

Progetto Artistico

L'ARTE PITTORICA DI  
**SABRINA VERONESE**  
CELEBRA IL GRANDE  
AMEDEO MODIGLIANI  
GENIALE TALENTO SENZA TEMPO

a cura della Dott.ssa Elena Gollini



www. *Elena Gollini Art Blogger* .com



## Indice

---

5	Preambolo di contestualizzazione iniziale
6	Attestato ufficiale di merito artistico
	Opere
7	<i>Jeanne, Tributo a Modigliani</i>
8	<i>Pensiero Cosmico</i>
9	<i>In the future</i>
10	<i>Nuova Era</i>
11	<i>Lattesa</i>
12	<i>Vita nel Cosmo</i>
13	<i>Without wings</i>
14	I- Prefazione introduttiva di commento riflessivo
17	II- Il capolavoro
20	III- L'influenza di Cézanne: corrispondenze e confronti
23	IV- L'esperienza scultorea: l'ispirazione
26	V- L'artista
29	VI- Le opere maggiori
34	Appendice finale in calce



## PREAMBOLO DI CONTESTUALIZZAZIONE INIZIALE

---

Valutando con autentico consenso di approvazione il dipinto realizzato dalla talentuosa artista Sabrina Veronese per celebrare e rendere omaggio al geniale Maestro Amedeo Modigliani, ho trovato subito ampio consenso di approvazione da parte di questa pittrice, dotata di naturale propensione creativa e virtuose risorse espressive, nell'intraprendere un lavoro mirato in forma di progetto artistico personalizzato in esclusiva per dare risalto come plusvalore aggiunto pregevole alla sua profonda e radicata stima e ammirazione verso l'operato di questa figura, che senza dubbio si inserisce nel prestigioso novero dei capostipiti della storia dell'arte universale. Ecco allora, che alimentando questa volontà di onorare la memoria e mantenere sempre vivo il ricordo del Magister esimio Modigliani, Sabrina si rende partecipe e compartecipe di un'intenzione assolutamente encomiabile, meritando di essere premiata con un attestato di merito ufficiale, conferito proprio sulla scia trainante di slancio che ne ha ispirato la preparazione del dipinto dedicato come riconoscimento per quanto da lei portato avanti nel suo stimolante percorso di ricerca pittorica, che dimostra le acclamate doti ed evidenza anche il rispetto sentito verso quanto trasmesso e tramandato da quelle figure di calibro e di spessore, come appunto Modigliani, che hanno tracciato con segni indelebili e incancellabili le basi di fondamento dell'arte contemporanea e i cui insegnamenti sono destinati a essere immortali e imperituri, anche per le generazioni future, insieme all'eccelsa produzione di inestimabile e incommensurabile valore sostanziale. Il lavoro creativo di Sabrina è dunque orientato non soltanto a un mero esercizio di perizia tecnica e strumentale fine a se stesso, ma vuole bensì rendersi portavoce di un messaggio pregnante di significato concettuale insito e sotteso, che si rivolge al fruitore-spettatore e lo esorta a pensare e riflettere scandagliando in modo attento e analitico per cogliere e carpire tutta la sorprendente e straordinaria visionarietà racchiusa e custodita nell'essenza sfaccettata e al contempo affascinante e misteriosa di Modigliani, che ha fatto della componente enigmatica così attraente e permeante il fulcro nevralgico delle sue inconfondibili raffigurazioni, dove l'universo femminile possiede un'alchimia e una commistione che si trasforma in magia speciale. Il mio plauso a Sabrina, che ha voluto catturare questa magia e farla sua con intima corresponsione di afflato appassionato.



ATTESTATO UFFICIALE  
DI MERITO ARTISTICO

---

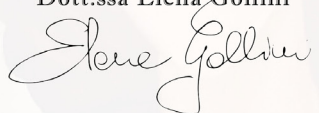
---

CONFERITO ALLA PITTRICE

SABRINA VERONESE

sulla scia del suo omaggio simbolico speciale rivolto  
alla straordinaria genialità creativa del Magister Amedeo Modigliani.

In fede  
Dott.ssa Elena Gollini





**JEANNE, TRIBUTO A MODIGLIANI**

2020, olio su tela, 50x70 cm



## PENSIERO COSMICO

2022, affresco su gesso, quarzo, sassi e colori a olio, 70x90 cm





## IN THE FUTURE

2019, affresco su gesso, quarzo, sassi e colori a olio, 70x90 cm



## NUOVA ERA

2021, affresco su gesso, quarzo, sassi e colori a olio, 60x80 cm



## L'ATTESA

2021, affresco su gesso, quarzo, sassi e colori a olio, 60x80 cm



## VITA NEL COSMO

2019, affresco su gesso, quarzo, sassi e colori a olio, 70x100 cm



## WITHOUT WINGS

2019, affresco su gesso, quarzo, sassi e colori a olio, 70x90 cm

**PRIMA SEZIONE DI SCRITTI**  
**PREFAZIONE INTRODUTTIVA DI COMMENTO RIFLESSIVO**

---

Nell'agosto del 1914, a pochi giorni dall'inizio delle ostilità della Prima Guerra Mondiale, il Prefetto di Polizia della città di Parigi emanava un decreto che proibiva la vendita dell'assenzio, quel distillato ad alta gradazione che veniva bevuto con regolare passione da ogni artista. Già Ippocrate nel V secolo prima della nostra era ne aveva descritto gli effetti afrodisiaci e la capacità di stimolare la creatività. La caratteristica negativa era stata invece individuata solo dalla recente farmacologia, che vi aveva trovato la combinazione perniciosa di alcool etilico e metilico, quest'ultimo propenso a stimolare allucinazioni e conseguenti danni cerebrali. Che la bibita fosse assai dannosa lo aveva già raffigurato Manet nel 1858, ma la faccenda era stata esaltata da Baudelaire nei *Paradis artificiels* del 1860, dove la parte iniziale era intitolata *Le poème du haschisch*. I maggiori artisti della Belle Époque li avevano rappresentati, *Il bevitore* o *La bevitrice di assenzio*, Pablo Picasso in testa. Sicché, quando il bel giovanotto toscano Amedeo Modigliani approdò alla Ville Lumière non rinunciò a entrare nel giro dei paradisi inattesi. A dire il vero, girava egli regolarmente anche con un poco di hashish nel taschino della giacca. Era Amedeo, un nome cattolico che lo imparentava al grande Mozart e che ebbe il triste destino di farlo morire alla stessa età di 35 anni. La famiglia era di origine romana ed ebraica, ma il nome stesso datogli anagrafe ne indicava laicità, la medesima professata da suo fratello maggiore, Giuseppe Emanuele, dal nome evidentemente risorgimentale (Giuseppe per Garibaldi ed Emanuele per i Savoia) che divenne Deputato socialista nel 1913, fu fervente anti-interventista nella guerra e finì in esilio dopo l'affare Matteotti. Amedeo Modigliani è il figlio di una Italia moderna e cosmopolita che trova Parigi luogo necessario alla propria verifica artistica, così come lo era stato per Boldini e De Nittis e come lo sarà poco dopo per Gino Severini, per Umberto Boccioni e per Giorgio De Chirico. A Parigi trova l'ambiente adatto nella più autentica delle bohème, quella del Bateau-Lavoir a Montmartre, dove approda nel 1906 e trova uno studio per dipingere vicino a quello in cui Picasso realizzerà le notissime *Demoiselle d'Avignon*. È probabilmente già ammalato di tubercolosi e se ne va brevemente in Italia per cambiare indirizzo parigino e tornare a stabilirsi a Montparnasse, dall'altro lato della città, in quella parte della rive gauches dove Severini incontra a La Closerie des Lilas la sua futura moglie Jeanne, figlia del notissimo poeta Paul Fort. Modigliani a sua volta si innamora di Anna Achmatova, quella che diventerà una delle maggiori poetesse russe del XX secolo. Con la guerra De Chirico torna ubbidiente nell'infermeria di Ferrara, Modigliani e Severini si imboscano tranquillamente. Di carattere innegabilmente indipendente, quasi anarchico, Modigliani riesce a non farsi influenzare dalle avanguardie nascenti, sia cubiste sia futuriste. Prende spunto, da scultore quale si considera e quindi dal confronto con Brâncuși, dalla forma stabile da reinventare. Gli rimane l'eredità degli studi all'Accademia di Firenze e di Venezia e pratica con attenzione la materia all'italiana, quella dei macchiaioli e dei divisionisti. E così inventa uno stile suo tutto particolare, che sarà la cifra della sua autonomia e della sua identità. I suoi personaggi

ritratti diventeranno un inatteso incrocio fra le citazioni del Manierismo fiorentino cinquecentesco a collo lungo e le maschere africane che appaiono con le orbite senza occhi definiti, ma il tutto sempre narrato con un'attenzione alla materia che molto deve alla cultura visiva dei macchiaioli e con quel gesto pittorico libero che delinea la cravatta della japonaise. La giovane moglie Jeanne Hébuterne, anche lei di origine ebraica, convertita, ha fatto da modella al raffinatissimo giapponese Tsuguharu Foujita: è essa l'ideale per le rappresentazioni di Modigliani. Eppure lui, da ubriaco, la picchia per le strade di Parigi. Lei lo accompagna nel meridione della Francia nel 1917 per curare la tubercolosi, ormai allo stadio ultimo. Nasce la loro figlia Jeanne. Tornano a Parigi, lui muore, i funerali sono seguiti da tutto il mondo artistico. Lei, disperata e di nuovo incinta al nono mese, si butta il mattino dopo dalla finestra della casa dove la sua famiglia l'aveva obbligata a tornare. Tutti e due maledetti, maledettamente romantici. Eppure, la sua pittura diventa simbolo di pacatezza e va a ornare i salotti della più agiata borghesia d'occidente. La sua fortuna postuma è immediata, a tal punto che da subito viene messa in circolazione una miriade di disegni apparentemente suoi, che la critica ad oggi preferisce attribuire ai suoi amici, Moïse Kisling in testa.





## SECONDA SEZIONE DI SCRITTI IL CAPOLAVORO

---

### **DONNA CON CRAVATTA NERA**

(1917. Amedeo Modigliani 1884-1920. Olio su tela, centimetri 65,4 x 50,5). *Donna con cravatta nera* si inserisce nella lunga galleria di ritratti cui Modigliani si dedicò nell'arco della sua breve vita. Se si eccettuano infatti, la serie di nudi di tagli orizzontale, realizzati nella fase finale della sua attività e quattro dipinti di paesaggio, il ritratto costituì il centro del suo interesse artistico sia in pittura sia in scultura. Ne sono protagonisti i tanti compagni della sua vita parigina: i mercanti d'arte Paul Alexandre, Paul Guillaume e Léopold Zborowski. Gli amici artisti Juan Gris, Picasso, Diego Rivera, Max Jacob, Blaise Cendrars, Chaïm Soutine, Matisse e i tanti diseredati incontrati nelle osterie. Nei ritratti femminili, Modigliani approfondisce il suo gusto per la forma elegante e la linea armoniosa, assecondando la rotondità e la morbidezza del corpo delle donne, fino a giungere alla loro idealizzazione attraverso l'allungamento delle membra, dei colli e dei volti. Accanto ai tanti ritratti delle donne da lui amate, come la poetessa e giornalista inglese Beatrice Hastings e le serie dedicate a Jeanne Hébuterne, l'ultima compagna che si uccise incinta il giorno dopo la sua morte, compaiono quelli di amiche, droghiere, fioraie e tanti volti di sconosciute, a volte contrassegnate dal nome scritto in alto nel quadro.

### **IL SOGGETTO RAPPRESENTATO: L'ANALISI**

Dinanzi al cavalletto dell'artista livornese, una donna posa placida, come apatica, invasa da un senso di malinconia o rassegnata, intima sofferenza: del tutto autoreferenziale, ella non compie alcuna azione se non quella di posare. La figura femminile è colta frontalmente, come schiacciata su una superficie bidimensionale. Il volto, dalle labbra e dalle gote rosse, dagli occhi vuoti come orbite di statue antiche, è caratterizzato da una folta capigliatura che scende sulla fronte creando un mosso arabesco. Ciò che attira l'attenzione è la fattura della porzione inferiore del dipinto, che mediante una stesura animata e vibrante, prossima all'abbozzo, contrasta con la finitezza del viso. La blusa bianca è ottenuta da Modigliani come controvoglia, macchiando la tela precedentemente preparata con lo stesso colore dello sfondo. La cravatta è tracciata dall'artista con un'unica, continua pennellata imbevuta di denso colore nero. Tutto il dipinto fa perno sul contrasto tra una porzione perfettamente lavorata, quella del volto e il non finito del busto, risolto in un puro gesto pittorico. L'effetto del non finito rivela una scelta intenzionale, necessaria alla perfetta riuscita dell'opera. Da un punto di vista tecnico, *Donna con cravatta nera* è un dipinto di transizione: la pittura si fa densa e grumosa come nella precedente stagione pittorica di Modigliani, ma per mezzo di una pennellata maggiormente composta, obliqua e quasi unidirezionale, prelude agli ultimi esiti dell'artista. Per quanto concerne la tecnica della composizione, l'opera è priva di dettagli allusivi alla professione della persona ritratta. Solo il vestiario, che è quello quotidiano, non ricercato, ma neppure dimesso, può parzialmente suggerire un indizio sulla personalità della donna raffigurata. L'artista ha utilizzato una tenue tavolozza di grigi, sporcati da

veloci pennellate di giallo. L'unico tocco di colore acceso è costituito dalle carnose labbra rosse. Una serie di curve caratterizza questo dipinto: le spalle, la testa leggermente inclinata, le sopracciglia, la cravatta. Questa simultaneità di curve ricorda la scomposizione cubista, sebbene Modigliani si attenga al tipo di ritratto tradizionale.



