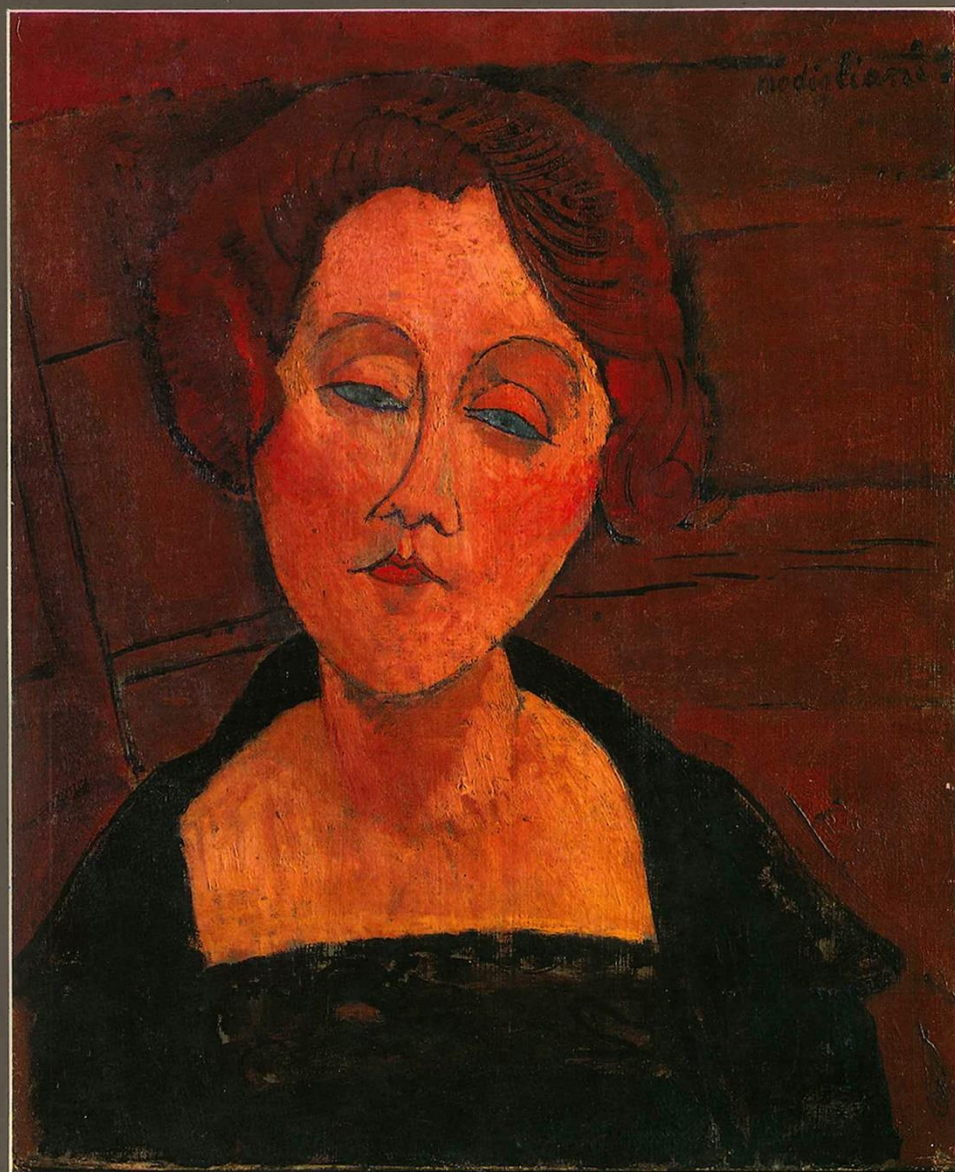


# MODIGLIANI

dipinti e disegni

INCONTRI ITALIANI 1900-1920



# MODIGLIANI

dipinti e disegni

## Incontri italiani 1900-1920

catalogo a cura di Osvaldo Patani

contributi di  
Guido Perocco  
Licisco Magagnato  
Maurizio Fagiolo dell'Arco

Mazzotta



## Sommario

- 7 Amedeo Modigliani, italiano di Parigi *di Osvaldo Patani*
- 13 DIPINTI E DISEGNI
- 81 INCONTRI ITALIANI 1900-1920
- 83 Modigliani in Italia *di Guido Perocco*
- 83 GUGLIELMO MICHELI
- 84 GINO ROMITI
- 85 OSCAR GHIGLIA
- 87 FABIO MAURONER
- 89 UMBERTO BOCCIONI
- 90 GINO ROSSI
- 91 ARDENGO SOFFICI
- 92 GINO SEVERINI
- 93 MEDARDO ROSSO
- 94 PIO SEMEGHINI
- 95 ARTURO MARTINI
- 96 ANSELMO BUCCI
- 98 LORENZO VIANI
- 99 UBALDO OPPI
- 100 CARLO CARRÀ
- 100 Italiani a Parigi tra il 1905 e il 1910 *di Licisco Magagnato*
- 102 OSVALDO LICINI
- 104 "Nous sommes presque français" - Modigliani e i suoi amici artisti  
*di Maurizio Fagiolo dell'Arco*
- 110 Modigliani, vita e incontri italiani
- 121 Catalogo delle opere - Schede tecniche
- 128 Bibliografia
- 132 Esposizioni citate nelle schede tecniche delle opere

## Amedeo Modigliani, italiano di Parigi

*Oswaldo Patani*

*“L'amore comincia dagli occhi  
come l'arte dal disegno.”  
Jean Paul*

Lo sguardo di Modigliani come appare dalle fotografie non è né acceso né ironico, i suoi occhi sono penetranti come quelli di un uomo intelligente del nostro tempo. Egli ci fissa e ci interroga proprio come faceva con i personaggi da lui effigiati con la matita o con il pennello perché al nostro tempo appartengono gran parte dei problemi che Modigliani ha affrontato psicologicamente nella sua galleria di ritratti. È andato sempre controcorrente, procedendo a modo suo con un metodo di arte intelligente e in certo modo verista che pare voler contrastare quello praticato dai suoi compagni di avventura. Nelle sue opere si sente l'accumulo dei suoi dubbi morali, filosofici, poetici e ideologici, tanto più che il “livornese di Parigi” li ha prosciugati raggiungendo nell'arte l'essenziale e possiamo dire che nella ricorrenza del centenario della nascita la sua pittura da isolato è straordinariamente attuale più che mai. Con la ricerca sentimentale egli rendeva sensibile il linguaggio delle sue forme lussuosamente allungate.

I personaggi di Modigliani sono meglio di un diario intimo perché sia i rapidi fogli in punta di lapis che le tele pennellate con cuore sono di una libertà vera che non ha pari. Modigliani non finisce mai di sedurci. Egli rinuncia alle sperimentazioni, e s'impone per la grandezza di una figurazione resa con semplicità.

La presenza della figura ritratta, o l'impressione dell'immagine di cui la sua opera è colma, si tramuta in qualcosa di vivo e magico che si condensa nella ritrattistica di ogni tempo tra le più alte e intense. I ritratti, che sembravano difficili ma significativi, sono diventati nel tempo aperti e leggibili a tutti per la qualità della sua pittura così aliena da sottintesi e tutta in prima persona. Dipingeva con grande coscienza professionale. A volte certi disegni sono filarmente leggeri, quasi segnati con la punta dell'aria; hanno però sempre una forte intensità espressiva (questi fogli vanno tenuti con delicatezza al buio, magari in cartelle, e allora è ancora più ghiotto il ritrovarli e il vederli dà una forte emozione). La loro poetica entra negli occhi come la musica nell'orecchio — stregano chi li guarda.

I primi a parlare della sua arte non furono i critici ma i pittori e i poeti, poi le cose sono cambiate.

Oswaldo Licini, che lo conobbe a Parigi nell'autunno del 1917, in ricordo scrisse: “Dicono che Modigliani si ubbriacasse per il semplice gusto delle bevande. Può darsi. Io che l'ho visto ubbriaco in tutte le sue fasi, cinico, amaro, qualche volta sentimentale, notai che quando era magnificamente ubbriaco entrava in una zona meravigliosa dove tutto era poesia assoluta, estasi, delirio. Solo con i suoi fantasmi e con se stesso entrava nello stato di grazia e felicità che solo a lui era dato. E noi, gli astemi, i normali, i savi, facevamo da comparse con il sorriso degli sciocchi. Ogni ubbriacatura di Modigliani fu un



capolavoro per quello che disse e per quello che godette. Egli ha dimostrato con la sua opera che concentrando tutto su l'uomo, su l'espressione dell'uomo, del sentimento umano, e facendone il centro del mondo, si poteva fare una grandissima pittura di portata eterna e universale."

Modigliani aveva una vita segreta, viveva la faccia notturna di Parigi, che gli donava la materia essenziale per la sua arte. Aveva amici come Brancusi, Zborowski e Soutine e visse nel periodo delle maggiori rivoluzioni artistiche (fauvismo, cubismo, suprematismo, futurismo), e tuttavia non si lasciò intaccare dai sistemi. Fu un uomo che, nonostante la salute cagionevole, si resse con l'alcool e con la droga, come un uccello si regge nell'aria; ma quali capolavori ci ha regalato! È assiomatico che un creatore abbia bisogno di qualche cosa per credere in ciò che crea. La sua fede nel lavoro in cui era impegnato, con l'aiuto del "super-extra", lo rendeva straordinariamente euforico in quanto lo proteggeva opportunamente dai tormenti e lo liberava da tutte le più sottili vene del dubbio. Sulla parete del suo studio aveva scritto: "Non sei vivo se non sai di vivere." Blaise Cendrars mi raccontava che Modigliani ebbe a dire: "A volte fisso la tela bianca come un idiota, senza accorgermi del tempo che passa. Solo allora sento il bisogno impellente di uscire e andare a bere e disegnare i miei simili."

