



Montefiore dell'Aso

onora

Adolfo de Carolis



A 130 anni dalla nascita del Maestro del Novecento Adolfo De Carolis l'Amministrazione Comunale prosegue l'attività di valorizzazione della propria identità storico-artistica dando avvio alle celebrazioni del 2004

ADOLFO DE CAROLIS E LA XILOGRAFIA

a cura di Silvia Zanini

La prima xilografia realizzata da Adolfo De Carolis ha un carattere privato. Il ritratto di Lina Ciucci, la donna che egli sposerà nel 1902, non era destinato alla divulgazione, come invece avverrà per la maggior parte delle successive. Il **Ritratto della fidanzata (1899)** ha tutto il sapore dell'opera sperimentale, ma allo stesso tempo presenta *in nuce* alcune declinazioni formali che De Carolis approfondirà e svilupperà in seguito, e che diverranno parte costitutiva del suo linguaggio. Il disegno definisce con vigore i contorni tramite una spessa linea nera che incide con energia il volto, le sopracciglia leggermente arcuate, i capelli spartiti sulla fronte, la curva del collo. Con un tratto meno marcato l'artista ha delineato occhi, naso e bocca ed ha reso l'effetto chiaroscuro sul volto con una serie di tratti più leggeri ottenuti con la ripetizione di curvilinee parallele. Le caratteristiche fisionomiche di Lina Ciucci, al di là della rappresentazione ritrattistica del volto della giovane donna, richiamano modelli di bellezza muliebre precisati nella pittura inglese preraffaellita. Ma l'assunzione di tale valenza estetica si pone subito in rapporto con la concezione del Bello dell'antica tradizione italiana. Il volto "inglese" della donna rossettiana, abbandonata ad un senso di estraneità dalla storia e di oblio di se', immersa in una dimensione atemporale, è stato tradotto attraverso modelli botticelliani. E' questo il periodo dell'approfondimento delle tematiche desunte da J. Ruskin, W. Morris e W. Crane per il tramite di A. Conti e dell'estetica di W. H. Pater. Ma l'artista italiano sta cercando la componente essenziale del *disegno*, il principio basilare dell'arte italiana pre-rinascimentale e rinascimentale. Il risultato più denso di conseguenze che deriva dalla prima formazione romana è certamente la meditazione su uno dei temi di fondo dell'*Art-Nouveau*, cioè, il problema della democraticizzazione dell'arte che il socialismo utopico morrisiano aveva predicato. Da qui, egli riflette sulla vocazione dell'artista per le "arti minori" e sulla sua concezione unitaria delle arti, tutte unificate dalla tensione alla comunicabilità ed alla fruibilità allargata.

L'arte avrebbe dovuto parlare al popolo, inteso come una entità etica, che si lascia educare, appunto, dall'arte. Sul piano delle "arti minori" ha così compiuto il passo decisivo. Il debutto pubblico della xilografia decarolisiana avviene con le illustrazioni realizzate per la tragedia dannunziana **Francesca da Rimini** (edizione di lusso, Milano, Treves, 1902; edizione divulgativa, Milano, Treves, 1903). Iniziava così con l'*Immaginifico* una lunga collaborazione professionale. Molto è stato scritto in merito alla prepotente presenza del poeta nell'attività dell'illustratore, pressato da un fiume di lettere con consigli, suggerimenti e descrizioni dettagliate di ciò che

D'Annunzio desiderava egli realizzasse. Ma lo stato d'animo dell'artista non può certo essere paragonato a quello trionfalistico di un D'Annunzio. Preferiamo pensare ad una affinità culturale, che consentì l'incontro e la collaborazione dei due intellettuali. Non possiamo infatti condividere l'interpretazione di una "sottomissione" di De Carolis alla poetica dannunziana, che egli non avvertì completamente, estraneo specialmente allo spirito di "potenza" e di eroismo e aspirando, piuttosto, ad un'immersione nel privato e nella solitudine, come si evince dalle lettere di questi anni e dai suoi stessi saggi critici.

