

# L'ARTISTA BAMBINO

Infanzia e primitivismi  
nell'arte italiana del primo '900



EDIZIONI  
FONDAZIONE  
RAGGHIANI  
STUDI SULL'ARTE  
LUCCA

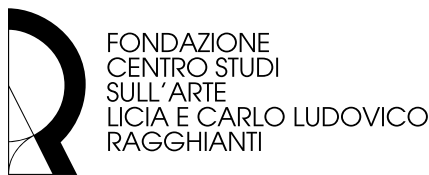


# L'ARTISTA BAMBINO

Infanzia e primitivismi  
nell'arte italiana del primo '900

*a cura di*

Nadia Marchioni



FONDAZIONE  
CENTRO STUDI  
SULL'ARTE  
LICIA E CARLO LUDOVICO  
RAGGHIANTI

*Enti fondatori*

Comune di Lucca  
Provincia di Lucca  
Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca  
Regione Toscana

La Fondazione Ragghianti è riconosciuta dalla  
Regione Toscana (decr. n. 340 del 13 dicembre 1984)

*Presidente*

Alberto Fontana

*Vicepresidente*

Rosetta Ragghianti

*Direttore*

Paolo Bolpagni

*Consiglio di Amministrazione*

Alberto Fontana (*Presidente*)

Vittorio Armani

Aldo Colonetti

Rosetta Ragghianti

Umberto Sereni

Alessandra Trabucchi

*Comitato scientifico*

Alessandro Romanini (*Presidente*)

Paolo Bolpagni

Annamaria Ducci

Maria Flora Giubilei

Sandra Lischi

Mauro Lovi

Alberto Salvadori

*Organo di revisione e controllo*

Roberto Sclavi

*Segreteria della Fondazione*

Giuliana Baldocchi *segreteria generale*

Elisa Bassetto  *schedatura della fototeca*

Laura Bernardi  *editoria e scambi librari*

Valentina Del Frate  *servizi educativi*

Elena Fiori  *rapporti con la stampa*

Angelica Giorgi  *mostre d'arte, fototeca*

Sara Meoni  *riordino degli archivi*

Maria Francesca Pozzi  *biblioteca e archivi*

con il contributo di



Fondazione  
Cassa di Risparmio  
di Lucca

# L'ARTISTA BAMBINO

Infanzia e primitivismi  
nell'arte italiana del primo '900

Lucca, Fondazione Ragghianti 17 marzo | 2 giugno 2019

*Mostra a cura di*  
Nadia Marchioni

*Coordinamento*  
Paolo Bolpagni

*Comitato scientifico della mostra*  
Paolo Bolpagni  
Annamaria Ducci  
Daniela Fonti  
Antonio Pinelli  
Umberto Sereni  
Carlo Sisi

*Segreteria organizzativa*  
Angelica Giorgi

*Segreteria amministrativa*  
Giuliana Baldocchi

*Assicurazioni*

AGE - Assicurazioni Gestione Enti s.r.l.

SIAT - Società Italiana di Assicurazioni e Riassicurazioni p.A. - Gruppo Unipol

Coverall Insurance Broker, Milano

Art Defender Insurance s.r.l., Milano

Alessandra e Cesare D'Ippolito s.a.s., Roma

*Trasporti*

Ars Movendi ES Logistica, Firenze

*Biglietteria e guardiania*

Idea Società Cooperativa, Lucca

*Segreteria*

Elisa Bassetto

Laura Bernardi

Valentina Del Frate

Sara Meoni

Maria Francesca Pozzi

*Progetto di allestimento*  
Arrigoni Architetti

*Realizzazione dell'allestimento*  
MO.EV., Marco Bertini

*Progetto grafico*  
Marco Riccucci

*Ufficio-stampa*  
Lucia Crespi  
Elena Fiori

*Restauratrice*  
Claudia Giostrella

*Impianti elettrici*  
Tecno Service

*Stampa digitale*  
C.I.V.A.S. Lucca

con il patrocinio di



REGIONE  
TOSCANA



PROVINCIA  
di Lucca



Città di Lucca

partner tecnico



ARS MOVENDI  
ES LOGISTICA FIRENZE

*Albo dei prestatori*

Archivio Carlo Carrà, Milano  
Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma  
Archivio E. Gigli, Roma  
Archivio-Fondazione Primo Conti, Fiesole  
Archivio Storico Comunale / Biblioteca e Archivio del Risorgimento, Firenze  
Biblioteca Comunale Forteguerriana, Pistoia  
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze  
Biblioteca Statale di Lucca  
Collezione Banca Monte dei Paschi di Siena  
Collezione Comune di Pisa  
Collezione De Pedrini, Milano  
Collezione Dionisio Gavagnin, Treviso  
Collezione Eredi Soffici, Milano  
Collezione Frediano Farsetti, Prato  
Collezione Giuseppe Iannaccone, Milano  
Collezione Laura Soffici, Milano  
Collezione Leonardo Lapicciarella, Firenze  
Collezione Paola Stefani, Barga

Comune di Barga - Casa Museo Giovanni Pascoli  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma  
Gallerie degli Uffizi, Galleria di Arte Moderna di Palazzo Pitti  
GAMC Galleria Comunale di Arte Moderna e Contemporanea 'Lorenzo Viani' di Viareggio  
Istituto culturale e di documentazione 'Alessandro Lazzarini', Prato  
Istituto Matteucci, Viareggio  
Istituzione Biblioteca Classense, Ravenna  
Istituzione Bologna Musei, Museo Morandi  
MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - Provincia autonoma di Trento - Soprintendenza per i Beni Culturali  
Museo Civico 'Giovanni Fattori', Livorno  
Museo del Novecento, Milano  
Raccolta privata Franco Gradi  
Raccolta privata Luigi Corsetti  
Pinacoteca di Brera, Milano  
Sovrintendenza Capitolina, Museo della Scuola Romana, Villa Torlonia, Roma

Un ringraziamento anche a tutti i collezionisti che hanno preferito mantenere l'anonimato

*Ringraziamenti*

Annapaola Agati  
Dino Aloï  
Floriana Amicucci  
Ignazio Amuro  
Monica Maria Angeli  
Giorgio Bacci  
Filippo Bacci di Capaci  
Giuseppe Bacchiardi  
Lorenzo Balbi  
Andrea Baldinotti  
Adolfo Balduini  
Lauretta Balduini  
Patrizia Balla  
Stefania Bariatti  
Luca Bellingeri  
Alessandra Belluomini Pucci  
Luciano Bernardini  
Stefania Bernardini  
Chiara Berni  
Daniele Bonaccorsi  
Paola Bonani  
Marco Bonini  
James Bradburne  
Antonio Braganti  
Nicoletta Braganti

Luisa Breveglieri  
Luca Brogioni  
Sergio Campagnolo  
Fiammetta Carrà  
Laura Carrà  
Luca Carrà  
Marina Cattaneo  
Clarenza Catullo  
Luigi Cavallo  
Giovanni Cerini  
Gregorio Chierici  
Cristiana Collu  
Francesco Colognori  
Simonella Condemi  
Luigi Corsetti  
Giulio Cesare Cucculini  
Gloria Dagnini  
Fabrizio D'Amico  
Laura Dinelli  
Federico Dondé  
Andrea Doni  
Laura Doretto  
Angelo Enrico  
Vincenzo Farinella  
Sonia Farsetti  
Paolo Favara

Maurizio Ferretti  
Galleria Russo, Roma  
Leonardo Ghiglia  
Elena Gigli  
Giovanna Ginex  
Bianca Girardi  
Claudio Giusti  
Dunia Grandi  
Giuseppe Iannaccone  
Sergio Lama  
Lucia Lamanna  
Leonardo Lapicciarella  
Ferdinando Levi  
Giovanni Lista  
Alessandro Lunatici  
Alessandra Manetti  
Gloria Manghetti  
Lucia Mannini  
Gianfranco Maraniello  
Fabrizio Massai  
Elisabetta Matteucci Palminteri  
Francesco Mazzoni  
Anna Maria Montaldo  
Francesca Montanaro  
Laura Mori  
Ettore Napione

Massimo Padovani  
Piero Pananti  
Claudio Parisi Presicce  
Rischa Paterlini  
Maria Anna Perrotti  
Marina Poggi  
Susanna Ragionieri  
Giacomo Romano  
Luca Rotella  
Gianni Schiavon  
Eike Schmidt  
Lorenza Selleri  
Franca Severini  
Antonio Soffici  
Caterina Soffici  
Laura Soffici  
Gabriella Sorelli  
Chiara Stefani  
Maurizio Tarantino  
Alice Tavoni  
Paola Tognon  
Alessandro Tosi  
Cristina Tuci  
Anna Turicchi Balduini

Un ringraziamento particolare ad Artiamo Group per la generosa collaborazione.

La curatrice desidera ringraziare il direttore Paolo Bolpagni e il Comitato scientifico della Fondazione Ragghianti, che hanno accolto il progetto della mostra, il personale della Fondazione e, in particolare, Giuliana Baldocchi, Angelica Giorgi, Maria Francesca Pozzi. Un sentito ringraziamento a Marco Riccucci.