Il periodo migliore della breve vita di Amedeo Modigliani va dai ventisei ai trentasei anni, età in cui l'artista morì a Parigi, il 24 gennaio 1920, all'ospedale della Charité. I disegni e gli oli qui illustrati ed esposti sono stati eseguiti dal 1910 al 1920; un solo disegno è del 1907. In quei dieci anni Modigliani andò più lontano di tutti. Fu senza dubbio il padre incontrastato, nel XX secolo, di una prodigiosa rivoluzione nell'arte del ritratto. L'artista mantiene la tradizionale relazione grafica con il soggetto, lo stile, il contorno e la materia stessa ed entra direttamente nell'ottica della forma come Brancusi e Matisse. Egli però la semplifica e la amplifica simultaneamente con grande originalità, rompendo completamente con la convenzione accademica, sia pure con soggetti tradizionali.

Tutta la sua pittura si compone di curve descritte attorno all'immagine. Nessuna pittura di ritrattistica conduce con maggiore certezza a una luce colorata dominante. Nei ritratti di Modigliani ci si abita, ci si circola. Si è tentati di instaurare un rapporto di amicizia duratura. A Salmon confidò che da ragazzo sognava di diventare un grande pittore di nudi. Nudi femminili, naturalmente. L'arte dell'immagine era la sua grande avventura.

Il ritratto *La rossa dagli occhi azzurri* del 1917 è una tela dipinta con forza e gioia — i capelli sono rosseggianti come un fuoco di paglia dove irrompe la poesia del colore — viene voglia di socchiudere gli occhi e abbandonarsi al sogno drogato della sua pittura. Modigliani ci fa ammalare di pittura.

Per Modigliani la curiosità sul tema della figura umana non ha limiti; egli è uno dei rari esempi di artista del nostro secolo che abbia limitato la sua opera al nudo e al ritratto. Arriva a volte, in modo particolare nel disegno, con notazioni deformanti, alla caricatura, l'istante verità del soggetto ritratto ed esaminato con fervente esattezza dalla sua matita vivace e leggera.

Egli possedeva una eccezionale facilità e spontaneità nel modo di tradurre simultaneamente i tratti di un viso, l'espressione dello sguardo, la mobilità della testa nei soggetti ritratti. Per la maggior parte questi sono visti di faccia, come per un dialogo. La mancanza di posa, la semplicità della presentazione del personaggio, il segno libero e disinvolto, indifferente alla luce, al chiaro-scuro e allo sfumato: Modigliani rifiutava i procedimenti dell'illusione ottica e della prospettiva. Nelle sue opere non ci sono effetti di seduzione. Il disegno è pulito, a volte con un segno-lusso che comanda il foglio in un aspetto molto fine.

Il disegno del ritratto è tra i più difficili e i fogli presenti in questa mostra lo confermano. Nella maggior parte dei suoi fogli usa la mina di piombo, la matita a punta di grafite adoperata correntemente da numerosi artisti del XX secolo. Il disegnare era per lui il mezzo ideale ed essenzialmente intellettuale



per mettere in evidenza il processo creativo dell'opera nella sua spontaneità, con la melodia della sua linea, e per rivelare al tempo stesso i diversi stadi della concezione a partire dal primo pensiero.

Modigliani fu un disegnatore instancabile. Disegnava spesso, sempre fornito di lapis e di carnet. Centinaia e centinaia di disegni uscirono dalle sue prodigiose mani, ma è certo che la maggior parte di essi è andata perduta e distrutta.

In una limpida serata di fine febbraio del 1956, fra gli alberi del boulevard Montparnasse, con il vento che aveva già il profumo della primavera, la stagione preferita da Modigliani, seduti a un tavolino della Closerie des Lilas, il poeta Blaise Cendrars mi raccontava che quarant'anni prima Modigliani era riuscito, in una sera, a schizzare dai trenta ai quaranta ritratti che poi aveva regalato ai presenti, per simpatia o per un bicchiere di assenzio. La maggior parte di questi foglietti portavano la scritta "dessin à boire" e non erano firmati: generalmente finivano stracciati o dispersi dagli stessi proprietari, appena lasciato il locale.

Quando, nel 1917, dipinse il ritratto a olio di Cendrars, Modigliani non eseguì alcun disegno preparatorio: l'aveva tante volte disegnato nei bistrot che lo sapeva a memoria. "Dipinse il mio ritratto come se disegnasse — ricorda il poeta — velocissimo. Impiegò circa tre ore, declamando tra una pennellata e l'altra versi di Dante e di Baudelaire." Per Modigliani l'arte del ritratto era la vita — la morte il suo antico flirt.

Alcuni dei disegni qui presenti provengono dalle collezioni del dottor Paul Alexandre e di Mariska Diederich, come pure dai mercanti Paul Guillaume e Léopold Zborowski, gli unici a raccogliere disegni dell'artista mentre questi era ancora in vita. Proprio il dottor Alexandre, che incontrai a Parigi in un freddo inverno del 1960, mi disse che i disegni da lui raccolti negli anni della sua amicizia con il pittore, dal 1908 al 1913, erano duecento: tutti recano un timbretto a secco rosso con le iniziali e il numero di catalogazione. Molti di questi fogli gli erano stati regalati da Modigliani stesso in un pomeriggio del 1913 con una semplice precisazione: "Tieni, sono disegni che ho scelto per te." L'artista era molto stanco, affaticato dal lungo periodo di lavoro come scultore proiettato nelle teste e cariatidi, tutte scolpite e lavorate da lui con grande fatica. Alcune furono ricavate da blocchi di pietra, prelevati di notte con l'aiuto di amici, fra i quali Brancusi, dai bordi dei marciapiedi.

Il dottor Alexandre mi raccontò che Modigliani "si sentiva più scultore che pittore" e che la scultura doveva essere esclusivamente e direttamente scolpita nella pietra, e che qualche anno prima a Livorno aveva fatto dei tentativi con la scultura ma, dovendo rientrare a Parigi e non potendo portare quelle "pietre scolpite" che pesavano molto, volle donarle a un amico pittore, che le rifiutò deridendo la sua opera. Modigliani, ferito nell'amor proprio e irritato, dovendo anche lasciare lo studio, le buttò nel fiume. Il Fosso Reale fu più volte ripulito: la prima volta nel 1912.

Modigliani è anche un grande scultore, nonostante la brevissima carriera tra le pietre durata meno di tre anni, con il risultato di ventisei sculture (tutte pezzi unici) raffiguranti teste e cariatidi. Egli può essere considerato in questo settore tra i promotori della scultura del XX secolo, con Rodin, Bourdelle, Medardo Rosso, Brancusi, Arp, Boccioni, Duchamp-Villon, il primo Martini, Archipenko, Gabo, Pevsner, Giacometti, Gonzales e Picasso.

Ormai tutti sanno che Modigliani fa parte della storia. Anzi, più passa il tempo, più si avverte consolidata nel mondo la sua grandezza. In questa "ricorrenza" sentiamo più incisiva la sua esperienza. Certe sculture, dipinti e disegni usciti dalla semplice mano sono capolavori del XX secolo, secolo questo di grande arte. Basterebbe l'harem dei suoi ventisei nudi dipinti dal 1916 al 1917, che non raffigurano astucci di carne femminile, ma l'immagine dello spazio essenziale del sogno voluttuoso di Eva che aspetta di essere amata. Qui c'è tutto Modigliani — il pennello del più felice pittore di nudi.

Raffaele Carrieri in una breve nota chiarisce: "Dal '16 al '17 Modigliani inizia e porta a compimento la serie dei nudi: se la composizione è orizzontale, le curve saranno ampie e distese e la linea sarà chiusa da angoli. La funzione



dei suoi nudi sembra che non abbia altro scopo al di là di questa solenne distensione e accensione. Il *Nudo coricato* già della raccolta Feroldi, ora Gianni Mattioli, rappresenta la massima temperatura nella sua gamma dei rossi.” Nei suoi nudi si respira come un profumo che dà alla testa.

Per gli artisti di tutti i tempi la miglior patente di nobiltà è costituita dal ritratto. Nella storia di questo secolo Modigliani è inimitabile. A seguirlo si cadrebbe in volgari copie.

Egli non può avere figli, è unico. Ogni volta che si guardano certi ritratti si è affascinati ed emozionati dal risultato: si avverte subito l'indiscutibile singolarità e unità dell'opera. L'occhio di Modigliani era sempre e soprattutto semplificatore e sistematico: si atteneva esclusivamente e avidamente all'aspetto rivelatogli per primo, al quale era maggiormente sensibile. Questa intensa sensibilità che sgorgava dall'artista era la forza che egli infondeva nelle cose e nella trascrizione essenziale disegnata e colorata che ne proponeva. Molte delle opere qui presenti hanno appunto tale carattere analitico, specialmente nei disegni.

In una rara giornata parigina con aria croccante e luminosa, come in riviera — era la fine di febbraio del 1964 — in compagnia di Alberto Giacometti e del pittore Clemente, passeggiavamo per rue de Seine, dove nella vetrina di una galleria era esposto un ritratto di Soutine disegnato da Modigliani cinquant'anni prima. Giacometti si fermò a lungo a osservare il disegno e ci spiegò che, secondo lui, Modigliani era stato un artista autonomo e insuperabile nella “matita” e tra i più grandi ritrattisti di tutti i tempi: “È stato l'ultimo grande eroe prometeico. Doveva avere un'intelligenza e un liberalismo ammirabili. Nei suoi fogli, oltre a creare un ritratto, faceva un disegno, e questo è quello che io cerco di fare da sempre: disegnare, disegnare molto, questo è il segreto.”

E dai disegni psicologici di Modigliani che ho imparato a considerare l'interpretazione di ogni immagine come un problema filosofico e psicologico. In diverse occasioni Franco Russoli e Ambrogio Ceroni mi hanno rassicurato sul fatto che i complessi problemi della rappresentazione artistica in Modigliani sono ancora di potenziale interesse per l'indagine psicologica. Osservando e studiando attentamente a più riprese alcune sue opere mi sono convinto che i misteri della percezione possono ancora affascinare gli artisti contemporanei. Se si guardano con diligenza le forme disegnate sul foglio da Modigliani, il problema estetico e quello psicologico appaiono sottilmente intrecciati. Ernst Gombrich ci fa notare che lo studio della poesia è incompleto senza una certa domestichezza con il linguaggio della prosa; così credo che lo studio dell'arte debba essere quanto più possibile integrato con l'analisi del linguaggio visivo. Il modo in cui il linguaggio dell'arte si riferisce al mondo del visibile è così ovvio e nello stesso tempo così misterioso che rimane ancora in gran parte sconosciuto, tranne che agli artisti, i quali sanno servirsene come noi ci serviamo delle altre lingue, senza conoscere bene la grammatica e la semantica.