Opera attesa a lungo, viene subito accolta come il segnale di tromba della rinascita della xilografia in Italia e dell'arte di illustrare i libri. Si parla, appunto, di "risveglio" ormai annunciato e si ravvisano già i modelli cinquecenteschi che informano tale recupero. Il recupero dell'arte della decorazione del libro era già stato attivato in ambito inglese, nell'impresa della *Kelmscott Press* di W. Morris e nelle *Arts and Crafts*, che avevano individuato negli antichi manoscritti medievali e gotici di tipo insulare il proprio modello culturale di riferimento. Questa componente inglese emerge nelle illustrazioni di De Carolis, anche se vanno evidenziate altre importanti influenze, come le incisioni di A. Dürer o le lettere capitali che ornavano gli incunaboli xilografici italiani della seconda metà del Quattrocento.

"Il pittore non è laudabile s'egli non è universale" divenne il celebre motto apparso sul primo numero della rivista fiorentina "**Il Leonardo**", la cui copertina rappresentava un'aquila ad ali spiegate con il motto leonardesco "Non si volge chi a stella è fisso": era la prima xilografia incisa personalmente da De Carolis. Sempre su "Il Leonardo" fiorentino appaiono numerosi articoli firmati dall'artista. La collaborazione con "Il Leonardo" segna il consolidamento della vocazione di illustratore con il recupero programmatico dell'antica tecnica incisoria sul legno.

Quasi in contemporanea con le realizzazioni grafiche eseguite per D'Annunzio, De Carolis iniziò la collaborazione con Giovanni Pascoli. L'incontro era avvenuto a Firenze nel 1900, attraverso il gruppo del "Marzocco": fu proprio De Carolis a realizzare il pomo d'argento del bastone che gli artisti della rivista donarono al poeta. Per i *Canti di Castelvecchio* (1903) De Carolis sceglie un tipo di impaginazione differente rispetto a quella utilizzata per la *Francesca da Rimini*. Stavolta, infatti, la decorazione fitomorfa è relegata a funzione di cornice, come avveniva nelle edizioni xilografiche dei primi *frontespizi quattrocenteschi*. Nella firma, De Carolis ha abbandonato la dannunziana "K" del cognome. Pascoli scrisse circa quaranta lettere a De Carolis, di tutt'altro stampo di quelle dannunziane. Il poeta descrive i luoghi della sua memoria, fa riemergere dettagli o elementi che potranno confluire nell'illustrazione decarolisiana comunicando le proprie personali emozioni e la più profonda partecipazione emotiva al ricordo di certi paesaggi, di certi pensieri. Certamente, non sembra voglia indirizzare né condurre direttamente l'artista verso ben precise soluzioni formali, come avveniva invece per volontà di D'Annunzio. Non ci sono indicazioni puntuali delle preferenze del poeta, che sembra anzi affidarsi alle "esperte" mani dell'incisore. Il rapporto con Pascoli è stato ampiamente analizzato dalla critica, che è giunta a riconoscere una profonda affinità tra le due poetiche, del poeta e dell'incisore.

Anche per la tragedia *La Figlia di Jorio* (1904) Gabriele D'Annunzio inviava le sue indicazioni all'artista. Allo stile arcaico del poeta sembrano corrispondere le scelte stilistiche dell'illustratore. Un cambiamento decisivo, dunque, si rivela con le xilografie per *La Figlia di Jorio*, per la quale D'Annunzio si era ispirato al mondo abruzzese, già rappresentato nelle *Novelle della Pescara*. Il tratto appare molto semplificato rispetto a quello precedente. Anche il pannello appare più semplificato rispetto, ad esempio, a quello per la *Francesca da Rimini*, di sapore "pastorale" ed arcadico. Non ancora attratto dall'orbita della xilografia rinascimentale a "chiaro e scuro" di Ugo da Carpi e della scuola di incisori italiani del Cinquecento, De Carolis sembra quasi ripercorrerne la storia sin dagli

