della caccia, battezzò i figli col nome di uccelli di padule: Germano, Voltolino, Frullino; anche Gigliola, la più piccola, avrebbe dovuto chiamarsi Capinera; la Maremma, dove da bambino accompagnava il padre a caccia, rimase nel cuore a Voltolino, come testimoniano tante sue "Campagne".

La vita di Fontani, nel quotidiano, non fu segnata da eventi eclatanti: famiglia e lavoro, già dall'età più giovanile, costituirono i suoi punti di riferimento.

Molti lo ricordano per la sua arguzia e per il suo saper animare una conversazione, altri per la sua generosità, e anche per la sua irascibilità e l'essere sempre un po' "sopra le righe". Gli capitò di frequentare vescovi, sindaci, assessori, persone di potere... ma non si schierò mai con gli uni o con gli altri per ottenere un qualche vantaggio; diplomazia e "savoir faire" gli erano totalmente sconosciuti.

Fu nella vita una persona molto semplice e onesta, che ha pagato con scarsi riconoscimenti, anche da parte della sua città, il suo attaccamento a Livorno, città amatissima dalla quale non si è mai allontanato.

Fontani non intraprese studi regolari, ma ebbe numerosi interessi fin da giovanissimo: dalla filosofia alla letteratura, dalla musica alla pittura.

Presto imparò a suonare il clarino e fece parte della banda cittadina.

Nel 1936, a sedici anni, iniziò a dipingere sotto la guida del maestro Beppe Guzzi, frequentando una scuola d'arte appena aperta a Livorno.

Questo approccio alla pittura, caldeggiato soprattutto dal fratello Germano, fu graduale e spesso tormentato, perché Voltolino, da giovanissimo, ambiva soprattutto a diventare un musicista.

Il suo maestro Guzzi notò presto il valore dell'allievo, ma Voltolino, nonostante l'impegno che mise nello studio del disegno e della pittura, si sentiva "stretto" in un insegnamento di tipo tradizionale, intuendo presto la sua scarsa predisposizione per una pittura troppo aderente al vero, che lo costringesse in canoni troppo rigidi.

Infatti, in un manoscritto di Fontani del 1941, si legge:

Pensai di dedicarmi alla pittura nel 1936...Fui accettato a quella Scuola d'Arte che era in seno alla Federazione Fascista. L'arte figurativa fu la mia nuova passione. Il mio insegnante [...] pittore Beppe Guzzi, era molto contento della mia prima opera. In quel periodo essa era molto obiettiva per forma: i rigorosi rapporti di tonalità lo studio della prospettiva ecc.; certe volte, i quadri che mi dicevano discreti, non potevo vederli; sentivo che in ciò non ero abbastanza "io pensante", vedevo più che altro la natura fredda, e allora correvo là nei miei mistici luoghi [...] a riposare l'anima mia che tanto diversamente voleva esprimersi.¹⁰³

Fu il maestro Guzzi, al quale Fontani rimase unito da sincero affetto per tutta la vita, ad introdurlo, alla fine degli anni Trenta, alla Vetreria Italiana "Balzaretti e Modigliani" con la mansione di disegnatore di sagome. Là Fontani operava anche nel reparto delle vetrate artistiche, dove conobbe la famosa Benedetta Cappa: l'artista, moglie del futurista Marinetti, seguiva l'esecuzione di vetrate da lei disegnate, proprio con la consulenza del giovanissimo Voltolino.

¹⁰³ V. Fontani, ds. inedito, settembre 1941

Come già è stato detto nella parte dedicata alle scuole d'arte sorte a Livorno nel dopoguerra, Guzzi attivò in quella sede una scuola d'arte di cui fu direttore, la quale fu frequentata da numerosi allievi, tra cui alcuni divennero noti pittori, altri esponenti di rilievo del mondo politico e culturale.

Il periodo che precede la guerra, all'incirca dal '38 al '40, è stato raccontato da Fontani in una sorta di suo personale "Zibaldone", un diario letterario, dove annotò le sue malinconie e i suoi problemi di adolescente, fedelmente riproposti anche nell'ambito pittorico.

In esso Fontani dichiarava la sua tormentata incertezza se dedicarsi alla musica piuttosto che alla pittura, ma di fatto partecipò, fin da allora, a svariate iniziative sulla pittura.

Infatti, nel solo 1938 fu presente a tre rassegne: alla mostra d'arte "Vecchia Livorno", (nella quale esposero anche pittori notissimi come Plinio Nomellini, Natali, Romiti, Tommasi, Filippelli...) con alcuni scorci di Livorno; alla "Mostra del Sindacato Artistico Toscano di Firenze", nella quale furono notati da giornalisti autorevoli il misticismo e la spiritualità delle opere esposte da Fontani: *Ineluttabile* (Cfr. tav. n. 2) e *Campagna mistica*; alla decima "Mostra Interprovinciale Toscana" di Firenze, con il disegno *In sagrestia*.

I quadri e gli scritti di questo periodo testimoniano l'ampiezza degli interessi di Fontani e una cultura di vasto raggio, tanto più meritoria in quanto autodidatta.

Il critico Bruno Corà ha di recente apprezzato i suoi "interessi e conoscenze estetiche di respiro europeo, sia dal punto di vista teorico (ne sono testimonianza i suoi 'appunti' visivi dedicati a Goethe, come le riflessioni relative al cromatismo e al daltonismo, rilevate nella letteratura di Steiner) sia dal punto di vista della cultura visiva, in anni di drammatica chiusura del nostro paese ad altre realtà estetiche (dal ventennio fascista all'immediato dopoguerra)".¹⁰⁴

Se sono presenti indubbie suggestioni tra il primo Fontani e le avanguardie nordiche novecentiste, non si può negare che Fontani seppe elaborarle e raggiungere molto precocemente un proprio "stile", connotato, allora, da espressionismo, spiritualismo, misticismo.

Nel giugno del 1939 espose, insieme a Mario Ferretti, nei locali della galleria "Bottega d'arte". La pittura di Fontani, assai lontana dalla tradizione post-macchiaiola, fu notata dal grande maestro labronico Renato Natali, il quale, nell'introduzione del catalogo della mostra, evidenziò che "[...] Fontani predilige la figura nell'ambito di un'ispirazione essenzialmente biografica" e che nel colore nero raggiunge "un'armonia che ne architetta la composizione riuscendo ad ottenere un risultato personale".¹⁰⁵

Nel 1940 Fontani espose, nella stessa galleria, molti grandi quadri di quel periodo.

Allo scoppiare della guerra Fontani non lasciò il suo lavoro: a differenza del fratello Germano, che partì per il fronte, svolse a Livorno il servizio militare. La guerra determinò in lui una profonda angoscia esistenziale, come racconta negli scritti *Torrido pessimismo o verità?* (1945), *Fanciulle spente* (1946), *Messaggio da Mathausen* (1952), e portò alla nascita dell'Eaismo stesso (Era Atomica ISMO) nel 1948.

Abbandonò la Vetreria nel '43, dopo il primo bombardamento, per sfollare con la famiglia in varie località della campagna lucchese e pisana.

¹⁰⁴ B. Corà, *Voltofino Fontani: espressioni all'alba dell'era atomica*, in *Voltofino Fontani, 1920-1976, Autoritratti spirituali*, cit, p. 15

¹⁰⁵ R. Natali, Introduzione a *Mostre personali dei pittori Mario Ferretti e Voltofino Fontani*, catalogo della mostra, Bottega d'arte, 8-28 giugno 1939, Livorno

Prima di tornare a Livorno, una permanenza nella località Galluzzo, presso Firenze, dette a Fontani la possibilità di frequentare, nel 1945, la Scuola di Nudo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Tornato a Livorno nel '46, riprese il lavoro presso la Vetreria, ma non più presso il reparto delle vetrate, distrutto dai bombardamenti e non riattivato.

Fontani partecipò attivamente all'acceso dibattito culturale che si sviluppò a Livorno nel dopoguerra: nel 1945 fu tra i fondatori del G.A.M. (Gruppo Artistico Moderno), con Mario Ferretti, Mario Nigro, Guido Favati e altri; nel 1947, con le proprie capacità e senza alcun guadagno, riuscì a far aprire una scuola d'arte, che battezzò "A. Modigliani", con il patrocinio dell'E.N.A.L (la scuola, frequentata da molti futuri pittori di fama, fu attiva fino al 1957); nel 1948 fondò, con altri, l'Eaismo (Era Atomica ISMO), di cui fu l'ideatore, movimento anteriore alle esperienze nucleari di Salvador Dalì.

Nel 1951 Fontani entrò a far parte del Gruppo Labronico, di cui a lungo fu l'anima più progressista.

Negli anni Cinquanta ebbe una stretta collaborazione con Bruno Giraldi, presso la cui galleria tenne mostre personali e collettive.

Nel 1955 fu membro, con Favati, del comitato esecutivo della prima edizione del "Premio A. Modigliani", del quale fu uno dei vincitori nel 1958.

Dagli anni Cinquanta agli anni Settanta fu un pittore molto produttivo, che "dialogò" costantemente con il realismo e l'astrattismo, incontrando un grosso favore di pubblico e di critica.

Fece parte del gruppo "Gli Ultimi", verso la fine degli anni Cinquanta, con i compagni dell'avventura eaista Pellegrini e Landi e con altri giovani pittori emergenti.

Continuò a scrivere con piacere, preferendo, anche in questo settore, parlare di pittura: se già nel '39 aveva recensito una mostra sul ritratto, nel 1954 vinse un premio per una recensione su Fattori¹⁰⁶; parlò di scuole d'arte, scrisse articoli su maestri labronici e su pittori emergenti.

Nel 1966 lasciò la Vetreria Italiana accettando l'incarico di insegnante e direttore della Libera Accademia di Belle Arti "Trossi-Uberti". E, come già nella sua prima esperienza didattica, Fontani fino al 1976, anno della sua scomparsa, portò avanti con coerenza il suo stile d'insegnamento: i suoi allievi arrivavano alla pittura dopo un serio e scrupoloso apprendistato di disegno dal vero.

Nella sua carriera sono innumerevoli le mostre e i premi acquisiti; furono più di quaranta le personali; molti i contributi critici autorevoli.

Sue opere sono presenti in numerose pinacoteche e musei, in Italia e all'estero¹⁰⁷.

Nel 1996, a venti anni dalla scomparsa, il Comune di Livorno ha intitolato a Voltolino Fontani una strada.

Il Comune, inoltre, nel 2002 ha patrocinato la grande mostra antologica *Autoritratti spirituali*, curata da Francesca Cagianelli e Giacomo Romano, e realizzata dalle gallerie livornesi Athena e Goldoni.

Nel 2002 è stato istituito il "Comitato per la divulgazione della figura pittorica di Voltolino Fontani", un'associazione che si avvale della collaborazione di studiosi dell'artista e di operatori del settore per approfondire la sua figura artistica e diffonderne la conoscenza. Il Comitato, nel 2003, ha realizzato, con il supporto della Fondazione della "Cassa di Risparmi", la mostra *Voltolino Fontani alla Galleria Giraldi. Eaismo, esplosioni nucleari e arti decorative*, curata da Francesca Cagianelli. L'evento espositivo, realizzato nell'attuale Galleria Giraldi, è stata

¹⁰⁶ V. Fontani, *Fattori capo- pattuglia dell'avanguardia macchiaiola*, in "La Gazzetta", Livorno, 28-11-1953

¹⁰⁷ Per notizie più dettagliate sull'attività espositiva e la bibliografia critica Cfr. F. Donzelli, *Pittori Livornesi, Secondo Novecento*, Cappelli Editore, Bologna, 1987, pp. 73-74

incentrato sul periodo eaista e nucleare di Fontani, periodo durante il quale il grande gallerista Bruno Giraldi sosteneva l'arte d'avanguardia di Fontani e di altri esponenti della pittura più innovativa, in ambito labronico e nazionale.

ARCHIVIO



VOLTOLINO FONTANI

Capitolo II

Gli scritti giovanili

1. *La parte migliore della mia avversa vita* (1938-1940)

*La parte migliore della mia avversa vita*¹⁰⁸, un diario personale al quale Fontani confidava i suoi tormenti, le sue delusioni, i suoi platonici innamoramenti, è uno strumento fondamentale per comprendere il periodo della sua vita in cui viene scritto, dal 1938 al 1940, periodo che Fontani descrive come assai tormentato e pervaso di spiritualismo.

Le modalità della scrittura, soprattutto per il lessico forbito, lasciano intendere che il diario non è stato scritto di getto e che non siamo davanti alla prosa estemporanea di uno sfogo puro e semplice. Probabilmente l'autore appuntava alcuni episodi, riflessioni, pensieri che poi trascriveva sul quaderno, con una grafia regolare e curata.

E' interessante analizzare questo testo in quanto poesie, idee, personaggi in esso contenuti sono soggetti di opere create anche nel linguaggio che connoterà Fontani in modo personalissimo, cioè il linguaggio pittorico; alcune poesie ebbero invece una trascrizione musicale.

Dalle stesse parole di Fontani, citate in seguito, si potrebbe ribattezzare il manoscritto "Autoritratti spirituali", in quanto Fontani si dedica a uno studio introspettivo e ritrae con chiarezza il suo temperamento e i suoi sentimenti.

Quando nel 1938 prese in mano un quaderno a righe appuntandovi non la cronaca delle sue giornate, ma le sofferenze derivanti dalla sua profonda sensibilità, certo non immaginava che in esso avrebbe gettato le basi della poetica del suo primo periodo artistico, quello definito dell' "espressionismo psicologico"¹⁰⁹.

Fontani scriveva in questo quaderno negli anni in cui abitava in Via Grande, all'epoca via Vittorio Emanuele.

Là egli abitò in un palazzo, poi devastato dai bombardamenti, dal 1933 al 1941, quando con la famiglia dovette "sfollare", come gran parte della cittadinanza livornese.

In quella casa al quinto piano, che dava sui tetti delle case circostanti, Fontani visse gli anni della prima giovinezza, periodo per lui particolarmente doloroso, non avendo potuto continuare gli studi, con immenso dispiacere.

Ma, anche se si trattò di una stagione tormentata, l'autore la considerò il tempo migliore della sua vita, per la purezza e la nobiltà dei sentimenti con cui fu da lui vissuta.

Di quel periodo si legge nel diario:

Finirono le scuole elementari e non mi fu possibile studiare oltre. Passavo lunghe giornate di solitudine alla mia finestra vicino al tetto; vi stavo volentieri perché alla finestra del fabbricato di fronte stavano di casa fanciullette della mia età che spesso benevolmente mi sorridevano [...] Una di esse stava spesso al balcone [...] dopo tanto ho saputo il suo nome, Maria [...] Non cessavo mai di guardarla, l'amavo tanto di un amore purissimo che mi ha fatto e mi fa tanto soffrire.¹¹⁰

¹⁰⁸ V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, ms. inedito, 1938-1940, I parte trascritta in appendice, pp. II-X

¹⁰⁹ P. Caprile, *Volto lino Fontani*, Introduzione al catalogo della mostra antologica, Livorno, 1963.

Piero Caprile (1910-1977), scrittore e giornalista, fu apprezzato autore di saggi e monografie sulla pittura. Collaborò come critico d'arte a riviste e quotidiani, quali "La fiera Letteraria", "Il Tempo", "La Nazione", "Il Telegrafo". E' autore di numerose recensioni su Fontani.

¹¹⁰ V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, cit., Cfr. appendice, p. II

La sua felicità consisteva quindi nello "spiare" i movimenti di due ragazze che abitavano di fronte a lui, e di una loro amica, che poteva vedere quando si affacciavano al balcone, al suo rientro, la sera, dal lavoro.

In verità si trattò solo di sguardi o poco più, di innamoramenti ma le due Giovanne e Maria, questi i nomi delle fanciulle (si trattava di due sorelle e di una loro cugina), semplici ragazze che lavoravano da sartine, furono le inconsapevoli muse ispiratrici di poesie, romanze e soprattutto quadri e disegni, che per molti costituiscono i vertici dell'arte di Fontani.

Probabilmente per questo giovane, che sapeva di essere considerato un originale pieno di pose e atteggiamenti e che dipingeva tombe e cimiteri, le ragazze furono lo spunto per animare il suo universo interiore e per provocarne la manifestazione; si trattava, in verità, di una idealizzazione dell'amore, ben lontana dalla concretezza di un rapporto interpersonale.

Nella realtà Voltolino con le fanciulle non parlò mai, ma parlò molto a se stesso, in continue tormentate elucubrazioni:

Io che sarò per loro? Ben poco credo. Sarò un vicino, fissato per la musica, fissato per la pittura; un giovinastro colmo di pose e atteggiamenti...io sono un puro...Se mi si vede un po' strano è perché tutto mi ha preso l'arte e l'amore che trasformano così i possessori di animi sensibili.¹¹¹

Se quel rapporto con le fanciulle viveva in una dimensione eterea, era invece tangibile la sua influenza sull'artista, anche se giovanissimo. Già è stato detto che Fontani, con i suoi quadri *Ineluttabile* e *Campagna mistica*, si era fatto notare alla Mostra del Sindacato Artistico tenuta in quello stesso 1938, a Firenze, e fu citato in una positiva recensione:

[...] mi piace il carattere mistico, oltremodo elevato che Voltolino Fontani sa imprimere in tutte le sue opere [...] Egli cerca sempre di esprimere una idea e per trasporla con vigore con l'arte sua, la spoglia completamente di tutte le contingenze che potrebbero svisarne il carattere [...] In questa ricerca spirituale, questo giovane artista si afferma come un precursore del quale noi seguiremo l'evoluzione nel corso degli anni a venire.¹¹²

Si legge nel diario:

[...] mi ero ispirato per fare quattro grandi quadri di composizione che dovevano dare l'impronta dell'amore puro istintivo dei miei diciassette anni.

Il 1° quadro doveva essere una casa mistica ove si vedevano le mie care fanciulle in un convento con delle monache, e più lontano con lo sfondo del duomo di Livorno, io vestito in nero che guardavo tanta misticità e bellezza divina dietro a un cipresso.

Il 2° quadro doveva raffigurare me stesso nelle spoglie di me stesso, povero suonatore di clarino al balcone da dove si dovevano vedere anche le finestre di Maria Giovanna Jolanda, la mia posa doveva essere quella di un povero musicista abbattuto, ed io so il perché, che guardava con languore uno spartito musicale, cose vere insomma autoritratti spirituali.

Il 3° quadro era un mio autoritratto con i miei tormenti e le mie idee d'arte.

Il 4° quadro doveva essere una grandissima cosa; lì dovevamo vedere immortalati i caratteri spirituali delle mie fanciulle nella loro somiglianza di corpo, una cosa ciclopica con visioni di confortanti cipressi e cieli tanto belli perché grigi e pesanti, come coltri vaporee che ricoprivano le pallide cose tenui, religiose che in tal quadro dovevano essere.¹¹³

Per dipingere il primo quadro, che si intitola *La canzone degli anni perduti* (Cfr. tav. n. 3), Fontani ebbe bisogno di quattro anni, dal '37 al '41, tanta era l'importanza che gli attribuiva:

¹¹¹ V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, cit., Cfr. appendice, p. III

¹¹² C. Morro, *Les Artistes vus aux récentes Expositions*, in «La Revue Moderne», settembre 1938

¹¹³ V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, Cfr. appendice, pp. III-IV

è una grande opera a olio di cm 215x179, vero caposaldo della produzione pittorica di quel periodo, in cui Fontani aveva già avuto modo di farsi notare.

Anche nel diario, con un tono non certo trionfalistico, si legge:

[...] con la pittura sono un po' avanti [...] ho partecipato a mostre importanti e qualche giornale ha parlato di me [...] ¹¹⁴

A proposito della *Canzone* fu scritto certo non senza enfasi nel 1941:

[...] nel grande lavoro *La canzone degli anni perduti* Voltolino Fontani tocca accordi sì potenti che solo un'anima come Beethoven poteva concepire. Fontani è un giovane già vecchio: ha spirito giovanile ma preso da un pessimismo sì poetico che noi vorremmo che mai la vita gli sorridesse perché lo farebbe deviare verso falsi orizzonti. ¹¹⁵

In questi anni Fontani, oltre la *Canzone e Ineluttabile*, dipinse molti altri quadri, tutti coerenti con il suo misticismo e dai titoli suggestivi e poetici: *Simbolismo romantico* (1937), *Fanciulla e piccolo fiore* (1938), *Il tristo e la fanciulla pallida* (1938), *Fanciulla di cerea bellezza* (1939), *Le due Giovanni* (1939), *Fanciulla del Duomo* (1939), *Il canto dei tetti* (1939), *Da una poesia del Goethe* (1939), *Fine di un romanticismo* (1939) (Cfr. tavv. 4-12)

Questo diciottenne, che studiava pittura e musica, che si diletta a scrivere poesie e che appuntava i suoi trasalimenti con ricchezza di particolari, si ritrasse e si descrisse spesso, avvalendosi sia del linguaggio scritto che di quello pittorico.

Così, oltre che in veri e propri autoritratti (sempre deformati dalla lente dell'espressionismo), lo possiamo riconoscere in molti quadri durante certe sue solitarie peregrinazioni: magro, allampanato, vestito di nero, attorniato dalle sue fanciulle mistiche e da personaggi simbolici, spesso in contesti cimiteriali.

Il brano che segue costituisce la versione in prosa di molti soggetti pittorici:

Cammino, di quando in quando mi soffermo pensando fortemente, qua tutto è tacito anche i lunghi alberi neri sono silenti, non odo il frusciar dei rami scuri, sebbene l'aria pesante sia un po' mossa [...] Cammino ancora, sono in un cimitero, sento che in breve anch'io sarò morto, mi invade tenerezza fremo tutto nel brivido dolce ch'essa mi ha dato. In me è conforto, piango e riposa l'anima. In una tomba io sarò chiuso; sopra una bianca pietra che farà contrasto col tono nero degli alberi e del cielo. ¹¹⁶

Il diario, come tutte le opere pittoriche e poetiche di questo periodo, è impregnato dell'influenza che su Fontani ebbe Rudolf Steiner¹¹⁷.

¹¹⁴ *Ivi*, p. III

¹¹⁵ [s.a.], in "Meridiano di Roma", Roma, Dicembre 1941

¹¹⁶ V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, cit., Cfr. appendice, p. VI

¹¹⁷ Rudolf Steiner (1861-1925) fu un filosofo-scienziato dalla cultura enciclopedica e dalle sorprendenti intuizioni: studiò ottica, botanica, anatomia, tenne migliaia di conferenze e scrisse moltissime opere. Applicò le sue teorie alla medicina, alla fisica, alla botanica, alla pedagogia, alla pittura, alla musica... Lo studio delle opere scientifiche di Goethe, in particolare la sua teoria dei colori, fu il punto di partenza di tutta la sua ricerca. Nel 1913 fondò la "Società antroposofica". Per antroposofia Steiner intende una forma di conoscenza integrale dell'uomo, nei suoi rapporti col mondo naturale e quello spirituale. Il pensiero di Steiner è tuttora studiato e applicato, soprattutto in pedagogia e in medicina. Esistono scuole steineriane che mettono in pratica la pedagogia da lui suggerita, affermatasi in tutto il mondo. Esiste una medicina antroposofica, a cui si accede dopo la laurea tramite un corso di formazione; i medici antroposofici curano le malattie partendo dal presupposto che l'essere umano va curato nella sua totalità fisica e spirituale. La filosofia steineriana più che una somma di idee è un composito movimento di pensiero che, fondamentalmente, reputa la scienza incapace di interpretare pienamente i fenomeni organici, i quali derivano anche da cause sovrasensibili.

Sappiamo che, appena diciassettenne, conosceva già Steiner, in quanto esiste una breve nota manoscritta intitolata *Della teosofia*,¹¹⁸ datata 1937.

Essa testimonia come i suoi interessi fossero variegati e numerosi e andassero oltre la musica e la pittura, che già praticava.

Le riviste che pubblicavano i saggi di Steiner, ancora sconosciuto dal grosso pubblico poiché i suoi scritti ebbero una ampia divulgazione a partire dal secondo dopoguerra, erano evidentemente state lette con attenzione dal giovanissimo Fontani, che riferisce alcune teorie del grande pensatore e che, con la spavalderia del giovane, asserisce di essere autonomamente giunto in precedenza a certe asserzioni steineriane sulla percezione. Non è il caso di entrare nel merito della sua ipotesi, secondo cui non esistono prove certe della costanza delle proporzioni della visione da parte di persone diverse.

E' però opportuno prendere atto che nel '37 Fontani leggeva Steiner: inizialmente furono i suoi studi di carattere scientifico a interessarlo, ma successivamente saranno altre teorie dello studioso che lasceranno un segno inconfutabile nella prima parte della sua produzione letteraria e pittorica.

Nel saggio *Oltre il Novecento verso l'Eaismo*, che è uno studio prezioso per comprendere Fontani in tutto l'arco del suo cammino artistico, Francesca Cagianelli, soffermandosi sul giovane Fontani, dice:

Temperamento poetico, consapevolezza ma anche fragilità, tipica dell'autodidatta [...] inclinazione mistica corroborata dalla lettura di Rudolf Steiner, disprezzo della tecnica a vantaggio dell'ispirazione, costituiscono il vessillo ideologico brandito fin d'ora da Fontani [...]¹¹⁹

Anche se Fontani non accennerà più alla lettura di Steiner, essa si deduce da una grande quantità di elementi, primo fra tutti il suo accentuato espressionismo.

Dice Steiner:

Chi di fronte a un'opera d'arte cerca la somiglianza con l'oggetto naturale [...] testimonia [...] che non desidera vedere un'opera d'arte, ma un'illustrazione [...]¹²⁰

e che:

Chi è creativo con la fantasia artistica non si limiterà soltanto a riprodurre in sé il mondo sensibile esterno [...] ma lo trasformerà, lo idealizzerà [...] quel che importa è che in ogni creazione artistica si abbia una trasformazione di ciò che di norma viene tratto dalla realtà.¹²¹

E la "realtà", intesa come documentazione fedele, è senz'altro lontanissima da Fontani, dai suoi letterari sfoghi scritti, dai suoi paesaggi tetri, dai ritratti idealizzati delle sue fanciulle e di se stesso.

Anche la scelta dei colori prediletti in questo primo periodo (e non solo di questo primo periodo) rivela influssi steineriani.

Steiner descrisse la natura sovrasensibile dell'uomo e i suoi legami col mondo dello spirito, i suoi poteri latenti. Avviò uno studio dell'anima su base scientifica. Affermò che scienza ufficiale e scienza dello spirito si devono incontrare. Parlò di reincarnazione, di occultismo, di angeli; si dedicò allo studio dei Vangeli e interpretò Cristo come generatore di un grandioso impulso dell'evoluzione, oltre che dell'umanità, della Terra e del cosmo intero.