La rappresentazione nell'arte, specialmente nel disegno, è venuta sempre più mescolandosi con la psicologia della percezione.

Non bisogna dimenticare che la modernità di Modigliani si rivela anzitutto nel foglio di carta. Nel disegno egli spazia con grande e straordinaria rapidità; a dispetto della sobrietà del mezzo, Modigliani ha prodotto disegni di grande forza evocatrice. Schivo per natura, doveva essere molto sensibile all'atmosfera che emanava il suo modello nell'intimità della bianca e neutra cornice del foglio. Egli esprimeva se stesso insieme al suo modello; infatti, trasponendo le visioni degli amici nei ritratti eseguiti con estrema sicurezza di Zborowski e della moglie o nei profili più volte ripetuti della Hastings o della Hébuterne, Modigliani cercava di esprimere una giustificazione sociale del costume di allora. La modernità dei suoi fogli consiste proprio nella capacità di tradurre in modo originalissimo, con pochi segni e linee elettrizzanti, il linguaggio degli antichi maestri in termini attuali. L'elemento più moderno di



Modigliani è proprio la linea. Il segno della sua matita è quello del suo tempo — i disegni si fanno guardare e ci guardano.

La sua attività disegnativa era cominciata quando frequentava Guglielmo Micheli, un tardo macchiaiolo nel cui studio conobbe Oscar Ghiglia, per poi proseguire all'Accademia d'arte di Firenze. Già da allora Modigliani lamentava la triste condizione dell'arte del disegno e degli artisti che disegnavano poco. In una lettera a Ghiglia scriveva: "L'arte del disegno non deve perire, la sua fine significherebbe la fine dell'arte stessa." Per Modigliani il disegno era la consolazione dell'arte.

Modigliani resterà il pittore che di più mi ha insegnato ad amare la purezza e la poesia del disegno. Le sue carte affascinanti hanno allenato l'occhio a sposare il segno dei grandi disegnatori del XX secolo quali Matisse, Picasso, Giacometti, Boccioni, Bonnard, Chagall, Severini, Scipione e Segonzac.

Le opere di Modigliani sono tra le più falsificate, e in modo particolare i disegni. I falsi Modigliani hanno cominciato ad apparire sul mercato verso il 1930 e sono aumentati dopo la guerra intorno agli anni Cinquanta. Inoltre, dopo la sua morte, alcuni quadri non finiti furono portati a termine dai suoi amici Kisling e Soutine. Anche in qualche museo e in alcune mostre ufficiali ci sono e sono apparsi dei falsi Modigliani.

Le pitture e i disegni di Modigliani, anche se possono apparire facili, sono tra i più difficili da falsificare.

Se si osservano con diligenza le forme disegnate sul foglio o dipinte sulla tela, il problema estetico e quello psicologico appaiono sottilmente intrecciati. Gli occhi a mandorla, la malinconia delle teste inclinate, le spalle spioventi e i colli di cigno a volte sembrano appartenere tutti al medesimo viso, la bellezza insinuante dei nudi dalla linea sobria e dai colori che accendono l'incarnato e che portano impresso il segno di un suo istintivo classicismo.

Modigliani doveva conoscere bene la qualità della propria ispirazione.

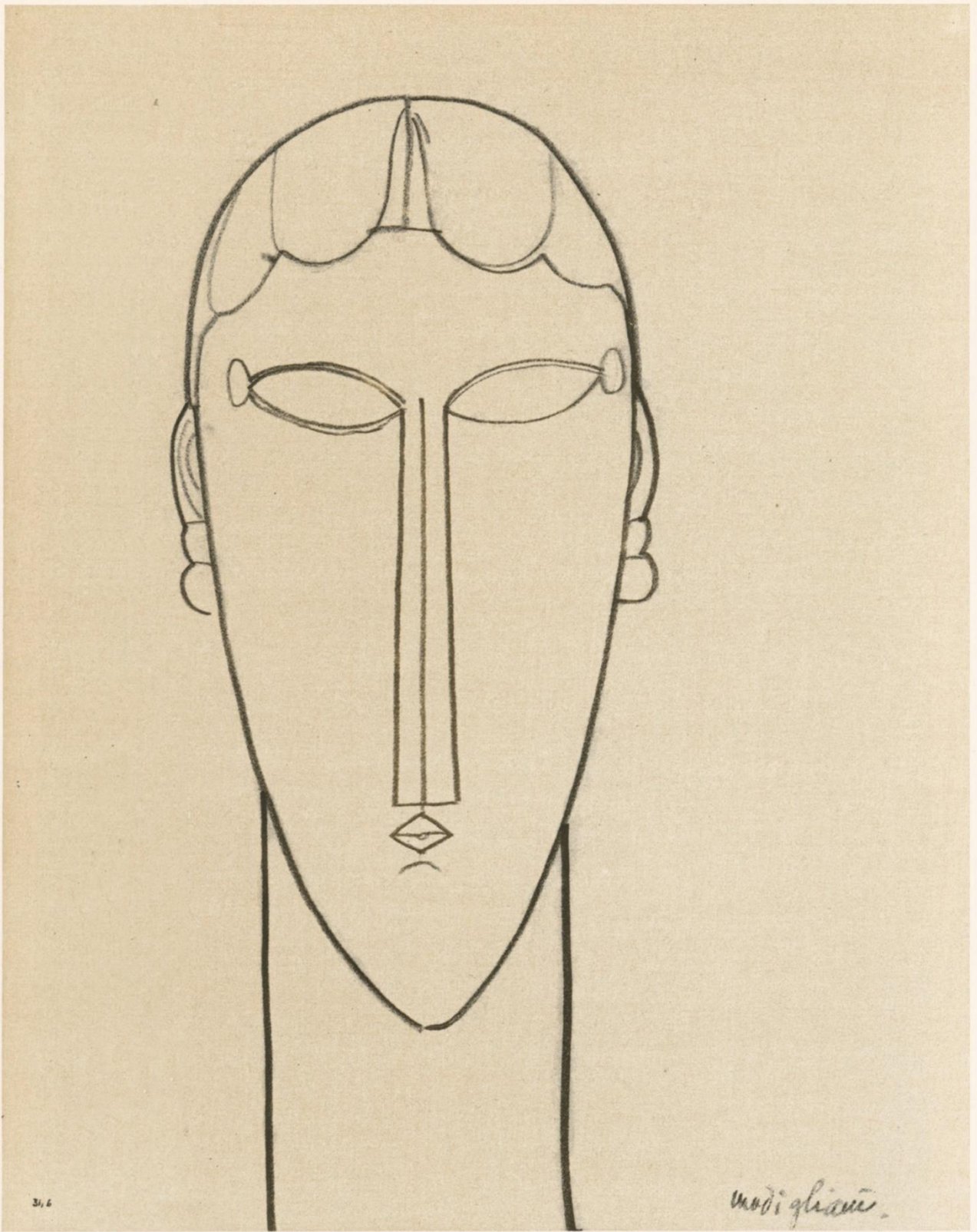
Senza Modigliani la nostra immaginazione pittorica sarebbe più povera e la capitale della pittura europea non avrebbe avuto l'artista più vero che, con Apollinaire, Utrillo, Carco, Brancusi, Picasso e Gertrude Stein, più di qualsiasi altro ha formato il gusto parigino di un'epoca.

Modigliani non sempre ha firmato le sue opere e ha datato pochi quadri. Inizialmente firmava in stampatello, poi tutto minuscolo, e verso gli ultimi anni con la M maiuscola. A volte nei ritratti scriveva il nome del personaggio o una dedica. La firma comunque non è determinante per stabilire l'autenticità delle opere. La maggior parte dei disegni, infatti, originariamente non erano firmati: furono firmati più tardi con il consenso dei mercanti ufficiali e con la collaborazione di uno specialista che imitava alla perfezione la firma del maestro. Questo perché ben presto si scoprì che i disegni firmati si potevano vendere più facilmente e a prezzo maggiore. Tutto ciò accadeva tra il 1922 e il 1927.

Il corpus dell'opera di Modigliani finora catalogato è così composto: 336 oli, 26 sculture tutte in pietra e 690 disegni, compresi gli acquarelli. L'artista non ha mai fatto grafica numerata, salvo una piccola lastra per un ex libris per il poeta Dermée che è andata persa e forse non ebbe nemmeno una tiratura di prova.

Penso che questa mostra nella città di Boccioni, curata con passione e amore nelle scelte e con il cerchio delle opere dei suoi amici italiani, sarebbe piaciuta a Modigliani italiano di Parigi più che mai, anche perché l'arte era il suo vestito spirituale.