albori La scelta del tratteggio che disegna con decisione i contorni delle figure sembra suggerita, appunto, dalle xilografie tabellari e quattrocentesche. L'edizione (oltre alla rappresentazione scenica) de *La Figlia di Jorio* determinò l'affermazione dell'artista come illustratore e del suo tipo di illustrazione libraria, salutato come il trionfo dell'arte popolare. Ma troppi equivoci sono stati commessi al riguardo. Se si scioglie l'opera grafica dall'alone "letterario" in cui è stata sempre immersa, appare invece lo sforzo dell'artista di immedesimarsi, certo, nell'opera letteraria, ma di darle una voce nuova. Mentre per D'Annunzio, vorace consumatore di infinite voci letterarie nell'ansia di aggiornamento nei confronti della cultura europea, si trattava di una tra le mille sfaccettature della sua magmatica poetica, per De Carolis le xilografie per la tragedia dannunziana costituiscono un punto nodale nel suo percorso artistico. Sono il segno di una scelta consapevole ed irreversibile. Con queste xilografie, infatti, si può stabilire una svolta decisiva nell'arte di De Carolis che, maturata tutta l'esperienza formativa preraffaellita e *liberty*, volge verso il recupero della tradizione, raccogliendo in realtà una riflessione che *in nuce* faceva parte proprio di quelle tendenze. Abbandona, così, il riferimento all'arte straniera per volgersi all'arte italiana. Ne *La Figlia di Jorio* ci sono tutti i presupposti per i successivi sviluppi della xilografia decarolisiana, che seppure tornerà a guardare ai modelli preraffaelliti in una sorta di rigurgito, si avviava ormai verso soluzioni dense di conseguenze future. Se i contemporanei avevano inteso l'opera decarolisiana come fuga dalla storia e rifugio in un passato antichissimo, solo in seguito si dovrà riconoscere che De Carolis era stato invece lo sperimentatore di stilemi formali e di scelte stilistiche che, partendo dalla pratica delle "arti minori", lo avrebbero avvicinato all'arte contemporanea.

Per *La Fiaccola sotto il moggio* (1905) di D'Annunzio inviava nuove dettagliate richieste. Con le xilografie realizzate per *Elegie Romane* (1905) di D'Annunzio inizia a comparire una struttura architettonica di inquadramento più salda ed autonoma, non più identificata dall'avvolgimento fiorito di una cornice fitomorfica. Anche la scrittura è più complessa e raffinata. La ricerca di equilibri e di simmetrie compositive si dimostra, a questo punto, come una costante nel linguaggio figurativo decarolisiano. Le illustrazioni per *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, sempre di D'Annunzio, ebbero una lunga gestazione, dal 1906 al 1912, e presentano pertanto caratteri dissimili: "*Maia*" (1906), "*Elettra*" (1907), "*Alcione*" (1908), "*Merope*" (1912). *La Resurrezione del Centauro* (1907) di Gabriele D'Annunzio mostrano una tendenza ad incidere pochissimo il legno, data la prevalenza dei tratti neri, scuri, corrispondenti, appunto, nella stampa xilografica, alle parti risparmiate in rilievo. Ma la scrittura appare più cruda, quasi abbozzata: scompaiono i calligrafismi leziosi visti in precedenza. De Carolis poteva limitarsi a seguire un filone già collaudato all'interno della committenza dannunziana, ancora nell'adesione di stilemi prossimi all'*Art Nouveau*.

La madre (1907-08) è una xilografia estremamente significativa della svolta compiuta dall'artista in questo primo decennio del Novecento. Il tratteggio sta diventando sempre più sintetico e regolare: i segni si adagiano sul volto, tra i capelli, sul collo e scendono lungo la veste plasmando il volume plastico della figura. Il tratto decarolisiano cerca l'effetto scultoreo tridimensionale, facendo emergere la figura dallo sfondo. La xilografia con il *Ritratto di Adriana*, eseguita nel 1907 a chiaroscuro con un effetto acquarellato, è una delle più riuscite del De Carolis. Questa xilografia è estremamente significativa: De Carolis, come aveva fatto in esordio per il *Ritratto della fidanzata*, affida il grande genere del *ritratto*, caposaldo della pittura moderna dal Rinascimento in poi come celebrazione dell'individuo storico, all'arte della xilografia, ad una tecnica "minore" e "popolare". È una chiara rivendicazione di autonomia e di dignità dell'arte dell'incisione sul legno, un'infrazione alle gerarchie ed un livellamento delle arti sullo stesso piano unitario.