¹¹⁸ V. Fontani, *Della teosofia*, ms. inedito, 1937, trascritto in appendice p. I

¹¹⁹ F. Cagianelli, *Oltre il Novecento verso l'Eaismo*, in *Voltolino Fontani, 1920-1976, Autoritratti spirituali*, cit., p. 17

¹²⁰ R. Steiner, *Il sensibile-soprasensibile e la sua realizzazione attraverso l'arte*, febbraio 1918, ciclo di otto conferenze tenute dal 1909 al 1921, in R. Steiner, *Arte e conoscenza dell'arte*, Editrice Antroposofica, Milano, 1998, p. 105

¹²¹ *Ivi*, p. 134

Steiner, per il quale lo studio della teoria dei colori di Goethe fu il punto di partenza di tutta la sua ricerca, attribuì al blu e al viola un potere ben diverso da quello del rosso o del giallo. Egli asserisce che “il colore vuole sempre dire qualcosa, ha sempre un’anima soprasensibile”¹²² e che:

Mentre i colori chiari, i rossi e i gialli, ci aggrediscono, ci dicono molto... Il blu e il viola sono coloro che portano proprio il quadro da un’intensa espressività a un’interiore prospettiva [...] ¹²³

Steiner aggiunge:

Quel che ci viene incontro nel rosso e nel giallo manifesta se stesso, per propria forza produce l’ideale dell’arte, escludendo i pensieri. Diverso è quando ci si trovi di fronte al blu o al viola. Si avrà piuttosto la sensazione che con questi colori si seguono i pensieri [...] Il rosso parla per se stesso. Il blu [...] ci porta sotto la superficie del colore piuttosto che fuori.¹²⁴

E proprio il viola e il blu sono una costante cromatica nella produzione giovanile di Fontani: nei grandi quadri di quel periodo, come il già citato *La canzone degli anni perduti*, sono il blu, il lilla e il viola, oltre al nero, a connotare i personaggi, oltre che il tragico cielo sullo sfondo. Se anche in futuro Fontani amplierà la sua gamma cromatica, è innegabile che ricorrerà al rosso e al giallo assai meno che alle amate sfumature di rosa, viola e azzurro, sia nei soggetti paesaggistici che in quelli informali.

Per concludere il discorso sulle teorie di Steiner sui colori, non è da tralasciare la sua affermazione sul “mistero dell’incarnato”¹²⁵, che ancora una volta ci riporta a Fontani.

Steiner, che asserisce che ci sono punti di contatto tra la creatività dell’artista e la conoscenza del soprasensibile, cioè la chiaroveggenza, attribuisce al pallore un ruolo decisivo:

Mediante il pallore il veggente si avvede di come l’uomo è nell’interiorità, di come è nell’anima e nell’intelletto; mediante il rossore riconosce come [...] l’uomo è in relazione col mondo esterno.¹²⁶

E’ evidente un parallelismo con Fontani che, fin dalla prima giovinezza, non è mai ricorso a toni rosei per rappresentare l’incarnato umano, sia che si trattasse di personaggi tratti dal vero, di personaggi dell’universo religioso come Cristo, la Madonna o San Francesco o di figurine infantili stilizzate. Per l’incarnato delle sue figure ha sempre scelto tonalità dal pallido al decisamente scuro, ma mai il rosato.

Questa inequivocabile predilezione è presente nel titolo stesso di due già citate opere giovanili: *Il tristo e la fanciulla pallida* (Cfr. tav. n. 6) e *Fanciulla di cerea bellezza* (Cfr. tav. n. 7).

Un ulteriore, innegabile avvicinamento a Steiner è costituito dall’acceso misticismo e spiritualismo delle prime opere di Fontani.

L’asserto antroposofico secondo cui l’uomo può, attraverso opportune pratiche, sviluppare poteri di veggenza, in cammino verso il trascendimento della condizione materiale, è senz’altro in sintonia con le tematiche del Fontani esordiente, dopo il periodo veristico della scuola di Beppe Guzzi.

Un accentuato spiritualismo, infatti, pervade tutto il primo ciclo della produzione di Fontani, sia essa prosa o poesia o pittura o musica.

¹²² *Ivi.*, p. 91

¹²³ *Ivi.*, pp. 90-91

¹²⁴ *Ivi.*, p. 108

¹²⁵ *Ivi.*, p. 142

¹²⁶ *Ibidem*

Alcuni acquarelli eseguiti nel 1939, come *Da una poesia del Goethe* (Cfr. tav. n. 11), attestano una lettura di Goethe, certamente filtrata da Steiner.

Uno di essi, *Ritorno al misticismo*, appare quasi una citazione de *La fiaba del serpente verde e della bella Lilia* di Goethe, che in tale fiaba fa convolare a nozze “il giovane” con “Lilia” (il mondo soprasensibile) attraverso la mediazione del “serpente verde” (il mondo sensibile).

Nella fiaba Goethe intende raccontare l’evoluzione dell’anima umana verso la spiritualità, quella stessa spiritualità che trasuda in tutte le opere di Fontani di questo periodo.

Non è possibile non leggere in chiave steineriana le numerose citazioni della Morte, intesa non in chiave macabra, ma come momento sublime per ricongiungersi a una dimensione extracorporea nel mondo eterico, cioè spirituale. Si legge in Steiner:

Ora l’uomo sa di trovarsi nello spirito, sa che dopo aver vissuto la vita terrena tra nascita e morte attraversa la porta della morte, e che sarà accolto nel mondo spirituale [...]¹²⁷

La dottrina di Steiner, annoverata tra le forme di esoterismo cristiano, è ricordata da Fontani anche nel suo frequente ricorso a simbologie cristiane: ad esempio, negli scritti, egli poneva una piccola croce sotto la firma o addirittura riduceva la “F” di Fontani a croce essa stessa.

E croci, cimiteri, chiese, tombe, cipressi, simboli macabri, giovanette emaciate e giovani in nero al pianoforte o in meditazione o mentre calpestano serpenti metaforici, si trovano nei quadri del periodo in quantità, certo carichi di significati di non facile lettura.

C’è però da dire che, pur trasudando pessimismo e tormento, Fontani non cadde mai nella disperazione: fu profondamente religioso ed ebbe sempre la fede, anche se non fu mai un cristiano osservante.

Lui stesso dice:

Iddio sa tutti i miei affanni, che mi faccia presto morire, non ch’io sprezzai la vita, ma perché Egli Grandissimo, Giusto, compensi, là, nel suo regno, il mio essere che ha avuto già il dono in vita terrena di vivere quel purissimo amore, grande, dal cielo che l’uomo di fede fa soffrire perché silente e mite in amore. Dio mio che ti credo dammi al di là la musica e l’amore che non ebbi [...] Sono stanco di tutto eppure ho fede in Dio e so che la vita è bellezza e Iddio stesso. Sono religioso ma prego poco.¹²⁸

E qui è il caso di sottolineare l’ultimo, ma non per questo meno importante, elemento in sintonia con la filosofia di Steiner: la musica.

Il diario, che era stato iniziato con la frase lapidaria: “Una decisione nella mia giovinezza. L’idea per la musica ha vinto in me quella della pittura”¹²⁹, contiene molti accenni al profondo amore che per essa aveva Fontani, alla fatica che fece per studiarla, nonostante fosse impegnato nel lavoro e nella scuola di pittura. Prese lezioni private, imparò a suonare il clarino (fu primo clarino nella banda cittadina) e il pianoforte, si cimentò nella traduzione in musica di alcune sue poesie.

Anche Fontani attribuisce alla musica lo stesso potere consolatorio che le attribuisce Steiner, oltre alla facoltà di mettere l’uomo in contatto col mondo soprasensibile.

Si legge infatti nel diario:

¹²⁷ R. Steiner, *Spirito e materia, vita e morte*, conferenza, febbraio 1917, in R. Steiner, *Spirito e materia, vita e morte*, ciclo di sette conferenze tenute dal 15 febbraio al marzo 1917, Editrice Antroposofica, Milano, 1992, p. 27

¹²⁸ V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, Cfr. appendice, p. VII

¹²⁹ *Ivi*, p. II

[...] ormai la decisione mia è forte: abbandonare la pittura per dedicarsi a fondo alla musica [...] una decisione che mi fa soffrire: quella d'abbandonare la pittura per iniziare ora un po' tardi lo studio della musica mia sola consolatrice dei dolori morali che soffro e che da tanto conosco io solo.¹³⁰

Ma questo giovane, travagliato artista che vagheggiava la musica, inconsciamente sapeva che la sua strada sarebbe stata quella della pittura, della quale prestissimo padroneggiò la tecnica e la potenzialità espressiva:

Esprimerò questo amore silente in quadri di pittura [...] vedranno e capiranno che io ho amato in forma non comune. Sembrerà l'opera mia larvatica e astrusa, ma si capirà che tale è la derivante di grandi ispirazioni [...]¹³¹

Le stesse tematiche del diario sono presenti in alcune poesie di quel periodo. Tra tutte vale la pena citare la prima, *Ad una fanciulla*,¹³² nella quale si riflette pienamente la condizione psicologica del Fontani di questi anni, in versi che non guardano tanto alla cura formale o alla musicalità, ma piuttosto alla manifestazione diretta e scarna del sentimento appena nato.

Questa poesia fu musicata da Fontani, che nello spartito annota: "Dedico a Maria [...] primo soggetto dei miei mistici sogni d'amore".

Ad una fanciulla

Vieni a me fanciulla col tuo amore.
T'amo tanto e non t'ho mai parlato
ma forse non mi ami.

Maria, dolce fanciulla, pari mistica
al tuo nome t'amo in silenzio
e soffro.

Quali affanni travolgono un amore,
la mia vita è miseria e sacrificio,
se ti vedo quanto bene al cuore.

Sì dolce poesia m'invade
quando alla festa t'avvicini in chiesa,
vorrei venirti appresso ma non oso.

Maria, dolce fanciulla,
pari mistica al tuo nome,
t'amo tanto.

In una nota critica di Piero Caprile, che definì il periodo del diario "dell'espressionismo psicologico", si legge:

Da una fase preparatoria Fontani perviene ad un espressionismo psicologico, proponendosi un vasto programma di ricerca e inizia con una definizione di "cronaca": ascolta cioè se stesso, la sua interiorità, per descrivere quel largo mondo, oscuro e misterioso, ove si agitano pensieri e cose e si

¹³⁰ *Ivi*, pp. IV-V (*passim*)

¹³¹ *Ivi*, p. IX

¹³² V. Fontani, *Ad una fanciulla*, in *La parte migliore della mia avversa vita*, cit, Cfr. appendice, p. II

costruiscono negli atteggiamenti, le creature contro cui non possiamo lottare: è il periodo dell'ineluttabile (1937-1942).¹³³ (Cfr. *Ineluttabile*, tav. n. 2)

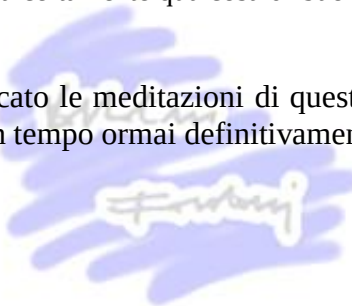
Ma di tale periodo Caprile evidenzia, e a ragione, “una patina di cerebralità”¹³⁴, perché di cerebralismo si tratta, di un voluttuoso calarsi in un mondo avulso dalla realtà, esageratamente spiritualizzato.

Tuttavia *La parte migliore della mia avversa vita* costituisce una prima, importante tappa del cammino artistico di Fontani, la testimonianza vera e sofferta di una crescita, di una presa di coscienza di sé da parte di un giovane artista che in quel momento, ostinatamente, affermava fino nelle ultime pagine, di volersi dedicare completamente allo studio della musica.

Con acutezza fu osservato:

L'opera del Fontani può sembrare a molti il fenomeno di un esagerato pessimismo che scaturisce da morbose sofferenze spirituali. Nulla di più sbagliato, invece, si può dire del Fontani. Sofferenze spirituali potranno esserci, ma sofferenze che derivano solo dall'incessante sete di ascendere... Voltolino Fontani, moderno pittore elegiaco, ci canta qualcosa che quando dallo studio e dalla continuità sarà portato ad uno stadio di comprensibilità e liberato quindi dai lacci del soggettivismo che lo avvolgono, sarà certamente qualcosa di buono e per molti costituirà una vera e propria rivelazione.¹³⁵

Ma presto la guerra avrebbe stroncato le meditazioni di questo giovane artista confinando le sue metafisiche elucubrazioni in un tempo ormai definitivamente passato.



VOLTOLINO FONTANI

¹³³ P. Caprile, *Voltolino Fontani*, cit.

¹³⁴ *Ivi*

¹³⁵ C. Tolomei, *Voltolino Fontani pittore del nero e della tristezza*, in “Corriere del Tirreno”, 9-11-1939

2. *La mia tristezza* (1938)

La mia tristezza è uno scritto del 1938 in cui Fontani compie una serie di riflessioni sul mondo interiore dei giovani, sul loro modo di sentire.

Questa stessa prosa fu inserita nel 1939 nel diario personale, con il titolo *Il giovane e la mestizia*, con alcune varianti lessicali poco significative, ma è più opportuno prendere in considerazione il testo che Fontani pubblicò nel catalogo *Voltofino Fontani pittore della tristezza*, che riporta come introduzione la traduzione di una positiva recensione, relativa alla Mostra del Sindacato Artistico a Firenze, di cui si è già parlato.

Fontani selezionò in tale catalogo alcune tra le opere più emblematiche del periodo espressionista, inserendovi quasi totalmente quadri raffiguranti un'umanità all'epoca a lui assai cara: le fanciulle amate, alcuni personaggi legati all'ambiente religioso, un mendicante, oltre che il suo autoritratto.

E, come è stato già detto a proposito del diario, si avvale del linguaggio scritto per evidenziare ulteriormente il significato delle opere pittoriche e grafiche: questo è il senso della prosa *La mia tristezza*.

In essa Fontani rivendica la nobiltà dei sentimenti del giovane, la sua spiritualità, la sua mestizia.

Scrive:

L'uomo adulto ha dimenticato, e non vuol saperne di ricordare, che quella mestizia che fa fremere il giovane in un'ondata di dolcezza, è purezza che in lui non è più. Egli non sa che tal mesto pensare, tal purezza, fu anche in lui, e man mano che egli comprese e si allenò a subire gli eventi della vita, questa trasparente e semplice purezza di pensiero, si allontanò da lui, così non lasciando nel suo animo il minimo ricordo di sé, parte integrale della giovinezza, o meglio rimase come un inutile segnalibro chiuso tra le prime pagine della vita.¹³⁶

Francesca Cagianelli, nel saggio già citato, definisce questo testo:

[...] uno scritto filosofico, la cui idea guida coincideva con la purezza dei sentimenti del giovane permeata dalla tristezza provocata dall'amore e dalla solitudine e destinata quindi a tradursi in forme di elevata espressione artistica, dove regnano incontrastati cimiteri e conventi, alberi e tombe, edifici e balconi abitati da presenze fantasmiche di giovani fanciulle morte [...]¹³⁷

Il rischio che Fontani venisse accusato, con i suoi quadri tetri e con le sue simpatie per i cimiteri, di eccessiva originalità e di cerebralismo era chiaro a Fontani stesso, che dice infatti:

Non è cerebralismo o antipatico pessimismo se un giovane sensibile ha l'emozione del triste emanar del cimitero, e sente le dolcezze di un luogo religioso e canta come meglio può quella sensazione mistica: quei toni neri degli alberi e del cielo che hanno sì forte contrasto col solo tono delle bianche tombe [...] Se canta per le fanciulle morte nell'età dell'amore, e fa elegia a quel che vede dall'unico caro balcone della sua casa che ha noti i suoi affanni, quel caro balcone che fu spesso bagnato da quel divino umore ch'è il pianto d'amore silente.¹³⁸

Ma ci fu anche chi "fotografò" con acutezza le caratteristiche del Fontani pittore e scrittore di quel periodo e seppe interpretarlo:

¹³⁶ V. Fontani, *La mia tristezza*, Livorno 1938, in *Voltofino Fontani pittore della tristezza*, raccolta di alcune opere giovanili, catalogo della mostra, [s.e.], Cfr. appendice, p. XII

¹³⁷ F. Cagianelli, *Oltre il Novecento verso l'Eaismo*, in *Voltofino Fontani, 1920-1976, Autoritratti spirituali*, cit, pag. 34

¹³⁸ V. Fontani, *La mia tristezza*, cit, Cfr. appendice, p. XIII

Il canto del Fontani è purezza espressa in forma immacolata, purezza che non vuol farsi corrompere da artifici e maniere. Canto incompleto, quello del Fontani, ma canto saturo di poesia... Bianco e nero sono gli elementi principali della sua originale pittura; pittura di vita, e non di torbido pessimismo e di morte come da molti viene superficialmente accusato... Egli del tono nero fa il suo colore preferito, e bisogna proprio essere insensibili per non vedere quello che dal nero egli sa trarre. Naufraga, insomma, la vecchia concezione del nero in funzione del tono macabro, e se si osserva, anzi, con quale amore il Fontani lo analizza lo si vedrà assumere note così dolci quali raramente ci erano date a conoscere... Insoliti mezzi, quelli del Fontani, di inneggiare alla vita con canti di morte; ma anche questo è giusto: come si potrebbe concepire tetro e mortuario il nero se non vi fosse l'altra estremità, il bianco, con tutta la gamma dei colori che significano la luce e la vita?¹³⁹

Tolomei intuì che questo giovane artista col tempo avrebbe abbandonato i suoi atteggiamenti macabri.

Ne sono testimonianza i soggetti e i colori cari al Fontani della maturità: da soggetti figurativi, come campagne incantate, marine, chierichetti innocenti e fanciulline dagli occhi sognanti e dal collo modiglianESCO, a soggetti informali o astratti, Fontani non sarebbe più ricorso alla tavolozza della gioventù, come non si sarebbe più compiaciuto in tristi elucubrazioni scritte; la spiritualità della giovinezza avrebbe lasciato il posto a una grande vitalità e gioia di vivere.

È opportuno concludere il discorso su *La mia tristezza* osservando come questo scritto, inserito da Fontani nel diario, sia di esso la veste più concisa e “filosofica”, e sia come il diario, intriso di autobiografia, pessimismo e spiritualità.

Perciò, proprio rifacendosi alle osservazioni di Tolomei sul nero, colore prediletto dal giovane Voltolino, non è fuori luogo citare alcune osservazioni di Steiner sul “bianco” e sul “nero”, perché certo Fontani le condivise in pieno, non per un passivo coinvolgimento, ma in quanto profondamente in sintonia con le sue idee.

Si legge in Steiner:

Quando tentiamo di avvicinarci al bianco, dobbiamo dire che, per prima cosa, siamo condotti attraverso al bianco alla luce come tale. Per avere questa sensazione in modo completo, non dobbiamo altro da fare che riconoscere che il contrapposto polare del bianco è il nero [...] Consideriamo dunque il nero [...] Il nero rivela dunque che esso è estraneo alla vita [...] Ma lo spirito fiorisce, lo spirito può compenetrare questo nero, lo spirito può affermarsi là dentro [...] mentre dipingete il nero sulla superficie bianca, voi immettete dentro questa superficie bianca lo spirito. Proprio col tratto nero, con la pennellata nera, spiritualizzate il bianco [...]¹⁴⁰

¹³⁹ C. Tolomei, *Voltolino Fontani pittore del nero e della tristezza*, in “Corriere del Tirreno”, 9-11-1939, cit.

¹⁴⁰ R. Steiner, *L'esperienza del colore, i quattro colori-immagine*, maggio 1921, ciclo di dodici conferenze tenute dal 1914 al 1924, in R. Steiner, *L'essenza dei colori*, Editrice Antroposofica, Milano, 1997, pp. 29-32 (*passim*)

Capitolo III

Gli scritti eaisti

1. *Torbido pessimismo o verità?* (1945)

Nel febbraio del 1945, il giorno del suo venticinquesimo compleanno, Fontani, sfollato ad Altopascio, contemplava il cielo stellato.

La guerra era ormai al suo epilogo, con le sue orribili conseguenze.

Fontani, che non la combattè in prima persona ma che la visse col dolore e l'angoscia di tutti, acuiti dalla sua profonda sensibilità, sentì l'ispirazione di scrivere una breve prosa che intitolò *Torbido pessimismo o realtà? (Se guardo il firmamento)*, accompagnata dal sottotitolo *Meditazione materialistica*.

Le parole "meditazione materialistica" fanno subito intuire che la guerra fece crollare addosso a Fontani tutto il castello delle sue convinzioni, soprattutto il suo accentuato spiritualismo.

Lo scritto, costituito da una serie di riflessioni sul significato dell'esistenza e sul destino futuro dell'uomo, inizia così:

Pungente è l'aria e io sono qua solo a meditare, lontano dalle meste fanciulle degli anni giovanili che, forse, non rivedrò mai più [...] Appoggiato a quest'albero che vegeta nei dintorni della mia casa io contemplo le stelle: esse, stasera, sono luminosissime [...] eterno tremolio che inebria e fa oltre smarrire nel denso mistero, l'estremo caos del nostro intelletto che si affanna inutilmente alla ricerca del suo 'perché'.¹⁴¹

Fontani, disgustato dal sangue versato, dagli orrori, dalla carneficina, considera ormai macchiata indelebilmente la storia dell'uomo:

E si muove, quest'uomo, come germe patogeno in coltura e appena libero, padrone della propria evoluzione fisiologica, similmente ai più terribili microrganismi, inizia l'opera sua nefasta e deleteria: E fa la 'guerra' e crea 'dottrine' [...] Uccide e dilania le carni ai suoi simili, misere creature, che soccombono volontariamente per fini assurdi, sublimati da un tragico fanatismo che disperde oltre quei tenui barlumi di senno che hanno in sé queste pallide larve chiamate uomini; questi vermi che copiosi pullulano alla superficie di una sfera di solida materia sospesa negli spazi siderei, quale insignificante particella atomica del Cosmo.¹⁴²

Con dolore vede svanite tutte le sue giovanili convinzioni:

Uomo che t'illudi, che sono, dimmi, i tuoi dogmi e le tue filosofiche dottrine? Gigantesche torri di menzogne e di banali utopie, non altro. E l'amore? 'La più bella manifestazione dello spirito; 'La sacra fiamma' che tanto esalti e che me stesso più volte ha lambito, che è dimmi? [...] Demoliamo, dunque, l'enorme scenario che il pathos dei nostri cerebri costruì indarno perché 'progresso' significa

¹⁴¹ V. Fontani, *Torbido pessimismo o verità? (Se guardo il firmamento)*, [s.e.], Livorno, 1945, Cfr. appendice, p. XVIII (*passim*)

¹⁴² *Ivi*, p. XIX-XX (*passim*)

solo puerile giustificazione alla tragedia che ci siamo imposti e non verità...Il progresso rispecchia, fedelmente, l'ascesa frenetica della follia umana che giunta all'estremo stadio precipiterà in un baratro di indefinibili orrori.¹⁴³

Fontani, profondamente sfiduciato, considera l'uomo al pari di qualsiasi altro animale:

Non si può concepire l'amore senza l'istinto della riproduzione, quindi gran parte dell'amore dell'uomo è traviamiento psichico e le idee di Platone sono semplicemente ridicole anche se un giorno io pure le ammiisi [...] seguendo l'esempio di quelli a noi inferiori, non brancoliamo nel buio alla ricerca di verità. Verità non esistono la ragione del nostro essere è e sarà sempre oscura.¹⁴⁴

Guido Favati, l'amico colto che condividerà con Fontani l'esperienza eaista di lì a qualche anno, scrisse la prefazione del piccolo opuscolo che Fontani riuscì a pubblicare ed interpretò pienamente le caratteristiche dello scritto:

L'espressione del Fontani è disagio interiore, dolorosa angoscia d'esser vivo in un mondo banale, che non risponde alla sua sete d'infinito e di pacata dolcezza. Ora, in queste sue pagine sconvolte e tetre, la sua pittura s'è fatta parola: è ancora l'angoscioso tema del perché siamo al mondo e del perché della vita [...] Queste sue pagine se hanno un valore, lo hanno proprio in quanto dimostrano, pur nella loro disorganicità e nell'irto susseguirsi di pensieri scottanti [...] quanto sincera sia la ricerca del loro autore per ottenere una risposta ai fondamentali *problemi* dell'umana esistenza.¹⁴⁵

Negli scritti fino ad ora esaminati possiamo evidenziare che in essi, pur se non apertamente dichiarata, si percepisce un'atmosfera di evidente ispirazione leopardiana.

Nel diario personale *La miglior parte della mia avversa vita* Fontani delineò se stesso come un giovane tormentato, incerto se dedicarsi alla pittura o alla musica, totalmente assorbito dall'amore platonico (e unilaterale) per alcune fanciulle che amava osservare dalla sua finestra, che spesso eleggeva a soggetto di opere pittoriche e poesie.

Fontani, nel redigere il suo diario, che non si presenta come la cronaca spicciola delle sue giornate, aveva forse in mente lo *Zibaldone di pensieri* di Giacomo Leopardi, il diario al quale il poeta affidò, per un lungo periodo di tempo, i suoi pensieri, i suoi ricordi, le sue riflessioni.

Che Fontani fosse affascinato da Leopardi lo conferma una sua poesia del 1952, *Metempsicosi*¹⁴⁶, composta in occasione di una visita a Recanati e successivamente musicata:

Metempsicosi

Questa fanciulla che di te mi parla
è Silvia? Sai, m'addita la "piazzola"
e ti vedo per lei sull' "ermo colle".
Non mi dire chi sei, fanciulla strana.

¹⁴³ *Ivi*, p. XX (*passim*)

¹⁴⁴ *Ivi*, p. XXI (*passim*)

¹⁴⁵ G. Favati, *Voltofino Fontani*, in V. Fontani, *Torrido pessimismo o verità? (Se guardo il firmamento)*, cit., Cfr. appendice, pp. XVI-XVII (*passim*)

¹⁴⁶ V. Fontani, *Metempsicosi*, Livorno, 1952, ms. inedito

Se il tuo balcone è quello del Poeta
tu sei “colei” per me, sei “l’infinito”.
Ora il tuo passo lento e silenzioso
mi turba dolcemente e mi ricorda
antiche cose in mondi sconosciuti.

Forse il giovane Voltolino alla finestra, inattesa di vedere Maria o Giovanna, o di sentirle parlare o cantare, si era un po’ immedesimato nel giovane Giacomo, che “d’in su i veroni del paterno ostello” (com’è detto nella poesia a lei dedicata *A Silvia*) ascoltava Silvia mentre cantava o tesseva.

Anche nello scritto *La mia tristezza*, del quale abbiamo detto che del diario condivide lo spirito e i contenuti, è possibile sottolineare alcuni motivi ispirati dalla lettura di Leopardi, come il connubio “Amore” e “Morte”, che, nel canto omonimo *Amore e Morte*, Leopardi definisce “fratelli”, attribuendo all’amore “vero e possente” il desiderio di morire e giungendo a dire:

...quante volte implorata
con desiderio intenso,
Morte, sei tu dall’affannoso amante!

Anche Fontani parla “dell’emozione del triste emanar del cimitero”¹⁴⁷ quando è pervaso da un amore non ricambiato da un fanciulla.

Ed anche nel diario aveva vagheggiato di essere seppellito con la fanciulla amata, unito finalmente a lei, nella seguente poesia:

Affanni di vita, terrene ambizioni
io qua non vi vedo, or vedo
soltanto del corpo che aveste misere spoglie.

In tanta pace due tombe vuote
ho viste
stanno sì vicine.

Tra breve io morto, che il
corpo inerte mio, ne supplico
Iddio ivi sia seppellito
e sia l’altra tomba pel corpo di Maria.

Del poco che ancora ho di vita è
il mio conforto [...] ¹⁴⁸

Spunti ricollegabili a Leopardi sono presenti anche in *Torbido pessimismo o verità?*

Da queste pagine è lontano il misticismo del giovane Voltolino, che leggeva Steiner, che si struggeva e si esaltava per lo sguardo di una fanciulla, che si sentiva un privilegiato per la sua sensibilità. Ora emerge una cupa concezione:

¹⁴⁷ V. Fontani, *La mia tristezza*, cit, Cfr. appendice, p. XIII

¹⁴⁸ V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, cit., Cfr. appendice, p. VIII

La nostra condanna in questa tetra valle è quella di vivere nell'eterno tenebre di pensiero [...] l'uomo non ama la luce e preferisce brancolare eternamente nelle tenebre, dove le piante dei suoi molti mali sono divenute, ormai, mastodontiche vegetazioni dalle radici indistruttibili.¹⁴⁹

La guerra ha acuito il lato più pessimista del temperamento di Fontani, causando una sua delusione estrema verso l'umanità.