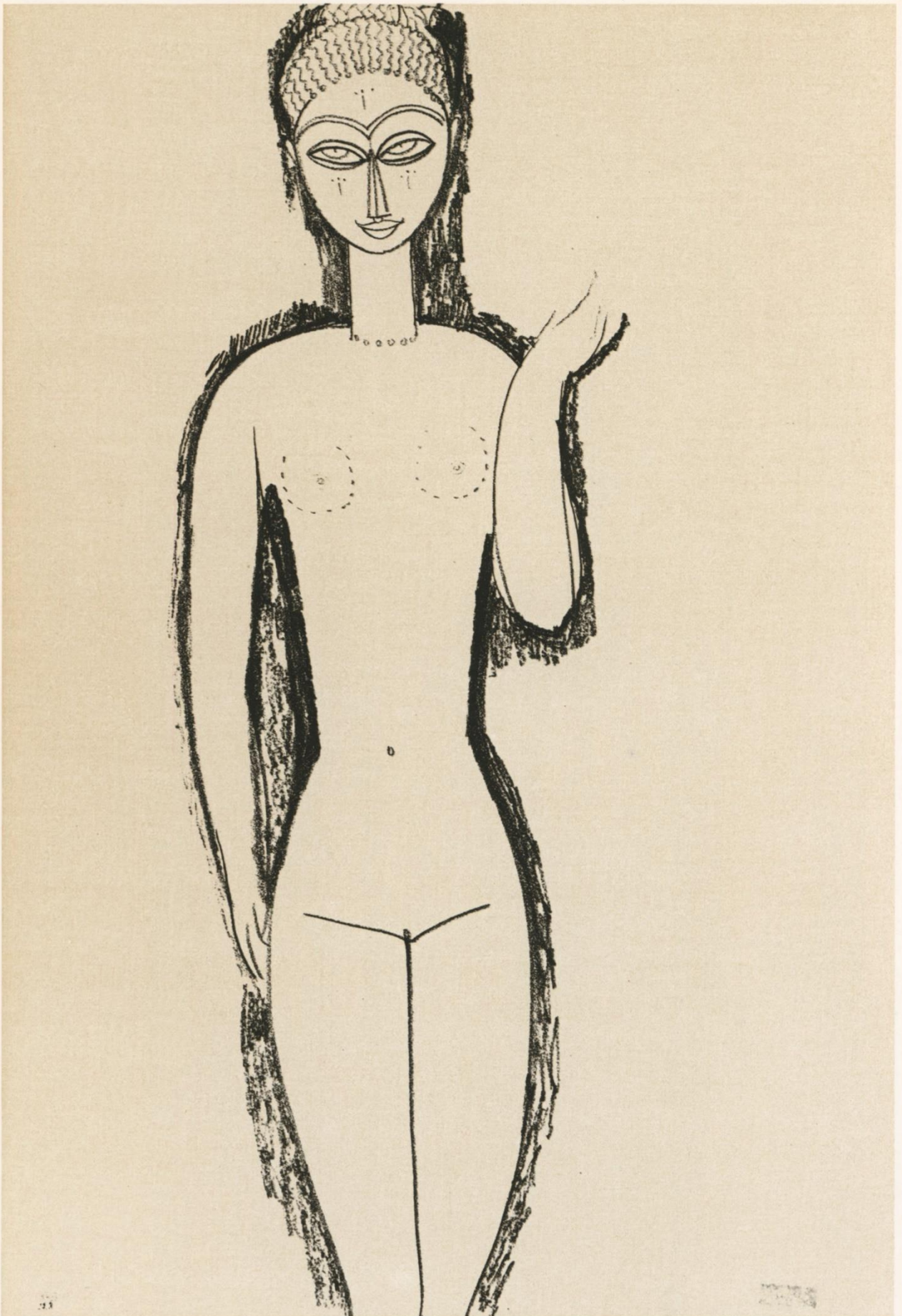
5. *Testa*, 1910-11.





8. *Testa di cariatide*, 1910-11.





9. *Nudo in piedi*, 1910-11.





10. *Cariatide*, 1910-11.





11. *Testa*, 1910-11.





12. *Nudo accosciato*, 1910-11.





14. *Testa di profilo*, 1911.





16. *Nudo in piedi (Studio per una cariatide)*, 1911-12.





17. *Cariatide rosa con bordo blu*, 1913.





19. *Cariatide*, 1914.





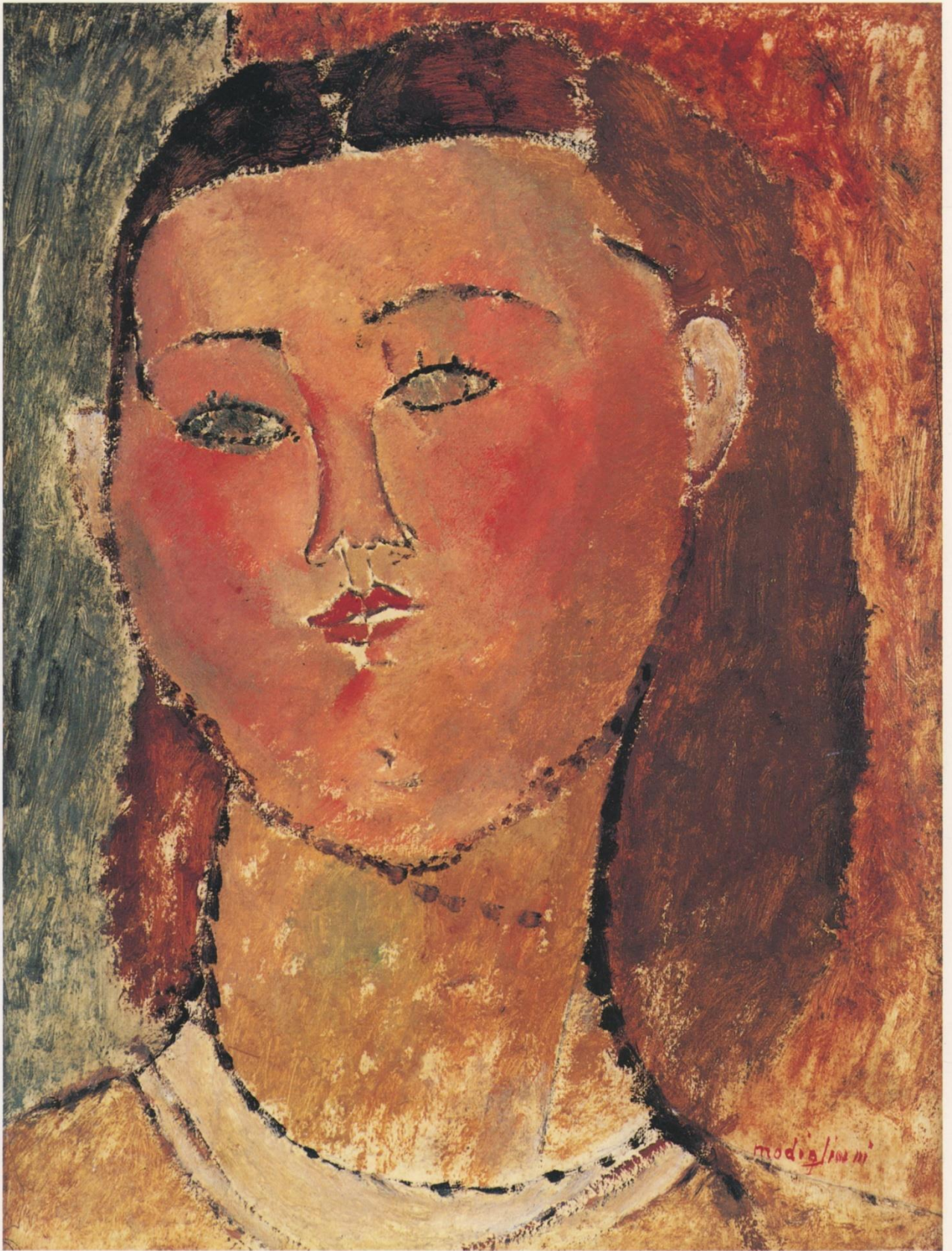
20. *Cariatide*, 1914.





25. *La ragazza rossa* (*Testa di donna dai capelli rossi*), 1915.





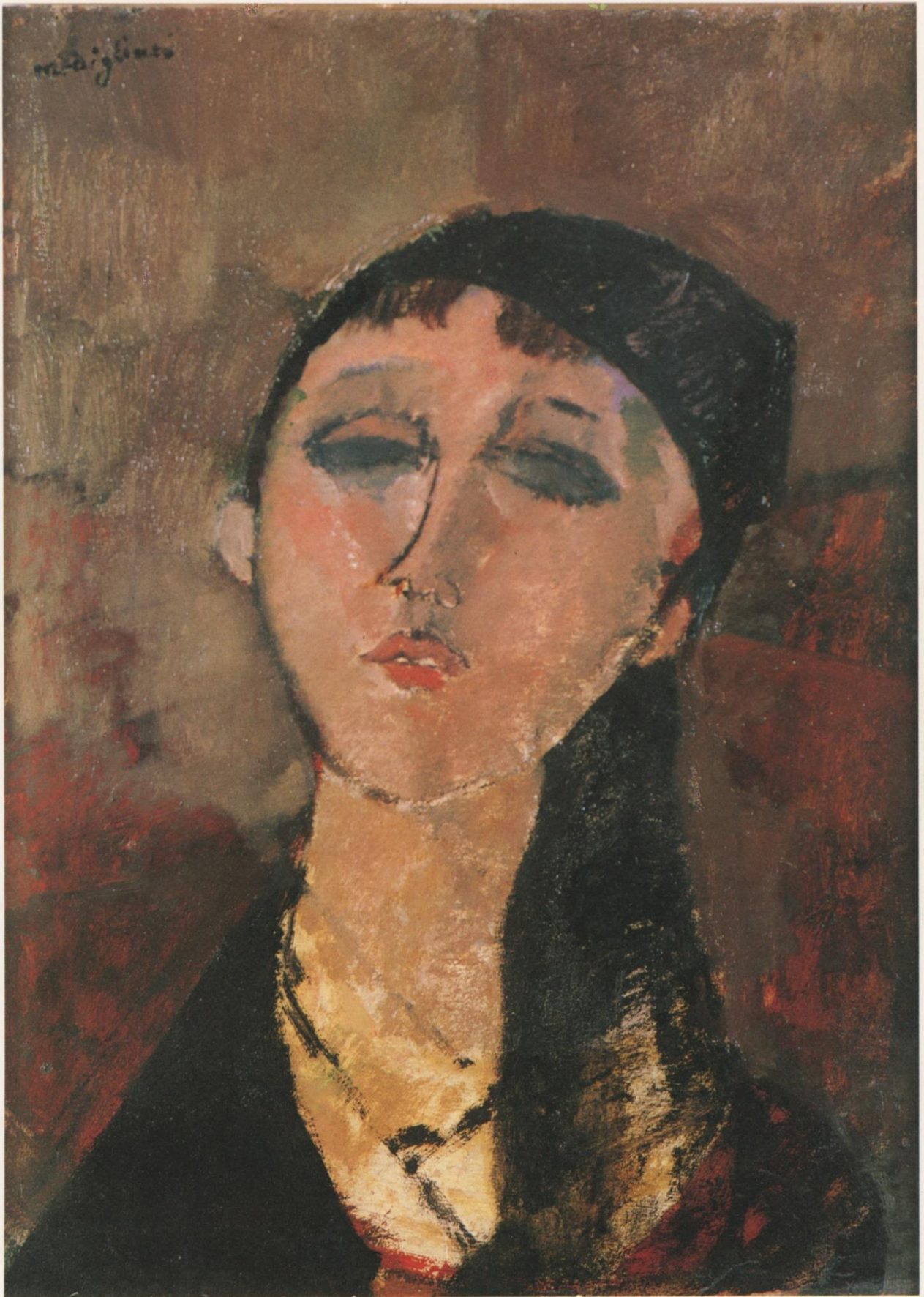
28. *Testa di ragazza dai capelli sciolti*, 1915.