# L'ARTISTA BAMBINO

Infanzia e primitivismi  
nell'arte italiana del primo '900

*Catalogo a cura di*  
Nadia Marchioni

*Autori dei saggi*  
Silvio Balloni  
Paolo Bolpagni  
Annamaria Ducci  
Lucia Gasparini  
Nadia Marchioni  
Umberto Sereni

*Coordinamento*  
Paolo Bolpagni

*Progetto grafico e impaginazione*  
Marco Riccucci

*Cura redazionale*  
Angelica Giorgi  
Maria Francesca Pozzi

*Servizi editoriali*  
Laura Bernardi

*Stampa*  
San Marco Tipografia, Lucca

Le referenze fotografiche sono state inserite nelle didascalie di ogni immagine. La Fondazione Ragghianti, scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta del proprietario dei diritti e dell'editore.

© 2019 Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca  
© Autori per i propri testi

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-89324-46-2

---

Carlo Ludovico Ragghianti, nel suo celebre saggio *Bologna cruciale 1914*, segnalava la necessità di approfondire i legami fra il disegno infantile, l'arte medievale e la produzione figurativa nell'Italia dei primi decenni del Novecento. Questa mostra, curata da Nadia Marchioni, raccoglie l'invito del grande studioso lucchese cui è intitolata la nostra Fondazione, proponendo una nuova apertura su tale affascinante prospettiva.

Ancora una volta si conferma dunque la peculiarità del nostro approccio, nel quale ogni iniziativa espositiva nasce da un lavoro di ricerca e da una progressiva elaborazione che, dalla proposta iniziale, si sviluppa proficuamente attraverso il confronto con il Comitato scientifico e la Direzione. È un metodo che ci contraddistingue, e che produce risultati di rilievo, mai scontati.

Alberto Magri, Adolfo Balduini, Spartaco Carlini, Lorenzo Viani, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Ottone Rosai e Tullio Garbari sono soltanto alcuni dei pittori che, nei primi decenni del nostro Novecento, a un certo punto del loro percorso avvertirono l'urgenza di 'tornare bambini', recuperando la freschezza e la libertà del disegno infantile, in un tragitto che li portò ad avvicinarsi anche all'arte 'sorgiva' d'ispirazione popolare e agli arcaismi dei maestri medievali del XIII e XIV secolo. Si trattò, del resto, di un fenomeno che non fu soltanto italiano, ma che attraversò l'intera Europa, e che era già stato anticipato da alcuni antefatti ottocenteschi di attenzione alle espressioni figurative dei bambini, quale possiamo ravvisarla, per esempio, in Adriano Cecioni e in Vittorio Matteo Corcos.

Un anno fondamentale, nella vicenda, può essere indicato – confermando l'intuizione di Ragghianti – nel 1914, quando Alberto Magri inaugurò la propria retrospettiva al Lyceum di Firenze e Carlo Carrà pubblicò su «Lacerba» il saggio *Vita moderna e arte popolare*, nel quale additò le opere eseguite «da bambini, operai, donne» come modello per «assimilare le leggi plastiche manifestate nella loro primordiale purezza».

Su tutto ciò, e su altro ancora, indagano questa mostra e il catalogo che l'accompagna, con i relativi saggi, per la cui stesura ringraziamo gli studiosi coinvolti. La nostra gratitudine va naturalmente a Nadia Marchioni, che ha ideato e curato questo progetto espositivo ed editoriale, al Comitato scientifico e al Consiglio di Amministrazione che l'hanno supportato e voluto, e al personale della Fondazione, che, in un momento di forte slancio e d'intensa attività, ha risposto con la consueta professionalità e con grande impegno. Va anche ricordato che tutto questo non sarebbe stato possibile senza il sostanziale supporto della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, cui vanno i sensi dalla nostra autentica riconoscenza.

**Alberto Fontana**  
*Presidente della Fondazione Ragghianti*

**Paolo Bolpagni**  
*Direttore della Fondazione Ragghianti*





## Indice

Nadia Marchioni

- 9 «Con gli occhi dei bambini». Infanzia e 'primitivi' nell'arte del primo Novecento

Silvio Balloni

- 37 Adriano Cecioni e il 'pensiero dominante' dell'infanzia. Lettere alla moglie Luisa (1872-1884)

Umberto Sereni

- 43 Et in Arcadia ego. Giovanni Pascoli e Alberto Magri poeti in Valle del Serchio

Paolo Bolpagni

- 55 L'editoria periodica per ragazzi e l'utilizzo di stilemi infantili come risorsa espressiva nell'illustrazione del primo Novecento in Italia. Note sparse, con due curiosità su Scarpelli e Scalarini

Lucia Gasparini

- 61 L'arte e l'arte dei bambini. Gli artisti e le scienze umane scoprono i disegni infantili tra fine Ottocento e inizio Novecento

Annamaria Ducci

- 73 Ragghianti antigrazioso. Il 'primitivo' come problema

### Catalogo delle opere

- 87 I. Adriano Cecioni e il mondo dell'infanzia

- 93 II. Corrado Ricci e le prime incursioni del disegno infantile nell'arte fra Otto e Novecento

- 105 III. Disegno infantile e Medioevo. Il caso pionieristico di Alberto Magri e degli artisti tosco-apuani

- 153 IV. Soffici e Carrà (1910-1916): fra arte infantile, medievale e popolare

- 173 V. L'immagine del bambino e la diffusione del primitivismo infantile in Italia negli anni della Grande Guerra

- 203 VI. Persistenza del 'primitivismo' negli anni Venti e Trenta



Umberto Sereni

## Et in Arcadia ego Giovanni Pascoli e Alberto Magri poeti in Valle del Serchio

*È dentro di noi un fanciullino*

Giovanni Pascoli

*Poesia è trovare nelle cose, come ho a dire? il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della natura stessa.*

Giovanni Pascoli

*Bisogna tornare bimbi per capire qualcosa*

Alberto Magri

*Ogni epoca agogna un mondo più bello. Quanto più la disperazione e il dolore gravano sul mondo presente, tanto più si fa intensa quella bramosia.*

Johan Huizinga

### **1. Il bisogno di Arcadia**

Come ogni mito che meriti di essere preso in considerazione, anche l'Arcadia, il luogo dove gli uomini, eterni fanciulli, avevano vissuto lieti e pacifici, ha seguito l'Umanità nel suo cammino, traendo vitalità, o al contrario illanguidendo e svanendo, in diretta connessione con il grumo esistenziale dal quale aveva avuto origine. L'Arcadia, il mito di un tempo felice, è insieme memoria e promessa di futuro. La sua evocazione, la sua rappresentazione, la sua invocazione stanno a testimoniare la vastità e la profondità di un'ansia di salvezza e di rigenerazione che si impone al Tempo ed alla Storia. Banalmente, ma cogliendo il vero cuore della questione, si deve ritenere che l'Arcadia faccia la sua comparsa tra gli uomini quando più forte tra di loro sono lo sgomento e la paura. Lo sgomento provocato dalla funesta sensazione di vivere in un'epoca di decadenza, di decrepitudine, di corrompimento. La paura

per i giorni che si approssimano preparando dolori e pene senza fine. È in un siffatto scenario di sofferenze e di mestizia che interviene l'Arcadia, il mito al quale è affidata la missione di sottrarre gli uomini alla disperazione, di vincere la loro terribile angoscia, di riaprire i loro cuori alla speranza.

L'Arcadia nasce dalla Storia per negare la Storia. È un'invenzione che diviene energia operante perché è animata dalla forza vivificante della poesia che ha il potere di dare potenza di realtà al Sogno. Ed è in virtù di questa sua prerogativa, che ne esprime e ne rivela la natura divina, che i poeti si fanno evocatori d'Arcadia, si fanno garanti della sua verità, la rammemorano e la promettono recando con i loro racconti parole di salvezza e di speranza.

Per questa sua connessione con i sentimenti e i pensieri che dominano l'epoca, l'Arcadia evocata-invocata agisce come un accumulatore di energie oppostive e si carica di una funzione etico-politica che si prefigge di operare nell'arena della Storia, ribaltandone gli schemi valoriali fino al punto di negare credito al suo andamento progressivo: il racconto dell'Arcadia, quale esce dall'opera dei poeti, si svolge muovendo dalla coscienza della sua superiorità e del suo primato rispetto al successivo svolgimento del divenire storico. Di quel tempo in cui un popolo fanciullo viveva in una condizione di aurorale innocenza la poesia conserva la memoria che alimenta il mito, concepito come dono salvifico per le «umane genti affaticate», che, senza cielo e senza terra, vagano in un mondo desolato.

Tocca ai poeti, questa è la loro missione divina, riaccendere la speranza nei cuori degli uomini, riconciliarli con il loro destino e ricondurli ad amare la vita. Un'opera prometeica che possono svolgere perché in loro soccorso interviene l'Arcadia, la cui memoria che ha resistito al consumo dei secoli, si rivela viva e palpitante per dare nuovo alimento alla profezia.