Parole come "Uomo chi sei? E se t'illudi di essere, perché sei? Rispondi dunque, nullità estrema!"¹⁵⁰ riecheggiano quelle leopardiane di *A se stesso* "Amaro e noia la vita, altro mai nulla: e fango è il mondo [...] Al gener nostro il fato non donò che il morire [...]".

Leopardi nello *Zibaldone* estendeva l'infelicità, oltre alla specie umana, a tutti gli esseri:

Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente, ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli esseri al loro modo. Non gli individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi[...] Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non troviate del patimento [...] Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospedale [...].

Una piccola osservazione di tipo lessicale: anche Fontani usò l'aggettivo "tristo" non nell'accezione comune, ma in quella antiquata e letteraria di "triste", come fa Leopardi nel brano appena citato. Infatti egli titola un suo dipinto, scelto come immagine di copertina del catalogo in cui è inserita la prosa *La mia tristezza* (Cfr. tav. n. 6), *Il tristo e la fanciulla pallida*.

Fontani, a guerra appena finita, è disperato e sfiduciato. Disquisisce sul materialismo e sulla fine delle illusioni, ma la sua insensibilità è temporanea, quasi un'autodifesa dopo i tragici eventi della guerra.

Il suo amore per la vita è solo momentaneamente sopito.

¹⁴⁹ V. Fontani, *Torbido pessimismo o verità? (Se guardo il firmamento)*, cit., Cfr. appendice, pp. XXI-XXIII (*passim*)

¹⁵⁰ *Ivi*, Cfr. appendice, p. XVIII

2. *Fanciulle spente* (1946)

Già è stato detto che Fontani, spinto dal fratello Germano, aveva frequentato nel '36 una scuola d'arte in seno alla Federazione Fascista, presso la quale era stato iniziato alla pittura dal Maestro Beppe Guzzi.

Guzzi stesso lo aveva introdotto alla "Vetreria Italiana Balzaretti e Modigliani", come disegnatore di sagome di vetrate artistiche.

Fontani rimase impiegato alla Vetreria per tutto il periodo bellico, fino a quando non dovette, come molti, abbandonare Livorno.

Quando vi tornò, nell'immediato dopoguerra, il reparto delle vetrate artistiche era stato distrutto dai bombardamenti. Tuttavia non lasciò la fabbrica, dove gli furono date altre mansioni.

Quell'impiego gli dava la sicurezza a cui ancora non sopprimeva con la sua arte. Fontani non lo abbandonò mai, neppure quando le condizioni economiche glielo avrebbero permesso. Lo lasciò solo nel 1966, anno in cui, per chiara fama, iniziò la sua attività di insegnante, e poi di direttore, dei corsi di disegno e pittura, presso la Libera Accademia di Belle Arti "Trossi-Uberti". In questa sua scelta emerge la grande semplicità dell'uomo, in contrasto con l'estro e l'irruenza dell'artista, che, nella maturità, avevano ormai scalzato l'angoscia e la malinconia dell'adolescenza.

La brevissima prosa *Fanciulle spente* fu ispirata a Fontani dall'ambiente squallido del lavoro in Vetreria e dalla visione delle donne che nell'immediato dopoguerra girovagavano anche nella zona dello stabilimento, a nord della città, dedite, o spesso costrette, alla prostituzione.

La parte finale è particolarmente significativa:

E camminerò per questa strada interminabile; per questa strada macchiata dal sangue verde dei motori a scoppio. Camminerò ancora e mi fermerò all'angolo della baracca a prendere un caffè che mi sarà servito in un bicchiere consumato da bocche luetiche di fanciulle stanche. Io credo che le vere vittime dell'uragano siano quelle donne e penso che i morti non abbiano ragione d'invidiare la nostra pallida vita. Sono livide le nostre esistenze e non sono interessanti. La mia potrei spezzarla come l'osso che questo cane randagio rende poltiglia, ma non lo faccio anche se ho così gran sete d'ignoto. Non faccio nulla perché sono vigliacco come tutti. E tu non fuggire cane nel buio mattino: io passo e vado oltre. Mi fermerò a prendere un caffè in un bicchiere infetto mentre una fanciulla perduta mi racconterà di nuovo la sua storia. Una storia triste, di guerra, di parenti morti e di grandi miserie.¹⁵¹

Queste parole riflettono la condizione di Livorno, ferita non solo dai bombardamenti, ma anche da alcune conseguenze della liberazione. Si legge in "*Leghorn: decimo porto*":

Le truppe alleate che hanno risalito la nostra Penisola rappresentano di gran lunga il fattore di maggiore diffusione della sifilide. Esse hanno letteralmente disseminato (dando e ricevendo) la malattia mediante quella schiera di *segnorine* che a poco a poco si è indotta a vivere nella loro scia [...] Alla fine della guerra, nel 1945, le truppe rimaste di stanza nell'arco costiero fra Livorno e Viareggio, organizzano la loro permanenza nei campi di Tombolo, Tirrenia, Stagno [...] lenoni e pervertiti, sciuscià e prostitute, trafficanti e ladri, tutti orbitano attorno ai campi militari.¹⁵²

¹⁵¹ V. Fontani, *Fanciulle spente*, ds. inedito, Livorno, 1946, Cfr. appendice, p. XXIV

¹⁵² L. Piazzano, *Leghorn: decimo porto*, cit., pp. 207-208

Nelle accorate parole di Fontani non c'è moralismo o disprezzo in queste parole accorate, ma piuttosto una grande pena per quest'umanità sofferente, vera vittima della guerra, dal cui orrore sono ispirate le riflessioni dell'autore:

Poi dovrò concludere ancora una volta che l'umanità è uno sbaglio grottesco e che nessuno capisce abbastanza quanto la guerra sia il male. Si vede che centinaia di secoli sono ancora pochi... E in quanto a voi, fanciulle spente, non preoccupatevi se scendete sempre più la vostra china: quando sarete in fondo troverete un abisso che sarà pavimentato dalle canaglie che oggi non fanno nulla per aiutarvi.¹⁵³

Questo scritto, nella sua brevità, è uno spaccato della Livorno post-bellica alla quale fa riferimento, traendo spunto dalla difficoltà di tirare avanti per la gente comune, dalla necessità di arrangiarsi alla meglio, anche con mezzi illeciti, quali mercato nero e prostituzione.

Fontani non si sente certo un privilegiato.

L'ambiente dove lavora è triste:

I capannoni di cemento languono in esasperanti piogge¹⁵⁴

Il lavoro in fabbrica ha i suoi ritmi pesanti:

l'antipatico suono di una sirena striminzita mi troverà nella zona industriale prima del giorno¹⁵⁵

ma, già si è detto, proprio in questi anni egli decise di impegnarsi, con gli strumenti in suo possesso, per superare la triste parentesi della guerra, per guardare al futuro e non agli eventi appena trascorsi.

Sappiamo che il primo atto che fece, di cui andò sempre fiero, fu la fondazione nel 1947, della "sua" scuola, la Palestra d'Arte "Amedeo Modigliani", "quando il paradiso artificiale delle stecche di sigarette americane e dei facili guadagni erano ancora al loro apogeo"¹⁵⁶ per sottrarre alcuni giovani "dal putridume dell'immediato dopoguerra labronico"¹⁵⁷.

La seconda iniziativa fu aver gettato le basi del movimento eaista, con il supporto di altri giovani artisti.

Tornando a *Fanciulle spente*, è interessante notare che Fontani nel '48 dipinse un quadro che intitolò *Fanciulla spenta* (Cfr. tav. n. 13): si tratta del ritratto di una giovane. Sul retro della foto d'archivio sono tre i titoli attribuiti al quadro da Fontani stesso: *Ritratto*, *Fanciulla spenta*, *Ritratto di signorina*. Tuttavia nella monografia del 1970, curata da Caprile, l'opera è stata pubblicata col titolo *Fanciulla triste*¹⁵⁸.

Ancora una volta Fontani affianca a uno scritto un dipinto, e, come spesso gli avviene, prima sente l'impulso di scrivere e poi di dipingere.

Il ritratto ci mostra una ragazza dal viso lungo e spigoloso e dal collo alla Modigliani. Non c'è niente di ridondante e di scomposto nei lunghi capelli sciolti o nell'abito scuro accollato; l'espressione è eloquente: gli occhi socchiusi, le occhiaie marcate parlano di stanchezza e di disperazione, in completa sintonia con l'atmosfera dello scritto.

¹⁵³ V. Fontani, *Fanciulle spente*, cit, Cfr. appendice, p. XXIV

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ *Ibidem*

¹⁵⁶ V. Fontani, *Montparnasse-Livorno e viceversa*, in "Il Tirreno", Livorno, 14-05-1958

¹⁵⁷ *Ibidem*

¹⁵⁸ P. Caprile, *Voltofilino Fontani*, Editore Debatte, Livorno, 1970

Rientra nella solita atmosfera la seguente questa poesia non datata, ma probabilmente composta in quel periodo:

Piazza Grande dopo la guerra

Alberi urbani
il vostro odore un giorno respiravo.
Ora non più
perché voi siete spenti.
Dov'è l'antica linfa
che odoranti d'umore
rendeva quelle foglie
a me sì care un giorno?
Tutto è perduto dell'antico bello.
e tu pure t'involasti
fanciulla dal volto di cera.¹⁵⁹

Fontani ci parla con malinconia della giovinezza ormai perduta, degli antichi amori, di una Livorno bella e profumata anche in pieno centro.

Non è fuori luogo citare in questa sede un altro esempio di opera scritta e di opera visiva che si possono avvicinare: ma il percorso è fatto in questo caso al contrario.

Forse ispirandosi a un disegno eseguito appena diciassettenne, intitolato *Mendicante* (Cfr. tav. n. 1), Fontani compose successivamente la poesia a cui ci riferiamo e qui di seguito trascritta:

Bidonville

Gelida pioggia e vento
demolivano le case
tremule di bidonville.
Un vecchio stanco
con legni, spaghi
e mani rattappate
sosteneva quei tetti
e interrogava il cielo.¹⁶⁰

Il mendicante dal viso ossuto e sofferente e le prostitute appartengono infatti alla stessa categoria di diseredati, allo stesso mondo.

Fontani ormai ha abbandonato per sempre l'autobiografismo della gioventù: l' "epoca di idee purissime"¹⁶¹ fa definitivamente parte del passato, perché gli eventi lo hanno portato a partecipare al momento storico in cui vive, a pensare e ad agire da eaista.

¹⁵⁹ V. Fontani, *Piazza Grande dopo la guerra*, [s.d.], ms. inedito

¹⁶⁰ V. Fontani, *Bidonville*, [s.d.], in "Dulcamara", Livorno, maggio-agosto 1974, p. 28

¹⁶¹ V. Fontani, *La parte migliore della mia avversa vita*, cit., Cfr. appendice, p. IX

3. *Messaggio da Mathausen* (1952)

Messaggio da Mathausen è uno scritto pubblicato nel 1952, quindi in pieno periodo eaista, con pochi cambiamenti rispetto alla prima stesura del '45, il "poemetto giovanile" (così Fontani lo definisce nel manoscritto) *Quei giorni lieti di fanciulle bianche*¹⁶².

Rispetto alla prima versione, che non è stata trascritta in appendice data la sua sostanziale sovrapposizione con la seconda, i cambiamenti consistono, oltre che nel mutamento del titolo, nella soppressione delle prime due strofe; queste due varianti, anche se ininfluenti sul piano del contenuto, sono tuttavia significative.

Il titolo *Quei giorni lieti di fanciulle bianche* attesta un ultimo accenno di Fontani ai tormenti giovanili, alla simpatia per i cimiteri macabri, all'amore per "fanciulle bianche", cioè pallide ed evanescenti, protagoniste del diario *La parte migliore della mia avversa vita* e della prosa *La mia tristezza*.

Con il nuovo titolo, *Messaggio da Mathausen*, Fontani vuole evidentemente focalizzare l'attenzione sulla follia nazista e sulla tragedia dei campi di sterminio, scegliendo ad emblema quello di Mathausen, il più importante di tutta l'Austria, dove le camere a gas funzionarono ininterrottamente dal '42 ai primi mesi del '45.

Anche la soppressione nella versione più recente delle prime due strofe (versi che furono particolarmente cari all'autore, dato che li ritroviamo trascritti tra le sue carte molte volte, fino al 1975) si può leggere nella stessa ottica, in quanto esse costituiscono il suggello definitivo dell'epoca giovanile, quella del nero e del pessimismo, ma soprattutto quella dell'egocentrismo e del ripiegamento sterile su se stesso:

Voi chiare foglie
spigliatelle e il cane
che di lontano abbaia,
forse giulivo,
restate in uggia
al verticale e mesto
meditar dei cipressi.

Ulula il vento
e scuote e snerva
e l'uomo
passerà curvo sopra i corpi spenti.
Un'antica fanciulla
racchiusa in bianchi veli
farà per sempre
tacere il triste
che fuggirà lontano, fino alla morte
sublime albergo
di eterei silenzi.

La "fanciulla racchiusa in bianchi veli" appartiene definitivamente al passato, è una sorta di rappresentazione ideale delle fanciulle amate nella giovinezza, che ora Fontani non vuole ricordare più, neppure nel titolo, poiché ritiene opportuno che i campi di sterminio e l'olocausto rimangano gli unici protagonisti di questo componimento poetico.

¹⁶² V. Fontani, *Quei giorni lieti di fanciulle bianche*, *Poemetto giovanile*, ms. inedito, 1945-1946

Già nella prosa *La mia tristezza*, a proposito del giovane che nella tristezza trova il suo conforto, Fontani aveva accennato a “quel cane che di lontano abbaia” e alle “verdi pianticelle chiare, spigiatelle che danno uggia con lo stesso cane giulivo agli alberi cupi”¹⁶³.

Ma ormai non c'è più la voglia di silenzio, quel silenzio sepolcrale disturbato perfino dallo stormire delle giovani foglie e dal lontano abbaiare di cani festosi.

La guerra ha fatto troppi morti ed è arrivato il momento di denunciare a piena voce il suo orrore: nel suo poemetto giovanile Fontani indugia inizialmente sulle sue antiche convinzioni, ma è ormai persuaso che l'artista debba calarsi nella realtà e affermare nella sua opera il valore della vita, nonostante l'angoscia profonda causata dalla guerra.

Il testo pubblicato nel '52 col titolo *Messaggio da Mathausen* è un componimento poetico che riprende alcuni argomenti della prosa *Torbido pessimismo*: in entrambi gli scritti Fontani definisce una fase superata della sua vita il tempo degli affanni giovanili e si dichiara sfiduciato e pessimista nei confronti dell'umanità, un'umanità preda recente di un genio malefico, Hitler, che non è riuscita ad arginare.

In quest'opera Fontani fa una serie di riflessioni sull'umanità profondamente pessimistiche e di respiro universale, al di là della propria drammatica esperienza.

Nel messaggio che egli lancia, per bocca di una dei milioni di vittime del nazismo, viene denunciata quella speculazione che attribuisce all'uomo una connotazione di eccezionalità:

Uomo chi sei? La bruciante domanda
sconvolge il tuo pensiero.

Rispondere non puoi perché sei il nulla:
noi tutti siamo il nulla
in questa vecchia terra insanguinata.

E allora le illusioni
di mille deduzioni più sottili
vuote filosofie
vacue ed assurde perché tuo prodotto
cessino la erosione
del tuo malato spirito che 'spirto'
definisci solenne.¹⁶⁴

La tragedia vissuta fa emergere interrogativi sullo stesso destino dell'uomo; l'enormità di quanto è accaduto suscita dubbi sul fatto che essa sia dovuta all'opera dell'uomo:

Ditemi voi chi sono
e perché vivo in questo globo opaco!
Ma che commisi, infine,
per soffrire così? Cani aguzzini!
E il dubbio spaventoso
ecco che si avvanza urlando al maleficio:
che di perfidi geni
opera sia ciò che scorgono gli occhi
in questa notte eterna?
E le stesse mie pene, ma che sono?
Errate percezioni,
folle isterismo. Inutile martirio
questa esistenza nostra sempre sommersa in un profondo mare

¹⁶³ V. Fontani, *La mia tristezza*, cit., Cfr. appendice, p. XIII

¹⁶⁴ V. Fontani, *Messaggio da Mathausen*, Tipografia Debatte, Livorno, 1952, Cfr. appendice, p. XXVII

d'inquietanti dilemmi¹⁶⁵.

Si addita il progresso come causa della fine dell'umanità:

Ciò che il progresso esprime
è soltanto la fine della specie:
frenetica follia
con ansia varcherà lo stadio estremo,
ineffabile meta:
il precipizio degli abissi immani
cupi d'ignoto orrore.
L'evoluzione del pensiero umano
costruito sul male
del tessuto animale è come il cancro
che senza una ragione
quella 'impazzita' cellula produce:
poi ineluttabilmente
sgretolarsi dovrà con l'edificio¹⁶⁶.

Il contenuto dello scritto è a pieno diritto ascrivibile alle tematiche eaiste, in quanto nel bando programmatico si afferma la "necessità che l'arte riprenda contatto con la realtà della vita", poiché "appartarsi dalla evoluzione storica dell'umanità, e non coglierne il senso in termini di arte [...] è illogico oltreché immorale da un punto di vista artistico" [...].¹⁶⁷

L'eaista Fontani si sente in dovere di eleggere a tema della sua poesia uno tra i più sconvolgenti aspetti della storia contemporanea: lo sterminio degli ebrei.

Anche in questo caso, il tema dello scritto fu trasportato sul piano pittorico (Cfr. tav. n. 16): il corpo ormai ridotto a scheletro di una vittima ebrea tra il filo spinato, con la testa reclinata, è nella sua cruda essenzialità un'icona emblematica di quella tragedia.

L'opera pittorica è senza dubbio fedele ai canoni eaisti, che volevano un'arte essenziale, sintetica, intuibile; leggendo però il poemetto si deve notare una certa discrepanza tra contenuto e stile.

Infatti, pur essendo l'argomento pienamente calato nell'attualità, Fontani non si mantiene fedele a quelle caratteristiche "velocità- brevità- essenzialità" a cui attribuiva il ruolo di "inaugurare una nuova forma poetica, libera dalle fumisterie marinettiane, dai 'gridi interrotti' di Ungaretti [...], libera dal freddo stilismo di Quasimodo, dal convulso incedere di Gatto"¹⁶⁸ (l'articolo è del '48, come il bando programmatico, e si nota lo stesso piglio troppo intransigente che sollevò tante polemiche).

Fontani parla anche di "concisa e ritmica figurazione"¹⁶⁹, ma in *Messaggio da Mathausen* usa un lessico e una costruzione di versi di sapore non avvicinabili ad una poetica dell'"immediatezza" di stampo neorealistico e debitori ad un pessimismo di aura leopardiana.

Già si è detto che il diario personale di Fontani *La parte migliore della mia avversa vita* può aver risentito dell'influenza dello *Zibaldone* di Leopardi; anche la prosa *Torrido pessimismo* riecheggia una tonalità leopardiana da un punto di vista contenutistico, essendo basata, a guerra finita,

¹⁶⁵ *Ivi*, Cfr. appendice, pp. XXVII-XXVIII

¹⁶⁶ *Ivi*, Cfr. appendice, p. XXIX

¹⁶⁷ G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, cit., Cfr. appendice, pp. XXXV-XXXVI (*passim*)

¹⁶⁸ V. Fontani, *Eaismo*, in "Italia Intellettuale", cit.

¹⁶⁹ *Ivi*

sulla sconsolata osservazione della crudeltà del genere umano, macchiatosi di orrendi delitti, sul trionfo del materialismo, sulla condanna a vivere “nell’eterno tenebre del pensiero”¹⁷⁰.

Nello stesso *Messaggio da Mathausen* è possibile evidenziare elementi che fanno pensare all’influsso de *La ginestra o fiore deserto*.

Su un piano puramente stilistico si può osservare che *Messaggio da Mathausen* è composto da sette strofe di endecasillabi e settenari alternati che, anche in assenza di rime, vogliono imprimere ai versi una forte musicalità rispondente ai sentimenti espressi.

La ginestra, a sua volta, è strutturata in sette strofe libere, di versi endecasillabi e settenari, con varie tipologie di rime.

Al di là di ogni considerazione di valore, nel componimento di Fontani si può riconoscere qualche ulteriore elemento della suggestione prodotta su di lui dalla poesia leopardiana.

La ginestra, pubblicata postuma, può essere considerata il testamento spirituale di Leopardi: in questo canto egli aspira ad un’umanità libera e solidale che sappia dominare la natura, vincendo l’egoismo.

Il canto si svolge come una specie di dissertazione filosofica, ma la sua grandezza sta nei passaggi più intensamente lirici, secondo quanto hanno notato alcuni studiosi leopardiani.

Anche le parti più significative di *Messaggio da Mathausen* sono quelle in cui maggiormente si fa strada (pur nel tessuto riflessivo e talora espressionistico) un intento lirico, in particolare nelle prime due strofe.

Nella prima strofa Fontani si cala nel corpo di una delle tante vittime dell’olocausto, uno dei tanti internati nei lager nazisti, pur mantenendo integre la sua identità e la sua personalità:

Non sento più il languore della carne.
Inquietudini strane,
questa notte, m’ inchiodano nel cielo
e tu non mi svegliare
brusio di voci, flebile lamento,
non vedi che il mio corpo
è disteso su cose profumate
di gelo e di mistero?!
Chi mi sveglia? Chi mi parla? Son le larve
degli ospiti consunti.
E’ tardi. E’ notte: una notte lunga
per l’orgia della Parca.
Ho freddo, ma perché sono qua solo
tra del filo spinato?
Io non lo so: non ho commesso nulla.
A me resta soltanto,
maledizione ai pazzi criminali,
rimembrar con tristezza
quei giorni lieti di fanciulle bianche
sbiaditi dal passato.¹⁷¹

Fontani, che non combatté al fronte, a differenza dei compagni eaisti Pellegrini, Neri e Landi e del fratello Germano, ne rappresentò tuttavia gli effetti tragici con la sua sensibilità, come appare già evidente negli appunti giovanili del diario personale *La parte migliore della mia avversa vita*.

¹⁷⁰ V. Fontani, *Torrido pessimismo o realtà?*, cit., Cfr. appendice, p. XXI

¹⁷¹ V. Fontani, *Messaggio da Mathausen*, cit, Cfr. appendice, p. XXXVI

In *Messaggio da Mathausen* si percepisce il coinvolgimento quasi empatico di Fontani col protagonista, un'ignota vittima di uno dei tanti campi di concentramento, di cui si condividono le atroci sofferenze, fisiche e morali.

Anche la seconda strofa è significativa:

[...] Erano i giorni d'innocente amore
della troppo fugace
amareggiata nostra giovinezza
che poi fu maciullata
da quei grandi di turno sul pianeta.
Quale istinto cretino
che i pazzi ad esaltar con grida e osanna
ci spinge quando invece
reagire dovremmo al criminoso
urlo in sazio del male!
No, ma che dico, di che parlo infine?
Soltanto incongruenze
di adolescenti affanni, non capisco
perché sempre di voi
parlo, o fantasmi e sentimenti antichi,
se superato ciclo
di vita ormai tutto questo ritengo.
E il perché non so dire:
non so perché guardando questi rami
scheletrici, stagliati,
arboree dita nella volta immensa
del silenzioso cielo,
mi accorgo quanto il tempo passi svelto
[...]
Dalla mia cuccia angusta
mi è dato di vedere il terso cielo
luminoso di stelle.
E' trasparente in questa fredda notte
l'atmosfera terrena
che intravedere lascia nello spazio
i magici vapori
di astri e nebulose sconosciuti,
eterno tremolio
che fa smarrire oltre nel mistero
questo nostro intelletto caotico e affannato da millenni
con angoscia a cercare
gli inutili perché: tempo perduto.¹⁷²

In *Messaggio da Mathausen* Fontani trasferì tutta l'angoscia che la guerra aveva creato nella sua anima, tutta la delusione e sfiducia verso un'umanità cieca davanti a "perfidi geni" che l'avevano trascinata nell'abisso.

L'ultima strofa però lascia intravedere la speranza che tutto non sia accaduto inutilmente, che a qualcosa siano serviti tanti orrori:

¹⁷² *Ivi*, Cfr. appendice, pp. XXXVI-XXXVII (*passim*)

[...] Ma il sacrificio della nostra vita
proprio non dice nulla?
E le uccisioni in massa degli ebrei?
E i forni crematori,
e le camere a gas gonfie di morte?
Tutto dimenticato?¹⁷³

Proprio in questa strofa finale ricorre un'ultima ripresa dell'amato Leopardi: come ne *La Ginestra* questi aspira ad una collaborazione degli uomini contro la natura matrigna, così Fontani non vuole arrendersi di fronte a tragedie tanto vergognose per l'umanità.

In effetti Fontani non si cristallizzò in quel pessimismo di cui aveva fatto la sua bandiera, dalla prima giovinezza alla fine della guerra: *Messaggio da Mathausen* chiude definitivamente un periodo della sua storia privata ed artistica; negli anni Cinquanta Fontani sarà un'altra persona, ben diversamente disposta verso la vita, e la sua tavolozza, che esploderà in una gamma di colori caldi e solari, che costituiranno la sua personale cifra cromatica, sta ad attestarlo (Cfr. tavv. n. 18 e 19).



VOLTOLINO FONTANI

¹⁷³ V.Fontani, *Messaggio da Mathausen*, cit, Cfr. appendice, p. XXX

Parte Terza

MARCELLO LANDI, IL POETA “EAISTA”

ARCHIVIO



VOLTOLINO FONTANI

Premessa

La poesia “eaista”

Nel bando programmatico del Movimento Eaista erano state prese le distanze dall’ermetismo, affermando che esso “riduce la parola ad un puro fatto fonico e musicale, negandole la sua naturale funzione di significatrice di una realtà concreta, che sola le dà consistenza e valore”¹⁷⁴.

Fontani, in un suo già citato intervento su “Italia Intellettuale” aveva dichiarato che “si profila [...] la necessità di rendere l’arte coerente al dinamismo del mondo [...] L’eaista esprimerà la tragedia del XX secolo esprimendo il *sensu* di quella tragedia in quanto tuffato a vivere in essa [...] Il discorso per la pittura si identifica con quello della poesia. Gli elementi velocità - brevità - essenzialità devono inaugurare una nuova forma poetica, libera dalle fumisterie marinettiane, dai ‘gridi interrotti’ di Ungaretti, che difficilmente conclude in continuità melodica e di pensiero la sua lirica; libera dal freddo stilismo di Quasimodo [...]”¹⁷⁵ E questa nuova “forma poetica”, dice Fontani nello stesso intervento, lontano dalla “retorica ermetica” deve “esplorare l’emozione” e “portarla alla luce della chiarezza [...] in una concisa e ritmica figurazione”¹⁷⁶.