29. *Béatrice Hastings a mezza figura*, 1915.





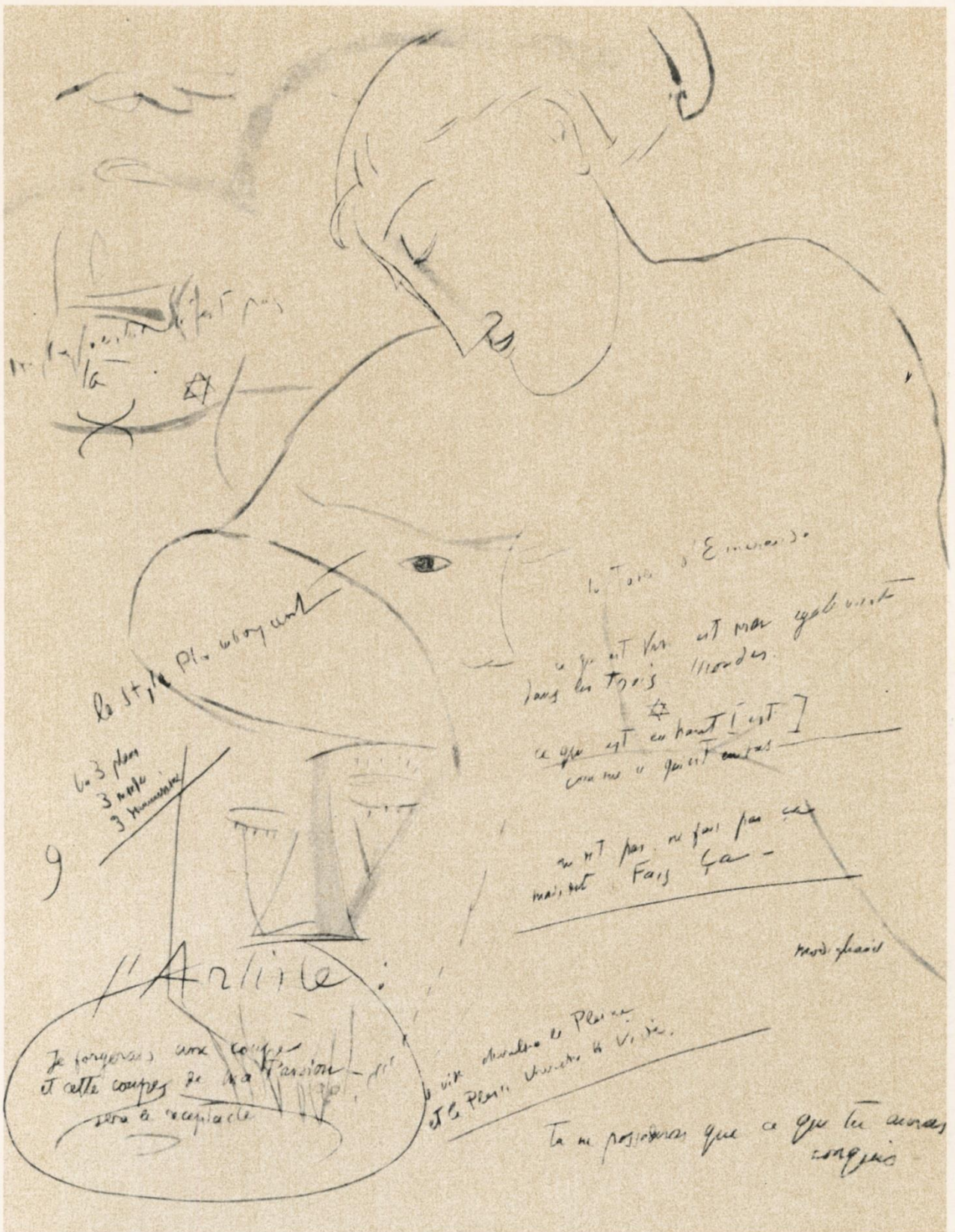
30. *Testa di ragazza (Louise)*, 1915.





31. *L'enfant gras*, 1915.





32. Studi di figure, 1915.





34. *Il pifferaio*, 1915.





36. Matamore, 1915-16.





39. *Uomo con il berretto* (Kisling), 1916.





40. Donna seduta (con le mani incrociate), 1916.





41. *Max Jacob*, 1916.





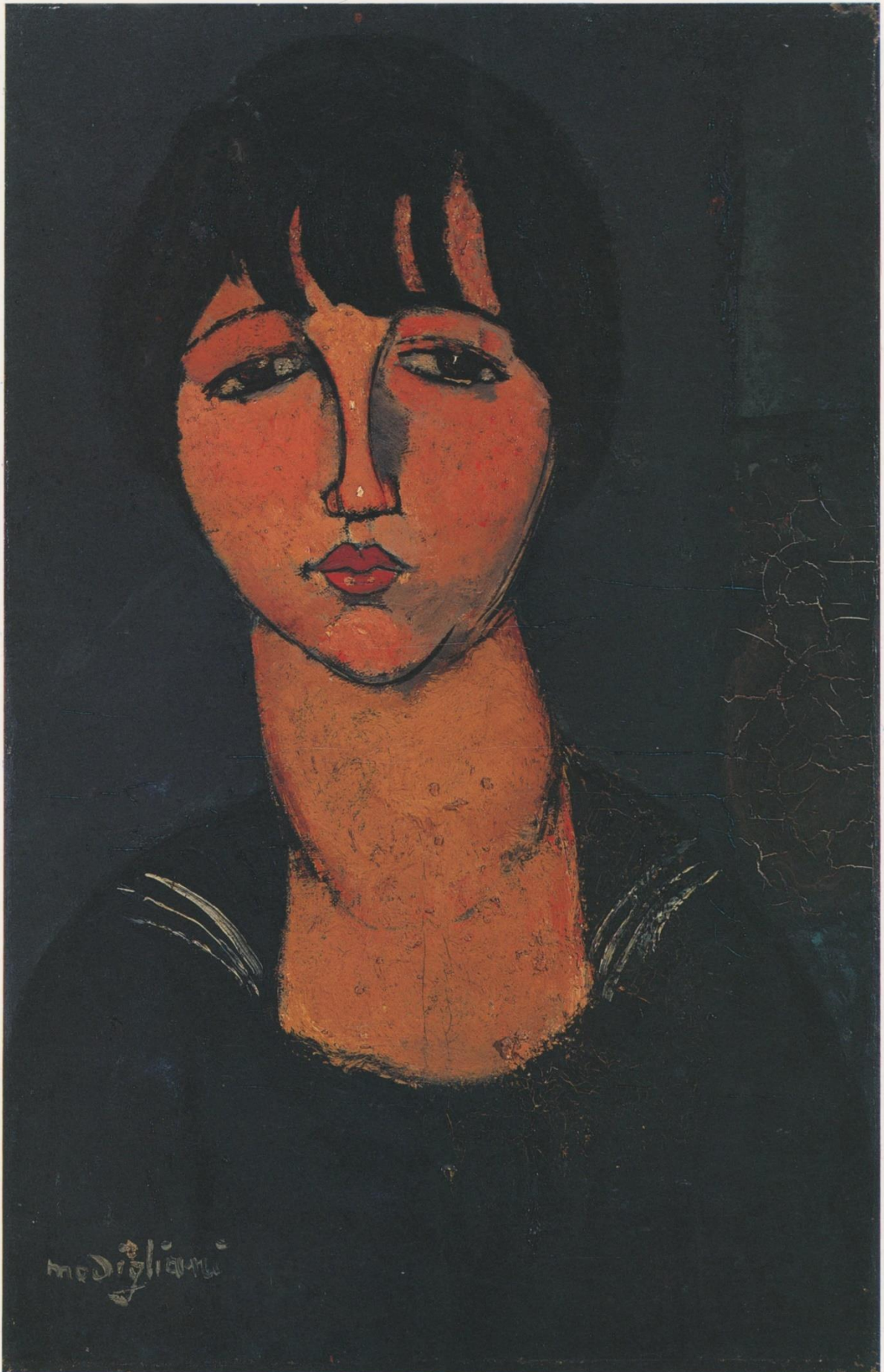
42. Uomo seduto (con le mani incrociate), 1916.





44. *Giovane in preghiera*, 1916-17.





48. *Ragazza con bavero alla marinara*, 1916-17.





