

# GIOVANNI COLACICCHI E LA MUSICA

MARIO RUFFINI

## 1. FRA MUSICA E ARTI FIGURATIVE

Nel Novecento, dopo secoli di separazione e di secolarizzazione<sup>2</sup>, le varie discipline artistiche, in tempi antichi tutte riunite nella chiesa, tornano a dialogare fra loro, grazie anche a quello specialissimo e miracoloso contesto che trova in città come Firenze, Parigi e Vienna le condizioni più favorevoli per uno scambio inesausto fra esperienze creative diverse. Si genera così, in una segreta geometria dello spirito, un irripetibile triangolo fra metrica, figura e suono; l'idea poetica si fa parola o immagine o musica, in una "contaminazione" che porta in sé i caratteri della rinascenza, e gli artefici di quel secolo breve finiscono per saldare le solide esperienze rinascimentali con lo sguardo proiettato verso il futuro della modernità.

Un percorso dalla concretezza all'astrattismo al figurativo che genera negli stessi anni continui rimandi fra le arti. Posizionando su Firenze l'obiettivo della nostra osservazione, scorgiamo racchiusi insieme negli angusti spazi del Caffè San Marco, delle Giubbe Rosse o dell'Antico Fattore, poeti fra i più grandi del Novecento, come Mario Luzi, o musicisti che segnano i confini musicali del nuovo secolo, come Luigi Dallapiccola, o straordinari pittori che in gran numero affollano quel palcoscenico. Tutto si contagia felicemente: i drammi della città ferita dalle bombe – non diversamente da quanto era accaduto nel corso del Rinascimento – incrementano ancor più le vicende creative di quegli artisti, intenti a dialogare fra loro senza barriere<sup>3</sup>. Ricorda Luigi Dallapiccola:

M'incontravo spesso con gli scrittori (in particolare Loria e Bonsanti), con pittori come Guido Peyron, Baccio Maria Bacci e Giovanni Colacicchi; spessissimo – anche per ragioni di colleganza artistica – con Sandro Matherassi. Si parlava di letteratura, di pittura, di musica; dei nostri problemi di ricerca<sup>4</sup>.

Specchio di questa realtà sono i *rendez-vous* nei caffè letterari e gli approfondimenti nelle redazioni delle riviste (spesso confinate in una cantina). Fra questi, fecondi gli incontri fra compositori, poeti, letterati e pittori, che presto daranno vita a fogli di grande dialettica culturale. Firenze, città di caffè e riviste (fig. 1): impossibile conoscere i poeti di Firenze del primo Novecento (e per "poeti" intendiamo, alla stregua di Giovanni Colacicchi, coloro che creano poesia attraverso arti e linguaggi diversi, quindi pittori, musicisti, letterati, scultori, poeti) se non li si conte-

— Fig. 1. Caffè Le Giubbe Rosse, Firenze, 1930 ca., Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi. Si riconoscono (da sinistra a destra) Alberto Carocci, Sebastiano Timpanaro, Giansiro Ferrata, Alessandro Bonsanti, Mario Gallinaro, Giovanni Colacicchi, Eugenio Montale, Silvio Pucci, Silvio Polloni, Franco Dani, Raffaello Franchi, Ludovico Tommasi, Italo Griselli.



— Fig. 2. *Assemblea costituente della rivista «Solaria»*, 19 marzo 1929, manoscritto, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi. Il documento reca un disegno di Marino Marini (con sigla MM e firma di Guido Peyron) e le firme dei partecipanti alla riunione: *al centro* Marino Marini, Bonaventura Tecchi, Bruno Bramanti, Gianni Vagnetti, Valter Ottolenghi, Clara Castelnuovo-Tedesco, Maria de Matteis; *a sinistra* Amalia Colacicchi, Matilde Nannetti; *a destra* Vieri Freccia, Aldo Palazzeschi, Arturo Loria, Alberto Carocci, Vieri Nannetti, Eugenio Montale, Bruno Fallaci; *in basso* Giovanni Colacicchi, Gianna Manzini, Raffaello Franchi, Carlo Parenti, Mattia Azzurrini, Drusilla Marangoni, Mario Castelnuovo-Tedesco.

— Fig. 3. Guido Peyron, *Gli amici nell'Atelier*, 1928, olio su tavola, cm 157x126, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, inv. Giornale 2831. Sono ritratti Luigi Dallapiccola con partitura e Odoardo Zappulli van Oldenbarnevelt al violoncello; dietro di loro Arturo Loria, Walfredo della Gherardesca. In alto quattro pittori in ascolto: Vieri Freccia, Felice Carena, Peyron stesso e Gianni Vagnetti. In basso a sinistra il cagnolino di Peyron o di Mariuccia Carena.



stualizza nell'intreccio degli eventi che hanno come motore propulsivo quelle riviste culturali: dapprima «Leonardo» (1903), «La Voce» (1908), «Lacerba» (1913), che portano alla ribalta le prime individualità; seguono «Il Selvaggio» (1924), «Rivista di Firenze» (1924), «Solaria» (1926), «Il Frontespizio» (1929), «Letteratura» (1937), «Campo di Marte» (1938), e infine la «Rivista Musicale di Firenze» (1940), primo periodico musicale italiano in assoluto<sup>5</sup>. Tali fogli diventano veri e propri campi di battaglia fra ideologismi, contrapposti in schieramenti intellettuali divisi per “caffè”, esemplificabili per comodità geografica tra quelli delle Giubbe Rosse e quelli del Paszkowski: fazioni “in guerra” dentro lo spazio “agonistico” di una medesima piazza. Ricorda Susanna Ragionieri :

Fra i temi dibattuti su «Solaria» (fig. 2) c'era la ricerca di una nuova essenzialità di linguaggio – poetico e artistico – aperto alla dimensione europea e intriso di valori umani, vi si parlava di rinnovamento musicale – con Bastianelli, Liuzzi, Castelnuovo-Tedesco –, di modernità, nei suoi aspetti più sentiti, come quello del cinema: su questi argomenti, Carocci e Loria, Montale e Vittorini, e per loro tramite Svevo, Saba, Comisso, fino alle voci di Valéry, Rilke, Proust, Joyce, che apparivano nelle recensioni, apriranno un singolare dialogo fatto di pensieri, con le immaginazioni contemporanee di Andreotti, Colacicchi, Magnelli, Peyron, Marini, Bacci, Bramanti, molti dei quali non a caso illustreranno nel 1932 l'edizione Vallecchi di quella *Casa dei doganieri* che aveva ricevuto il premio come miglior poesia da una giuria composta da artisti e musicisti. Con le sue ideali ramificazioni, da un lato nel clima dell'Istituto d'Arte di Porta Romana, dove fino al 1933 insegnerà Andreotti, dall'altro nel festival del Maggio Musicale, la kermesse di livello europeo inaugurata nel 1933, che vide la collaborazione di musicisti e artisti contemporanei, a questa atmosfera di apertura si contrapponeva, su un diverso versante, quella orgogliosamente tradizionalista, populista e strapaesana del «Selvaggio», di deciso appoggio al fascismo laddove «Solaria» civilmente disapprovava opponendo un silenzio perplesso. La centralità della grafica come moderno mezzo espressivo, che unisce in un mazzo i nomi del Gruppo del Selvaggio, composto fra altri da Rosai, Soffici, Carrà, Lega, Maccari, Mo-



randi, nasce da qui, e si nutre delle prose “reazionarie” di Soffici e Malaparte, come della satira feroce di Maccari, ma anche dello sguardo ai Primitivi toscani, e della rivalutazione fra lirica e nazionalistica dell'arte etrusca, così diversa, nella sua mancanza di canoni, da quella classica: temi questi che, saldati ad una intransigenza morale di radice cattolica, diventeranno le colonne portanti della poetica del «Frontespizio». E mentre «Letteratura», sede di un raffinato ermetismo, svolgimento estremo, sempre più intimista e cifrato, della ricerca solariana, svilupperà un ventaglio vario di esperienze – dalle favole neometafisiche di Landolfi alla pittura preziosa di Martinelli, dai versi di Luzi, alla gioventù umbratile di Capocchini, di Gallo, o di Quinto Martini, già in odore, come le prose di Pratolini su «Campo di Marte», di neorealismo – sul «Frontespizio» di Bargellini e Papini, artisti come Rosai, Viani, Manzù, daranno forma epica a un'umanità dolorosa, vulnerabile, torpida<sup>6</sup>.

Gli scambi intellettuali dei caffè sono iconograficamente evocati in straordinaria sintesi pittorica nel dipinto *Amici nell'Atelier* di Guido Peyron<sup>7</sup>, un'opera concepita nell'ambiente gravitante intorno alla rivista «Solaria», al quale molti degli otto personaggi rappresentati appaiono variamente legati per vicinanza o collaborazioni (fig. 3). Protagonista centra-

le del quadro è, ancora una volta, *la musica*, grazie a quel violoncello suonato da Odoardo Zappulli van Oldenbarnevelt e all'intenso profilo di un giovane Luigi Dallapiccola intento a seguire la partitura. «Una musica che, con il suo nudo, moderno incanto, spogliato degli orpelli del melodramma, come suggerisce la voce strumentale, contemporaneamente proposta anche in una prosa apparsa su “Solaria” (Gadda 1926), vale a raccordare, isolandole insieme, le altre presenze, ciascuna assorta nei propri pensieri; dallo scrittore Arturo Loria, che il balenò sugli occhiali indica come improvvisamente catturato dal suono, al conte Walfredo della Gherardesca, più calmo e assorto nell'ascolto, fino ai quattro pittori sul fondo: nell'ordine, Vieri Freccia, Felice Carena sulla porta, Peyron stesso, e Gianni Vagnetti. La ghirlanda di figure maschili si chiude in basso con la macchia pallida del cagnolino – forse quello di Mariuccia Carena –, deliziosa invenzione tonale e insieme allusione al valore panico, universale del linguaggio musicale»<sup>8</sup>. In quella occasione è assente “l'argenteo Colacicchi”, come lo chiamava Ugo Ojetti («Corriere della Sera», 25 maggio 1928).

Non è un caso che – in anni bui legati ai drammi delle guerre, le vicende artistiche di due figure preminenti – Dallapiccola in campo musicale, Colacicchi in quello pittorico – lontane da quella “umanità dolorosa”, tendano entrambe, come veri girasoli, alla ricerca della luce. L'uscita dal tunnel della sofferenza e della barbarie li accomuna fin dalle loro letture fondamentali: entrambi leggono e rileggono avidamente Thomas Mann, trovando nell'epica biblica di *Giuseppe e i suoi fratelli*, il romanzo teologico della luce, la loro stessa lotta per uscire dal pozzo buio in cui le vicende belliche li hanno buttati (fig. 4).

Anche il protagonista di quel romanzo era stato buttato in un pozzo, vittima di una ingiustizia, e il pensiero corre a uno dei personaggi più nobili di quella Firenze, Piero Calamandrei: il quale, in due occasioni, si interessò “giuridicamente” delle gravi ingiustizie subite da Dallapiccola nella sua attività di compositore con le *Liriche greche* escluse dal “Premio Firenze”<sup>9</sup>, e da Colacicchi in quella di pittore, che vede il suo *Manfredi* bandito dal Concorso Bianchi<sup>10</sup>, entrambi messi in disparte con un cavillo giuridico: nel caso di Dallapiccola serviva indirettamente a esprimere da parte della commissione un giudizio



Fig. 4. Giovanni Colacicchi, «Idea per un Giuseppe tolto dal pozzo / Lago di Canterno '27?», 1927, matita su carta, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.

estetico; nel caso di Colacicchi la commissione aveva avallato la vittoria di Colacicchi, bloccata però dal ricorso di un altro concorrente. Dallapiccola (sangue nordico) risolve l'incidente con l'ironia di una evocazione: in un passo del suo futuro *Job* («Perché gli empi continuano essi a vivere...?»), riunisce due citazioni tratte dal *Concerto dell'albatro* di Ghedini e dal *Salmo IX* di Petrassi. È la sua vendetta sulla giuria e sul vincitore del concorso “truccato”. Colacicchi (sangue mediterraneo) si rivolge al giurista Piero Calamandrei (fig. 5), il quale, in occasione della successiva inaugurazione della grande decorazione *Zaleuco giudice di Locri* realizzata per il Palazzo di Giustizia di Milano, gli dona un testo fra i più mirabili mai scritti sull'opera del pittore, notando come egli avesse sa-

Fig. 5. Giovanni Colacicchi, *Mediterraneo II*, 1932, olio su tela, cm 84x128, opera appartenuta a Piero Calamandrei.





Fig. 6. Giovanni Colacicchi, *Nino Rota*, 1929, inchiostro su carta, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



puto scegliere «un episodio che meglio di ogni altro si presta a dimostrare come nel giudice le ragioni del diritto si debbano temperare con quelle dell'umanità»<sup>11</sup>. Ecco un'altra delle miracolose triangolazioni capaci di far dialogare fra loro intelligenze vivissime.

I pittori europei di quel periodo non sono solo sublimi artigiani del pennello, ma anche veri intellettuali in grado di cogliere, perfino sul piano teorico, quello scambio interdisciplinare. A Firenze molti di essi sono raffinatissimi pensatori, a tal punto da farsi giudici di un concorso come il Premio Antico Fattore, che posiziona poeti e musicisti dall'altra parte del tavolo, fra coloro che sono soggetti al giudizio. Pittori in grado di percepire, con anni e anni di anticipo sui futuri riconoscimenti da Nobel, il valore di un Montale o di un Quasimodo<sup>12</sup>. In occasione della prima edizione del Premio Antico Fattore, proprio Giovanni Colacicchi, fra le mura protette di quella trattoria a due passi dagli Uffizi, da Ponte Vecchio e da Palazzo Vecchio, è chiamato a dare lettura della poesia vincitrice, *La Casa dei doganieri* di Montale, un evento che dà immediato riscontro del suo valore di intellettuale a tutto tondo, già allora unanimemente riconosciuto: egli è all'origine, fra l'altro, di ben due riviste di quella fortunata stagione fiorentina, la «Rivista di Firenze» nel '24 e «Solaria» nel '26. In quei luoghi appartati, come l'Antico Fattore, per ragioni di opportunità politica si parlava a bassa voce (il *tic*

*totalitaire*), e un'aria di fronda avversa al fascismo aleggiava su un'isola di resistenza non «armata» ma sottile e persistente<sup>13</sup>. Colacicchi nel marzo 1934 affresca una delle pareti della trattoria, un lavoro andato successivamente distrutto.

Giovanni Colacicchi è una delle intelligenze artistiche più acute di quella Firenze novecentesca. Tutta la sua arte è intrisa di poesia: egli si sente intimamente poeta (*In principio erat verbum*), forse ancor più che pittore. Intenso il suo amore per i *Sonetti* di Michelangelo; egli stesso scrive *Sonetti*, in cui «colori e suono» tornano come vero *leitmotiv* a essere associati<sup>14</sup>:

*Perch'io ti vidi così risplendente  
al tuo ricordo ancora m'abbandono,  
del tuo barbaglio ho pieni gli occhi e sono  
arso ancora dal tuo sole rovente,*

*cielo di Luglio disteso e fremente;  
annegavano in te colori e suono,  
tutto allo sguardo era piccolo, prono  
sotto la tua divinità incombente.*

*E tu non fosti mai tanto lontana,  
Morte, benché quasi bianche ossa intorno  
spaccasse i sassi l'ora meridiana  
e sembrasse il mio spirito disfarsi  
come una nube al calore del giorno  
sola sperduta sui campi riarsi.*

A lungo si barcamena fra i due linguaggi, decidendo infine di esprimere la propria poesia interiore soprattutto (ma non solo) per mezzo del pennello<sup>15</sup>. Nella pittura riversa la severità dei rapporti matematici della proporzione aurea, stella polare di tutta la sua opera figurativa, e insieme la solarità luminosa e ritmica del canto. Fra poesia e figura finisce per trasparire una doppia personalità, malinconica quella del poeta, energica quella del pittore:

Non ho ancora capito se ho più disposizione per la poesia o per la pittura. Veramente mi pare che per la poesia ho una maggiore incontentabilità e per conseguenza una maggiore finezza. Nella pittura però mi pare di buttarci con più eroismo anche se qualche volta faccio d'ogni erba un fascio. Così mi pare che la poesia sia d'un uomo ormai in là con l'età, mentre nella pittura mi sento molto più giovane e mi pare di aver più tanto da fare [...]. Mi sento più giovane quando dipingo. Quan-

do scrivo [...] mi ritrovo sempre in un atteggiamento serenamente malinconico, generalmente triste, una tristezza che non fa male<sup>16</sup>. C'è una grande relazione tra la mia pittura e la mia poesia, la mia pittura nasce come nella poesia da un sentimento, di vedere una bella cosa e di voler fermarla. Questo è uno dei moti più semplici e spiegabili. Cosa c'è prima è difficile da spiegare. Quando dipingevo cantavo insieme con il modello. Cantavamo insieme gli stornelli ciociari. Castelnuovo-Tedesco è stato per me un caro amico e un mio importante collezionista. Ci frequentavamo molto intensamente. Motivo d'incontro, il più delle volte, erano i concerti che organizzava a casa sua. Attraverso lui ho conosciuto Alfredo Casella, che mi ha comprato un *Paesaggio*<sup>17</sup>.

Colacicchi diventa pittore a misura della sua visione poetica e solare. La parola e la figura si uniscono in lui per mezzo del canto, in una continua triangolazione fra metrica, figura e suono. Egli attinge ai diversi linguaggi e restituisce un pensiero contaminato, intriso di esperienze molteplici: la condizione necessaria alla creazione dell'opera d'arte è la commozione, e la pittura ha per componenti imprescindibili il colore, il disegno figurativo e il disegno ritmico. Musica dunque.

Giovanni Colacicchi (fig. 7) rappresenta un modello di quel Novecento che in larga misura è scritto nel suo destino: egli nasce infatti esattamente allo scoccare del secolo, nel giorno di venerdì 19 gennaio del 1900, e lo attraversa compiutamente in un arco di novantadue anni, fino alla domenica 27 dicembre del 1992. Nasce ad Anagni da un'antica famiglia del luogo, molto legata ad ambienti ecclesiastici romani (suo zio era il cardinal decano più volte ritratto da Scipione). Riceve una approfondita educazione classica che – anche grazie agli studi in Seminario – lo porta a parlare il latino come lingua viva e corrente<sup>18</sup>, e gli apre altresì le porte della musica: anche decenni dopo Colacicchi associava Chopin al suono dell'organo del Seminario sulla cui tastiera il maestro del coro glielo aveva fatto per la prima volta ascoltare<sup>19</sup>. Della nobiltà della sua famiglia, che fu a lungo una delle maggiori di Anagni, parlava con equilibrio<sup>20</sup>; Anagni è per lui *La Grande Madre*, un centro del suo pensiero che nutre per sempre il suo genio creativo: quella natura violenta, con la sua specialissima luce, diviene il palcosce-

nico del suo teatro in cui danzano nudi eroici o bibliche figure: da Giacobbe a Loth a Noè, tutti si aggirano sotto le mura, presso lo “spizzone” o con l'azzurro dei monti Lepini sullo sfondo. E anche dopo il suo definitivo trasferimento a Firenze, ogni estate Anagni lo aspettava: era con lei l'appuntamento più segreto<sup>21</sup>. Nelle sue vene scorre sangue mediterraneo. Ecco come la moglie Flavia sintetizza una sua possibile biografia (fig. 7):

Giovanni Colacicchi Caetani nacque il 19 gennaio del 1900 nella casa paterna, appartenuta alla nonna Germana Caetani – e sempre stata in famiglia dai tempi di Bonifacio VIII – in via Vittorio Emanuele, poco più in su del bellissimo Comune medioevale, e dà sulla piazzetta della parrocchia di San Giovanni, per cui si usava chiamarla “La casa di San Giovanni”. Suo padre, che per varie vicissitudini non aveva più denari, dovette vendere via via quasi tutte le sue proprietà: a cominciare dal castello, in cui era nato, di Torre Caetani, paesino poco distante da Anagni, fino a quei tempi tutto intero della sua famiglia. Alla fine non gli rimase che una tenuta in pianura, chiamata “La Navicella”, dove andava spesso a cavallo: era caro a Giovanni ricordare che ce lo portava, in groppa, insieme ai suoi fratellini Loffredo e Pierino. [...] Finite le elementari fu messo in Seminario, vicino alla Cattedrale, con la speranza di vederlo diventare pre-



Fig. 7. Giovanni Colacicchi, *Autoritratto*, 1925, taccuino, matita su carta, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.

te. Stuzzicavano la sua vanità, come succedeva con la Monaca di Monza, col dirgli: porterai le scarpe con le fibbie d'argento, dandogli di esempio i due cardinali Vannutelli. [...] Giovanni perse sua madre a quattordici anni; poi il fratello Pierino di vent'anni, e, dopo la morte del padre – nel 1932 – anche il fratello Loffredo, in un incidente.

Giovanni tornava sempre da Anagni in autunno, carico di [...] tavolette dipinte velocemente sul posto, nelle varie luci passeggiare [...] L'agricoltura, da tempi remoti meravigliosa, come ne scrivevano Cicerone e Marco Aurelio che passavano lunghi periodi nelle loro ville ad Anagni, godendo anche delle "numerose fonti di acqua pura", continuava a essere un incanto per Giovanni. Conosceva bene tutta la campagna, e non c'è quasi posto che non abbia dipinto [...] "Si sentiva sempre cantare, dappertutto, con voci bellissime", raccontava Giovanni pieno di nostalgia. Erano quelle canzoni popolari raccolte poi da suo cugino Luigi, musicista. Cresciuti nella casa, come fratelli, essendo Luigi orfano di madre – avevano la stessa passione per Anagni, di cui conoscevano ogni vicolo, finestra, bifora, portone o portoncino [...] E nella gioiosa vitalità del ballo "Il saltarello", in costume, quanto gli piaceva! Tutto gli piaceva della sua gente<sup>22</sup>.