Nel 1908, De Carolis incideva quelli che sono stati considerati i suoi migliori legni, incisi come opere singole, autonome illustrazioni

di se stesse: sono le xilografie de “**Il Piceno**”, che ritraggono brani di vita “popolare”, come quella dei marinai o dei contadini, o frammenti raccolti dalla vita quotidiana della gente “umile”, xilografie considerate tra le più mature per la resa chiaroscurale ottenuta attraverso l’adozione dell’antica tecnica del “*chiaro et scuro*” di Ugo da Carpi. Da queste opere comincia ad affiorare una poetica della “popolarità” che impegnerà l’artista sul fronte della difesa e della valorizzazione delle forme d’arte paesana, dei mestieri artigianali che costituiscono un patrimonio di cultura inestimabile e che minaccia di scomparire. Un impegno per le “arti minori” che De Carolis si assume con serietà e convinzione. L’artista aveva appena concluso la decorazione del *Palazzo Provinciale di Ascoli Piceno*, primo impegno per una committenza pubblica, ed in quello stesso anno aveva vinto il concorso per la decorazione ad affresco del *Salone dei Quattrocento nel Palazzo del Podestà di Bologna*. Il 1908 rappresenta una data fatidica nella vita e nell’attività artistica di De Carolis. L’impresa bolognese, che lo accompagnerà fino alla fine, costituisce infatti un momento di profonda riflessione, soprattutto, e questo aspetto ci interessa evidenziare, in merito al rapporto tra affresco e xilografia. Lo studio degli xilografi cinquecenteschi, come Ugo da Carpi, Andrea Andreani, Domenico Beccafumi, Antonio da Trento, Niccolò Boldrini, il Vicentino, aveva dato accesso alla poetica manierista di derivazione michelangeloese: De Carolis arriva, cioè, a Michelangelo attraverso la xilografia e proprio la maniera xilografica traduce sulle pareti ad affresco. Ne è chiara dimostrazione l’adozione di tonalità cromatiche sempre più chiare, quelle tonalità acquarellate che gli furono persino imputate a difetto e che invece costituiscono appunto il dato più significativo della sua pittura. L’effetto di monumentalizzazione delle figure, dichiaratamente michelangeloese, è inficiato dalla costrizione in spazi angusti e dall’uso di colori chiari, quasi evanescenti. La potente plasticità spaziale è infranta, sciolta in una visione “decorativa”, bidimensionale, memore cioè dell’esperienza preraffaellita ed *Art Nouveau*, e subisce, invece, uno “schiacciamento” che è la parafrasi del tratteggio ottenuto nella xilografia.

Ne **L’urlo di Achille (1908)** la concitazione è arrivata alla sua tensione massima. Il tratteggio è costituito da fasciami di linee fluenti che avvolgono le figure e le restituiscono valori plastici di grande effetto e potenza, passando da un corpo all’altro come se si stesse diffondendo l’urlo, espressionisticamente rappresentato con una linea energizzante *Art Nouveau* che sembra deformare le cose e le persone piegando le forme con la sua stessa presenza palpabile ed avvolgente. La riscoperta della xilografia diveniva una scelta programmatica per l’*Espressionismo* che intese le profonde possibilità espressive del segno direttamente inciso nel legno, dello sforzo compiuto dalla mano dell’artista per scavare la matrice e per tradursi in immagine. Anche nel segno simbolista-divisionista compare un uso simile della pennellata. L’interpretazione dai toni retorici di Angelo Conti, come quella di molti altri, limitandosi a leggere il contenuto “letterario” dell’opera dell’artista, aveva trasformato De Carolis in un redivivo pittore del Rinascimento. La drammatica xilografia de *L’urlo di Achille* era diventata quasi il manifesto di questa posizione critica. Ancorando invece l’artista dalla sua opera e rapportandolo a quelli che furono effettivamente i suoi tempi, questa xilografia, anziché opera di un artista “antico”, appare come un’opera moderna carica di valenze espressionistiche. Dimostra, cioè, che De Carolis ha conquistato il linguaggio dell’arte coeva traendo le conseguenze dalla dinamica linea dell’*Art Nouveau*.