## TERZA SEZIONE DI SCRITTI

### L'INFLUENZA DI CÉZANNE: CORRISPONDENZE E CONFRONTI

---

Nel 1906, anno in cui Cézanne moriva ad Aix-en-Provence, Amedeo Modigliani poco più che ventenne, si trasferì a Parigi. Pittore originale e fuori dal coro, poco incline a seguire le mode artistiche di cui Parigi in quegli anni era teatro, Modigliani rinsentì però profondamente degli influenza di Cézanne, del quale aveva ammirato le opere durante l'esposizione retrospettiva presentata al Salon d'Automne del 1907, in occasione del primo anniversario della morte del Maestro. In diverso modo, questa mostra influenzò anche le ricerche di Braque, Derain e Picasso, che sulla scia dell'esperienza cezanniana, elaborarono un'inedita forma di Cubismo primitivo. Modigliani invece rifuggì dalla scomposizione dei piani e dalla molteplicità dei punti di vista del linguaggio cubista per approfondire la ricerca della semplificazione delle forme ed il sistema cromatico iniziata dal Maestro post impressionista, che aveva superato la verosimiglianza di stampo realistico e raggiunto una nuova sintesi formale. Nei ritratti inoltre, Modigliani ne ripercorse le scelte iconografiche, riprendendo personaggi del mondo contadino e di bassa estrazione sociale. Simili appaiono le posture e le inquadrature: uomini e donne seduti e frontali, con le mani raccolte in grembo e un ambientazione appena accennata sullo sfondo, resa attraverso quinte colorate. A volte arriva alla pura citazione: *Il Suonatore di violoncello* del 1909 (Londra, Collezione privata) si ispira apertamente al *Ragazzo con il panciotto rosso* di Cézanne (1888-1890, Zurigo Collezione) anche nell'estremo allungamento delle forme. Le caratteristiche di *Donna con caffettiera* (1895, Parigi, Musée d'Orsay) o *Madame Cézanne e la poltrona gialla* (1888-1890, Chicago, The Art Institute) ritornano in Modigliani in *Jeanne Hébuterne in maglione giallo* (1919, New York, Guggenheim Museum) nella posa leggermente obliqua, nell'espressione velata di malinconia, nella forte volumetria delle braccia che si concludono nelle mani raccolte. Non si tratta però, di un superficiale atto di omaggio: Modigliani giunge a una profonda comprensione della lezione di Cézanne, come testimonia il confronto tra *Contadinello appoggiato a un tavolo* (1918, Parigi, Musée de l'Orangerie) e *Fumatore di pipa* dipinto da Cézanne nel 1891 (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage). Qui l'artista livornese riprende l'ambientazione, la posa del protagonista, l'inquadratura scorciata che include anche le ginocchia e la pennellata veloce del dipinto del Maestro di Aix, ma esclude ogni particolare narrativo per concentrarsi piuttosto sul drammatico isolamento del personaggio rappresentato.

#### **RITRATTO DI MADAME CÉZANNE**

(Paul Cézanne, 1890. Parigi, Musée de l'Orangerie). Cézanne dipinse numerosi ritratti di Hortense Fiquet, che fu la sua modella preferita e per lungo tempo la sua amante. Il pittore la sposò infatti solo nel 1886, alla morte del padre che a causa delle umili origini della donna, si opponeva al matrimonio nonostante la nascita nel 1872, del nipote Paul. Nel dipinto dell'Orangerie, Hortense appare seduta, contro lo sfondo di una parete grigia. Severa nell'espressione, rigida nella posa frontale e

le mani raccolte in grembo, appare un idolo arcaico lontano e distaccato. Ciò che interessa a Cézanne nel ritrarla è la costruzione delle forme e dei volumi, più che la somiglianza fisionomica o le sfumature psicologiche. Il pittore tratta la figura umana al pari di una natura morta e unisce forme sferiche a forme cilindriche realizzate con una tavolozza quasi monocroma, che si accorda sulle tonalità del grigio. Un leggero fremito di vita tuttavia pervade il dipinto: la sedia leggermente ruotata rompe la simmetria della composizione, la spalla destra si abbassa un po' forse a testimoniare la stanchezza della donna per la lunga seduta di posa, una luce gialla proviene dall'angolo in alto proiettando bagliori bianchi sulla sua veste scura.

### **ANTONIA**

(Amedeo Modigliani, 1915. Parigi, Musée de l'Orangerie). Non conosciamo l'identità della modella il cui nome campeggia in alto nel quadro, secondo un uso comune a molti dipinti di Modigliani. Essa fa parte di quella lunga schiera di figure femminili che a vario titolo (amanti, modelle, compagne di sbronze o di convivenze tumultuose) lo accompagnarono nel corso della sua vita e attraverso la sua arte, diventando protagoniste dei suoi ritratti. Le fattezze della donna sono rese con pochi elementi semplificati e ridotti a pure forme geometriche: il volto rotondo sostenuto da un lungo collo cilindrico, la sagoma arrotondata del corpo, rivestito da un abito scuro da cui spunta una mano tozza. Antonia è seduta, rigidamente frontale, imperturbabile, con gli occhi cerulei e inespressivi che fissano un punto lontano, specchio della malinconia che apparteneva a Modigliani stesso. Alle sue spalle, una finestra da cui non filtra la luce e uno spazio privo di profondità, un fondale lineare che ribadisce e accentua la verticalità della figura.



## QUARTA SEZIONE DI SCRITTI L'ESPERIENZA SCULTOREA: L'ISPIRAZIONE

---

Tra la fine del 1909 e l'inizio dell'anno seguente, Modigliani ridusse notevolmente l'attività pittorica e per qualche anno si dedicò sistematicamente alla scultura, forse anche a causa degli insuccessi dei dipinti che aveva esposto ai Salon del 1907 del 1910. La scelta artistica intrapresa da Modigliani sul finire del decennio, periodo che coincise con il suo trasferimento dal quartiere di Montmartre a quello di Montparnasse, risentiva del clima di ricerca e sperimentazione che negli stessi anni, vedeva cimentarsi con la pratica della scultura altri importanti pittori, come Picasso, Matisse e Derain. Inoltre, come testimoniano i ritratti dell'artista livornese, egli era circondato da amici e conoscenti scultori. Fu però l'incontro con il rumeno Constantin Brâncuși, accanto al quale trasferì il suo atelier nel 1909 e che lo incoraggiò alla scultura, talora fornendogli addirittura gli strumenti e i primi materiali, ad avere un ruolo fondamentale nella vocazione scultorea di Modigliani. La ricerca dell'artista livornese risentiva del resto di molte suggestioni stilistiche. Determinante in primo luogo, fu l'influenza delle culture artistiche africane, cambogiane e oceaniche, all'epoca definite primitive. Modigliani conosceva direttamente questi modelli: frequentava l'antiquario e gallerista Joseph Brummer, impegnato nel commercio di oggetti d'arte africana e si ricava spesso al Museo di Etnologia del Trocadero e al Louvre, dove poteva ammirare anche opere d'arte etrusca, indiana, greca preclassica e soprattutto sculture egizie che prediligeva per il loro fascino misterioso. A queste suggestioni si aggiungeva al modello offerto da Brâncuși, che in quegli anni aveva definitivamente superato l'influenza di Rodin per avviarsi, proprio sulla scorta dello studio dell'Arte Primitiva, verso una radicale sintesi plastica, che faceva sculture esclusivamente con il procedimento "a levare". L'artista rumeno privilegiava il contatto diretto con la materia e ricercava la nobiltà e la purezza della forma in un rapporto spontaneo, privo dei passaggi esecutivi intermedi dei modelli in creta o cera. Nei quasi quattro anni in cui si dedicò all'attività scultorea, Modigliani produsse circa una ventina di opere in pietra, ma sappiamo che molte sculture, a causa del suo carattere iracondo, furono abbandonate in corso d'opera o sono andate disperse: famoso l'episodio secondo il quale lo stesso artista avrebbe buttato nei canali di Livorno alcune teste realizzate in marmo di Carrara, che i suoi amici non avevano apprezzato. Nella scultura egli si esprime con grande spregiudicatezza e libertà, forse favorite dalla mancanza di una formazione accademica in questa pratica artistica. Le sue opere appaiono condizionate dall'originaria forma del blocco di pietra, rettangolari e spesso sviluppati in altezza, simili a erme. L'artista non persegue intenti mimetici, ma porta avanti un processo estremo di stilizzazione, volta alla ricerca di una forza arcaica e primigenia, di un'astratta spiritualità. Nel 1913 però, a causa della salute cagionevole, Modigliani dovette interrompere la sua attività scultorea. Confidò a un amico: *"La scultura è un mestiere troppo duro. Comincerò a dipingere"*.

## UNO SGUARDO CRITICO

Modigliani è l'uomo che evita perfino la tentazione del compromesso, preferendo la dannazione della miseria e della malattia al denaro e a ciò che considera un cedimento. Quando si dice che incarna un ideale romantico di artista, ci si riferisce certo alle tragiche circostanze esteriori della sua vita, a quell'ombra oscura che incombe fin dall'adolescenza su di lui, allo slancio che non si interrompe, alla sorprendente tenacia con la quale sa sostenerlo. Ma questo è solo l'aspetto superficiale della questione. Al di sotto c'è la sottile ambivalenza dei suoi rapporti col mondo, per cui approfitta smodatamente di tutto ciò che la vita promette e tuttavia, così facendo, sprofonda in tutto ciò che la vita nega. È pervaso dal sentimento ossessivo di una meta che lui stesso, probabilmente, sa irraggiungibile e lo mescola alla quotidiana constatazione della sconfitta. Anche per questo, e non solo per il suo delicato e pudico retaggio ebraico, ciò che dipinge è pieno di malinconia, nonostante la sensualità e la bellezza. Pochi artisti come lui hanno saputo mescolare piacere e dolore, joie de vivre e sincera percezione della pena di vivere, un senso addirittura febbrile del tempo che bisogna consumare, unito alla consapevolezza costante della prossima fine. Modigliani infrange e in certi casi calpesta molte delle convenzioni morali della borghesia, ma nell'esercizio della sua arte, che fa coincidere con lo scopo stesso della vita, si dimostra di una intransigenza morale così rigorosa da rendere ardua ogni indagine al riguardo. Anche perché questa intransigenza ha motivazioni psichiche talmente profonde da rendere quasi impossibile ogni tentativo razionale di spiegazione.





## QUINTA SEZIONE DI SCRITTI L'ARTISTA

---

### LA VITA

(Amedeo Modigliani, Livorno 1884 - Parigi 1920).

**La giovinezza e la formazione:** Amedeo Clemente Modigliani nasce il 12 luglio a Livorno, quartogenito di Flaminio, commerciante di stoffe di origine romana ed Eugenia Garsin. Entrambi appartengono alla tradizione israelita. Al momento della nascita di Amedeo, la famiglia si trova in difficili condizioni economiche. Nell'estate del 1895, Modigliani si ammala di pleurite, malattia che inciderà per sempre sulla sua salute. Dopo qualche anno si ammala di tifo con complicazioni polmonari e interrompe gli studi. Comincia a frequentare la scuola di pittura di Guglielmo Micheli, allievo del noto pittore macchiaiolo Giovanni Fattori. Quest'ultimo è maestro di Modigliani all'Accademia di Belle Arti a Firenze, dove il giovane artista segue la Scuola Libera di Nudo. Insofferente agli insegnamenti tradizionali, ancora basati sull'uso della macchia, Modigliani si interessa prima alla pittura dei maestri viennesi della Secessione e poi si trasferisce a Parigi nel 1906.

**Parigi:** nella città francese il pittore affitta uno studio a Montmatre, in rue Caulaincourt, nei pressi di Bateau-Lavoir, luogo di ritrovo di artisti e intellettuali, tra cui Pablo Picasso, André Salmon e Max Jacob. Stringe amicizia con Maurice Utrillo e frequenta i corsi di Nudo all'Académie Colarossi. Conosce il medico e collezionista Paul Alexandre, che diventa il suo primo estimatore e lo persuade a iscriversi al Salon des Indépendants, al quale partecipa con sei opere, tra cui *Lébrea* (1908, Collezione privata). Ha occasione di confrontarsi con i maestri fauve e con il Cubismo di Picasso, ma è soprattutto la pittura di Cézanne a impressionarlo: rivela questa influenza *Suonatore di violoncello* (1909, Londra, Collezione privata). Diventato membro della Société des Artistes Indépendants, dal 1908 Modigliani comincia a esporre le proprie opere, fra le quali alcune sculture: nel 1912 infatti, ne espone otto al 10° Salon d'Automne. A questo genere artistico il Maestro si è avvicinato in seguito alla conoscenza di Constantin Brâncuși, che attira la sua attenzione verso l'Arte africana e vi si dedica fino al 1913, quando le cattive condizioni di salute gli impediscono di continuare l'attività.