Questo problema di un nuovo linguaggio poetico, che secondo Alberto Frattini, uno degli interpreti di Landi, “*in generale*, non esiste, perché ogni poeta autentico si ripropone *ex-novo* tale problema e lo affronta e lo risolve secondo la propria sensibilità, la propria natura, su angolazioni nuove, se poeta, e non verseggiatore, egli è veramente”¹⁷⁷, provocò le reazioni della critica. Ad esempio Piero Caprile, all’indomani della pubblicazione del manifesto, osservò:

Voce grossa contro gli orpelli e sovrastrutture retoriche. Quanti dei movimenti condannati dagli eaisti hanno bandito la figurazione letteraria, invocando una nuda, scheletrica essenzialità perché lirica e pittura avessero il sostegno di una crudezza effettiva?¹⁷⁸

Sappiamo però che l’Eaismo non voleva esaurire il suo messaggio nell’attacco, spesso più ingenuo che intransigente, al passato. Alla parte di polemica esso univa l’intento di “riportare l’arte a riattingere i suoi supremi valori, cioè ad esprimere con essenzialità ed intimità la nostra presenza nel mondo”¹⁷⁹; l’Eaismo inoltre affermava la necessità che l’arte fosse coerente con le esigenze spirituali e con i problemi fondamentali dell’epoca in essa fioriva:

L’Eaismo dichiara la necessità che l’arte riprenda contatto con la realtà della vita ed i suoi sentimenti con impegno e sincerità” e proponeva altresì, su un piano tecnico, di esprimere i risultati lirici e figurativi di quell’indagine con essenzialità, sinteticità ed intuibilità.¹⁸⁰

¹⁷⁴ G. Favati, V. Fontani, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell’Eaismo*, cit., Cfr. appendice, p.XXXV

¹⁷⁵ V. Fontani, *Eaismo*, cit.

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ A. Frattini, *La giovane poesia italiana*, Editore Nistri- Lischi, Pisa, 1964, p. 18

¹⁷⁸ P. Caprile, *E’ nato il manifesto eaista*, in “Il Corriere degli artisti”, Milano, 31-3-1949

¹⁷⁹ G.Favati, V.Fontani, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell’Eaismo*, cit., Cfr. appendice, p. XXXV

¹⁸⁰ *Ibidem*

Gli eaisti hanno ribadito più volte la necessità di un'arte sintetica ma comprensibile, priva sia di "qualsiasi forma di orpelli e di sovrastrutture retoriche"¹⁸¹, che di "volute astrattezze e stranezze artistiche".¹⁸²

Ma l'Eaismo, se rifiutava l'estraniamento dalla realtà, il rifugio in un'arte avulsa dal momento storico, cioè dall'era atomica (e se quindi rifiutava una poesia, come quella ermetica, fatta di distillazioni linguistiche, preoccupata di soluzioni tecniche e di disagi di accesso da parte del lettore), neppure identificava tale adesione alla realtà con un realismo caratterizzato da una radicalizzazione politica del discorso artistico e poetico, da un cronachismo fine a se stesso rivolto agli aspetti più squallidi del mondo proletario o sottoproletario.

Chiarisce bene la posizione eaista il pittore Angelo Sirio Pellegrini, in una già citata intervista, breve ma significativa, in quanto testimonianza di uno dei fondatori dell'Eaismo, al quale, sulla soglia degli ottant'anni, continuava a credere:

Siamo nati in concomitanza con il concretismo di Guttuso, con la differenza che noi si cercava una poesia delle cose, non un realismo bruto [...] dicevamo basta al realismo un poco stupido, basta con la raffigurazione esclusivamente tragica del lavoro.[...] C'è della gioia nel lavoro. Noi cercavamo la poesia e insieme l'essenzialità.¹⁸³

E' tuttavia vero che sia Fontani che Landi, nella loro produzione degli anni Cinquanta, presentano alcuni elementi riferibili ad un proposito di confronto con la realtà, anche se con diverse caratteristiche.

Fontani infatti non fu immune dal diffuso impegno sociale che impregnava l'atmosfera del dopoguerra e dedicò una serie di quadri ai

"mestieri" più umili, compresa la prostituzione, a temi e soggetti quali allora, in piena epoca eaista (nonché neorealista) erano di diffusa trattazione: opere come *Fanciulla spenta* (1946), *Operaie al bagno* (1948), *Disoccupato* (1949), *Ricordo di venditore di sigarette* (1949), *Lo sforzo* (1951), *Il minatore* (1951), *Il battitore* (1951) (Cfr. tav. n. 17), *La lavandaia* (1951), *Il pescatore* (1951) stanno a dimostrare un certo interesse di Fontani per tematiche care al neorealismo, tematiche che egli abbandonò tuttavia molto presto.

Landi, invece, sfiorò il neorealismo, come vedremo, limitatamente ad alcuni aspetti stilistici, più che tematici.

Comunque un parallelismo tra Neorealismo ed Eaismo, basato sul proposito condiviso di attuare un'arte attenta alla realtà nella quale l'uomo si trova a vivere, risulta improprio, poiché gli eaisti non focalizzarono, come molti neorealisti, la loro attenzione sulla cronaca spicciola, sull'impegno politico e sociale.

Per gli eaisti il contesto in cui l'uomo si è trovato improvvisamente a vivere è quello dell'era atomica; la scoperta dell'energia nucleare è per loro "un principio capace di rivoluzionare la nostra concezione dell'universo e quindi alterare quell'equilibrio sentimentale morale che in essa trovava il suo appoggio e la sua giustificazione, e capace perciò di metterci di fronte a problemi di incalcolabile portata, quale quelli posti dall'inadeguatezza e la sconcordanza oggi esistenti fra la verità e libertà raggiunte dal pensiero scientifico e il tono retrico e tradizionale della nostra vita sentimentale e morale"¹⁸⁴.

Per quanto riguarda la poesia eaista, l'attenzione fu da subito rivolta esclusivamente all'opera di Landi, pur essendo inizialmente presente, tra i poeti eaisti, anche Guido Favati.

¹⁸¹ Ivi, Cfr. appendice, p. XXXVII

¹⁸² Ivi, Cfr. appendice, p. XXXVI

¹⁸³ M. Guidi, *Bravi i macchiaioli ma non se ne può più*, cit

¹⁸⁴ G. Favati, V. Fontani, A. Neri, A. S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, cit, Cfr. appendice p. XXXV

Di Favati poeta si hanno pochissime notizie: nel volantino della prima mostra eaista, l'unica a cui partecipò, non sono riportati i titoli delle liriche presentate. Su alcune riviste si accennò brevemente ad esse, ad esempio su "Letteratura", dove furono definite "scialbe e prolisse"¹⁸⁵. Una poesia riferibile al clima eaista, *Arsura*,¹⁸⁶ di cui Dilvo Lotti citò alcuni versi in un già ricordato articolo sulla rivista "Fides"¹⁸⁷, è citata anche da Walter Siti in *Il neorealismo nella poesia italiana*, addirittura quale esempio di poesia neorealista, che ricorre volentieri ad ampi paragoni piuttosto che alla metafora¹⁸⁸. In Favati poeta non vennero quindi rinvenuti elementi ermetici, ma viceversa una certa discorsività e corposità nei suoi versi, spesso molto lunghi ed effettivamente in sentore più di realismo che eaismo, anche per alcuni inserti di parlato e di termini del linguaggio comune.

Prima che Landi, l'unico poeta di provenienza eaista di rilievo, pubblicasse *Speranza da inventare* (1953) e *Storia a pezzi* (1955), alcune sue liriche erano già state inserite da Ugo Fasolo nell'antologia *Nuovi poeti*¹⁸⁹, a testimonianza di come il poeta Landi, fin dal suo esordio, venisse apprezzato quale una delle voci più originali della nuova poesia, che si opponeva a quella dell'*entre-deux-guerres*, caratterizzata dalla fuga dalla realtà e dal monologo frammentistico.

Landi, nonostante la sua sincera militanza nel "movimento dell'era atomica", che fece proprie, già nel 1948, molte delle istanze della nuova poesia, con il progredire della sua ricerca oltrepassò però i confini troppo stretti di un "ismo", che ne avrebbero imbrigliato l'estro e la capacità inventiva; e se dell'ermetismo rifiutò, fedele al programma eaista, l'astrattezza e il tecnicismo, non ne ripudiò il lirismo e la concisione, che, unitamente a un particolare espressionismo, connotarono la sua poesia.

D'altro canto Voltolino Fontani stesso, il più tenace assertore della poetica eaista, già nel 1948, anno di nascita del movimento, dipinse *Dinamica di assestamento e mancata stasi* (Cfr. tav. n. 14), opera avvicinabile, insieme ai "nucleari" degli anni Cinquanta (Cfr. tav. n. 20) più all'astrattismo che alla programmatica adesione eaista alla realtà.

VOLTOLINO FONTANI

¹⁸⁵ S. Vincenzoni, *Equilibri, Eaismo e buon senso*, cit.

¹⁸⁶ G. Favati, *Arsura*, 1948, in "La chimera", 1954, n. 4; Cfr. appendice, pp. XXXI-XXXII

¹⁸⁷ D. Lotti, *Eaisti a Livorno*, cit.

¹⁸⁸ W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana, 1941-1956*, Einaudi, Torino, 1980, p. 76

¹⁸⁹ M. Landi, *Soliloqui*, in U. Fasolo, *Nuovi poeti*, Vallecchi, Firenze, 1950

1. Biografia

Marcello Landi nacque a Cecina, in provincia di Livorno, il 14 agosto del 1916.

Molto giovane, negli anni Trenta si trasferì a Livorno con il padre Oberdan, la madre Fanny e il fratello Fernando; se Cecina e la Maremma furono la sua prima “patria”, la città labronica diventò la sua seconda, amatissima “patria” (per usare le parole di un grande amico di Landi, Giorgio Fontanelli). Ad essa il poeta dedicò due poesie intitolate *Livorno mia*, una delle quali, brevissima, è tuttavia suggestiva:

Livorno, Livorno,
Livorno mia, sei stata una farfalla nella mia vita.¹⁹⁰

La sua famiglia, ricca e benestante in origine (Landi si vantava del nobile casato fiorentino della madre, Banchi), perse tutto con la guerra, quella guerra nella quale Landi combatté per molti anni, anche sul fronte russo, e che gli portò conseguenze sia sul piano fisico (soffrì costantemente per le conseguenze del congelamento delle gambe), che su quello psicologico. A differenza di Fontani, che da adolescente tormentato e introverso con la maturità diventò una persona aperta e comunicativa, Landi non vinse mai la naturale timidezza e l'amore per la solitudine, che anzi, col passare degli anni, si acuirono.

Il giovane Marcello, di ritorno dalla guerra, si impiegò alla “Gazzetta”¹⁹¹ come correttore di bozze, un lavoro che non abbandonò mai e che dava da vivere a lui, alla moglie Norma e alla figlia Valeria, ma che non valorizzava né le sue doti artistiche né la sua cultura; Landi stesso ha rievocato nei suoi versi tale necessità:

[...] ho corretto un sacco di bozze
per mantenermi in vita.¹⁹²

La vita di Landi, come quella di Fontani, a parte la dolorosa parentesi della guerra, non fu contraddistinta da avvenimenti esterni di particolare rilievo e il suo cammino, di poeta e pittore, fu tutto interiore, segnato da un profondo malessere esistenziale: la sua sensibilità estrema “dilatò” eventi per altri forse banali, come il trasferimento in un'altra città o la morte dell'amato cane Wolf durante una sua assenza, alla cui memoria dedicò la raccolta di poesie *La città nera*.

Landi fu una personalità molto attiva nel vivace ambiente culturale livornese del dopoguerra con numerosi ruoli: poeta, fondatore e collaboratore di riviste, come “Zero parallelo”, autore di numerosi interventi in periodici su artisti contemporanei, co-fondatore del Movimento Eaista, pittore.

Dice di lui l'amico Luciano Bonetti¹⁹³:

Marcello Landi, classe 1916, fisico da giocatore di pallacanestro: ci conoscemmo venticinque anni orsono, in Piazza Cavour, all'epoca del ‘Sentiero’¹⁹⁴, un giornale che tenemmo in vita, nonostante le

¹⁹⁰ M. Landi, *Le poesie*, Editrice Nuova Fortezza, Livorno, 1982, p. 100

¹⁹¹ Cfr. nota n. 19

¹⁹² M. Landi, *Discorso*, in *Le poesie*, cit. p. 62

¹⁹³ L. Bonetti, nato nel 1924 a Borgo S. Lorenzo (FI), risiede da molti anni a Livorno. E' presente nel mondo artistico livornese a partire dal secondo dopoguerra, durante il quale fondò, con altri, la rivista “Il Sentiero” (Cfr. nota successiva). Dal 1945 al 1995 circa collaborò con il quotidiano “Il Tirreno”, tracciando una scrupolosa cronaca di quasi sessant'anni di vita artistica labronica; amico di quasi tutti i pittori livornesi, è il depositario di aneddoti e notizie inedite, che ha spesso raccontato nei suoi articoli (diverse migliaia) e nei suoi scritti. Attualmente è l'addetto-stampa del Gruppo Labronico, del quale fa parte dal 1962 e del quale fu segretario dal 1967 al 1990; collabora con “La Nazione” e con varie riviste d'arte.

scarse finanze, un paio d'anni; da poco era passata la guerra ed eravamo carichi d'entusiasmo e di rosee speranze: fondare un giornale tutto nostro fu la prima idea che ci venne in testa non appena la città riprese a funzionare e Marcello entrò nel nostro gruppo portando il suo contributo di anticonformista, di ribelle, di poeta di rottura con la falsariga tradizionale. A quel tempo non si era ancora presentato come pittore: scriveva poesie [...] ¹⁹⁵

Se nel '47 Landi era tra i redattori de "Il Sentiero", nel '48 partecipò con entusiasmo all'avventura eaista, inizialmente in veste di poeta: Landi condivise con Fontani e con gli altri fondatori dell'Eaismo la profonda angoscia per il momento tragico che l'umanità aveva appena vissuto, soprattutto per il modo in cui il conflitto mondiale era venuto ad un epilogo ad opera dell'energia atomica.

Landi era in profonda sintonia con la convinzione di Fontani che "l'uomo artista non può non vivere l'inferno dell'attuale realtà" ¹⁹⁶ e nell'Eaismo si lanciò con grande convinzione, al pari dell'amico pittore.

Le poesie "eaiste" di Landi non furono moltissime, ma lasciavano intravedere l'umanità dolente di questo artista, che, inizialmente, non si cimentò come pittore.

Quando si concluse la pubblicazione de "Il Sentiero" Landi continuò ad intervenire a proposito di poesia e pittura, con contributi critici su quotidiani e riviste. Risale, ad esempio, al 1948, una sua nota critica sui pittori Luschi, Neri e Fontani, della cui produzione giovanile in particolare seppe interpretare le caratteristiche anticipando future letture:

La felicità inventiva di Fontani è perfino diventata retorica. Questo artista è passato attraverso il setaccio dei romanticismi e degli astrusismi. Queste esperienze sono il contributo alla sua genialità, al suo senso del male, di infinito e di malinconia; esperienze di forma, esperienze di cuore, che si susseguono sempre con i suoi bizzarri colori. ¹⁹⁷

Si registra in quegli anni l'esordio di Landi nella pittura: è del 1952 la sua prima mostra personale alla Galleria Giraldi, seguita da una collettiva, l'anno seguente. Nel '53 partecipò anche, già in veste di pittore, alla terza rassegna eaista, nei locali della Casa della Cultura.

Landi raramente frequentò premi e rassegne, trovando più in sintonia con il suo temperamento esporre in "collettive" o "personali", lontano da ogni forma di competizione.

Poche furono le eccezioni, come la partecipazione, nel '56, nel '58 e nel '59, a tre rassegne del "Premio Modigliani". ¹⁹⁸

Nel 1957 Landi fu tra i collaboratori del primo "giornale parlato", denominato "Cisternino", in quanto veniva letto nei locali della Casa della Cultura e che rappresentò, pur se ebbe vita molto breve, una novità in ambito nazionale.

Ma gli interventi più numerosi di Landi sull'arte apparvero, verso la fine degli anni Cinquanta, sulle pagine del "Giornale del Mattino" di Firenze, la sua "terza patria", secondo Giorgio Fontanelli.

I suoi contributi su Micheli, su Pollastrini, su Treccani, sull'astrattismo dimostrano la competenza di Landi sulla pittura anche in veste di critico, oltre che di pittore.

¹⁹⁴ Il periodico in folio "Il Sentiero", sottotitolato "rivista mensile di arte e letteratura", fu fondato da Luciano Bonetti e Sergio Vincenzoni nel maggio del 1947; in una prima fase fu denominato "La nostra via". Lo staff redazionale, diretto da Sergio Vincenzoni, era costituito dal caporedattore Luciano Bonetti, da Marcello Landi, da Giulio Chimenti. Vi collaborò anche Voltolino Fontani. Sulle pagine della rivista, che fu pubblicata per circa due anni, furono ospitati molti giovani artisti toscani e fu dato ampio spazio alla polemica in corso tra "tradizionalisti" e "modernisti", allora assai vivace.

¹⁹⁵ L. Bonetti, *Antologica di Marcello Landi*, in "Il Tirreno", Livorno, 26-1-1972, p. 4

¹⁹⁶ V. Fontani, *Il Movimento Artistico Eaista nasce a Livorno*, in "Arte Contemporanea", Roma, ottobre 1948

¹⁹⁷ M. Landi, *I nostri artisti*, in "Momenti, Quaderni di poesia d'oggi" diretti da Leonardo La Rosa", Casa Editrice Del Signore, Torino, dicembre 1948

¹⁹⁸ Cfr. cap. II, par. 4, p. 21

Con Fontani e Pellegrini fece parte del gruppo “Gli Ultimi”.

Gli anni Cinquanta videro molto attivo Landi anche sul versante della poesia, in quanto pubblicò tre libri di poesie, *Speranza da inventare* (1953), *Storia a pezzi* (1955), *Via, dalla Terra* (1959), opere sulle quali ci soffermeremo perché collegate con l'Eaismo e che furono positivamente accolte dalla critica nazionale.

Per il resto della vita poesia e pittura saranno inscindibili per Landi: per tutti gli anni Sessanta e Settanta egli alternò pubblicazioni presso editori di prestigio, come Vallecchi, a mostre, sia a Livorno, nelle principali gallerie cittadine, sia in importanti gallerie a Firenze, Roma e Milano (da ricordare la “personale” presso la Galleria Struktura a Milano nel 1972, allestita e presentata dallo scrittore Domenico Cara); ma ormai era sempre più tormentato da problemi di ordine psicologico, che, unitamente al carattere schivo e riservato, ne condizionarono la vita.

I suoi amici furono pochi ma carissimi, come il poeta e drammaturgo Giorgio Fontanelli, il poeta e giornalista Luciano Luisi, l'editore Corrado Nocerino, Giorgio Arnavas, curatore per molti anni della rivista “Dulcamara”, Luciano Bonetti, “memoria storica” di tanti eventi artistici labronici; l'amicizia con Fontani, più appassionato e combattivo e ormai caratterialmente al suo opposto, col tempo svanì.

Nel 1977 Landi si trasferì a Roma, per seguire la figlia Valeria.

Roma non gli piacque, non la sentiva in sintonia con se stesso a causa del caos di grande città, e percepì la sua permanenza là come un vero esilio. La nostalgia struggente per Livorno gli era spesso insopportabile, anche se, a giudizio dell'amico Fontanelli, Livorno non è stata con Landi particolarmente generosa:

[...] anche Livorno, che pure non ha esiliato Marcello Landi da sé, non è stata per lui una compagna sempre memore e affettuosa [...] Distratta e sciupona [...] a volte ne dimentica il nome perfino nelle antologie di quei suoi pittori che incontri nei boschi e nelle pinete [...] [dimentica] lui che, insieme a otto libri di versi, lascerà in eredità anche a lei duemila e più pezzi a olio, e una firma - la firma sotto il manifesto del movimento artistico più interessante, e qui l'unico, nato a Livorno nel dopoguerra immediato, l'Eaismo [...] ¹⁹⁹

Roma acui il senso di solitudine e disperazione che aveva sempre accompagnato Landi e causò la cessazione della sua attività pittorica pubblica; non cessò però la pubblicazione di poesie e l'interesse per lui della critica più accreditata. Le raccolte *Dietro i battenti*, *Horror vacui*, *Malmenati orizzonti*, *La memoria demente*, pubblicate dal 1979 al 1982, testimoniano come Landi operò una ricerca continua ma appartata, lontano dai meccanismi editoriali di mercato, “indifeso nei confronti di una cultura editoriale che [...] guarda con sospetto l'impegno strenuo della ricerca, e svende il prodotto culturale (e con esso la vita di un uomo) come fosse una rimanenza di stagione [...]”²⁰⁰

Landi trascorse gli ultimi anni circondato dagli affetti più cari, come lo era stato per tutta la vita, ma sempre più vittima della sua psicosi, fatta di angoscia, di fobie e di ossessioni, Morì a Roma, l'8 dicembre del 1994, presso l'istituto di cui era ospite.

Landi è senza dubbio un poeta del dopoguerra che merita attenzione, ma pochi conoscono la sua opera, soprattutto al di là di Livorno, nonostante ne abbiano seguito il percorso poetico critici come Falqui, Frattini, Bàrberi Squarotti, per citarne alcuni, e il suo nome sia presente in alcune storie letterarie quali la *Storia della Letteratura Italiana* di Francesco Flora e la *Storia della letteratura italiana contemporanea* di Giuliano Manacorda.

¹⁹⁹ G Fontanelli, *Le tre patrie di Marcello Landi*, in M.Landi, *Le poesie*, cit., pp. 8-9

²⁰⁰ B. Sullo, *Presentazione del poeta e pittore livornese Marcello Landi*, cit., p. 1

Landi vinse premi di prestigio, come il “Premio Città di Firenze” ex-aequo con Giuseppe Zagarrìo e il “Premio Cittadella” ex-aequo con Clemente Rebora, che si aggiungono a svariati altri riconoscimenti, di poesia e di pittura. Ma non se ne vantava.

L’amico Luciano Luisi²⁰¹, in *Lettera a Marcello Landi*, ha tracciato un ricordo vivo di una visita a Landi:

Cosa dice la cartolina che ora mi arriva, con una veduta di Livorno e, dietro, un disegno fitto fitto di righe? Bisogna fare uno sforzo per decifrarla [...] E’ Marcello Landi che da Livorno (la sua, la nostra, Livorno) di tanto in tanto mi scrive, aprendomi voragini di rimorsi per i miei silenzi [...] Delle molte volte che sono andato a trovarlo quella che più mi è rimasta in mente è l’ultima, una sera, quasi di notte, insieme all’amico Elio Filippo Accrocca²⁰² [...] Avevo dimenticato il numero e non riconoscevo fra quelle case basse [...] quale fosse quella di Landi. Ci affidammo ai rari passanti che emergevano dal buio della via e io chiedevo, parendomi quella del pittore una professione più riconosciuta, dove abitasse il pittore Marcello Landi: e Accrocca aggiungeva: ‘Pittore e poeta’. Neppure al bar che stava per chiudere potemmo avere notizie precise, finché una donnina non ci disse: ‘Chi, quello alto e un po’ strambo?’. Questa precisazione vale un ritratto.²⁰³

Eppure Landi sapeva da sempre che gli era stata data la “nomea” di poeta, con quello spirito labronico, ironico e spesso spietato, che non tutti, soprattutto se non nati a Livorno, sono in grado di accettare; nella poesia *Altro scherzo* ci dice chiaramente come certe cose lo ferivano:

Qui c’è gente che t’occhia
tra un colpetto di tosse:
“il poeta, il poeta, il poeta”.

Ma tace. L’uscio si chiude,
tornano i passi, li senti
come blatte nell’ombra:
“il poeta, il poeta, il poeta...”

Cercan qualcosa, non so:
ch’io sparisca con loro:
“ il poeta, il poeta, il poeta”.²⁰⁴

Landi, personalità sensibile e tormentata, non seppe, o non volle, far riconoscere adeguatamente il valore della sua poesia, e fino alla fine portò avanti la sua ricerca, rimanendo completamente estraneo a meccanismi commerciali. I ritmi delle case editrici, le loro richieste gli andavano stretti, e più volte egli espresse la difficoltà di adeguarsi a richieste puramente di mercato, come ad esempio nella poesia *Idem*:

²⁰¹ L. Luisi, nato a Livorno nel 1924, vive a Roma, dove si è affermato come giornalista culturale. Ha insegnato giornalismo televisivo e storia dell’arte. E’ stato direttore dell’ “Informatore librario”. Ha pubblicato molti libri di poesie, tra cui *Racconto e altri versi* (1949), *Piazza Grande* (1951), *Ho viaggiato tutta la notte* (1958), *Un pugno di tempo* (1967), *Amar perdona* (1979). Nel 1992 ha pubblicato il romanzo *Le mani nel sacco* e nel 1994 la raccolta di poesie e prose *Livorno, storia e memoria*.

²⁰² E.F. Accrocca (1923-1996) nato a Cori (Lt) visse a Roma, dove, dopo gli studi magistrali, si iscrisse alla Facoltà di Lettere dell’Università La Sapienza. Suo professore di Letteratura moderna e contemporanea fu Giuseppe Ungaretti, presenza che sarà fondamentale per la sua formazione poetica. Dopo la laurea in lettere si dedicò alla poesia, alla saggistica, alla critica letteraria. Si inserì nel mondo giornalistico collaborando a rubriche di carattere letterario di importanti testate.

²⁰³ L. Luisi, *Lettera a Marcello Landi*, Paolo Belforte Editore, Livorno, 1970, pp. 3-5 (*passim*)

²⁰⁴ M. Landi, *Speranza da inventare*, Vallecchi, Firenze, 1953, p. 43

Si preferisce il genere
di facile leggibilità. La poesia
è in ribasso [...] ²⁰⁵

E ancora in *Discorso* dice:

[...] non posso raggiungere il numero di venti
per pubblicarle. Non ho più nulla da dire
ed oggi una poesia è un tesoro per me,
[...] ²⁰⁶

Negli anni Novanta Marcello Landi è stato ricordato in varie occasioni, sia da Livorno che dalla sua città natale, Cecina.

Nel 1992 l'amministrazione comunale cecinese promosse una interessante iniziativa nel corso della quale Giorgio Fontanelli ricordò l'amico pittore e poeta e vennero esposti quadri e lette liriche.

Nel giugno del '94, a pochissimi mesi dalla morte, ancora il Comune di Cecina gli intitolò una strada.

Nel medesimo '94 il Circolo Culturale "La Ruota", a Livorno, ricordò Landi attraverso le parole di Bruno Sullo, che presentò Landi nella sua doppia veste artistica.

Alla fine degli anni Novanta è stato istituito il "Premio Nazionale di Poesia Marcello Landi" con il patrocinio del Comune di Cecina e dell'Associazione Culturale Ensemble di Livorno. Il concorso, le cui più recenti edizioni si sono rivolte anche alla narrativa e alla saggistica, è molto apprezzato soprattutto dai giovani.

Infine, ancora Cecina ha ricordato Marcello Landi nel 2004 con un convegno e una mostra retrospettiva promossa dall'Associazione "Punto d'Incontro" e patrocinata dall'amministrazione comunale, allestita grazie alla raccolta del collezionista Carlo Pepi di opere di Landi, quasi totalmente mai prima esposte.

²⁰⁵ M.Landi, *La prova dei pianeti*, Trevi Editore, Roma, 1968, p. 28

²⁰⁶ M.Landi, *Discorso*, in *Le Poesie*, cit., p. 61

Le poesie “eaiste”

1. *Speranza da inventare* (1953)

Storia a pezzi (1955)

Speranza da inventare e *Storia a pezzi* sono le due raccolte di poesie di Marcello Landi in cui è possibile rinvenire tracce di una poetica “eaista”, a partire dalla lirica 1950²⁰⁷, nella quale il poeta mostra il rifiuto di una poesia retorica e l’aspirazione a un linguaggio nuovo, depurato da tecnicismi e non più alterato dalla violenza e dall’angoscia:

1950

Si spengano le sillabe viziate
da millenni di sangue e di noia,
non scaldino l’angoscia
sul fiato dei poeti
curvi di tempo.