50. *Oscar Miestchaninoff, 1917.*





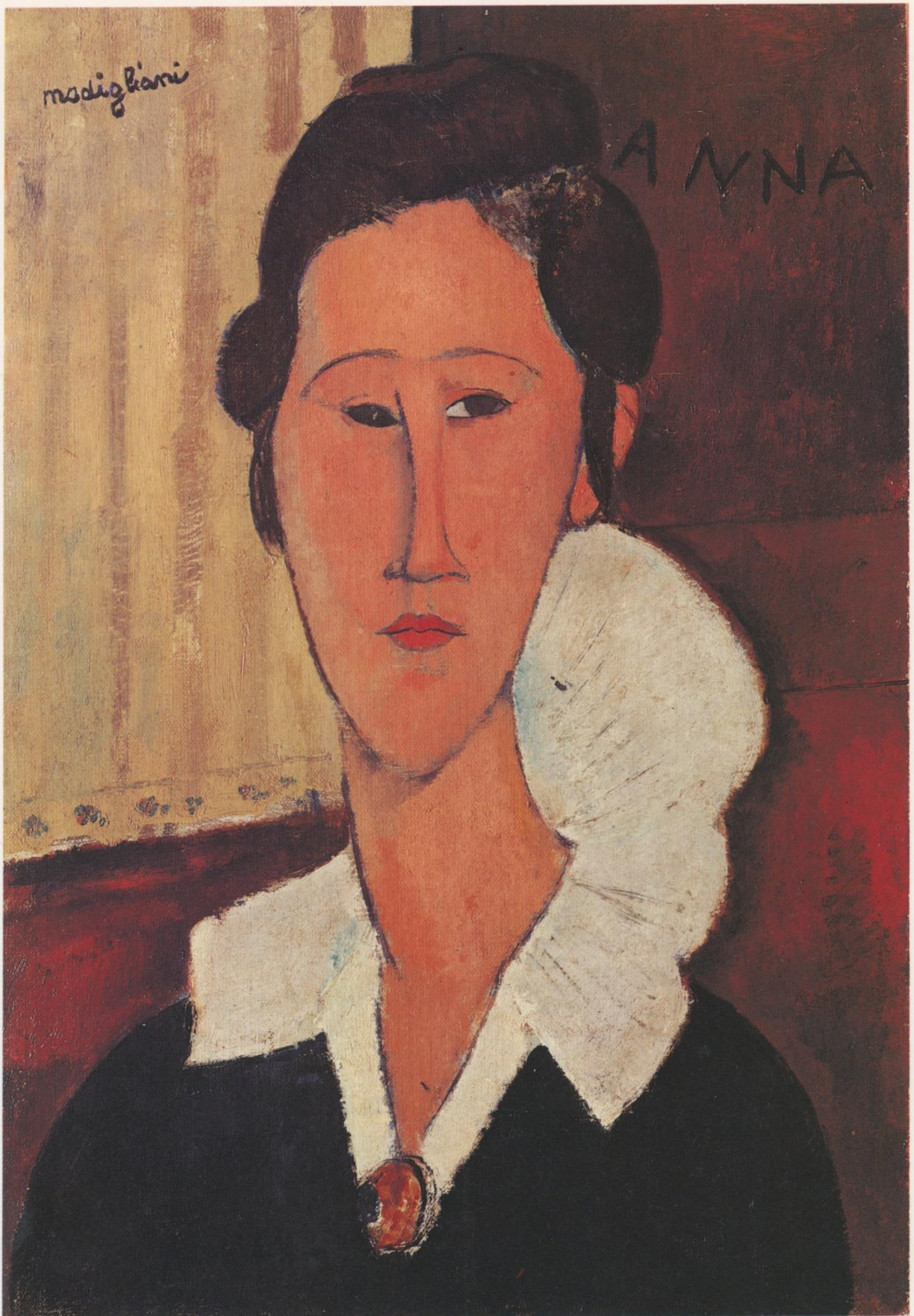
52. *La rossa dagli occhi azzurri*, 1917.





53. Ritratto di uomo con cappello e sigaretta, 1917.





54. *Signora dal collaretto (Anna Zborowska)*, 1917.





56. *Nudo femminile di fronte*, 1917-18.





63. *Ritratto del pittore Donato Frisia, 1918-19.*





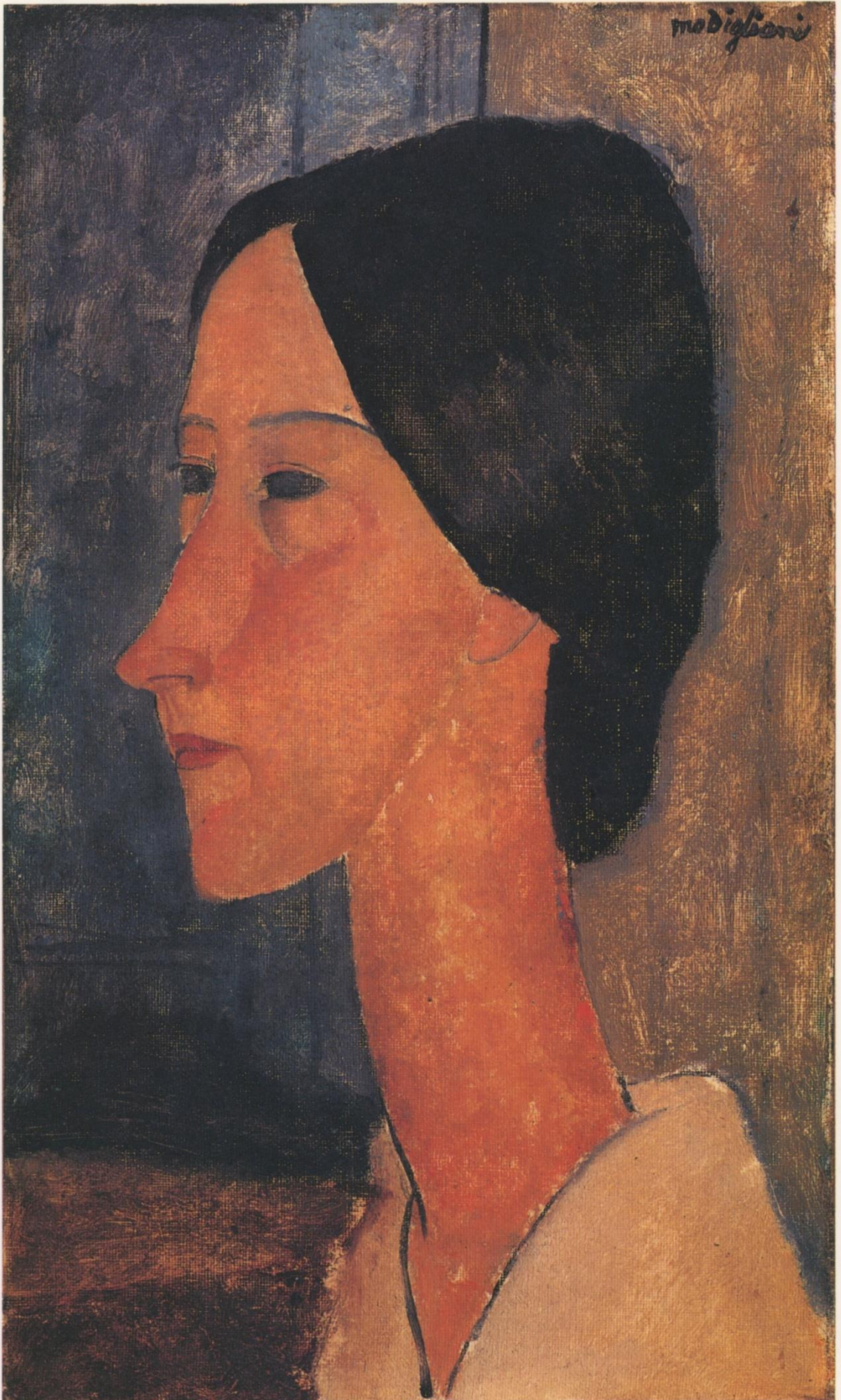
64. *Ritratto di donna con cappello*, 1918-19.





65. *Ritratto di Léopold Zborowski, 1919.*





66. *Ritratto di Hanka Zborowska, di profilo, 1919.*



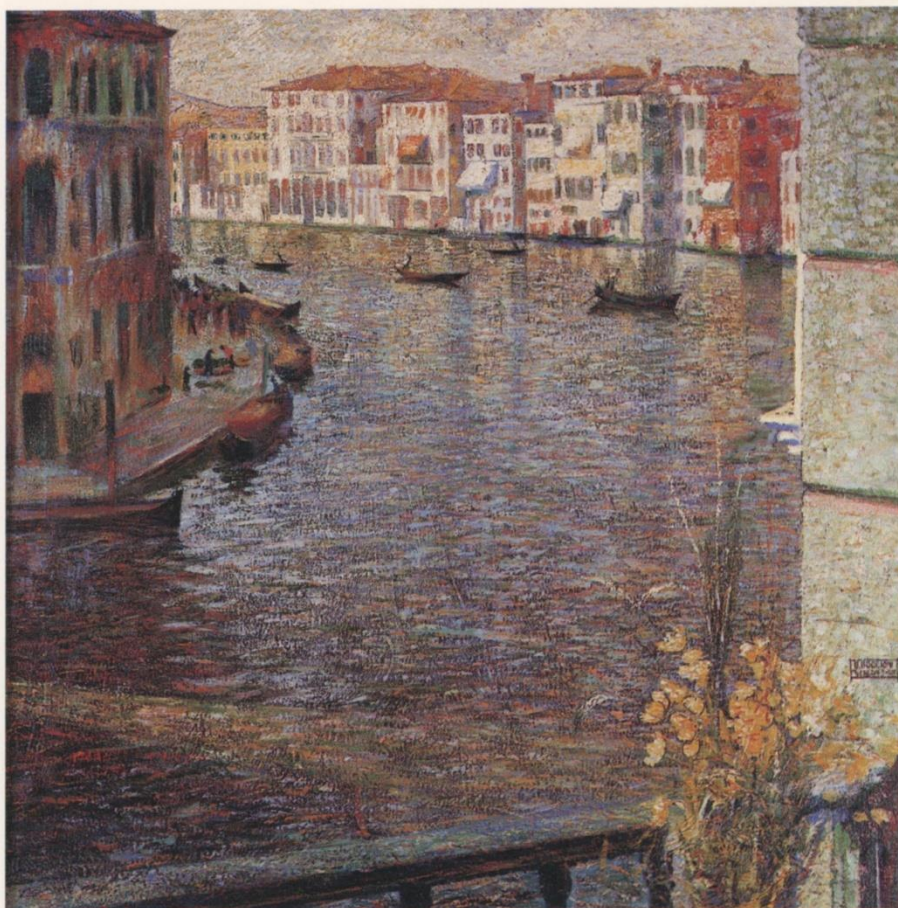
avrebbe potuto “accrescere” l’artista dopo il lavoro compiuto? Ritengo che l’Accademia di belle arti non abbia potuto dare un valido contributo. Gli artisti di idee nuove sentirono la necessità di raccogliersi dal 1908 a Ca’ Pesaro, creare una ideale secessione: reagire in ogni caso all’Accademia e alla Biennale.