Una missione salvifica da compiere: è di questa intensità, coinvolgente e incalzante, il pensiero dominante che opprime ed agita Giovanni Pascoli negli anni in cui matura la sua personalità e definisce il programma della sua poesia. Il suo modello, esplicitamente dichiarato nel suo libro d'esordio, *Myricae*, è Virgilio, il poeta della Roma augustea, che in un'epoca incupita e insuperbita aveva evocato l'Arcadia, celebrando la felice condizione dei suoi abitanti: buoni contadini, dolci pastori, appagati di vivere tra umili cose, *myricae*, nelle quali sapevano trovare l'impronta di sovrumani disegni. L'Arcadia è per queste ragioni il regno degli eterni fanciulli che si dedicano alle opere ed ai giorni aprendo i loro cuori allo stupore e sperimentando infiniti incantesimi. Sorretto da forti convinzioni, che gli derivano dalle sue riflessioni sullo stato del suo tempo e del suo mondo: «La vita umana è un deserto su cui domina la minaccia dello sterminio»; ed ancora: «Si stanno edificando delle Ninive e Babilonie e delle Cartagini e Rome, mostruose enormi infinite, [...] i più forti ingoiano i più deboli; verrà tempo in cui si potrà dinotare per nome l'unico possessore di tutto il mondo: un tiranno al cui servizio sia un genere umano di schiavi»; ed infine: «S'affaccia ai nostri tempi l'orrenda battaglia universale», Pascoli assume e si identifica nel modello virgiliano, elabora un vero e proprio progetto poetico misurato sull'esempio di Virgilio ed arriva a concepire la sua opera come una rimessa in vita, nel suo tempo storico, dell'eredità virgiliana. È questo progetto, che è progetto totalizzante fino al punto da investire le scelte di vita, che assilla, tormenta, vigoreggia, domina Giovanni Pascoli quando nel settembre del 1894 a Livorno, dove abita con le sorelle Ida e Maria, riceve la visita di un brillante giornalista, Ugo Ojetti, giovane ma già con pronunciata ambizione ad arbitro delle patrie arti. Ojetti gira per l'Italia per conoscere le opinioni e i programmi dei letterati e da questo *tour* che gli farà incontrare Carducci, d'Annunzio, Matilde Serao, Verga, De Amicis e lo porterà anche a Livorno da Giovanni Pascoli,

ricaverà poi un libro pubblicato a Milano dai fratelli Dumolard. Da quel lungo colloquio le sensibili antenne del giovane giornalista avvertono che il maturo poeta, Pascoli era prossimo ai quaranta anni, si considera alla vigilia di un grande mutamento e si preparava a dare una svolta radicale alla sua vita. Il coinvolgimento emotivo che Ojetti coglie nelle parole che il poeta gli affida gli fa intendere che Pascoli è come sopraffatto da un pensiero dominante: ritirarsi a vivere in campagna. È insieme intenzione, aspirazione, esigenza, desiderio, disegno, sogno, speranza, necessità. Un palpitante groviglio che Ojetti riesce a decifrare con una definizione, «un grande voto», che efficacemente esprime quanta importanza il poeta annetta a quel programma. Che il «grande voto» appartenga al «progetto virgiliano» è lo stesso Pascoli a rivelarlo al giovane interlocutore che fissava sui taccuini le parole del poeta: «lo penso che le nostre condizioni sociali siano in gran parte simili a quell'impero romano. Il fastigio attinto da quella potenza mondiale ha forme egualissime a quelle dell'odierna società borghese trionfante: e fra le altre massimamente per l'accentramento delle popolazioni nelle grandi città pel commercio e per le manifatture. Allora Virgilio ed Orazio chiedevano e cantavano l'amore alla campagna, la diffusione della ricchezza, l'*aurea mediocritas*, invitavano i ricchi e i poveri a disertare o temporaneamente o per sempre la torbida vita cittadina per la quiete dei campi, ed essi per primi ne davano l'esempio: Questo pure io canto, questo – se potessi – io pure farei, e certo farò appena potrò».

Non sarebbe passato un anno che il poeta poteva realizzare il «grande voto»: il 15 ottobre del 1895 entrava nella casa del colle dei Caproni, un villaggio a pochi chilometri da Barga, antico borgo della prima Valle del Serchio lucchese. Si sottolinea intenzionalmente la data dell'ingresso perché è Pascoli che ha scelto quel giorno per dare il Nuovo Inizio alla sua vita. E l'ha fatto in piena aderenza al progetto virgiliano: il 15 ottobre è infatti il giorno della nascita del poeta delle *Bucoliche*. È giorno ad alta intensità simbolica che Pascoli adotta per marcare quella nuova nascita che attende dall'avvenuto rifugio in campagna. Entrato nella nuova casa Pascoli, non tarda molto ad avvertire i benefici effetti recati da quell'*Arcadia* trovata nella valle aperta dal Serchio.

## **2. Vivere in Arcadia**

Che si tratti dell'*Arcadia*, immaginata e raccontata da Virgilio, Pascoli non lo esplicita, ma lo lascia intendere quando per la prima volta parlava ai suoi nuovi concittadini: «Cercavo un anno fa un luogo appartato e solitario dove fare certi miei poveri lavori e ribevermi certe mie povere lagrime in pace. Venni a Barga: Vidi che «c'era bello», e sostai. Ora la vostra accoglienza, o cittadini di Barga, mi dice che in questi luoghi «c'è buono». Dove è la bellezza e la bontà il cuore dell'artista non ha altro da desiderare. Io rimarrò qui». Se qualche incomprendimento poteva ancora rimanere a proposito delle motivazioni della sua scelta dell'eremo bargeo (scelta che certa critica specializzata nelle osservazioni tramite il buco della chiave ha attribuito all'andamento del suo *menage* familiare) è ancora Pascoli a intervenire: lo fa quando ringrazia i barghigiani per averlo nominato cittadino onorario e coglie quell'occasione per svelare di quali immensi tesori spirituali godesse la loro terra: «Voi mi dite vostro concittadino per il gusto, che ad altri parrà singolare e che a me pare così naturale di stabilirmi in campagna presso di voi. Né già per un commercio, né già per un'industria, né già per un calcolo qualunque; ma per contemplare il sole che tramonta dietro il monte forato, la luna che pende come una lampada accesa sul colle di Barga, per aggirarmi all'ombra dei castagni e parlare con cuori di contadini».

Dichiarazioni impegnative che Pascoli è in condizione di pronunciare perché sa di aver sperimentato i benefici effetti dell'avvenuto congiungimento alla campagna dal quale si attendeva quella rigenerazione spirituale che avrebbe ridato vigore alla sua opera di poeta. In una lettera di quei giorni all'amico editore Giusti scriveva: «Sono finalmente nel porto della pace. Che fresco! Che agilità di pensiero! È una natura che incanta. Sono pieno di voglia e di buon umore».

Adesso era nelle condizioni per assolvere alla sua missione concepita in perfetta aderenza al modello virgiliano:

Il poeta, se e quando è veramente poeta, cioè tale che significhi solo ciò che il fanciullo detta dentro, riesce perciò ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano. Quindi la credenza e il fatto che il suon della cetra adunasse le pietre a far le mura delle città, e ammansisse le fiere della selva primordiale, e che i cantori guidassero ed educassero i popoli. Le pietre, le piante, le fiere, i popoli primi seguivano la voce dell'eterno fanciullo, d'un dio giovinetto, del più piccolo e più tenero che fosse nella tribù d'uomini salvatici. I quali, in verità, s'ingentilivano contemplando e ascoltando la loro infanzia.

Di questa avvenuta rinascita nel segno di Virgilio abbiamo la prova e l'annuncio. Si tratta del libro *Poemetti*, che usciva nel 1897 presso l'editore Paggi di Firenze ed è come pervaso dal senso di gratitudine verso quella nuova terra che gli aveva donato di vivere la vita nuova. A cominciare dalla *Prefazione*, tutta impostata a stabilire un prima e un dopo, ed a manifestare la stupefazione per lo stato di felicità che il poeta stava provando:

Maria, dolce sorella: c'è stato un tempo che noi non eravamo qui? Che io non vedevo, al levarmi, la Pania e il Monte Forato? Che tu non udivi la notte il fruscio incessante del Rio dell'Orso? Il campaniletto di San Niccolò, bigio e scalcinato, che mi apparisce tra i ciliegi rosseggianti de' loro mazzetti di bacche e i peri e i meli; quel campaniletto, c'è stato un tempo in cui non lo sentivamo annunciare la festa del domani? [...] ma questa voce che è? Un rotolio che mai non finisce, come d'un treno che non arriva mai. È il Fiume, cioè il Serchio. Dí, Maria, dolce sorella: c'è stato tempo che non s'udiva quella voce? Oh sì: belle Panie aguzze e taglienti, bel fiume sonoro, cari balestrucci affaccendati, care verlette, care canipaiole, cari reattini, caro campanile; sì c'è stato quel tempo che noi non si viveva così da presso. E se sapeste, che dolore allora, che pianto era il nostro, che solitudine rumorosa, che angoscia segreta e continua! Ma via, uomo, non ci pensare: mi dite: Ma no, pensiamoci anzi. Sappiate che la dolcezza lunga delle vostre voci nasce da non so quale risonanza che esse hanno nella intima cavità del dolore passato. Sappiate che non vedrei ora così bello, se già non avessi veduto così nero. Sappiate che non godrei tanto di così tenue (per altri!) materia di gioia se il martòro non fosse stato così duro e così durevole e non fosse venuto da tutte le possibili fonti di dolore, dalla natura e dalla società e non ne avesse ferito tutte le possibili sede, l'anima e il corpo l'intelligenza e il sentimento.