Si svegli questo mondo che c’inganna
a spalancarsi nell’urlo
obliquo della folgore d’Iddio,
e porti l’erbe nuove,
o salgano, tornati, i figli in Lui...

Ritorni la parola come un’alba.

Questa lirica era già stata pubblicata nel 1949 e nel 1951 su due riviste²⁰⁸, con il titolo emblematico di *Programma*.

Ma già al suo primo apparire Piero Caprile vi aveva notato “una forma, una sostanza, una figurazione ermetica”²⁰⁹; osservazione condivisa da Bruno Guardiani, che aveva affermato che “questi versi esprimono l’inquietudine della nostra epoca fatta di riserbo, di interiorità, di tragedia. Ma la concisione e l’essenzialità sono sospetti di ermetismo”²¹⁰.

E’ peraltro comprensibile che Landi, insieme a tanti giovani poeti del dopoguerra, avesse recepito gli aspetti più innovatori dell’indirizzo ermetico, quali l’avversione alla retorica e il bisogno di essenzialità; Sergio Turconi sottolinea che gli stessi “giovani poeti del neorealismo [...] subirono l’influsso di quello stesso ermetismo che si sforzavano di respingere” e che talvolta essi giunsero “perfino all’imitazione diretta di quei poeti d’anteguerra che i neorealisti contestavano ma dai quali ricavavano motivi precisi, metafore, simboli tolti quasi di peso [...]”²¹¹.

Per quanto concerne l’essenzialità notata da Caprile e Guardiani, ricordiamo che essa era anche una istanza programmatica dell’Eaismo nella sua aspirazione a “riportare l’arte [...] ad esprimere con essenzialità ed intimità la nostra presenza nel mondo”²¹².

L’Eaismo, affermando inoltre “la necessità che l’arte sia coerente con le esigenze spirituali e con i problemi fondamentali dell’epoca in cui essa fiorisce”²¹³, in fondo era stato un tentativo

²⁰⁷ M. Landi, *Speranza da inventare*, cit, p. 30

²⁰⁸ M. Landi, *Programma*, in “Corriere degli artisti”, Milano, 31-3-1949; in “Zero parallelo”, Livorno, marzo 1951

²⁰⁹ P. Caprile, *E’ nato il Manifesto Eaista*, cit.

²¹⁰ B. Guardiani, *L’Eaismo a carte scoperte*, cit.

²¹¹ S. Turconi, *La poesia neorealista italiana*, Mursia, Milano, 1977, pp. 169-170 (*passim*)

²¹² G. Favati, V. Fontani, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell’Eaismo*, cit., Cfr. appendice, p. XXXV

di mediare la diatriba, allora molto accesa, tra ermetici e realisti, rifiutando eccessive “distillazioni” che andavano a inficiare la comprensibilità; lo stesso concetto era applicato alla pittura, nel cui ambito gli eaisti non negavano programmaticamente la figurazione, pur sintetica, a favore dell’astrattismo. Particolarmente significativa in questo senso è l’opera di Fontani *Fanciulla selvaggia* (1949) (Cfr. tav. n. 15), chiara esemplificazione del seguente capoverso del bando:

Che importa se il pittore EAISTA abolirà alcune linee o addirittura un volto, o se, per esprimere il nudo, tratterà solo l’armonia lineare di un bacino o di una sola spalla?[...] l’EAISTA che sia veramente tale deve, attraverso ciò che è espresso, suggerire la presenza di ciò che non si è soffermato a realizzare [...] ²¹⁴

Ma questa mediazione già ai contemporanei apparve un po’ confusa:

Adattare l’arte al tempo: ecco la linea fondamentale del programma eaista [...] La vita ha affrettato il suo ritmo, e l’arte, in coerenza coi tempi, dovrà essere espressa in modo spontaneo, non svisata da impedimenti tecnici, con una rapidità di mezzi tali da realizzare l’immagine artistica con la maggiore sinteticità ed immediatezza possibili [...] nonostante questa premessa il programma presenta molti lati oscuri [...] l’Eaismo, difatti, non prende una posizione netta, ma si schiera, forse inconsapevolmente, dalla parte di altri movimenti già esistenti - come l’astrattismo e il neo-realismo - [...] D’altra parte partire con un programma, vuol dire, in un certo senso, limitazione di libertà e repressione della spontaneità. ²¹⁵

Nelle due raccolte oggetto della nostra analisi, un corpus di cinquantadue liriche pubblicate a breve distanza, l’eaista Landi è pienamente calato nella realtà ed esprime la condizione ed i problemi dell’epoca contemporanea quando parla di solitudine, di speranze infrante, di angosciata mancanza di saldi punti di riferimento, primo fra tutti la fede in un Dio consolatore. Il suo messaggio poetico si innesta quindi coerentemente nella crisi decadentistica dell’uomo contemporaneo, crisi che, dalla terza raccolta degli anni Cinquanta, *Via, dalla Terra*, che tratteremo nel prossimo paragrafo, in Landi si accrescerà progressivamente fino a isolarlo sempre più dal mondo, confinandolo in un doloroso solipsismo, come attestano le opere pittoriche e poetiche della maturità.

Il Landi degli anni Cinquanta, pur non soddisfatto da un lavoro umile che non lo valorizzava, era comunque un uomo attivo e certamente gratificato: aveva iniziato a dipingere con successo, collaborava con giornali e riviste, era una presenza di spessore nel mondo culturale cittadino, come si è accennato nelle pagine dedicate alla sua biografia.

Le sue poesie, una sorta di diario che ne seguirà le vicende psicologiche, (e il titolo *Storia a pezzi* sta a confermarlo, se, come sembra plausibile, quei “pezzi” di storia sono episodi di vita vissuta) testimoniano che Landi, nonostante il suo equilibrio interiore fosse da sempre instabile, aggravato dall’esperienza terribile della guerra combattuta in Russia, si affidava al potere consolatorio della poesia.

E’ vero che *Speranza da inventare* e *Storia a pezzi*, titoli emblematici e densi di significato, sembrano delineare orizzonti tetri: un futuro pieno di interrogativi e incertezze; la “storia”, personale e dell’intera umanità, smembrata, distrutta.

²¹³ *Ivi*, Cfr. appendice, p. XXXVI

²¹⁴ *Ivi*, Cfr. appendice, p. XXXVII

²¹⁵ G. Pellegrini Giuntini, *Spiriti inquieti alla ricerca del “nuovo”;Eaismo: Arte dell’era atomica*, in “Il Corriere di Foggia, 16-5-1949

Intorno a queste premesse drammatiche ruotano le liriche che compongono le due prime raccolte degli anni Cinquanta, i cui temi, insieme ad altri appena accennati, come quello degli affetti, si focalizzano sul ricordo della guerra combattuta e dell'infanzia maremmana, unitamente a un latente senso di disagio esistenziale. A queste due ultime tematiche si ispirano anche le poesie di *Via, dalla Terra*, raccolta nella quale non ci sarà più traccia del ricordo della guerra, nel 1959 ormai sedimentato; ma tale raccolta verrà trattata separatamente in quanto in essa saranno dominanti il tema dell'ansia e quello dell'angoscia: la poesia di Landi sarà sempre più specchio del suo profondo malessere, nonostante che, per tutti gli anni Cinquanta, nel suo mondo doloroso la speranza sia ancora presente.

E' opportuno iniziare la nostra analisi dalle poesie ispirate dalla guerra, le più "eaiste", in quanto calate in quella tragica realtà post-bellica che determinò la nascita del movimento stesso.

Landi infatti riflette nella sua opera i segni del conflitto mondiale come molti altri poeti italiani contemporanei, tra i quali non si può non fare riferimento a Ungaretti e Quasimodo, che, proprio in relazione alla tragedia della seconda guerra mondiale, si discostarono in parte dalla poetica ermetica, pur in modi diversi, come testimoniano le raccolte *Il Dolore e Giorno dopo giorno*.

Dice a questo proposito Alberto Frattini:

[...] E' sintomatico che quasi tutti i poeti significativi - giovani o no - riflettano nel proprio lavoro il segno di quell'esperienza di angoscia [...] La guerra faceva crollare tutto un vecchio mondo di convenzioni e di illusioni, di ambizioni e di miti: il bisogno, la miseria, la morte erano per le generazioni nuove una scuola che incideva direttamente sulla polpa della vita. [...]²¹⁶

Nelle liriche che parlano della guerra, Landi è indubbiamente "eaista" per il suo essere immerso in quella realtà tragica: nei versi c'è l'eco del suo dramma personale, ma anche di quello collettivo dell'umanità che con lui ha condiviso un'esperienza così devastante; Landi aveva direttamente combattuto e i ricordi dovevano essere tanti e dolorosi, ma egli si tiene lontano, anche trattando un argomento così emotivamente coinvolgente, sia da un verismo troppo crudo, sia da qualsiasi impegno politico o sociale, propri del neorealismo: la guerra per Landi non è un'occasione per decantare la Resistenza, ma è un ulteriore, drammatico tassello di quel "male di vivere" che lo accompagnò per tutta la vita.

Sappiamo che la guerra fu un tema presente anche negli scritti di altri eaisti: Voltolino Fontani, in *Messaggio da Mathausen*, aveva svolto un ampio e intenso discorso sull'olocausto; Guido Favati, nella citata poesia *Arsura*²¹⁷, aveva descritto un orribile convoglio che trasportava delle donne in un campo nazista. Il loro linguaggio, anche se ridondante, era chiaro ed esplicito, seppure non esageratamente crudo.

Landi, nelle poesie dedicate alla guerra, per l'adesione al reale può dirsi che partecipi alla spinta "eaista", dalla quale però si distanzia per l'estrema concentrazione dei versi che va ad intaccare la comprensibilità (elemento indispensabile secondo l'Eaismo) e per l'uso di metafore talvolta ardue da interpretare; si può dire che le poesie più "ermetiche" siano proprio quelle sulla guerra.

In tali liriche è possibile rintracciare anche elementi neorealistici, pur se limitati al campo stilistico (fenomeno assai frequente, come rileva Walter Siti, che ha tracciato un quadro dettagliato delle caratteristiche della poesia neorealista italiana del dopoguerra, studiandone non gli aspetti ideologici, ma le forme stilistiche)²¹⁸.

²¹⁶ A. Frattini, *La giovane poesia italiana*, cit., p. 26

²¹⁷ G. Favati, *Arsura*, cit., Cfr. appendice, p. XXXI

²¹⁸ W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, cit.

Passando all'analisi dei testi, è opportuno iniziare con *Porto 1945*, poesia in cui Landi delinea una Livorno, a guerra appena terminata, ferita dai bombardamenti e dalle piaghe della prostituzione e della disoccupazione:

Porto 1945

Esuli braccia di terrazze
crollano in frasi:
resta il sole,
componimento bianco.

Le meretrici cantano ai loggiati
con l'ibrido abbandono sulla nuca
sul cuore del marittimo in vacanza.

Gli scioperi ci allungano la vita,
blandiscono la siesta sulle pietre.

S'è perduto un ramarro in quel fornello.²¹⁹

In questa lirica si possono rinvenire alcuni degli elementi neorealisti elencati da Siti, come l'uso di metafore eccessivamente contratte e di ostica decifrazione ("esuli braccia di terrazze / crollano in frasi"); l'accento al mondo della prostituzione e a quello operaio (che però è generico e superficiale); l'improvviso scarto tonale (l'osservazione distratta del guizzo di un ramarro).

Anche l'organizzazione strofica inusuale (strofe di quattro, tre, due e un verso) e i versi endecasillabi, compresi il terzo e quarto, che sono due spezzoni di endecasillabo, sono elementi riconducibili al neorealismo.

L'endecasillabo, il metro prediletto da Landi nelle due raccolte anche per le poesie sulla guerra, ha la capacità di allontanare con la sua musicalità anche i ricordi più ossessivi di morti e soldataglie americane, accennati nella seguente poesia; di bombardamenti ed allarmi aerei, argomenti delle due successive:

602 Company

Si eterna nel suo flusso, in questo cerchio
squallido di legno, la mia vita
sul cuscino ostinato dei ricordi?

La mia vita ha scoperto anche i negri,
e le ossa dei morti,
pietra di secoli.

Ora si acquieta, vinta, un'odissea
a farmi buono fino alla vergogna.²²⁰

Bombardamento 43 e *Allarme* trasmettono il loro messaggio con forte impatto emotivo:

Bombardamento 43

²¹⁹ M. Landi, *Speranza da inventare*, cit., p. 7

²²⁰ *Ivi*, p. 4

Vagò il giorno con le mani in croce,
vagò dietro la nuca delle case
supine come vergini: sui ponti
gialli del sole che impietrò senz'urli
- una barca per l'aria cadde antica
oltre l'insegna - il cielo che non disse
nulla per noi, né sillaba di vento
al rivo della pioggia per lavare
sulla fronte la polvere dei morti
nelle braccia spezzate dell'asfalto;
il giorno che lasciò come un viandante
l'ombra sul muro, prima di morire.²²¹

Il titolo è in questo caso, come spesso accade nella lirica ermetica, parte integrante del testo e ne anticipa il senso; paragoni e metafore hanno lo scopo di umanizzare la città bombardata: le case sono donne indifese verso la violenza che verrà dal cielo; l'asfalto ha braccia spezzate che accolgono i morti. L'immagine finale, particolarmente suggestiva, si basa su un paragone, che è ben lontano dal degradare prosaicamente il verso, effetto frequente tra i neorealisti. Anche nella poesia seguente il titolo ha una particolare importanza per la comprensione del testo: la ripetizione del sintagma "ti chiamano" per quattro volte vuol raffigurare l'intensità dei sentimenti durante un allarme aereo, in contrapposizione alla calma della suggestiva immagine, "freddi gli orti di luna / aspettano un oracolo", metafora di gusto ermetico:

Allarme

Ti chiamano, ti chiamano... O grido,
i tetti là, sul fronte del cielo,
una fascia di lutto sul mare:
ogni giorno c'è un morto per noi
sospeso sul mondo, al filo delle case.
Freddi gli orti di luna
aspettano un oracolo
e la città, un pugno di paura.

Ti chiamano, ti chiamano dal mare
perché tu canti, un giorno,
perché la stanza un sole ci diventi
da prendere anche il sole tra le braccia²²².

Un'altra poesia ispirata dalla guerra ricorre in *Speranza da inventare*, poco decifrabile senza l'aiuto del titolo, *38° Parallelo*: il componimento evoca una guerra lontana, la guerra di Corea del 1952, ma non per questo meno terribile e cruenta:

38° Parallelo

Così lontano, si può chiuder gli occhi
da quel paese di periferia,
così lontano che non gronda sangue
come un giuoco di dadi.

²²¹ *Ivi*, p. 22

²²² M. Landi, *Storia a pezzi*, Edizioni La Mangusta, Livorno, 1955, p. 12

Forse abbiamo bisogno di morire
per rifiorire al tronco
sul precipizio che esita ogni giorno
e ritrovarci al mondo.

[...] ²²³

Se in questo caso può legittimarsi un richiamo all'Eaismo per il farsi partecipe da parte di Landi del momento storico, per la condanna di chi assiste cinicamente alla perdita di tante vite umane come se si trattasse di un gioco ai dadi, lontano da prese di posizioni polemiche, si può forse notare una certa analogia con un tema caratteristico della poesia di guerra neorealista, quello del legame dei morti con la terra.

La morte come rinascita rimanda ai neorealisti quando, nelle loro poesie, parlano del rapporto di reciproco nutrimento tra la terra e i soldati morti. E Landi si è identificato con quei soldati, pur così lontani (“siamo carne perduta nel silenzio / come pietre nel sole [...]”) ²²⁴.

Ancora sul tema della seconda guerra mondiale insiste *Solus*, una delle poesie di più intensa disperazione, dominata dall'immagine di una città distrutta, dove gli uomini si confondono con le statue, impietriti nel loro dolore, e dove viceversa le macerie hanno mani protese verso il cielo. Anche questa lirica è aderente al principio della concisione richiesto dall'Eaismo, una concisione che tuttavia non va ad intaccare l'intuibilità; accuse di ermetismo e neorealismo in questo caso sarebbero gratuite, poiché al poeta non interessa compiacersi di immagini troppo aderenti al reale (la morte è appena accennata dall'immagine “i corpi dei soldati / obliqui tra i sentieri”), né “giocare” con metafore astruse; il suo scopo è comunicare l'assoluta disperazione, sua e di tutti i superstiti, annichiliti e senza futuro:

Solus

E questo nulla, questo bianco spazio
ci confonde alle statue. E le macerie
salgono in gesti inesistenti al cielo,
additano nel vuoto i lunghi sogni
della mia infanzia: e i corpi dei soldati
obliqui tra i sentieri.

Ma non so inventare
più il mio futuro. Eguale sorte
agli uomini in silenzio dietro i morti. ²²⁵

La seguente poesia, *Tregua*, è costruita su un doppio paragone, il quale, diversamente da quelli degli autori neorealisti che rendevano più discorsivo il tono, appare di non facile spiegazione ed è volto a creare un'atmosfera decisamente cupa:

Tregua

Come la luna
rise sul grano, sopra i bianchi piatti
degli uomini sull'aia,
l'ombra del fiume, dai capelli

²²³ M. Landi, *38° parallelo*, in *Speranza da inventare*, cit., p. 40

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ M. Landi, *Speranza da inventare*, cit., p. 24

irosi,
sporse una mano lunga
e la sua voce
invano il vento, la città distrutta
chiamò, come una serpe
nera,
tra i fuochi sulle rupi.²²⁶

E' tempo di guerra, ma ciò si intuisce da pochi particolari ("la città distrutta"; "i fuochi sulle rupi"); gli elementi che potrebbero comporre un colorito bozzetto (una notte di luna piena, una cena sull'aia, un fiume che si snoda nella campagna) sono però ben lontani dal comunicare la serenità di scena campestre (l'accento al mondo contadino è assai lieve), come anche il titolo suggerirebbe (la festa della trebbiatura? una notte senza allarmi?); la luna e il fiume, umanizzati, contrastano fortemente tra loro, come il nero contrasta col bianco: la luna, faccia sorridente e benevola, fa da contrappunto al fiume scuro, che ha capelli, mani e voce. Dal punto di vista metrico anche questa poesia rimanda ad alcune caratteristiche stilistiche della poesia neorealista, osservate da Siti, come ad esempio l'alternanza di versi corti e lunghi (che riportano a un taglio metrico di tipo ungarettiano), unitamente alla frequenza dell'endecasillabo, spesso "spezzato"; anche in questa lirica esso si trova due volte in forma manifesta ("rise sul grano, sopra i bianchi piatti"; "invano il vento, la città distrutta") e due volte in forma latente, diviso in due spezzoni ("l'ombra del fiume, dai capelli / irosi"; "sporse una mano lunga / e la sua voce").

La lirica *Dopoguerra*, l'ultima sul tema bellico, è la più intensa e la meno "ermetica" di questo nucleo tematico.

Molto raramente Landi, chiuso e riservato, parla dei suoi affetti e questa è una delle poche volte in cui accenna alla madre, alla quale, a guerra finita, racconta come, al fronte, il ricordo struggente di lei e della patria lo confortassero.

Il legame del poeta con le sue radici è ancora forte, soprattutto durante la sua permanenza al fronte:

[...] O madre, se ricordo quei compagni
bianchi di morte nella notte nera,
nell'ansito furtivo dei carriaggi
[...]
in me c'era il tuo viso e la mia patria,
la casa colma del tuo cielo, il fiume
che si abbracciava ai monti e alla mia vita.²²⁷

L'immagine "la casa colma del tuo cielo", particolarmente suggestiva, suggerisce un ambiente familiare reso sereno dalla presenza della madre; anche l'espressione "il fiume si abbracciava alla mia vita" evoca il ricordo di una terra natale dove lo stesso corso d'acqua era diventato una presenza amica ed umanizzata. Landi, che all'inizio del suo percorso artistico mostra di aver interiorizzato e fatte proprie alcune caratteristiche della poesia ermetica, come l'uso frequente di un linguaggio analogico, non rinuncia alla musicalità e non si lascia andare alla contrazione estrema: questa poesia, composta da due strofe di nove endecasillabi sciolti, ne è l'esempio più significativo.

In un piccolo numero di poesie, concentrate in *Speranza da inventare*, della guerra Landi raffigura ogni aspetto: i bombardamenti, la città distrutta, le macerie, la prostituzione, i

²²⁶ *Ivi*, p. 23

²²⁷ M. Landi, *Speranza da inventare*, cit, p. 26

commilitoni, i morti, gli allarmi. Tali componimenti manifestano come tale evento e le sue conseguenze abbiano inciso un solco profondo e doloroso nell'anima di Landi, ma la dimensione di questo dramma resta privata, lontano da qualsiasi velleità polemica o propagandistica. Landi parla della "sua" guerra e il filo della memoria, più che della cronologia, lega le sue liriche.

La lirica *Dopoguerra* introduce la seconda tematica a cui si ispirano molte poesie delle due raccolte, cioè la terra natale.

Landi nacque a Cecina, un paese tra il mare e le colline, all'inizio di quella suggestiva terra costiera che è la Maremma toscana.

Alla sua terra egli ha dedicato alcune tra le poesie più intense, distribuite in *Speranza da inventare*, *Storia a pezzi*, *Via, dalla Terra*: liriche in bilico tra la nostalgia dell'infanzia, vissuta a Cecina, e il suo consueto male di vivere.

A Landi l'amico Giorgio Fontanelli di patrie gliene riconosce tre: Cecina, il paese natale; Livorno, la città adottiva; Firenze, la città della madre. Ma fu la Maremma, la radice della sua infanzia, quella che gli rimase nel cuore, come sostiene Fontanelli:

[...] la Maremma, la prima patria di Marcello Landi, l'amore più scontroso, la radice meno esibita. Ché se con Livorno il rapporto fu dialettico e contraddittorio, fu però complesso e completo: mentre la Maremma e Cecina, vera città natale, si persero presto nella memoria come volti fra canne di padule [...] che dire a quella gente là, quella della Maremma, senza sentirsi un disertore? Che dire al proprio padre? Come spiegarli [...] che un figlio può diventare soltanto un poeta?²²⁸

A conferma di ciò, Landi dedicò alla sua terra alcune intense liriche, tre delle quali intitolate proprio *Maremma*.

La prima, in *Speranza da inventare*, è giocata tutta sull'intreccio di inserti di parlato - ora ridotto a popolarresche cantilene infantili insistentemente ripetute ("Povero Paperone / ti toccherà morir"); ora a in forma di stralcio di colloquio vero e proprio ("sì, sì, l'ho visto ieri / in mezzo ai carabinieri / cercavano di te") - con la vera ossatura della poesia, assai suggestiva se ripulita da questi elementi "discorsivi":

Maremma

[...]

sul mare la folla, macchie di canti

[...]

Sul mare, su l'isola di piombo

[...]

La macchia più larga dei canti,

i lumi buoni,

abbracciati ai monti.

[...]

La folla chissà dove, impigliata di voci,

in squilli di canneti.

Là in ciocche nascevano

tra gli alberi, i ricordi

a brandelli su l'alghe.

[...]

tra gli alberi i ricordi

a brandelli sull'alghe

[...]

²²⁸ G. Fontanelli, *Le tre patrie di Marcello Landi*, in M. Landi, *Le poesie*, cit, pp. 10-11 (*passim*)

La macchia nera dei canti
stampata sulla sabbia
come una lunga orma
d'esule mostro.²²⁹

Insieme a questa lirica è opportuno parlare anche di *Notte su erba* e *Cecina*, della raccolta *Storia a pezzi*, nelle quali Landi fa ugualmente ricorso a inserti di parlato: in *Cecina*, come in *Maremma*, il vero contenuto della lirica è mimetizzato, alterato, dall'inserimento ostinato, ogni pochi versi, di uno stornello popolare dei più infantili e "impoetici" ("gobbo suo padre" / "gobba sua madre"...):

Cecina

[...]
Una verga d'infanzia, lo stornello
[...]
Uno stornello dolce di licheni
sopra la faccia della sera
[...]
distesa tra gli ontani
della pianura.
Una verga d'infanzia lo stornello
[...]
tra i gusci neri degli ulivi
si rinserrava il cielo
a fitto sulle case
che accendevan la tromba delle finestre.
[...]
Ma sì, le ragnatele
blu delle rondini
[...]
davanti ai fuochi
persi dei monti
[...]²³⁰

ARCHIVIO



MOLTOLINO FONTANI

In *Notte su erba* c'è minore "contaminazione" tra poesia e parlato, anche perché l'inserto è uno dei più classici e suggestivi canti popolari toscani:

Notte su erba

[...]
E canta: "Mi chiamano maremma,
il cacciatore che va perde la penna,
la donna che ci va perde una gemma,
il matto senza cure si rassenna".

Hanno le rondini occhi d'ulivi,
di un tenero diavolo hanno il pelo,
una lumaca portano dai rivi²³¹
[...]

²²⁹ M. Landi, *Speranza da inventare*, cit., p. 14

²³⁰ M. Landi, *Storia a pezzi*, cit., pp. 22-23

²³¹ *Ibidem*, p. 20

Questa tecnica di alternare il materiale “lirico” a frammenti di linguaggio ora colloquiale ora popolaresco, procedimento assai frequente anche tra i poeti neorealisti nel loro intento di mettere a contatto la poesia col mondo popolare, ha per Landi lo scopo assai diverso di rendere la percezione del flusso dei ricordi che gli affollano la mente: canti, stornelli, luci, gente, spiaggia, canneti, oliveti, voli di rondini, brusio di voci... sono elementi confusi, brandelli di ricordi che continuano ad emergere da una zona profonda della memoria.

Il linguaggio popolaresco, che si alterna con quello poetico, caratterizzato da alcune dense metafore (“isola di piombo”, “macchie di canti”; “folla impigliata di voci”; “squilli di canneti”; “le ragnatele blu delle rondini”; “hanno le rondini occhi d’ulivi”), dà un’impronta particolare a queste liriche, uniche nel loro genere nella produzione di Landi.

La poesia intitolata *Maremma*, che fa parte di *Storia a pezzi*, è incentrata sullo stesso argomento: il ricordo dell’infanzia perduta e il distacco doloroso dalla Maremma.

La spiaggia, i cavalli, il mare, i butteri (elementi di quella terra bella e selvaggia che avrebbero potuto ispirare una semplice poesia descrittiva) sono componenti di un paesaggio umanizzato, deformato da una lente espressionista: le spiagge hanno braccia, le case hanno occhi, gli orizzonti si vendicano; la Maremma è l’interlocutore a cui il poeta si rivolge:

Maremma

Ci abbracciarono le spiagge, malmenati orizzonti
sulla sabbia annerita dai cavalli
verso la notte, alle case cerchiare negli occhi:
l’infanzia è là, impigliata tra le canne
in brandelli di rosso: appena si moriva
insieme ai butteri con una Madonna sola.
Di quel tempo, maremma, uno straccio è rimasto,
una camicia, forse, rosa dall’alghe,
che ci teneva il cuore, ora che gli orizzonti
si sono vendicati in nubi d’ansia,
in fumate d’addio, ora che il mare
non s’è accorto con gli anni di tradire
anche la nostra vita ferma al muricciolo
e quei passi ha coperto, senza colpa.²³²

La suggestiva metafora relativa all’infanzia “impigliata fra le canne in brandelli di rosso” è l’unica nota di colore in questa Maremma grigia e notturna raccontata da Landi che ricorrendo, soprattutto nel finale, alla pacata musicalità dell’endecasillabo, constata senza disperazione, pur se con malinconica nostalgia, che la spensieratezza della sua primissima giovinezza ha lasciato ormai il posto a “nubi d’ansia”; a ragione osserva Giuseppe Favati che l’infanzia è per Landi “punto di non ritorno [...] il momento in cui una maglia s’è spezzata [...]” e che “la ferita aperta può dare solo poesia [...]”²³³.