Il mondo di Giovanni Colacicchi è costituito da una densissima rete di relazioni trasversali nel contesto della cultura fiorentina, italiana e internazionale. Nella Firenze delle «Giubbe Rosse» e dell'«Antico Fattore», Colacicchi instaura rapporti e frequentazioni con intellettuali, musicisti e pittori: in alcuni casi ritroviamo nei suoi disegni testimonianza di quegli incontri, come quelli in cui ritrae Nino Rota (fig. 6), Eugenio Montale, Aldo Palazzeschi, Alberto Carocci e non pochi altri che concorrono al grande *corpus* di *Disegni* realizzati in gran numero nel corso degli anni. Se i linguaggi con cui esprime la sua natura di artista sono di tipo poetico o figurativo, significativo è il portato teorico delle sue analisi sull'interazione fra arti diverse, in special modo fra musica e arti figurative, in un abbandono umanistico che prelude alla sua poetica di pittore. Siamo in presenza di un vero e proprio manifesto di *Estetica delle arti parallele*:

L'arte, cioè la poesia in tutte le sue forme e manifestazioni, impegna intero tutto il com-

plesso di elementi che costituiscono l'uomo: tutta intera la sua umanità. / E però l'opera d'arte è documento e prova intera della natura e dell'intimo valore dell'uomo. [...] Non è opera d'arte o di poesia quella che non abbia impegnato l'intero uomo che l'ha prodotta [...] allusioni o suggerimenti, richiami e quasi echi degli altri mondi in cui si sviluppano, si attuano e sono comprese le altre arti. [...] una rete di direzioni di movimenti, sempre più fitta, fino all'investimento, alla partecipazione totale, alla reale "commozione" dell'intero microcosmo. / Questa "commozione" è appunto la condizione necessaria alla produzione dell'opera d'arte, cioè della poesia. / La parola "poesia" può riferirsi sia all'opera prodotta (una poesia, una pittura, una musica) sia a quell'insieme di atti che concorrono alla sua formazione. [...] Esiste un'analogia fra la religione e l'arte: come la religione [...] decade in Idolatria se prende ad adorare una parte del tutto, così non si avrà più arte, ma una specie di incompleta arte (o non arte) se, scisso il concetto di un'arte nei suoi componenti [...] uno di questi è preso come solo mezzo e scopo. [...] Lo stato di totale "commozione" in cui l'uomo genera l'arte, la poesia, è l'unico stato in cui l'uomo attua compiutamente la sua libertà, cioè realizza veramente sé stesso. [...] In nessun caso la scienza può essere in dissidio con l'arte [...] Perché essa scienza è uno dei tanti modi e momenti dell'attuarsi della "commozione". / Questo vale per ogni arte compresa la musica [...] In realtà un mondo di suoni preesiste ormai all'opera musicale, così come il mondo visivo preesiste all'opera pittorica. E la conoscenza del mondo dei suoni, che praticamente consiste nella conoscenza del comportamento di certe materie organizzate in un modo particolare [...] consiste nella possibilità di concepire una vera "posizione" dei suoni, e quasi un luogo per essi in quella specie di spazio "sui generis" di cui è simbolo, nel suo sovrapporsi di righe, il pentagramma; e quindi nella possibilità di concepire un mutarsi di posizioni o piuttosto un avvicinarsi di suoni nei punti di quel tale spazio, quasi una traslazione, non diversa da quella degli oggetti, in rapporto al tempo, nello spazio reale e tangibile. / Anche i suoni così concepiti acquistano una loro speciale natura che sta alla tangibilità e alla visibilità degli oggetti come la natura dello spazio in cui i suoni si muovono sta alla natura dello



Fig. 8-9. Giovanni Colacicchi, *Allegoria della danza e della musica per un cinematografo*, 1948, olio encausto a freddo su faesite (parte ruvida tergal), cm 180x358 (particolari centrale e destro), Firenze, Collezione Ente Cassa di Risparmio di Firenze (cat. 1).

spazio tangibile. / Da ciò derivano alla musica svariate risorse tecniche analoghe a quelle della prospettiva usata nella pittura alla realizzazione del mondo visivo. Esiste infatti un modo di aggruppare gli elementi sonori, diciamo ormai le note, similissimo a ciò che nel disegno plastico è lo scorcio; mentre una prova dell'esistenza di quello spazio di speciale natura sembra potersi vedere in ciò che nella musica è chiamato "accordo" che consiste nel produrre vari fenomeni sonori nello stesso istante, cosa che appunto ci conferma l'esistenza di uno spazio di differente natura da quello reale, ma nel quale i fenomeni si producono seguendo le stesse leggi di quello. Da ciò, la possibilità della scrittura musicale: le note e il pentagramma, che sarebbe irrealizzabile se i suoni non venissero concepiti quasi come oggetti in quella specie di spazio. / Da questi contatti, da questo continuo scambio di funzioni, dal continuo fondersi delle forme della conoscenza la cui distinzione tende continuamente ad annullarsi essendo ognuna di esse realmente non altro che un puro movimento o atteggiamento dell'inscindibile spirito, sorge fra l'altro la possibilità della concezione di quell'espressione musicale detta "il tema"; essenza della musica, espressione immediata, la cui radice è alla radice dell'essere, e la cui realtà è solo afferrabile per virtù di memoria; che consiste in una specie di immagine o figura di natura analoga a quella dell'immagine visiva, e che nasce nel punto d'incrocio delle direzioni dei moti delle facoltà re-

lative alla concezione temporale e spaziale. Esiste un'Arte, la Danza, nella quale il concorso di ogni parte del microcosmo è tale che lo stesso corpo umano è la materia che l'arte muove e organizza. Se il pittore dispone le sue polveri, o piuttosto le proprietà rifrangenti delle materie che adopera, a formare immagini e accordi, il danzatore gli stessi suoi arti dispone e muove nello spazio e nel tempo a formare una sequenza di "figure"; nelle quali non solo si riconoscono in continua fluttuazione ideali forme tracciate da ideali punti e segmenti, quasi costellazioni; ma le stesse sue mani, gli stessi suoi piedi e le gambe e il torso e il viso; parole della muta strofe, note del tema che egli muovendosi scrive. Certo in realtà i suoi arti non sono che materia, ombra e luce da comprendere e muovere, spesso in parte solo sostegno al fluttuar delle vesti. / Ma qui la Danza è un simbolo. E forse è l'Arte più antica, la prima nata quando l'uomo, dominato o cessato il suo pianto, sentì germogliare in sé un desiderio che nessuna cosa o forma intorno poteva appagare e placare. La prima volta che il suo desiderio di azione, sciolto dal nodo della necessità e dalla direzione obbligata di quel legame, si tese a tutto l'universo con vivi e innumeri tentacoli, insieme agitati dall'onda di quel profondo sommovimento di tutto l'essere, che è la prima e l'unica possibile condizione del poeta»<sup>23</sup>.

Questo "Manifesto della Danza" va collegato alla frequentazione di Flavia e Giovanni, ri-





— Fig. 10. Emanuele Cavalli, Giovanni Colacicchi, 1960, fotografia a bianco e nero, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.

cordata da Nicky Mariano nelle sue memorie, a Villa I Tatti con Kyra Nijinsky, figlia del celebre Vaslav dei *Ballets Russes* di Diaghilev, anch'essa danzatrice, vissuta a Firenze per alcuni anni con il marito, il direttore d'orchestra Igor Markevitch<sup>24</sup>.

Lo stesso Colacicchi ama moltissimo ballare, poiché la danza è una componente intrinseca della sua natura mediterranea e ciociara, e le sue parole fanno pensare ai balli delle lunghe notti della taranta, fino allo sfinimento fisico: «Io ho ballato tutta la sera fino alle due o le tre (figg. 8-9). [...] Quando poi c'è da ballare io comincio al principio e non smetto mai perché mi piace molto»<sup>25</sup>.

Teorie che accomunano musica e arti figurative e che trovano significativi riscontri nel pensiero coevo di altri protagonisti di quella stagione, tutti immersi in quella specifica temperie culturale. Scrive Luigi Dallapiccola dal proprio fronte dodecafonico: «Les arts, à un moment déterminé de l'Histoire, ont un problème commun. Si j'étais compétent en peinture, je suis sûr que même dans cet art je pourrais trouver des analogies très frappantes avec la musique des douze-sons»<sup>26</sup>. Emanuele Cavalli, grande amico di Colacicchi e come lui un umanista che pone la "figura" al centro della sua estetica (fig. 10), sottolinea da parte sua le profonde relazioni fra le gamme cromatiche di un quadro e quelle armoniche di una pagina musicale: «L'impostazione tonale, la composizione di colore è tale che a due toni ne succede un terzo che dà la tonalità. A somiglianza dei suoni»<sup>27</sup>. Nel 1935 e nel 1943, Cavalli espone

un gruppo di opere alle Quadriennali romane, e sviluppa il tema a lui più caro, quello del rapporto pittura-musica: una serie di figure femminili di differenti tonalità (*Figura in rosso*, *Figura in bianco*...) servono a tradurre il suo lavoro in termini "contrappuntistici", portandolo a paragonare quelle figure a una raccolta di *Preludi e fughe* nei toni maggiori e minori. L'estetica del "tonalismo", su cui lungamente si sofferma Colacicchi in uno scritto del 1947<sup>28</sup>. I contesti romani sono fondamentali per la crescita intellettuale di Colacicchi, a contatto con l'amico Guttuso<sup>29</sup>, nel cui studio opera per qualche tempo e nel quale coglie le novità della Scuola Romana di Corrado Cagli e amici<sup>30</sup>.

Anche Antonello Trombadori sottolinea l'importanza del rapporto con la musica nella pittura di Colacicchi, soprattutto per l'aspetto dell'andamento ritmico e dunque temporale che si riesce a cogliere dentro lo spazio delle sue opere, e il suo testo si conclude con una bellissima immagine sonora: «Il "segno dei tempi" è presente come un tuono nella pittura di Colacicchi». Un preludio al «buon ritmo compositivo» intuito già dal 1933 da Francesco Trombadori, che permette dunque di postillare:

Un altro aspetto della pittura di Colacicchi: l'andamento musicale mutuato non già in chiave di simbolo e di analogia cromatica alla Kandinskij ma dalla struttura ritmica appunto, della composizione musicale. [...] il "ritmo compositivo" musicale al quale egli si richiama (e che avrebbe potuto costituire il sottofondo di un critofilm di Ragghianti) è, al tempo stesso di aulica radice antichissima e di variazione contadina moderna, nello scavalco fra il secolo XIX e il XX in terra ciociara. Questo osservo, non tanto a proposito delle possibilità molteplici che una pittura di "buon ritmo compositivo" ha sempre a disposizione come eco, quanto a proposito del fondo umano fortemente intriso di terra e di spazio agreste e di durezza rustiche al quale le clausole metriche e rimate di Colacicchi finiscono sempre con l'obbedire. / Sicché, come meglio non poteva scriversi che nel volumetto *Canti popolari di Ciociaria*, pubblicato da Mino Maccari per «Il Selvaggio» sul finire degli anni '30 ad opera di Luigi Colacicchi, il musicista musicologo cugino del pittore, è proprio il concetto di "diatonicità",



di immobile permanenza “gregoriana”, ladove esso si intride nella “stroficità” dello “stornello” o del “canto a lungo” delle nenie o degli “improvvisi” imbastarditi contadini, a prevalere. / *La Donna di Anagni* del 1930 ne è un paradigma: il “ritmo compositivo” che colloca la figura centrale come uno gnomo al centro della meridiana è “diatonico”, non “melodico”. La prospettiva del paesaggio si arrovescia sul primo piano, eppur lontana: [...] inizia un canto anagnino dove la “donna” è Madonna ma nella quale il seno castamente offerto alla vita è il medesimo che, ancor più castamente nascosto non può sensualmente non esplodere. [...] / E, sempre nel 1930, il bianco su bianco, l’argento su argento, della *Donna dagli occhi verdi*. Il “verde” punta dalla terracotta del volto [...] Senza il lievito mai esaurito di quell’aspro monito verde, l’armonia, rimata e ritmata, della pittura di Colacicchi non avrebbe conservato quel tratto di mistero che l’ha fatta anche così inquieta ed ermetica nella sua zenitale chiarezza<sup>31</sup>.

Lungimirante e lucida l’affermazione di Colacicchi secondo cui «Nella pittura figurativa la guancia di una donna, per esempio, è, sì, quella guancia; ma anche, al tempo stesso, è una curva [...] affermazione di volontà distributiva, ritmica, armonica. [...] In un dipinto che sia veramente pittura, cioè poesia, non si trovano tinte più o meno piacevoli in sé, ma articolati colori cioè toni, in cui sono raccolti tutti i diversi valori della umana percezione del mondo; della riflessione, della sofferenza, del godimento»<sup>32</sup>. Ricorda Susanna Ragionieri che Colacicchi, quale «ideatore, negli anni della dura contrapposizione fra realisti e astrattisti, del movimento di “Nuovo Umanesimo”<sup>33</sup>, proponeva un accostamento all’arte meno manicheo e più aperto, individuando nell’immagine figurativa [...] il solo campo in cui soggetto e oggetto, individuo e mondo potessero trovarsi in una continua relazione di creatività»<sup>34</sup>. E il suo umanesimo è una perenne lotta fra l’aspetto dionisiaco e quello apollineo, rappresentati in continua alternanza, come rivela suo figlio Francesco il quale, insieme a suo figlio Giovanni Jr. (nipote del pittore), ha addirittura familiarmente suddiviso le opere fra apollinee e dionisiache.

Accostando i nomi di Dallapiccola e Colacicchi, e con essi le due diverse arti della mu-

sica e della figura, viene in mente come l’umanesimo vada a toccare egualmente le loro opere e a salvarli dallo strutturalismo imperante: Colacicchi abbracciando la figura e Dallapiccola la melodia. Da quando, nel dopoguerra, l’arte figurativa abbandona e ripudia il rapporto con la figura, artisti come Colacicchi rappresentano il passato agli occhi dei “modernisti”, e vengono bruscamente lasciati in disparte: «Mi sento su una strada lontana da tutti; con tutta la tristezza e lo spavento d’una quasi assoluta solitudine, anche se questa solitudine può dare anche una certa ebbrezza»<sup>35</sup>. Non diversamente Dallapiccola e tutta la Scuola dodecafonica viennese furono travolti dalla *Neue Musik* di Darmstadt che, sul momento, sembrava rappresentare il futuro. Entrambi si mostrano refrattari, profondamente antitetici e estranei al pensiero strutturalista, considerata la centralità del soggetto nella loro estetica ed etica, dell’uomo, della coscienza dell’individuo, ovvero ciò che dallo strutturalismo viene svuotato e ridotto a pura eventualità, luogo geometrico, punto d’intersezione fra strutture<sup>36</sup>.

La matematica e il numero si ergono come baluardi imprescindibili. In Colacicchi è possibile riconoscere momenti apollinei e momenti dionisiaci: nelle opere apollinee l’uso della ragione è attentissimo, e con essa il costante ricorso alla sezione aurea, preciso e misurato, che dona proporzione e ritmo armonico nel suo equilibrio geometrico; nelle opere di carattere dionisiaco, invece, la sezione aurea è utilizzata – quando è utilizzata – in modi inconsapevoli e comunque in modi meno stringenti: l’abbandono emotivo della rappresentazione non permette il controllo rigoroso dell’armonia e delle proporzioni. Colacicchi sa essere esatto anche quando decide di non esserlo: «Stabilite le leggi si può certo derogare, ma l’importante è sapere che si deroga»<sup>37</sup>.

Il tono, quello del colore come quello del suono, sembra essere un punto di incontro per comprendere le vicinanze espressive fra la musica e la pittura. Corrispondenze costruttive investono su vari piani tutte le arti: nel Novecento, la musica decostruisce l’unità intervallare, la letteratura decostruisce la parola, l’arte figurativa decostruisce l’immagine, matematici e fisici decostruiscono le curve geometriche in funzioni sinusoidali, gli ato-

Figg. 11-12-13. Giovanni Colacicchi, opere metafisiche: a) *Studio per Piazza Santa Trinita*, 1922, carboncino su cartoncino. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 108756; b) *Piazza Santa Trinita*, 1923, olio su tela, cm 57,5x63, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi (cat. 4); c) *Piazzetta Santa Maria*, 1926, olio su tela, cm 65x85, Collezione privata (cat. 7).

mi in particelle elementari. Tutti alla ricerca del genoma semantico della propria capacità espressiva. Come Prometeo e Epimeteo, gravitiamo dentro mondi speculari, che personificano due aspetti dialettici di una medesima realtà, in una compiuta incompiutezza: la Musica dentro la categoria del *tempo*, l'Arte figurativa dentro quella dello *spazio*; l'una si stempera nella dimensione temporale, l'altra racchiude nell'attimo dell'immagine l'emblema di una eternità senza tempo.

## 2. IL RITMO DELLA LUCE E IL TEMPO METAFISICO

*La musica e Colacicchi*: dalla teoria alla pratica il passo è breve. Arrivato a Firenze, Colacicchi è colpito dalla misura della città, da quell'equilibrio geometrico e musicale che traspare dall'architettura e dagli affreschi e che crea l'incanto di una poesia sottilmente intellettuale. Copia Masaccio al Carmine, pur restando attento agli incontri con i suoi contemporanei: uno stimolo importante gli viene dall'incontro con Giorgio de Chirico: la sua pittura ne rimane toccata, e il primo periodo del suo lavoro è segnato dal vento della Metafisica. Si conoscono nel 1923 e si vuole che la critica vedesse un influsso dechirichiano nella sua tela *Melancolia* del 1924 (tutte le opere metafisiche di Colacicchi sono ambientate in una piazza, quasi una evocazione della visione dechirichiana di Piazza Santa Croce del 1910, figg. 11-12-13).

Il 1924 è anno fondamentale per la crescita intellettuale del giovane poeta-pittore: è uno dei fondatori della «Rivista di Firenze», diretta da Paolo Mix, che vede fra i collaboratori Alberto Carocci, Giorgio Castelfranco, Guido Gori, Alberto Savinio e Giorgio de Chirico, Bruno Bramanti e Rand Heron (l'amico scalatore e musicista cui dedicherà *Niobe* e che cura la rassegna delle pubblicazioni estere). La "musica" e "il tempo" iniziano a duettare con la figura nella composizione delle sue opere. In questo 1924 conosce anche Emanuele Cavalli, a Fi-



b



c



a

renze per il servizio militare; Cavalli è un grande teorico del rapporto fra la musica e le arti figurative: comincia un'amicizia che si protrarrà negli anni, dovuta anche alle loro affinità di vedute artistiche. Il 1924 fu altresì importante per Colacicchi: va delineando la poetica espressiva che dalla Metafisica lo porterà al Nuovo Umanesimo, nel segno della luce e della musica (ritmo e danza), che lo accompagnerà nella sua lunga vita artistica. Fisserà i propri principi figurativi, in contrasto con lo strutturalismo imperante, in un testo che è quasi un manifesto: aspira a una pittura costruttiva e architettonica che si innesti nella semplicità grandiosa dei maestri del passato<sup>38</sup>.

La sua opera si caratterizza nel segno della luce: segue musicalmente il ritmo del sole nel suo mutare durante il corso del giorno, e ogni suo lavoro, dal taglio di luce, può essere definito, con altissima approssimazione, nell'ora esatta in cui egli ha scelto di fissarla. Una pittura di luce, la sua, anzi, di sole, che si contraddistingue per la centralità etica ed estetica dell'uomo, parte integrante della sua inesauribile vitalità figurativa: il Nuovo Umanesimo colmo di anima che si contrappone al freddo strutturalismo. Non casualmente egli è tra gli artefici di quel fermento intellettuale che si cibava di "sole e aria":

Con Alberto Carocci e Raffaello Franchi avevamo parlato a lungo dell'esigenza di una rivista attraverso cui "respirare" più liberamente. Una mattina, mentre mi trovavo nel mio studio, sentii all'improvviso fischiare *l'Incompiuta* di Schubert. Questo è Alberto, pensai. Ed ecco infatti Alberto Carocci, in divisa da geniere, scavalcare la finestra ed entrare nel mio studio. Tutto infervorato mi dice: "Dobbiamo fondare una rivista che sia aperta: che sia tutta sole e aria". Così nacque il nome "Solaria"<sup>39</sup>.

Insieme alla luce, c'è una seconda stella polare a guidarlo: la musica. Colacicchi vive cantando, e la musica lo accompagna in tutte le sue fasi pittoriche. Canta *l'Inno al sole di Pindaro* ogni giorno, al mattino, prima di mettersi a dipingere. La sua ricerca della bellezza ha la costanza della luce teologica:

A me fa molto bene cantare a gran voce il *Veni Creator Spiritus*, l'ho sperimentato mol-

te volte. [...] È il Canto Gregoriano più bello e si dice che sia la musica dell'Inno al Sole di Pindaro<sup>40</sup>.

A un certo momento vien proprio la necessità che un Dio aiuti il nostro genio, se c'è. Prima di cominciare ho baciato la mia tela per te; e poi, è un po' buffo, ma io lo faccio sempre, ho cantato *Veni Creator Spiritus*. La musica di quell'inno, fra l'altro, mi mette addosso una grande energia; e penso che quel greco che la compose dovesse sapere il fatto suo. Anche le parole cristiane che ci sono state soprammesse sono bellissime; ma c'è chi dice che in antico fosse un Inno al sole, ad Apollo. E questo mi va molto bene, perché il sole è il mio dio, benché in questo mio quadro vuol essere un tragico Dio<sup>41</sup>.

Colacicchi si autodefinisce un artista dalla tempra «mediterranea, greca, romana, europea»<sup>42</sup>: ai suoi occhi le immagini create da un pittore, visibili e tangibili, sono «esattamente analoghe alle idee pensate ed espresse nell'arte dello scrivere; ai temi o frasi che costituiscono l'opera musicale, agli elementi costruttivi e ritmici in cui si manifesta l'opera dell'architetto... Principale oggetto e contenuto delle opere che ne costituiscono la storia è la persona umana, nella cui struttura e nelle cui membra appaiono oggettivate le contrastanti e concomitanti forze universali»<sup>43</sup>.

Colacicchi compie veri «pellegrinaggi verso il sole, cantando, verso l'appuntamento con un campo di olivi, con il dorso di una collina, con la linea dell'orizzonte»<sup>44</sup>, e ogni giorno di lavoro è una rinnovata «gioia che egli prova incontrando la possibilità di un dipingere sfrenato al colmo di un empio canto, [...] tutta una festa di verdi diversissimi e di bianchi taglienti di rocce e di luce e d'ombra e di suono»<sup>45</sup>: egli stesso, nel raccontarsi, rivela che «ho tutto per me un piccolo mare tondo tondo, con una spiaggettina, metà all'ombra e metà al sole e il mare è alimentato da una cascatella che canta ininterrottamente. Sono sceso quaggiù da un dirupo da inferno dantesco [con in testa un berretto fatto di giornali] rideranno le ninfe e le naiadi»<sup>46</sup>.