**Gli ultimi anni:** i dipinti eseguiti a partire dal 1913-1914 rivelano la maturità artistica raggiunta da Modigliani, artefice di uno stile personale libero da ogni influenza. Il pittore persegue una bellezza pura e una perfezione delle forme che si uniscono a un vivo senso del colore, dovuto alla formazione toscana. Egli esegue soprattutto ritratti, fra i quali quello di *Moïse Kisling* nel 1915 (Milano, Pinacoteca di Brera), quello di *Paul Guillaume* del 1916 (Milano, Museo del Novecento), quello dell'amico e collega *Chaïm Soutine* (Washington National Gallery). I grandi e sensuali nudi

femminili scandalizzano il pubblico, che comincia ad apprezzare l'opera del Maestro solo negli ultimi tempi della sua esistenza. La vita dissoluta e la cattiva salute conducono alla morte Modigliani nel 1920. Il giorno dopo il suo decesso, la giovane compagna Jeanne Hébuterne, modella di tante sue opere, si suicida.



## SESTA SEZIONE DI SCRITTI LE OPERE MAGGIORI

---

### **TESTA DI DONNA**

(1912. Parigi, Centro Pompidou, Museo Nazionale di Arte Moderna). Dell'intero corpus scultoreo di Amedeo Modigliani, ci sono pervenuti circa 20 esemplari, tra cui questa *Testa di donna*. Si tratta per lo più di ritratti in pietra, a eccezione di due realizzati in legno e marmo. Opere dalle forme essenziali, queste sculture testimoniano il percorso maturato dall'artista in Francia, dopo gli anni della formazione livornese presso la scuola dei macchiaioli. È a Parigi, dove si trasferì dal 1906, che gli subì influenze significative per il suo stile: da una prima pittura dai toni espressionisti, l'artista volse il suo interesse verso i fauves, fino alle opere di Matisse, Gauguin e Cézanne. La svolta decisiva venne però, con la conoscenza dell'Arte negra, scoperta tramite il collezionista Paul Alexandre e lo scultore Brâncuși. Modigliani cominciò a scolpire, eseguendo centinaia di disegni preparatori e dando inizio alla sua pratica del "taglio diretto" tecnica con cui sboccava i tratti essenziali di teste umane e figure di cariatidi. Il taglio diretto della pietra conferisce alla scultura un senso di stabilità, suggerendo inoltre il valore architettonico di una colonna. Del resto, se la concezione dell'opera allude alle maschere africane, non appare lontano un possibile riferimento alla scultura egizia e cicladica, anche se è soprattutto l'arcaismo greco, con le figure affusolate delle Korai dal sorriso enigmatico, a dettare l'espressione sognante ed estatica della *Testa di donna*.

### **RITRATTO DI FRANK BURTY HAVILAND**

(1914. Olio su cartone. Collezione privata). Il ritratto di Frank Burty Haviland costituisce uno dei rari esempi di Modigliani in cui il modello viene presentato di profilo. Una scelta plausibilmente motivata dal grado di interesse che suggeriva al volto di Haviland, già di per sé allungato e ossuto, ma anche dal tipo di ricerca che fino a poco prima a Modigliani aveva intrapreso sulla carta, studiando lateralmente le soluzioni per le sue teste in pietra. Con una simile inquadratura, l'artista perviene a un risultato di suggestiva raffinatezza formale, che dopo la stagione scultorea e grafica di ascendenza primitivista, lascia per la prima volta intuire un'apertura alle preziosità lineari che avrebbero caratterizzato i suoi dipinti. L'uomo appare di profilo, con il capo ribassato in posa meditativa: le palpebre sono calate e la bocca appena dischiusa. Un particolare quest'ultimo, che si giustifica con la pipa impugnata nella mano destra. La sciarpa rossa, che sembra riflettersi sul volto, impreziosisce l'abbigliamento. Lo sfondo, dove probabilmente si stagliano telai di quadri accatastati nello studio dell'artista livornese, trova solo una sommaria quanto confusa definizione. Il pittore francese di origini africane Frank Burty Haviland lavorò a Parigi tra gli anni '20 e '30 del Novecento, dove strinse amicizia con diversi artisti d'avanguardia, in particolare con Picasso. I contemporanei lo descrivono come un uomo di raffinata eleganza: si contraddistingueva per il portamento aristocratico e la ricercatezza nel vestire. Un dandy insomma, come emerge dal dipinto di Modigliani.

### **MOÏSE KISLING**

(1915. Olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera). Raggiungendo un effetto di ricercato contrasto, la piccola tela è quasi interamente occupata dalla visione ravvicinata del volto dell'amico pittore Moïse Kisling. Ebreo polacco giunto nel 1910 a Parigi, Kisling instaurò da subito una duratura amicizia con Modigliani, che lo ritrasse sulla tela in tre dipinti e svariate volte sulla carta. L'artista si concentra sull'aspetto tozzo e squadrato dell'amico, ne enfatizza i tratti: anziché l'allungamento però, che tanto celebre ha reso la sua successiva produzione ritrattistica, è come se qui le forme avessero subito un processo di dilatazione. La marcata frontalità del personaggio viene contraddetta dalla asimmetria dei tratti somatici, che a loro volta trovano una accentuazione in chiave quasi decorativa. Modigliani ha eliminato ogni dettaglio superfluo per concentrarsi esclusivamente sul volto di Kisling, così da instaurare un serrato rapporto tra l'amico, dallo sguardo fisso, ipnotico e tutto introspettivo e lo spettatore. Il colore è pastoso, distribuito per mezzo di dense pennellate, che con un effetto quasi spugnato, lasciano in rilievo la materia pittorica. Una scura linea di contorno definisce le forme e i tratti somatici, nella porzione sinistra della mandibola, nelle labbra e nella canna nasale: è come se Modigliani travasasse sulla tela e con la pittura effetti grafici contemporaneamente sperimentati attraverso la assiduo esercizio del disegno. Secondo un vezzo ricorrente nella ritrattistica di metà decennio, dell'artista, in alto a destra si staglia in stampatello il cognome dell'amico pittore.

### **L'ENFANT GRAS (LUISE)**

(1915. Olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera). Pur concentrandosi esclusivamente sulla figura umana, intorno al 1915 Modigliani lavorava per mezzo di due registri stilistici opposti: da una parte ritratti di amici e conoscenti, che ricevertero una convinta, riconoscibile caratterizzazione. Dall'altra, generiche teste in cui la volontà di studiare la forma e la volumetria dei tratti è nettamente superiore alla preoccupazione per un'univoca definizione fisionomica o psicologica. *L'Enfant gras (Luise)* appartiene a questa seconda categoria. A fronte del nome dell'epiteto che pure titolano il dipinto, la sommaria e schematica definizione dei tratti somatici non consente di ascrivere l'opera al novero del ritratto. Frangetta sulla fronte, occhi ciechi e asimmetrici ma dalle ciglia in evidenza, naso trapezoidale, piccola e rossa bocca carnosa, un busto costruito mediante l'innesto di due sagome: si tratta con ogni evidenza di una stilizzazione comprensibile solo alla luce dei recenti trascorsi scultorei dell'artista. La robustezza delle forme, arrotondate e spigolose insieme, è contraddetta dalla loro instabilità. Tutto barcolla nel dipinto: il volto della ragazza sembra in procinto di rovesciarsi all'indietro, così come le scritte che pendono dalla parte opposta. Modigliani ha attenuato la fisicità delle spalle, dando in questo modo l'impressione che il collo e il volto galleggino sulla tela alla stregua delle iscrizioni. Ha creato un contrasto tra lo sfondo chiazzato, ma tendente al monocromo e l'epidermide aranciata. Per certi versi, è come se l'artista stesse tentando di addolcire gli effetti convulsi e sofferti della pittura del compagno Soutine.

### **TESTA DI DONNA**

(1915. Olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera). Tra il 1914 e il 1915 Modigliani ritornò definitivamente alla pittura, applicandovi gli stilemi che aveva assaggiato sulla pietra. Attraverso una ste-sura pittorica “negligente” unita a un uso di cromie sorde e opache, l’artista aumenta ulteriormente quell’aspetto non finito che aveva caratterizzato le teste o cariatidi in pietra. In questo periodo il personaggio raffigurato, come una maschera, non tradisce nulla della sua interiorità. Lo sguardo di Modigliani si attesta su un convinto antinaturalismo che di norma, fa assumere alla testa proporzioni decisamente maggiori rispetto ai tratti somatici che racchiude: gli occhi sono rimpiccioliti, sovrastati da una filiforme arcata sopraccigliare, che come le labbra quasi arabesche, acquista uno sviluppo tutto decorativo. In questo periodo l’artista mise consapevolmente a punto almeno due delle sue peculiarità stilistiche più appariscenti, che avrebbe sviluppato ulteriormente negli anni a venire e che avrebbero reso i suoi ritratti così noti e facilmente identificabili: gli occhi ciechi, svuotati di iridi e pupille e campiti con uno o più colori e soprattutto, il telescopico allungamento del collo volto a conferire alla figura un’ambigua e straordinaria eleganza.

### **TESTA ROSSA**

(1915. Olio su cartone. Parigi, Centro Pompidou, Museo Nazionale d’Arte Moderna). Modigliani, alla ricerca del valore architettonico di ogni immagine, elabora uno stile sofisticato (che in apparenza sembra semplice, quasi elementare) giungendo a tradurre la pittura in scultura bidimensionale. La *Testa rossa* ne è un esempio: si accampa sul fondo salda e quasi in rilievo, gli occhi sembrano intagliati nel legno, i profili affilati del naso e del collo ricordano perfino la procedura del collage con cui Matisse confezionava immagini piane, della stessa evidenza plastica. Il ritratto di Modigliani accentua però alcune caratteristiche e, tra le tante figure che esegue a Parigi, *Testa rossa* spicca per la sua forte connotazione di maschera espressionista. Questo in virtù dell’uso arbitrario dei colori, ma anche per la forte geometrizzazione dei tratti del volto e per l’effetto inquietante dello sguardo bicolore della donna, oltretutto raffigurata priva di capelli. La complessa costruzione per piani e la coesa volumetria di insieme rimandano anche a una conoscenza della scomposizione cubista che Modigliani aveva potuto approfondire sin dal suo primo arrivo a Parigi. Inoltre, la testa sembra divenire un centro propulsore di energia cinetica, da cui partono raggi, linee scure, che percorrono la superficie in direzioni diverse.

### **PAUL GUILLAUME**

(1916. Olio su tela. Milano, Museo del Novecento). In una delle migliori prove del 1916, Modigliani ha raffigurato il venticinquenne gallerista Paul Guillaume, decentrandolo vistosamente sulla sinistra, secondo una costruzione in parte desueta per l’artista che come nella convenzione ritrattistica, in genere preferisce collocare il personaggio rappresentato lungo l’asse centrale del dipinto. Una simile deroga fa sì che il braccio destro e parte del cappello fuoriescano dalla superficie della tela,

generando una complessiva sensazione di instabilità, accentuata dall'inquadratura leggermente ribassata del soggetto. Si tratta di un dipinto realizzato all'insegna di evidenti contrasti che balzano immediatamente all'occhio: le spalle spioventi stridono con la testa ben piantata e squadrata, così come l'elegante abito nero con la carnagione diafana. L'artista poi ha alternato parti molto lavorate, dipinte in modo pastoso (come il volto) ed altre, specialmente in basso, solo abbozzate. Sulla sinistra, sopra la mano abbandonata, piatta, come fosse stata ritagliata nel cartone, con caratteri cubitali che mimano quelli tipografici, compare il nome del gallerista e la data di esecuzione.

### ***NUDO DISTESO (NUDO ROSSO)***

(1917. Olio su tela. Collezione privata). Quest'opera fu esposta nel 1917 presso la Galleria di Berthe Weill a Parigi, in una mostra organizzata dal mercante d'arte Léopold Zborowski. Il giorno dell'inaugurazione, i nudi dell'artista livornese suscitarono un tale scandalo che dovette intervenire il Commissario di Polizia del quartiere, ordinando di ritirare immediatamente i dipinti. La mostra non fu chiusa, ma furono venduti soltanto due disegni per pochi franchi. Il nudo non era certo una novità in pittura, ma la modella di Modigliani, rilassata e compiaciuta nell'esibizione della sua carnalità, offrendo alla contemplazione dell'osservatore il suo corpo senza segreti, fece molto scalpore. L'accentuazione del fianco e l'allungamento del busto ricordano alcune opere di Ingres, come *La grande odalisca*. Entrambi i pittori prestano attenzione all'imminenza fisica delle modelle, pur con la differenza da parte di Modigliani, di un impianto meno classicheggiante e di una sensibilità più intensamente erotica.