Con la **Fedra (1909)** di Gabriele D’Annunzio De Carolis abbandona definitivamente gli elementi fitomorfici e le leggiadrie dell’impaginazione *Art Nouveau*; il disegno si fa più sintetico ed il tratteggio fonde in zone piatte e compatte la pluralità di filamenti continui e fluenti che, in precedenza, definivano plasticamente le immagini incise. L’immagine evoca certi bassorilievi degli anni Venti, precoce anticipazione di modalità espressive che si sarebbero affermate in ambienti ufficiali di lì a poco. Il 1909 vedeva l’esplosione della prima avanguardia storica europea: il *Futurismo*. Non è certo un caso se la fortuna critica di De Carolis presenta una curva discendente in questi anni, distratta dalla chiassosa presenza dei futuristi. Ma quando la situazione si acquieterà, con lo scoppio della prima guerra mondiale, che farà naufragare tutti i progetti e azzittire tutte le voci, la figura dell’artista potrà tornare a far parlare

di se'. Ne' smetteva di lavorare, pur nel silenzio e nell'ombra, "l'infaticabile artigiano".

"L'Eroica - Rassegna d'ogni poesia" nasceva a La Spezia nel luglio del 1911 sotto la direzione di Ettore Cozzani, e per i primi tre anni anche dall'architetto Franco Oliva. Nata in atmosfera tardo-simbolista, "L'Eroica", che "non aveva alle prime l'intenzione di costituire un repertorio elettivo di xilografie, ma che dovette la sua fortuna soprattutto a tale caratteristica", segna la rinascita della xilografia attraverso il legno originale. Incentivata da Cozzani e capeggiata da De Carolis, che in quegli anni fonda la *Corporazione degli Xilografi*, si forma intorno a "L'Eroica" una schiera di artisti che l'anno successivo si sottoporrà al giudizio del pubblico nella *Prima Mostra internazionale di xilografia* a Levanto.

Le illustrazioni per i ***Carmina* (1914)** di Giovanni Pascoli sono improntate a saldezza, monumentalità e stabilità classicheggiante, in parallelo ancora una volta con la decorazione bolognese. Le numerose xilografie della raccolta furono realizzate da M. Danesi. Le illustrazioni per i *Carmina* pascoliani sono stati considerati da molti l'apice della produzione xilografica decarolisiana.

La *Nave* di D'Annunzio era stata illustrata da Duilio Cambellotti. Ma per il ***Notturmo* (1917)** il poeta vuole De Carolis e così nasce il volume della vita e della morte, della tristezza e della solitudine. E' quasi concorde la critica nel ritenere che nelle raffinate xilografie per il *Notturmo* di Gabriele D'Annunzio (1917), "l'artista raggiunse il sommo della perizia". Con le suggestioni del *Notturmo*, De Carolis si disponeva ad accogliere una poetica che lo avrebbe sempre più estraniato dalle vicende avanguardistiche dell'arte italiana e straniera contemporanea.

Datata **1920**, la ***Deposizione*** è una xilografia di straordinario effetto chiaroscuro. Una luce drammatica sembra corrodere le membra di *Cristo* - ricorda i *telari* di Tiziano ultima maniera -, una luce divorante e corrosiva. De Carolis sembra tentare una traduzione nell'incisione sul legno del trattamento della materia plastica come, per esempio, Medardo Rosso o Auguste Rodin.

Nel 1921, nella ricorrenza del *Centenario Dantesco*, vennero organizzate numerose iniziative culturali dedicate al poeta. De Carolis realizzava il celebre ***Dante Alighieri* (1921)** che D'Annunzio ribattezzò "Dante Adriatico".