Nella sua pittura si ritrova una perfetta misura albertiana dell'uomo, «sempre immersa in una luce peculiare, pienamente rinascimentale, di una solarità pacata e pacificante, come solo avevano reso Masaccio e Piero della Francesca, da primissimo merig-





— Fig. 14. Giovanni Colacicchi, *Processione a Vallepietra*, anni Trenta, fotografia a bianco e nero, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.

gio di primissima estate, un'ora stuporosa e quasi senz'ombre. La qualità di luce e il disegno saldo e pierfrancescano si rivelano naturalmente»<sup>47</sup> nella sua opera. La luce dunque, e nondimeno il canto che, come nella più radicata tradizione ebraica, è il mezzo per arrivare alla conoscenza (fig. 14):

La mia gita a Vallepietra è stata bellissima. La notte dopo che ebbi scritto la mia lettera alle 3 salii su al santuario. Ho avuto una delle impressioni più belle della mia vita. Nelle prime luci dell'alba tutta una montagna enorme si svegliava cantando. E pareva proprio che tutta la montagna cantasse. Io non conoscevo questa mia terra prima e nessuno può conoscerla profondamente se non ha visto tutto questo. Il Nume alita questa mon-

tagna incantata e a me sembra ora di conoscere me stesso meglio di quello che non mi conoscessi, forse poco come era pochissimo prima, ma certo più di prima. Spero di poter dipingere qualcosa di ricordo ma è molto molto difficile<sup>48</sup>.

Ricorda a tal proposito Mirella Branca: «Il canto, sotto l'aspetto metrico in settenari ed endecasillabi, costituiva il prologo, nella forma dialogica della Lauda, al *Pianto delle zitelle*, sacra rappresentazione sul tema della Passione che si svolgeva nel santuario di Vallepietra per la festa della Trinità. Questa sorta di lamento funebre trasmesso oralmente, le cui origini si situano tra il secolo XVIII e gli inizi del XIX, aveva più volte attratto per gli aspetti antropologici la cinematografia novecentesca, come attestano due film-documentari, uno del 1939, di Giacomo Pozzi-Bellini con la sceneggiatura di Emilio Cecchi, e un altro del 1958 con la regia di Gian Vittorio Baldi. Ad ambedue i documentari aveva collaborato Luigi Colacicchi, curatore delle prime raccolte complete e scientifiche dei canti popolari italiani, tra i quali il *Pianto delle zitelle*, da lui più volte registrato»<sup>49</sup>.

Quel “conoscere me stesso” è per Colacicchi un vento apollineo che soffia in tutte le opere della ragione: il dio di Delfi ammonisce contro l'eccesso mediante il “conosci te stesso”, cioè il *principium individuationis*. Poesia, arte, musica: quelle di Colacicchi sono voci polifoniche che aspirano all'infinito, voci diverse che si integrano, si avvicinano, si allontanano. Un grande specchio

— Figg. 15-16-17. Giovanni Colacicchi, *Tre Autoritratti*: a) 1932, olio su tela, cm 64x48,5, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi (cat. 21); b) 1945, olio su tela, cm 40x30,5, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi (cat. 37); c) 1981, olio su tela, cm 50x40, Firenze, Corridoio Vasariano, Galleria degli Uffizi.



pulsa nelle vene delle linee parallele che formano il tessuto di quel grande Umanesimo, che si rinnova attraverso l'antico e nel contrapporsi alla coeve vicende dello strutturalismo. Voci polifoniche parallele: non seguono però le leggi di Euclide, ma quelle di Poincaré e Riemann, perché le sue rette parallele si toccano. In uno, cento, infiniti punti.

Guardando dalla speciale ottica dell'immagine che l'artista ha di sé, la traiettoria intellettuale di Colacicchi può essere letta attraverso i tre *Autoritratti* (figg. 15-16-17) ufficiali, oltre a quelli ufficiosi e un po' segreti come varie figure delle sue opere, per esempio il *Giacobbe* (figg. 18-19) dei due lavori biblici. La sua immagine in movimento diffonde e rigenera il pensiero. Pensiero o immagine, dunque? Esiste la "vera immagine" di qualcuno, o non dobbiamo pensare all'iconografia come a qualcosa che muta e si evolve, non diversamente dal pensiero, che difficilmente rimane statico? Quei tre *Autoritratti* testimoniano il senso musicale del tempo colacicchiano: «Fare un ritratto – affermava Colacicchi – è il più difficile a farsi fra i lavori d'artista, ed è per il pittore come per il poeta comporre un sonetto: un esercizio di alta ingegneria costruttiva»<sup>50</sup>. Tema pregnante quello della figura, poiché «da quando, nel dopoguerra, l'arte sembrava aver rinnegato il rapporto con le immagini del mondo, e artisti come Colacicchi erano stati bruscamente lasciati in disparte, si era fatto più risoluto in lui nominare le cose, investendole di tutto il loro complesso significato figurativo»<sup>51</sup>.

Un tempo rigoroso e razionale, quello di Colacicchi, che riconosce come propri punti di riferimento fondamentali del suo operare, Dürer o Piero della Francesca, fino alla scansione quotidiana del tempo di lavoro dentro lo studio, inflessibilmente misurato e intoccabile. Guai a chi avesse osato distrarlo in quei momenti: dalle 11.00 alle 13.00 al mattino; dalle 15.00 alle 17.00 il pomeriggio. Fuori dallo studio si fa invece guidare dalla luce, e dal suo variare nel corso del giorno: sempre rintracciabile è l'ora esatta della composizione, per via della luce solare. Le sue sono opere con meridiana incorporata.

Il tempo dunque, che nel suo scorrere ineluttabile è la categoria alla base della musica; similmente lo spazio – nella sua staticità legata a un ritratto – è la categoria alla base delle arti figurative. Albert Einstein chiarì che il tem-

po è altresì categoria dello spazio, e viceversa, modificando certezze lunghe millenni. In un'epoca in cui «la fisica tende verso la metafisica», come ebbe a constatare Max Planck agli inizi del secolo XX, Colacicchi porta la Metafisica – come già accennato – verso il Nuovo Umanesimo: dal tempo della clessidra di Dürer, ai manichini senza occhi di de Chirico<sup>52</sup>, si arriva al cuore che batte nell'uomo, secondo il ritmo della luce, del sole, nella scansione del giorno, degli affetti che mutano. Tutto era metafisicamente numero; tutto rimane umanisticamente numero! (figg. 20-21)

Da docente all'Accademia di Belle Arti, Colacicchi tiene articolate e complesse conferenze, anche di argomento musicale, come quella su *Giuseppe Verdi*, tenuta il 4 aprile 1941 subito dopo la sua nomina<sup>53</sup>. Nel passare in rassegna la grande ritrattistica che storicizza in emblema l'immagine del compositore (Vincenzo Gemito, Silvestro Lega, Giovanni Boldini), egli si serve di Verdi non solo per dimostrare che la tradizione è un concatenarsi di rivoluzioni, ma anche per enunciare un suo profondo convincimento: l'arte vera si sprigiona solo dalla naturalezza, la quale genera lo stato di grazia che placa i conflitti, libera dall'idolatria delle parole, salva dalle deleterie polemiche, impedisce che l'artista si svii. Sottolinea con forza che: «solo per quel dono di vergine naturalezza una grande anima può realizzare tutta sé stessa nel canto [...] condizione "sine qua non" per l'esistenza del poeta». Il canto per lui è la vera e



— Figg. 18-19. Giovanni Colacicchi, *Due Autoritratti come Giacobbe*, particolari:  
a) *Giacobbe e l'angelo*, 1933, olio su tela, cm 160x200, Collezione privata (cat. 60);  
b) *La scala di Giacobbe*, 1949-1958, olio su tela, cm 127x127, Collezione privata (cat. 67).



— Fig. 20. Giorgio de Chirico, *I filosofi greci [Les Philosophes Grecs (Les Platoniciens)]*, 1925, olio su tela, particolari delle teste dei manichini, Collezione privata.

— Fig. 21. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, incisione a bulino, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



Fig. 22. Giovanni Colacicchi, *Ritratto di Luigi Colacicchi*, 1972, olio su tela, cm 70x50, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi (cat. 69).



profonda espressione dell'uomo, configurando egli la voce, come «quell'organo di carne e sangue che è la gola umana». Trattando di Verdi, il discorso cade inevitabilmente su «musica e parola», che formano un tutto inscindibile: «la musica è schiava della parola? Assolutamente no. Così come una pittura non è schiava dell'oggetto rappresentato. [...] La pittura genera l'immagine come la musica verdiana genera il canto». Colacicchi si «insinua» dentro il processo compositivo di un'opera musicale con sicurezza di opinioni: «Cosa avverrà di un'opera letteraria quando un musicista ne avrà sostituito gli accenti, le pause, i peculiari procedimenti? [...] Verdi chiedeva al libretto le situazioni, non la letteratura, sostituendo i suoi personali accenti a quegli accenti già dati. Impossibile la cosiddetta «musica pura» per lui, così come per Michelangelo sarebbe stato impossibile fermare il suo genio nel breve, rattenuto respiro di una natura morta». Colacicchi nota la «tendenza alla conciliazione dei contrari, cioè alla vera armonia che nell'architettura è il risultato di una lotta di cui sono protagonisti i puri valori plastici dei pieni e dei vuoti e le necessità pratiche della funzione e della statica. [...] La musica risolve la propria finzione visiva nel pentagramma, cioè nel grafico segno convenzionale che traduce il mondo sonoro fissandolo spazialmente sulla carta [...] ma la musica deve sorgere in quell'ideale punto di incrocio

delle facoltà dirette alla realizzazione dello spazio e del tempo. [...] Anzi, nel punto di intersezione di tutte le facoltà umane (totalità di commozione). [...] I giovani che hanno vent'anni non possono comprendere quella triste nuova lacerazione d'Orfeo»<sup>54</sup>.

L'arte di Colacicchi è pervasa dalla «commozione dell'artista»: dalla conferenza, all'opera figurativa, alla poesia, al canto libero che sempre accompagna il suo dipingere. Nei suoi paesaggi e nelle sue figure si riconosce quella commozione, che traspira di luce e di sole, rivelando come il suo animo, nell'attimo della creazione, sia caldo di fede.

In particolare egli canta le amate *Canzoni popolari della Ciociaria*, raccolte da suo cugino Luigi, fissato in un celebre e fortunato *Ritratto di Luigi Colacicchi* (fig. 22), che è un omaggio del settantaduenne pittore al coevo cugino, a lui tanto caro anche perché musicista che, col suo lavoro di etnomusicologo, ha contribuito a salvare il grande patrimonio popolare dei canti di Ciociaria, un repertorio dallo stesso pittore conosciuto perfettamente e ripetuto costantemente nelle sue giornate di lavoro *en plein air*<sup>55</sup>. Il loro rapporto è anche un tuffo nel passato familiare, le cui nobili origini sono qui ribadite dall'appartenenza del cugino Luigi all'Ordine di Malta, di cui diviene Cavaliere di Grazia e Devozione nel 1959. Annota Laura Corti: «Nel ritrarre nel 1972 il cugino Luigi, l'ufficialità dell'abito di punta del Cavaliere di Malta è addolcita dall'allusione alla professione di musicista: Luigi Colacicchi (Anagni, 1900-Roma, 1976), dunque nato nello stesso anno di Giovanni, è stato infatti critico musicale, direttore di coro e compositore, ma soprattutto etnomusicologo. Collaboratore di testate quali «Il Popolo», «Il Messaggero», insegnante di Storia della Musica all'Accademia Nazionale di Danza, direttore e fondatore (nel 1948) del Coro dell'Accademia Filarmonica Romana»<sup>56</sup> (fig. 23).

Anche l'ascolto della buona musica è sensibile pratica giornaliera per Colacicchi: da una testimonianza del figlio Piero e dal materiale d'archivio si possono desumere le sue opere preferite: Bach, di cui amava il *Magnificat*, le *Cantate*, la *Messa in Si minore*, i *Concerti per flauto* suonati da Rampal, varia musica per organo, *Concerti per uno e due violini* (aveva personalmente conosciuto Menuhin e Oistrach a casa di Beren-





Fig. 23. Giovanni Colacicchi, *Il Saltarello romano* (particolare), 1940, olio su tela, cm 97x60, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.

son, e li ammirava) e le *Suites* per violoncello eseguite da Casals. Di Beethoven amava i *Quartetti*, le sue pagine predilette, ma anche le *Sonate* per pianoforte e le *Sinfonie*. Scrive dopo un concerto:

I concerti sono stati molto belli, non tanto il primo, ma giovedì e ancora di più ieri che è stato meraviglioso. La *Sonata a Kreutzer* credo che non si possa sentire meglio di come l'ho sentita ieri. Hubermann ha dato una bellissima interpretazione, ma forse ancor più il pianista Schnabel che era d'una forza e d'una precisione meravigliosa. Proprio peccato che tu non ci fossi. Io però ti sentivo molto vicina. Poi ero proprio entusiasmato e commosso. Da molto tempo la musica non mi aveva fatto tanta impressione<sup>57</sup>.

Di Brahms ascoltava le *Sinfonie*, e soprattutto le *Variazioni su un tema di Haydn*, che rimetteva di continuo sul suo grammofono. Un amore grande era per lui la *Messa da Requiem* di Giuseppe Verdi, lungamente citata anche nella sua conferenza, specialmente per il senso di spazio, quasi di prospettiva, che egli vedeva fuoriuscire dall'architettura del capolavoro. Amava Mozart come un bambino, ascoltando tutto quello che riusciva a trovare, ridendo di cuore quando lo scultore Alfonso Boninsegni, un suo caro amico, e anche maestro del figlio Piero, esclamava in stretto toscano vernacolare: «Mozart gli è come il porco: gli è tutto bono». Adorava in particolare il *Quintetto per clarinetto e archi* suonato dal Quartetto Italiano. Non mancavano ascolti di Tchajkovskij come il *Concer-*

*to per violino* e il *Capriccio italiano*, né i classici di Vivaldi come *Le quattro stagioni*. Insomma il suo dipingere, dal *Veni Creator Spiritus* con cui iniziava la giornata, era puro contrappunto con la musica. Che si faceva anche più serrato quando d'estate, a Maratea, passava ore e ore a parlare con il maestro Vittorio Gui, suo padrone di casa dove andava in villeggiatura negli anni '70. Ricca di presenze musicali anche la biblioteca privata di Giovanni, di cui è utile segnalare il testo di uno sfortunato critico musicale e compositore che il pittore aveva conosciuto bene nell'ambiente di Solaria e di cui parlava con grande attenzione: *Giannotto Bastianelli. Il nuovo Dio della musica*<sup>58</sup>.

Colacicchi è attento lettore di scritti dedicati alla filosofia sociale dell'arte. Nel corso delle sue letture si imbatte in un complesso volume di Arnold Hauser, nel quale si afferma a larghe linee che la borghesia, a un certo stadio della storia, diventa il principale cliente della musica, e che la svolta fra l'opera scritta su ordinazione e la nuova spinta autonoma dell'atto creativo si compie con il primo Beethoven. Arte e mestiere, non ancora distinti nella vorticosa produttività mozartiana, si divaricano del tutto in Beethoven, e l'idea dell'opera d'arte unica, irripetibile, si attua nella musica in modo ancor più puro che nella pittura, benché questa già da secoli si fosse affrancata dal mestiere. Queste osservazioni critiche sono acutamente commentate a margine da Colacicchi:

È da dire che tutti questi interessantissimi discorsi non dicono mai perché una vera ar-

te (p.e. quella di Mozart) è sempre originale libera unica malgrado i suoi legami con le condizioni sociali, e perfino la non perfetta consapevolezza di questa libertà da parte dell'artista. E questa sarebbe la cosa più importante da dire<sup>59</sup>.

Perché questo profondo legame col suono? Perché per Colacicchi poesia e pittura acquistano valore espressivo se trovano nel loro esprimersi il ritmo musicale che ogni linguaggio deve contenere. Il metro poetico va a tramutarsi nei toni dei differenti colori facendosi ritmo, mentre la scansione dello spazio e quella del tempo trovano la loro misura nella luce che scorre e che egli ferma nell'istante della figura. Altra maniera per dare ritmo all'immagine è per Colacicchi seguire tassativamente le regole della sezione aurea, sulla scorta di Piero della Francesca: mentre la divisione centrale di una tela è un concetto elementare e statico, la divisione secondo un pensiero riconducibile alla sezione aurea è infatti una divisione dinamica. La continua ricerca di Colacicchi tende a conferire ritmo allo spazio, che egli scandisce per mezzo dei toni: per lui il rapporto fra "due toni di colore" è come il rapporto fra "due suoni". Il tutto sempre sotto l'alta signoria della ragione, dentro una luce geometrica e nitida.

Il pensiero critico di Colacicchi sulle relazioni con la musica evolve anche grazie alla speciale amicizia con eminenti musicisti quali Mario Castelnuovo-Tedesco o Luigi Dallapiccola<sup>60</sup>. Con Mario Castelnuovo-Tedesco la relazione fu profondissima ed ebbe inizio nel 1925. Musicista dalla cultura complessa e raffinata, autore di opere tratte da Shakespeare e Machiavelli, sino a comprendere soggetti di religione ebraica e di mitologia classica, egli era fautore di un certo "ritorno alla tradizione", un concetto fondato sull'ispirazione della natura che Colacicchi sente vicino poiché corrisponde in pieno alle sue stesse ricerche:

Tra i due uomini nasce un profondo legame di amicizia, fondato su intense frequentazioni intellettuali e su numerose occasioni di lavoro comune. Il musicista è anche un illuminato mecenate: nella sua collezione, tra il 1927 e il 1936, entrano almeno nove quadri dell'artista. Dal taccuino delle vendite tenuto da Amalia Zanotti, prima moglie di Cola-

cicchi, risultano acquistati: *Santa Margherita a Monte Ripaldi, I vinchi, La domenica del Pastore, Castiglioncello, Ritratto di bimbo* e quattro *Nature morte*. È importante notare che i soggetti scelti dal musicista sono per la maggior parte paesaggi e nature morte: sembrerebbero una rappresentazione visiva dei propri orientamenti culturali (non bisogna dimenticare che anche un altro suo collega, Alfredo Casella, va raccogliendo quadri d'artisti che, come lui, aspirano al "ritorno all'ordine"). Racconta Colacicchi: «La musica ha sempre rappresentato per me una necessità, non sono mai potuto stare senza la musica. Ricordo che addirittura cantavo quando dipingevo, intonando stornelli ciociari con il modello. Ogni figura, oggetto, forma della mia pittura esprime qualcosa di musicale, voglio dire in senso di tono, ognuno diverso dall'altro e comunque in armonia. Con Mario Castelnuovo-Tedesco abbiamo trascorso molto del nostro tempo parlando di musica ma anche di arte. La sua casa era considerata uno dei salotti più intellettuali di Firenze. Le occasioni di incontro erano in genere i concerti, dove intervenivano musicisti e solisti spesso di fama internazionale. Lì conobbi Alfredo Casella, che rimase interessato alla mia pittura al punto che nel 1929 acquistò un mio dipinto, *Paese d'Anagni*, per collocarlo nella sua prestigiosa collezione, insieme ai quadri di Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Felice Casorati, Antonio Donghi»<sup>61</sup>.

Un'amicizia grandissima, la loro, che genera reciproche dediche. Il musicista dedica al pittore («A Giovanni Colacicchi Caetani») le *Sei Odi di Orazio*, per canto e pianoforte, pubblicate a Milano dall'editore Ricordi nel 1930. Nella partitura a stampa in possesso di Colacicchi c'è anche una dedica che rimanda a una frequentazione più ludica: «a Giovanni / in memoria delle sbornie / questo latino non precisamente cardinalizio / Mario / 18 gennaio 1931». Le loro comuni convinzioni si iscrivono nel contesto del pensiero umanista, tanto che alla morte del musicista la stampa lo ricorda come il "signorile umanista toscano"<sup>62</sup> (figg. 24-25).

Colacicchi fa all'amico musicista un importante ritratto, che conserva proprio per sottolineare la volontà di tenere vicina a sé quella bellissima figura. Ricorda Susanna Ragonieri:



— Fig. 24. Colacicchi e Castelnuovo-Tedesco, 1932.



— Fig. 25. Giovanni Colacicchi, *Ritratto di Mario Castelnuovo-Tedesco*, 1931, olio su tela, cm 97x73, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi (cat. 57).

L'amicizia fra Colacicchi e Mario Castelnuovo-Tedesco ebbe inizio verso il 1925, nel clima della nascente «Solaria». Al tempo il musicista andava componendo i poemetti di un ciclo toscano ispirato alla campagna e una immediata corrispondenza venne a stabilirsi fra le ricerche dei due artisti. Il libero accostamento di forme terse, misurate, serene, e di atmosfere incantate, a superfici vibranti di pennellate che si trova nelle immagini del Colacicchi di questo momento sembra infatti trovar riscontro nel Castelnuovo dei *Cipressi* e dei *Poemi campestri*, intento a miscelare secondo un'altra trasparenza formale, senza rinunciare tuttavia all'umanità e all'affabilità dell'espressione, cadenze lucide e ferme con elementi ancor venati d'impressionismo." A partire dal 1929 Colacicchi trascorse molti periodi nella casa di campagna di Castelnuovo a Usigliano di Lari, dipingendo nature morte e paesaggi, e intanto il musicista andava acquistando quadri dell'amico. Nel 1930 Castelnuovo musica *Sei Odi di Orazio* e le dedica a Colacicchi. È il segno di una suggestione del mondo classico che si va facendo sempre più forte nei due amici. Di lì a poco il nostro artista dipingerà l'*Orfeo* ma anche la scena per il *Ditirambo di Bacco in Toscana*, musicato da Castelnuovo e andato in scena alla Scala nel 1931. Il ritratto nasce in questo clima di giornaliera frequentazione, tanto che Colacicchi decide di tenerlo presso di sé, "come si terrebbe in casa il ritratto di una persona di famiglia"<sup>63</sup>.

Fra Colacicchi e Dallapiccola il rapporto si sviluppa intorno agli anni Trenta. È una relazione la loro che si intreccia come un doppio coro a quattro voci, con qualche canone inverso: entrambi conoscono infatti le loro compagne – Flavia Arlotta e Laura Coen Luzzatto – nei primi mesi di quel fausto 1931. Flavia, venuta a Firenze per studiare pittura, inizia anche degli studi musicali, come era buona prassi in ogni famiglia benestante. Proprio Colacicchi farà da tramite con Dallapiccola, con il quale è evidentemente in tale confidenza da chiamarlo "Gigino", e di cui Flavia diventerà allieva di pianoforte:

Cara Signorina Flavia, mi dispiace tanto di non poterle dare in maniera precisa l'indirizzo del mio amico musicista Gigino Dalla Piccola; ma lei può trovarlo facilmente; scriva all'Istituto Musicale di Via Ricasoli dove se non altro potranno darle il suo indirizzo. Io in ogni modo sarò a Firenze fra non molto e se mai potrò accompagnarla da lui<sup>64</sup>.