### ***CONTADINELLO APPOGGIATO A UN TAVOLO***

(1918. Olio su tela. Parigi, Musée de l'Orangerie). Nel marzo del 1918, la precaria salute di Modigliani e la prima gravidanza di Jeanne Hébuterne, insieme alle drammatiche condizioni di Parigi sotto i bombardamenti, indussero il mercante Léopold Zborowski a mandare a proprie spese l'artista e la compagna nel sud della Francia, sulla Costa Azzurra dove, tra Nizza e Cagnes-sur-Mer i due avrebbero abitato per più di un anno. È giusto in occasione di questo soggiorno, dove Modigliani poteva godere di favorevoli condizioni climatiche, ben lontane dalla grigia capitale, che la pittura dell'artista cambiò sensibilmente. Pur restando coerente con la propria poetica, l'artista avverte l'esigenza di risolvere i ritratti in chiave maggiormente naturalistica. Il disegno si fa più morbido e armonioso, la tavolozza include cromie più luminose, insieme a una materia pittorica fusa e diluita. Sulla tela compaiono poi i nuovi protagonisti, non appartenenti all'orbita degli affetti e delle frequentazioni dell'artista: si tratta di sconosciuti che gli richiedono un ritratto su commissione. In effetti, grazie agli sforzi di Zborowski, l'ultimo periodo della carriera di Modigliani coincide con i primi riconoscimenti. *Contadinello appoggiato a un tavolo* è un campione esemplare di questa rinnovata, anche se breve, stagione. Rivela inoltre come un ulteriore aspetto contraddistingua palesemente la ricerca del Maestro all'epoca: il rimando alla pittura di Cézanne. L'artista livornese ne adotta le inquadrature sghembe e la pennellata veloce e costruttiva, utilizzando in alcuni casi, i medesimi soggetti.





## APPENDICE FINALE IN CALCE

---

### - IL SUO TEMPO -

#### **TRA ITALIA E FRANCIA: FORMAZIONE E INFLUENZE**

In Italia Modigliani ricevette una solida formazione accademica, che lo avvicinò alla tradizione dell'arte toscana medievale e rinascimentale, ma anche alle innovazioni della pittura macchiaiola. Si aprì poi a Venezia, alle esperienze della cultura europea, tra secessioni e simbolismo, per incontrare in seguito a Parigi, a inizio Novecento, tutte le correnti più innovative dell'Arte Moderna, le avanguardie del Cubismo, del Futurismo e dell'Espressionismo. Intrattenne con i massimi esponenti di queste correnti rapporti di conoscenza, quando non addirittura di amicizia, spesso dovuti anche alla vicinanza degli studi dove lavoravano, a Montmartre prima e a Montparnasse poi, ma rimase del tutto indenne alla loro influenza, elaborando un'arte originale e sempre fedele a se stessa.

#### **L'AMBIENTE LIVORNESE**

La Livorno all'interno della quale il giovane Modigliani ricevette la sua formazione artistica, era imbevuta di tradizione verista e fortemente legata alla lezione dei macchiaioli. Amedeo del resto, abbandonati gli studi classici, frequentò a Livorno lo studio di Guglielmo Micheli, allievo di Giovanni Fattori e quest'ultimo fu suo maestro presso l'Accademia di Nudo di Firenze. A tale ambiente risulta fortemente legato il paesaggio toscano che l'artista dipinse a 14 anni, prima che ogni suo interesse si concentrasse sulla figura umana e la ritrattistica. Protagonista del dipinto è una strada bianca, che guida il nostro sguardo attraverso campi incolti attornati dal dolce profilo delle colline e ritmati dalle sagome dei cipressi e dei pini marittimi. Ogni cosa è resa attraverso una pennellata libera e corposa, che tratteggia con macchie di colore i ciottoli della strada, le chiome degli alberi, le erbe del campo e le nuvole nel cielo. A questo tipo di formazione l'artista unì la conoscenza della tradizione pittorica senese e fiorentina, frequentata nei tanti musei visitati in compagnia della madre. Il valore della linea fluente che guida la sagoma dei suoi ritratti rivela in particolare la conoscenza di Simone Martini e Sandro Botticelli.

#### **ARTE IN LAGUNA**

Seguendo l'amico e collega Oscar Ghiglia, che con lui aveva frequentato lo studio di Guglielmo Micheli e poi a Firenze la scuola di Giovanni Fattori, Modigliani si stabilì per due anni a Venezia, dopo lunghi soggiorni con la madre Eugenia, in varie città d'arte, tra Napoli, Roma e Firenze. Nella città lagunare frequentò l'Accademia di Belle Arti e venne a contatto con l'ambiente artistico e letterario dei caffè, dove conobbe artisti come Ardengo Soffici, Guido Marussig e Fabio Mauroner. Qui si interessò alla cultura secessionista mitteleuropea e soprattutto, poté visitare le biennali del

1903 e del 1905, dove venivano esposte opere degli impressionisti francesi, sculture di Auguste Rodin ed esempi di pittura simbolista. Determinante fu anche l'incontro con gli splendori passati della città, l'influsso mai sopito di Bisanzio e dell'Oriente.

## LA SCUOLA DI PARIGI

Modigliani non appartenne ad alcun movimento artistico, a scuola o corrente. Questo dato sorprende considerando che egli lavorò a Parigi all'inizio del Novecento, proprio negli anni in cui nella capitale francese si delineavano le diverse avanguardie artistiche, con gli esponenti delle quali intrattenne anche rapporti di amicizia. Ciò nonostante, appena giunto a Parigi dall'Italia, l'artista non si avvicinò alle accensioni cromatiche fauves, né fu attratto dal Futurismo, benché nel 1910 il suo compatriota Gino Severini gli proponesse direttamente di firmarne il Manifesto. Nello stesso modo non rivelò alcun interesse per la silenziosa imperturbabilità degli spazi metafisici di De Chirico, né per l'irriverente poetica Dada. Frequento certamente il Bateau-Lavoir, dove nel 1907 Picasso lavorava alla memorabile composizione delle *Demoiselles d'Avignon*, ma rimase indifferente alla rivoluzione estetica e tecnica del Cubismo. Modigliani fece parte piuttosto di quel gruppo di pittori e scultori che nella Parigi degli anni '10 e '20 decisero di tenersi lontani dalle arditezze espressive delle avanguardie. Definiti convenzionalmente Scuola di Parigi, questi artisti non si proponevano come avanguardia consapevole, con istanze teoriche precise. Spesso forestieri, privi di mezzi, votati all'arte, conducevano una vita bohémienne e si esprimevano con linguaggi artistici cosmopoliti, volti a una figurazione leggibile e contrari alla forma astratta o anche solo alla scomposizione dell'immagine. È così che il linguaggio espressionista di Chaïm Soutine, lituano ed ebreo, convive accanto alla pittura evasiva e sognante di Marc Chagall, altro ebreo di origine russa. Il polacco Moïse Kisling, autore di ritratti e nudi caratterizzati da una cristallina definizione, si afferma accanto al bulgaro Jules Pascin, che immerge i suoi dipinti in torbide atmosfere da postribolo. Di nazionalità francese erano invece Maurice Utrillo, che ritrae la vita urbana con semplicità allucinata e Georges Rouault, autore di ritratti impietosi, di cui i diseredati sono sempre protagonisti.

## - I CONTEMPORANEI -

### GEORGES ROUAULT

(Parigi, 1871-1958). Nasce il 27 maggio in una cantina parigina durante un bombardamento di Versailles contro gli insorti della comune. Il padre, di origine bretone, è un artigiano rifinitore e lucidatore di pianoforti. Nel 1885 diviene apprendista da Marius Tamoni, come pittore di vetrate e successivamente da Émile Hirsch, come restauratore di vetrate antiche. Alla fine del 1890 si iscrive alla École des Beaux-Arts, frequentando il corso di Jules-Élie Delaunay. Gustave Moreau, che nel 1891 succede alla cattedra di Delaunay, diventa il maestro di Rouault, Matisse, Marquet

e altri. Rouault dipinge opere dal soggetto religioso con uno stile dal vago ricordo rembrantiano. Nel 1898 la scomparsa di Moreau getta l'artista in un profondo sconforto. Viene nominato nel 1903 Conservatore del Musée Gustave Moreau. Partecipa alla fondazione del Salon d'Automne insieme ad altri artisti e critici e l'anno successivo nel 1904, ci espone alcuni acquerelli e pastelli raffiguranti ragazze, acrobati, Pierrot e famiglia. Nel 1906 espone alla Galleria Berthe Weill e nuovamente al Salon d'Automne. Riprende soggetti di ispirazione religiosa e per Vollard illustra nel 1917 una serie di libri, tra cui *Les Fleurs du mal*, *Miserere et guerre*, *Réincarnation du Ubu*. Nel 1925-1930 si dedica copiosamente alla grafica, soprattutto all'acquaforte e alla litografia. Disegna scene e costumi per il balletto di Diaghilev *Le Fils Prodigue* su musica di Prokofiev. Il Petit Palais di Parigi gli dedica una retrospettiva nel 1937 con oltre 40 opere. L'anno successivo espone lavori grafici al Museum of Modern Art di New York. Anche i primi anni '40 saranno segnati da mostre a Boston, Washington e San Francisco, New York e Londra. Nel 1948 è presente alla Biennale di Venezia con 26 quadri e 12 incisioni. A Zurigo si tiene una vasta retrospettiva sul suo lavoro. Viaggia in Svizzera e per la prima volta in Italia. Muore il 13 febbraio 1958 a Parigi, dove riceve i funerali di Stato.

### **CONSTANTIN BRÂNCUȘI**

(Pestisani Gori, 1876 - Parigi, 1957). Dopo aver studiato tra il 1898 e il 1902 all'Accademia di Belle Arti di Bucarest, lavora a Vienna e poi a Monaco e nel 1905 si trasferisce a Parigi. Frequentava lo studio di Antonin Mercièr e Auguste Rodin e nel 1906 partecipa a un'esposizione al Museo di Lussemburgo. Nel 1908 abbandona il simbolismo per nuove ricerche formali, che si muovono in direzione antinaturalistica e antiromantica. L'opera *Il bacio* (Cracovia, Museo di Arte) sancisce questo nuovo indirizzo, attraverso una stilizzazione delle forme in volumi chiusi, puri, impersonali, primordiali, ottenuti attraverso la sistematica eliminazione degli attributi accessori. Stringe in seguito amicizia con Amedeo Modigliani, Erik Satie, Marcel Duchamp, mentre il suo interesse per il Primitivismo si fa evidente, dal 1914 al 1918, in una serie di sculture in legno. Contemporaneamente diviene preponderante nella sua produzione il gusto per l'astrazione, che si traduce nella ricerca della forma-tipo, della forma genitrice. Si avvicina così alla scultura egizia, cicladica, messicana, i cui diversi influssi fonde in un'unità stilistica esemplare. Dopo la guerra compie diversi viaggi: prima a New York, poi in Romania, dove esegue sculture per il giardino pubblico di Târgu Jiu e si spinge fino in India, dove su richiesta del Maharaja di Indore, progetta un tempio.

### **MAURICE UTRILLO**

(Parigi, 1883 - Dax, 1955). È il figlio naturale della pittrice Suzanne Valadon che in seguito, lo metterà in contatto con importanti artisti, come Degas, Renoir e Toulouse-Lautrec. Nel 1891 viene formalmente adottato dallo scrittore e critico d'arte Miguel Utrillo Morlius. Dedito al bere fin dall'infanzia, a causa delle sue violente crisi epilettiche, viene indirizzato dalla madre alla pittura a partire dal 1902, per distoglierlo dall'alcol. Utrillo si dedica alla pittura con passione alternando

periodi di felicità creativa a lunghi soggiorni in ospedali e ricoveri per alcolismo. Negli anni '20 realizzò una serie di importanti esposizioni alle gallerie Berthe Weill, Paul Guillaume e Bernheim-Jeune, ottenendo anche un notevole successo di critica. Nel 1925 disegna le scene e i costumi per lo spettacolo di Diaghilev, *Barabau*, presentato dai Ballet Russes. Tre anni dopo verrà insignito della Legion d'Onore.

### **JULES PASCIN**

(Vidin, 1880 - Parigi, 1930). Jules studia a Vienna e a Monaco dove collabora con disegni umoristici a diversi settimanali satirici. A Parigi entra immediatamente in contatto con i più aggiornati artisti dell'epoca che si ritrovano nei locali più in voga. Nel 1914 si trasferisce a New York. Il periodo americano è caratterizzato da incessanti spostamenti: in Messico, nella Louisiana, nella Carolina del Nord, nel Texas, in Florida. Nel 1920 torna a Parigi, dove prende un'abitazione a Montmartre. I contemporanei lo descrivono come un bizzarro personaggio dalla vita, insieme raminga e mondana, tormentata dalle continue ubriacature e dall'uso di stupefacenti. Vittima della depressione e dell'alcolismo, il 2 giugno 1930 si impicca nel suo studio in Boulevard Clichy a Montmartre, alla vigilia di una sua esposizione alla Galleria Georges Petit.

