

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE**

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART 03

«L'Eroica» e la xilografia italiana dal tardo Liberty all'Espressionismo (1911-1917)

Presentata da: Dott. Giuseppe Virelli

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Marinella Pigozzi

Prof. Renato Barilli

Esame finale anno 2012

INDICE GENERALE

<i>Premessa</i>	p. 5
Capitolo 1	p. 11
DUE ESEMPI LIGURI PRIMA DE «L'EROICA»: «LA RIVIERA LIGURE» ED «EBE»	
1.1 «La Riviera Ligure»	p. 17
1.2 «Ebe»	p. 22
Capitolo 2	p. 27
LA NASCITA DE “L'EROICA” (1911)	
2.1 Ettore Cozzani	p. 33
2.2 Franco Oliva	p. 39
Capitolo 3 p. 45	
LE DUE ANIME DE «L'EROICA»	
3.1 Adolfo De Carolis e i suoi allievi	p. 47
3.2 Emilio Mantelli e la “Bella scuola”	p. 60
Capitolo 4	p. 77
IL LABORATORIO DE «L'EROICA»: DALLA MOSTRA DI LEVANTO ALLA “SECESSIONE”	
4.1 Da Levanto a Venezia (1912-1914)	p.77
4.2 La “Secessione” (1914)	p. 84
APPENDICE A (indici de «L'Eroica»)	p. 90
APPENDICE B (elenco delle Edizioni Formiggini)	p. 118
APPENDICE C (elenco delle pubblicazioni de «L'Eroica editrice»)	p. 120
<i>Bibliografia</i>	p. 124

PREMESSA

Questo mio lavoro di ricerca vuole analizzare, attraverso lo studio specifico della rivista artistico letteraria «L'Eroica», gli artisti e le situazioni in cui si sviluppa e si diffonde in Italia un linguaggio grafico di tipo *fauve*-espressionista, in perfetta sintonia con le coeve esperienze straniere.

Nello specifico, si è focalizzata l'attenzione sui così detti 'anni eroici de «L'Eroica»' (1911-1917), periodo in cui risulta più evidente il passaggio che si ebbe nel panorama dell'illustrazione italiana da uno stile ancora riconducibile a un linguaggio simbolista a uno, per l'appunto espressionista.

Questa rivista infatti, che s'interessa in modo quasi esclusivo al rilancio della xilografia contemporanea, si avvale in un primo momento della collaborazione di artisti noti nell'ambito del gusto liberty, *in primis* Adolfo De Carolis e i suoi allievi (Gino Barbieri, Ettore di Giorgio, Antonio Moroni). Tale collaborazione tuttavia termina definitivamente nel 1914 con la cosiddetta "Secessione degli xilografi", ossia l'abbandono da parte del maestro marchigiano e dei suoi sodali della testata, circostanza questa dettata dalla crescente volontà da parte del direttore della rivista Ettore Cozzani di aggiornare l'orientamento estetico della propria rivista su nuovi indirizzi stilistici, grazie soprattutto al contributo di artisti di una generazione più giovane quali, ad esempio, Lorenzo Viani, Arturo Martini, Felice Casorati, Giuseppe Biasi e, soprattutto, Gino Carlo Sensani ed Emilio Mantelli, questi ultimi tutti rappresentanti di un espressionismo italiano di primo ordine.

Prima di affrontare però da vicino la questione della xilografia

italiana fra Simbolismo ed Espressionismo legata a «L'Eroica» sembra utile, se non addirittura necessario, chiarire fin da principio alcuni aspetti generali che investono i due 'ismi' che s'intendono prendere in esame. Tale premessa, se può apparire superflua a fronte dei numerosi contributi scientifici dedicati a questi argomenti negli ultimi decenni, s'impone al contrario con massima urgenza in quanto ancora oggi persistono molti fraintendimenti di natura eminentemente metodologica. Basta qui ricordare, a titolo d' esempio, come in molti studi specifici anche recenti s'insiste a includere nelle file del Simbolismo artisti come Gustave Moreau (1826-1898) o Arnold Böcklin (1827-1901) o, ancora, come nella compagine degli espressionisti siano molto spesso citati i nomi di James Ensor (1860-1949) o di Edvard Munch (1863-1944). Queste confusioni dipendono principalmente dal fatto che spesso molti specialisti del settore privilegiano esclusivamente l'analisi dei cosiddetti 'contenuti' dell'opera, ossia prendono come punto di riferimento d'indagine il repertorio iconografico affrontato di prevalenza dagli artisti presi in esame, senza tenere conto delle enormi differenze stilistiche esistenti fra personalità nate in periodi differenti. Un approccio del genere, per quanto possa avere un certo grado di fascinazione, rischia di distrarre l'attenzione da una visione generale dei vari movimenti artistici, ovverosia promuove una prospettiva diacronica dei fatti che 'isola' i singoli artisti dal loro contesto temporale specifico. Meglio allora allargare il campo e adottare rigorosi strumenti critici dipendenti da una griglia di riferimento che tenga conto di fattori culturali 'ampi', sia materiali che ideali, senza i quali è facile ricadere in triti e logori

luoghi comuni del tutto fuorvianti¹.