L’ultima lirica intitolata *Maremma*, inserita in *Via, dalla Terra*, è la più sintetica e la più sofferta, rispondendo in questo connotato al tono di tutta la raccolta di cui fa parte:

Maremma

Io non so del paese ove nacqui,

²³² M. Landi, *Storia a pezzi*, cit., p. 9

²³³ G. Favati, *Piazza Grande, Antologia critica di poeti dell’area livornese*, in *Quaderni della Labronica*, n. 42, Luglio 1984, p. 13

dov'è rimasta l'anima. Perché una torcia va per archi

d'anni, e la sua luce è nera,
conduce le paludi e una foresta di Natali.
Io non so, perché una voce di là risuoni,
tremi di un'improvvisa notte, e un fuoco appaia
sull'acqua dei morti.²³⁴

Non è facile dare una decifrazione esaustiva di questi versi, che lasciano comunque intuire come anche il ricordo della terra natale, con gli anni, sia diventato sempre più doloroso. Se nelle precedenti liriche sulla Maremma si erano intravisti elementi che suggerivano anche una connotazione positiva di questa terra nella memoria (barlumi di rosso, voli di rondini, ontani e ulivi, canneti, cavalli in corsa sulla spiaggia), Landi nella suddetta lirica sembra disconoscere tutto questo ("io non so del paese ove nacqui dov'è rimasta l'anima"); forse quella "torcia" che si affanna a guardare nel passato, negli "archi d'anni", è la sua memoria: però la sua "luce è nera", conduce, forzando la costruzione del sintagma, "alle" paludi (ed è la prima volta che della Maremma viene nominato un aspetto triste come quello delle paludi, suggerito probabilmente dalla visione di un paesaggio cupo del pittore labronico Renato Natali).

Anche i versi hanno abbandonato la musicalità piana e una più ordinata regolarità dei precedenti; a documentare la propensione ritmica del poeta rimangono l'endecasillabo iniziale ("io non so del paese ove nacqui") e l'endecasillabo "nascosto", collocato tra due versi ("Perché una torcia va per archi / d'anni").

Ma in *Via, dalla Terra* è presente una seconda poesia, *Paese*, di tono assai diverso: Landi si rivolge due volte al suo paese come a un amico fidato, ad esso racconta la sua drammatica solitudine, il difficile rapporto con gli altri, nonché la volontà di riprendere pieno possesso della vitalità della sua primissima giovinezza:

Paese

Paese,
anello di sole.

Pianterò i calcagni sull'orme dei cavalli.
Riavrò la sera, il grido dei miei anni.

Paese,
mi hanno segnato il cuore.

Libererò i rancori,
le cieche solitudini come farfalle
perse nella notte.²³⁵

L'immagine legata al proposito di piantare i calcagni nell'orme dei cavalli, se può suggerire un gioco infantile, dà anche l'idea del proposito di Landi di recuperare la giovanile vitalità, di entrare in rapporto con gli uomini, allontanando da sé tutti i termini negativi del vivere.

Ma questi momenti positivi sono episodi rari.

La metafora iniziale "paese / anello di sole", che costituisce l'intera brevissima prima strofa, è sufficiente, nella sua concisione estrema, a raffigurare il significato del luogo, la sua forza

²³⁴ M.Landi, *Via, dalla Terra*, Vallecchi, Firenze, 1959, p. 14

²³⁵ *Ibidem*, p. 13

simbolica, quasi attuando l'invito eista a suggerire più che dire, sia dal punto di vista descrittivo che emozionale.

Se le poesie sulla guerra erano calate nella realtà dolorosa di eventi tragici (e in questo può farsi consistere il loro "eismo"), quelle dedicate alla terra, intimamente collegate alla nostalgia della fanciullezza, all' "infanzia che ti perpetua angelo"²³⁶, sono le meno costrette in un programma e le più liriche, pur lontane da qualsiasi sentimentalismo.

Bàrberi Squarotti osserva che:

Landi ha dietro di sé un percorso [...] di aspro colorista di luoghi e di sensazioni e di sentimenti, affrontati con un'acre violenza che riscatta il suo discorso dal livello comune della provincia lirica italiana (nell'accezione da neoermetica a realista). L'espressionismo scontento dei suoi momenti migliori ha una sua nota di terra e di sangue grezza, forte, che acquista durata al confronto con le molte decezioni idilliche e contemplative del dopoguerra [...]²³⁷

Tuttavia neppure in queste liriche Landi riesce a ricordare con animo disteso: spesso si affollano immagini che riemergono dal profondo, ci sono rimpianti, sensi di colpa verso la Maremma, una sorta di madre, ("la Maremma piena dei miei anni / ha regolato questa vita / con le sue ombre al vento"²³⁸) capace di impartire degli insegnamenti a lui, "ragazzo dagli occhi di ramarro" che però non ha seguito gli ammonimenti ricevuti, gettando "la testa al vento, il cuore alle ombre"²³⁹.

La terza, ed ultima tematica, intorno alla quale è possibile raggruppare alcune poesie delle due raccolte in esame è rappresentata da un disagio esistenziale, nelle prime due raccolte serpeggiante, poi progressivamente sempre più tragico e devastante, a partire da *Via, dalla Terra*, argomento del prossimo paragrafo. Nelle poesie che attengono a tale tematica Landi aderisce meno alla realtà esteriore e comincia a ripiegarsi sempre più verso la sua sofferenza. Inizialmente però Landi, anche nelle liriche dove si percepisce marcato un senso di ansia e di impotenza, persiste nello sperare, nel cercare Dio. In quest'ottica è opportuno leggere la seguente poesia, il cui titolo è stato scelto dall'autore per identificare la raccolta:

Speranza da inventare

Spauri in quest'abnorme aria di specchi
con le braccia nel vuoto; è la tua vita
appesa come un otre. Uomo, rassegnati:
una certezza è questa: oggi s'aspetta
l'altra metà del ponte in mezzo all'alghe,
e l'alghe ci somigliano
rose dal flutto che ha sommerso i muri.

Ha bisogno di te questa paura:
noi dovremo inventare la speranza.²⁴⁰

Landi, rivolgendosi ad un "tu" rappresentativo dell'intera umanità, raffigurata in un atteggiamento di impotenza ("Spauri [...] con le braccia nel vuoto") e di estrema instabilità ("è la tua vita appesa come un otre"), ha tuttavia la volontà di inventare o meglio di trovare

²³⁶ M. Landi, *Biglietto*, in *Storia a pezzi*, cit., p. 15

²³⁷ G. Bàrberi Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Universale Cappelli, Bologna, 1968, p. 147

²³⁸ M. Landi, *A Casadio*, in *Speranza da inventare*, cit., p. 13

²³⁹ M. Landi, *Storia a pezzi*, cit., p. 24

²⁴⁰ M. Landi, *Speranza da inventare*, cit. p. 39

(nell'accezione latina del termine) la speranza. L'immagine "oggi s'aspetta l'altra metà del ponte in mezzo all'alge", se suggerisce un ricordo del fronte, esprime l'auspicio che, prima o poi, quel ponte si saldi di nuovo e si possa riprendere il cammino spezzato.

La cadenza pacata degli endecasillabi, pur nella amara constatazione del presente, esclude la disperazione da questa lirica rappresentativa dell'intera raccolta.

Anche in *Nota* Landi esprime chiaramente il desiderio di non cristallizzarsi nei suoi problemi e l'aspirazione a un po' di pace e serenità:

Nota

Stanco d'essere con me, stanco di sangue,
della mia testa, crisantemo di vetro.
Sognerò sempre una fetta di mondo
fresca come un'anguria
perché i pensieri inondino gli occhi,
perché la luna trovi la stanchezza
per la mia testa, vetro nella nebbia,
come dormono i nidi sulle voci.²⁴¹

Il verso iniziale parla di una stanchezza esistenziale più che di una stanchezza fisica, di una fragilità del proprio io, evocata due volte dal termine "vetro".

I versi lunghi, quasi tutti endecasillabi, rallentano il ritmo, a sottolineare l'aspirazione alla quiete interiore.

Le metafore ricercate di stile ermetico, usate per definire la sua testa ("crisantemo di vetro"; "un vetro nella nebbia") contrastano con l'analogia semplice, nell'immagine come nel lessico, tra un angolo di mondo dove vivere senza problemi e una fresca fetta d'anguria.

In *Quest'ora* è ancor più evidenziato il sentimento di insoddisfazione e di fallimento:

[...] la vita è una pietra
[...] Mi sfuggono orizzonti
appena giungo a un angolo,
[...] sono un uomo che cerca il suo cielo
[...] Cos'aspetti, uomo lungo,
a rassegnarti all'ottuso destino?²⁴²

Ma la domanda finale "cos'aspetti a rassegnarti?" è la riprova che sono attivi ancora il desiderio, e la forza, di non soccombere, di reagire ad una sorte negativa.

In *Dicevi, ragazzo* Landi si chiede cosa sia il "groviglio continuo"²⁴³ che sente dentro e che "vuole stendersi"²⁴⁴ e soprattutto emette addolorato un'invocazione:

Oh, potessi sciogliere un nodo,
quello che inizia la storia
e farne una corda tesa e serena!²⁴⁵

²⁴¹ M. Landi, *Speranza da inventare*, cit. p. 9

²⁴² M. Landi, *Speranza da inventare*, cit. p. 5

²⁴³ M. Landi, *Storia a pezzi*, cit., p. 21

²⁴⁴ *Ibidem*

²⁴⁵ *Ibidem*

In molte liriche Landi esprime condizioni e sentimenti personali, che sono al tempo stesso rappresentativi di modi d'essere e di sentire propri dell'umanità in genere: così il desiderio "di una corda tesa" su cui distendere in modo sereno la storia può ugualmente coinvolgere la sua vita e il destino di tutti.

Siamo ben distanti da certi tecnicismi fini a se stessi di gusto ermetico: qui siamo calati nella realtà dolorosa di un profondo disagio.

E quando il discorso coinvolge di più il poeta, quando l'ansia prende il sopravvento, il linguaggio cambia, diviene più incisivo e meno evocativo: solo l'ultimo verso, quello che suggerisce un futuro rasserenato ("e farne una corda tesa e serena") è un endecasillabo.

Ma, tra tanto tormento, c'è ancora la consolazione di potersi rivolgere a Dio, di poterlo almeno cercare, se ancora non è stato trovato.

E' particolarmente significativa in questo senso la poesia *Io so che qualcosa*²⁴⁶: Landi, che ogni sera deve fare i conti con i pensieri angosciosi che si accavallano nella sua mente ("chiedevo la grazia di una benda / per questa ressa d'orizzonti / che salgono ogni sera / sopra le mani vuote"), è ancora convinto che la sua sorte cambierà ("Eppure / il cielo tocca tutti sulle labbra: / io so che qualcosa mi aspetta").

Nel Landi delle due raccolte esaminate, se il Neorealismo è rintracciabile limitatamente ad alcune tecniche stilistiche, talvolta è obiettivamente lontano anche l'Eaismo, fatta eccezione dell'esigenza di essenzialità; d'altronde, se talune analogie azzardate ricordano quelle di alcuni ermetici, il profondo lirismo di tante poesie manifesta chiaramente che non è il proposito di un virtuosismo tecnico a prevalere nel poeta.

Landi, in definitiva, non può essere inquadrato pienamente in nessun movimento determinato, già dalle sue prime opere, che avrebbero potuto maggiormente risentire del programma "eaista"; la prossima raccolta in esame, *Via, dalla Terra*, lo confermerà.

²⁴⁶M. Landi, *Speranza da inventare*, cit., pp. 28-29

2. *Via, dalla Terra* (1959)

La continuità tra questa raccolta e le due precedenti è costituita dall'adesione di Landi alla realtà esteriore: nelle venti liriche che compongono *Via, dalla Terra* Landi è infatti ancora calato nel mondo degli affetti, nel ricordo della terra natale e della fanciullezza; tuttavia sarà l'ansia il tema prevalente, la "parola-chiave di sempre",²⁴⁷ come sottolinea Giuseppe Favati, congiuntamente alla ricerca di Dio e del perché dell'esistenza.

Bruno Sullo, in una citata conferenza su Landi, disse infatti:

Le liriche della raccolta hanno a mio parere due caratteristiche: il legame stretto con le cose, e la ricerca strenua, talora affannosa, mai di maniera, dei 'come' e dei 'perché' della vita. Il mondo fisico della terra, gli alberi, le case, l'asfalto, la città, le ragazze, il padre, sono sempre presenti [...] ma [...] questo restare nella terra eppure venirne via è un tarlo continuo del poeta, che Landi avverte con grande lucidità: lo sente pericoloso, angosciante, eppure gli affida il significato di se stesso e la propria salvezza esistenziale [...]²⁴⁸

In *Speranza da inventare* e in *Storia a pezzi* molte liriche parlavano già di disagio esistenziale, di insoddisfazione, di ricerca di un Dio consolatore e di un angolo di mondo dove vivere senza tormenti; a partire da *Via, dalla Terra*, opera allineata per le sue tematiche con la produzione successiva, Landi si dimostra sempre meno capace di sperare, sempre più preda di un'ansia patologica, che lo devasterà, gli renderà la vita piena di ossessioni e di sofferenze.

Successivamente Landi sarà sempre meno interessato alla funzione comunicativa della lingua, fino ad arrivare, a partire dagli anni Sessanta, a sperimentazioni che, per molti, non sono le sue prove migliori.

Il suo linguaggio si contrarrà, si fratterà, su un piano sperimentale che può rimandare alle esperienze della neo-avanguardia: ma questa smagliatura tra significato e significante, più che una "moda" o un vizzo, sembra lo specchio di una sofferenza psichica profonda, di una vera psicosi.

Questi esempi di seguito riportati possono essere di chiarimento:

Sembra

45X72X= presso la tomba di Zarù
sui monti della Tranquillità:

10 - 9 -8-7

(diecinoveottosette)
in soliloqui, soli-
loquio.

E

10 -5 - 42 (o) triliardi di

"ma"

per quanti anelli, atomo, muro
(chiama y- Naer
a 7). U filon di paglia.

E

.....

45X72X=5

²⁴⁷ G. Favati, *Piazza Grande, Antologia critica di poeti dell'area livornese*, cit., p. 13

²⁴⁸ B. Sullo, *Presentazione del poeta e pittore livornese Marcello Landi e lettura di alcune sue opere visive*, cit., p. 2

Un
alla ruota
terno senza peso
di
CHI? ²⁴⁹

La città

La
città, la città, la città
zero 9 zero 8 zero 8, zero 6,
zero zero zero (i saltimbanchi,
i musicisti, i commedianti...)

Oiè, oiè, oiè,

[...]

La

città. La città
s'invoca di folla, i licantropi
tornano, tornano, tornano,
la terra
alzerà, tra poco, le braccia
di fuoco,

di fuoco, come lingue di fuoco,
la terra.

[...] ²⁵⁰

In *Via, dalla Terra* Landi è ancora lontanissimo dalle bizzarrie tipografiche, dall'incomprensibilità; i poeti per lui ancora non “hanno stracciato il patto con l'endecasillabo”²⁵¹: questa raccolta chiude un ciclo nella poesia di Landi che, per tutto l'arco degli anni Cinquanta, crede, o si sforza di credere, al potere consolatorio della poesia per uscire dall'ansia e dalla solitudine, e soprattutto è capace, pur tra mille dubbi, di sperare. La poesia che dà il titolo alla raccolta, su cui vale la pena dilungarsi, è una poesia “sui generis”, in quanto in essa Landi non è completamente assorbito dal tarlo dei suoi pensieri che progressivamente lo estranieranno sempre più dalla realtà:

Via, dalla Terra

Siamo stanchi di zappare la noia
nel vuoto mondo di nafta,
anche la morte ci stanca.

Questa palla di terra
ha fatto il suo tempo.

Vogliamo l'erba dei nostri padri
che forse ci furono figli.

²⁴⁹ M.Landi, *La prova dei pianeti*, Trevi Editore, Roma, 1968, p. 38

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 21

²⁵¹ *Ibidem*, p. 18

Anche il giuoco
non ha corpo né età.

Troveremo il filo
dell'aquilone.
Riavremo le rondini azzurre,
l'erba di coloro che non furono morti.
Oggi la morte ci stanca,
ci stanca.

Questa palla di terra
ha fatto il suo tempo.

Riavremo le rondini azzurre
che ci conducono a Dio.²⁵²

Landi è ben ancorato alla realtà, calato nel mondo attuale, anche se esso gli appare “vuoto” e inquinato. Il pianeta Terra è visto proprio in una immagine negativa: una palla di terra da zappare, che ormai ha dato tutto quello che poteva. Si può forse risentire l'eco della poesia cosmica del Pascoli e del suo “atomo opaco del male” in questo ridurre il mondo (che sembra essere guardato da un punto d'osservazione al di fuori dalla Terra stessa, come suggerisce il titolo) a una sfera sterile, a “un vuoto mondo di nafta”, a “una palla di terra / [che] ha fatto il suo tempo”.

Landi in questa lirica rivela una coscienza ecologista “ante litteram”: alle soglie del “boom” economico degli anni Sessanta, egli aveva intuito i pericoli insiti nel progresso, nell'industrializzazione sconsiderata, e questa presa di coscienza, non forzata ma sinceramente condivisa, rispecchia in pieno il programma eaista e si può forse dire che *Via, dalla Terra* di fatto sia l'unica poesia eaista della raccolta.

In essa Landi, parlando a nome dell'umanità, alterna momenti di noia e stanchezza profonde (“Siamo stanchi di zappare la noia”) con momenti di apertura alla speranza, alla caparbia volontà di credere che quello che sembra perduto sarà riconquistato: Landi rivendica un mondo a misura d'uomo (“Vogliamo l'erba dei nostri padri”), ma soprattutto ha fiducia in un futuro positivo, dove verrà riconquistata una vita serena (“Troveremo il filo dell'aquilone”) e sarà possibile avere di nuovo la protezione divina (“Riavremo le rondini azzurre / che ci conducono a Dio”).

In *Speranza da inventare* erano già stati anticipati sia il tema di Dio sia quello dell'industrializzazione, a proposito del quale, nella poesia *L'uomo fugasse la sua ombra*, Landi aveva invocato che:

[...]l'uomo fugasse la sua ombra
che lo incatena al grido della ciminiera,
al brullo piatto,
ai ferri che hanno ucciso la speranza
di cantare sui prati.
[...]²⁵³

L'accenno al mondo operaio, anche in questo caso, è solo apparentemente avvicinabile al neorealismo: Landi non simpatizzò mai con la sua aggressività sociale; nei suoi versi, più che

²⁵² M. Landi, *Via, dalla Terra*, cit., pp. 8-9

²⁵³ M. Landi, *Speranza da inventare*, cit., pp. 35-36

l'epopea del proletariato, c'è una profonda nostalgia per un mondo senza ciminiera, l'espressione di un'utopia idillica.

In entrambe le poesie siamo ben lontani dal lessico "basso" spesso adottato dai neorealisti, nell'intento di confrontarsi con la lingua comune: termini come "zappare", "nafta", "ciminiera", alcuni dei quali fanno parte di metafore ("zappare la noia", "mondo di nafta"), non precludono l'esito musicale e lirico.

Ancora in merito al rapporto della poesia di Landi con i temi della realtà oggettiva e anche sociale, e quindi in merito ai nessi con l'universo neorealistico, c'è un'ultima poesia in *Via, dalla Terra* di cui parlare: *Minore*. Come suggerisce il titolo, l'argomento è "leggero", stranamente semplice; è un'"istantanea" di un gruppo di giovani in Vespa, il celebre ciclomotore degli anni Cinquanta, tuttora sul mercato:

Minore

Che vespa! Oh mondo...bell'ilare vento
tra motorelle e gonne: Non si pensa
sul bilico dell'asfalto. Hai il sole amico
e l'aria è una fanciulla tra le braccia
che colma del suo amore ogni paese.
Ragazza, dove vai? Giovine bruno
con bandierina: anch'io porto il mare
e il cielo in viso per la bella meta
di non pensare. E vacui andremo in fondo
a un giorno senza peso, da imbucare
quasi fischiando, da notizia allegra.²⁵⁴

Questa poesia si distingue nettamente nel panorama di Landi per la spensieratezza che emana. Forse alla base c'è un ricordo autobiografico di una gita al mare; o forse c'è l'invidia per i giovani che vivono la loro giovinezza senza carico di problemi, giovani in cui egli non sa identificarsi. C'è, in questi versi, un tratto che richiama la fresca purezza di Umberto Saba, quando in *Goal* descrive con simpatia una partitella senza pretese, che ha il potere di trascinare nella gioia e nella disperazione le due squadre.

Qui Landi vince, come dice Siti, una "scommessa difficile"²⁵⁵: "far coincidere un abbassamento figurale con la permanenza del verso più nobile di tutta la tradizione"²⁵⁶. Gli undici endecasillabi sciolti, infatti, non stridono con l'argomento "leggero", che anzi nobilitano; d'altra parte, anche in questa lirica una costante dell'universo di Landi è ben presente con l'accento "alla bella meta" di non pensare; per un momento ha la prevalenza l'impulso di abbandonare i tormenti consueti ed assaporare la bellezza "di un giorno senza peso", evento che, conoscendo poesie di ben diverso tono, sappiamo quanto sia raro.

Il secondo tema anticipato da Landi in *Speranza da inventare* è quello di Dio, il cui ruolo era stato di muto testimone del tormento e dell'ansia del poeta ("Non ho sillabe a parlare di me [...] Signore [...] Ho raggiunto ogni limite [...] sono un uomo che cerca il suo cielo"²⁵⁷; "[...] non sia la vita un ciottolo, una foglia, / un suicidio che combatte i giorni, / Dio"²⁵⁸). Nella terza raccolta l'accento a Dio è meno superficiale, come attestano due poesie molto intense: *Fa che il mio tarlo* e *C'è un Dio*.

²⁵⁴ M. Landi, *Via, dalla Terra*, cit., p. 22

²⁵⁵ W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, cit., p. 57

²⁵⁶ *Ibidem*

²⁵⁷ M. Landi, *Quest'ora*, in *Speranza da inventare*, cit., pp. 5-6 (*passim*)

²⁵⁸ M. Landi, *38° Parallelo*, *Ivi*, p. 40

Se nei versi finali della poesia *Via, dalla Terra*, più che il depositario di affanni Dio rappresenta la loro cessazione (“Riavremo le rondini azzurre / che ci conducono a Dio”), in armonia con l’ottica positiva di tutta la lirica, nella seguente poesia è di nuovo presente l’angoscia provocata dal continuo susseguirsi, nella mente di Landi, di pensieri tormentosi:

Fa che il mio tarlo...

Fa’ che il mio tarlo, Dio,
serva a qualcosa, a non far crescere il buio
su muri di spavento.

Fa’ che un giorno,
nel viso di una donna o di una pietra
la musica di te riscopra il mondo.

Fa’ che una tregua
si affidi alla pazienza delle foglie,
al tempo che fa spegnere i colori.

Sorreggi il busto nero di paura
dentro di noi, dà forza di morire.

E’ l’ora
che le Tue braccia sappiano di cielo.²⁵⁹

La poesia è strutturata come una vera e propria preghiera, come suggeriscono anche le quattro “invocazioni”: c’è un affidarsi del poeta a una figura comprensiva che gli faccia superare le difficoltà, anche quella estrema della morte, lo accolga benevolmente in un abbraccio.

I versi brevi, soprattutto verso la fine, si alternano ad endecasillabi, il metro prediletto da Landi quando l’ansia cede ad un sentimento di speranza o di calma.

Anche nella seguente poesia, in cui il poeta sembra finalmente aver raggiunto un momento di pace e di fiducia in Dio, l’andamento posato degli endecasillabi suggerisce una inusuale sensazione di serenità:

C’è un Dio

Un Dio c’è, nelle parole oscure
che lo spavento, sempre, ti compone
tutta la vita. E questo verso chiede,
col cuore nelle mani, la salvezza
dagli uomini: di te più saggi un soffio.
Un Dio c’è, se varcherai il tuo muro
che l’ombra allunga, copre l’orizzonte,
t’inonda di manciate d’aria nera,
se il precipizio colmerai nel salto
col tuo sorriso...Un Dio c’è, ragazzo:
nei folli giorni forse là che attende
di ritrovarci sulla sabbia bianca.²⁶⁰

²⁵⁹ M. Landi, *Via, dalla Terra*, cit., p. 16

²⁶⁰ *Ivi*, p. 28

La ripetizione insistente dell'asserto "un Dio c'è" può però suggerire un'altra chiave di lettura, relativa alla convinzione da parte del poeta della presenza di Dio o alla volontà, all'auspicio che essa non sia illusoria.

In effetti la religiosità di Landi, più che in una fede consolatoria, sfocia nella ricerca continua, ora disperata ora più fiduciosa, di un'entità benevola che metta fine ai suoi pensieri angosciosi, alle sue domande sul vero scopo dell'esistenza; ma questo Dio, a cui Landi ora si rivolge con un grido, ora con una preghiera, non riesce a liberarlo, in molte poesie di *Speranza da inventare* "dall'ansia dentro" (*Toccata*), "dalla molla nera" dei suoi incubi (*Un calcolo di fiore*), dalla "lastra dell'angoscia" (*L'uomo fugasse la sua ombra...*).

Nonostante scarsissime eccezioni, l'ansia, filo rosso che serpeggia nelle tre raccolte, raggiunge in *Via, dalla Terra* i suoi vertici più alti; nessuno, Dio compreso, riuscirà a sollevare Landi dal suo tormento; i rari momenti di serenità di *Paese* o di *Minore* non sono sufficienti a dare un'impronta diversa alla raccolta.

E' Landi stesso a dire che si sente un diverso ("Io non sono di questo paese / la mia gente si perde fra le stelle")²⁶¹, che ha la consapevolezza di soffrire più degli altri ("L'ansia tu non conosci. Né immagine / ha, e voce, lo strazio d'una pietra")²⁶², che sa con chiarezza in quale modo subdolo l'ansia si impossessa di lui:

Ansia ritorna

Ansia ritorna a mo' d'antica serpe,
limio errabondo. E passerà: passata
a mo' di robivecchi tornerà
come la ruggine. E dura, come la lima dura.

[...]

Ansia ch'è qui, torna, ti logora,
rimane²⁶³.

Landi, "uomo allo scoperto",²⁶⁴ darà prova di una crudele auto-analisi in due poesie successive al periodo esaminato nel presente lavoro; nella prima egli si riconosce quasi una innata patologia:

[...]

forse il mio sangue fu sempre malato,
non sono mai andato d'accordo
con i canti sull'aia

[...]²⁶⁵

Nella seconda, in cui lucidamente ammette i suoi problemi di ordine psicologico ed affettivo, Landi anticipa le sperimentazioni future, l'intento di voler abbandonare una poesia evocativa:

[...]