La bellezza di Flavia, unita all'eleganza di una raffinatissima e colta ragazza, produce immediati interessi nei suoi insegnanti. Il rapporto fra Colacicchi e Flavia si è nel frattempo approfondito, e il pittore mostra non pochi segni di gelosia nel rivelare il suo innamoramento:

Io sono pieno di fiducia e di speranza. Attento a Gigino eh! Tutti questi crudelissimi



— Fig. 26. Giovanni Colacicchi, *Profilo di Luigi Dallapiccola*, 1938, inchiostro su carta, mm 319x217, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 108777 (cat. 63).

— Fig. 27. Giovanni Colacicchi, *Profilo di Luigi Dallapiccola*, 1947, inchiostro su carta, mm 305x205, Collezione privata (cat. 64).



dispetti mi impensieriscono molto. Sono gelosissimo di queste confidenze con i tuoi insegnanti; non si sa mai dove possono andare a finire. L'avevo, anch'io, una scolara così; e poi ci ho perso la testa, anzi ce l'ha persa anche lei, poverina! [...] Il povero Giginò schizzerà dai più profondi bassi a degli acuti polari ghiacciati rabbriventi, e infilerà una sull'altra le più maligne spiritosaggini. Avrei davvero una gran voglia di essere un po' a divertirmi con voi. Mi farebbe tanto bene essere con te fra i tuoi amici, ballare, cantare, tirar pugni, e un po' di spensierata allegria. Io sono contentissimo che tu ti diverta. Solo voglio che tu me lo racconti perché questo è il solo modo che ho per divertirmi un po' anch'io<sup>65</sup>.

Quando il pittore è geloso, il suo intercalare diventa un automatico "eh!": in una lettera di tre anni dopo, quando Flavia è a Monaco, le scrive: «Ti permetto anche di fare un po' la civetta. Ma non troppo eh!»<sup>66</sup>. Una sorta di "tic letterario" legato all'inquietudine amorosa. Non sappiamo se Colacicchi avesse ragione di essere geloso; ma è certamente strana per un uomo compassato e severo come Dallapiccola, l'apertura di una lettera a Flavia di due anni dopo. Il musicista inizia infatti la missiva in modo sorprendente:

Flavia bella. – Vi ringrazio per la lettera e spero che a quest'ora vi saranno giunti i libri scelti da me. Apprezzo quella specie di *atto di contrizione* in sordina che fate alla fine della vostra cara lettera e mi auguro che vi continui la volontà di lavorare. Per ciò che riguarda quello scocciatore di Czerny (*op. 299*) non ricordo esattamente quale sia l'ultimo esercizio da noi trattato. In ogni caso preparate da voi gli studi nell'ordine seguente: nn. 9, 11, 13, 14, 15, 12, 24, 29, 30, 39. Dopo l'aver fatto questo e ripassati quelli tutti insieme passate ai nn. 2, 3, 13 dell'*op. 740*. Di Bach potete fare tutte le Invenzioni a 2 voci e, se ci sarà il tempo, i nn. 6 e 11 delle Invenzioni a 3 voci. I numeri da me indicati sono quelli originali di Bach: forse il Cesi li ha cambiati. Tenete presente, in ogni modo, che il n. 6 è in *Mi magg.* e l'11 in *Si bem. Magg.* Per il resto fate come credete più opportuno. Datemi qualche volta notizie vostre e del vostro lavoro. Vi leggerò col più grande piacere e mi auguro che ritornerete verso il mezzogiorno d'Europa in tempo per fare gli esami finali all'Accademia e per smettere una buona volta di essere *studentessa*, parte questa che ormai non vi sta più bene al viso. Coi più cordiali saluti credetemi V. aff. Luigi Dallapiccola<sup>67</sup>.

Erano ovviamente solo schermaglie di giovani amici. Il tempo solidificherà il rapporto dei quattro giovani: una relazione che porterà i Colacicchi ad accogliere per pochi giorni nel tempo di guerra i coniugi Dallapiccola nella casa di Via dell'Osservatorio, durante il tempo delle repressioni razziali che costringevano Laura a cambiare continuamente d'abitazione. Anni di guerra, nei quali Dallapiccola chiamava *galupcik* (piccioncino) Piero, il primogenito di Giovanni e Flavia.

Il rapporto di amicizia fra i due porta Colacicchi a realizzare due *Profili* di Dallapiccola, il secondo dei quali – donato al compositore – talmente felice da essere divenuto negli anni un emblema della stessa immagine dallapiccoliana. Il primo invece è donato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, dove oggi si trova (figg. 26-27).

L'amicizia Dallapiccola-Colacicchi prosegue negli anni con costante e reciproco affetto. Era un'epoca di buone maniere: quando Colacicchi, in visita con la moglie nella casa di via Romana dei Dallapiccola, perde su un divano degli spiccioli, Dallapiccola gli manda una cartolina postale con il corrispettivo in francobolli<sup>68</sup>. Quando si profila una ipotetica candidatura di Giovanni Papi ni al Premio Nobel, Dallapiccola gli scrive presso il quotidiano «La Nazione», dove Colacicchi lavora come critico d'arte, per illustrargli la sua violentissima indignazione<sup>69</sup>. Dallapiccola e Colacicchi contrappuntano entrambi con la parola la propria creatività nelle rispettive discipline e per entrambi la produzione letteraria è intensissima. Ambedue tengono nel portafogli, per lungo tempo, testi da meditare e sedimentare, che poi si riversano nella rispettiva produzione musicale e figurativa.

Sono anche gli anni del Maggio Musicale Fiorentino: quello del 1940 vede protagonista Dallapiccola con *Volo di notte*<sup>70</sup>. Il 2 febbraio 1940, quando mancavano circa tre mesi al Festival del Maggio, Laura Dallapiccola acquista a una mostra del Lyceum un olio recente del pittore, *L'antenna della radio*, e lo dona al marito per il compleanno (3 febbraio), in previsione dell'allestimento scenico di *Volo di notte*, che troviamo nella collezione Dallapiccola e pare essere stato un momento preparatorio nella costruzione dell'opera. Sembrava inoltre che dovesse portare Colacicchi a prender parte alla messa in sce-



— Fig. 28. Giovanni Colacicchi, *L'antenna della radio*, 1938, olio su tavola, cm 41x51,5, Firenze, Fondo Dallapiccola dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Viesseux (cat. 62).

na di *Volo di notte*, poi realizzata invece da Baccio Maria Bacci, voluto da Mario Labroca per i migliori legami del pittore con il regime: motivo di garanzia del buon esito dell'allestimento che forse Colacicchi non avrebbe potuto dare (figg. 28-29).

Dopo il successo dell'*Ulisse* a Berlino (settembre 1968), le due famiglie e altri amici si ritrovano a cena insieme per festeggiare il grande evento musicale (fig. 31). Laura e Flavia rimarranno in rapporti di amicizia sino alla fine: l'ultimo loro incontro avviene nel periodo di Natale del 1994, alla presenza dell'autore di questa nota, tre mesi prima della morte di Laura: in quella occasione furono anche ricordati i fugaci giorni negli anni di guerra della breve permanenza dei coniugi Dallapiccola in Via dell'Osservatorio. Dopo quella visita, Flavia per la prima volta accennò all'autore di questa nota la volontà di ripren-



— Fig. 29. Giovanni Colacicchi, *Studio per L'antenna della radio*, post 1932, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



— Fig. 30. Giovanni Colacicchi, Tre disegni dalla Collezione di Carlo Prosperi: *Nudo che si allaccia il sandalo*, 1949, china su carta; *Nudo*, 1949, matita su carta; *Doppio ritratto femminile*, 1950 ca., matita su carta. Collezione privata.

dere l'antico *Profilo di Luigi Dallapiccola* dipinto da suo marito Giovanni nel 1947 e di farne un olio, ricalcandone in qualche misura i tratti: sarebbero passati dieci anni per il compimento del suo *Ritratto di Luigi Dallapiccola*, l'ultimo suo lavoro (fig. 32).

Anche Carlo Prosperi, uno speciale allievo di Dallapiccola, vive da vicino la miracolosa triangolazione fra musicisti e artisti, grazie a sua moglie Maria Teresa, che lavora all'Accademia di Belle Arti di Firenze: nella sua ricca collezione, fatta in gran parte di artisti del Novecento italiano, si ritrovano tre disegni di Giovanni Colacicchi. Scrive Susanna Ragionieri: «E per Prosperi l'opportunità di creare una partitura complessa e suggestiva i cui accenti – i colori smaltati della voce recitante e la frammentarietà luminosa della strumentazione – suscitano una forte tensio-

ne visiva. Per affinità di immagini viene subito da pensare a un pittore come Giovanni Colacicchi, e ai suoi paesaggi mediterranei colmi di sole. Anche lui lavorava in quegli anni sul rapporto fra forma salda, accentata, strofica, e scomposizione atmosferica fatta di screziature, scaglie, vibrazioni luminose, senza rinunciare al ricorso di fondo all'immagine figurativa. Nei tre disegni in collezione Prosperi, uno dei quali, del '49, e dedicato alla moglie Maria Teresa, questi esiti, applicati al tema del nudo femminile (fig. 30), appaiono sostenuti da un segno netto e privo di esitazioni, salvo leggere increspature d'emozione, in una decisa ricerca di bellezza»<sup>71</sup>.

La mancata collaborazione fra Dallapiccola e Colacicchi al Maggio Musicale Fiorentino per *Volo di notte* impone di ricordare che già nel 1938 Colacicchi aveva collaborato con il festival, Maggio Musicale Fiorentino, chiamato da Mario Labroca per l'adattamento nel Prato della Meridiana in Boboli di una edizione della *Walküre*, nell'ambito del ciclo wagneriano portato al festival dalla Bayerische Staatsoper (dal 5 giugno 1938 per tre rappresentazioni), ma con orchestra e coro fiorentini, sotto la direzione di Karl Elmendorff. Un lavoro apprezzato particolarmente da Gino Carlo Sensani<sup>72</sup>. «Ora, lo zelo filo germanico del Festival fiorentino aveva indotto ad adattare il Prato della Meridiana – spazio il meno nibelungico che sia dato immaginare, nonostante i timidi correttivi di Giovanni Colacicchi – in funzione (ovviamente) della *Cavalcata*; la quale fu affidata a carabinieri a cavallo debitamente imparruccati»<sup>73</sup> (fig. 33).

— Fig. 31. Foto di gruppo al Ristorante La Loggia di Piazzale Michelangelo. Scrive Flavia dietro alla foto: «Cena per Luigi Dallapiccola dopo il suo successo a Berlino con l'*Ulisse* con Giovanni, Dallapiccola, Capocchini, io, Sandro Materassi, Elsa Innocenti».







In questa occasione il “poeta” Colacicchi esplicita una significativa riflessione sul lavoro dello scenografo, nel quale confluiscono ancora una volta i temi che uniscono la musica alle arti visive e allo spettacolo nel suo complesso.

Ciò che dà un senso allo spettacolo teatrale è che con esso un’azione realmente si svolge davanti ai nostri occhi [...] che ha in sé riuniti i caratteri e le proprietà dei prodotti delle arti che si sviluppano nel tempo, insieme alle proprietà e ai caratteri dei prodotti delle arti che hanno lo spazio per loro campo. Diremo dunque con Aristotele che “la tragedia non è mimesi di uomini, ma di azioni e di vita”. Perché, infatti, una mimesi di uomini si realizza pienamente sia con una sola arte che abbia il tempo per suo ambiente di sviluppo, come la poesia o la musica, sia con una sola arte che abbia per suo campo lo spazio, cioè la pittura o la scultura. Ma una mimesi d’azione non può darsi che con un’arte composta la quale adoperi e interessi tutte e due le umane forme della conoscenza, insieme lo spazio e il tempo, e nel tempo e nello spazio trovi appunto i suoi naturali supporti, quasi la stessa sua naturale materia. Dell’unione di questi caratteri, il temporale e lo spaziale, è formata la natura del Teatro. [...] Eppure lo stesso Aristotele afferma che una tragedia può ben vivere di una vita sua indipendente e completa anche senza che sia realizzata in uno spettacolo: “il fine proprio della tragedia – egli dice – è conseguibile anche senza rappresentazione scenica e senza attori”. [...] Ma



la tragedia, se pure può raggiungere il suo fine anche con la semplice lettura, perde però in tal modo il suo carattere di “dramma” per assumerne un altro, simile a quello del poema epico e quasi a quello della lirica; mentre, realizzata come spettacolo, perviene veramente alla sua forma più propria e alla vita a cui fu dapprincipio destinata. Fin dalla sua origine infatti la Tragedia si rivolse non al singolo individuo ma a una folla; e, pur ammettendo che ciò fosse un atto religioso, un rito, ciò che più ci colpisce è il fatto che quel rito si sia andato man mano trasformando fino a che i suoi ministri non diventarono veri attori, e poi fino a che, Eschilo prima e poi Sofocle, aumentando il numero di questi e ponendoli in un ambiente sempre più articolato e adatto ai bisogni delle azioni sceniche. [...] Così Eschilo e Sofocle] portarono la Tragedia per sempre ad assumere il suo fondamentale carattere di dramma o, come dice Aristotele, ad essere realmente mimesi d’azione e non mimesi di uomini, come le altre arti. [...] Quale sia la parte dello scenografo nella realizzazione di questa mimesi risulterà ormai evidente [...] Lo scenografo tanto più avrà raggiunto il suo scopo [...] quanto avrà costretto gli spettatori a pensare che [...] sarebbe stato impossibile che quell’azione si svolgesse altrimenti. [...] Funzione dunque dello scenografo è concorrere alla formazione di quel senso di ineluttabilità dell’azione [...] E appare evidente che il disegno dei costumi per gli attori debba essere affidato allo scenografo, il quale appunto per mezzo del costume, dovrà cercare di dichiarare [...] i ca-

— Fig. 32. Flavia Arlotta, *Ritratto di Luigi Dallapiccola di profilo*, 2005, olio su tela, cm 27x20. Citazione dei *Profili* realizzati da Giovanni Colacicchi nel 1938 e 1947, Firenze, Collezione Mario Ruffini.

— Fig. 33. Giovanni Colacicchi, *Bozzetti per “Walküre”* di Richard Wagner, realizzata a Firenze nel Prato della Meridiana in Boboli il 5 giugno 1938 per l’Ente Autonomo del Teatro Comunale V.E. II, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



— Fig. 34. Giovanni Colacicchi, *Cavalleria rusticana sotto le mura di Anagni*, seconda versione, 1941, olio su tela, cm 89x114, Collezione privata (cat. 59).

ratteri del personaggio. E questo oltre alla possibilità di commentare e accentuare coi mezzi cromatici delle vicende dell'azione, concorrerà a fare della persona dell'attore un elemento strettamente legato, perché insieme concepito, e integrante, dell'unità visiva dello spettacolo che alle sue proprietà plastiche e visive unisce la possibilità propria della musica, di svilupparsi nel tempo, con la differenza che, mentre un componimento musicale risulta compiuto solo quando la sua ultima nota cessa di risuonare, questa plastica composizione in continuo mutamento si potrebbe a ogni istante fermare e percepire nella sua compiuta esistenza di ogni singolo istante. E anche per il costume ci sembra che il pittore tanto più raggiunga il suo scopo quanto più la folla sia quasi costretta a pensare che in quel luogo, vestiti così, con quell'aria, era fatale che tutto avvenisse<sup>74</sup>.

Una riflessione cui ne segue una altrettanto significativa, qualche anno dopo che, ricca delle esperienze di scenografo al Maggio Musicale Fiorentino, prelude al grande impegno per *l'Allegoria della danza e della musica per un cinematografo*, opera che faceva parte degli arredi del cinema Gambrinus di Firenze e lì collocata nel 1948. La danza, agli occhi di Colacicchi, diventa la vera arte unificatrice (il personaggio centrale dei suoi *Argonauti*, che si toglie una scarpa, ha una postura identica alla *Ballerina che si allaccia la scarpa* di Edgar Degas, fig. 38):

Il teatro è un punto d'incontro di alcune arti diverse. Lo si può immaginare come una specie di spiazzo, un crocevia, al quale, una volta arrivate, le Muse si ritrovano e si abbracciano coi dolcissimi gesti del raffaellesco Parnaso. Fra loro la pittura, musa visiva, procede e intreccia la danza. [...] È qui il caso di osservare il diverso comportamento delle varie arti in questo processo di mutua integrazione. Da una parte la parola e la musica, da quell'altra la parola e la pittura. Nel primo caso la parola perde quasi completamente la sua indipendenza e i suoi caratteri, per assumerne altri che sono appunto quelli della nuova arte generata, cioè il canto. Nel secondo caso, quello della pittura come scenografia e quindi come integratrice del dialogo, questo perdersi di un'arte in un'altra non avviene. Lo scenario, nel suo incontro con l'onda musicale, rimane infatti immutevole nella sua visibilità. Esso vive nel mondo di un senso, la vista, diverso da quello in cui vivono la musica e la parola. Ma che cosa dunque riuscirà a far partecipare lo scenario anch'esso al flusso temporale, senza che la pittura ne resti estremamente presente? Che cosa se non il muoversi degli attori sul palcoscenico? C'è un'altra arte ancora, la danza, cioè un'arte la cui essenza partecipa della natura propria non d'uno ma di due mondi sensori, unico esempio di un'arte che, sviluppandosi nello spazio, si sviluppa altrettanto nell'altra forma della conoscenza, nel tempo<sup>75</sup>.

Dalla danza al duello, il passo è breve: non è forse il duello un passo "mortale" di danza? Danza e duello riuniscono inoltre tutto il calore del sangue mediterraneo, e la violenza del sole abbagliante, fonte di luce, di vita, ma anche di morte. Ecco allora quasi naturale apparire nel 1931 *Cavalleria rusticana sotto le mura di Anagni*, che racchiude una lunga storia privata (fig. 34).

Il quadro costituisce la seconda versione di un progetto che presentava originariamente una figura di persona morta a terra, uccisa con tutta evidenza dall'uomo a cavallo, mentre sulla destra la figura di donna, in piedi, si copre il volto con evidente disperazione per l'uccisione dell'uomo avvenuta davanti ai suoi occhi. Non si conosce la ragione per la quale Giovanni Colacicchi modifica l'assetto originario, togliendo la figura morta da terra e cambiando la postura della donna a destra, ora



tranquillamente seduta. L'uomo a cavallo, nella versione definitiva, sembra che, voltandosi, saluti semplicemente la donna, tranquillamente seduta e non più in piedi. La scena di un omicidio, con testimone, si trasforma dunque in un cenno di saluto di un uomo a cavallo a una donna, senza ulteriori figure sulla scena. «Dopo la morte di Orfeo, questa morte solare e sanguinosa ambientata ad Anagni fa quasi da contrappeso. [...] La violenza del sole si impone con particolare crudeltà, unendosi a volte a temi di desolazione e di morte. È la sua vena più sanguigna che Elio Vittorini, su «L'Italia Letteraria» definisce come “drammaticità rusticana”<sup>76</sup>, e che trova il suo apice in un *Duello sotto le mura*»<sup>77</sup> (fig. 35).

Dietro quest'opera c'è però una vicenda autobiografica che racchiude più profondamente la natura di Colacicchi: un uomo che ha ben chiari i confini del bene e del male e che sente ribollire il suo “sangue mediterraneo” quando l'ora della calunnia si fa greve. Dopo la fine del maestro Francesco Franchetti, morto suicida nel 1931, usciva un velenosissimo articolo di Piero Bargellini in cui – senza citarlo – si diceva che il mondo era finalmente libero da “certa gente”. Franchetti era personaggio noto, e anni dopo suo figlio Simone sarebbe diventato fisico e direttore dell'Istituto di Arcetri. Come ricordano Piero e Francesco Colacicchi, Bargellini nel suo articolo ironizzava con velato sarcasmo su una presunta omosessualità di Franchetti, senza ovviamente nominarlo, e siccome il giovane allievo era sempre insieme al suo Maestro, di fatto l'articolo finiva per avere il sapore di un “venticello” che portava a una indiretta accusa di omosessualità anche nei confronti dello stesso Colacicchi. Il grave episodio scatena l'ira del giovane pittore, che sfida a duello Bargellini, il quale chiede “a quale titolo” egli difenda Franchetti; Colacicchi fa dire ai padrini (uno dei quali pare fosse Alessandro Bonsanti) che lo sfida quale amico e allievo di Franchetti. Bargellini rifiuta di battersi adducendo l'impedimento derivante dal suo appartenere alla religione cattolica. Lo scontro fra “Alfio e Turiddu” non si consuma (una gran fortuna per tutti, visto che Colacicchi sa tirare di coltello<sup>78</sup>), ma fra i due i rapporti rimarranno a lungo tesi: in seguito, l'adoperarsi di comune amici, e una assicurazione di comodo da parte di Bargellini che nel suo articolo non intendeva riferirsi a



— Fig. 35. Autoscatto di Giovanni Colacicchi davanti alla prima versione di *Cavalleria rusticana sotto le mura di Anagni*, 1931, olio su tela, cm 89x114, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.

Franchetti, permettono una sorta di riappacificazione. Ma l'episodio viene fermato da Colacicchi nel duello della *Cavalleria rusticana sotto il sole di Anagni*, poi mutato forse per attenuare il ricordo di quel terribile accadimento. Indicativo che l'ambientazione del quadro è posto presso un tratto delle mura di Anagni chiamato “Ammazzatora”. Tutto lascia intendere quanto ribollisse l'animo del pittore (fig. 36). L'opera fu esposta comunque nel 1933 nella sua prima e originale versione, trovando anche una recensione di Elio Vittorini<sup>79</sup>, e cambiata solo successivamente nella definitiva versione post-rusticana. Dietro il dipinto c'è scritto, con la calligrafia del suo autore: «Giovanni Colacicchi, *Sotto le mura d'Anagni* 1931. Quadro ridipinto nel 1941 [ma la data è cancellata con due tratti di lapis, perché evidentemente Colacicchi non ricordava con preci-

— Fig. 36. Anonimo, *Giovanni Colacicchi all'Ammazzatora, Anagni*, 1925. Scritta a matita sul verso: «Anagni (all'ammazzatora) / prima che sciupassero / questa casa / 1925», Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.







— Fig. 37 bis. Pompei, Villa dei Misteri, particolare.

— Fig. 37. Giovanni Colacicchi, *Allegoria della danza e della musica per un cinematografo*, 1948, olio encausto a freddo su faesite (parte ruvida terga), cm 180x358, Firenze, Ente Cassa di Risparmio di Firenze (cat. 1).

sione la data], tolta la figura in terra, cambiata la figura di destra. Collezione Arturo Loria. Attualmente proprietà di Russo ex direttore della Nazione e del Corriere. [...] nuovo [sic] proprietà Loria».