### **MARC CHAGALL**

(Vitebsk, 1887 - Vence, 1985). Studia a Pietroburgo, alla scuola di Léon Bakst, decoratore dei balletti russi di Diaghilev e amico di numerosi artisti simbolisti. Giunto a Parigi nel 1910, entra in contatto con Fernand Leger, Amedeo Modigliani e Guillaume Apollinaire, al quale dedica il dipinto *Omaggio ad Apollinaire* del 1912. Sensibile alle suggestioni cubiste, evidenzia fin dai primi lavori una componente fantastica che rimane costante in tutte le sue opere. Rientrato in Russia nel 1914, nel 1918 è nominato Commissario di Belle Arti a Vitebsk, riforma l'Accademia e si dedica all'insegnamento. Nel frattempo aderisce con entusiasmo alla rivoluzione e dipinge quadri che trattano della vita dei contadini e dei rituali ebraici (*Giorno di festa* del 1914, *Sopra Vitebsk* del 1914, *La casa grigia* del 1917). Sorti dei dissapori all'interno dell'Accademia di Vitebsk nel 1920 si trasferisce a Mosca, dove esegue la decorazione del Teatro d'Arte Ebraico. Tornato a Parigi nel 1922, alterna la pittura con l'attività di illustratore, eseguendo fra l'altro le illustrazioni delle favole di La Fontaine. Dopo avere trascorso gli anni della guerra negli Stati Uniti, periodo nel quale tratta spesso il tema della Crocifissione, Chagall torna in Europa e si stabilisce in Provenza, dove si dedica alla scultura, alla ceramica e a grandi imprese decorative, quali le vetrate della Cattedrale di Metz (1958-1968) e la decorazione dell'Opera di New York (1965).

### **MOÏSE KISLING**

(Cracovia, 1891 - Sanary-sur-Mer, 1953). Nato da una famiglia ebraica benestante, giovanissimo e attratto dalla scultura ligure e si iscrive alla Scuola di Belle Arti di Cracovia, dove viene incoraggiato

a trasferirsi a Parigi. Non ancora ventenne, nel 1910 arriva nella capitale francese, dove incontra subito Modigliani e stringe amicizia anche con Braque, Max Jacob, il mercante Adolphe Basler e lo scrittore André Salmon. Nel 1912 espone per la prima volta tra dipinti al Salon d'Automne. Firma un contratto con Basler che gli offre un fisso di 300 franchi al mese in cambio di tutta la sua produzione. Allo scoppio della guerra, si arruola nella Legione Straniera e nel 1915 rimane seriamente ferito nella battaglia della Somme. Riformato, ritorna a Parigi dove partecipa a una collettiva alla Galleria Lire et Palette insieme a Matisse, Modigliani, Juan Ortiz de Zárate e Picasso. Nel 1919 ha luogo la sua prima personale presso la Galleria Druet. Da questo periodo inoltre, prende a esporre regolarmente al Salon des Indépendants. Alla fine degli anni '30 si trasferisce a Sanary, dove si è fatto costruire una villa, ma rimane ancora in contatto con l'ambiente parigino. La Biennale di Venezia gli dedica un'intera sala personale. Allo scoppio della guerra nel 1939 si arruola come volontario. Dopo l'armistizio, quando i tedeschi occupano Parigi, fugge a Marsiglia e da qui raggiunge il cognato in Portogallo, per poi trasferirsi a New York. Nel 1946 ritorna a Parigi dove nel 1950, gli viene conferita la Legion d'Onore.

### **CHAÏM SOUTINE**

(Smilovitchi, 1893 - Parigi, 1943). Nel 1911 si trasferisce a Parigi, dove conosce Modigliani e Chagall, dedicandosi in un primo momento alla pittura di nature morte, caratterizzata da una forte istintualità. Nel 1919 si reca a Céret, poi a Cagnes, appassionandosi alla pittura di paesaggi, che restituisce consenso di angoscia, ma anche con sapienti lirismi. La realtà, sospesa in una dimensione atemporale, è resa dall'artista con drammatica tragicità, frutto della visione interiore, svelando così sottili affinità con l'opera di grandi artisti come El Greco, James Ensor, Emil Nolde, Edvard Munch. Riferendosi a Rembrandt, inizia a dipingere nel 1922 animali squartati, come *Il bue scuoiato* del 1925 o *Il gallo morto* del 1926. A questi anni risalgono anche celebri serie come quelle che hanno per protagonisti i *Chirichetti* del 1928 o i *Valletti* del 1927, dalla pungente resa psicologica. Negli anni '30 fino alla sua morte approfondisce la sua ricerca esistenziale, con opere spesso inquiete e tormentate, come il *Ritratto di Maria Lani* del 1929-1930.

## **- ANTOLOGIA CRITICA DI APPROFONDIMENTO -**

### **FRANCIS CARCO (1919)**

Alcuni nudi, vari ritratti... Non vedremo mai, penso, Modigliani affrontare altri temi. Ma i ritratti, così come i nudi, che ha buttato giù d'acchito, su drappi scelti a caso, bastano a nobilitare la sua arte. Se questa vi colpisce per il cinismo e l'impiego di una tavolozza che egli concentra in due o tre toni trattati alla cieca. Se deforma, tutto preso dal desiderio di conseguire la grazia. Se sacrifica per creare e se nulla lo interessa tranne la scelta del colore, dopo il ritmo o questa segreta architettura

del movimento che subordina le linee, non restate colpiti dalla vostra lentezza nel cogliere i sottili rapporti fra la sensibilità del pittore e l'oggetto stesso della sua attrazione? Non è in causa il realismo, secondo l'accezione normale in pittura, quantunque non mi risulti che si sia mai raggiunta, prima di Modigliani, altrettanta intensità in un viso femminile. Ho visto Modigliani disegnare. Il suo senso così acuto della sfumatura lo porta a modellare l'attacco di un braccio, la curva purissima di un giovane seno. Concentra strutture complesse in una, appena percettibile, sostiene il lieve incurvarsi di un ventre, estende un movimento fino al vivo dell'anima, lo lascia vivere. Vorrei esprimere la mia ammirazione per i disegni di Modigliani. Ogni grazia vi si attua in stile, ed è lo stile stesso che ora ritroviamo nei dipinti allorché il pittore fissa sulla tela il proprio sentimento delle cose, la peculiare visione del mondo, dei ritmi e dei colori. Pittore, non scorda la necessità delle arti di rispettare le convenzioni su cui si basano e che le accomunano. Così, il senso plastico delle forme, da lui determinato tramite valori equilibrati per forza di piani più che di colore, si manifesta in Modigliani già al primo approccio con l'opera sua, e con una forza tale per cui gli è stato possibile mutare i modi espressivi senza turbare in nulla il carattere della propria pittura. Se un tempo strappava il rilievo tormentato di un viso da fondi bituminosi e densi di volumi. Se codesto viso non era, per parte sua, che un oggetto di second'ordine del quale coordinava i tratti essenziali, bisogna riconoscere quanto siano evolute in tal senso le idee di Modigliani. I fondi si rischiarano. Prendono ad animarsi. Vengono alimentati da una miriade di sfumature, mentre la loro nobiltà senza artifici partecipa alla vita della composizione. La figura stessa rivela un'anima nuova. La luce infine, che il nostro pittore voleva uguale pressoché ovunque, fa esplodere la linea, la rende più sensibile e pur nel rispetto dell'arabesco l'apre a sottigliezze più rare. Si è potuto sostenere di Modigliani che le sue deformazioni non urtavano più il senso che si aveva della figura umana: non significa affatto che egli abbia rinunciato alle tendenze stesse della propria arte. Semplicemente ha approfondito le risorse che un pittore può ricavare dalla tavolozza e le ha realizzate. Da qui, l'evidente rivoluzione suscitata nella sua pittura. Direi, addirittura, l'elevazione di essa.

### **GUSTAVE COQUIOT (1920)**

Figura straordinaria, rapinosa, quella di Modigliani! Nel corso di un'esistenza delle più disordinate, questo pittore-scultore, questo scultore-pittore, riuscì a esprimere nudi meravigliosi ritratti non meno eletti. Certo, si ripeté sovente. Ma, nel complesso, quale assoluta originalità! Perciò stesso le sue opere conquistano sempre. E che disegno, abile, sottile, di una maestria folle, di una qualità unica. Servendosi di un tratto sicuro, senza pentimenti, raffigurò nudi, visi, nei quali seppe imprimere ogni accento, senza pesantezze, con una delicatezza, assolutamente aracnea. Soltanto certi disegni Lautrec possono stare alla pari con questa maestria così esclusiva, così superbamente sfacciata. E poi, Modigliani appare più sintetico, più raffinato, più prezioso. Assomma in sé, tutte le qualità della sua Italia, nervosa fine esaltata. Senza dubbio, parecchi dei suoi nudi sono troppo uniformemente di quel colore albicocca che è stato di moda e che trasformò tanti visi di ragazze

in frutti così caldi e nostalgici. Ma non preferite forse questo tono di Estremo Oriente o patina dell'oppio al rosa eczematoso che ci propinano tanti pittori? Del resto, Modigliani ha dipinto anche voi, visi esangui, impalliditi da mali fisiologici o dagli eccessi. E a rappresentato voi pure, vergini dolenti, dal capo reclino sul lunghissimo collo, fragile come uno stelo. Mirabile pittore dei dolori. Ma anche, Modigliani si gettava di colpo nella vita, la vita ardente, forte, rubizza. Sono molte le tele di questo genere: i ragazzi traboccanti di salute, dai visi rossi, le zampe rosse. Servette dai capelli neri o gialli, che si incollano come impomatati su fronti da criminali.

### **ANDRÉ SALMON (1920)**

Fra i moderni non si trova che un solo "pittore della donna" in senso naturale (e ciò toglie di mezzo Van Dongen): l'italiano Modigliani. Un pittore di nudo che sarebbe stato accettato anche meno di Renoir. Da oltre 10 anni Modigliani, che aveva esordito nel gusto borghese, espone con i fauves e i cubisti. Ma se, dopo quello di Renoir, è il caso di proferire un altro nome, direi che, pur fedele alla lezione di Cézanne, egli non si lascia incasellare tanto facilmente. Modigliani è il nostro solo pittore di nudo. Un giorno un Commissario di Polizia, o Ispettore che fosse delle Belle Arti, fece togliere di mezzo le opere inviate da Modigliani a non so più quale Salon. Eppure, quanta spiritualità si sprigiona da una materia così ricca e bella, pastosa ma raffinata, dallo scatto meditato con cui l'artista va in cerca di recondite preziosità. Lui, che talvolta mostra di ammirare il candore e le risorse dei pittori-artigiani d'Italia.

### **WALDEMAR GEORGE (1925)**

È propriamente negli studi di nudo che si afferma il genio dell'artista. Questi nudi di un soggetto sono delineati con la bella disinvoltura di cui può riuscire capace un artista che domina il soggetto. Mai in Modigliani, il senso della forma viene contrastato da un particolare anatomico. Mai tratto distintivo di un modello giunge a fare deviare il corso e a rompere il ritmo dei suoi poemi plastici. Eppure questi nudi, i più belli che artista abbia mai disegnato dopo Ingres, non risultano arbitrari o astratti. Al contrario, appaiono concreti e veri. Se egli utilizza le forme, lo fa in accordo con il loro carattere. I suoi grandi nudi sdraiati, resi mediante il succedersi di linee curve, ondulanti, sono ieratici nella loro semplicità. Gotico, Modigliani lo fu all'inizio, così come lo furono a taluni grandi pittori del Trecento, un Barna e un Duccio. Le opere successive, di stile più elegante, fanno invece pensare a qualche quattrocentista, Filippino Lippi o addirittura Botticelli. In nessun momento però, lo spirito d'analisi che ha indotto un Luca Signorelli o un Paolo Uccello a scorribande investigative nei nuovi domini della prospettiva o dell'anatomia turba la coscienza del nostro contemporaneo. Drammatica, come avviene soltanto dei primitivi, o meglio, figurativa, l'opera di Modigliani, nata sul suolo di Francia dal contatto di un genio italiano, tutto quanto imbevuto della tradizione migliore, con le forze vive del genio francese, questo crogiolo magico in cui la pittura mondiale si alimenta di continuo, ha mantenuto i propri caratteri etnici.



### **GIOVANNI SCHEIWILLER (1925)**

Il carattere irrequieto del Modigliani, il suo ardore contenuto, si rivelano tutti nei suoi quadri. La sua natura si sfoga dipingendo e cerca attraverso linee contorte e tormentate, pennellate radiose e vibranti, la sua via. Temperamento focoso, fa pittura focosa. Anima sensibilissima, subisce l'ambiente che lo circonda pur restando fedele profondamente a sé stesso. L'arte del Modigliani non poteva svilupparsi che nell'atmosfera parigina. Giacché un quadro di Modigliani non può che piacere o urtare. La personalità dell'artista, spiccatamente aggressiva e autoritaria, non ammette accomodamenti. Per comprenderlo è indispensabile che lo spettatore sia adottato di quelle qualità visive e sensitive che facciano riscontro alla potenza emissiva dell'artista. In caso contrario, l'incomprensione è inevitabile. Mirabili soprattutto nell'opera del Modigliani, sono i nudi. Essi vanno distinti in due categorie. Nella prima vanno posti quelli in cui si sente come Modigliani avesse davanti a sé splendide modelle, emozioni non solo spirituali e artistiche, ma appassionate e carnali. Nella seconda categoria vanno posti quelli, dirò così, più musicali e che anche riprodotti non possono in nessun modo turbare i sogni del buon borghese. Non conosco nudi di pittori moderni che mi diano la sensazione potente dell'intimità spirituale vissuta fra il pittore e la sua creatura, come quelli del Modigliani. Non si tratta qui soltanto della solita bellezza dosata di un certo sensualismo animale: l'artista ha trasfuso in essi il suo godimento estetico e come un mistico prega davanti all'ignoto, così egli adora la donna e attraverso il suo disegno prezioso, la sua pennellata raffinatissima, ne fa rivivere tutta la dolorosa fragilità. Sicché da taluni suoi nudi (come ad esempio quello dal titolo *Nudo rosa*) emana un senso assai più religioso ed estatico, che da molti celebratissimi Buddha di Angkor, di Ceylon, di Giava.