Dal 1921 al 1928 (l'opera rimase incompiuta), l'artista si dedica all'illustrazione de ***I poeti greci*** tradotti da Ettore Romagnoli; impegno di non poca fatica, considerando la grande mole di opere da ornare di xilografie. Affine alle scelte stilistiche per la tragedia dannunziana *Fedra*, De Carolis torna ad un disegno semplificato, bidimensionale, dove dominano le figure in riquadri quasi perfettamente quadrati. Non c'è più chiaroscuro, nessuna ricerca di rapporti plastici. Le immagini sono semplicemente ritagliate come sagome, rievocando la pittura dei vasi attici a figure rosse e nere. Con queste xilografie, quasi emblematicamente rimaste incompiute, De Carolis lasciava la sua importante eredità alle generazioni future. Un tratto preciso, essenziale e duro, di reminiscenza dureriana, definisce l'***Autoritratto del 1924***. Nello stesso anno veniva pubblicato il trattatello su *La xilografia*, che condensava tutta l'esperienza storica, teorica e pratica dell'artista.

Nel breve saggio *L'arte popolare*, l'esplicito richiamo a Giotto, desunto dall'estetica di John Ruskin, è il mezzo per aprire una riflessione sul lavoro artigianale, sia maschile che femminile, praticato in varie parti d'Italia. L'artista parla delle formelle del suo campanile descrivendo le rappresentazioni dei *mestieri* artigianali. Proprio il modello giottesco è rilevante per la comprensione e la decifrazione del linguaggio figurativo, ma anche per le scelte stilistiche adottate nelle 58 xilografie per l'anno francescano, ***I Fioretti di San Francesco* (1925)**. Nelle xilografie decarolisiane l'inquadratura che tende a soffocare i personaggi in uno spazio estremamente ristretto che le costringe in primissimo piano, in una disposizione dei personaggi all'interno del ristretto spazio abitabile che fa

ricordare i bassorilievi figurati di Wiligelmo, ma anche la scultura dell'Antelami (XII-XIII sec.).

Le ultime xilografie dell'artista manifestano un'estrema raffinatezza tecnica, con ricercati effetti coloristici e chiaroscurali. Si tratta del **San Francesco** e del **Cristo nel villaggio (1925)**, dal sapore "antico" determinato dalla stilizzazione del tratteggio, dall'attenuazione del contrasto chiaroscurale, che viene sostituito da una ricerca per velature cromatiche, ottenute tramite un'attenta e sapiente maestria tecnica. L'ultima xilografia di De Carolis è la **Resurrezione (1928)**, che rivela il punto d'arrivo di una lunga ed incessante ricerca, insieme tecnica e stilistica, che s'interrompeva all'improvviso, lasciando incompiuti alcuni lavori. Alla notizia dell'improvvisa scomparsa dell'artista, Cesare Ratta dedicò il nono ed ultimo volume de *Gli Adornatori del Libro in Italia* al Maestro Adolfo De Carolis.

Profilo d'autore: Silvia Zanini



Nata a Roma il 07/07/1974, si è laureata in Lettere con lode nel 1999 all'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma con una tesi in Storia delle Arti Decorative ed Industriali dal titolo "Adolfo De Carolis e la xilografia". Oggi questo lavoro è stato pubblicato con alcuni aggiornamenti bibliografici ed una revisione frutto di un lavoro di quasi cinque anni. Sempre nel 1999 si è specializzata alla Scuola di Biblioteconomia della Biblioteca Apostolica Vaticana. E' bibliotecaria e, dal 2000, direttrice della Biblioteca Comunale di Formello (Roma). Ha conseguito numerosi Master di specializzazione nel campo biblioteconomico, specialmente orientati al Library Management, all'Information Technology ed alla multimedialità. Sta attualmente lavorando alla tesi per la Scuola Speciale di Archivisti e Bibliotecari di Roma, per la quale, con borsa di studio, si recherà presso la British Library a Londra il prossimo inverno.

- contatto email: Silvia.Zanini@libero.it