Un tema, quello della musica nella pittura di Colacicchi, fino a oggi in gran parte trascurato dagli studiosi, o comunque non rilevato a sufficienza: una temperie tutta italiana di prescindere dalla conoscenza della musica e dagli aspetti relazionali che la musica ha con le altre arti, anche in termini generici e puramente culturali. Un'assenza critica che si nota sia in termini iconografici, quando uno strumento musicale si fa concreta presenza nell'articolazione di un quadro; sia – ancor più – dal punto di vista iconologico, filosofico e culturale in genere, per le connessioni imprescindibili che il pensiero ritmico della danza, il colore del suono e quella stessa idea spaziale della partitura musicale portano il pittore ad avere sempre presenti in tutto il suo atto creativo sul versante figurativo. Da quando nel 1861 la musica fu bandita dalla formazione umanistica delle scuole italiane, con il primo governo post-unitario, quell'assenza ha fatto mostra di sé in tutta la cultura italiana (si pensi come, al Liceo Classico, non sia minimamente prevista una materia come Storia della Musica). Ancor più eroiche appaiono dunque quelle acuminatissime personalità, come Colacicchi, Dallapiccola, Cavalli e vari altri, che per sensibilità e

intuizione artistica pongono il loro genio creativo dentro l'alveo contaminato delle arti tutte: lo *spazio* e il *tempo* si mescolano in loro, come forse accadde nella mente divina al momento dell'origine di tutte le cose.

### 3. FIGURE RITMICHE, FRA LUCI E OMBRE, DELLA DANZA FRA APOLLO E DIONISO

*La musica!* Argomento pregnante dunque nella vita e nell'opera di Giovanni Colacicchi, a tal punto che l'intera mostra è sorta da questo tema, grazie a un progetto nato nel settore delle ricerche di Musica e Arti figurative del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut<sup>80</sup>, e un'intera sezione è dedicata a essa.

Nel mezzo della sua vita artistica, all'apice della maturità e del massimo impegno intellettuale, Colacicchi realizza il proprio manifesto: *l'Allegoria della danza e della musica per un cinematografo*, opera che per mezzo secolo ha accolto il pubblico del Cinema Gambrinus e che da poco è entrata nella collezione dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, che l'ha salvata da sicuro espatrio quando i locali del cinema hanno cambiato destinazione d'uso<sup>81</sup>. Il titolo dell'opera (come molto spesso accade) ha subito vari passaggi, e il titolo più comunemente usato, anche per praticità, è stato *Allegoria per un ci-*



*nematografo* (figg. 37, 39). Ma la centralità della danza nel pensiero del pittore, in questo olio esplicitata al massimo grado, ci porta a definire il nome esatto con cui l'opera va denominata.

L'opera è una citazione dalla Villa dei Misteri di Pompei, a sua volta allegoria del mistero dell'arte (fig. 37 bis). È il velo che determina la citazione, senza velo potrebbe essere una qualsiasi figura danzante: la citazione è un richiamo al classico, al sud, al mare, ai ritmi marini. È il trionfo delle arti unite in un'ottica "vasariana". Susanna Ragionieri è convinta che «l'artista abbia voluto far dono alla città di un'opera il cui tema centrale si identifica con una rappresentazione dell'atto stesso del vedere, nel suo carattere creativo, immaginativo e visionario, vera e propria sorgente per ogni attività artistica».

Tutta la filosofia di Colacicchi sull'unione delle varie arti raggiunge qui il suo massimo splendore: il rapporto fra le diverse discipline, riunite dalla decima musa che nasce nel Novecento, il cinematografo. Ma per settant'anni è la danza ad accogliere, in tutte le sue opere, le movenze di ciascuna figura. «Colacicchi lavorò a questo pannello nel suo studio dell'Accademia, circondato dagli studenti. Verso ottobre l'opera era finita e Raffaello Franchi ne dà subito notizia in un giornale fiorentino annotando tra l'altro: "Vi sono nelle grazie del Foscolo due versi [...]. Dicono: "Ma se danza, vedila!" E chi non vede rampollare viva la statua da codeste parole? Colacicchi ci rioffre la medesima statua viva. In effetti il gusto per l'immagine articolata, vivo arabesco di forme e di volumi, sembra essere molto presente nel Colacicchi di questo periodo, forse in dipendenza dell'interesse per il Pollaiuolo e per i pittori del primo Rinascimento e che egli andava accostando in un clima berensoniano»<sup>82</sup>. D'altronde lo stesso Berenson, riferimento intellettuale di prima grandezza per Colacicchi, teorizza la sintesi dei diversi linguaggi artistici: «tutte le arti, la poesia, la musica, il rituale, le arti visive, il teatro, debbono operare, singolarmente e insieme, per creare l'arte più comprensiva di tutte, una società umanizzata, e il suo capolavoro, l'uomo libero»<sup>83</sup>.

L'opera propone, come scrive Silvestra Bietoletti<sup>84</sup> «un'immagine di solare lirica serenità: dinanzi all'ampia distesa del mare, alcune figure assistono, ammirate, alla danza



— Fig. 38. Giovanni Colacicchi, *Studio per "Fine d'estate"*, primi anni Trenta, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



— Fig. 39. Giovanni Colacicchi, Particolare dell'*Allegoria della danza e della musica per un cinematografo*.





— Fig. 40. Giovanni Colacicchi, *Melancholia*, 1924, olio su tela, cm 177,5x150,5, Collezione privata (cat. 54).

di giovani nudi le cui ombre si proiettano con delicatezza su un muro. In una Firenze che ancora recava ben visibili i danni della guerra, la “proporzione armonica” di quell’allegoria del cinema in grado di risvegliare consolanti sentimenti di affabilità nei confronti della natura e dell’uomo, era una chiara testimonianza dell’impegno civile del pittore, che in lui non poteva scindersi dall’arte intesa come elevata espressione di bellezza, anche morale. [...] Fra le arti allora considerate vi era anche la danza, forse la più antica», su cui Colacicchi si sofferma in un celebre testo<sup>85</sup>. La danza, d’altronde, non poteva non essere motivo centrale di un artista che si definiva «figurativo di stretta osservanza»<sup>86</sup>. Mirrella Branca<sup>87</sup>, da parte sua, sottolinea lo “spirito di modernità” di questo lavoro, nel quale «i corpi umani in movimento nell’esprimersi secondo l’arte più antica resa ‘altra’ nel suo proiettarsi nelle ombre, recano un dinamismo tendente all’astratto». Non era per Colacicchi la danza una serie ininterrotta di punti che formano quasi delle costellazioni?<sup>88</sup>

«Al di là quindi dell’evocazione foscoliana nel bel nudo di Flavia al centro, genio della Danza con il velo teso come una falce d’argento<sup>89</sup>, le tre danzatrici diventano fotogrammi»: un omaggio dunque al cinema e alla compagnia di vita, in una variegata allegoria delle arti che, con una bella intuizione, Branca associa alla grazia dei giocolieri di Picasso che danzano. L’opera occupa un posto preminente nel pensiero creativo del pittore, un manifesto del suo pensare la pittura a cavallo fra le arti; Flavia, ormai imprescindibile figura, ha un posto di rilievo in questa emblematica *Allegoria*: il suo è «un assolo nella danza antica riflessa sul muretto», la materializzazione della «materia che l’arte muove e organizza [...] forse l’Arte più antica, la prima nata quando l’uomo, dominato o cessato il suo pianto [...] si tese a tutto l’universo», che Cristina Frulli associa ai tragici *Nudi* affrescati da Masaccio, ammirati anche per quella temporalità musicale dei «gesti ritmati e consapevoli dello “svelarsi dei corpi” [...] solenne offerta, cambiamento di sé e viva responsabilità interiore»<sup>90</sup>.

La categoria del “tempo”, cioè la musica, dà inizio alla grande stagione di Colacicchi, che si affaccia sulla scena con un’opera che appare come l’impaginazione di una propria personale metafisica: *Melancholia*. Interno con figura nel quale «sembra specchiare alla rovescia il mito d’una metamorfosi biblica [...] un’atmosfera in chiave di misterioso silenzio, di tesa solitudine [...] pura suggestione geometrica [...] da una porta aperta la prospettiva introduce all’infinito assiomatico dell’ombra»<sup>91</sup>. Ha ragione Raffaello Franchi: è lo stesso Colacicchi a confermare questo interesse assoluto: «È la prospettiva, capisci? Quella che Paolo Uccello sognava di notte e diceva dormendo: “Come è bella la prospettiva!”. E la moglie che gli dormiva accanto si svegliava e lo scuoteva infuriata e gelosa credendo che si trattasse d’una donna. Anche io sono innamorato della prospettiva ora!»<sup>92</sup>.

*Melancholia* è una delle prime tele di Colacicchi (figg. 40-41), già capolavoro, ed è appunto di musica che parla questo lavoro giovanile, la cui idea primigenia nasce – come ricorda Flavia nei suoi appunti – due anni prima con *Lo Studio* (fig. 42), del 1922, che è una sorta di lavoro preparatorio. La tela, iniziata nel 1923 nel piccolo studio di Borgo San Jacopo, viene terminata nel 1924 nel nuovo





— Fig. 41. Giovanni Colacicchi, *Studio per "Melancolia"*, 1923, matita su cartoncino, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 108761 (cat. 55).



— Fig. 42. Giovanni Colacicchi, *Lo studio*, 1922, olio su tela, cm 62x51,5, Collezione privata.

*atelier* di Viale Volta<sup>93</sup>, e subito esposta a Firenze al Premio Ussi nell'ottobre 1924. La piccola stanza sull'Arno, già dipinta nel 1922, si anima ora di una figura di donna dalle palpebre abbassate, "fissata" come statua sopra un piedistallo, che non guarda perché l'artista non ha necessità degli occhi per vedere: chiara evocazione di Giorgio de Chirico, a cui vanno aggiunti gli ascendenti ricordati dallo stesso Colacicchi per questa indeterminata evocazione poetica che abbraccia Quattrocento e Novecento: «Si parlò d'influenza de-chirichiana, e io non ho ragione di negarla. Ma le fonti di quel dipinto sono da ricercarsi piuttosto in Dürer e in alcune tavolette allegoriche di Giovanni Bellini»<sup>94</sup>. Commenta Laura Corti: «E come dargli torto, pensando all'*Allegoria delle vanità* del Giambellino nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, della quale la sua opera giovanile risulta letteralmente una parafrasi, con la figura femminile sul piedistallo, la luce che penetra dalle aperture a destra e il riflesso del globo di vetro, in Bellini uno specchio convesso»<sup>95</sup>. Raffaello Franchi, nel vedere il dipinto ancora nello studio, aveva evidenziato l'uso da parte del pittore dell'antica regola armonica della sezione aurea: «la massa dei riguardanti dalla destra sta nella stessa proporzione nei riguardi della striscia di muro con sopra le ombre che questa nei riguardi di tutto lo svolgersi della danza»<sup>96</sup>.

Il collegamento alla musica nasce dall'idea del tempo che contraddistingue l'omonimo capolavoro di Dürer: così come il tempo è la

categoria alla base dell'essenza musicale, nello stesso modo si insinua nel pensiero costitutivo della *Melancolia*: la sfera, gli occhi chiusi che tanto rimandano al manichino senza occhi di de Chirico, tutto converge nel rapporto fra tempo e spazio di una clessidra che scorre immutabilmente immobile, e si snoda nel contrasto fra la flessuosità della figura femminile e la rigorosa geometricità che è tutt'attorno a lei. Ricorda Ragonieri che nel «1922, poco prima dell'ideazione di quest'opera, Franchetti lo aveva condotto a visitare gli affreschi di Hans von Marées nella stazione zoologica di Napoli, e una tale esperienza estetica vissuta accanto al maestro si era rivelata per Colacicchi importantissima. In quelle immagini luminose, fatte di ariosi spazi azzurri fra cielo e mare, abitate da figure di marinai e pescatori, ciò che aveva attratto subito l'attenzione del giovane era stata proprio l'allusione indefinita e sottile, ottenuta senza alcun riferimento mitico preciso, a una classicità tutta ideale e sognata. Così l'accenno a un bronzo greco visto a Napoli, che egli volle poi immettere nel nudo teso e lucente della *Melancolia*, può essere inteso come un'evocazione alla Marées»<sup>97</sup>.

Dalla natura "quasi araba" di Franchetti egli apprende «l'espressione di un mondo attraverso i suoi misteri cromatici»<sup>98</sup>, e in quest'opera ritroviamo tutte le tematiche che saranno al centro del pensiero creativo di Colacicchi: *musica e luce*. Colacicchi canta dipingendo, e il canto sembra il *medium* per tradurre il pensiero creativo in concreta fi-

— Fig. 43. Giovanni Colacicchi, *Natura morta con cupolina di fragole e strumento musicale*, 1928, olio su tela, cm 38x65, Collezione privata (cat. 56).



gurazione; in lui la luce è essa stessa un'idea sonora e ritmica. Anche in questo caso il titolo ha subito varie formulazione: con l'ausilio degli eredi, l'occasione della mostra è utile per riportarlo all'originale *Melancolia*, accenno all'al di là – evocato nel quadro dalla porta aperta – e lontano dalla deriva romantica dell'abusata "malinconia". Si tratta di un'opera musicale anche perché in essa viene evocato lo spazio, come sempre accade nelle arti che non vivono nello spazio (la scultura non avrebbe mai bisogno di evocarlo, poiché è insito in lei); similmente nella sequenza di note via via più acute che Verdi usa nel *Requiem* quando entrano le trombe dell'*Apocalisse*, siamo di fronte a un effetto che non è altro che prospettiva. *Melancolia* apre ufficialmente un percorso fatto di spazi am-

pi abitati dalla luce e segnati dalla presenza metafisica, che ritroviamo nel Colacicchi di altre opere straordinarie a essa riconducibili, con aperture scenografiche sapientemente divise da luci e ombre, come *Piazza Santa Trinita* del 1923, *Piazzetta Santa Maria* del 1926, *Piazzetta Bonifacio VIII* del 1927<sup>99</sup>, tutte piazze dove il respiro è ampio e il tempo dilatato, forse ulteriori evocazioni di quell'estasi dechirichiana dell'estate 1913 a Piazza Santa Croce. Nel 1925, il pittore-poeta scrive una poesia dal titolo ancora una volta musicale, *Canzonetta*, colma di visioni di luce, orizzonti, marine argentee, ovvero spazi grandi, silenziosi e metafisici. Nel dubbio delle strade ancora da intraprendere, capita di pensare al primo Colacicchi nel suo apparire, in certi tratti, metafisico a Firenze, umanista ad Anagni (terra arcaica dalla luce violenta, dalla natura severa, dal sole che genera e uccide, la *Grande Madre*): col tempo l'umanesimo sottenderà tutto il suo pensiero, senza eccezioni.

Dallo studio all'aria aperta: qui il suono che nello studio era interiore si fa palese. *Natura morta con cupolina di fragole e strumento musicale* (figg. 43-44) è forse il primo lavoro dove si esplicita concretamente la raffigurazione di uno strumento musicale, uno strumento pastorale, una sorta di oboe doppio a doppia ancia (legata ai due fili) con un corpo a doppia canna che termina con un piede probabilmente in corna di bue, imparentato alla lontana con l'*aulos* greco. Le due

— Fig. 44. Giovanni Colacicchi, *Studio per la Natura morta della collezione Castelnuovo-Tedesco con strumento musicale*, anni Venti, matita su carta, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



canne hanno ciascuna cinque fori come normalmente si trovano nelle *launeddas* sarde (ma le *launeddas* hanno tre canne e non sono generalmente inserite in corna di bue)<sup>100</sup>. Ciò è comunque testimonianza della vicinanza con la costa nordafricana di questa sorta di cornamusa araba acquistata a Tunisi o Dakar in occasione del primo viaggio di Colacicchi nel Nordafrica e ridotta in frantumi quarant'anni dopo da un cucciolo di casa, un collie di nome Star, di proprietà del figlio Piero (fig. 45). Uno strumento evidentemente particolarmente caro al pittore, tanto da essere riprodotto, oltre a questa *Cupolina di fragole*, anche in due diversi lavori preparatori per una *Natura morta* destinata all'amico Castelnuovo-Tedesco<sup>101</sup>, e in una ulteriore, straordinaria *Natura morta africana con amorino* (fig. 46). Insomma, Colacicchi ha dipinto molte volte questo strumento musicale, fino a che il cane non l'ha mangiato.

Dell'opera abbiamo notizie, ancora una volta, grazie a Susanna Ragionieri: «Nel gennaio del 1929 Colacicchi intraprese insieme all'amico scalatore Rand Herron un viaggio nel Mediterraneo con tappe a Siracusa, Malta, Tripoli, Tunisi e Cagliari. Erano i luoghi amati da Franchetti nei quali, lontano dal frastuono della città, sembrava possibile inseguire sogni di solarità e bellezza, respirare profumi di miti sorti naturalmente dalle rocce e dal mare. Nel gruppo di nature morte dipinte dopo il ritorno, un riflesso di quel mondo sembra brillare ancora nelle conchiglie, nei marmi, nelle rose. E sullo sfondo la trasfigurata campagna anagnina»<sup>102</sup>. A Tripoli abitava peraltro Mario Colacicchi, un parente del pittore e primo sindaco di Anagni dopo la guerra.

Dalla musica della natura alla musica che è tutt'uno con le origine dell'uomo. *Orfeo*: la musica nella sua accezione mitologica! Colacicchi vi riversa – mutuandoli dal paesaggio anagnino – una grande luce diurna o un intenso chiarore lunare (fig. 47). L'ideale classico è per lui un vero faro e rappresenta uno speciale momento di grazia: quest'opera costituisce un punto di avanzata maturità della sua produzione artistica. I colori violenti della natura anagnina si riversano nei veleni lunari della dionisiaca ebbrezza, dove tutto è canto, in una divisione in due parti della tela: la danza infernale delle baccanti sullo sfondo e, in primo piano il corpo senza vita del mi-



— Fig. 45. Giovanni e Flavia, con Piero, Francesco e il collie Star, che si ciba di strumenti musicali.

tico cantore: quasi una vita senza corpo. Flavia nota che *Orfeo* fu visto con molto interesse da Giorgio de Chirico, che sembra l'abbia apprezzato in modo particolare. Annota ancora che il quadro fu eseguito tutto d'un fiato, senza modello e sopra una tela già dipinta nel 1931 a Firenze nello studio di Piazza Donatello. Sono gli anni dell'amicizia con Mario Castelnuovo-Tedesco, che nel 1930 musica *Sei Odi di Orazio* dedicandole a Colacicchi. L'anno successivo lo stesso musicista porta in scena alla Scala di Milano *Ditirambico di Bacco in Toscana*, con allestimenti disegnati proprio da Colacicchi (fig. 48).

Suggestioni di un mondo classico alle origine della figura e del canto che diventano un collante nello scambio intellettuale fra i due e porta, sul versante figurativo, a questa immersione dentro un mondo dionisiaco nel

— Fig. 46. Giovanni Colacicchi, *Natura morta africana con amorino e strumento musicale*, 1938-1940, olio su tela, cm 41x60,5, esposto alla Celebrazione Bicentenario Stradivariano, Cremona, maggio-ottobre 1939, Collezione privata.







— Fig. 47. Giovanni Colacicchi, *Orfeo*, 1931, olio su tela, cm 100x150, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi (cat. 58).

quale il canto – così vicino alla natura del pittore – ha parte preminente nella storia mitologica dell'uomo. Ricorda Ragionieri che non era la prima volta di Colacicchi su questo terreno: «nel 1928 aveva affrontato una *Morte di Camilla* ora dispersa, e sempre nello stesso anno aveva pensato a una *Moglie di Loth* che era giunto a impostare sulla tela ma che aveva poi dovuto abbandonare, vinto dalle difficoltà (l'avrebbe ripresa vent'anni dopo, nel 1949). Si trattava tuttavia di tentativi rimasti isolati e ai quali, come a cercare l'appoggio di un terreno ormai conosciuto, avevano fatto séguito molti paesaggi anagnini. Dar forma vitale al mito restava comunque uno dei più accesi desideri di Colacicchi e intorno al 1930

— Fig. 48. Giovanni Colacicchi, *Bozzetto per la scenografia de "Il Bacco in Toscana"* di Mario Castelnuovo-Tedesco, rappresentato al Teatro alla Scala di Milano nel 1931.



l'idea di coniugare le solenni cadenze arcaiche della terra anagnina con l'immagine umana portò a quella *Nuda* (esposta alla Biennale e della quale rimane oggi la sola fotografia) che riversava fra le zolle umide di una trasfigurata campagna anagnina tutta l'erotica ebbrezza e che può dirsi il diretto antecedente di questo *Orfeo*. Che in modo più compiuto recupera e dà forma a quell'inquieta "gioia del tragico" di nietzschiana memoria, già annidata negli incombenti cieli azzurri dei paesaggi degli anni Venti e ora espressa dalla folle ebbrezza dionisiaca delle baccanti inebriate dal sangue del mitico cantore»<sup>103</sup>. Anche quest'opera si ricollega alla musica che il tema ha generato. Ricorda Giovanna Uzzani: «Terzo atto, scena prima: oscura spelunca e tortuoso labirinto dell'Ade, sterpi e piante selvagge, odore di mirto arso. Orfeo canta la sua disperazione nell'aria più famosa dell'opera, la struggente "*Che farò senza Euridice?*" Le note di Cristopher Willibald Gluck, escono dalle finestre della casa del pittore, sulle pendici di Sesto Fiorentino, passato il convento della Quietè, sfiorano le siepi di bosso e di giaggiolo, i rami di rosa canina, il tavolo di pietra sotto al fico, fino a spersersi nella strada bianca. Questo il mio primo ricordo di casa Colacicchi»<sup>104</sup>.

*Orfeo* è talmente importante anche agli occhi del suo autore, da diventare l'inizio di un ciclo che vede nascere subito dopo, con lo stesso impianto "dionisiaco", altri straordinari lavori come *Amazzoni ferite*, *Fine d'estate*, *Niobe*, o anche di venti anni posteriori come *L'ebbrezza di Noè* (fig. 49). La partenza per il Sud Africa, di lì a poco, cambierà gli orizzonti: Colacicchi attingerà la musica dalle conchiglie oceaniche, mentre il cielo di Cape Town sarà di un azzurro ben diverso da quello di Anagni. Dioniso lascerà spazio per lungo tempo ad Apollo, in opere in cui ritorna la geometria severa della sezione aurea.