### **ANDRÉ SALMON (1926)**

Modigliani, pur bevendo disperatamente, all'alcol non doveva nulla del suo talento. Nulla di più, alle diavolerie della farmacopea orientale. Lo asserisce un testimonio. Un testimonio sentito tante volte, mai però colto in fallo. Ho detto che Modigliani non fu un ragazzo prodigio? Come d'improvviso, da una notte all'altra, da una notte volgare a una notte incantata, un pittorellino diligente assolutamente saggio, un bravo inquilino di rue Lepic si trasforma in vagabondo di genio. Il caso Modigliani è l'unico letteralmente miracoloso nell'universo dell'arte attuale. Miracolo più certo che quello dell'ignorante Rousseau il Doganiere, o quello di Utrillo.

### **MAU DALE (1929)**

Picasso, Modigliani e gli altri giovani artisti di Montmartre e Montparnasse vissero le stesse esperienze artistiche ed emozionali durante i tempestosi anni del Cubismo e dell'Arte negra, rimanendo tutti, più o meno, coinvolti in questi due importantissimi movimenti. La grandezza di un artista consiste nel particolare grado di reazione agli impulsi del suo tempo, nell'abilità a intenderli e nel disfarsi delle proprie dominanti più tipiche. Mentre si riscontra sia in Picasso sia in Modigliani

lo stesso spirito vivificante (lo spirito del genio) l'arte di Picasso è visionaria: egli riesce a vedere altrimenti che con una vista normale. E la visionarietà, secondo Webster, è l'atto o la potestà di percepire visioni mentali, come quelle dell'immaginazione. L'arte di Modigliani è una rivelazione e rivelazione, secondo Webster, è svelare, dischiudere. I ritratti di Modigliani sono brani descrittivi: il suo occhio registra le sembianze con audacia e una sorta di energia drammatica deriva alla maggior parte di essi proprio dalla semplicità impressionante con cui vengono presentati. Molta di questa gente ci fissa dalle tele, penosamente conscia della propria vita fragile, angusta, malsana, con il proprio terrore, la propria miseria o la morbida sensibilità chiaramente svelati. Ogni personaggio sopraffà l'immagine, e ogni immagine è una sintesi che spesso si rivela spietata, brutale. Modigliani non amò né le anime né i corpi e dipinse questi ultimi con tale franchezza che le loro anime più o meno infelici attraggono il riguardante anche se aborre. Presumibilmente, nessuno era per lui insignificante o privo di interesse.

#### **LAMBERTO VITALI (1929)**

Gli è che la chiave dell'arte di Modigliani, la ragion d'essere delle deformazioni cui assoggetta i suoi modelli (dai volti allungati, inclinati sui colli cilindrici che sostengono le teste quasi a modo di colonna) il senso di spirituale levità che emana dalle sue opere, godimento che io non so paragonare se non a quello delle armoniose figurazioni d'una danza lenta, hanno un solo nome: arabesco. Per questo mi sembra che Modigliani (in un certo senso, ché il nostro artista resta pur sempre del tempo nostro, quello che viene in linea diretta da Baudelaire e da Rimbaud) è in ciò sta la sua virtù (sia della stessa famiglia dalla quale sono usciti i giapponesi e due italiani che si sono espressi con lo stesso linguaggio pittorico: intendo Simone Martini e Sandro Botticelli. Ma soprattutto al senese mi piace avvicinare Modigliani: a Simone Martini, quando abbandona la narrazione, per farsi pittore decorativo, decorativo nel senso berensoniano).

#### **CHRISTIAN ZERVOS (1929)**

Per poter capire gli impulsi che agirono veramente in Modigliani, bisogna cercar di scordare il milieu parigino e rifarci all'arte italiana del Cinquecento, quella che scaturisce dal realismo naif di Giotto, per poi rifugiarsi in una visionarietà delicata. Possiamo discernere nella sottigliezza pensosa dei visi di Modigliani qualcosa di peculiare che l'arte del Botticelli aveva portato nella pittura italiana. Così, l'ascendente di Parigi su Modigliani dovrebbe essere ridotto agli effetti di quella felice atmosfera che raffina i sensi, stimola gli entusiasmi, crea uno spirito di emulazione. E nulla è più vero del fatto che la natura di Modigliani trovò a Parigi gli elementi favorevoli al proprio sviluppo. Ma questo è tutto. La sua emotività si sviluppò a un punto tale che tutto in lui venne spinto agli estremi. E come la sua sensibilità si fece più acuta, crebbe l'intensità delle emozioni. Tale il motivo per cui lo svolgimento delle ultime opere di Modigliani non fa registrare alcuna novità di forma o di tecnica. Vi troviamo soltanto mutamenti verso un acume più intenso nelle facoltà percettive

di ordine sentimentale, che unisce, fonde definitivamente la composizione, mentre in opere precedenti l'emozione rimaneva spesso localizzata. Possiamo osservare, in questi lavori estremi, una sorta di abbandono ai fatti impulsivi che vanno oltre qualunque preordinazione e sembrano sottratti ai poteri dello spirito. La rapidità nell'improvvisazione è subentrata alla lentezza derivante dalla riflessione, dal bisogno di sperimentare, dalle difficoltà e dalle speranze. I ritratti e i nudi sono modellati con una rapida calligrafia veloce, come da gesti meccanici e sono tali felicissimi gesti dell'inconscio a fornire il meglio dell'opera di Modigliani. La profonda tristezza del suo destino permea tutte le opere di lui, caricandole del loro valore sostanziale. Questa tristezza, infusa nei visi delle donne ritratte, li permea di un ineffabile pathos. Difficilmente si dà un nudo femminile che non abbia il viso marcato dalla malinconia dell'artista: la tristezza dolente, rassegnata o distaccata, che li fa sembrare incomparabilmente casti. L'opera di Modigliani, così intrisa di straordinarie qualità sensitive, ci concede una sorta di diletto difficilmente reperibile fra i migliori pittori dei nostri giorni.

#### **MARGHERITA SARFATTI (1930)**

Botticelli moderno, tutto bruciato dal fuoco dello spirito, che rende esili, quasi immateriali le sue creature, per lasciarne meglio trasparire lo spirito meditativo e gentilmente malinconico.

#### **LIONELLO VENTURI (1930)**

Tutto è riflesso nella sua arte, la grandezza e la generosità come la violenza sensuale. Ma, poiché si tratta di arte, la sua virtù e i suoi vizi non sono più riducibili a positivo e negativo, come nella vita morale. A creare il fantasma artistico hanno concorso tanto le aspirazioni ideali, quanto le deviazioni sensuali, anzi la loro coesistenza ha prodotto quello che oggi si comprende come l'equilibrio mirabile dell'arte sua. Davanti ai nudi di Modigliani ho udito i pareri più discordi: chi si commuove per la loro castità e chi sembra inorridire per la loro spudoratezza. Eppure non sono mai suscettibili di un giudizio di costume, perché né sono pezzi di natura, né sono associati con particolari nature, anzi per via parallela giungono alla realtà fantastica delle forme e dei colori. Se poi quel fantasma è pervaso di senso, vuol dire che l'arte di Modigliani non è fantasiosa, ma vibrante di vita concreta. Cézanne gli aveva insegnato a costruire in profondità, ma la linea amata per se stessa portava necessariamente verso la decorazione. L'architettura fantastica di masse e volumi allontanava dalla bellezza obiettiva, dalla grazia, dall'eleganza e la linea rimetteva in valore tutti codesti ideali, ma disfaceva naturalmente l'architettura e riportava l'immagine alla superficie. Modigliani sentiva la necessità di non rinunciare alla terza dimensione e di seguire tuttavia la linea sulla superficie. Tracciava la bella curva, ma occupava con la sua curva parecchi piani sovrapposti. Dava la sensazione simultanea di una zona di colore distesa e di una massa di volume. Accentuava un colore puro e subito lo accompagnava con una zona neutra per suggerire l'accordo tonale. Occupava spazio e subito ribaltava l'immagine alla superficie. Contorceva non la posa ma la forma

dell'immagine. Oggi a noi sembra che, data la premessa cézanniana, egli non potesse in altro modo giungere alla grazia decorativa. Se avesse mantenuto le proporzioni misurate, la linea poteva svilupparsi separatamente in profondità o in superficie, ma non abbracciare simultaneamente tutte e tre dimensioni. Se la sua linea decorativa si fosse aggiunta alla costruzione in profondità, l'effetto sarebbe stato quello di una consueta accademia. Perché, anzi che aggiunta, nascesse insieme con la massa pittorica, la linea doveva non essere contorno, doveva sommuovere le masse verso un nuovo ordine e una nuova proporzione. Perciò il prolungamento dell'immagine di Modigliani, eccessivo di fronte alle misure naturali, è stato la necessità essenziale di un gusto che conteneva in sé l'antitesi della profondità e della superficie, del costruttivo e del decorativo, dell'ideale conoscitivo della realtà e del puro fantasma della grazia.

### **GEORGE BRAQUE (1930)**

Modigliani segnava la fine di una profonda eleganza a Montparnasse, ma non lo sapevamo. Pensavamo invece che quelle lunghe giornate di pose da Kisling, quei disegni da caffè, quei capolavori a 5 franchi, quelle baruffe, quegli abbracci sarebbero durati per sempre.

### **FILIPPO DE PISIS (1930)**

Modigliani, come altri artisti moderni, per amarlo bisogna conoscerlo, vale a dire sorprenderlo nei momenti migliori, là dove la deformazione del vero è un *felix culpa*, là dove sua tavolozza (spesso un po' sorda) si chiarifica e raggiunge la preziosità dei veri pittori. Qui il pittore tocca l'altezza della poesia: *Il sole e la lucerna* del Pascoli. E che dire di certi suoi disegni? Si potrebbero paragonare agli etruschi per una semplicità di stile tutta loro particolare e son tuttavia così moderni nello spirito!

### **EUGENIO MONTALE (1930)**

L'arte dell'ultimo Modigliani va ben oltre la percezione del pulviscolo cromatico nel quale si è dissolta l'esperienza integrale del primo impressionismo: in essa è sovente perfetto l'equilibrio tra l'angelica e decaduta poesia interiore dell'artista, e i colori, le forme, le linee soprattutto che ce ne restituiscono un correlativo di cristallina obiettività. Quanto prima, quanta storia consumata, quanto carico di tempo e di errori in quest'arte! Pittura d'oggi come poche altre e perciò appunto, è facile prevederlo, pittura di sempre.

### **PALMA BUCARELLI (1934)**

Nel 1906 lasciò l'Italia per recarsi a Parigi, dove conquistò subito larghissima popolarità nella cosiddetta Butte Montmartre. Era l'epoca in cui i Fauves trionfavano con Matisse e in cui il Cubismo, con Picasso e Braque, trovava proseliti dappertutto. Durante molti anni Modigliani, emigrato intanto a Montparnasse, non fece che disegnare morbidi e rotondi arabeschi rilevando appena, con un leggero tono rosato e bluastrò, i contorni eleganti di quelle cariatidi che si riprometteva di eseguire

in pietra. Era infatti spinto alla scultura dall'ammirazione per i primi saggi del Nadelmann e la sua curiosità lo portava verso la Grecia arcaica, la plastica khmera e le forme semplificate della scultura negra. Purtroppo modellò poche figure e tutte di una concisione schematica, ma non astratta, nelle quali le sue alte aspirazioni sono più intravedute che attuate. Scoppiata la guerra e stretto dalle crescenti difficoltà dell'esistenza che lo obbligavano a praticare un'arte di più facile e immediata realizzazione, abbandonò lo scalpello per i pennelli, cercando di tradurre nella pittura quello che aveva imparato dalla sua esperienza di scultore. In fondo, lo possedevano sempre l'ossessione delle semplificazioni architettoniche dei feticci del Gabon e del Congo, le amplificazioni di cui erano suscettibili le figurine e le maschere della Costa d'Avorio nelle loro stilizzazioni eleganti. Così egli a poco a poco andò determinando un tipo d'immagine dalle linee allungate, dalle proporzioni esagerate con gusto squisito, a cui l'ovale della testa, inclinata sul collo quasi cilindrico, il naso uniforme e geometrizzato conferivano un insieme di dolcezza e di stranezza, un'ostentazione di malizia temperata da una pacata malinconia, una grazia lievemente impregnata di decadentismo morboso, mentre squisitissime accentuazioni dei contorni e raffinate deformazioni dissipavano la stanchezza delle forme troppo simmetriche nella ripetizione di un tipo reso quasi invariabile da un manierismo dei più affascinanti. In codesto linguaggio, che pone alla base della realizzazione pittorica l'arabesco e che sotto questo punto di vista ravvicina Modigliani ai giapponesi, a Simone Martini e al Botticelli, la figura più sensuale, la femmina più lasciva perdono il peso della carne e si trasfigurano in una emozione spirituale. Se ne hanno gli esempi più dimostrativi nei pochi nudi dipinti da Modigliani, in cui la sfrenata sensualità dell'artista si realizza smaterializzandosi. Modigliani condusse una vita agitata e povera, esaltato da ammiratori fanatici e da accorti sfruttatori della sua arte.