La storia di quel libro è stata raccontata da Mariù, la sorella del poeta, che ha insistito proprio sulla sua genesi bargea indicando così la sua appartenenza al progetto virgiliano. Da Mariù veniamo a sapere che il fratello fin dagli anni della sua permanenza a Massa aveva cominciato a pensarci, ne aveva elaborato una sorta di trama-scaletta, ne aveva individuato il titolo, *Reginella*, e ne aveva fissato la finalità: «Rappresentare che nella mediocrità e nel lavoro è la famiglia bella e felice: pittura dell'avvenire con i colori del presente». Ma prima dell'arrivo in Valle del Serchio quel libro era rimasto alla stadio di una «gassosa nebulosa». Ancora Mariù: «*Reginella* dovette aspettare che Giovannino si trovasse di nuovo in campagna, e

precisamente a Castelvecchio. Credo che sia facile riconoscerla nel poema agreste che si snoda nei due volumi dei *Poemetti*».

In vero nei *Poemetti*, Reginella non c'è, perché è stata sostituita da «Rosa dalle bianche braccia», protagonista, insieme alla sorella Viola di quel «poema epico, di soggetto umile, campestre» del quale Pascoli aveva parlato ad Ojetti rivendicandone la vitalità e l'attualità. Il programma virgiliano è in pieno svolgimento: la storia di Rosa e di Viola, della loro famiglia, di Rigo, il cacciatore che ama, riamato, Rosa è il racconto dell'Arcadia, trasferita nella Valle del Serchio e richiamata da prima della Storia per fare con il suo paesaggio incontaminato da garante della promessa di una più grande felicità umana. A fornirci la conferma che Pascoli avesse come riferimento l'Arcadia virgiliana, con tutto quello che questa identificazione significava e comportava, dovrebbe essere sufficiente l'annuncio, affidato ai *Poemetti* della ricomparsa di Pan tra i campi e i boschi della Valle del Serchio. Il terribile grido plutarceo, «il grande Pan è morto», che come una maledizione aveva raggelato e incupito il cammino dei secoli è smentito dalla riapparizione del satiro musico. Pascoli lo aveva rintracciato seguendo Dore, il fratellino di Rosa:

Poi, nella selva, coi capelli al vento,  
lungo il ruscello, il fanciulletto Dore  
col flauto verde annunziò l'avvento  
dei fiori brevi e dell'eterno amore.

E lo aveva raccontato intento a diffondere le sue dolci melodie in quel ritrovato regno della fanciullità:

E il bel fanciullo nella lieta ascesa  
passò, col fresco flauto tra le dita,  
presso macee che furono una chiesa

Divinità arcadica per eccellenza, la ricomparsa di Pan nella umile veste del fanciulletto Dore valeva per il poeta come documento di alta intensità simbolica e significante dell'appartenenza di quella valle montanina alla catena dei luoghi salvifici, dove lieti ed appagati della loro sorte vivono gli uomini che nei cuori conservano la fanciullità. Di questa identità arcadica della valle affacciata sul «piccolo grande fiume», Pascoli non aveva dubbi ed il suo canto assumeva la funzione dell'annuncio di un ritrovamento che avrebbe recato benefici doni alle «umane genti affaticate» che, lontane dall'Arcadia, vivevano abbruttite nell'angoscia di una prossima fine.

A questa umanità senza speranza Pascoli racconta le buone cose e i dolci giorni della gente della valle dei

buoni villaggi che vivete intorno  
al verde fiume, e di comune intesa  
vi dite tutto ciò che fate il giorno!

Provvido abitatore di questa nuova Arcadia era lo Zi Meo «salcigno», al secolo Bartolomeo Caproni, protagonista della poesia // *Ciocco*, uno dei testi a più esplicita intenzionalità gnomica. Da come ce lo racconta Pascoli: «[...] dimestico e silvano, / godea del poco e non sapea del tanto. / I figli avea nell'oltremar lontano, / e quasi solo vivucchiava in pace / contento del suo vino e del suo grano» e lo raffigurerà poi Adolfo Balduini ricavando alla maniera

antica il suo ritratto dal legno, ben si comprende che al pari del fanciullo musico Dore-Pan anche lo Zi Meo è una reincarnazione dei mitici pastori, che avevano abitato l’Arcadia. Con quelle presenze tutto di quel nuovo ambiente dove aveva scelto di vivere era apparso al poeta come perfettamente aderente al modello originale. Lo aveva sperimentato, lo aveva detto e con il canto si apprestava a riferirlo come se annunciasse un nuovo Vangelo: il Bello e il Buono erano nelle cose:

Erano i monti  
tutti celesti, tutto era imbevuto  
di cielo: erba di poggi, acqua di fonti,  
fronda di selve, e col suo blocco acuto  
la liscia Pania, e con le sue foreste  
il monte Gragno molle di velluto

e negli uomini, che del lavoro non conoscevano la maledizione dell’obbligo servile, ma sapevano la loro fatica iscritta in un disegno divino: «lo le mie braccia. Dio ci mette il resto» e lo praticavano non come l’espiazione della maledizione biblica, ma come un atto di creazione compiuto da uomini, lieti di vivere, protetti dalla siepe, «liberi e sovrani».

Della finalità salvifica dell’operazione poetica alla quale si appresta a dare corpo, Pascoli è pienamente consapevole e lo dichiara nella impegnativa *Prefazione*, che vale come una dichiarazione programmatica. Ai lettori dei *Poemetti* il poeta rivela la finalità etico-educativa di quell’opera, nata e sorretta dalla coscienza dell’avvenuto congiungimento con l’Arcadia:

Voglio, cioè vorrei, trasfondere in voi, nel modo rapido come si conviene alla poesia, qualche sentimento e pensiero mio non cattivo. Vorrei che voi osservaste con me, che a vivere discretamente, in questo mondo, non è necessario che un po’ di discrezione. Vorrei che pensaste con me che il mistero, nella vita, è grande, e che il meglio che ci sia da fare, è quello di stare stretti più che si possa agli altri, cui il medesimo mistero affanna e spaura. E vorrei invitarvi alla campagna.

### 3. Il ‘filtro pascoliano’

Si è così insistito sul tema dell’Arcadia perché rappresenta una chiave obbligata per poter intendere l’universo spirituale ed anche le attitudini della generazione artistica che marca la terra fra gli Appenini e le Apuane negli anni del primo Novecento. Senza questo Pascoli che celebra l’Arcadia valligiana, singolari esperienze come quelle di Alberto Magri e di Adolfo Balduini, che la fanno rappresentare illuminandola di un’aurorale letizia, ma anche la robusta serie dei pittori di paesaggio (Santini, Vittorini, Cordati, Paltrinieri, Lamberti) che accompagnano i ‘maestri’ di Barga, avrebbero stentato a manifestarsi. Era l’ancoraggio, stabilito e indicato da Pascoli, con la «Valle del Bello e del Buono» che risolveva i loro interrogativi sulle vie da seguire e li incoraggiava a farsi banditori d’Arcadia, dipingendo la dolce serenità degli uomini e delle donne alle opere intenti, le umili cose dei loro giorni, gli innocenti giochi dei fanciulli, la lieta innocenza dei villaggi, la composta civiltà della gente dei borghi, la materna imponentza dei monti apuani, baciati dal sole e illuminati da tramonti che promettono splendide aurore.

Che si trattasse di una nuova Arcadia si convinceva anche Maurice Hewlett che per il suo «road in Tuscany», dal quale traeva un fortunato libro, giungeva in Valle del Serchio che poi avrebbe raccontato come «a country of sheperds and sheperdesses who, in the green and shady intervals of their pastoral cares, have leisure to make love and verse».