Ricollegandosi ai riti dionisiaci di venti anni prima, nel cui alveo tematico aveva realizzato *Orfeo*, *Amazzoni ferite*, *Fine d'estate* e *Niobe* (un ciclo attraversato dall'idea del "tempo" che trascorre, dall'irreversibile passaggio dei giorni e delle stagioni, con l'uomo e la sua essenza "umanistica" al centro di ogni progetto compositivo: «Una specie di furibonda corre alla vita al sole e alla morte»<sup>105</sup>), Colacicchi ripropone ora *L'ebbrezza di Noè*,



Fig. 49. Giovanni Colacicchi, *L'ebbrezza di Noè*, 1955, olio su tela, cm 97x155, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi (cat. 68).

quando ormai – siamo alla metà degli anni Cinquanta – egli torna al tema biblico del Noè ebbro: «Ho voluto portare l'episodio biblico in una luce d'aria aperta e di caldo sole autunnale» afferma egli stesso in occasione della mostra romana del 1980. Un tema che lo ricollega anche a Giovanni Bellini (già evocato per la sua *Melanconia*), a Giorgione e a Michelangelo: ma a differenza loro, Colacicchi – sempre legato al tema della musica – invece di un vigneto, come fa Bellini, o di una brocca e una tinozza come fa Michelangelo – decide di porre accanto a Noè un flauto dolce: nulla più del suono può portare a ebbrezza.

Un particolare musicale mai notato in precedenza: «l'approdo è "il mito veduto con gli occhi", quella "superiore naturalezza", desiderato incontro di "effimero e di eterno" che egli da sempre andava ricercando e di cui al tempo, critico de "La Nazione", ritrovava le tracce nella pittura di Giorgione. La luce della pala di Castelfranco, "dorata come in una giornata di fine estate [con] le ombre che si affievoliscono sotto gli alberi lontani [e il] fresco del vento che ha portato la nuvola" sembra infatti essere stata nella mente di Colacicchi mentre dipingeva Noè»<sup>106</sup>. La luce è ancora protagonista.

Colacicchi impiega alcuni mesi per completare il lavoro, servendosi come modelli dell'ormai anziano e fedele Vico Taddei (che aveva già posato per la *Niobe* e per il *San Sebastiano*) per la figura di Noè; quanto a Cam, Sem e Jafet: uno è suo figlio Piero, un altro è

una figura d'invenzione (forse lo stesso figlio Piero, rielaborato), il terzo è lo stesso pittore che – in un ulteriore autoritratto trasfigurato – si cala nei panni di uno dei figli di Noè. L'utilizzo della sezione aurea è qui parzialmente attenuato, come sempre nel contesto dell'emotività dionisiaca: sulla sinistra un quadrato di lato uguale all'altezza del quadro racchiude Noè e i due figli "buoni"; il suo lato orizzontale a destra finisce sulla verticale che incontra la mano aperta del figlio e il ginocchio di Noè; sulla destra un rettangolo il cui lato maggiore è verticale, cioè l'altezza del quadro, e in cui il lato minore è la sezione aurea del maggiore, racchiude Cam. Quadrato e rettangolo si sovrappongono di poco. Il quadrato, che è di lato novantasette centimetri, è scandito da triangoli e rettangoli, ma in tutto il quadro le misure delle figure geometriche non sono sempre esattissime. Si nota anche un arco, importante, che unisce le teste. Significativi infine i rapporti generali tra vuoti e pieni: questi ultimi hanno valori complementari rispetto ai vuoti rendendoli quindi, compositivamente, quasi altrettanto importanti, seguendo in ciò la lezione di Fidia, rivisto forse anche attraverso Hildebrand<sup>107</sup>. Non diversamente da come la pausa è importante nell'articolazione di una frase musicale.

Per lunghi anni, dal 1912 in poi, Arnold Schönberg porta avanti il progetto dell'oratorio *Die Jakobsleiter* (*La scala di Giacobbe*), con presupposti ben precisi: «Da molto tempo vorrei comporre un oratorio, il cui



Fig. 50. Giovanni Colacicchi, *Giacobbe e l'angelo*, 1933, olio su tela, cm 160x200. Collezione privata (cat. 60).



contenuto dovrebbe essere: come l'uomo di oggi, che è passato attraverso il materialismo, il socialismo, l'anarchia, che è stato ateo, ma in cui tuttavia è rimasta una piccola traccia dell'antica fede (sotto forma di superstizione), come quest'uomo moderno affronti Dio e alla fine arrivi a trovarlo e a credere. Imparare a pregare!»<sup>108</sup>. Il compositore ritornò sul progetto, a più riprese fino al 1944, senza però portarlo a compimento<sup>109</sup>. Il simbolo centrale dell'opera è quello biblico della visione di Giacobbe (capitolo 28 del I libro – *Genesi* – del *Pentateuco*): «Giacobbe fece un sogno; ed ecco gli apparve una scala appoggiata sulla terra, la cui cima toccava il cielo; ed ecco gli angeli di Dio, che salivano e scendevano per la scala. E il Signore stava al di sopra di essa». Nell'oratorio di Schönberg il protagonista è l'arcangelo Gabriele che sta presso il trono divino e passa in rassegna le anime che sfilano davanti a lui. Dalla massa anonima emergono alcune voci: Gabriele le interroga sui loro destini individuali e ne mostra loro la limitatezza. Solo l'espiazione e la preghiera possono avvicinare l'uomo a Dio innalzandolo fino all'apice della scala. Il significato filosofico e religioso del racconto

potrebbe essere così riassumibile: l'uomo, stretto fra infinità incomprensibili, *spazio* e *tempo*, può ascendere i gradi della scala divina, attraverso il miracolo della preghiera, passando dalla materia alle altezze somme dello spirito. Bussate e vi sarà aperto<sup>110</sup>.

Esattamente nel 1933, Thomas Mann dava alle stampe il romanzo biblico *Giuseppe e i suoi fratelli*, un volume che diventa una lettura frequentatissima e ripetuta per alcuni personaggi della Firenze di quegli anni: Colacicchi e Dallapiccola in testa. Il compositore conoscerà anche personalmente lo scrittore tedesco con cui ci saranno scambi di dediche in rispettive opere. Non dimentichiamo poi che Laura Dallapiccola, dal canto suo, divideva il mondo in due categorie: «chi ha letto *Giuseppe e i suoi fratelli* e chi non lo ha letto», come ricorda l'autore di questa nota per testimonianza diretta.

Non ci sono documenti utili a ricondurre le due imponenti opere bibliche di Colacicchi – *Giacobbe e l'angelo* del 1933 e *La scala di Giacobbe* (chiamata anche *Il sogno di Giacobbe*) del 1949-1958 ad Arnold Schönberg o Thomas Mann, ma sarebbe strano che, nell'assidua frequentazione fra il pittore e



Dallapiccola, non siano venute alla luce tali tematiche, anche considerando la frequentazione triangolare dello stesso Dallapiccola con i due grandi tedeschi. Il pittore commenta il lavoro con parole che, indirettamente, ne collegano la genesi ai capolavori musicali e letterari di Schönberg e Mann: «un tentativo di trascendere il fisico succedersi del tempo»<sup>111</sup>. Non va poi dimenticato che fra il '33 e il '34 Flavia vive a Monaco di Baviera, dove legge Mann in lingua originale e dove viene raggiunta due volte da Giovanni. Altri motivi non secondari che portano a un collegamento con i suoi due grandi dipinti.

Colacicchi lavorò a *Giacobbe e l'angelo* dall'estate del 1933 all'aprile del 1934, quando – ormai pronto per essere presentato a Venezia – così lo descrive a Flavia, che si trovava a Monaco, fuggita da quell'amore che presentava ancora un'intera "scala" di ostacoli: «Quanto al Giacobbe lo sai già: il panno intorno all'uomo è viola scuro, il cavallo grigio storno, il vestito dell'angelo (nella fotografia si vede male) è grigio chiaro viola, i capelli biondo scuri. Il cielo è azzurro-grigio rosato, e il terreno d'un verde tenero intonato esso pure per mezzo di rosso veneziano. L'intonazione generale è piuttosto fredda mattutina, ma c'è come una seconda intonazione rosata che unisce tutto il quadro, ma non è facile avvedersene perché è molto nascosta, come una nota continua che funziona nell'armonia generale d'una musica ma non s'avverte. A meno che non ci si metta accanto una cosa decisamente fredda e verde»<sup>112</sup>. Aggiunge, in una lettera del 13 maggio, che «Venezia non mi vedrà più tanto presto per ragioni di mestiere» (fig. 50).

Contemporaneo della *Moglie di Loth*, anche *La scala di Giacobbe* ebbe una esecuzione travagliata: gli angeli al centro della scala furono infatti completamente ridipinti nel 1958; le loro vesti mutate in abiti moderni. Colacicchi immagina la visione nella vallata fra Anagni e i monti Lepini, imbevuta di luce lunare; fra Giacobbe e la scala si stende un prato fiorito di piccole calle bianche, che l'artista aveva visto in Sud Africa. Giacobbe ha accanto a sé il bastone, attributo del pastore ma anche del viandante e dunque allusione a quel senso di nomadismo che per anni aveva accompagnato l'artista (fig. 51).

Anche se la figura centrale ebbe per modello l'amico Ennio Bruni, Colacicchi – alla



maniera rinascimentale – volle dare al volto di Giacobbe i propri lineamenti, «quasi che la vicenda del personaggio biblico fosse l'eco ri-

— Fig. 51. Giovanni Colacicchi, *La scala di Giacobbe*, 1949-1958, olio su tela, cm 127x127, Collezione privata (cat. 67).



— Fig. 52. Giovanni Colacicchi, *Nudo di Flavia: Studio per la Niobe*, Innsbruck, 1933, inchiostro su carta, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



Fig. 53. Giovanni Colacicchi, *Studio per "Giacobbe e l'angelo"*, 1933, matita e inchiostro su carta, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



Fig. 54. Giovanni Colacicchi, *Studio per "La scala di Giacobbe"*, 1946 ca., matita e penna su carta, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



Fig. 55. Giovanni Colacicchi, *Santa Maria Egiziaca*, 1933, olio su tela, cm 104x117, Collezione privata (cat. 61).

flessa e ingrandita di una propria situazione interiore, come si legge in una poesia di allora dal titolo *Ho combattuto con l'angelo*<sup>113</sup>, un vero autoritratto biblico che canta col volto di Giacobbe (figg. 53-54). Una conferma indiretta del legame fra la vicenda biblica e il turbamento amoroso che legava Giovanni e Flavia, intenti a cercarsi, a fuggirsi e a cercarsi ancora: non casualmente Giovanni le scrive: «Così posso vederti [...] come un angelo che appare e compare»<sup>114</sup>; «Perché non vieni un po' più spesso a trovarmi in sogno?»<sup>115</sup>. Il volto dell'angelo assume infatti i lineamenti di Flavia, come essa stessa rivela nei suoi appunti. Spesso Flavia si presta a fare da modella: per *Susanna*, per le tre figure della *Niobe* (realizzate in seguito ai disegni preparatori fatti a Innsbruck, dove Giovanni la raggiunge nei primi mesi del '34, fig. 52), per la figura di mezzo dell'*Allegoria* del Gambrius, per alcuni grandi *Nudi* (uno di essi col paesaggio di Camaiore per sfondo), per *La scala di Giacobbe*, per il dipinto di *Forio d'Ischia* (i pescatori; l'altra figura è il figlio Piero). Per *La doccia a Ponza* il modello non era Flavia ma suo figlio Francesco, ma evidentemente Giovanni ne cambiò le sembianze trasformandolo in un ulteriore subliminale ritratto di Flavia.

Sempre in ambito biblico si iscrive *Santa Maria Egiziaca*, opera dai colori tanto tenui da non rendere possibile all'epoca una foto di accettabile qualità, che il pittore avrebbe voluto mandare a Flavia a Monaco di Baviera, e che fu molto apprezzata da Fe-





lice Carena: il tema è messo in musica anche da Ottorino Respighi, con un titolo che elide la parola “Santa” e lascia semplicemente *Maria Egiziaca* (figg. 55-56). Sembra un quadro frutto di un grande travaglio interiore, nel quale la prostituta poi convertita è circondata da tre uomini e, nonostante sia di spalle, sembra accecata dal bagliore che, dall’orizzonte, invade tutto il mare con la sua luce: è Dio che sta per invadere l’anima della grande peccatrice. La barca è lì, in attesa di partenze, o arrivi. L’immagine ferma il racconto al momento in cui, all’età di ventino-

ve anni, Maria incontra ad Alessandria un gruppo di pellegrini che si accinge a imbarcarsi verso Gerusalemme e, spinta dal desiderio di lasciare l’Egitto per vedere terre nuove, li segue, seducendoli uno dopo l’altro. Nessun documento né commento dell’autore rimangono dell’opera, neanche un rigo, e tale vuoto suona come un “silenzio assordante”, probabilmente motivo di una sofferenza generatrice che lascia a testimonianza la sola immagine del quadro. Sembra incunarsi nel tema l’idea della colpa, o di una colpa (di Giovanni? di Flavia?) talmente grande da dover essere bloccata in un lavoro di grandi impatto, di cui però nessuna parola verrà mai spesa a commento e genesi di un lavoro di tali proporzioni: «Malgrado quanto io devo soffrire, non voglio giudicare chi mi ama»<sup>116</sup>. È l’epoca in cui Flavia – che è ritratta nelle vesti della protagonista – fugge a Monaco di Baviera; è l’epoca che prelude al successivo viaggio in Sud Africa di Giovanni, che è l’evidente risposta di lui al viaggio di Flavia. È il riflesso di un’anima senza più cromia, forse a causa delle gravi lacerazioni spirituali.

A differenza dei paesaggi di Colacicchi, che profumano dei campi aperti e delle valli di Anagni dove il pittore dipingeva *en plein air*, opere come queste di argomento biblico fanno pensare a lavori condotti dentro le mura dello studio, dove alla pennellata fan-

— Fig. 56. Autoscatto di Giovanni Colacicchi al lavoro per *Santa Maria Egiziaca*, 1932, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



— Figg. 57-58. Giovanni Colacicchi, a) *Studio per la figura maschile (Vico Taddei) de “La moglie di Loth”*, 1948 ca., inchiostro su carta. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 108763; b) *Studio per la “La moglie di Loth”*, inchiostro su carta, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.





— Fig. 59. Giovanni Colacicchi, *Studio dei ritmi per "La moglie di Loth"*, 1928, versione incompiuta, olio su tela, cm 150x150, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.

no da contrappunto riflessioni intrise di pensiero, biblico, filosofico e teologico.

I turbamenti amorosi portano Colacicchi ad abbracciare temi mitologici dal forte accento drammatico, come la superba *Niobe* tramutata in pietra dopo l'uccisione dei suoi quattordici figli (sette maschi e sette femmine) a opera di Apollo e Artemide, oppure temi biblici, come *La moglie di Loth*, tramutata in sale per un ordine contravvenuto. Ma anche il cambiamento di *Maria Egiziana*, che si trasforma da prostituta a santa eremita, entra di diritto in questo catalogo delle metamorfosi, vissute come conseguenza di un peccato. Difficile scandagliare il cuore dell'artista, ma tali espressioni costituiscono forse un diario personale, specchio delle traversie umane che un artista traduce con il linguaggio della propria creatività artistica (figg. 57-58-59).

Lo testimonia, ancora una volta, un lavoro come *La moglie di Loth*, la cui prima genesi rimanda al lontanissimo 1922, e una seconda al '28. Ripreso infine nel 1949, viene portato a compimento in quello stesso anno. È ben nota la vicenda biblica della donna che, contravvenendo al volere divino, si volta indietro a guardare e viene trasformata in una

statua di sale: acutissima l'intuizione di Colacicchi di lasciare coloratissimi i capelli biondo-rossicci che si stagliano sopra quel corpo congelato in una luce bianco-salmastra. Simboli che portano con tutta evidenza alla volontà di legare l'immagine ai vizi, alla corruzione e alla punizione di Sodoma e Gomorra. L'immagine è tutta rivolta alla drammatica vicenda biblica, ma con i monti Lepini sullo sfondo e un muricciolo a secco in primo piano poco in linea con l'architettura del tempo di Sodoma.

Oltre allo specifico luogo geografico del Mar Morto, vicino al quale si trovava Sodoma, che rimane per sempre un luogo salato e senza vita, torna qui il tema della Giustizia, come nel *Giudice di Locri*: non è forse un caso che il quadro, cominciato nel 1928, fu lasciato incompiuto, e poi ripreso solo dopo la caduta del Fascismo. L'opera è altresì legata a un momento particolare della vita privata del pittore, la separazione definitiva dalla prima moglie, che avverrà di lì a poco: solo la fine giuridica del primo matrimonio può permettere il secondo, quello definitivo, con l'eterna compagna.

È una delle opere che più di altre si può descrivere in termini musicali. Intorno all'unica verticale, organizzata in sezione aurea, e all'ovale formato dalle due figure, ultimo legame tra i due, schizzano in ogni direzione linee tutte dissonanti rispetto a quell'unica verticale a cui infatti non risponde neppure una orizzontale importante. Queste linee, che si potrebbero dire anche stridenti, traducono il frastuono, le urla e il correre convitato da tutte le parti degli abitanti delle due città – linee di una tragedia che avviene lontano, dietro mura che la nascondono, con gente inorridita e in preda al panico: similmente a quanto, secondo le descrizioni di Plinio il Giovane, successe a Pompei. Il muro ancora in piedi, uno spigolo verticale che divide la luce dall'ombra, e accanto lo spacco, centralissimo: la rottura anche nei rapporti tra Loth e la moglie, la donna che non regge alla disperazione nel sentire gli echi dello strazio che si è abbattuto sui suoi e si volta, impotente, contro il volere di Dio e contro le preghiere del marito, consuma essa stessa la propria tragedia. Il tutto accompagnato dal martellare ritmico del dramma, con le cadenze di una danza. Ecco quanto scrive Colacicchi sul retro di questo passaggio preparatorio del-

l'opera, nel quale la geometria va a fissare i canoni matematici della danza: «Studio del ritmo della composizione» (fig. 59). Un'idea temporale dell'immagine che esce dalla staticità dello spazio.

Ciò che maggiormente determina la musica dentro questo lavoro è infatti il ritmo di danza con cui è scandita la tragedia che avanza: Loth è in bilico fra il fuggire e il rimanere, un dubbio che lo trasforma in un ritmo di danza, che si collega strettamente all'*Allegoria della danza e della musica per un cinematografo* (realizzato l'anno precedente, nel 1948), e al lavoro preparatorio per quell'*Allegoria*, cioè *La Tragedia*. Un ritmo centrifugo che collega tutte le opere e le unisce musicalmente.

Con *La Tragedia*, lavoro preparatorio dell'*Allegoria*, di cui era una figura laterale, ci immergiamo nuovamente nel tema del rapporto fra le arti diverse<sup>117</sup> (fig. 60). Chiudiamo così circolarmente la descrizione delle opere musicali (tutte del 1949), ricollegandoci a quelle legate al tema della danza, cui appartiene anche *La moglie di Loth*. Come accade nella *Moglie di Loth*, anche nella *Tragedia* il contrasto tragico fra sole, bellezza e morte riprende quello della *Niobe*, dove incombe un Apollo dispensatore di vita quanto di morte: si rinnova nell'idea di danza come "solare follia". Una vicenda che rimanda, nell'animo di Colacicchi, a una poesia di anni prima da lui dedicata al suo maestro Franchetti, dove il poeta-pittore descrive un'immaginaria danza dell'artista da poco suicida. In quella speciale vertigine surreale si crea un vortice che permette a Franchetti di trasfigurare il mondo che lo circonda, raggiungendo la libertà<sup>118</sup>: «una specie di canto a due voci [...] governerà [...] l'arte di Colacicchi; e sarà un modo per sentire nel sangue quella musica degli opposti, quell'armonia dei contrari che Nietzsche vedeva alla radice dello spirito classico»<sup>119</sup>. Qui il pessimismo della forza è in bilico fra luce e ombre: echi nietzschane, ovviamente, che portano alle poetiche di opere dedicate a commedia, danza, musica, per convergere unitamente verso la tragedia: non va dimenticato che Colacicchi, anche grazie alla musica, è un profondo cultore della *Nascita della tragedia* di Nietzsche: il filosofo tedesco conduce per mano il pittore verso il grande spirito dionisiaco, con una ebbrezza, ovvero un'esplosione di emo-



Fig. 60. Giovanni Colacicchi, *La tragedia*, 1949, olio su faesite, cm 65x28, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi (cat. 65).

zioni incontrollate, che ritorna ciclicamente come un fiume carsico. *La Nascita della tragedia* sarà più tardi parzialmente ripudiata dal suo autore, attraverso un'autocritica in *Ecce Homo*: non diversamente, anche Colacicchi si rifugia, ciclicamente, nella pace apollinea. Il cammino parallelo fra la *Tragedia* e la società greca è continuamente ripercorso da Colacicchi con agganci frequenti alla grande mitologia: e come Nietzsche si chiede se non possa invece esistere una forma di pessimismo "nobile", anche Colacicchi, da parte sua, bilancia la stagione dionisiaca con un'altra – altrettanto importante – legata a opere profondamente apollinee, opposte e simmetriche alle altre, ovvero la realtà riprodotta attraverso costruzioni mentali or-

dinate. Da un lato l'ebbrezza svuotata di ogni ragione, dall'altro la magnificenza olimpica piena di forza vitale: percorsi di un contrappunto parallelo che accompagna il pittore lungo tutto il suo *iter* creativo e, come già detto, l'una espressa con libertà creativa, l'altra con razionale composizione geometrica. Energie contrarie e in totale opposizione dialettica, il mondo Apollineo e quello Dionisiaco trovano un equilibrio proprio nella *Tragedia*, suprema forma d'arte, che si concretizza nella realizzazione scenica dell'opposizione tra attore tragico e coro. La *Tragedia* di Colacicchi: la visione dolorosa dell'esistenza tipica del pensiero greco, che si riverbera in Nietzsche, la ritroviamo pienamente in queste opere di Colacicchi nelle quali il pittore traduce la propria estrema sofferenza interiore, in relazione al travaglio del passaggio da un primo matrimonio a un'unione diversa, e successivamente a un secondo matrimonio.

#### 4. FLAVIA: «L'ANGELO DI CARNE»

«Come ho pensato in questi ultimi anni a Colacicchi?», si chiede Carlo Del Bravo, trovando una risposta, anzi, “la risposta”, dentro i canoni di ciò che maggiormente si incunea nelle esigenze umane: la ricerca della bellezza (figg. 61-62).

Fig. 61. Flavia Arlotta e Giovanni Colacicchi a Baden Baden nel 1934, Firenze-Fiesole, Collezione Eredi Colacicchi.