#### **CHARLES ALBERT CINGRIA (1934)**

Fu uno degli amici superstiti di Apollinaire, ma non partecipò ai movimenti dei contemporanei. Né ebbe interesse al Cubismo, se non per un momento brevissimo. E quando questo si esaurì, anziché passare come Picasso e altri all'italianismo incoraggiato da Diaghilev, egli si isolò in un pungente pseudo-primitivismo, più consono alla sua materia. Codesta ieraticità, in lui come nel Greco (ma rinunziamo ad accostarlo al Greco per qualunque altro motivo) doveva condurlo ad allontanarsi dal Rinascimento. Però l'arte di lui si qualifica soprattutto per la refrattarietà a ogni dipendenza, tanto contemporanea quanto mediata da contemporanei. Anche l'etichetta di fauve, di selvaggio, non gli conviene, benché a Montparnasse lo si sia sentito ruggire: c'è troppa sicurezza, troppo tenero rispetto nel suo mestiere. Piuttosto lo paragonerei ai primitivi giapponesi, che così spesso sembrano richiamati dai primitivi toscani.

#### **LUIGI BARTOLINI (1938)**

Modigliani era un santo e, se io possedessi denari, proporrei, alle sante congregazioni religiose, la

sua beatificazione. Accanto ai già beati Benedetto da Norcia e Filippo Neri. Ché in quanto ai miti pagani, il santo a cui più di tutti Modigliani assomiglia è Apollo. Certo, le figure di Modigliani sono pure, come quelle dei pittori greci e romani. Il suo disegno è quanto quello delle *Giocatrici di astragali* (pittura ercolanese monocroma). Vale a dire che Modigliani è uguale al più bel disegno, che c'è rimasto, di mano degli antichi. Dopo gli antichissimi, soltanto Giambellino e Pisanello o Antonio Pollaiuolo, o Hans Holbein disegnarono chiaro quanto Modigliani. Ma nessuno disegnò più chiaro di lui. E, del nostro primo Rinascimento, lo stesso Piero della Francesca, l'istessissimo Masaccio gli sono inferiori.

### **LUDWIG MEIDNER (1943)**

Modigliani, che si era formato presso le Accademie di Venezia e Firenze, dipinse nel suo primo periodo parigino solo piccoli ritratti con colori sottili stesi sulla tela grezza o sul cartoncino morbido. I risultati ricordavano in qualche maniera Toulouse-Lautrec o Whistler, per la loro tonalità grigiastro-verde ed erano del tutto differenti dalle pitture dei fauves che si potevano vedere esposti ai due Salon des Indépendants. Avevano stile e rispetto a quest'ultime, erano moderate e raffinate dal punto di vista cromatico e disegnativo. Per renderli più trasparenti, Modigliani li copriva (una volta asciutti) con una vernice colorata in maniera tale che i suoi quadri, qualche volta, erano ricoperti da ben 10 strati di vernice: il loro tono pellucido, iridescente, ricordava così gli antichi maestri. La sua maniera di disegnare fu altrettanto peculiare. Egli usava disegnare dal vero su carta sottile, ma prima ancora di completare il foglio, prendeva un secondo foglio coperto di grafite, lo metteva sopra l'altro: così poi poteva ricalcare il disegno originale, in modo assai semplificato. Comunque, per quanto mi piacessero i suoi quadri, questo modo di disegnare mi apparve troppo approssimativo e manierato. Mentre egli sviluppò il proprio stile pittorico negli anni successivi, la sua maniera di disegnare rimase pressoché inalterata nel suo complesso.

### **RAFFAELE CARRIERI (1947)**

Ce ne sono stati tanti prima: con più genio, con più sapienza, con più resistenza, con più speranza. Ce ne sono stati tanti che sono andati più in là prima e dopo. Ma Modigliani è uno. Modigliani è indivisibile. La sua storia comincia e finisce con lui. E anche la sua pittura. Modigliani è l'unità dell'anima. Era un peccatore rovinoso, di quelli che bruciano e tutto consumano per arrivare al centro dell'anima. Il colore era l'emanazione di questo centro: la sua radice e la sua estasi. Quando s'è voluto teorizzare sulle sue gamme ne è venuto fuori un riassunto da laboratorio. Per raggiungere l'ansietà dei rossi Modigliani ha vissuto sul bruciato. Ha peccato. Ha espiato. Ha peccato ancora. Come santa Caterina cercava il suo rosso. Era un presentimento e una vocazione. Le donne erano fuoco. La pittura era fuoco. Parigi come Babilonia la capitale del male. La vedeva rossa come i senesi la città del demonio. E rosse le facce delle donne dai cui occhi l'anima dipartita alitava nell'aria arrossandola. Quando Modigliani consumò l'ultimo rosso morì. Della Scuola di Parigi non ha la

variabilità degli stili né l'intemperanza. Non si affanna dietro i sistemi. Non ha un sistema. Non ha idee da imporre né da servire. Non è come Picasso un panorama. È un isolato come Rouault di cui ha lo stesso amore per le tonalità calde. Ma il suo bruciato non proviene da avventure luministiche. Non è una mano erudita come Derain. L'espressione monodica è fondamentale nello stile di Modigliani. Al fondo del suo essere c'è qualcosa di orientale non soltanto per l'origine semitica. La tendenza al simbolo e al motivo, la ripetizione, la forma chiusa e il colore. Quel ritmare e cadenzare. L'eleganza del segno ininterrotto che quasi raggiunge la stilizzazione. Quel caricare la linea e duttilizzarla sino alle curve più melodiose. La stessa insistenza di alcune effusioni. La puntualità dei ritorni e lo stretto numero del suo repertorio ridotto a una tipologia unica e facilmente riconoscibile. La fedeltà alla figura umana elevata a immagine. E questa immagine sempre ardente e piena di grazia che varia e si riproduce nella medesima fissità. La linea è intangibile. La struttura del corpo umano è l'orizzonte sensibile di questo orientale temperato in Toscana.

#### **JEAN COCTEAU (1950)**

Non era Modigliani che distorceva e allungava i gomiti, non era lui che ne dimostrava la simmetria, che toglieva loro un occhio, che ne allungava il collo. Tutto ciò avveniva nel suo cuore. E così egli ci disegnava ai tavoli del caffè della Rotonde, così ci vedeva, così ci amava, ci sentiva, ci contraddiceva o litigava con noi. Il suo disegno era conversazione, muta, un dialogo tra la sua linea e le nostre.

#### **GUALTIERI DI SAN LAZZARO (1957)**

Un giorno scopre l'Arte negra. Ma mentre Picasso vi ritroverà lo spirito dei primitivi catalani, in quelle statuette che amava, Modigliani non sarebbe riuscito a scorgere nulla di toscano. La passione per l'Arte negra lo risolve a farsi scultore. Nessuno però ha capito perché di colpo egli abbandoni la scultura dopo i primi risultati importanti. Perché l'abbandoni per ritornare alla pittura. Dalla scultura aveva ottenuto ciò che con tanta ansia cercava da anni: gli aveva rivelato se stesso, l'aveva restituito a un'Italia purificata dal suo italianismo, un'Italia vera, nobile, popolare e piena di grazia. Sull'importanza del disegno in questa pittura, che forse non sarà geniale ma è schietta, viva, densa di risonanze, sull'eleganza manierata del suo arabesco quasi botticelliano è stato detto tutto. Invece, raramente si è chiarito quanto la pittura di Modigliani debba alla scultura, specie per la modellazione delle figure: il collo lungo, la sua attaccatura alle mascelle, l'ovale del viso, il profilo sottile del naso e gli occhi a mandorla, mezzo vuoti, sono caratteristiche della scultura, particolarmente di quella in legno. Pittura manierata, certo, ma sensibile, umana in un mondo dove l'arte tendeva sempre più a disumanizzarsi, seguendo e precedendo gli esempi della vita. Pittura manierata, cioè meditata, l'ultima che rifletta ancora la poesia esistenziale, la dignità della condizione umana. Quanto all'eleganza espressiva delle figure, non si trattava d'altro che dell'eleganza eletta e armoniosa dell'arte toscana. Già, perché grazie a Modigliani l'Italia era presente a Parigi.

### **ANNA ACHMATOVA (1958)**

In quel tempo, Modigliani sognava l'Egitto. Mi portò al Louvre, perché visitassi la sezione egizia. Affermava che tutto il resto non era degno di attenzione. Disegnò la mia testina acconciatura di regimi egizia o di danzatrice e sembrò del tutto preso dalla grande arte dell'Egitto. Evidentemente l'Egitto fu la sua ultima passione. Poi divenne così indipendente, che nel guardare le sue tele non viene nessuna memoria ad altro punto.

### **CLAUDE ROY (1958)**

La carriera di Modigliani è la storia di una lunga riflessione del e sul viso umano. I suoi capolavori ispirano lo stesso rispetto che si prova dinanzi all'abside dorata della Cattedrale di Torcello, là dove si allunga e s'inchina al di sopra dei fedeli la Vergine col Bambino, oppure dinanzi alle Madonne senesi. Amedeo Modigliani traspone nell'universo profano del quadro di cavalletto la visione sensibile dei maestri da lui studiati e amati: nel cuore di una Babele cosmopolita reinventa una Bisanzio intima, ed egli stesso è il modesto basileus della vita privata dell'aldilà, il fra' Amedeo degli angeli decaduti. Attraverso strade apparentemente fuori mano, sapendo benissimo (da Lautrec a Cézanne, dall'Arte negra ai senesi) scegliere il meglio ovunque si nascondesse, Modigliani riscopre senza la menoma traccia di museo o di reminiscenza ossessiva, la pura tradizione della figura condotta al massimo dell'esaltazione, che va da Bisanzio ai senesi, dal Lorenzetti a Botticelli.

### **MARIO DE MICHELI (1959)**

L'espressionismo di Modigliani non è smaniato, è fatto piuttosto di segreta passione, di una sorta di bruciamento interiore, che egli trasferendolo sul quadro, costringe in un sottile involucro stilistico. È insomma un espressionismo che tiene a una sua eleganza, a una sua forbita cadenza. Potremmo dire che si tratta di un espressionismo melodico. Ciò si può constatare dalla fluidità della linea modiglianesca e dalla sua tendenza alla voluttà dell'arabesco floreale. In tale formulazione stilistica tuttavia, vi è sempre una misura, una definizione grafica che ricorda assai da vicino, anche per il gusto delle deformazioni, la tradizione fiorentina, da Botticelli al Pontorno: l'affollamento della figura, i lunghi esili colli, alle spalle strette ascendenti, la nitidezza del disegno. Questi elementi caratteristici dello stile di Modigliani si riscontrano particolarmente nei nudi: qui la linea ha tutto l'agio di modularsi e la sua sottile inquietudine, il suo erotismo estetizzante aderiscono intimamente alla flessuosa voluta della forma, cui aggiungono intensità i rossi, i rossi-bruni, i rossi-ocra dei corpi sempre morbidi e caldi, sempre immersi in un fragile desiderio di perdizione. Non si può dire tuttavia, che l'ispirazione di Modigliani abbia un senso unico. Specie nei ritratti, egli dispiega una gamma sorprendente di sentimenti, dall'ironia all'affetto, dalla simpatia all'amore ed è proprio la gamma diversa dei sentimenti che gli permette di non inaridirsi nella sigla figurativa che si è inventato e che egli ripete a ogni quadro. Nei tre anni più colmi della sua vita, dal 1915 al 1918, egli realizzò il meglio di sé stesso. Fu come una vampata, che sprigiona luce e calore improvviso



e improvvisamente si spegne. Nel gennaio del 1920 moriva, distrutto da una vita disordinata. Su di lui, letterati e registi hanno intessuto una facile letteratura: il peintre maudit era un argomento troppo suggestivo per non sfruttarlo. Ma un Modigliani senza favole e miti leggendari di dubbio gusto esiste. Ed è un Modigliani vero, pittore un po' esile e un po' femminile, ma ben definito nel suo linguaggio e nella sua poesia.