Per il tramite di Pascoli la Valle del Serchio entrava a pieno titolo in quel circuito arcadico che si svolgeva bene addentro alla «società progrediente» e si manifestava rivelando l'ansia di rigenerazione che la percorreva in parallelo ed in opposizione ai celebrati trionfi del macchinismo. La «fanciullità» che Pascoli individuava e prescriveva come antidoto al «male del mondo», la perdita dell'innocenza, era conosciuta e praticata al punto da divenire una sorta di canone letterario ed estetico. Uno stile ed anche una moda, tante e tanto varie erano le sue applicazioni. Tutta l'epoca 'lunga', che muove dalla fine dell'Ottocento e prosegue addentro al secolo successivo, è popolata di fanciulli: da Pel di carota a Huckleberry Finn e Tom Sawyer fino al Monello di Chaplin, dai tanti Ciondolino, Giannettino, Gian Burrasca, Franti e Garrone che affollano la scena italiana, con i 'tamburini sardi' e le 'piccole vedette lombarde', per arrivare a Peter Pan sogno condiviso di lunghe generazioni. Già nel nome evocava la sua origine arcadica, ben presente a Knut Hamsun che intitolava *Pan* il racconto di una sfortunata storia d'amore ambientata nella lande vergini del Nord: un'Arcadia scandinava della quale si appropriava anche Edward Munch. Di fanciulli, garanti grazie alla loro innocenza della bontà dei prodotti reclamizzati, sono affollati i manifesti-*affiches* che artisti di sicura scuola realizzano per essere poi riprodotti in migliaia di copie in cromolitografia. Ricoprono ed abbelliscono ogni spazio urbano e si dimostrano uno straordinario veicolo commerciale capace non solo di orientare le preferenze di quelle masse di consumatori che senza posa crescono e si espandono, ma anche di fornire il codice estetico per un pubblico che cerca immagini nelle quali specchiarsi e ritrovarsi. È il caso di ricordare che toccherà ad un fanciullo, immaginato e dipinto immerso in una pioggia di fiori rossi, dare l'annuncio, tramite i manifesti diffusi per tutta l'Italia, della convocazione della Sagra di Quarto che servirà a d'Annunzio per dare il via al 'maggio radioso'. Autore di quel fanciullo che annuncia la nuova primavera garibaldina è Plinio Nomellini, del quale sono ben note l'appartenenza al circuito pascoliano e la condivisione con Ceccardo della shelleyana profezia del Liberato Mondo che li aveva familiarizzati con il 'divino fanciullo' che aveva sottratto Prometeo al supplizio della rupe caucasica. A questa catena apparteneva anche l'avvocato Luigi Salvatori, la mente dirigente di quella folta compagnia di ingegni artistici che matura nella terra fra l'Alpe e il Mare: Viani, Viner, Moses Levy, Ungaretti, Dante Dini, Enrico Pea, Spartaco Carlini. Ognuno per conto suo attivo partecipe dei riti della fanciullità. A questi Salvatori aveva rivelato la potenza benefica del messaggio pascoliano, che poteva alimentare la loro ansia di innocenza e di autenticità:

Il poeta ci appare coll'aria candida di fanciullo, che pur avendo bevuto a tutte le fonti del sapere, sapeva rifarsi umile davanti al dolce mistero che si annida nei fasci delle costellazioni ed in un filo d'erba. In questa sottile e candida parvolezza consiste tutta la ragione del fascino onde ci avvince la poesia di Giovanni Pascoli. [...] E con quella del poeta anche l'anima del lettore si smemora, nella serena dolcezza di questa poesia, in un soavissimo senso di pace, di calma e di oblio, e gode unicamente di sentirsi vivere non più in sé, ma fuori di sé, e si rifà semplice, e ridiventando semplice si fa umile e buona.

Collocato nell'area del più lucido antagonismo sociale e politico, lo troviamo fra i fondatori del Partito Comunista, l'avvocato Salvatori non abiurerà la fede nella fanciullità e non uscirà mai dall'orbita pascoliana che gli faceva attribuire ai fanciulli la missione di creatori della 'vita nuova': «La storia cogliendo dei fanciulli ha trovato i suoi soldati, i suoi legislatori, i suoi costruttori. Che essi quindi fra gli alberi e al sole, nella verde libertà dell'aria, crescano la forza, dalla quale la vittoria ama essere posseduta».

Tutto sommato l'ardita operazione pascoliana, «richiamare alla Storia l'Arcadia di prima della Storia» può funzionare come soluzione dei tormenti di quelle avvertite sensibilità perché proviene e risponde alle esigenze di un grumo esistenziale molto più esteso e profondo di quanto ancora non sia stato adeguatamente valutato. A guardar bene, e bisogna pur farlo, tutta l'invenzione che impegna Ceccardo con l'*Apua Mater*, decisiva per tanto Lorenzo Viani, altro non è se non la riproposizione, con una spiccata valenza antagonista da gettare nell'agone politico-sociale, dell'evocata Arcadia pascoliana che così confermava la sua funzione di fonte di speranza e di alimento di energie vitali. Ragionamento che si può adottare per decifrare il caso di Lemmonio Boreo che Ardengo Soffici fa tornare da Parigi, avvilito e umiliato dalla città «sterminata e feroce» e lo riporta alla vita per effetto del suo ricongiungimento al paesaggio domestico, nel quale si immerge già il primo giorno successivo al rientro a casa. Seguiamolo mentre intraprende quel cammino verso la salvezza:

La giornata era superba. Chiusa fra il muro e la siepe fiorita di biancospini, di rose selvatiche e di vitalbe, la strada s'arrampicava contorcendosi di altura in altura, e a mano a mano ch'egli saliva, il paese s'allargava dietro come una immensa arena piena di sole, fra gli Appennini remoti e le alture fiorentine. A destra e a sinistra, i campi di grano tenero, di rape di trafogliolo, verzicavano, gialleggiavano, rosseggiavano, svariati qua e là dalle ombre degli ulivi e de' loppi. Un odore fresco d'erba e di frutti in fiore si moveva col vento di tramontana frullante per le vette de rami.

Quel tumulto rigenerante di emozioni, quelle incandescenti vibrazioni dei sensi e della mente, quella rinfrescante stupefazione, quel vigoreggiante tonico che viene dalla coscienza di aver riattivato il circuito della vitalità, che provava Soffici-Boreo li aveva già conosciuti Alberto Magri quando fuggito da Parigi, maledicendola e invocando la salvifica Barga, tornava nell'antico borgo della Valle del Serchio. Avveniva intorno al 1903, giusto il tempo per accogliere e mettere a frutto la 'lezione pascoliana' che Magri intende nella sua essenza di rivoluzione del sentire, del vedere, del raccontare e ne fa la guida del suo dipingere. Con *Il fanciullino*, il testo dove aveva condensato i precetti della sua poetica, Pascoli gli aveva messo a disposizione gli insegnamenti da seguire e lo aveva autorevolmente incoraggiato a lasciarsi guidare da quella ricerca di innocenza primitiva che lo aveva ricondotto in Arcadia: «È dentro di noi un fanciullino [...] il fanciullo eterno che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta». Gli insegnamenti pascoliani agiscono come un filtro che a Magri consente di trovare il Bello laddove fino ad allora non era riuscito a trovare: «Or dunque inteso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda, e in ciò che altri soglia spregiare, non di chi non la trova lì e deve fare sforzi per cercarla altrove». «Poesia è trovare nelle cose, come ho a dire? il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della natura stessa». Ma Pascoli interveniva anche per soccorrerlo nella ricerca del linguaggio da adottare per conservare e trasmettere quel senso di stupefatta meraviglia provato dal pittore-fanciullo:

Il mondo nasce per ognun che nasce al mondo: E in ciò è il mistero della tua essenza e della tua funzione. Tu sei antichissimo, o fanciullo! E vecchissimo è il mondo che tu vedi nuovamente! E primitivo il ritmo (non questo o quello, ma il ritmo in generale) col quale tu, in un certo modo lo culli e lo danzi: Come sono stolti quelli che vogliono ribellarsi o all'una o all'altra di queste due necessità, che paiono cozzare tra loro: veder nuovo e veder da antico, e dire ciò che non s'è mai detto e dirlo come sempre si è detto e si dirà.

Sorretto da questa lezione, Magri si affrettava ad applicarla e per mesi lavorava ai tre polittici della *Vita dei campi*: *La vendemmia*, *La casa colonica*, *Il bucato* che sicuramente rappresentano le più felici raffigurazioni della poesia pascoliana, rivelando sin dai titoli la loro provenienza da quei *Poemetti* che il pittore aveva saputo ben intendere nella loro essenza di storia d'amore. Quando, il 17 gennaio del 1913, Leonardo Bistolfi, sale a Barga ed a Castelvecchio per prendere accordi per il monumento funebre a Pascoli, i polittici sono ormai ultimati e Magri li presenta allo scultore che «li trovò pieni di sentimento e di originalità e degni di figurare in qualunque esposizione».

Parole impegnative che assai presto si traducevano in realtà. Nel giugno del 1914 Magri presentava tutto quanto aveva prodotto al Lyceum di Firenze. Patrocinata da Giosuè Borsi, giovane e battagliero direttore del «Nuovo Giornale» la mostra richiamò anche Giuseppe Bertelli, più noto come Vamba, l'autore del *Giornalino di Gian Burrasca* ed alla sua inaugurazione intervenne al gran completo la pattuglia dei futuristi fiorentini. Parlando del ciclo della *Vita dei campi* Borsi mostrava di aver bene inteso l'appartenenza di quelle scene alla poesia:

Vedete in quei pannelli di vita campestre se non è compendiata una ricchissima poesia, come ogni episodio è caratteristico, come ogni figura è viva. Vedete intorno alla *Casa colonica*, in mezzo a quell'ubertosa campagna barghigiana, in vista al paese di Barga, reso con un prodigio di analisi e di sintesi, come è espressa tutta la vita di quegli agricoltori e della loro stalla, del loro pollaio, del loro porcile, del loro colombaio. Guardate l'armonia d'ogni episodio, il ritorno dai campi, l'idillio rusticano, il pascolo, e come tutto è fuso nella unità della visione. Guardate quel *Bucato* così fresco nelle sue luci cilestrine e verdi, e tutta quella vasta e cerulea visione delle montagne apuane.