Punto di riferimento impenscindibile per una corretta interpretazione del fenomeno artistico del Simbolismo, è il noto scritto del poeta e critico francese Albert Aurier (1865-1892) intitolato *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, pubblicato nel marzo del 1891 sulle colonne della rivista parigina «*Mercure de France*»². In questo saggio il giovane scrittore condensa nei famosi cinque punti i tratti distintivi del nuovo indirizzo stilistico. Per Aurier l'opera d'arte simbolista dovrà essere:

1° *Ideista*, perché il suo unico scopo sarà l'espressione dell'Idea; 2° *Simbolista*, perché l'Idea si esprimerà attraverso le forme [simboli]; 3° *Sintetica*, perché essa scriverà le sue forme, i suoi segni, solo in modi di comprensione generale; 4° *Soggettiva*, perché l'oggetto non sarà mai considerato in quanto oggetto, ma in quanto segno dell'Idea espressa attraverso il soggetto; 5° [questa è una conseguenza dei primi punti] *Decorativa*, perché la pittura decorativa propriamente detta, come l'hanno percepito gli egiziani e molto probabilmente i greci e i primitivi, non è altra cosa se non una manifestazione

¹ Per un approfondimento su un approccio metodologico che prenda come punto di riferimento per la comprensione dei vari fenomeni legati alle arti visive la cultura materiale dei tempi corrispondenti, si rimanda al fondamentale testo di R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna, 1982. Sempre dello stesso autore si veda inoltre il saggio di più vasto respiro cronologico *Arte e cultura materiale in occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

² Il «*Mercure de France*» (Parigi, 1890-1940) è stata una delle più importanti riviste d'informazione artistico culturale dell'epoca, palestra di giovani artisti, letterati, critici, poeti e filosofi. Per un approfondimento sul ruolo svolto da questa testata nell'ambito simbolista, cfr. M. GISPERT, *La critique d'art au Mercure de France (1890-1914): G-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Morice, Gustave Kahn...*, Édition Rue d'Ulm, Parigi, 2003.

d'arte soggettiva, sintetica, simbolista ed ideista.³

Con l'uso del termine *Ideista* il critico francese vuole distinguere il Simbolismo vero e proprio dall'arte idealista-allegorica praticata da molti artisti nella seconda metà dell'Ottocento come, ad esempio, i già citati Moreau e Böcklin. Il discrimine che s'instaura fra Idealismo e Ideismo passa attraverso la forma contratta che il secondo termine ha nei confronti del primo, una differenza questa di natura non quantitativa, ma qualitativa poiché all'economia della parola *Ideista* corrisponde, da un punto di vista formale, l'adozione da parte dei simbolisti di uno stile 'sintetico' (terzo punto), ossia astratto, inteso in senso etimologico (*ab-stractus* = tratto fuori). Le immagini sottoposte a questa 'cura dietetica' quindi si svuotano da ogni residuo di pesantezza aneddotica per consegnarsi in un formato più leggero. In altre parole, dopo il 1880 si passa da un'arte icastica a un'arte iconica, in perfetta omologia con il nascente universo contemporaneo (o post-moderno) caratterizzato dalle scoperte scientifiche effettuate nel campo dell'elettromagnetismo e sulle sue applicazioni nel settore tecnologico. Così come la straordinaria velocità della luce brucia le distanze rendendo inutili i tradizionali concetti di tempo e di spazio (telegrafo, radio, ecc.), così anche l'artista può fare tranquillamente a meno di attardarsi in trattamenti verosimili dell'immagine e, appunto, concentrarsi maggiormente sull'idea che egli ha di quest'ultima (primo punto)⁴.

Per quanto riguarda il quarto punto invece, il *Soggettivismo*, Aurier precisa che solo attraverso un processo di allontanamento dal

³ Cfr. A. AURIER, *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, in «Mercure de France», marzo 1891, pp. 162-163.

⁴ Sul concetto di omologia si veda ancora R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, cit., p. 21 e sgg.

particolarismo dell'oggetto, il soggetto riguardante può andare oltre il fenomeno e cogliere l'universalità dell'Idea. Quest'ultima quindi, non risiede nel singolo oggetto in quanto tale, bensì nella sua forma di 'comprensione generale' attraverso la quale una persona particolarmente sensibile riesce a intravederne il significato autentico, il suo significato 'altro'⁵. Questo 'altro' a sua volta, sia esso inteso come un 'lassù' o un 'laggiù', comunque non a quota zero (quello dei dati di natura), è proprio il valore simbolico che Aurier attribuisce all'opera di Gauguin (secondo punto, *Simbolismo*); anche qui il termine utilizzato deve essere inteso in senso etimologico [dal greco *syn-* (insieme) e *ballein* (lancio)], "mettere insieme" due parti distinte: il basso e l'alto, il piccolo e il grande, il vicino e il lontano, il microcosmo e il macrocosmo.

I lacci che i simbolisti stringono attorno a queste coppie dialettiche però non si definiscono mai in modo compiuto. Essi di fatto si affacciano fiduciosi su questi 'universi altri' con la consapevolezza che il mistero non può e non deve essere svelato, pena ricadere nell'allegoria. Lungi da ogni pretesa di appiglio sicuro su queste nuove realtà quindi, i simbolisti si accontentano di sintonizzarsi sui moti flessuosi ed energetici che questi lacci simbolici propagano per tutto l'Universo.

Infine, l'arte simbolista è decorativa perché più l'immagine è generale (quindi *Ideista*, *Sintetica*, *Simbolica* e *Soggettiva*), più essa subisce un forte processo di stilizzazione che trasforma le figure in cifre, in immagini ornamentali. Dal che, risulta evidente come con il movimento simbolista s'innesci una sorta di cortocircuito temporale

⁵ Questa persona particolarmente 'sensibile' è appunto l'artista che assume il ruolo di mediatore fra il trascendente e noi. In Francia, ad esempio, il gruppo di artisti operanti a Pont-Aven si darà il nome di *Nabis* (profeti in ebraico) e in Italia D'Annunzio sarà il Poeta Vate.

che mette in stretta comunicazione i postmoderni con i loro antenati premoderni i quali, appunto, comunicavano per mezzo d'immagini codificate in efficaci stereotipi.