Arturo Martini frequenta nel 1906 e nel 1907 la Scuola libera del nudo all’Accademia di belle arti con Urbano Nono per impadronirsi del mestiere e poi non ne fa più parola. Gino Rossi, che era a Venezia, non la frequenta. Umberto Boccioni, che abitava a Padova, è pure iscritto nel 1906 e nel 1907 alla Scuola libera del nudo. Fabio Mauroner nel 1906.

Nel piano superiore dell’Accademia di belle arti sono allestite le famose sale della pittura antica veneziana dal 1300 al 1700 delle Gallerie. Per un artista colto e particolarmente attento all’orientamento spirituale e alle tecniche della pittura antica le Gallerie dell’Accademia devono aver costituito un’attrattiva di prim’ordine. È risaputo che Modigliani aveva nel suo studio a Parigi una riproduzione a colori delle *Cortigiane* di Carpaccio, della Quadreria del Museo Correr, che raccoglie, tra l’altro, un grande Antonello da Messina e numerose opere di Giovanni Bellini.

L’altro polo di attrazione per un artista a Venezia doveva essere costituito dalla Biennale. Le esposizioni del 1903 e del 1905 devono essere state ripetutamente visitate dall’artista: nelle loro sale erano esposte opere di alcuni amici di Modigliani, come abbiamo detto. Le esposizioni della Biennale erano raccolte in trentasei sale, corrispondenti all’attuale intero Padiglione Italia ai Giardini; esse accoglievano circa milleduecento opere, spesso in due file, con saloni internazionali, sale per nazioni, sale di “bianco e nero”, sale italiane per regioni, come la Lombardia, la Toscana, il Veneto ecc. Le sale erano decorate con molta cura mediante fregi, caminetti, stucchi, vasi, mobili secondo il gusto diffuso dall’ondata del liberty, divulgatosi in Italia dopo la grande esposizione per le arti applicate a Torino nel 1902.

Alla Biennale del 1903 e del 1905 vi era stato il trionfo degli spagnoli, Zuloaga, Anglada, Sorolla, che dimostravano una capacità tecnica e



UMBERTO BOCCIONI  
71. *Il Canal Grande a Venezia*, 1907.

Fra il 1905 e il 1908 Umberto Boccioni, pendolare tra Padova e Venezia, dove fra l’altro frequenta un corso libero di nudo all’Accademia, conosce meglio la personalità e l’opera di Modigliani, a cui lo accomuna un senso di insoddisfazione per la realtà corrente del mondo dell’arte italiana e da cui lo differenzia un universo prospettico di tipo dinamico romantico, mentre in Modigliani predomina un contemplativo romantico.

Il *Canal Grande* della sua sanguigna visione, ambigua tra il crepuscolo di un’alba già ricca di presenze segnate come tratti verticali e orizzontali, eppure meriggio assoluto di stanco avvio al riposo, o, ancora d’ultimo raggio, ardente come un bacio d’addio, rappresenta una formidabile sin-

tesi di vedutismo a tutto tondo e di divisione composta degli spazi e della psicologia implicita dei tagli cromatici. Il punto di osservazione è un mazzo di fiori su una balaustra che sembra emergere dalle acque, come una nascente Venere dalle acque del canale da dove echeggiano le onde del Guardi, cioè di un romantico senso della vita e di una balenante essenzialità del segno che accenna, descrive, definisce. Un modo che in Boccioni prepara i termini della sua adesione al futurismo, ma che, nello stesso tempo, ne segna la distanza, in una otticità sapientemente giocata sul filo dell’allusione che è come un filo di vento, invisibile ma tanto reale.

Claudia Gian Ferrari





GINO ROSSI  
72. *La fanciulla del fiore*, 1909.

Tra il 1903 e il 1906 Gino Rossi e Amedeo Modigliani sono a Venezia. Frequentano la Biennale di quell'anno e l'edizione successiva, del 1905: è il momento in cui la città inizia a scuotersi dal torpore e diventa, con le prime esposizioni ai Giardini, un centro artistico che offre incontri europei. Nel 1907 Gino Rossi parte per Parigi. Visita il Louvre e il Museo Guimet, dove si reca spesso anche Modigliani, attratto, in questi anni di preparazione alla scultura, dalle sale dell'arte egizia e khmer. Nell'estate del 1912 Rossi torna a Parigi. È con lui Arturo Martini; nei mesi di ottobre e novembre di quell'anno espongono assieme al Salon d'Automne. In una sala, accanto a quella in cui Modigliani presenta il suo gruppo di sette sculture, figurano, come risulta dal catalogo della mostra, otto dipinti di Gino Rossi, eseguiti tra la Bretagna, Burano e Asolo: *La buona pesca*, *Case di Burano*, *Case in collina*, *Descrizione asolana*, *Étude*, *Vecchio pescatore*, *Pescatore dal berretto verde* e *La fanciulla del fiore*, opere, le ultime tre, in cui appare chiaro il processo evolutivo di Rossi in pa-

rallelo con quello di Modigliani. La potenza incisiva dei personaggi di Burano e la stilizzazione sapiente de *La Fanciulla del fiore*, che per l'impostazione e la nitidezza del disegno fa pensare a certe modulazioni lineari dell'artista livornese anche se con annotazioni ambientali che ricordano l'art nouveau, giustificano appieno il pensiero di Arturo Martini: "Era il più vicino a Modigliani e il nostro Piero della Francesca." In Gino Rossi affiora continuamente fino al 1913, accanto alla lezione di Van Gogh e di Gauguin, la via aperta da Matisse, che già Modigliani nel 1906 considera un punto di riferimento in fatto di pittura. Le due strade successivamente divergono: Modigliani verso Cézanne (*Il mendicante di Livorno* è del 1909) e Brancusi, Gino Rossi verso il *Talismano* di Sérusier, dipinto che reca il messaggio di Gauguin a semplificazioni pericolose; solo nel 1914 Gino Rossi giungerà a una più approfondita sintesi formale, propria dell'insegnamento cézanniano.

Guido Perocco

una bravura affascinanti. Non mancavano tra i francesi Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, Vuillard, Raffaelli, Carrière; tra gli italiani, Boldini, Fattori, Delleani, solo per fare qualche nome. Difficile dire le preferenze di allora di Modigliani. Penso che abbiano molto interessato il pittore alcune sezioni di "bianco e nero" meno appariscenti ma più sincere: l'olandese Jan Toorop, ad esempio, in cui vi è una singolare sintesi tra l'arte dell'Estremo Oriente e Van Gogh; Whistler, pure così sensibile all'Oriente; Alberto Martini, con forte mordente sensuale. Tra le tante opere dobbiamo citare a caso. Certo che si tratta di esposizioni fatte con cura, con moltissime opere che riflettono la posizione estetica dell'800, con vaghe aperture al liberty e al simbolismo. Per l'orientamento del gusto di Modigliani nel 1903 e nel 1905 non abbiamo nessun punto di riferimento, a eccezione di una indicazione, appena accennata, ma sicura, dell'incisore e pittore Fabio Mauroner, che fece amicizia con Modigliani a Venezia e che ci lasciò un'importante pagina nelle sue memorie d'artista.<sup>1</sup> I due artisti si fecero vicendevolmente il ritratto, Mauroner a Modigliani e Modigliani a Mauroner, e le due opere figurarono nella mostra del nostro artista alla Biennale del 1930. Ebbi occasione di vedere il disegno a pastello, quasi monocromo, formato naturale, eseguito da Modigliani in casa della signora Mauroner a Venezia, allorquando nel 1958 stavo preparando la "Mostra dei primi espositori di Ca' Pesaro", che ebbe luogo in Sala Napoleonica, e pubblicai la fotografia nel catalogo. È una raffigurazione del pittore fatta con segno fluido, da artista consumato, che delinea con fermezza i lineamenti aristocratici di Mauroner, nobiluomo friulano che aveva la stessa età di Modigliani e iniziava allora a Venezia, nel 1905, la sua bella attività di pittore, soprattutto di incisore e infine di studioso dell'incisione antica veneziana. Due fotografie dell'epoca, conservate tra i documenti, sottolineano alcune caratteristiche del vestire particolarmente distinto di Fabio Mauroner, come appare nel ritratto di Modigliani.<sup>2</sup>

Nei suoi ricordi, pubblicati postumi nel 1955 da Elio Zorzi, Fabio Mauroner dice che nell'autunno del



1905 si domiciliò a Venezia nella casa Seguso alle Zattere e che aveva preso uno studio di fronte alla chiesa di San Sebastiano in un "palazzotto". Un'anticamera comune conduceva a due studi, quasi uguali, in uno dei quali lavorava Amedeo Modigliani. "Artista colto e raffinato — dice Mauroner — strinse con me una cordiale amicizia. Dipingeva allora un grande ritratto dell'avvocato Franco, di evidente derivazione da Carrière e, sempre in questo spirito, faceva interessanti studi delle modelle di nudo, che mai mancavano nel suo studio."

Mauroner continua parlando delle conversazioni alla Trattoria Montin con "quello spirito acuto e spregiudicato che si vantava di aver ereditato, per via materna, da Spinoza". Poi si sofferma sulla personalità fisica di Modigliani, la sua eleganza, il fascino che esercitava, "l'istintiva seduzione che metteva nel modo di fare e di parlare". Lo descrive nella sua vita veneziana: "Passava le serate, fino a notte avanzata, nei più remoti postriboli dove, egli diceva, imparava ben più che in qualsiasi accademia... Dopo qualche tempo ebbi occasione di mostrargli dei volumi di Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle*, il primo e forse unico interessante studio italiano sugli incisori e disegnatrici moderni. Egli ne fu straordinariamente impressionato, tanto che decise di lasciare Venezia per Parigi, onde conoscere meglio quegli artisti che più lo avevano colpito; soprattutto Toulouse-Lautrec." Il racconto continua accennando a sua madre che era venuta a trovarlo con "affettuosa comprensione". Mauroner acquistò i cavalletti e pochi oggetti dello studio e Modigliani partì per Parigi, dove l'amico lo rivide anni dopo, nuovamente suo vicino di studio, "minato dal male e dalle privazioni".