“Sono un uomo siffatto”, disse una volta Colacicchi, “che non posso far trascorrere un giorno senza veder la bellezza”; e nello studio c'era il quadro di una nuda distesa su un promontorio contro il mare e il tramonto lucentissimi accecanti: ancora, lì vicino, le foto d'erbe e cespugli fatte d'estate sulla costa. Come ho pensato in questi ultimi anni a Colacicchi? Recuperando la sua pittura per un'audacia del gusto; poi, sentendola come incitamento saggio a un'esistenza libera e solare; ma ora i tempi sono maturati a che io possa intendere un valore critico in quella sua necessità di bellezza.

Nel 1927 Colacicchi prese a frequentare la grande casa fiorentina che era stata di Hildebrand, in piazza San Francesco di Paola: dentro a un riservato recinto, i cipressi, il podere in salita, le sculture, i nudi eroici nella sala della musica, lo studio – tutto ancora pieno della fede per una bellezza alta e intera nella libertà. Ascoltando guardando sentendo, vi riceveva la lezione di Hildebrand stesso, von Marées, Otto Greiner, Feuerbach, dei romantici tedeschi in Italia e in Grecia; infine, di Hölderlin e del giovane Goethe. E allora, le nature morte col flauto, le cave conchiglie, i relitti del mare; un Orfeo che muore nella notte variata dalle faci, la gioventù che si asciuga dall'ultimo bagno dell'estate, l'uomo grande che dorme all'aperto, un accadimento terribile fra spiaggia e macchia... Cioè: la bellezza e il respiro che si disperdono in una vita più ampia (nella nostra, in un'altra); irripetibile, ogni singolo momento della vita; la salute magnanima; la tragicità, contemplata<sup>120</sup>.

L'esistenza di Giovanni Colacicchi è segnata dunque dall'educazione alla bellezza, e il suo occhio di pittore riesce a captarla in tutte le sue forme. La bellezza selvaggia e violenta della campagna anagnina, popolata da fieri abitanti e caratterizzata da orizzonti ampi e colorati; la bellezza raffinatissima di Flavia Arlotta<sup>121</sup>, che conosce a Firenze il 19 febbraio del 1931<sup>122</sup>, prima allieva, poi compagna, madre dei suoi due figli, Piero e Francesco, e infine sposa<sup>123</sup>. Una sorta di adorazione per la figura umana e per la sua intima bellezza, quella di Colacicchi, che trova in Flavia oggetto e soggetto della bellezza stessa, una poetica fatta persona da contemplare e con cui condividere una vita pacata e silenziosa: «Tu lo sai, mi piacciono le donne,



mi piacciono le montagne i boschi e i fiori [...] tutte le cose belle mi piacciono. Ma non posso guardare più nulla ora senza desiderare te; di vederti, di toccarti, di andare insieme per la strada e vedere insieme come è bello il mondo. [...] la tua bellezza che adoro. Sei bella, eh!»<sup>124</sup>. Quell'«eh!» è un preludio alla gelosia, e infatti la lettera continua con richieste di notizie sugli spasimanti del momento...

Ci siamo conosciuti nel 1931, era venuta da poco a Firenze, perché voleva studiare pittura. Sua mamma era russa, e si trovava a Firenze con suo padre e suo fratello. Venne a prendere lezioni da me perché la preparassi all'esame di ammissione all'Accademia, dove avrebbe cominciato a studiare con Felice Carena<sup>125</sup>.

L'amore scoppia subito dopo, imperioso e travolgente. Un incontro che dal primo momento viene percepito da entrambi come ineludibile. Ma la condizione familiare di Giovanni, già sposato con Amalia Zanotti, rende la loro unione piena di sofferenza e di dubbi, e i due innamorati sono attraversati da crisi, abbandoni e ricongiungimenti: «Abbiamo anzi accettato una vita piena di difficoltà, e che ci farà molto faticare e soffrire»<sup>126</sup>. Così scrive, con disperazione eppure animato da speranza, subito dopo la partenza per il Sud Africa. Una situazione che porta entrambi a fare viaggi, solitari e chiarificatori: lei se ne va in Germania dal '33 al '34, dove viene raggiunta in due occasioni da Giovanni («Spero che qualcuno dei tuoi tanti Sigfridi vorrà prestarmi un paio di stivali»<sup>127</sup>). La lontananza è dura: «Proprio languisco d'amore, e questa turbolenta primavera non è affatto adatta per essere lontani»<sup>128</sup>, e dall'Italia le manda fiori per il compleanno. Al suo ritorno in Italia, è lui che «fugge» in Sud Africa, un viaggio che appare come una risposta a quello di Flavia. La stessa Flavia, che vive con evidente gelosia e sofferenza la condizione matrimoniale di Giovanni, dà a sua volta motivi a Giovanni per essere geloso: la sua bellezza, unita alla vivacità di una donna giovane e intelligente, sono motivo di innamoramento di molti che entrano in contatto con lei (a Monaco avrà non pochi spasimanti, e anche momenti di forte allegria «Mi piacerebbe sapere quali sono state le conseguenze "spirituali" dei tuoi stravizi. Scandalosa!»<sup>129</sup>). Lo stesso Onofrio Martinelli, ami-

co strettissimo di Colacicchi, ne è follemente attratto: sono curiose, in questo sodalizio a tre, le lettere d'amore di Giovanni a Flavia, con in appendice – nella stessa missiva – un messaggio, a volte un'intera pagina, di Onofrio, pieno di malinconico abbandono («Cara Flavia, a maggior spiegazione delle "due tragedie" dirò che l'una va considerata come l'espressione di un dolore scomposto, urlante gesticolante e solare (con largo spargimento di sangue, previo lancio di frecce) e l'altra come quella del dolore contenuto, raccolto in sé, meditativo e malinconico [...] non sia avara di notizie e si ricordi qualche volta di me»)<sup>130</sup>. Un sodalizio tanto forte da permettere a Giovanni, quando parte per il Sud Africa, di lasciare il suo studio a Flavia e Onofrio, che lo condivideranno per un anno. Già in precedenza Giovanni amava descrivere il suo lavoro a Flavia in lunghe e dettagliate lettere:

Il distacco è stato così violento [...]. Poiché veramente il senso della distanza, da che si è perduta di vista la terra, dopo Gibilterra, non è possibile più di sentirlo. La nave naviga in un mare che non finisce mai. [...] Fra un ora scenderemo a Dakar [...]. Pur son pieno di volontà e di speranza<sup>131</sup>.

Mia cara Flavia, è tutta la mattina che lavoro per te. T'ho fatto meglio che m'era possibile un disegno del mio quadro ora sulla tela [...] Così forse potrei raggiungere questo senso delle figure che passano dall'ombra alla luce. Le figure in primo piano saranno per metà nella luce, per metà nel sole. [...] Nel centro ci dovrà essere una gran luce solare<sup>132</sup>.

Colacicchi sta parlando della *Niobe*, ma le figure che passano dall'ombra alla luce sono un tema ricorrente che trova la sua apoteosi nella *Resurrezione della carne*<sup>133</sup>. E grazie a tali opere, parla d'amore a Flavia: «Io adoro gli "Angeli di carne". E tu mi ti riveli sempre più un angelo di carne»<sup>134</sup>. Egli medita costantemente, da filosofo e da artista, sulla resurrezione dei corpi, con profonda commozione per il timore della morte e per l'incertezza su ciò che ci attende dopo di essa<sup>135</sup>. L'artista è attento soprattutto alle proporzioni di luce e ombra, che il pensatore a sua volta elabora in riflessioni supreme.

La loro corrispondenza segue il ritmo dell'amore e della lontananza: le lettere a Flavia quando lei è a Monaco sono piene di poesia,



— Fig. 62. Giovanni Colacicchi, *Disegno di Flavia distesa*, carboncino su cartoncino, 1934 ca., Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 108771.

amore, desiderio, gelosia, ansia di rivederla, progetti, descrizioni di opere in lavorazione; dopo il ritorno di Flavia in Italia, le lettere spedite a Capri o a Napoli sono di ordinaria corrispondenza. Le poche lettere spedite infine dal Sud Africa sono disperate; i tempi sono diversi, la distanza geografica crea un vuoto pericoloso e si percepisce la paura del domani. Un futuro che va riconquistato al più presto, con il ritorno.

Giovanni e Flavia erano entrambi lettori delle opere di Thomas Mann, e in occasione della lunga assenza a Monaco di Flavia, alcuni dei suoi personaggi tornano comodi poiché permettono a Giovanni di descrivere la sua amata in contrasto con qualche personaggio maniano, e si evince tutta la gelosia dell'innamorato, ma anche la sua idiosincrasia per le cose oscure, lui cercatore di luce e di bellezza:

Mia cara Flavia, che tu avevi “un coup de soleil” me ne stavo accorgendo [...] C'è in te un fondo di umanesimo e direi di latinità, un senso mediterraneo che è assolutamente l'opposto di quella donna. [...] Certo se ti gira la capa forse le somigli anche molto, ma forse neanche questo è vero perché alla signora Chauchat non gli gira mai “la capa”. Del resto ti posso assicurare che i personaggi di Mann sono abbastanza incomprensibili. Lui è certo un grande scrittore ma in fondo nei suoi libri c'è sotto sotto un amore del caos e dell'imprecisione (malgrado la stupenda precisione esteriore) che mi dà noia. C'è qualche cosa nei suoi libri che assomiglia troppo al disordine e

all'incoerenza della vita, e un compiacimento di oscurità simbolica che è forse molto ebreo-tedesco. [...] Di ai tuoi amici che non ti chiamino Claudia., a me proprio non piace, e ti dico che non ti sta bene, e che poi non ti piacerebbe neanche a te. Tu ti chiami Flavia e questo nome è perfetto. Poi veramente Claudia è una donna sfiduciata e con una buona dose di cinismo, in fondo, sotto il suo buon cuore. Insomma un personaggio piuttosto torbido. [...] Claudia è vecchia e ha cent'anni, e invece la cosa più bella e più evidente in te è la giovinezza. Tu sei in fondo veramente Clorinda e magari insieme Lucrezia e Saffo; quando “ti gira la capa” e forse molto spero anche quando non ti gira, una giovane baccante. Potresti anche essere la compagna d'un cercatore d'oro. No! Non somigli neanche alla Grušenka dei Karamazoff, [...] ma nessuna veramente, perché sei Flavia Flavia e ce n'è abbastanza, credi. Però ti devo confessare che sono un po' geloso dei tuoi “un coup de soleil”<sup>136</sup>.

M'inteneriva allora quando tu eri così timida con me. C'è qualcosa anche di così latino, meridionale in questo atteggiamento tuo, ed è così bello unito alla libertà di spirito che tu hai e al tuo così intenso desiderio di libertà fisica anche<sup>137</sup>.

Ma dopo le rispettive fughe a Monaco di Baviera e in Sud Africa, arriva il tempo della vita in comune, quello dei figli e quello problematico della guerra, che li unisce sempre più. Arriverà, non distante, anche il matrimonio. Torna per Giovanni la gioia di condividere l'intera giornata con Flavia, che da pittrice gli consente uno scambio continuo sulla tecnica e sulla poesia: Giovanni e Flavia insieme fanno lunghe passeggiate per “cercare motivi”. Un motivo per loro, oltre che idea musicale, è l'insieme di emozioni, scambi, suoni e luci che li portano a concretizzare sulla tela quelle visioni di paesaggi, di oggetti, di parole. Un motivo è fare la spesa dall'ortolano, cercando frutti dai colori o forme suggestivi che diventano il soggetto delle loro nature morte: la natura morta inizia come evento visivo e si fa via via sensitivo e tattile, mutandosi in un particolare ingrandito di un paesaggio. «Flavia sceglieva con attenzione pesche, prugne, pere, e spesso prendeva quelle meno mature, o di forma un po' fuori dal comune: non servivano per mangiare, ma per costruire le nature morte. Restavano lì in posa per poco o per molto tempo [...] la frutta maturava, e diveniva sfatta; in tal

caso non perdeva il suo pregio, ma poteva accadere che spingesse Giovanni o Flavia a mutare il quadro, per adeguarsi al modello mutato»<sup>138</sup>. Mentre per Giovanni il punto d'arrivo delle sue nature morte è un colloquio rimandato fra vivere e morire, Flavia non aveva altro fine che mostrare l'esistenza e il valore dell'oggetto: la sua è una "pittura della memoria".

In alcuni momenti della loro vita, è capitato che sia stato Giovanni a seguire le orme pittoriche di Flavia. Lei adorava il bianco, di cui amava tradurre tutte le possibili sfumature: spesso Flavia sembra posizionarsi nella scia di Emanuele Cavalli; le sue *Bambina col cappotto rosso* o *Ragazza col vestito bianco* danno un'idea cromatica del suo percorso. In lei non è insito comunque quell'*esprit de géometrie*, imperativo fondamentale invece per la pittura di Giovanni. Se lui ama le matematiche proporzioni, l'armonia, il ritmo musicale che gli permettono di scandire la metrica delle parole non diversamente da come scandisce il ritmo della figura, Flavia ama la natura senza tempo, in cui la geometria non è assente, ma implicita.

I due artisti conducono vite intrecciate che li portano inevitabilmente a confrontare i propri percorsi nel loro sovrapporsi tecnico e creativo, in continui rimandi, di temi e affetti, che non di rado finiscono per coincidere, nonostante le differenze di stile, di pensiero, soprattutto nell'uso dei colori, delle ombre, della luce, e della musica. In Flavia si riconosce il carattere di una pittura femminile, tanto quanto in Giovanni può essere riconosciuto il carattere di una pittura maschile: in lui c'è una maggiore "violenza" di forme e soggetti, mentre in lei si scorge una riflessività gentile, un modo intimo di partecipare alle cose della casa. Inoltre mentre Giovanni sceglie con metronomica esattezza temporale la luce da riversare nei suoi lavori, Flavia è invece atemporale: la sua è una luce generica.

Fra loro il gioco contrappunta il lavoro e la vita: significativa nella *Natura morta di Vallombrosa* dipinto da Flavia nel 1943, sotto il peso delle bombe, la forte imitazione della tecnica di Giovanni: «Sono io o è lui?». In verità il lavoro si intitolava *Omaggio a Giovanni* e voleva stemperare con sorriso e ironia un po' civettuola la tensione degli anni di guerra: «Per l'esattezza fu uno scherzo» scrive lei stessa dietro alla tela. Flavia prende il fondo di un quadro di Giovanni e ci compo-



Fig. 63. Flavia Arlotto, *L'ospedale militare a Careggi: una scelta sconvolgente*, in: «Firenze Viva», 1989.

ne una natura morta nello stile di lui: una dimostrazione di possedere la tecnica per poter fare, se solo avesse voluto, quello che faceva Giovanni. Ma un modo, soprattutto, di sciogliere tutto il suo essere in Giovanni.

Con l'intelligenza, l'ironia e l'acuminatezza che la contraddistinguono, Flavia si mette totalmente al servizio di Giovanni, e la sua arte rimarrà per l'intero secolo del tutto nascosta. Flavia preferisce presentarsi come donna e compagna di Giovanni, madre dei suoi figli, anima sempre vivacissima della casa. Da donna forte quale era, combatte, anche con Giovanni, cruente battaglie civili in difesa del territorio e dell'ambiente<sup>139</sup> (fig. 63). Ma con piena consapevolezza, ella volge i riflettori del palcoscenico solo su Giovanni.

È il "tempo" che divide i loro mondi pittorici, e con esso la "luce" e la "musica". Giovanni avanza di getto, con tempi rapidi, e con un pensiero geometrico e razionale che organizza la sua tela; lavora a volte con pennellate a grumi, in altri casi, come in *Giulietta*, con un'emulsione di acqua distillata, olio di lino, e damar, un traslucido che potrebbe essere confuso con la tempera grassa. Sempre con estrema rapidità: la sua grande tecnica gli permette di sovrapporre colori freschi. La *Donna dagli occhi verdi*, quasi certamente fatta tutta d'un fiato, in sei-sette ore, mostra come il colore per i ca-





— Fig. 64. Flavia Arlotta e Giovanni Colacicchi nella loro casa di Via dell'Osservatorio, 1990 ca.

PELLI sposta il colore sotto (prova che il colore sotto era ancora fresco); tutto è fatto di slancio, con un pennello morbido per non sporcare: pittura di una enorme difficoltà tecnica<sup>140</sup>.

Flavia invece lavora con grande lentezza. Il suo pensiero vuole sedimentarsi come il suo colore vuole asciugarsi. I contorni sono quasi sempre indecisi, sfumati, da vedersi da lontano, materia meno nitida che solo in lontananza mostra la vera forma. Nelle opere di Flavia la luce è diffusa, morbida, conseguenza di una pittura che nasce con tempi lunghi, una pittura interiore, intima.

Giovanni lavorava senza interruzioni, Flavia era più impegnata, dovendo pensare anche alla casa, con le mille interruzioni della quotidianità: la sua attività artistica andava pertanto avanti sempre a rilento, cosa che si confaceva peraltro al suo modo di dipingere, minuzioso e pieno di perplessità, mentre Giovanni aveva una pennellata veloce e senza ripensamenti.

Tra Giovanni e Flavia regnava un affetto profondo che si esprimeva non tanto per parole, quanto per gesti, sguardi, sottintesi: si coglieva nella tranquilla pacatezza della loro vita in comune, nell'armonia dei loro sentimenti e dei loro pensieri. Una vita ad arte, la loro, l'irripetibile unione di due artisti del Novecento. Anche a tarda età, Flavia conserva l'eleganza e il fascino della sua giovinezza: forse nessuno potrebbe ritrarla meglio di come è riuscito al nipote Giovanni, nell'ermeti-

co raccoglitore di una breve poesia, scritta di getto nel giorno della morte<sup>141</sup>:

*Mia nonna Flavia  
era strepitosa:  
secca, civettuola,  
dama meravigliosa.*

*Lei giocava sempre  
con le parole  
e diceva di aprire le persiane  
per far entrare il sole.*

*Non amava le frasi fatte,  
portava le armi ai partigiani,  
ammazzava i serpenti a sassate,  
non aspettava, per vivere, il domani.*

*A più di novant'anni diceva:  
non è male quello,  
ma non son più sul mercato,  
peccato, peccato.*

*Non posso dire: ci mancherà,  
infatti ci mancava  
anche quand'era qua.  
Tutto di lei ci mancava parecchio:  
sicurezza e sveltezza,  
grazia e saggezza.*

*Stava zitta e poi diceva: dimmi tutto,  
tuuuuuuuuuutto!  
E come tutti davanti a lei, restavo di stucco.*

*A tutti lei chiedeva, con tutti conversava,  
raddrizzava torti in un minuto, e si divertiva.*

*Venne a Firenze a studiare pittura,  
si innamorò, ricambiata, di mio nonno  
perché eran della stessa statura.*

*Beveva, non poco, vino e mirto,  
mangiava cibo  
biologico e antico.*

*Non era curiosa, le cose le sapeva già,  
e quelle che non sapeva, nessuno le sa.*

*Flavia sorrideva e capiva davvero tutto:  
per questo a tutto il mondo  
mancherà di brutto.*

È stata lei l'artefice di quella composizione familiare che, da Via dell'Osservatorio, ha saputo costruire in settant'anni l'intero *Mondo di Giovanni Colacicchi*: salutiamo lei dunque, perché in lei è totalmente vivo anche lo spirito del grande Giovanni, che le scriveva: «tu sei, io vedo, veramente cara agli Dei»<sup>142</sup>. Ciao, Flavia (fig. 64).

<sup>1</sup> *Piccola nota di gratitudine*. Fondamentali alla stesura di questo testo i contributi ineludibili e preziosi di Piero e Francesco Colacicchi che, nel corso degli innumerevoli incontri, spesso trasformati in vere interviste registrate, hanno progressivamente svelato l'intima "natura musicale" dell'opera di Giovanni Colacicchi. L'intera mostra non sarebbe stata possibile senza il loro apporto. A loro va aggiunta la magnifica presenza di Alta Macadam, fedele custode e gestore dell'Archivio privato di Giovanni Colacicchi e Flavia Arlotta, tenuto – prima del deposito all'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieuxseux – in uno stupefacente ordine pratico, e dunque imprescindibile fonte. Altresì fondamentale il continuo apporto di Susanna Ragionieri, la maggiore studiosa del pittore fiorentino di Anagni, con la quale abbiamo condiviso l'intera straordinaria avventura di questo lungo omaggio a Giovanni Colacicchi e a Flavia Arlotta, trasformandolo in un *Anno d'arte 2014* a loro interamente dedicato. Un affettuoso grazie alla mia redattrice parigina, Elisabetta Soldini, che da dieci anni accompagna con occhio vigile i miei libri. Un grazie, infine, a Carlo Sisi.

<sup>2</sup> Cfr. Principe, 2008, pp. 3-18: 10.

<sup>3</sup> Cfr. Ruffini, 2008, pp. X-XIV.

<sup>4</sup> Dallapiccola, 1975, pp. 248-256.

<sup>5</sup> Cfr. Ruffini, 2014, pp. 127-168.

<sup>6</sup> Ragionieri, 2012<sup>2</sup>, p. 168.

<sup>7</sup> Si rimanda al volume di Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Venezia, Marsilio, in corso di stampa.

<sup>8</sup> Ragionieri, 2012<sup>4</sup>, p. 169.

<sup>9</sup> Le *Liriche greche* rappresentano un'isola in mezzo all'orrore della guerra. Dallapiccola le sceglie per partecipare al "Premio Firenze", un concorso che si tiene a Firenze nel giugno 1948. Ma il brano è eliminato dalla commissione perché giudicato «fuori bando». Maderna dà la responsabilità dell'accaduto alla «spregevole classe sociale dei cosiddetti "musicisti sani e benpensanti" [...] intesi a riconoscere solo un certo tipo di musica» (Maderna, *Lettera a Luigi Dallapiccola*, 22.7.1948). Anche un giurista del calibro di Piero Calamandrei arriva a sostenere che «Se la cosa fosse ricorribile al Consiglio di Stato, questo annullerebbe senz'altro il Concorso» (Cfr. Dallapiccola, *Lettera a Gatti*, 29.11.1950). Cfr. Mario Ruffini,

ni, 2002, pp. 157-164.

<sup>10</sup> La vicenda risale al Concorso Bianchi per un'opera legata alla *Divina Commedia*, a cui Colacicchi partecipa con *Manfredi*. Il pittore, certo vincitore del concorso per la qualità del suo lavoro, da tutti giudicato straordinario, fu infatti bandito dal concorso con un cavillo giuridico. Irato dall'ingiustizia, si rivolse a Piero Calamandrei minacciando di adire le vie legali. Carena, per scongiurare che la vicenda si trasferisse in tribunale, inserì Colacicchi in Accademia di Belle Arti. Per ulteriori approfondimenti, si rimanda al testo di Elisa Coppedè, *Giovanni Colacicchi e l'Accademia*, in questo volume.

<sup>11</sup> Calamandrei, 1940, p. 334.