Anche in Italia il verbo simbolista è diffuso nello stesso giro di tempo dal critico napoletano Vittorio Pica (1864-1930) il quale, con un linguaggio meno programmatico rispetto a quello del collega francese, ma in assoluta sintonia con questo ultimo, asserisce:

Un simbolismo elevato, che guida l'uomo, mercé immagini sapientemente prescelte, dal mondo materiale al mondo spirituale; un simbolismo austero e ieratico, che, sovente, trovata l'immagine definitiva, non si attarda in superflue delucidazioni, ma, magicamente suggestivo, affida alla perspicace mente dei lettori il mandato di esplicarne il mistero, di diradare le tenebre e di *ricavarne l'idea generatrice*; un simbolismo che è una scelta ed una *sintesi* nell'istesso tempo, giacché, trascurando tutti i fatti e tutti i personaggi volgari ed inutili della comune esistenza, esso presceglie un avvenimento *sintetico*, in cui palpiti qualche eterna ed immutabile *idea*, od una creatura, che in sé riassume i *caratteri essenziali* di tutto un gruppo umano, che sia ciò che si suole chiamare un *prototipo*; un simbolismo infine che narra la eterna e tragica istoria dell'anima umana e che nei fatti sparsi scopre le verità supreme⁶.

Con il passaggio all'Espressionismo le cose a prima vista non cambiano molto. Di fatto, gli artisti di questa stagione artistica continuano a praticare uno stile sintetico, astratto, con l'unica differenza che il loro segno stilistico diventa, se possibile, ancora più

⁶ V. PICA, *Arte aristocratica*, Napoli, Luigi Pirro Editore, 1892 (corsivi miei).

‘asciutto’ e ‘acerbo’ tanto che in alcuni casi vi sarà un deciso recupero non solo delle immagini provenienti dai vari primitivismi (siano essi di origine occidentale o extra-europea come quelli delle culture negre dell’Africa o maori dell’Oceania), ma anche delle forme di disegno infantile. Di conseguenza, la cifra decorativa simbolista, basata generalmente su linee curve e flessuose che circondano le figure, si attenua considerevolmente o, in certi casi, sparisce totalmente in favore di tratti più rigidi e spezzati. Anche la scelta dei colori cambia decisamente registro. Le tinte usate dagli espressionisti si caricano, ‘urlano’, e sono accostate in modi volutamente audaci, fortemente stridenti fra di loro.

Queste variabili interne al sintetismo che si verificano nei primi anni del Novecento rispondono pienamente al mutato contesto generazionale degli artisti appartenenti alla fascia *fauve*-espressionista. Questi ultimi nascono all’incirca un ventennio dopo i simbolisti e vivono pertanto in un clima materiale e culturale differente⁷. In altre parole, gli artisti che nascono all’incirca negli anni Ottanta del Novecento non credono più nel valore consolante del ‘simbolo’, visto come luogo d’incontro pacificatore fra l’uomo e l’universo, ma confidano solo in loro stessi, in una visione totalmente laica e immanentista che punta direttamente su un “primato antropologico”⁸, in cui l’urgenza primaria è quella per l’appunto di ‘esprimere’ quegli stati d’animo generali appartenenti esclusivamente alla condizione umana⁹.

⁷ Sull’importanza del concetto di “generazione” come strumento di analisi dei mutamenti stilistici legati ai vari movimenti artistici si veda R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, cit., p. 49 e sgg.

⁸ R. BARILLI, *Le membra sparse di un Espressionismo nostrano*, in R. BARILLI, *Storia dell’arte contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri Torino, 2007, p. 207.

⁹ La radice ‘es’ del sostantivo ‘espressione’ può essere fatta coincidere in questa sede con l’*Es* freudiano, sede appunto delle nostre emozioni più profonde e

Ora, se questo discorso relativo a una svolta selvaggiamente neo-primitivista e mondana compiuta dagli artisti operanti nel primo decennio del Novecento è riconosciuta unanimemente dalla critica soprattutto in area francese e tedesca, al contrario in Italia, ancora oggi, si stenta a tracciarne il profilo in maniera chiara e precisa. Eppure, se il metodo adottato è giusto, ossia se è vero che gli operatori culturali di una medesima generazione rispondono in maniera analoga alle comuni influenze che arrivano sia dal mondo ‘alto’ che ‘basso’ culturale, allora si deve riconoscere che anche nel nostro paese è esistita una corrente espressionista. Di fatto in Italia, se tutti gli studiosi sono concordi nell’acceptare l’idea di una sorta di *koinè* europea per quanto riguarda i grandi movimenti artistico culturali come, ad esempio, il Gotico, il Manierismo, il Barocco, il Neoclassicismo e, più o meno recentemente, anche l’Impressionismo e il Simbolismo, seppure declinati in varianti locali, per quanto riguarda l’Espressionismo si sono limitati per lo più a prendere in esame soltanto alcune personalità di grande rilievo: Gino Rossi (1884-1947), Umberto Moggioli (1886-1939), Aroldo Bonzagni (1887-1918), Alberto Magri (1880-1939), Tullio Garbari (1892-1931), Lorenzo Viani (1882-1936) e Arturo Martini (1889-1947).

Tali riconoscimenti critici, se da un lato hanno il pregio di mettere in evidenza alcuni aspetti legati allo sviluppo della componente neo-primitivista presente in singoli artisti, dall’altro hanno il limite di frammentare eccessivamente la visione d’insieme di tale fenomeno artistico che, seppure non si è mai coagulato in un gruppo compatto e fortemente caratterizzato come quello della *Brücke* in Germania o concentrato in luoghi precisi come i *Fauves* a Parigi, ha comunque interessato un’intera leva di artisti italiani sparsi in varie parti della

incontrollate che premono sul nostro Io per emergere.

penisola che, in particolari momenti, hanno saputo anche fare fronte comune¹⁰.