Borsi non si spingeva oltre, se lo avesse fatto avrebbe sicuramente individuato nell'opera pascoliana la diretta paternità di quella pittura che nell'anno più tremendo del secolo, nei giorni che precedevano lo scatenarsi dell'Apocalisse, recava il dono delle incantate scene di quell'Arcadia, rifiorita tra il Serchio e le Apuane. Il senso vero di quelle scene lo intendeva bene, e lo volgeva in aderenza al suo sentire oppositivo, Lorenzo Viani che salutava i quadri di Magri come la celebrazione dell'Apua-Arcadia:

Oggi che macchie assonanti e caotiche è convenuto esprimano la ubertosità dei campi, la saldezza dei monti, la nostra vita stessa ci è caro dire la lode di queste spiche incise, di questi fiori taglienti, di queste montagne salde, di queste figure definitive. L'Apua ha trovato nel Magri il suo esaltatore più forte e universale.

Quando, due anni più tardi, quelle scene del piccolo mondo valligiano Magri le presentava a Milano, toccava a Umberto Boccioni, che pure si sentiva e si dichiarava agli antipodi di quella pittura, avvertirne il fascino, fino al punto di provarne simpatia. E definiva le opere di Magri «religiose evocazioni» dalle quali sentiva spirare un «così soave e misterioso senso di italianità». Parole impegnative, rivelatrici delle tensioni che segnavano una delicata fase di passaggio della sua vicenda alla vigilia della sua impreveduta precoce fine e davano la testimonianza di come l'Arcadia, rinnovata da Magri, fosse stata capace di commuoverlo.

#### **4. Morire in Arcadia**

Dalle cronache che riferiscono della mostra milanese non si avverte che quella esposizione si teneva quando ormai da quasi tre anni l'Europa era dilaniata da una terribile guerra. L'Italia c'era entrata con un anno di ritardo, ma aveva fatto in tempo a rimediare a quello scarto temporale: sul confine orientale, fra le pietraie del Carso e le sponde dell'Isonzo, migliaia di

uomini partecipavano ad un quotidiano macello. Che una tremenda carneficina, per effetto di una guerra, attendesse l'epoca Giovanni Pascoli l'aveva presagito e l'aveva prospettato sin dal tempo in cui si apparecchiava a raggiungere l'Arcadia: «S'affaccia ai nostri tempi l'orrenda battaglia universale». Ne era così convinto che anche nel discorso di ringraziamento per l'avvenuta nomina a cittadino onorario di Barga aveva inserito la funesta profezia «Si approssima il gran giorno che le madri detesteranno. Quale delle guerre più letali, quale ferocia di conquistatori, quale diluvio di barbari famelici pareggeranno le stragi che si meditano e si preparano?».

Morto il 6 aprile del 1912 Pascoli non fece in tempo a vedere la realizzazione delle sue profezie. Dovette accontentarsi di una guerra, di ben minore intensità e tragicità, quale fu quella che l'Italia andò a combattere sulle coste della Tripolitania, ma gli fu sufficiente per decidersi ad alzare la voce e intonare il canto augurale alla «Grande Proletaria» che finalmente si era «mossa». Ma quella guerra coloniale finì in pochi mesi e della sua brutalità ebbero a soffrire soprattutto le popolazioni africane, per la quali Pascoli non provava comprensione. Al punto che mostrò di inorgogliersi per il fatto che era toccato all'Italia il primato dei bombardamenti dal cielo. Non ci fu tempo dunque per conoscere il gran carico di lutti e di dolori che il poeta aveva vaticinato. Al giugno del 1916, quando sempre più insistenti si palesavano i dubbi sull'esito della guerra che insanguinava l'Europa e nessuno più si azzardava a pronosticare la sua fine, le scene immaginate da Pascoli erano ormai il vissuto di milioni di uomini, che dalla Manica all'Adriatico, costretti nel fango putrescente delle trincee, convivevano con la morte. Di quell'entusiasmo che non pochi di questi giovani avevano provato all'annuncio dello scoppio della guerra in Europa ormai era rimasto poco o niente, perché svanito e cacciato da una quotidiana condizione che li degradava ai famelici topi che popolavano le trincee. Avevano immaginato quella guerra come l'atteso evento che avrebbe decretato la fine del Mondo Vecchio, cancellato le sue brutture, e dissolto il male accumulato da secoli. Di questa condizione spirituale, un vero e proprio connotato esistenziale di una generazione, era partecipe e testimone Giuseppe Ungaretti, poeta dalle mai acquisite ansie arcadiche, che avrebbe ricordato che, al pari di molti suoi compagni, visse la vigilia della guerra nella speranza che «la terra fosse per tornare un Eden». Di queste speranze la guerra fece immensa strage, procurando con la morte, era la sua specializzazione, l'antidoto al corrompimento ed alla decrepitudine e consentendo una perpetua fanciullità. È questa una 'non morte', come riesce a rappresentarla Alberto Magri nella tavola che dedica al soldato caduto: della schifosa fanghiglia della trincea non v'è traccia, così come sul corpo del soldato non appaiono segni di una patita sofferenza. È come se il soldato si fosse appena addormentato ed ora riposa adagiato nell'erba. Il suo sonno lo cullano i fiori di quella eterna primavera che troverà al suo risveglio in Arcadia.

P.S. Tra i tanti debiti contratti per questo scritto tengo a dichiarare quelli con la lezione del premio Nobel per la Letteratura 1995 Seamus Heaney che ha molto insistito sul collegamento Virgilio-Pascoli, già messo in evidenza dagli studi di Alfonso Traina. Per il tema dell'Arcadia e le sue connessioni, di cui avevo già scritto nell'intervento ospitato dal catalogo *L'Armonia della terra. Immagini della Valle del Serchio nella pittura toscana del Novecento*, Barga 2010, ho trovato di grande utilità il recente volume di Monica Ferrando, *Il regno errante. L'Arcadia come progetto politico*, Neri-Pozza, 2019, che ho letto aggiornando quanto avevo appreso dai lavori di J. Hillman e C. Segal. Una interessante edizione de *Il fanciullino* è quella curata da G. Agamben per Feltrinelli. A cura di G. Leonelli, presso Mondadori, è stata pubblicata una edizione dei *Primi Poemetti*, che rappresenta un indispensabile approccio a quest'opera. Sul significato dell'apparizione dei vari Ciondolino e Giannettino sulla scena italiana di fine Ottocento ha scritto con la consueta perizia Mario Isnenghi in *Storia d'Italia, I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma-Bari 2011. Sul mio conto posso ricordare che di Pascoli e Virgilio mi sono occupato in un saggio accolto dalla rivista «Postumia», annali 2000-2001, *La 'connessione virgiliana'. Giovanni Pascoli in Val di Serchio*, poi rivisto e ampliato per il volume *Giovanni Pascoli, vita, immagini, ritratti*, pubblicato a cura di Valerio Cervetti dalle edizioni STEP di Parma in occasione del centenario della morte del poeta. Di Alberto Magri ho scritto in più occasioni a cominciare dal saggio *Sotto un cielo apuano*, accolto nel catalogo della mostra alla Volpaia, 1984, nel quale proponevo l'accostamento con Lemmonio Boreo e successivamente con il più impegnativo studio *Un cantastorie del Novecento* per il catalogo della mostra che si tenne a Barga nel 1996 per iniziativa della Fondazione Ricci e con la cura dell'indimenticato amico Gianfranco Bruno. Al suo ricordo e a quello di Giovanni Magri che visse in silenziosa attesa della giusta riconsiderazione dell'opera di suo padre, dedico questo lavoro.



Paolo Bolpagni

## L'editoria periodica per ragazzi e l'utilizzo di stilemi infantili come risorsa espressiva nell'illustrazione del primo Novecento in Italia.

Note sparse, con due curiosità su Scarpelli e Scalarini

La storia dell'editoria periodica per l'infanzia ha origini piuttosto remote. Limitatamente all'Italia, alcuni precoci esempi sono costituiti da «L'Amico dei Fanciulli» (1812), che altro non era se non la traduzione italiana, pubblicata da Giuseppe Pirotta, dei mensili francesi «Ami des enfants» e «Ami des adolescents», risalenti a un trentennio prima, e «Il giornale dei fanciulli», edito a Lucca, a partire dal 1834, da Luisa Amalia Paladini (destinata a diventar celebre soprattutto per il suo *Manuale per le giovinette italiane*<sup>1</sup>), che proponeva racconti divertenti ed edificanti.