Non ho più nulla da dire
ed oggi una poesia è un tesoro per me,
mutilato di nervi e di cuore.
Non voglio dire di che cosa parlavo

²⁶¹ *Ivi*, p. 10

²⁶² *Ivi*, p. 21

²⁶³ *Ivi*, p.38

²⁶⁴ G. Favati, *Piazza Grande, Antologia critica di poeti dell'area livornese*, cit., p. 11

²⁶⁵ M. Landi, *Io non so quale fu il mio paese*, in *Le poesie*, cit., p. 56

nella mia età più fresca. Di amore
e dolore, ideali e stanchezza, sapute cose
per folgoranti endecasillabi.
[...]²⁶⁶

La breve lirica *Fine possibile*, quasi a conclusione della raccolta, dimostra, però, come anche nei momenti di maggiore drammaticità e solipsismo i “folgoranti endecasillabi” siano il metro più amato:

Ora,
di là dai vetri guardi il fumo
distratto sulla neve, il freddo che hai nel cuore

ombra le case, chiude gli orizzonti
e la speranza gela. Anche l'amore è un peso tra le mani.²⁶⁷

In questa pur brevissima lirica, l'alternanza di versi brevi e lunghi nasconde i tre endecasillabi (“Ora, / di là dai vetri guardi il fumo”; “ il freddo che hai nel cuore / ombra le case”; “Anche l'amore è un peso tra le mani”), che, benché occultati, imprimono musicalità al testo.

Nella lirica appena ricordata Landi sembra prevedere come possibile destino (suo o dell'umanità?) un mondo freddo, senza speranza e senza amore.

Via, dalla Terra è la raccolta dove è tangibile, più che altrove, il “male di vivere” di montaliana memoria, l'amara consapevolezza di non poter raggiungere la felicità.

Se tale tema svolto dalla poesia di Landi può sollecitare un riferimento al poeta che nel Novecento italiano è diventato il cantore per antonomasia di esso, ovvero Montale, che, davanti alla pena dell'esistenza dell'intero mondo vivente, si rifugia in un rigoroso scetticismo e in un profondo distacco emotivo, ben diversa appare la situazione di Landi; davanti al “male di vivere”, questi, infatti, non riesce a raggiungere l'indifferenza, ma si smarrisce nella sofferenza e in un'ansia continua e devastante, che lo isoleranno ulteriormente dal resto del mondo.

Messa in evidenza questa differenza sostanziale, alcune poesie di Landi suggeriscono tuttavia echi montaliani, come ad esempio *Estate* e *Sole* :

Estate

E' una pagina bianca, è una strada
supina d'asfalto. E come il silenzio ci sfugge
sui monti tremuli, dietro le siepi ironiche,
tra le zolle umiliate, tra le case senza ragione
nel sole. Che pagina bianca [...]
è il cielo [...] Pare una statua il mondo, chiede il silenzio [...]²⁶⁸

Sole

²⁶⁶ M. Landi, *Discorso*, *Ivi*, p. 61

²⁶⁷ M. Landi, *Via, dalla Terra*, cit., p. 37

²⁶⁸ *Ivi*, p. 15

Stanchezza d'afa ci trovò colmati
d'anni e di tedio a un sole di sgomento
sui nidi alto, sulle terrazze chiuse.
[...] Tutto è pietra
madida in sonno, di fatale sonno
fermo tra i gridi, le speranze, il tempo
ch'è un giro di paura ed è una fola
esile d'aquilone tra lo spazio.²⁶⁹

Lo scenario è ancora quello di *Meriggiare pallido e assorto*: un paesaggio estivo immerso nel sole abbagliante, nell'afa, nel torpore, quasi pietrificato e surreale, delineato senza alcuna concessione a un gusto esteriore o bozzettistico; anche il tono, amaro e disilluso, ed il linguaggio incisivo permettono l'analogia con il grande poeta ligure.

Il discorso su *Via, dalla Terra* può essere concluso, come si era iniziato, con una poesia che si distacca dalle altre, sia per l'argomento che per il linguaggio: *Padre*. Ormai l'Eaismo è un ricordo, il ripiegamento di Landi su se stesso, nel suo "universo", sempre più disilluso, amaro, è totale.

Il mondo degli affetti, nella poesia di Landi, è una presenza marginale, sicuramente in modo inversamente proporzionale all'importanza che certi legami ebbero nella sua vita: la madre, il padre, la moglie, la figlia l'adorato nipote, sono stati gli affetti più cari e il punto di riferimento in tanti momenti difficili, ma sono quasi assenti nella poesia di Landi, per una sorta di estremo pudore, di ritrosia ad esprimere i propri sentimenti.

Nelle poesie degli anni Cinquanta talvolta è balenato il nome di una donna, l'accento ad una fugace storia d'amore. In *Facile*, una poesia avvicinabile alla già citata *Minore* per il tono, tra divertito e leggero, gli accostamenti insoliti (la donna è ricordo di un "biondo paese"; il suo viso è un "azzurro clarino", un vestito) fanno quasi identificare questa figura umana con il paesaggio, ma non c'è un vero rapporto, d'amicizia o d'amore, tra il poeta e la donna, e tutto si limita a una piacevole, ma fugace e ancora illusoria apparizione ("la tua fuga è un vano arcobaleno / che a sera muore"):

Il tuo viso è un vestito
in mezzo alle rondini,
il tuo viso è un azzurro clarino,
porti sempre un biondo paese,
l'aria di verdi carri.
[...]
Ti sta bene il grembiule
con le teste dei fiori
ma non voltare il tuo cuore se corri,
biondo paese.

Mi diverto a chiamarti così,
cantiamo assieme il mottetto
[...]
e la tua fuga è un vano arcobaleno
che a sera muore
in un biondo paese.²⁷⁰

²⁶⁹ *Ivi*, p. 27

²⁷⁰ M. Landi, *Speranza da inventare*, cit., pp. 18-19

Di ben diverso tono è *Padre*, l'unica lirica, nelle tre raccolte, in cui Landi si rivolge lungamente a un familiare; in *Dopoguerra*, come abbiamo visto, egli aveva spiegato come il ricordo della madre, al fronte, gli avesse reso possibile sopportare la guerra; da ciò si può dedurre un rapporto con lei sereno e gratificante.

Nella poesia *Padre*, posta quasi alla fine di *Via, dalla Terra*, Landi sente il bisogno di rivolgersi al genitore in occasione della sua morte; si percepisce un forte dolore per l'incomunicabilità che ha sempre caratterizzato il loro rapporto:

Padre

Ora che non ci sei più, padre,
(non ti fermavi mai, ci salutavi sempre...)
l'aria della tua anima è rimasta, ti ha liberato il viso,

ora che più non ci sei, padre.

Ogni notte mi parli, ora tu sai
quel che cercavo in te, da amico a amico.
Si dice "Ci troveremo lassù". Lassù andremo
come in quel sogno di ragazzo. "Era al tramonto
che uscimmo sul sentiero del bastione
ridendo..." Ma fu soltanto un sogno.

Io non conosco padre, il viso del tuo bene,
so che parlavi di me, talora, agli amici,
ai vecchi seduti, d'estate, nel villaggio infelice
lungo i muri succhiati dal sole. Dicevi
"Marcello, mio figlio, gli hanno stampato un libro
ma non sa cosa vuole..."
Ma tuo figlio sentiva, quando il sole nasceva
come tu fossi lontano.

(Una parola
per il tarlo del figlio, una parola
per la lunga inquietudine...)

Ogni notte mi parli, ogni notte mi parli:
ora tu sai, se toccheremo il cielo
insieme, un giorno, e prenderci per mano
ora che più non ci sei, padre.²⁷¹

Il titolo suggerisce un riferimento all'omonima poesia di Camillo Sbarbaro, incentrata sul profondo affetto del poeta ligure per il genitore, una persona ricca di umanità e di dolcezza verso i figli.

Le due liriche, accomunate dal titolo, si rivelano però antitetiche: tanto i versi di Sbarbaro sono celebrativi del padre, quanto quelli di Landi vogliono sottolinearne la lontananza affettiva, la freddezza.

²⁷¹ M. Landi, *Via, dalla Terra*, cit., pp. 31-32, (*passim*)

La poesia di Landi è l'espressione dolorosa di un mancato rapporto, il rimpianto di una comprensione paterna non avvenuta; è la confessione di una distanza, fra due persone e due mondi, e di una incomunicabilità che non potrà più essere colmata se non nell'aldilà.

Dal punto di vista stilistico questa poesia si distingue dalle altre per vari motivi: manca la concisione, mancano le metafore (ad eccezione di quella dei "muri succhiati dal sole", immagine aspra di sapore montaliano), manca il ritmo impresso dai prediletti endecasillabi (che sono concentrati nella strofa di sei versi); il raggruppamento dei versi, di varia lunghezza, è diverso per ognuna delle sei strofe, ad esclusione della prima e della penultima.

Questa lirica è una sorta di dialogo col padre, al quale infatti il poeta si rivolge direttamente (anche in *Dopoguerra* Landi si era rivolto, con lo stesso vocativo, alla madre e anche in quella poesia erano lontane suggestione ermetiche); l'inserito di parlato, con l'iniziale anacoluto ("Marcello, mio figlio, gli hanno stampato un libro"), insieme alla metrica libera, sono anche questa volta ricollegabili alla poesia neorealista, che spesso, assorbendo caratteristiche della lingua comune e parlata, assumeva un tipico tono colloquiale.

Per completare il discorso su Landi non è possibile non accennare al rapporto, nella sua opera, tra poesia e pittura.

Molti dei passaggi più significativi e delle metafore più efficaci, nelle poesie delle tre raccolte prese in esame, sono spesso collegati a colori ricorrenti, come l'azzurro, il bianco, il nero, il rosso, tutti con una valenza ben precisa: l'azzurro è connesso con le rondini, simbolo dell'aspirazione al cielo, con qualche figura femminile o con un raro momento di pace; il bianco è spesso associato alla morte; il nero e il rosso, pressoché equivalenti, sono in relazione con l'incubo, l'ansia, la paura.

Per Landi azzurre sono le rondini, spesso presenti in poesie sulla Maremma ("ma sì, le ragnatele blu delle rondini [...] davanti ai fuochi / persi dei monti")²⁷² o quando si parla di Dio ("riavremo le rondini azzurre / che ci conducono a Dio")²⁷³; azzurro è il volto di una donna ("[...] tu andrai / lieve a sorprendere le zolle, senza memoria, / il viso azzurro al mare [...]")²⁷⁴; azzurra è infine la notte, uno dei pochi momenti in cui il poeta raggiunge un po' di calma ("Non so parlare della notte azzurra / [...] o notte [...] dolce notte")²⁷⁵.

Il bianco rimanda alla morte: sono "bianchi di morte" i compagni commilitoni;²⁷⁶ è pallida la morte stessa ("Ho promesso di vincere la morte / consumando il terrore ogni giorno / per mutarla in una pallida amica")²⁷⁷; il davanzale è "bianco come una lapide"²⁷⁸.

Ma i colori che danno un'impronta particolare, alla poesia come ai quadri di Landi, sono il rosso e il nero.

Assai raramente il rosso è associato all'area semantica più appropriata, come il sangue, o i tetti delle case; più spesso e, soprattutto, in modo assai più efficace, è, insieme al nero, la spia di un disagio profondo e totale.

Il rosso ed il nero di molte opere pittoriche rimandano alle poesie, a partire dai titoli, assai significativi: tra i molti quadri dove il rosso è il protagonista, come *Faro* e *Mosso* (Cfr. tavv. n. 26 e 27), è interessante *Ossessione* (Cfr. tav. n. 21), le cui rosse e confuse pennellate, se si differenziano molto da quelle delle altre opere per la loro corposità, sono quasi la perfetta

²⁷² M. Landi, *Cecina*, in *Storia a pezzi*, cit., p. 23

²⁷³ M. Landi, *Via, dalla Terra*, in *Via, dalla Terra*, cit., p. 9

²⁷⁴ M. Landi, *Estate*, *Ivi*, p. 15

²⁷⁵ M. Landi, *Non so parlare...*, in *Speranza da inventare*, cit., p. 12

²⁷⁶ M. Landi, *Dopoguerra*, *Ivi*, p. 26

²⁷⁷ M. Landi, *Sarà*, in *Via dalla Terra*, cit. p. 7

²⁷⁸ M. Landi, *Ics*, *Ivi*, p. 22

trascrizione di due metafore: “paura fonda di carminio”²⁷⁹, che lascia intuire come il rosso sia per Landi il simbolo di un mondo, spesso inconscio, fatto di paura e di angoscia; e “tizzo d’angoscia”²⁸⁰, che raffigura efficacemente la percezione di un tale sentimento da parte di Landi come un fuoco che devasta la sua mente (e le pennellate rosse possono suggerire anche delle fiamme, oltre che una folla di pensieri ossessivi).

Nel quadro *Solitudine* (Cfr. tav. n. 24) è il nero a prevalere, insieme al bianco, che, come sappiamo, non ha in Landi una valenza positiva. Si tratta di uno dei soliti paesaggi deserti, dove si possono riconoscere una strada, un orizzonte, forse un cipresso bianchi, immersi in un nero totale. E chissà se quella forma affusolata non sia proprio Landi stesso, “l’uomo lungo” “che cerca il suo cielo”²⁸¹, forse rintracciabile anche nei versi “il cipresso, lassù, / alto come un improperio [...] lungo come un uomo / porterà sempre la nuvola nera”²⁸². Dove l’immagine della “nuvola nera” può alludere agli incubi, all’ansia, alla fragilità dell’autore...

Tra strade, cieli, gabbiani, orizzonti, alberi scheletrici, falci di luna, casolari isolati, quasi costantemente rappresentati in verticale, non c’è pressoché mai una figura umana; se c’è, è minuscola, come in *Frammento n. 3* (Cfr. tav. n. 25), un’opera in cui una lettura psicanalitica può individuare in quel nero invadente l’inconscio, a cui si affaccia il poeta, o una vita di sofferenza che ha pochi squarci di luce e di gioia, simboleggiati da quel piccolo sole.

Il confronto tra pittura e poesia può essere concluso con un’osservazione su parte della produzione pittorica degli anni Cinquanta.

Alcune opere di quel periodo, cioè risalenti al periodo eaista, argomento di questo lavoro, differiscono totalmente dalle successive: sono paesaggi deserti, dal segno pulito e dai delicati toni pastello rosa, turchese, verde, arancione... immersi in un’atmosfera di calma assoluta. Leggendo queste opere pittoriche senza l’ausilio delle liriche ad esse contemporanee, che sono proprio quelle delle tre raccolte esaminate e che sappiamo accomunate dal filo conduttore dell’ansia e dell’angoscia, balzerebbe all’occhio una contraddizione evidente; conoscendo però le poesie possiamo affermare che questa “calma” è apparente, o meglio, è voluta, ricercata con determinazione, oppure che essa rappresenta il ricordo di un passato sereno.

In questo senso ci è d’aiuto la già citata lirica *Ansia ritorna...*, una delle più disperate, dov’è proprio un accenno al rimpianto della terra natale e della serenità della prima giovinezza (“Andiam sui prati, alle casette rosse, / ai melograni, a fasci di fanciulle”)²⁸³.

Anche nel quadro *Fabbrica sul mare* (1953) (Cfr. tav. n. 22), quella piccola ciminiera, quasi al margine, non invade il paesaggio: l’erba verde, rivendicata con forza nella poesia *Via, dalla Terra*, predomina in più della metà del quadro; anche la purezza del mare azzurro non sembra essere in pericolo per il piccolo pennacchio di fumo prodotto da quella fabbrichetta, col rosso tetto tranquillizzante come quello di una casetta di collina (Cfr. tav. n. 23).

Ma questi paesaggi dai tenui colori, immersi in un’atmosfera rarefatta e quasi irreale, lasciarono presto il posto ad altri paesaggi, che, anche se mantennero invariato il rigore geometrico dei primi e una stesura del colore senza impasti né sfumature, mostrarono una ben diversa tavolozza, dove il nero, il rosso, il bianco dominano quasi incontrastati, come già abbiamo evidenziato.

²⁷⁹ M. Landi, *La luna è larga*, in *Speranza da inventare*, cit., p. 16

²⁸⁰ M. Landi, *Un angelo mi teneva*, *Ivi*, p. 19

²⁸¹ M. Landi, *Quest’ora*, *Ivi*, p. 6

²⁸² M. Landi, *Porterà sempre...*, in *Storia a pezzi*, cit., p. 26

²⁸³ M. Landi, *Via, dalla Terra*, in *Via, dalla Terra*, cit., p. 38

E' stato osservato da molti come la pittura di Landi sia tutt'uno con la poesia e come con entrambi i linguaggi egli abbia saputo comunicare il suo sconforto e la sua solitudine.

Vania Partilora ha recentemente sottolineato che "non possiamo assolutamente scindere la poesia dalla pittura di Marcello Landi, nella nostra mente gli scritti e i dipinti si fanno eco [...] da splendido isolato, Landi dipinge partendo dal vero [...] la sua pittura schematica ed essenziale, legata strettamente al segno grafico, pur nella vivezza del colore, è ben lontana da quella della tradizione labronica [...]"²⁸⁴.

Ma l'intervento più completo su questo argomento è di Domenico Cara, nel 1972, in occasione di una importante mostra alla Galleria Struktura:

La pittura di Marcello Landi [...] corrisponde al suo organismo linguistico [...] Egli specifica in fondo una ricca polemica con la civiltà oppressiva, espressa in modo diverso da tanti altri, con un nitore oppositivo e indisponente spontaneo, senza evasione, pur nel riconoscibile dominio di un genere di terrore che produce una sensibile favola d'interrogativi. Tutto questo ha indubbiamente un suo carattere formale e configurante, una straordinaria complessità di sottili situazioni filosofiche e anche elegiache, che non sono eloquenti tanto quanto desidera una lettura semplicistica o intellettuale di vaga partecipazione estetica. Marcello Landi percorre i suoi paesaggi stilistici (territori di intenso rigore formale) con un'intrinseca ed omogenea avventura, senza molti elementi di comunicazione, e in un'operazione

d'indagine misteriosa che è lo specchio della sua coscienza poetica, a tratti, persino, raggiungendo le adiacenze di un purissimo infinito.²⁸⁵

Landi, citando ancora Cara, "promuove quotidiani rischi [...] affina sempre spasimi e annega la fantasia, coltiva il buio in tutta la sua nudità, senza truccare di falsa bellezza la vita [...] non cambia il gioco della propria ispirazione per un esterno adeguamento ai tempi e ai modi delle convenienze, non si ubriaca mai di pittoricismo [...] si sottrae anzi da tutto quanto con un masochismo psichico che è anche la propria individualità distinguibile [...]"²⁸⁶.

La nostra analisi di Landi, incentrata sulla produzione poetica "eaista" degli anni Cinquanta, ci ha comunque portato a dare uno sguardo anche oltre: infatti, possiamo affermare che Landi si mantenne per tutta la vita coerente con la sua filosofia, improntata su un desolato scetticismo, su un'analisi introspettiva continua e devastante, già dall'età giovanile.

E' noto come nel campo poetico come in quello pittorico egli si rifiutò sempre di seguire i ritmi di mercato, le richieste perentorie delle case editrici come dei mercanti d'arte, e ciò gli costò in termini di visibilità e di benessere economico. Se a ciò si uniscono gli obiettivi problemi di salute mentale, tali che lo obbligarono a ricorrere a cure mediche e a soggiorni in case di cura (cosa peraltro di cui non faceva mistero), si comprende in pieno come la sua vita sia stata tormentata.

Marcello Landi è un artista che merita di essere conosciuto e divulgato: nel variato panorama della poesia italiana del secondo dopoguerra, tra bozzettismo impressionistico, simbolismo, ermetismo di ritorno, neorealismo... anche la critica più recente ed attenta ha definito, un po' troppo sbrigativamente, i suoi testi "genericamente lirici"²⁸⁷, inquadrandoli nell'ambito di un "generale espressionismo toscano"²⁸⁸.

Fu obiettivamente più sensibile e lungimirante Luigi Fallacara che, nella prefazione di *Storia a pezzi*, già nel 1955, quando Landi era appena agli esordi della sua ricerca, osservò che "nella

²⁸⁴ V. Partilora, *Marcello Landi: la solitudine*, cit., p. 6

²⁸⁵ D. Cara, *Marcello Landi pittore*, in "Revisione", Edizioni ERSI, Roma, dicembre 1972, pp. 161-162 (*passim*)

²⁸⁶ D. Cara, *Marcello Landi pittore*, in "Revisione", cit., p. 161

²⁸⁷ S. Turconi, *La poesia neorealista italiana*, cit., p. 45

²⁸⁸ W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, cit., p. 284

situazione polemica della poesia italiana di oggi, la posizione della lirica di Marcello Landi è quanto mai singolare. Per chi cerca le comode definizioni, essa potrà sembrare ancora poesia cosiddetta ermetica [...]. Ma non può, d'altra parte, sfuggire l'umana angoscia da cui scaturisce, la ragione di vita che essa ansiosamente e sinceramente ricerca [...] i mezzi espressivi di cui Landi si serve sono quelli necessari, suggeritigli non dalla scuola, ma dall'istinto; sono i mezzi naturali della sua voce".²⁸⁹

E forse, a cinquant'anni di distanza, non si è saputo ancora rispondere alla domanda posta da Fallacara a conclusione del suo commento: "Dove dunque collocheremo questa poesia così originale e così umana, così singolare e così nostra?"²⁹⁰

ARCHIVIO



VOLTOLINO FONTANI

²⁸⁹ L. Fallacara, *Poesia di Landi*, in M. Landi, *Storia a pezzi*, cit., p. 5

²⁹⁰ *Ivi*, p. 8

CONCLUSIONE

Nonostante Voltolino Fontani e Marcello Landi siano stati gli esponenti più autorevoli dell'Eaismo, non è possibile relegarli nei confini rigidi di un manifesto programmatico, come abbiamo sottolineato più volte, poiché entrambi sfuggono a ogni inquadramento di corrente. Se è vero che i loro nomi appaiono legati inscindibilmente al "movimento dell'era atomica", è altrettanto vero che essi raggiunsero una propria riconoscibilità, pittorica Fontani e poetica Landi, "a prescindere" dall'Eaismo.

La loro battaglia, in seno a questo movimento, fu dura e sudata, poiché, nell'ambiente artistico della Livorno post-bellica, i "modernisti" erano in definitiva poco apprezzati, ma già dal loro esordio i due artisti mostrarono caratteristiche peculiari; ciò è confermato, come già è stato detto, dal dipinto *Dinamica di assestamento* (Cfr. tav. n. 14) in cui Fontani, proprio l'anno della pubblicazione del bando, è ben lontano dalla ricerca di chiarezza ed intuibilità proclamate dal movimento: anzi, fu proprio quest'opera ad aprire la strada alla sua pittura nucleare e alle sperimentazioni astratte degli anni Cinquanta.

Anche Landi, "accusato" di ermetismo, già nel 1949, alla pubblicazione della lirica *Programma*, che avrebbe dovuto chiarire la poetica eaista, spesso ricorse nella sua produzione poetica, come abbiamo accennato, al linguaggio analogico e metaforico proprio degli ermetici, come pure a numerosi stilemi propri della poesia neo-realista, per poi giungere, nelle opere più mature, a un personalissimo linguaggio arduo ed ellittico.

Aderire a un "ismo" ed identificarsi completamente in esso è sempre riduttivo: critici autorevoli l'hanno più volte ribadito, come Sergio Solmi che puntualizza che "i programmi sono destinati spesso a perdere di attualità e a diventare semplice oggetto di storia letteraria"²⁹¹.

Gioca quindi a favore di Landi e di Fontani il non aver mai disconosciuto l'Eaismo ma, nello stesso tempo, non essersi sentiti troppo vincolati dal suo programma.

E' altresì vero che, se negli anni Cinquanta essi avessero con più convinzione e grinta "cavalcato la tigre" dell'Eaismo, i loro nomi avrebbero potuto avere maggiore risonanza: sappiamo infatti che gli eaisti, con reale e documentata anticipazione, avevano intuito le tematiche di quella che fu denominata "arte nucleare", legata al nome di Dangelo e Baj; inoltre l'Eaismo, sebbene oggetto di tante stroncature, era portatore di un messaggio originale, per quel che riguarda il pericolo insito nel progresso a partire dalla scoperta e dall'uso sconsiderato dell'energia atomica (e il disastro di Chernobyl, risalente a venti anni fa ma ben vivo nelle sue conseguenze morali e materiali, sta a ricordarlo).

Fontani e Landi, pur caratterialmente diversi, hanno invece condiviso una notorietà non adeguata agli oggettivi meriti artistici, soprattutto a causa della loro ritrosia per ogni forma di protagonismo e per aridi meccanismi di mercato che li avrebbero allontanati dal loro mondo e dalla loro quotidianità.