Per l'indagine su Modigliani a Venezia la documentazione di Mauroner ci dà alcune indicazioni preziose. Prima di tutto, che stava dipingendo "un grande ritratto dell'avvocato Franco, di evidente derivazione da Carrière". Si tratta molto probabilmente dell'avvocato Leone Franco, noto giurista veneziano, nato nel 1853 e morto nel 1933. La nipote, figlia del figlio, che abita ancora nella stessa abitazione, non ha mai sentito che tanto il padre



ARDENGO SOFFICI  
73. *Compenetrazione di piani plastici di una bottiglia*, 1913.

I rapporti fra Soffici e Modigliani non furono particolarmente intensi, pur vivendo entrambi, e negli stessi anni, per lunghi periodi a Parigi. In uno scritto del 1931 (*Ricordi di vita artistica e letteraria*) Soffici rievoca solo due momenti, per lui significativi, di questi rapporti. Il primo risale al luglio del 1903, durante un breve soggiorno a Venezia; scrive Soffici: "[Modigliani] era a quel tempo un giovinetto di belle fattezze e di volto gentile, né alto né basso, snello e vestito con parca eleganza. I suoi modi erano graziosi al pari della persona, tranquilli; e quello che diceva, ispirato a grande intelligenza e serenità... Il mio ritorno in Francia di lì a qualche tempo, e poi le varie circostanze della vita, impedirono che la nostra relazione avesse un carattere di continuità. Sebbene egli pure fosse più tardi venuto a Parigi, non ci incontrammo che di rado, e per un periodo

assai lungo ci perdemmo alla fine di vista. Or ecco che una sera d'estate in cui io me ne stavo con alcuni amici seduto fuori del caffè della Rotonde nel boulevard Montparnasse, vedo uno che, uscito di tra la folla dei clienti, si precipita al mio tavolino, e con ardente trasporto mi afferra le mani e mi chiama per nome. Riconobbi allora Modigliani: ma, ahimè, quanto mutato da quel che era! Vestito con estremo disordine, la camicia sbottonata e il collo nudo, in zucca i capelli arruffati e gli occhi stravolti e febbrili, pareva un ossesso... Ciò avveniva nel giugno del 1914, e fu il nostro ultimo incontro." Riflessi modiglianeschi nella pittura di Soffici non ce ne sono, e tuttavia in diverse opere si sente una compartecipazione a un clima comune di rinnovamento linguistico.

Massimo Carrà





GINO SEVERINI  
74. *Caffè Americano (Café Américain, Café Anglais)*, 1915.

L'opera, nota anche con il titolo di *Café Américain* o *Café Anglais*, può forse identificarsi con la *Danzatrice in un restaurant* citata in una lettera di Severini al gallerista Giuseppe Sprovieri (del 28 settembre 1920). Il tema è quello tipicamente severiniano della esaltazione della vita notturna dei caffè-concerto, motivo ispiratore fondamentale di tante rutilanti opere del periodo futurista. L'artista vi torna in quei giorni sul finire del 1915, ma con spirito diverso: non assistiamo più a un frantumarsi della realtà in frammenti balenanti assimilabili allo spazio-ambiente. Qui i protagonisti ridivengono riconoscibili: il signore col cilindro, la ballerina, il violinista, in perfetti abiti "antigraviosi" da sembrare usciti da un quadro di Carrà. È evidente il tentativo, tante volte chiarito anche con la parola scritta, di conciliare l'istanza dinamica del futurismo con la volontà costruttiva del cubismo. Così la pennellata si pie-

ga alle controverse esigenze del momento: rialzata in piccoli tocchi brillanti nella veste ancora memore delle paillettes del 1913, è più magra, fusa, "oggettiva" nelle zone più cubiste.

Come per Modigliani, anche per Severini l'inverno 1915-16 segna un momento di inquietudine e di ricerca. La sua autobiografia registra le loro diuturne discussioni, lo scambio vivace dei punti di vista spesso contrastanti, ma dà prova insieme della fecondità di una lunga amicizia. Con il consueto acume critico, Severini ravvisa nel 1916 l'avvio di una nuova e definitiva fase della pittura di Modigliani. Tuttavia, molto francamente, non nasconde le sue riserve per una posizione in cui egli rileva "una troppo grande nostalgia del passato ed una troppo abile simulazione del moderno" (G. Severini, *Tutta la vita di un pittore*, Milano, 1946, p. 252).

Daniela Fonti

quanto il nonno avessero parlato di Modigliani. Nella casa signorile si conserva ancora nella sala centrale un grande ritratto (cm. 130 x 150) dell'avvocato Leone Franco firmato "Milesi 1906".

Alessandro Milesi era allora come ritrattista nel momento più importante della sua carriera: aveva da poco tempo dipinto per sottoscrizione popolare il *Ritratto di Pio X*, conservato nel Museo di Ca' Pesaro, poi il ritratto di Giosuè Carducci e del sindaco di Venezia Filippo Grimani, tra i suoi più famosi. La documentazione non va più in là: forse il noto avvocato veneziano avrà preferito l'importante ritratto ottocentesco di Milesi allo studio "di evidente derivazione da Carrière" del ventunenne pittore livornese. Mauroner aggiunge che "in questo spirito" Modigliani stava compiendo "interessanti studi delle modelle di nudo".

Eugène Carrière (1849-1906) era uno dei maestri francesi allora più in voga, particolarmente negli studi di figura, perché tendeva a superare il realismo ottocentesco e i caratteri dell'impressionismo attraverso una vaporosità romantica che avvolgeva l'immagine con espressioni di tenerezza e di accorati sentimenti. Aveva esposto un *Ritratto della figlia* nella Biennale del 1903 e *Lo studio dal vero* (una scultrice e la sua modella) nel 1905, riprodotto anche nelle illustrazioni del catalogo. Il problema del momento era il superamento dell'impressionismo.

Anselmo Bucci, nei suoi ricordi di Parigi nel 1906, rammenta un quadro di Modigliani con "tre visi di donna esangui e allucinati, quasi monocromi, dipinti con la terra verde a color magro su piccole tele; e fluidi con un flou alla Carrière, per intenderci".

Nel diario della madre del pittore ricorre un altro nome di persona ritratta Venezia: Leone Olper. Si tratta del "padre di Albertina Olper — scrive Jeanne Modigliani — amica intima della famiglia Modigliani, che si era trasferita a Venezia nel 1897". Un dipinto a olio, molto somigliante, a detta della figlia, "che non si sa più dove fosse andato a finire".

A Venezia Modigliani ha abitato in una casa in via XXII Marzo; in corte Centopiere alla Toletta; nella calle di Ca' Morosina a Santo Stefano 2802, e sappiamo ancora che



ma di offrire di scorcio qualche campione delle opere che quegli italiani non avrebbero potuto fare se non a Parigi, intorno agli anni durante i quale c'era anche Modigliani, e Ardengo Soffici mandava le più vive e precorritrici relazioni su quanto accadeva di nuovo e vitale in quella che allora era tuttora la capitale della pittura; opere che svelano la segreta vitalità che un grande centro di cultura, in certi momenti, scatena o attiva.

Erano indubbiamente anni straordinariamente felici dal punto di vista creativo, anche se di disperata miseria e fame. Dopo la esigua pattuglia degli italiani che avevano "capito" le novità dell'impressionismo, primo fra tutti, verso il '70, Diego Martelli, dal 1885-90 in poi Medardo Rosso aveva piantato le tende a Parigi, alzando un grido di rivolta contro la scultura monumentale, ormai libero da ogni residuo di bozzettistica scapigliatura; e non è senza significato il fatto che Soffici, fin dai suoi primi incontri e reportage parigini (il suo primo accenno a Medardo Rosso è del 1904), metta in rilievo tutta l'importanza della sua opera, e che nel 1912 Boccioni gli scriva da Milano quale "segretario del movimento futurista".

Ma anche un altro italiano, che fu uno dei primi a giungere a Parigi tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, Pio Semeghini, conobbe allora Medardo Rosso e mantenne rapporti e corrispondenza con lui anche in seguito. Di Semeghini si era a lungo sottaciuta la precoce andata a Parigi, ma i documenti che abbiamo in più occasioni illustrati, e soprattutto l'aggiornatissima qualità e il nuovo linguaggio della sua pittura — e qui alla mostra figura appunto una sua *Testa di donna* databile tra l'11 e il '14 che non potrebbe testimoniare più eloquentemente il suo accostamento ai fauves — non lasciano dubbi sul suo orientamento culturale. È anzi da notare che Semeghini fino al '14 ha studio e casa a Parigi, in rue de la Tombe Issoire prima e in rue Ernest Cresson poi, tanto che alle prime mostre di Ca' Pesaro non partecipa probabilmente proprio per questo (vi figurerà solo dal 1919 in poi), mentre già alla fine del primo decennio del secolo risale la sua amicizia con Barbantini, Gino Rossi e Arturo Martini, conosciuti nei



CARLO CARRÀ  
83. *Remy de Gourmont*, 1914.

Col 1914 la ricerca espressiva di Carrà si volge verso "forme concrete", in un rapporto di evidenza che punta su nuove soluzioni di spazio perseguendo esiti attivi nella dialettica dinamismo-staticità. Dal dato oggettivo, punto di partenza costante anche delle sue precedenti scomposizioni futuriste, il pittore estrae ora forme emblematiche: la realtà cioè intesa come

una sorta di emblema di se stessa. In questo importante disegno, appunto del 1914, la poetica di Carrà si dichiara esplicitamente: ed è da notare che l'idea guida del "totem", nell'uso essenziale della linea pura, giunge per altra via a curiose assonanze con certe "cariatidi" modiglianesche.

Massimo Carrà