Uno di questi fronti comuni è rappresentato proprio dalla pattuglia di artisti radunatosi sotto l'egida de «L'Eroica». Quest'ultima rappresenta, insieme al Cenacolo Baccarini di Faenza e all'importante istituzione di Ca' Pesaro dell'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia, uno dei luoghi privilegiati d'incontro per i giovani 'arrabbiati' in cerca di conferme e di riconoscimenti.

La stessa data di nascita della rivista spezzina, d'altronde, è in media statistica con altre e più note manifestazioni pubbliche dei 'selvaggi' stranieri. Il 1911, difatti, non si discosta poi troppo dalla data di esordio dei *Fauves* a Parigi (1905), dei sodali della *Brücke* a Dresda (1906), dei Primitivisti russi a Mosca (1909) e coincide perfettamente con quella del gruppo *Der Blaue Reiter* di Monaco (1911).

Un altro fattore determinante per l'assegnazione nell'ambito espressionista de «L'Eroica» è il fatto che essa si ritagliò un ruolo tutto particolare all'interno di questo campo di ricerche, legato, come si è detto, alla promozione della xilografia contemporanea.

La 'riscoperta' di questa antica tecnica incisoria era già avvenuta in realtà nel corso degli ultimi anni del XIX secolo per mano dei simbolisti, specie d'oltralpe, fortemente affascinati sia dai libri illustrati del XV secolo che dalle stampe *Ukiyo-e* provenienti dal Giappone. Basti qui ricordare l'alto esempio di Félix Vallotton (1865-1925) il quale, tra il 1891 e il 1898, realizzò un numero imponente di

¹⁰ Sino ad oggi, l'unico studio esistente riguardante il fenomeno dell'Espressionismo in Italia inteso nella sua portata generale è il catalogo relativo alla mostra curata da Renato Barilli e Alessandra Borgogelli, "L'Espressionismo Italiano", allestita alla Mole Antonelliana di Torino dal 12 aprile al 17 giugno del 1990 in cui venivano esaminati, divisi per 'isole' regionali, i vari protagonisti di questa stagione (cfr., R. BARILLI, A. BORGOGELLI, *L'Espressionismo Italiano*, Fabbri editore, Torino, 1990).

xilografie, sia fogli singoli che interi cicli, pubblicati prevalentemente sulla nota rivista parigina diretta dai fratelli Natanson, «La Revue Blanche»¹¹. L'artista svizzero-francese però rappresenta, per così dire, un caso eccezionale all'interno della compagine simbolista. Se è vero, infatti, che anche altri artisti di prim'ordine come Paul Gauguin (1848-1903) ed Edvard Munch (1863-1944) si dedicarono con passione all'incisione su legno, è altrettanto sicuro che la loro frequentazione di questo mezzo di espressione artistica risulta essere, tutto sommato, abbastanza limitata all'interno della loro produzione.

Questo disinteresse verso la xilografia da parte degli artisti della *fine-de-siècle* ha delle ragioni ben precise e riguarda innanzitutto la capacità di tale tecnica di assecondare pienamente lo stile simbolista. Di fatto, il segno duro, pesante e incerto che la sgorbia scava sulla tavoletta di legno non si addice particolarmente a rendere sul foglio quelle forme leggere, quelle curve sottili e eccentriche tipiche della stagione *Art Nouveau*.

Viceversa, la stessa scabrosità e asprezza di segno intrinseco alla xilografia risulta essere un mezzo particolarmente adatto a interpretare quel linguaggio 'brutale' che gli artisti più giovani stavano allora elaborando. In breve quindi esiste, come ha giustamente rilevato Barilli, una sorta di "perfetto matrimonio tra la xilografia e l'Espressionismo"¹².

¹¹ Per un esauriente rendiconto dell'attività xilografica di Félix Vallotton si veda G. DE FEO, *Felix Vallotton (1865-1925) le incisioni su legno*, De Luca editore, Roma, 1980.

¹² Cfr., R. BARILLI, *Il perfetto matrimonio tra la xilografia e l'Espressionismo*, in M. RATTI, G. C. TORRE, *La xilografia italiana. Dalla Mostra Internazionale di xilografia di Levanto a oggi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 15-17.

Capitolo 1

DUE ESEMPI LIGURI PRIMA DE «L'EROICA»: «LA RIVIERA LIGURE» ED «EBE»

L'universo delle riviste artistico-culturali italiane nate prima de «L'Eroica» è notoriamente ricco di episodi importanti e autorevoli ai quali, sicuramente, i fondatori della rassegna spezzina hanno guardato con estremo interesse. Dalle romane «La Cronaca Bizantina» (1881-1886) e il «Convito» (1895-1907), sino alle fiorentine «Il Marzocco» (1896-1899), «Leonardo» (1903-1907) ed «Hermes» (1904) di fatto tutte costituirono un precedente fondamentale. Tuttavia, per quanto riguarda lo scopo principale di questa ricerca, si deve precisare fin da subito che, generalmente, l'illustrazione presente in queste testate non assunse mai l'importanza che essa ebbe su «L'Eroica», né tanto meno esse svolsero un ruolo così centrale nella divulgazione della xilografia contemporanea come nel caso di quest'ultima. Se è vero, infatti, che già sulle pagine di queste prime importanti rassegne comparvero lavori xilografici di artisti famosi, tra i quali anche alcuni personalità di rilievo che collaborarono successivamente con «L'Eroica»¹³, è altrettanto corretto rilevare che queste incisioni su legno furono concepite più che altro come mere illustrazioni di accompagnamento ai testi, piuttosto che come opere fiere di una propria autonomia espressiva.