<sup>12</sup> Fondatore del cenacolo culturale dell'«Antico Fattore» era stato lo scultore Libero Andreotti, artista di straordinaria sensibilità che riesce a coniugare il recupero della classicità dell'arte del Quattrocento fiorentino con una vigorosa attrazione per quanto sperimentato dai contemporanei (Uzzani, 1986, pp. 65-102: 73). Le stanze della trattoria furono presto coperte di disegni e affreschi, «da vaste improvvisate composizioni» come ricorda Giovanni Colacicchi (Giovanni Colacicchi, *Ricordi*, in: Vannucci, 1973, pp. 71-73: 72). Presto, accanto agli artisti guidati da Libero Andreotti, sempre circondato dai suoi allievi e da giovani pittori, la trattoria divenne un punto di incontro per esponenti di ogni arte tra i quali i giovani scrittori di «Solaria», la rivista fondata nel 1926 da Alberto Carrocci, Giansiro Ferrata, Leo Ferrero e Giovanni Colacicchi, ventenni che intendevano inserirsi rapidamente nella cultura ufficiale, con uno strumento di facile impatto che ebbe la durata di dieci anni (*La cultura fiorentina tra le due guerre*, 1991). La rivista, pubblicata nel gennaio del 1926 come «Rivista mensile d'arte» è, dopo i primi fascicoli, trasformata in «Rivista mensile di arte e di letteratura» e rappresenta l'affermazione dell'intento di scambio tra discipline diverse (Uzzani, 1991, pp. 127-148: 129-131. Già nel giugno del 1920 Ugo Ojetti nel primo numero di «Dedalo» annuncia gli intenti della rivista dichiarando che «ci occuperemo delle arti decorative quanto delle arti dette pure», in: De Lorenzi, 2004, p. 185). Gli artisti, i letterati e i musicisti che partecipavano a «Solaria» e ai dibattiti alle «Giubbe Rosse»

erano intellettualmente vicini. Anche se non riconducibili a un vero e proprio movimento, furono ugualmente in grado di dar vita a «una forza propulsiva» innovativa, a un costante scambio che univa personaggi diversi per indole, formazione e origine geografica (Cfr. Ragionieri, 2001, pp. 161-175: 162).

<sup>13</sup> Una parte del *corpus* dei *Disegni di Giovanni Colacicchi* è conservata a Firenze, al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; un'altra parte appartiene agli Eredi Colacicchi, Piero e Francesco.

<sup>14</sup> Giovanni Colacicchi, *Sonetto*, 1932.

<sup>15</sup> Il tema *Colacicchi poeta* è approfondito da Silvio Balloni in questo volume.

<sup>16</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 10 novembre 1933. Firenze, Fondo Colacicchi-Arlotta, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Scientifico Letterario GP. Vieuxseux (d'ora in poi ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta). Sul *Fondo Colacicchi-Arlotta*, recentemente costituito, trattano in questo volume Gloria Manghetti (direttrice del Gabinetto Vieuxseux) e Francesca Guarducci.

<sup>17</sup> *Giovanni Colacicchi*, 1991.

<sup>18</sup> Cfr. Francesca Colacicchi, *Genealogia della Famiglia Colacicchi*, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>19</sup> Ragionieri, 1998, pp. 49-78: 50.

<sup>20</sup> Raspa, 1998, pp. 33-48.

<sup>21</sup> Cfr. Ragionieri, 1998, pp. 53.

<sup>22</sup> Flavia Arlotta, 1998, pp. 27-33: pp. 28-29.

<sup>23</sup> Colacicchi, *Considerazioni sull'arte*, 1946, pp. 680-690. Una nota manoscritta dello stesso Colacicchi indica che il titolo originale del suo testo era *La totalità della commoazione nell'arte*.

<sup>24</sup> Cfr. il testo di Laura Corti in questo volume.

<sup>25</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 29.4.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi Arlotta.

<sup>26</sup> Ruffini, 2014, p. 1 (*in corso di stampa*).

<sup>27</sup> Emanuele Cavalli-Giuseppe Capogrossi-Roberto Melli, *Manifesto del Primordialismo*, 31 ottobre 1933.

<sup>28</sup> Cfr. Giovanni Colacicchi, [*Presentazione*], 1947.

<sup>29</sup> *Giovanni Colacicchi*, 1986.

<sup>30</sup> Cfr. in questo volume testo di Mauro Pratesi: «Caro Giovannino...» *Storia di un rapporto dimenticato*. Trombadori, 1991, pp. 21-24: 24.

<sup>31</sup> Colacicchi, [*Autopresentazione*], 1967.

<sup>33</sup> Cfr. Colacicchi, 1947.

<sup>34</sup> Ragionieri, 1998, pp. 49-78: 73.

<sup>35</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 14.5.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>36</sup> Cfr. Ruffini, 2002, p. 55.

<sup>37</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 4.4.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi Arlotta.

<sup>38</sup> Colacicchi, *Sulle arti del disegno*, 1924. Proprio in quell'anno Colacicchi è tra i fondatori della rivista, un foglio che avrà però vita breve.

<sup>39</sup> *Giovanni Colacicchi*, 1991, p. 153.

<sup>40</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 10 novembre 1933, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>41</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 1 maggio 1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>42</sup> Colacicchi, [*Autopresentazione*], 1980, p. 2.

<sup>43</sup> Giovanni Colacicchi, [*Autopresentazione*], 1980.

<sup>44</sup> Ragionieri, 1998, p. 62.

<sup>45</sup> Franchi, 1941, pp. 17-18.

<sup>46</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 24 agosto 1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>47</sup> Corti, 2000, p. 185.

<sup>48</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 26 maggio 1932, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>49</sup> Cfr. Mirella Branca, *Luce sui muri: la pittura di Giovanni Colacicchi per edifici di uso pubblico*, nota 32, in questo volume.

<sup>50</sup> Raspa, 1998, pp. 33-48: 45. Cfr. in questo volume le vicende dell'ultimo *Autoritratto* donato al Corridoio Vasariano degli Uffizi nel testo di Antonio Natali, *Col fiore giallo all'occhiello*.

<sup>51</sup> Ragionieri, 1998, p. 53.

<sup>52</sup> Giorgio de Chirico, *I filosofi greci [Les Philosophes Grecs (Les Platoniciens)]*, 1925. Nel secondo periodo di Parigi (1925-1932) i manichini assumono sembianze meno meccaniche, più umane o statuarie. Lo schema compositivo del quadro viene da un fregio del Partenone, ma gli echi classici sono decontestualizzati dai contrasti cromatici, dal gioco del non finito e dall'atmosfera irrealista.

<sup>53</sup> Cfr. il testo di Luigi Zangheri su *Colacicchi Commissario all'Accademia delle Arti del Disegno*, in questo volume.

<sup>54</sup> Colacicchi, *Giuseppe Verdi*, 1941.

<sup>55</sup> Cfr. *Luigi Colacicchi. Musicista ed etnomusicologo*, 2003.

<sup>56</sup> Corti, 2000, p. 185.

<sup>57</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a

- Flavia Arlotta, 11.3.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>58</sup> Cfr. in questo volume il testo di Andrea Muzzi, ... *Affettuoso ricordo di Giovanni Colacicchi «e di me stesso»*.
- <sup>59</sup> Commento di Giovanni Colacicchi a margine del volume di Arnold Hauser, 1956, pp. 94-95.
- <sup>60</sup> Dallapiccola, 1945.
- <sup>61</sup> Morelli, 1991, p. 153.
- <sup>62</sup> Pinzauti, 1968.
- <sup>63</sup> Ragionieri, 1991, pp. 198-199.
- <sup>64</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 8.10.1931, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>65</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 2 dicembre 1932, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>66</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, marzo 1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>67</sup> Lettera di Luigi Dallapiccola a Flavia Arlotta, 12 febbraio XII [(1934)], da Firenze (17, Via Gino Capponi) a München (Nicolaiplatz, 1/III)], in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>68</sup> Lettera di Luigi Dallapiccola a Giovanni Colacicchi, 15 maggio 1972, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>69</sup> Lettera di Luigi Dallapiccola a Giovanni Colacicchi, 20 luglio 1955, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta. Su *Colacicchi da artista a critico: una vita dedicata all'arte* cfr. il testo di Carlotta Castellani e Francesca Guarducci, in questo volume.
- <sup>70</sup> *Volo di notte*. L'opera è interamente costruita sulla musica delle *Tre Laudi*, che ne rappresentano gli studi preparatori. Il romanzo di Saint-Exupéry è donato da Dallapiccola a sua moglie Laura il 14 febbraio: ed è Laura ad avanzare l'ipotesi di un'equivalenza tra l'Eumolpo della stravinskijana *Persephone* e un radiotelegrafista. Un'intuizione fondamentale, vero *incipit* compositivo. Dell'argomento Dallapiccola fa una brillantissima conferenza alla Syracuse University, a cui assiste Giovanni Colacicchi con suo figlio Piero.
- <sup>71</sup> Ragionieri, 2008, p. 639.
- <sup>72</sup> Lettera di Maria De Matteis a Giovanni Colacicchi, 13 aprile 1938, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>73</sup> Alberti, 2013, p. 305.
- <sup>74</sup> Colacicchi, *Per una concezione umanistica della scenografia*, 1948, pp. 16-17.
- <sup>75</sup> Colacicchi, *La scenografia*, 1945, pp. 42-43.
- <sup>76</sup> Vittorini, 1933.
- <sup>77</sup> Ragionieri, 1998, p. 68.
- <sup>78</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 9.4.1934: «Io divento molto bravo anche a tirare il coltello nelle porte», in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>79</sup> *Giovanni Colacicchi*, Firenze, Galleria de «La Nazione», dal 21 gennaio 1933. Cfr. Vittorini, 1933.
- <sup>80</sup> Cfr. Ruffini, 2009; Cfr. inoltre Id., 2008.
- <sup>81</sup> Il prezzo di vendita dell'opera sarebbe stato stratosferico e già circolavano voci di un suo trasferimento all'estero, ma in seguito al vincolo della Sovrintendenza Speciale per il patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze del 25.05.2011, non è stato possibile l'espatrio. A quel punto è stato acquistato al prezzo particolarmente favorevole di 35.000,00 euro dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze.
- <sup>82</sup> Ragionieri, 1991.
- <sup>83</sup> Berenson, 1990, pp. 225-226.
- <sup>84</sup> Silvestra Bietoletti, *L'impegno a favore della città e dell'ambiente*, in questo volume.
- <sup>85</sup> Colacicchi, *Della "totalità della commozione nell'arte"*, 1946 (*Giovanni Colacicchi*, 1991, pp. 218-220). Cfr. il testo di Giovanni Colacicchi sulla scenografia e sulla danza in corrispondenza delle note nn. 51 e 52.
- <sup>86</sup> Colacicchi, [*Autopresentazione*], 1966, p. 9.
- <sup>87</sup> Mirella Branca, *Luce sui muri: la pittura di Giovanni Colacicchi per edifici di uso pubblico*, in questo volume.
- <sup>88</sup> Cfr. Colacicchi, *Considerazioni sull'arte*, 1946, pp. 680-690.
- <sup>89</sup> Cfr. Franchi, 1948. A Susanna Ragionieri si deve la lettura più puntuale del dipinto del Gambrinus, con il richiamo a studi di movimento precedenti documentati fotograficamente, cfr. Ragionieri, 2010<sup>2</sup>, pp. 104-111.
- <sup>90</sup> Cristina Frulli, *Il sodalizio artistico fra Giovanni Colacicchi Onofrio Martinelli e Flavia Arlotta*, in questo volume.
- <sup>91</sup> Franchi, 1941, p. 11.
- <sup>92</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, Sabato, 4.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>93</sup> Gli *atelier* di Giovanni Colacicchi sono stati oggetto di lunghe frequentazioni da parte dei maggiori storici dell'arte, in particolare di Carlo Del Bravo e dei suoi allievi. Cfr. in questo volume le testimonianze dello stesso Carlo Del Bravo, di Claudio Pizzorusso, di Andrea Muzzi, di Ettore Spalletti, di Giovanna Uzzani.
- <sup>94</sup> Giovanni Colacicchi, [*Autopresentazione*], 1980.
- <sup>95</sup> Corti, 2000, p. 185.
- <sup>96</sup> Vedi Franchi, 1948. Due piccoli studi a lapis e a penna conservati presso l'archivio della famiglia recano gli appunti relativi ai rapporti proporzionali secondo la sezione aurea.
- <sup>97</sup> Ragionieri, 1991, pp. 195-196.
- <sup>98</sup> Franchi, 1941, p. 8.
- <sup>99</sup> Cfr. in questo volume il testo di Manuela Pacella *Giovanni Colacicchi fotografo*.
- <sup>100</sup> Ringrazio David Bellugi e Daniele Salvatore per i preziosi suggerimenti.
- <sup>101</sup> Cfr. ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>102</sup> Ragionieri, 1991, p. 197.
- <sup>103</sup> Ragionieri, 1991, p. 199.
- <sup>104</sup> Giovanna Uzzani, *Episodi*, in questo volume.
- <sup>105</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 4.4.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>106</sup> Giovanni Colacicchi, [*Autopresentazione*], 1980.
- <sup>107</sup> Ringrazio Piero Colacicchi per l'aiuto analitico.
- <sup>108</sup> Arnold Schönberg, *Lettera a Richard Dehmel*, 13 dicembre 1912. Wien, Arnold Schönberg Center.
- <sup>109</sup> Anche il *Moses und Aron* fu cominciato nella sua parte testuale nel 1930-1932, ne furono completati i primi due atti e lasciato incompiuto il terzo, a cui Schönberg lavora fino alla sua morte nel 1951. Una incompiutezza tutta ebraica, legata all'impossibilità di definire la parola di Dio.
- <sup>110</sup> Cfr. Sablich, 1991.
- <sup>111</sup> Colacicchi, [*Autopresentazione*], 1980, p. 10.
- <sup>112</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 4 aprile 1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>113</sup> *Giovanni Colacicchi*, 1991, p. 200.
- <sup>114</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 22.11.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>115</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 16.3.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.
- <sup>116</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 4.4.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi Arlotta.
- <sup>117</sup> Cfr. in questo volume il testo di Mirella Branca, *Luce sui muri: la pittura di Giovanni Colacicchi per edifici di uso pubblico*, in questo volume.
- <sup>118</sup> Cfr. Colacicchi, *Francesco Franchetti danza in figura di re Salomone*, 1931, pp. 6-8, ripreso in: Ragionieri, 1998, pp. 49-78: 72-73.
- <sup>119</sup> Ragionieri, 1998, p. 51.
- <sup>120</sup> Del Bravo, 1986, pp. 12-14. Cfr. in questo volume, la testimonianza di Carlo Del Bravo.
- <sup>121</sup> «Flavia Isabella Arlotta (Napoli, venerdì 9 maggio 1913-Firenze, lunedì 13 dicembre 2010), nasce al numero 15 di Piazza Sannazzaro a Chiaia (Napoli), figlia di Ugo Arlotta che al tempo aveva 43 anni e di Elena Albrecht von Brandenburg, russa di Mosca, nonostante il nome a consonanza tedesca, che ne aveva 21. Cresciuta in una colta e ricca famiglia a Sorrento, Flavia compie i primi studi al Ginnasio e Liceo Umberto I di Napoli, che non termina per dedicarsi alla pittura, a cui viene iniziata da Ezechiele Guardascione. Trasferitasi a Firenze insieme alla famiglia alla fine del 1930, il 19 febbraio del 1931 conosce Giovanni Colacicchi, dapprima maestro, poi compagno di vita, padre dei suoi figli Piero e Francesco e infine sposa. Era venuta a Firenze per studiare pittura, ma come si conveniva a ragazze di buona famiglia, studia anche musica: proprio grazie a Colacicchi, conosce Luigi Dallapiccola, di cui diviene allieva di pianoforte. Colacicchi comincia a darle lezioni di pittura e la prepara all'esame di ammissione all'Accademia di Belle Arti, dove studia con Felice Carena (presentato da Antonio Maraini al padre di Flavia), con cui si diploma alla Scuola di pittura il 4 luglio 1935 con ottimi voti (Pittura, otto; Storia dell'arte, otto; Anatomia, otto; Invenzione, nove). Un altro maestro di lungo corso, fuori dall'Accademia, è l'amico Onofrio Martinelli, autore di un suo bellissimo ritratto, che insieme a lei e a Giovanni Colacicchi forma un vero sodalizio umano e artistico. Un insegnamento prezioso il loro, che conduce la pittrice a considerare l'oggetto come fine ultimo della pittura, tale da poter essere mostrato nei suoi aspetti peculiari, forma, colore, posizione, ma di cui la pittrice ama sottolineare soprattutto la semplicità. La sua casa, gli oggetti di arredamento, il giardino, diventano il territorio privilegiato di ogni sua indagine, e l'aiutano a costruire una "pittura della memoria" che la riporta ai luoghi della sua giovinezza, delle sue vacanze, dei luoghi a lei più cari. La sua biografia fiorentina è indissolubile dalla bella casa di via dell'Osservatorio, luogo incantato con vista su Firenze che è alla base di molti suoi lavori.



La casa, con i campi circostanti, diventa il territorio privilegiato della sua "pittura di memoria", fatta di nature morte e ritratti, e costruita nel segno della semplicità, quella sottile leggerezza aristocratica che era la cifra distintiva della sua persona: con la sua morte finisce quel mondo raffinatissimo che ha fatto ricca Firenze. Una casa che, acquistata grazie ai consigli dell'amico editore e antiquario Aldo Bruzzychelli, diventa negli anni ritrovo di molti intellettuali: negli anni tragici della guerra vi furono rifugiate varie famiglie di amici ebrei in fuga dalle persecuzioni razziali, fra cui – in transito – quella dei Dallapiccola. La biografia di Flavia Arlotta si intreccia con quelle di altre famose pittrici e personalità arrivate a Firenze da luoghi disparati, e i rapporti privati entrano nella storia dell'arte grazie a questa predilezione per la memoria di luoghi cari: celebre *Il campo degli Hildebrand a San Francesco di Paola* del 1935, che la lega all'affascinante sua cara amica Clotilde Brewster Peplow che vi abitava, ma anche a Onofrio Martinelli che riprende il dipinto ricalcandolo alla lettera e facendolo abitare da figure pierfrancescane, «per lo sfondo della *Composizione di nudi* del 1938, in cui il mondo poetico di Giovanni Colacicchi dipinto con i colori di Flavia Arlotta, ormai sua compagna, si trasforma in segreto ma poetico omaggio rivolto a entrambi gli amici». Dal 1933 al 1934 Flavia Arlotta trascorre un anno a Monaco di Baviera – dove fugge per

le problematiche vicende del suo amore travagliato con Colacicchi, che è sposato – stringendo una forte amicizia con Lidia Pasternak, sorella dello scrittore, che la ricollega alla sua origine russa. L'esperienza tedesca le permetterà di conoscere la lingua a sufficienza da poter leggere *Der Zauberberg* di Thomas Mann nella versione originale.

Nel 1937, al rientro del compagno, Flavia e Giovanni si trasferiscono a Roma, dove frequentano fra gli altri Renato Guttuso, Francesco Trombadori, Corrado Cagli, Emanuele Cavalli, Libero de Libero, Mirko, Elsa Morante e Eugenio Montale, e nello stesso anno nasce il loro primo figlio, Piero (Siena, 10 luglio 1937). Nel 1939 sono di nuovo a Firenze, dove tre anni dopo, il 18 agosto 1942, nasce il secondogenito, Francesco, la cui madrina è Nicky Mariano, compagna di Bernard Berenson.

Flavia Arlotta espone in gioventù a una Quadriennale di Roma, alla Mostra del Mezzo Secolo di Palazzo Strozzi a Firenze, a quella d'Oltremare a Napoli e a Palazzo Reale a Milano. Poi si mette "a guardare" le vicende artistiche dei suoi famigliari, e per decenni configura la sua persona come moglie di Giovanni Colacicchi e poi madre di Piero e Francesco Colacicchi, artisti ciascuno di rilevante valore. Ma continua, con costanza e pudica riservatezza, in modi un po' misteriosi, il suo personale percorso artistico, nel segno di una eleganza che difficilmente trova paragoni e

che trasmette tutta la provenienza da una famiglia cosmopolita, di cui la sua produzione reca gran segno. Un percorso, quello di Flavia Arlotta Colacicchi, il cui silenzioso colloquio delle sue nature morte annuncia, quando sarà conosciuto in tutta la sua ampiezza, una delle più significative esperienze artistiche del Novecento». Mario Ruffini, *Flavia Arlotta. Cronologia di una esistenza speciale vissuta nel nome di Giovanni*, in: *Flavia Arlotta. Ritratto di donna e pittrice del '900 in ventisei voci*, 2014 (*in corso di stampa*).

<sup>122</sup> La prima lezione con Giovanni, fissata per il 19 gennaio 1931, ebbe luogo invece il 19 febbraio: così precisa la stessa Flavia. Bel particolare, poiché il primo incontro poi saltato sarebbe coinciso con il compleanno di Colacicchi. Cfr. *Flavia Arlotta pittrice*, 1998, p. 16, nota 3.

<sup>123</sup> Essendo anche i figli Piero e Francesco due artisti, il primo scultore il secondo pittore, siamo in presenza di una esemplare *famiglia d'artisti*, tema trattato in questo volume da Laura Corti.

<sup>124</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 24.5.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>125</sup> Giovanni Colacicchi, *Appunti manoscritti*, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>126</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 24.11.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>127</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 9.5.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>128</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 1.5.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>129</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 3.5.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>130</sup> Lettera di Onofrio Martinelli a Flavia Arlotta, in appendice a quella di Giovanni del 4.4.1934.

<sup>131</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 29 luglio 1935, dalla nave, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>132</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, Venerdì 4 aprile 1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>133</sup> Cfr. il *Ricordo* di Andrea Muzzi in questo volume.

<sup>134</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 4.4.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>135</sup> Raspa, 1998, pp. 34, 48.

<sup>136</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, Venerdì 17 marzo 1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>137</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, 29.4.1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>138</sup> Raspa, 1998, p. 38.

<sup>139</sup> Il tema dell'*impegno civile* è trattato in questo volume da Marco Chiarini e da Silvestra Bietoletti.

<sup>140</sup> Ringrazio Francesco Colacicchi per la descrizione tecnica.

<sup>141</sup> Giovanni Colacicchi Jr., *Mia nonna Flavia*, Firenze 13 dicembre 2010, nel giorno della morte di Flavia Arlotta Colacicchi, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.

<sup>142</sup> Lettera di Giovanni Colacicchi a Flavia Arlotta, Mercoledì, marzo 1934, in: ACGV, Fondo Colacicchi-Arlotta.