### **FRANCO RUSSOLI (1963)**

Modigliani non ha potuto partire per la guerra, per ragioni di salute, come molti suoi amici, come il dottor Alexandre. Beve, si droga, lavora, declama poesie per il caffè di Montparnasse. Sembra che abbia sete anche di volti, di personaggi: disegna incessantemente, fa ritratto ai colleghi della meravigliosa colonia di immigrati e apolidi di Parigi, di tutti lascia un'immagine penetrante, indimenticabile. Ma non soltanto gli artisti e gli intellettuali della cosmopolita società e della bohème parigina sono e saranno in seguito i modelli di Modigliani: più ancora forse lo attraggono e lo inteneriscono i senza nome, i semplici protagonisti della vita quotidiana dei Boulevard e del quartiere. Il suo fondo populista e malinconico trova in quei volti attoniti e indifesi, uno spunto continuo alla poesia: sono portinaie e servette, ragazzi di strade, artigiani, prostitute e commesse, che il genio aristocratico dell'artista esalta a purissime cariatidi e idoli di questo nuovo, non più simbolico ma realistico, tempio. Le opere del 1916 e del 1917 testimoniano un maggiore aprirsi al naturalismo, pur entro quei limiti di ordine formale, basilari nella visione modiglianesca. Ma l'intelaiatura dei volumi nello spazio si fa meno programmatiche e cristallina, gli elementi tipologici si sciolgono da quella purezza siglata di forme che li riassumeva nei ritratti precedenti e le figure si dispongono nei quadri con maggiore fedeltà ai dati realistici. Il rapporto umano con il modello si fa sempre più predominante, nel senso di una intima rispondenza della forma all'oggetto che l'artista vuole ritrarre. Dopo questo periodo di grande flessibilità e libertà di adesione al modello, pare che Modigliani abbia ripreso, raffinato e arricchito di esperienze e di possibilità espressive, il problema di una sintesi tra forma e figura, per arrivare davvero a una sigla musicale ed eterea, spiritualizzata, nella quale la ricchezza di elementi umani, di verità personali, si riassume e si annulli. Si afferma un nuovo patetismo, meno populista e umanitario e più intimista invece e lirico. L'eleganza velenosa e decadente di Beardsley e Toulouse-Lautrec, come il goticismo arcaizzante di 5 anni prima, sono maturati in uno spirito di sereno ritorno all'ordine, in una calma malinconia contemplativa. Modigliani canta ora la bellezza morbida e ambiguamente dolce della sua donna, Jeanne Hébuterne, che sembra davvero incarnare il suo sogno di raffinatezza formale, il suo simbolo stilistico. Una pittura angelica e inquieta, sobria e forte quanto continuamente ricca di vibrazioni sentimentali e di abbandoni decorativi, che la morte nel 1920, interruppe nel suo delicato e meraviglioso percorso.

### **GIULIO CARLO ARGAN (1970)**

Quando arriva a Parigi nel 1906, Modigliani capisce subito che tutta l'arte moderna nasce da

Cézanne. Lo scultore rumeno Brâncuși, uno dei suoi primi amici, gli ispira il culto della forma pura e chiusa, di cui la linea, da sola, plasma e definisce il volume. Si dedica dapprima alla scultura, solo più tardi si rende conto che la materia più adatta alla sua ricerca plastica è il colore. L'integrità di una forma che si dà in assoluto e non nella relazione a uno spazio capiente, è anche la qualità della scultura negra. Cézanne e i Negri erano i due estremi, tra cui Picasso situava il problema storico dell'arte moderna. E qui Modigliani si inalbera. Non è questione di dialettica: il prodigio dell'arte (sopravvive in lui benché represso da un vigilante rigore, un residuo di estetismo dannunziano) consiste nel tramutare in estrema, raffinata, perfino decadente civiltà europea l'estrema, inconscia ma vitale barbarie. È il suo limite idealistico nei confronti di Cézanne: per Modigliani, alla chiara intelligenza della verità, non si giunge con l'intelletto, ma con il sentimento. Alla perfetta proporzione di Gris, alla pittura senza errori di Braque, a Picasso che si mette a rifare Ingres, al Cubismo cartesiano e no, infine, Modigliani oppone un'irrequietezza, una tensione interiore, che lo mettono dalla parte dei grandi obiettori, Delaunay e Duchamp. Il suo linearismo sottilmente intellettuale e intensamente espressivo, la sua poesia raffinatissima e pur appassionata, acquistano un senso polemico o quantomeno, critico: come il colorismo furente e disgregante del suo amico Soutine. La sua desolata malinconia, come quella dei suoi compagni della École de Paris, nasconde insomma una punta di delusione per quello che doveva parere in quegli anni, il ripiegamento dei grandi rivoluzionari e la riduzione del Cubismo a una nuova Accademia.

### LEONE PICCIONI (1970)

Sicuramente Modigliani ha visto tutto e non vede per gioco: ma tutto riporta a una specie di sorte predestinata che aveva già subito tracciata nei segni della sua mano: non può vivere a rimorchio di nessun'altra esperienza artistica. Ci sono opere, date, corsi e ricorsi interni a dimostrarlo. Non bastassero, si vedano un po' gli amici parigini che si sceglie. Forse Picasso, qui potrebbe dovere tributi, forse i cezanniani di punta o gli italiani di Parigi con i problemi che avrebbero potuto avere in comune con lui o Matisse? Se ne sta con Soutine e con Utrillo. E pensare alla furibonda lite con Diego Rivera a base di "*il paesaggio è tutto*" detto da Rivera e "*il paesaggio non esiste detto*" da Modigliani. Ma il patetico amato Utrillo, compagno di sbornie e di reciproci soccorsi e generosità, come avrebbe fatto senza il paesaggio, tema perpetuo del suo felice variare? Forse, c'è da ripetere, il caso più intenso di sodalizio, in quella possibilità di mettere in rapporto amicizia disinteressata, com'era in Modigliani e influenza profonda, fu quello di Brâncuși. In principio e sempre in Modigliani, il disegno. Come disegna rapido, pronto, con linee esatte e sicure. Come ha il senso volumetrico e dimensionale per dono intuitivo, subito e come gli si arricchisce nell'arco del suo disegnare. E come descrive e definisce psicologicamente, disegnando! E già mentre disegna, lungo tutto il suo perpetuo tormentare carta e lapis, al caffè, all'osteria, allo studio, c'è lo scultore che vuole essere e sarà, c'è il ritrattista pittore che si conosce. Ha la grazia, il dono, di disegnare dimensionalmente, crea spazi geometrici che danno tutto, di peso e di volume, alle sue forme.

### **KEN FOLLET (1976)**

Il vecchio lanciò un'occhiata a un disegno appeso al muro, uno schizzo frettoloso che raffigurava una testa di donna dal volto ovale e dal lungo naso sottile. Riconobbe la firma sul disegno. Modigliani? Sì. Ormai gli occhi dell'uomo erano smarriti nel passato. Sembrava che parlasse a se stesso. Portava sempre una giacca di velluto a coste marrone e un cappello di feltro. Diceva che l'arte sarebbe dovuta essere come l'hashish: avrebbe dovuto mostrare alla gente la bellezza delle cose, quella bellezza che di solito non si riesce a vedere. E poi beveva, per vedere anche la bruttezza delle cose. Ma preferiva l'hashish. Purtroppo aveva tanti scrupoli di coscienza. Credo che fosse stato allevato in modo rigoroso. E poi era delicato di salute e si preoccupava per la droga. Si preoccupava, ma la usava comunque. Il vecchio sorrise e annuì come se trovasse una conferma dei suoi ricordi. Abitava nell'impasse Falguière. Era poverissimo ed era diventato pelleossa. Ricordo quando andò a visitare il settore egizio del Louvre, al ritorno disse che era l'unico settore che valeva la pena di vedere! Rise allegramente. Ma era un uomo malinconico, continuò cambiando tono. Teneva sempre in tasca *Les Chants de Maldoror* e sapeva recitare molte poesie francesi. Intervenne a voce bassa per guidare la memoria del vecchio, senza sconvolgere la concatenazione dei suoi pensieri. Dedo dipingeva mai quando aveva fumato? Il vecchio rise. Oh sì, quando era sotto l'effetto della droga dipingeva in gran fretta e intanto gridava che quello sarebbe stato il suo capolavoro, il suo chef-d'œuvre e che tutto a Parigi avrebbe visto cosa significava la pittura. Sceglieva i colori più vivi e li gettava sulla tela. Gli amici gli dicevano che il quadro è orribile e lui li mandava al diavolo, ribatteva che erano troppo ignoranti. Per capire che quella era l'arte del XX secolo. Alla fine, quando gli passava, riconosceva che avevano ragione e buttava la tela in un angolo. Il vecchio aspirò la pipa, si accorse che era spento e prese i fiammiferi. L'incantesimo si era spezzato.

### **NEAL BENEZRA (1986)**

Modigliani ebbe una ben nota preferenza per donne nude come soggetto e le sue immagini di anonime donne sdraiate sono altamente sensuali. I suoi ritratti di donne specifiche (quelli ad esempio di Anna Zborowska e Lusia Czechowska) sono meno sensuali e non mancano certo di lusingare. Invece i ritratti maschili di Modigliani sono perlopiù caratterizzazioni critiche e molti (come appunto l'immagine di Lipchitz) sfiorano la satira. La sua rappresentazione piuttosto denigratoria di Juan Gris esemplifica quest'approccio e ciascuno dei suoi tre ritratti del mercante Paul Guillaume, il quale commerciò il suo lavoro tra il 1915 e il 1916, è intriso di cinismo. Il brillante dello stile ritrattistico di Modigliani sta nell'abilità sua di dipingere uomini e donne in maniera personale o impersonale, decorosa o indecorosa, con un vocabolario molto ristretto di forme pittoriche. Nel caso specifico del ritratto di Lipchitz, proprio la rappresentazione così poco lusinghiera dello scultore ci affascina e ci comunica allo stesso tempo il suo significato. Comunque, la natura senz'altro discutibile della sua verosimiglianza contribuì forse al fatto che venisse acquistata dai Bartlez nel 1922, appena sei anni dopo la sua realizzazione.

### **SILVIA EVANGELISTI (1991)**

La via individuata e percorsa da Amedeo Modigliani è singolarmente autonoma e diversa da quelle dei suoi compagni di strada, non solo da quella di coloro che fondano le basi del rinnovamento nella rottura violenta col passato, nello scardinamento definitivo di ogni regola codificata, ma anche da quella scelta da altri esuli come lui (Soutine, Kisling, Chagall, Pascin, Foujita) e come lui non inquadrabile in una tendenza artistica codificata. Se infatti è a loro comune una componente espressionista, riferibile volta a volta alle molte sue declinazioni (dalla violenza cromatica di Van Gogh all'angoscia esistenziale di Munch, dal sintetismo gauguiniano al misticismo Nabis, dalla crudezza dei tedeschi della Brucke alla grazia lineare e colorata di Matisse) profondamente distanti sono gli esiti che essi raggiungono nelle opere. Questi primi anni parigini sono segnati da importanti avvenimenti che determinano fondamentali cambiamenti nella visione artistica del nuovo secolo: lo scandalo dei pittori fauves al Salon d'Automne del 1905, la retrospettiva di Cézanne del 1907, la scoperta da parte degli artisti d'avanguardia della scultura primitiva, che già aveva affascinato Gauguin, come avevano mostrato le sculture in legno in pietre esposte nel 1906 al Salon d'Automne. Al loro arrivo nella capitale francese, Modigliani e Severini si stabiliscono proprio nel centro principale di elaborazione delle nuove tendenze, nella Montmartre di Picasso e Braque, di Vladimich, di Derain, di Max Jacob e André Salmon, i componenti della stravagante Bande à Picasso, che ha il suo quartier generale nel fatiscente e malsano caseggiato del Bateau-Lavoir e che in breve tempo, diviene punto di riferimento centrale per Severini. A pochi passi da là, Modigliani invece, appare rimanere insensibile agli stimoli del nascente Cubismo, tutto preso dalla sua particolare ricerca di verità: verità dell'arte e della realtà esistenziale, dell'interiorità, della psiche dell'uomo contemporaneo. Il ritratto è il suo solo soggetto. Attraverso questo egli tenta di giungere alla profondità della coscienza, al senso originario dell'Io. E a questo fine si serve delle indicazioni che inizialmente gli vengono dalle malinconiche *Composizioni blu* di Picasso, dall'espressività dolente delle figure di Toulouse-Lautrec, dall'attenta meditazione sensibile di Cézanne, la cui pittura gli offre non solo una griglia costruttiva, che riproponeva la pittura nei binari del tempo e dello spazio, ma addirittura una sonda psichica che proiettava quel tempo e quello spazio all'interno dell'Io. Una rimediazione di Cézanne, dunque, di segno profondamente diverso non solo da quella picassiana in avvio al Cubismo, ma anche dall'interpretazione che ne dava Soffici, impegnato a esaltarne le componenti più dichiaratamente classiche.

### **FIGURELLA NICOSIA (2005)**

Una vita breve e difficile, un pugno di capolavori, la Parigi bohémienne di inizio Novecento. Il mito e il fascino di Amedeo Modigliani stanno in questa immagine tardo romantica, nel prototipo del dandy senza tetto né legge, dell'artista maledetto: Modì, appunto. È invece la pittura di Modigliani (una rassegna quasi ininterrotta di volti oblungi, occhi obliqui, colli esili e lunghissimi) nasconde e rivela sapienza tecnica, cultura profonda, adesione intima e sentimentale al mondo e ai personaggi che ritrae.