Bisogna di conseguenza rivolgere particolare attenzione verso altre riviste antecedenti la fondazione de «L'Eroica» che, seppure meno illustri e famose delle loro sorelle 'maggiori' romane e fiorentine, costituirono però un più sicuro precedente foriero di spunti e

¹³ Cfr., qui cap. 3.1.

d'indicazioni utili per comprendere la genesi della testata spezzina. Tra queste, ovviamente, si devono prendere in considerazione innanzitutto le rassegne sorte sul territorio ligure a cavallo fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, le quali, lungi dall'apparire come espressione di una cultura provinciale, si presentano al contrario come luoghi di sperimentazione e di confronto di ampio respiro nazionale e internazionale.

In seno a questo conteso, tra le prime e più importanti testate portatrici di una diversa concezione di editoria d'arte, nel senso di una sempre maggiore rivalutazione e, insieme, ripensamento del ruolo 'attivo' svolto dall'immagine all'interno della pagina stampata, sono indubbiamente da annoverare «La Riviera Ligure» ed «Ebe»; quest'ultime, benché ancora poche note a livello nazionale, rappresentano appunto uno degli esempi più rimarchevoli di questa nuova alleanza fra arte e letteratura.

1.1 «LA RIVIERA LIGURE»

Nel 1895 nasce a Oneglia, in provincia d'Imperia, la testata «La Riviera Ligure» fondata da Paola Sasso (1845-1893) e dai figli Angiolo Silvio Novaro (1866-1938) e Mario Novaro (1868-1944). Al principio questa impresa editoriale si presenta sostanzialmente come un foglio, e di promozione turistica dei territori della riviera ligure, e di propaganda della famosa ditta produttrice di olio, tutt'oggi esistente: “P. Sasso e Figli”. Di qui l'eccezionale tiratura della rassegna che nel 1899 raggiunse per allora lo straordinario numero di ottocento-centomila copie (con una punta di centoventimila nel mese di maggio dello stesso anno). Questo almeno sino al 1901, quando Mario Novaro assunse di fatto la direzione della testata imprimendole una svolta radicale¹⁴. Da “un'amena e simpatica trovata fin de siècle”¹⁵ la «La Riviera Ligure» si trasformò rapidamente in una rivista letteraria di primaria importanza nel panorama dell'editoria italiana. Il “direttore-dittatore”¹⁶, infatti, oltre a svolgere l'attività d'imprenditore nell'azienda di famiglia, era ancora prima un letterato, un critico, un saggista e anche un poeta e scrittore allora abbastanza apprezzato¹⁷. Laureatosi in filosofia a Berlino nel 1893 e, l'anno seguente,

¹⁴ A partire dal n. 25 compare sulla prima pagina della rivista la dicitura “nuova serie” a rimarcare il nuovo cammino intrapreso. Inoltre, la stampa del giornale fu affidata alla famosa casa editrice F.lli Treves di Milano la quale, come noto, era da tempo impegnata a rinnovare la propria offerta editoriale sull'esempio delle coeve esperienze straniere.

¹⁵ R. BOSSAGLIA, *La Riviera Ligure. Un modello di grafica liberty*, Costa & Nolan, Genova, 1985, p. 8.

¹⁶ Cfr. E. SANGUINETI, *Valorosi e noti*, in R. BOSSAGLIA, cit., pp. 23-28.

¹⁷ Fra gli scritti più importanti di Mario Novaro si possono qui ricordare i saggi *La teoria della casualità in Malebranche* (1893), *Il concetto di infinito e il problema cosmologico* (1895), la curatela critica dei *Pensieri metafisici* di Niccolò Malebranche (1910) e le poesie pubblicate nella raccolta *Murmuri ed echi* (1912).

all'Università di Torino nella medesima materia, Mario Novaro era uno studioso particolarmente impegnato in materia di occultismo e di teosofia. Questo forte interesse per il 'trascendente', per altro molto comune negli intellettuali della generazione operante alla fine dell'Ottocento, lo portò a rimodellare la sua rivista secondo modelli di chiara impronta simbolista. Fra i primi e più importanti collaboratori invitati a partecipare alla nuova impresa figura, infatti, non a caso Giovanni Pascoli (1855-1912) il quale intrattenne con Novaro un lungo e duraturo rapporto, di lavoro prima e di amicizia poi, basato sulla stima reciproca¹⁸. Del poeta sammaurese «La Riviera Ligure» pubblicò negli anni numerose poesie, queste ultime spesso accompagnate da illustrazioni appositamente realizzate per l'occasione. Tra i componimenti pascoliani editati dalla testata ligure, si prenda a titolo esemplificativo *Inno all'Olivo* (poi ristampata nei "Canti di Castelvecchio" col titolo *La canzone dell'ulivo*) illustrata da un disegno a inchiostro di Plinio Nomellini (1866-1943. A parte le facili speculazioni circa una sospetta coincidenza fra i versi di Pascoli, il disegno dell'artista livornese (dominato dalla figura della pianta oleacea) e l'attività economica principale dell'editore, ossia di una "calcolata e sagace sponsorizzazione" letteraria¹⁹, questa felice "unione di studi liberali e felici commerci"²⁰ rientra esattamente in quel clima di 'integrazione tra le arti' e il mondo dell'economia in cui prende forma l'*Art Nouveau*.

Da un punto di vista squisitamente grafico la poesia simbolista pascoliana, "decorativa [...] stilizzata, fatta di contorni, di sapienti

¹⁸ Per una ricostruzione sui rapporti fra Mario Novaro e Giovanni Pascoli si veda M. NOVARO, *Alcune lettere inedite di Giovanni Pascoli*, Nante, Imperia, 1934; inoltre P. BOERO (a cura di), *Lettere a "La Riviera Ligure" 1900-1905*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1980.

¹⁹ E. SANGUINETI, cit., p. 27.