L'autentica stagione delle riviste per ragazzi comincia però negli anni Ottanta, con la fondazione del «Giornale per i bambini» (fig. 1) nel 1881, ideato da Ferdinando Martini, che lo diresse per i primi due anni (fu poi sostituito da Carlo Collodi), e stampato a Roma come emanazione del «Fanfulla della Domenica». La sua vita durò fino al 1889, quando fu assorbito dal «Giornale dei fanciulli» di Milano. Le illustrazioni che lo ornavano erano quasi tutte riprese da testate straniere (britanniche, francesi e tedesche), secondo la tipica pratica del riuso delle immagini; le firme più ricorrenti che vi troviamo sono quelle di Lizzie Lawson e di Kate Greenaway, che, si può dire, fece scuola con le sue figure di bambini elegantemente abbigliati, disegnati al tratto, con gusto e semplicità priva di affettazione. Su questo fortunato periodico comparvero anche vignette di notevole modernità, che quasi preludono al fumetto, soprattutto nella sezione *Favole moderne*. Inoltre bisogna rammentare che, per la pubblicazione delle *Avventure di Pinocchio* (il racconto, in verità, apparve inizialmente, nel 1881, con il titolo *La storia di un burattino*, fig. 2), il direttore Martini aveva pensato a un apparato illustrativo *ad hoc* eseguito da Edoardo Ximenes, ma infine si affidò a Ugo Fleres, che raffigurò il personaggio di Collodi in piccoli disegni originali e vivaci.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> L.A. Paladini, *Manuale per le giovinette italiane*, Tip. di T. Baracchi, Firenze 1851 (dal 1852 edito da Le Monnier).

<sup>2</sup> A. Negri, M. Sironi, *Prima del "Corriere dei Piccoli". Parole e figure nei giornali per l'infanzia (1880-1908)*, in G. Ginex, a cura di, *Corriere dei Piccoli. Storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 2009), Skira editore - Fondazione Corriere della Sera, Ginevra-Milano 2009, p. 37. Cfr. G. Bacci, *Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo*, «Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale», 13, Firenze 2014, pp. 119-143.

1. La copertina del primo numero del «Giornale per i bambini», del 7 luglio 1881, collezione privata
2. La copertina del «Giornale per i bambini» del 4 agosto 1881, con il quarto episodio de *La storia di un burattino* di Carlo Collodi, collezione privata
3. La copertina de «La Domenica dei Fanciulli» del 18 febbraio 1906, con una tavola a colori di Attilio Mussino, collezione privata
4. Una copertina de «Il giornalino della Domenica» del febbraio 1907 (a. II, n. 7), firmata da Filiberto Scarpelli, collezione privata
5. Una copertina de «Il giornalino della Domenica» del dicembre 1913 (a. VIII, n. 48), firmata da Ezio Anichini, collezione privata



1

2

Nel 1900 nacque un'altra rivista destinata a lasciare una traccia importante, ossia «La Domenica dei Fanciulli» (fig. 3), pubblicata a Torino da Paravia sotto la direzione di Cecilia Comino. Molto raffinata nel suo corredo iconografico, poteva fregiarsi di una cornice della testata realizzata in stile floreale da Attilio Mussino, uno dei protagonisti dell'affermarsi nel modernismo nell'illustrazione italiana del tempo.

Ampliando per un attimo il discorso anche ai libri per l'infanzia, occorre ricordare che Paola Pallottino, nei suoi studi, ha sondato il mondo dei disegnatori appartenenti alla varie 'scuderie' artistiche dei principali editori italiani di fine Ottocento: Bemporad, Paravia, Vallardi, Carrara, Hoepli, Treves, Donath, Salani, Perino, Voghera, Calzone & Villa...<sup>3</sup> È una materia vasta, nella quale la vicenda dei periodici per ragazzi si inserisce però con una sua specificità. Rivoluzionario fu «Il giornalino della Domenica» (figg. 4-5), fondato da Luigi Bertelli, in arte Vamba, e pubblicato a Firenze da Enrico Bemporad, che esordì con il numero del 24 giugno 1906 e uscì fino al 1927, con una lunga interruzione dal 1911 al 1918: «una scelta rosa di letterati e uomini di cultura rispose all'appello di Vamba e la 'pedagogia' del *Giornalino* rap-

<sup>3</sup> Cfr. P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana - libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna 1988; P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Usher Arte, Firenze 2010.





3



4



5

presentata da un'inedita sensibilità ai reali problemi dei bambini, si tradusse in numeri mai casuali, ma costruiti espressamente ogni settimana sulle loro esigenze, attraverso le continue iniziative di mostre, concorsi, associazioni [...].<sup>4</sup>

Le tavole a colori del «Giornalino della Domenica» erano firmate non soltanto da specialisti del settore, ma anche da artisti *tout court*: scorrendo rapidamente le prime annate, ci si imbatte nei nomi di Giulio Aristide Sartorio, Plinio Nomellini, Lorenzo Viani, Vittorio Grassi, Umberto Brunelleschi, Filiberto Scarpelli, Enrico Sacchetti, Sergio Tofano, Antonio Rubino, Alberto Della Valle, Aleardo Terzi, Attilio Mussino, Marcello Dudovich, Carlo Chiostrì, Giuseppe Biasi, Ugo Finozzi, Ottorino Andreini, Ezio Anichini. L'illustrazione per i ragazzi, insomma, diventa una cosa seria, con cui si misurano pittori e disegnatori di vaglia.<sup>5</sup> «Il giornalino della Domenica» era di impostazione raffinata, innovativo nello stile e nei contenuti, con copertine coloratissime e sempre diverse. Come giustamente è stato sottolineato, la sua «vera sintesi di modernità [...]» è rappresentata dalla pubblicazione a puntate

<sup>4</sup> Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana* cit., p. 207.

<sup>5</sup> Cfr. P. Pallottino, a cura di, *L'irripetibile stagione de 'Il giornalino della Domenica'*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Saraceni, 2008), Bononia University Press, Bologna 2008.

6. La copertina del «Corriere dei Piccoli» del 9 luglio 1911, con le strisce a colori disegnate da Attilio Mussino, collezione privata

7. La copertina dell'«Avanti della Domenica» del 5 gennaio 1907, con il disegno di Filiberto Scarpelli *L'Ideale*, Milano, Biblioteca Comunale Centrale Sormani

del capolavoro dello stesso Vamba, il *Giornalino di Giamburrasca*. Venticinque anni dopo Pinocchio, l'opera di Vamba stabiliva un nuovo standard narrativo e visivo di comunicazione moderna che avrebbe travalicato la sua originaria destinazione infantile: oggi la si può infatti guardare come ammirevole anticipazione di un linguaggio d'avanguardia, d'intonazione primitivista-infantilista, che avrebbe largamente segnato il gusto artistico dell'Italia del primo dopoguerra».<sup>6</sup>

Fu poi la volta del «Corriere dei Piccoli» (fig. 6), che di fatto fu il primo settimanale italiano di fumetti (con il parziale precedente del «Novellino», nato nel 1898 a Roma): il primo numero uscì il 27 dicembre 1908, con una tiratura di ottantamila copie, in vendita a 10 centesimi, contro i 25 del «Giornalino della Domenica».<sup>7</sup> Ideato già due anni prima da Paola Lombroso con intenti pedagogici, con l'obiettivo di formare ed educare la gioventù alternando 'storie illustrate a colori', narrativa di qualità e articoli divulgativi, fu da lei proposto al quotidiano allora più diffuso, «Il Secolo», che però rifiutò; fu Luigi Albertini, direttore del milanese «Corriere della Sera», a decidere di puntare su questo progetto editoriale e a farlo proprio.

Si trattò di una radicale trasformazione nel campo dei periodici per ragazzi e del rapporto fra testo e immagine, e si rivelò un successo strepitoso, che ricompensò ampiamente dello sforzo finanziario, redazionale e ideativo che l'operazione aveva comportato. Giovanna Ginex ha ben sintetizzato lo schema dei numeri durante le prime annate:

copertina a colori con una storia a vignette con ottonari; all'interno, dopo le pagine in bianco e nero riservate a giochi e a testi diversi, anche con curiosità varie e con qualche vignetta al tratto, è lasciato spazio a uno o più racconti e a testi letterari sobriamente illustrati; quindi, al centro della foliazione, ricompare il colore, con altre due pagine di vignette ritmate. Chiudono il giornale le pagine con la corrispondenza dei giovani lettori e le rubriche, anch'esse illustrate.<sup>8</sup>

Con il «Corriere dei Piccoli» cominciò davvero una nuova storia.<sup>9</sup> A fornire i disegni, almeno nella fase iniziale, cioè fino allo scoppio della Grande Guerra, furono grandi professionisti, alcuni dei quali già qui nominati, da Umberto Brunelleschi ad Attilio Mussino, da Mario Norfini a Riccardo Salvadori, da Domenico Natoli a Guido Moroni Celsi, da Gustavino (Gustavo Rosso) a Sergio Tofano, che nel 1917 inventerà il personaggio del Signor Bonaventura. E inoltre Filiberto Scarpelli e Giuseppe Scalarini, sui quali mi soffermerò per concludere queste brevi note con l'analisi di due casi specifici e piuttosto particolari. Del primo<sup>10</sup> voglio richiamare una tavola a colori apparsa sulla copertina del numero inaugurale, del 5 gennaio

<sup>6</sup> Negri, Sironi, *Prima del "Corriere dei Piccoli"* cit., p. 40.

<sup>7</sup> G. Ginex, *Il "Corriere dei Piccoli". Carte e disegni (1906-1970)*, in Ginex, *Corriere dei Piccoli* cit., p. 77.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>9</sup> G.C. Cuccolini, *La rivoluzione incompiuta. Fumetti e personaggi del "Corriere dei Piccoli" dalle origini al secondo dopoguerra*, in Ginex, *Corriere dei Piccoli* cit., pp. 43-57.