²⁹¹ S. Solmi, *7 domande sulla poesia*, in G. Bàrberi Squarotti, A.M. Golfieri, *Dal tramonto dell'ermetismo alla neoavanguardia*, Editrice La Scuola, Brescia, 1984, p. 41

BIBLIOGRAFIA DEGLI AUTORI

Voltolino Fontani

Della teosofia, ms. inedito, 1937

La parte migliore della mia avversa vita, ms. inedito, 1938-40

La mia tristezza, 1938, in *Voltolino Fontani pittore della tristezza*, raccolta di alcune opere giovanili, catalogo della mostra, Livorno, 1939

La mostra di ritratto per il Premio Livorno, ms. inedito, 1939

Torrido pessimismo o verità? (Se guardo il firmamento), Altopascio, 1945

Quei giorni lieti di fanciulle bianche, *Poemetto giovanile*, ms. inedito, 1945-1946

Fanciulle spente, ds. inedito, 1945-46

Polemizzando. Iddio, la pittura e Romiti, in "Nostra via", Livorno, 15-3-1947

Il Movimento Artistico Eaista nasce a Livorno, in "Arte contemporanea", Roma, ottobre 1948

Eaismo, in "Italia Intellettuale", ottobre- novembre 1948

Il surrealismo giudicato da un Eaista, in "Arte Contemporanea", Roma, luglio-agosto 1949

Messaggio da Mathausen, Tipografia Debatte, Livorno, 1952

Il pittore Fontani sulla mostra del Tiepolo, in "Il Tirreno", Livorno, 23-7-1953)

Fattori capo-pattuglia dell'avanguardia macchiaiola, in "La Gazzetta", Livorno, 28-11-1953

Ricordo di Bartolena, in "Il Tirreno", Livorno, 21-8-1956

Montparnasse-Livorno e viceversa, in "Il Tirreno", Livorno, 15-5-1958

Seconda mostra Nucleare di Voltolino Fontani, catalogo della mostra, Bottega d'Arte, Livorno, 1958

Ai tempi della Palestra d'Arte "A. Modigliani", ms. inedito, 9-10-1962

Da piccolo volevo diventare un musicista, in "Il Telegrafo", Livorno, 17-8-1968

Sono utili le scuole d'arte?, in "Dulcamara", Livorno, maggio / agosto 1974

Breve discorso sulla giovanissima pittura livornese, ds. inedito, [s.d]

Marcello Landi

(Raccolte di poesie)

Speranza da inventare, Vallecchi Editore, Firenze, 1953
Storia a pezzi, Edizioni La Mangusta, Livorno, 1955
Via, dalla Terra, Vallecchi Editore, Firenze, 1959
Uomo a uomo, Edizioni L'Uszero, Pisa, 1964
La prova dei pianeti, Trevi Editore, Roma, 1968
Le pietre di Volterra, Nuove Edizioni Vallecchi, Firenze, 1974
La città nera, Fermenti Editore, Roma, 1976
Dietro i battenti, Nuove Edizioni Vallecchi, Firenze, 1979
Horror vacui, Trevi Editore, Roma, 1980
Malmenati orizzonti, Officina Libri, Roma, 1981
Le poesie, Editore Nuova Fortezza, Livorno, 1982
La memoria demente, Florida Editore, Roma, 1982

(Articoli)

Voltolino Fontani o la malinconia, in "Nostra via", Livorno, 15-3-1947
Giovanni Sircana o l'arte-uomo, in "Il Sentiero", Livorno, 4-5-1947
Un contatto insolito necessario ai livornesi con la pittura contemporanea, in "Giornale del Mattino", Firenze, 15-6-1957
Espongono al Grattacielo i pittori della 'Bottegaccia', in "Giornale del Mattino", Firenze, 21-6-1957
Note d'arte. La retrospettiva di Guglielmo Micheli, in "Giornale del Mattino", Firenze, 7-9-1957
Astrattismo al 'Grattacielo', in "Giornale del Mattino", Firenze, 20-12-1957
Note d'arte. Retrospectiva di Pollastrini alla Casa della Cultura, in "Giornale del Mattino", Firenze, 20-11-1957
Mostre d'arte alla casa della Cultura, in "Giornale del Mattino", Firenze, 12-3-1958
Pittura giapponese, in "Giornale del Mattino", Firenze, 29-4-1958
Mostre d'arte. Selezione europea, in "Giornale del Mattino", Firenze, 23-5-1958
Le mostre. Ernesto Treccani, in "Giornale del Mattino", Firenze, 15-4-1958
Arte spaziale, in "il Giornale del Mattino", Firenze, 21-5-1958
Mostre d'arte. Dell'Eaismo, in "Giornale del Mattino", Firenze, 7-1-1959
Astrattisti, in "Giornale del Mattino", Firenze, 29-4-1959

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- 1938** C. Morro, *Les Artistes vus aux recentes Expositions*, in «La Revue Moderne», settembre 1938, in V. Fontani, *Voltolino Fontani pittore della tristezza*, raccolta di alcune opere giovanili, catalogo della mostra, Livorno, 1939
- 1939** R. Natali, Introduzione a *Mostre personali dei pittori Mario Ferretti e Voltolino Fontani*, catalogo della mostra, Bottega d'arte, 8-28 giugno 1939, Livorno
C. Tolomei, *Voltolino Fontani pittore del nero e della tristezza*, in “Corriere del Tirreno”, 9-11-1939
- 1941** [s.a.], in “Meridiano di Roma”, Roma, Dicembre 1941
- 1945** G. Canessa, *Pittura livornese. Mostra di artisti moderni*, in “Il Giornale del Popolo”, Livorno, 17-11-1945
U. Spadoni, *In margine alla mostra del Gruppo Artistico Moderno*, in “L'avvenire”, Livorno, n. 29, 16-11-1945
G. Favati, prefazione a V. Fontani, *Torbido pessimismo o verità? (Se guardo il firmamento)*, 1945
- 1947** S. Filippelli., *Mostra di disegno*, in “La Gazzetta”, Livorno, 9-09-1947
- 1948** G. Favati, V. Fontani, M. Landi, A. Neri, A.S. Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, Società Editrice Italiana, Livorno, ottobre 1948
S. Filippelli, *L' "EAISMO" e la pittura moderna*, in “La Gazzetta”, Livorno, 28-10-1948
M. Torelli, *Eaismo questo sconosciuto, Esprimerà il bisogno di evadere dalla moderna tragedia dell'umanità oppure ne sarà la pedestre apologia?*, in “Il Tirreno”, Livorno, 23-11-48
G. Favati, *Polemica sull'Eaismo, Non è un mostro a quattro teste*, in “Il Tirreno”, Livorno, 2-12-1948
G. Favati, *Polemica sull'Eaismo. Bis chiarificatore*, “Il Tirreno”, Livorno, 7-12-1948
Zodiaco, *L'addio al passato dei futuri eaisti*, in “Il Tirreno”, Livorno, 12-12-1948
A.Neri, *Una precisazione del pittore Neri*, in “Il Tirreno”, Livorno, 19-12-1948
M. Landi, *I nostri artisti*, in “Momenti, Quaderni di poesia d'oggi diretti da Leonardo La Rosa”, Casa Editrice Del Signore, Torino, dicembre 1948
- 1949** B. Guardiani, *L'Eaismo a carte scoperte*, in “Arte Contemporanea”, Roma, febbraio 1949
P. Caprile, *E' nato il manifesto eaista*, in “Il Corriere degli artisti”, Milano, 31-3-1949
D. Lotti, *Eaisti a Livorno*, in “Fides”, Livorno, 5-06-1949
S. Vincenzoni, *Equilibri, Eaismo e buonsenso*, in “Letteratura”, Aprile 1949
M. Donati, *Dell'Eaismo e del prof. Favati*, in “Letteratura”, maggio 1949
G. Pellegrini Giuntini, *Spiriti inquieti alla ricerca del "nuovo". Eaismo: Arte dell'era atomica*, in “Il Corriere di Foggia”, 16-5-1949
R. Diddi, *L'ultimo ISMO, Eaismo: arte dell'era atomica*, in “Gazzetta Padana”, 1949
- 1950** U. Fasolo, *Nuovi poeti*, Vallecchi, Firenze, 1950
- 1952** G. Favati, *A. S. Pellegrini alla Galleria Giraldi*, in “Il Tirreno”, Livorno, 10-3-1952

E. Baj, S. Dangelo, *Manifeste de peinture nucléaire*, Bruxelles, 1952 in T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra, (1945-1957)*, Schwarz Editore, Mi, 1957

1954 C. Cassola, *La cultura in provincia. Il Commercio delle Muse*, in "Il Mondo", Roma, 26-1-1954

F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Mondadori, Milano, 1954

1955 L. Fallacara, *Poesia di Landi*, in M. Landi, *Storia a pezzi*, Edizioni La Mangusta, Livorno, 1955

1957 O. Rosai, *Voltofino Fontani*, s.e., Firenze, 1957

1959 M. Landi, *Mostre d'arte. Dell'Eaismo*, in "Giornale del Mattino", Firenze, 7-1-1959

1963 P. Caprile, Introduzione al catalogo della *Mostra antologica del pittore V. Fontani*, Casa della Cultura, settembre - ottobre 1963

1964 A. Frattini, *La giovane poesia italiana*, Editore Nistri- Lischi, Pisa, 1964

1968 G. Bàrberi Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Universale Cappelli, Bologna, 1968

G. Salveti, Introduzione a M. Landi, *La prova dei pianeti*, Trevi Editore, Roma, 1968

1969 A. Frattini, *Dai crepuscolari ai nuovissimi*, Marzorati, Milano, 1969

1970 L. Luisi, *Lettera a Marcello Landi*, Paolo Belforte Editore, Livorno, 1970

1971 L. Vita, *Storia della poesia del dopoguerra*, Grafica Federico Editrice, Brescia, 1971

1972 L. Bonetti, *Antologica di Marcello Landi*, in "Il Tirreno", 26-1-1972

D. Cara, *Marcello Landi pittore*, in "Revisione", Edizioni ERSI, Roma, dicembre 1972

1973 [s.a.], *Per una storia dell' "Eaismo"*, in "Dulcamara", Livorno, febbraio 1973

1976 C. Franza, Introduzione a M. Landi, *La città nera*, Fermenti, Roma, 1976

1977 S. Turconi, *La poesia neorealista italiana*, Mursia Editore, Milano, 1977

1979 L. Piazzano, *Leghorn: decimo porto, Cronaca di un dopoguerra 1944-1947*, Editore B. De Batte, Livorno, 1979

1980 W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana, 1941-1956*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1980

1982 G. Fontanelli, *Le tre patrie di Marcello Landi*, in M. Landi, *Le poesie*, Editrice Nuova Fortezza, Livorno, 1982

1984 G. Favati, *Piazza Grande, Antologia critica di poeti dell'area livornese*, in *Quaderni della Labronica*, n. 42

S. Solmi, *7 domande sulla poesia*, in G. Bàrberi Squarotti, A.M. Golfieri, *Dal tramonto dell'ermetismo alla neoavanguardia*, Editrice La Scuola, Brescia, 1984

1986 G. Fontanelli, *L'Eaismo e il suo manifesto. Dopoguerra a Livorno fra cronaca e storia*, in "Rivista di Livorno", anno I, n. 1, marzo 1986

1987 F. Donzelli, *Pittori livornesi. Secondo Novecento*, Cappelli Editore, Bologna, 1987

1988 M. Guidi, *Bravi i macchiaioli, ma non se può più*, in "Il Telegrafo", Livorno, 1988

G. Isozio, *Fantastici pionieri dell'arte nuova, Quando parlare di tendenze moderne sembrava una pazzia*, in "La Nazione", Livorno, 3-9-1988

P. Miglino, *Un "ismo" livornese, 40 anni fa nasceva l'Eaismo, pittura e poesia dell'Era Atomica*, "La Nazione", Livorno, 3-9-1988

1994 B. Sullo, *Presentazione del poeta pittore livornese Marcello Landi e lettura di alcune sue opere visive*, Circolo Culturale "La Ruota", Livorno, 8 luglio 1994, ds. inedito

1999 A. Neri, *Mario Gavazzi*, ms. inedito, Busto Arsizio, 9-11-1999

2002 M.F. Pepi, *Voltofino Fontani nella raccolta Carlo Pepi*, catalogo della mostra, Editrice Leopoldo II (LI), 2002

F. Cagianelli, *Oltre il Novecento verso l'Eaismo*, in *Voltofino Fontani, 1920-1976 Autoritratti spirituali*, catalogo della mostra, Casa Editrice Debatte Otello, Livorno, 2002

G. Argentieri, L. Bonetti, *Pittori, scultori ed architetti del passato (e non) a Livorno*, Tipoffset, Livorno

2003 F. Cagianelli, *Voltofino Fontani alla Galleria Giraldi. Eaismo, esplosioni nucleari e arti decorative*, catalogo della mostra, Casa Editrice Debatte Otello, Livorno, 2003

2004 V. Partilora, *Marcello Landi: la solitudine*, in C. Pepi, V. Partilora, *Marcello Landi dalla collezione Carlo Pepi*, ETB, Saffè, Firenze, 2004

M. Patti, V. Carpita, I. Amadei, *Arte e cultura a Livorno 1945-1967*, Quaderni della Labronica, Casa Editrice Debatte Otello, Livorno, 2004

Sono stati inoltre consultati i seguenti testi di R. Steiner:

- *La spiritualità di Goethe nella sua manifestazione attraverso il Faust e la Fiaba del serpente verde e della bella Lilia*, Berlino, 1918, in R. Steiner, *Tre saggi su Goethe*, Editrice Antroposofica, Milano, 1991

- *Ciclo di sette conferenze tenute dal 15 febbraio al 31 marzo 1917*, in R. Steiner, *Spirito e materia, vita e morte*, Editrice Antroposofica, Milano, 1992

- Ciclo di dodici conferenze tenute dal 1914 al 1924, in R. Steiner, *L'essenza dei colori*, Editrice Antroposofica, Milano, 1997

- Ciclo di otto conferenze tenute dal 1909 al 1921, in R. Steiner, *Arte e conoscenza dell'arte*, Editrice Antroposofica, Milano, 1998

ARCHIVIO



VOLTOLINO FONTANI

APPENDICE

ARCHIVIO



VOLTOLINO FONTANI

TAVOLE
VOLTOLINO FONTANI

ARCHIVIO



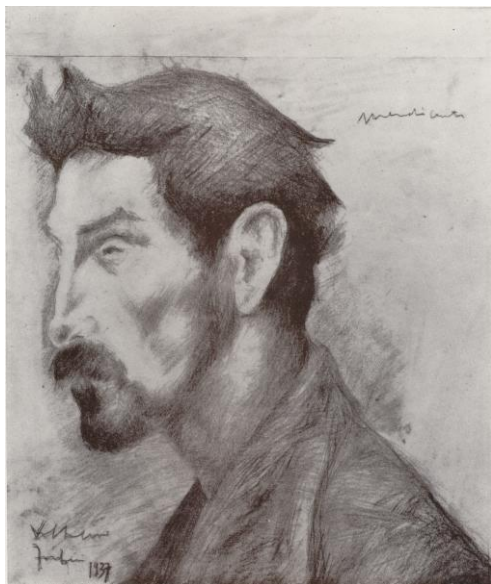
VOLTOLINO FONTANI

TAVOLE
MARCELLO LANDI

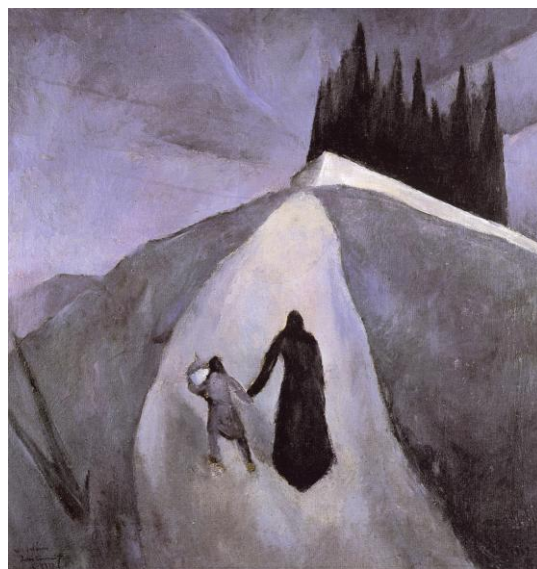
ARCHIVIO



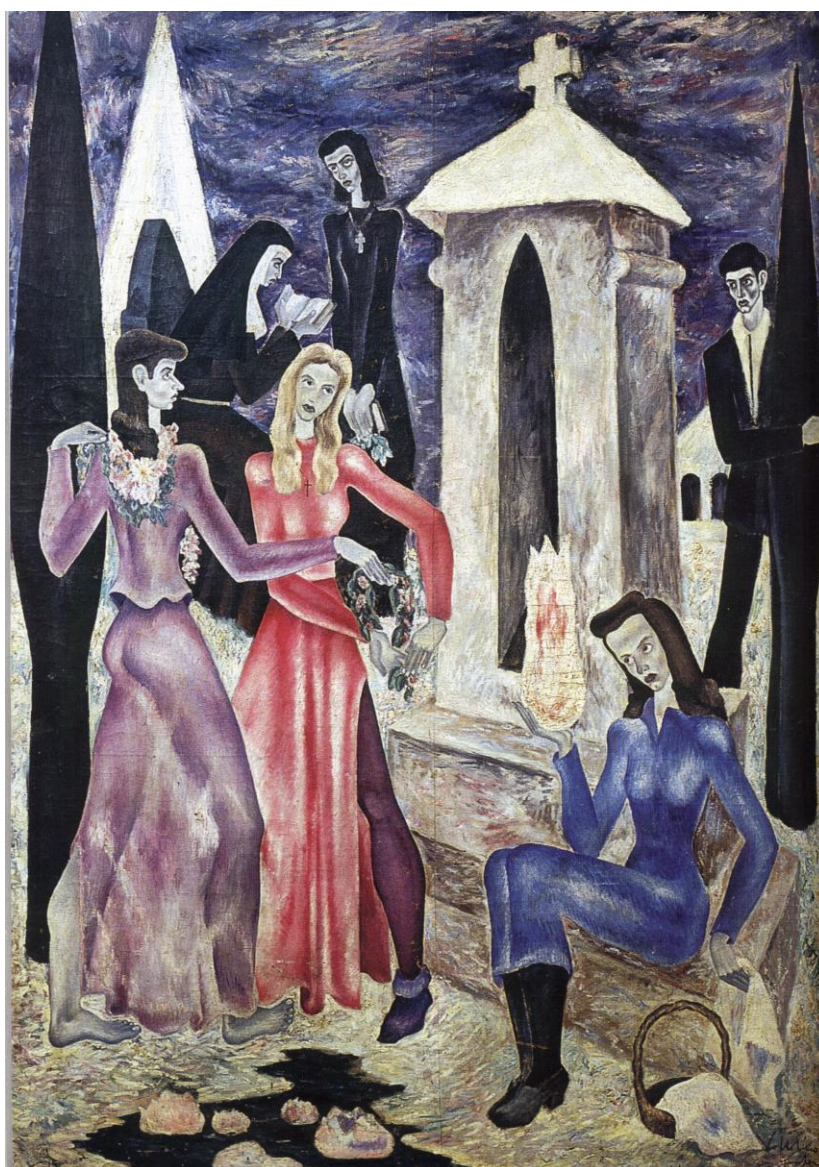
VOLTOLINO FONTANI



Tav. 1 - *Mendicante* (1937) - Disegno
(cm 45x45)



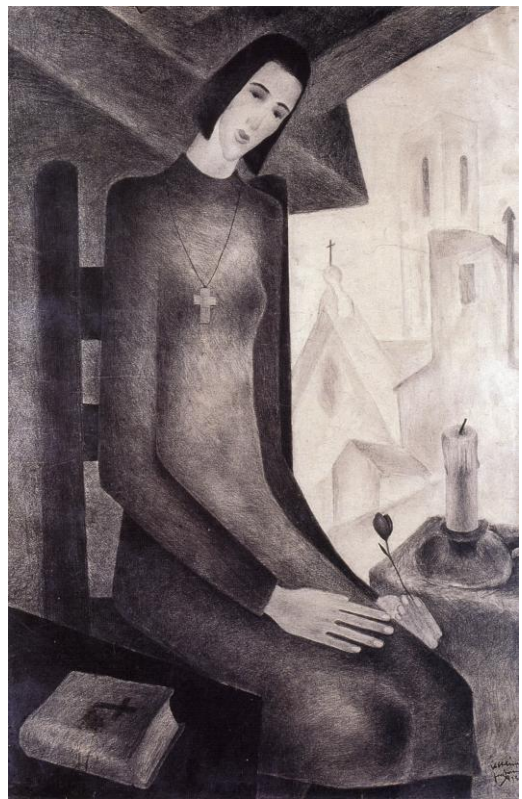
Tav. 2 - *Ineluttabile* (1937) - Olio su tavola
(cm 64,5x64)



Tav. 3 - *La canzone degli anni perduti* (1937-1941) - Olio su tela (cm 215x179)



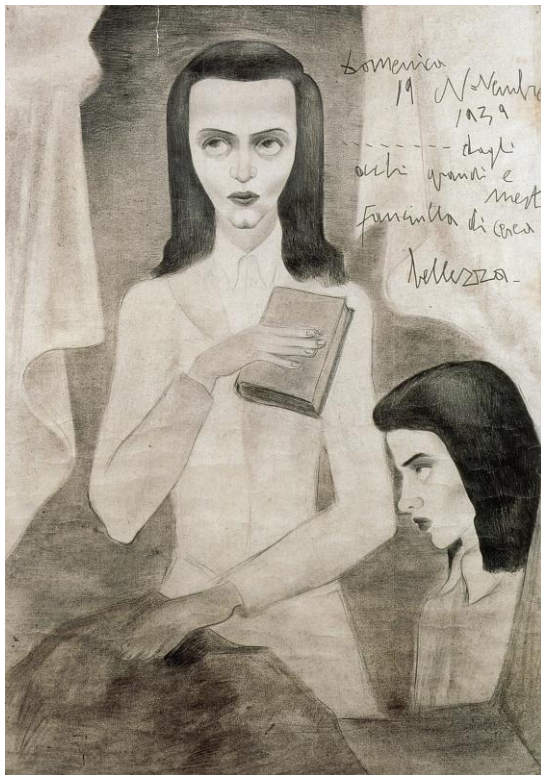
Tav. 4 - *Simbolismo romantico* (1937)
Olio su tela



Tav. 5 - *Fanciulla e piccolo fiore* (1938)
Disegno (cm 100x70)



Tav. 6 - *Il Tristo e la fanciulla pallida* (1938) - Olio su tavola (cm 77,5x95)



Tav. 7 - *Fanciulla di cerea bellezza* (1939) - Disegno (cm 100x69,5)



Tav. 8 - *Le due Giovanne* (1939) – Olio



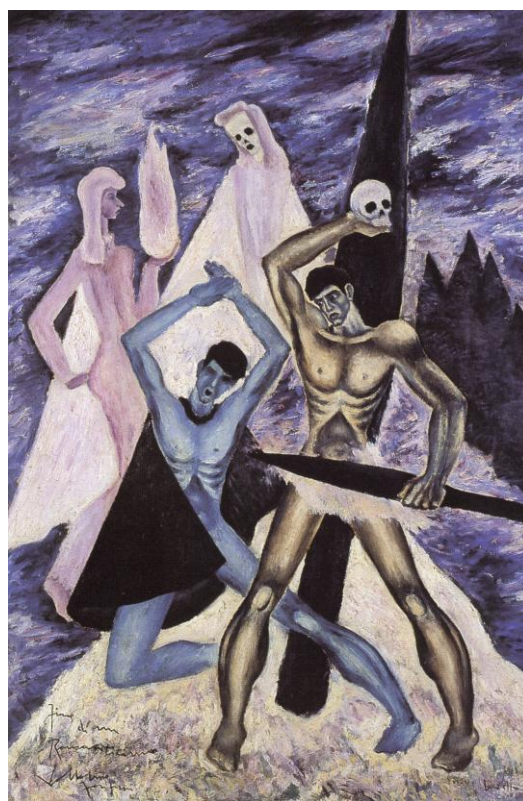
Tav. 9 - *Fanciulla del Duomo* (1939) - Disegno (cm 100x69)



Tav. 10 - *Il canto dei tetti* (1939) - Olio



Tav. 11 - *Da una poesia del Goethe* (1939) - Acquarello (cm 50x35)



Tav. 12 - *Fine di un romanticismo* (1939) - Olio su tavola (cm 87,5x58)



Tav. 13 - *Fanciulla spenta* (1948) - Olio (cm 40x30)



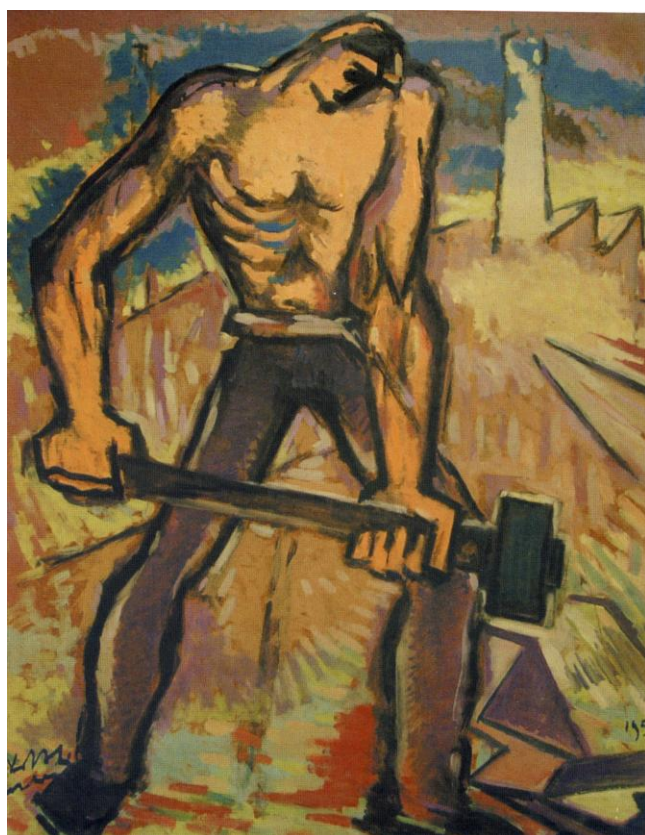
Tav. 14 - *Dinamica di assestamento e mancata stasi* (1948) - Olio (cm 180x120)



Tav. 15 - *Fanciulla selvaggia* (1949) - Olio su tavola (cm 81x48)



Tav. 16 - *Mathausen* (1950) - Olio (cm 150x100)



Tav. 17 - *Il battitore* (1951) - Olio su tavola (cm 90x70)



Tav. 18 - *Casolare* (1952) - Olio su tavola
(cm 32,5x43,5)



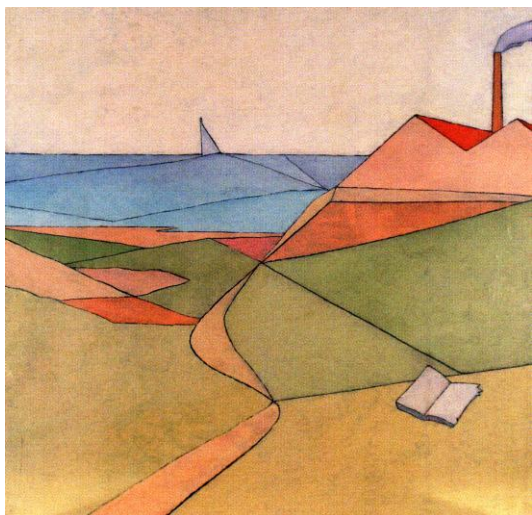
Tav. 19 - *Natura* (1953) - Olio su tavola
(cm 29,5x40)



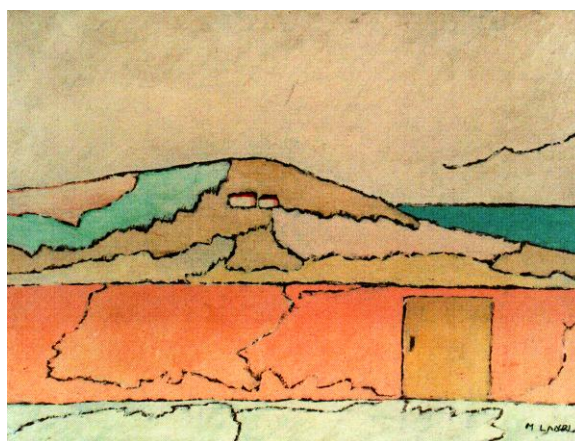
Tav. 20 - *Composizione nucleare* (1954) - Olio su tavola (cm 69x48)



Tav. 21 - *Osessione* (1949) - Olio su tavola (cm 30x40)



Tav. 22 - *Fabbrica sul mare* (1953) - Olio su tavola (cm 71x73)



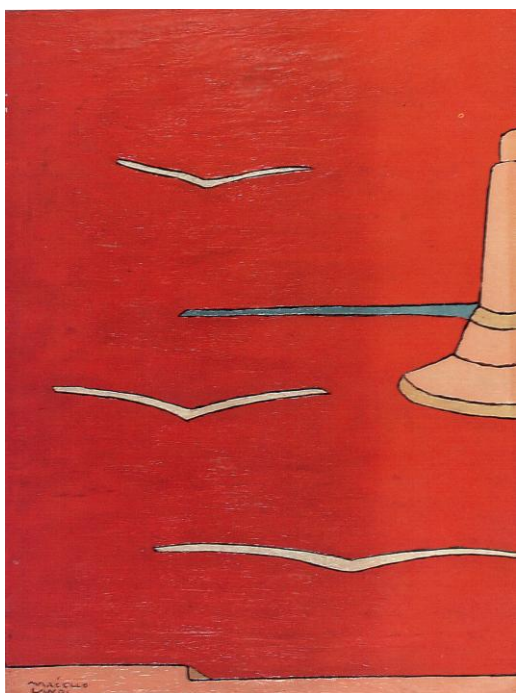
Tav. 23 - *Casette* - Olio su tavola (cm 30x40)



Tav. 24 - *Solitudine* (1964) - Olio su tavola
(cm 40x30)



Tav 25 - *Frammento n° 3* - Olio su tavola
(cm 40x30)



Tav. 26 - *Faro* - Olio su tavola
(cm 40x30)



Tav. 27 - *Mosso* - Olio su tavola
(cm 40x30)