²⁰ Lettera riportata in P. BOERO, cit., p. 13 (lettera 20).

sagomature”²¹, trova sul versante del componimento visivo una perfetta corrispondenza omologica nell’immagine fortemente evocativa e sintetica, realizzata per mezzo di linee fluenti e ben delineate, composta da Nomellini. Lo stesso Pascoli, del resto, riconosce questa ‘convergenza’ stilistica quando esprime in più occasioni tutto il suo apprezzamento per l’opera dell’artista livornese²². Tuttavia, in questo caso si tratta più di una giustapposizione fra due arti ‘sorelle’ che non di una vera e propria unione in un tutt’uno organico. In altre parole, testo e immagine si corrispondono, ma non si fondono realmente insieme.

L’esempio più emblematico di una vera unione fra parola e disegno presente sulle pagine de «La Riviera Ligure», è fornito dall’opera di un altro grande protagonista della stagione liberty in Italia, Giorgio Kienerk (1869-1948). A quest’ultimo, infatti, si deve sia il rinnovamento generale del *layout* della rivista, sia l’intera impostazione grafica la quale, a partire dal n. 27 del 1901, caratterizzerà l’immagine della rassegna per oltre un lustro. La formula adottata da Kienerk per la testata è esemplare: all’interno di una riquadro ondulato fortemente asimmetrico, evocante i flutti del mare, campeggiano le lettere che compongono il nome della rivista; queste ultime a loro volta fanno eco all’andamento sinuoso ed eccentrico della cornice adottando un *lettering* morbido, d’ispirazione appunto ‘undamorfa’, che unisce i singoli segni fonetici fra di loro secondo uno schema libero che elude, di fatto, l’impostazione tradizionale della rigida griglia guttemberghiana di stampo moderno. Questo stile, utilizzato per molti altri lavori pubblicati sia su «La Riviera Ligure» che in altre testate (loghi editoriali, capilettera, fregi,

²¹ R. BARILLI, *Pascoli simbolista. Il poeta dell’avanguardia debole*, BUP, Bologna, 2012, p. 27.

²² Cfr. P. BOERO, cit., pp. 6 (lettera 10); pp. 7-8 (lettera 12).

finalini ecc.), Kienerk lo chiama giustamente “geroglifico”²³, ossia un componimento sintetico/astratto in cui il segno grafico (significante) e la parola o concetto (significato) coincidono.

Lo stesso carattere conciso, simbolico e fortemente decorativo lo si può riscontrare anche in disegni più impegnativi (tavole autonome, vignette e illustrazioni a tutta pagina), in cui emergono chiaramente due linee stilistiche differenti: l’una divisionista, sulla scia di Nomellini, ma interpretata con forti accenti nordici vicini ai modelli provenienti soprattutto dai maestri del simbolismo belga (*in primis* di Fernand Khnopff)²⁴; l’altra incentrata sull’utilizzo di un rigoroso *à plat* derivato, come lui stesso scrive, dai disegni che “si vedono per le riviste inglesi e tedesche”²⁵.

Diverso, sia da Nomellini che da Kienerk, è il caso del terzo e più importante collaboratore de «La Riviera Ligure», il genovese Edoardo De Albertis (1874-1950)²⁶. Più giovane rispetto ai due artisti toscani, De Albertis adotta un divisionismo grafico per così dire ‘severo’ che denuncia chiaramente un orientamento stilistico differente. Il suo tratto infatti, seppure sempre filamentoso, s’irrigidisce alquanto, mette in evidenza la plasticità dei corpi e gioca per quanto possibile su

²³ Ivi, p. 14 (lettera 22).

²⁴ Significativo in proposito segnalare che Kienerk fu l’unico artista italiano, dopo Segantini, ad essere invitato da Octave Maus al *Salon de la Libre Esthétique* del 1901 a Bruxelles.

²⁵ Cfr. P. BOERO, cit., p. 15 (lettera 23). Nella lettera del 15 dicembre del 1901 inoltre Kienerk cita espressamente come modello di riferimento le riviste monacensi «Jugend» e «Simplicissimus» (cfr., ivi, p. 26, lettera 39).

²⁶ De Albertis è stato oltre che illustratore anche un pittore, decoratore e incisore, ma soprattutto un importante scultore attivo soprattutto a Genova che ha segnato il passaggio dal Liberty al Déco e al Novecentismo. Per una ricostruzione completa della figura dell’artista si rimanda al fondamentale contributo di D. COLOMBO, *Eros e Thanatos. La scultura di Edoardo De Albertis a Staglieno*, Erga, Genova 1996; inoltre si veda C. OLCESE SPINGARDI, *La scultura*, in F. SBORGI (a cura di), *Il mito del moderno. La cultura liberty in Liguria*, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova, 2003, pp.139-163 (con bibliografia precedente).

potenti effetti di chiaroscuro; tutti ingredienti, questi, che denunciano apertamente la volontà da parte dell'artista di aderire a un linguaggio riconducibile stilisticamente all'interno in quella variante del Liberty nostrano, di stampo eminentemente neomichelangiolesca, promosso e diffuso dal coetaneo e ben più famoso Adolfo De Carolis²⁷.

Questa situazione rimase pressoché immutata sino al 1904 quando Novaro, dopo avere faticosamente ordito una fitta rete di relazioni in grado di dare vita a una rivista solidamente impostata sullo stretto binomio testi/arti figurative, decise improvvisamente di sciogliere questo legame per concentrarsi esclusivamente sul versante letterario. Già l'anno successivo, infatti, in molti numeri non compaiono più tavole illustrate, ma solo alcuni fregi ornamentali concepiti da Kienerk qualche tempo prima. A partire dal 1906 la svolta è completa e più nessun tipo di fregio adorna le pagine della testata.