<sup>10</sup> Filiberto Scarpelli (Napoli, 29 giugno 1870 – Roma, 20 agosto 1933) nel 1900 fondò, insieme con Carlo Montani, Romeo Marchetti, Arnaldo Tolomei e Giulio Enrico Novelli, detto 'Yambo', il giornale satirico romano «Il Travaso delle Idee», ispirato al foglio omonimo di un filosofo da strada, Tito Livio Cianchettini, il cui motto «Accidenti ai capezzatori!» appare nella testata del settimanale. Lavorò come illustratore di libri per molte case editrici e fu collaboratore dell'«Asino», del «Pasquino», dell'«Avanti!», del «Giornalino della Domenica», del «Corriere dei Piccoli», poi della rivista di Duilio Cambellotti «La casa», del «Balilla», del «Popolo d'Italia» e di «Numero». Partecipò al movimento futurista: è passata alla storia, in particolare, una celebre 'serata futurista' cui intervenne al Teatro Verdi di Firenze, che finì con due ore di lanci di frutta, ortaggi e uova da parte del pubblico (cfr. *Enciclopedia biografica universale*, vol. XVIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2007, *ad vocem*).



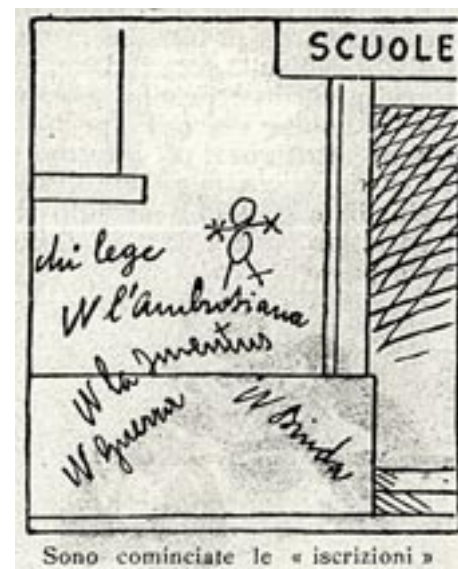
6

7

1907, della quinta e ultima annata del settimanale socialista romano «Avanti della Domenica», diretto di Vittorio Piva (sul quale Scarpelli aveva fatto il proprio esordio il 3 luglio 1904, con un bel ritratto caricaturale della famosa attrice Virginia Reiter, e di cui era divenuto nel tempo un assiduo collaboratore). Il titolo della composizione, evidentemente ironica, è *L'Ideale* (fig. 7): un poeta, abbigliato con una lunga veste rossa, che potrebbe ricordare quella proverbiale di Dante nella *Commedia*, seduto su un capitello ionico, regge fra le mani e suona una cetra a tre corde; una fascia 'alla greca' gli circonda il capo, e da essa pende un sonaglio. Lo sguardo del personaggio, incurante delle esalazioni di fumo che salgono dal basso, è perso nella contemplazione di un'effigie femminile realizzata con tipici tratti semplificati infantili (sul busto si vede un cuore stilizzato trafitto da una freccia), disegnato su un foglio fissato al muro con quattro chiodi: evidentemente è il «caro ideal» (per citare il testo di una delle romanze più famose di Francesco Paolo Tosti, edita da Ricordi nel 1882) del suo vagheggiamento amoroso; l'effetto comico è dovuto al contrasto tra l'aulico sospirare del poeta e il ritratto bambinesco della sua amata. Quindi ci troviamo di fronte a un caso di ripresa di stilemi infantili nell'ambito di un disegno destinato a un pubblico adulto, con un effetto volutamente stridente, e con la consapevolezza di giocare su due registri differenti, uno dei quali rimanda alla sfera della creatività infantile (un po' come avverrà in

certe tavole 'puerili' di Antonio Rubino per il 'giornale di trincea' «La Tradotta»,<sup>11</sup> la cui fruizione non era certo pensata per una platea di fanciulli).

Il secondo caso che prendo in considerazione è assai più tardo, al limite cronologico delle perlustrazioni storiografiche compiute in questo catalogo di mostra. Si tratta di una vignetta umoristica, intitolata *Sono cominciate le «iscrizioni»* (fig. 8), risalente al 4 ottobre 1936 e pubblicata sul «Corriere dei Piccoli», di Giuseppe Scalarini, uno dei massimi disegnatori politico-satirici italiani della prima metà del Novecento,<sup>12</sup> convinto socialista, allora costretto dalla dittatura fascista a operare in incognito o sotto pseudonimo, divenuto famoso vent'anni prima per le vignette in bianco e nero, basate sulla pura potenza del tratto, apparse quotidianamente per quasi tre lustri sull'«Avanti!». In questa piccola e semplicissima composizione vediamo il muro esterno di una scuola – ricordiamo che siamo ai primi di ottobre, cioè all'inizio dell'anno dei 'remigini' –, sul quale sono tracciate scritte di tifoseria sportiva inneggianti a squadre calcistiche (la Juventus e l'Ambrosiana, nome 'autarchico' assunto dall'Inter nel 1928 per venire incontro alle direttive del regime) e a famosi ciclisti (Alfredo Binda e Lerco Guerra, vincitore del Giro d'Italia del 1934). Inoltre, appena a destra di «chi lege» (con il voluto errore del verbo con una 'g' sola), è disegnato un personaggio al modo infantile di un marmocchietto. La vignetta gioca sull'ambivalenza semantica del termine 'iscrizioni': quelle dei genitori che 'iscrivono' i figli a scuola e quelle che i loro pargoli lasciano sulla facciata dell'edificio. La forza del linguaggio espressivo dei bambini anche in questo caso si rivela come risorsa cui attingere per comunicare un preciso contenuto: la sorgività si è trasformata in stilizzazione



8

<sup>11</sup> Cfr. M. Isnenghi, *Giornali di trincea 1915-1918*, Giulio Einaudi editore, Torino 1977, figg. 27-28.

<sup>12</sup> Giuseppe Scalarini (Mantova, 29 gennaio 1873 – Milano, 30 dicembre 1948) studiò inizialmente come disegnatore tecnico. La precisione del tratto, assimilata in questa fase di apprendimento ed esercizio, rimarrà una caratteristica peculiare della sua grafica. Fin da giovanissimo manifestò un forte interesse per l'arte, saggiando già negli anni Novanta dell'Ottocento le diverse possibilità che si offrivano, in Italia e all'estero, nel campo dell'illustrazione e del giornalismo, e frequentando inoltre i corsi delle accademie di Firenze e di Venezia, dove poté documentarsi sulla coeva grafica satirica francese e tedesca. Nel 1896 Scalarini fondò a Mantova il «Merlin Cocai», un foglio di attualità politica e locale legato al socialismo d'area radicale. Proseguendo a Milano l'attività di disegnatore, nei suoi esordi fu ancora influenzato dal 'pupazzettismo' ottocentesco, ma ben presto maturò uno stile originale, e lavorò per varie testate anche in Austria e in Germania, Paesi dove risiedette per qualche anno al principio del XX secolo, collaborando, oltre che con le riviste satiriche «Italia ride» di Bologna e «Il Pasquino» di Torino, con la berlinese «Lustige Blätter» e con la celebre «Fliegende Blätter» di Monaco di Baviera. Una delle date-chiave nella vita di Scalarini fu il 4 ottobre 1911, quando entrò nella redazione dell'«Avanti!»; questo approdo rappresentò per lui il raggiungimento delle sue aspirazioni di disegnatore e di socialista. Fu l'inizio di una collaborazione quotidiana, che continuerà costante fino al 10 gennaio 1926, con vignette – oltre tremila e settecento quelle pubblicate – e con articoli. Del resto non venne meno il rapporto con altre testate, come la nuova serie dell'«Asino», «Il Pasquino» e il settimanale «Avanti della Domenica», per il quale realizzò nel 1912 splendide tavole a colori per le quarte di copertina. Sorvegliato dalle autorità di polizia italiane e tedesche fin dalla metà degli anni Novanta dell'Ottocento, Scalarini sarà perseguitato con spietata durezza durante il regime mussoliniano: subirà il confino e, dopo la soppressione nel 1925 della stampa socialista, sarà forzato a lavorare in incognito o sotto vari pseudonimi. L'inconfondibile firma a rebus, che consisteva in una scalletta a pioli stilizzata e seguita dalle scritte «rini», ricomparirà soltanto dopo la Liberazione. Cfr. G. Arfé, a cura di, *Storia dell'Avanti!*, vol. I (1896-1926), Avanti!, Milano-Roma 1956; M. De Micheli, *Giuseppe Scalarini*, Edizioni Avanti!, Milano 1962; G. Ginex, a cura di, *Giuseppe Scalarini (1873-1948). Il segno intransigente*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 2013-2014), Museo del Novecento, Milano 2014; *Scalarini racconta la Grande Guerra*, Fondazione Anna Kuliscioff, Milano 2015; M. Cattaneo, G. Ciaramelli, W. Galbusera, a cura di, *Giuseppe Scalarini una penna pungente*, catalogo della mostra (Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana e Accademia Nazionale Virgiliana, 2016), Publi Paolini, Mantova 2016.