Le ragioni di questo cambiamento repentino sono varie, non ultime quelle di origine economica, ma, come spesso accade, le giustificazioni finanziarie costituiscono molto spesso un alibi per nascondere “motivi di ordine ideologico e psicologico”²⁸. La volontà da parte di Novaro di recidere definitivamente con il passato ‘commerciale’ della rivista, potrebbe quindi averlo indotto a rinunciare a quell'apparato illustrativo d'impronta Liberty oramai troppo corsivo, ‘popolare’ e, cosa più importante, indissolubilmente legato all'ambito della *réclame*.

²⁷ Cfr. qui cap. 3.1.

²⁸ R. BOSSAGLIA, cit., p. 21.

1.2 «EBE»

In coincidenza con la svolta ‘iconoclasta’ de «La Riviera Ligure» nasce sempre in Liguria la rivista «Ebe». Fondata nel 1905 a Chiavari dall’allora studente di medicina Luigi Romolo Sanguineti (1883-1965), saggista, scrittore e poeta con lo pseudonimo di Luigi Amaro, anche questa testata si presenta originariamente come un giornale prettamente letterario. Il primo numero, uscito il 22 gennaio del 1905, si presenta come un semplice “Periodico quindicinale di Lettere ed Arte” in formato *in folio*, spoglio di qualsiasi tipo di ornamento decorativo importante e di illustrazioni. La svolta verso una nuova e più moderna veste tipografica, già annunciata sul numero 11 del 1° luglio del 1906, avviene col numero di settembre dello stesso anno. La ‘nuova’ «Ebe», che nel frattempo è passata da quindicinale a mensile, viene stampata in albo quadrato di cm 24,5x24,5 con una chiusura a nastro²⁹. Inoltre, all’interno del nuovo giornale compaiono anche le prime illustrazioni, tutte xilografie redatte appositamente per la rivista. Gli artisti scelti per la realizzazione di queste opere sono Edoardo De Albertis, già collaboratore de «La Riviera Ligure», Adolfo De Carolis (1874-1928), l’artista e scrittore Alpinolo Porcella (1874-1962) e l’allora giovanissimo Roberto Melli (1885-1958).

I primi due artisti citati elaborano delle incisioni che stilisticamente si pongono in bilico fra un vago richiamo alle forme tardo-quattrocentesche e quelle del primo Cinquecento, le quali preludono

²⁹ Come ha giustamente rilevato lo studioso Leo Lecci, il formato quadrato richiama da vicino la famosa rivista della Secessione viennese «Ver Sacrum». Inoltre, lo stesso nome Ebe (dea della giovinezza) rievoca il medesimo fervore giovanilistico delle riviste moderniste di tutta europa e, in particolare, quelle di area tedesca: oltre alla già citata “Primavera Sacra” di Vienna, anche «Jugend», rivista della Secessione monacense. Cfr., L. LECCI, “Ebe” e la xilografia, in M. RATTI, G. C. TORRE, cit., pp. 32.

alla svolta neomichelangiolesca promossa dall'artista di Montefiore dell'Aso di lì a poco³⁰.

Molto differenti, invece, sono i lavori realizzati da Porcella e da Melli. Questi percorrono esattamente la strada in maniera inversa rispetto a quella dei due colleghi sopra citati, ossia dalle forme ben tornite e solide del tardo Quattrocento essi regrediscono a quei modi ancora più 'primitivi' degli intagliatori e degli scalpellini spesso anonimi del Trecento, del Duecento o, addirittura, del periodo romanico e longobardo³¹. Porcella e, soprattutto, Melli realizzano infatti delle xilografie in modi estremamente compendiarî che rivelano una precisa volontà di 'far presto', tanto che i coltelli e le sgorbie utilizzate per incidere lacerano letteralmente la superficie delle tavolette, lasciando in evidenza sia le scheggiature provocate dal selvaggio passaggio dei ferri che le 'imperfezioni' delle venature del legno. Da questo trattamento così conciso emergono delle figure sommariamente abbozzate, costruite rigidamente sull'asse frontale e inserite ieraticamente in piccole mandorle o riquadri che spingono l'intera composizione a dilatarsi maestosamente sul primo piano, rinunciando così a ogni pretesa di resa prospettica dello spazio, in maniera analoga a quanto avviene nelle predelle medioevali.

Un ulteriore e importante elemento caratterizzante le loro xilografie, sono le scritte che entrano a far parte della raffigurazione. Incise sui medesimi blocchi di legno su cui sono intagliate le figure, alla stregua dei libri tabellari pre-gutemberghiani. le lettere non seguono più lo schema razionale della griglia tipografica moderna, ma si dispongono

³⁰ Per una disamina più approfondita sullo stile di De Carolis e della sua evoluzione nel tempo, si veda qui cap. 3.1.

³¹ Cfr. in G. APPELLA, M. CALVESI, *Roberto Melli 1885-1958*, Leonardo-De Luca editore, Roma, 1992; in particolare si veda G. APPELLA, *Ferrara, Genova, Roma: percorsi formativi di Melli*, ivi pp. 9-15. Si veda inoltre M. CALVESI (a cura di), *Roberto Melli*, De Luca editore, Roma, 1954.

in maniera libera a coronamento delle figure stesse. L'effetto generale è quello di un'immagine asfittica, gremita di segni che rievoca, in certa misura, quel sentimento di *horror vacui* tipico dell'uomo primitivo costretto a vivere in un mondo ancora privo di riferimenti e senza tracce su cui potersi orientare.

Questa riscoperta unità fra immagine e testo non era però di per sé una novità. Come si è visto nel caso delle illustrazioni di Kienerk per «La Riviera Ligure», già gli artisti simbolisti avevano conferito nuova importanza a questa integrazione fra diversi linguaggi espressivi. Porcella e Melli però, a differenza dei loro colleghi operanti ancora nello stile liberty, non ricorrono alle forme zoomorfe o fitomorfe care al gusto tipografico *fin de siècle*, ma, in conformità con il tipo di figure proposte, adottarono un *lettering* dal sapore vagamente 'goticheggiante'. In altre parole, i segni fonetici adottati dai due artisti sono realizzati con uno stile 'basso', barbarico, in cui le grazie delle lettere romane sono superate in favore di una resa arcaicizzante. A tale proposito, lo studioso Guido Giubbini ha giustamente messo in luce come le opere di Melli abbiano trasformato «Ebe» in una specie di "manifesto "antigrazioso", in violenta polemica con le eleganze e le frivolezze del disegno liberty"³².

In ultima analisi quindi, nel mondo dell'editoria «Ebe» si pone precocemente alla testa di quel clima espressionista che si stava sviluppando contemporaneamente in tutta europa. In particolare si possono riscontrare dei sorprendenti parallelismi con quanto stavano facendo gli artisti della *Brücke* a Dresda nei medesimi anni, in particolare con le xilografie realizzate da Kirchner.

Anche sul versante letterario «Ebe» presenta la stessa duplicità di

³² G. GIUBBINI, *La Secessione dell'Eroica*, in G. GIUBBINI (a cura di), *L'Eroica. Una rivista italiana del Novecento*, Immagine & Comunicazione, Genova, 1983, p. 18.

orientamento. Acanto agli scritti di stampo tardo romantico e *noir* come quelli di Arturo Graf (1848-1913), o crepuscolari come quelli di Marino Moretti (1885-1979) e in parte dello stesso direttore Sanguineti, il principale collaboratore della rivista fu lo scrittore e poeta anarchico Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919), considerato il precursore di tutta una certa ‘poesia ligure’ che va da Camillo Sbarbaro a Eugenio Montale. Nella sua poetica gli influssi simbolisti derivati da Pascoli e da D’Annunzio, del quale egli era amico e ammiratore, si mescolano a temi più prosaici e mondani che riflettono la sua condizione di uomo e intellettuale ‘ai margini’, dalla vita sregolata, ribelle e segnata dalla mala sorte. Famoso in proposito è il suo scritto *Dai paesi anarchici. Impressioni sui moti del 1894 nel Carrarese*, stampato dall’autore a sue spese presso la Tipografia Operaia di Genova e sequestrato anzitempo dalle autorità, in cui l’autore dà conto con voce commossa e partecipe delle sorti degli agitatori politici apuani³³.

Rispetto a «La Riviera Ligure» dunque, «Ebe» presenta sicuramente aspetti di novità molto importanti per quel che riguarda il superamento della congiuntura simbolista-*Art Nouveau* in favore di nuove soluzioni di chiara impronta espressionista.

Detto questo però, non si può non rilevare come l’esperienza di «Ebe» rappresenti ancora un momento tutto sommato embrionale, un primo seme che darà i suoi frutti maturi solo molto tempo dopo,

³³ Negli anni 1906-1910 attorno alla figura di Roccatagliata Ceccardi si formò un cenacolo politico-letterario chiamato la “Repubblica d’Apua” di cui fecero parte Pea, Ungaretti, Campolongo, Moses Levy, Viani e altri letterati, politici, poeti e artisti della zona a cavallo fra la Liguria levantina e l’alta Toscana. Peculiarità di questo gruppo era lo schieramento deciso sul fronte anarchico e l’affiliazione ai cosiddetti ‘culti schelleyani’.

Tra gli scritti più importanti dell’autore si possono qui ricordare *Il Viandante* (1904), *Apua Mater* (1905), *Sonetti e poemi* (1898-1909) e *Sillabe ed ombre* (1919). Tra gli scritti a lui dedicati, invece, si deve ricordare la biografia dedicatagli dall’artista e amico fraterno Lorenzo Viani, *Ceccardo* (1922).

quando la rivista stessa avrà già cessato di esistere. La durata del mensile chiavarese infatti, nonostante uno straordinario tentativo di diffusione su larga scala, sia sul territorio nazionale che all'estero³⁴, sarà di brevissimo corso: essa terminerà le pubblicazioni nel 1907. Troppo breve ed effimera dunque la sua esistenza per potere incidere in maniera profonda nel mondo dell'editoria d'arte italiana. In ogni modo essa rappresentò sicuramente un precedente importante per «L'Eroica» sotto vari aspetti e, specialmente, per quel che riguarda la xilografia. A riconoscerlo del resto è lo stesso direttore Ettore Cozzani il quale nel 1911, sulle pagine della testata spezzina, scrive:

[«Ebe»] rassegna italiana, che, alla nascita dell'arte xilografica in Italia ha votato gloriose cure. Nata nel 1905 a Chiavari, in una cittadina ligure, donde mai si sarebbe potuto sognare così strana primavera d'arte [...], ebbe vita non lunga, né di larga risonanza, quale troppo squisita e strana forma di pubblicazione; ma si vantò di raccogliere i nomi, e mirabili opere, del De Karolis, del De Albertis [...] e specialmente di due audaci sodali, Roberto Melli e Alpinolo Porcella, che diedero alla decorazione della rassegna il carattere dominante, con certe loro rozze e ingenuie xilografie in cui la bravura dell'artefice moderno si sapeva a meraviglia nascondere nei tocchi d'un acre sapore arcaico deliziosissimo [...]³⁵.

³⁴ Dall'elenco delle librerie autorizzate alla vendita pubblicato nell'ultima pagina della rivista, sappiamo che «Ebe» era disponibile oltre che nel territorio ligure, anche nelle piazze di Milano, Bologna, Messina, Trieste (allora ancora sotto l'impero Austro-Ungarico), Vienna, Francoforte, Parigi, Bruxelles, Ginevra, Madrid e anche a Pittsburg.

³⁵ E. COZZANI, *La bella scuola*, in «L'Eroica», n. 5-6, novembre 1911- febbraio 1912, p. 247.

Capitolo 2

LA NASCITA DE “L’EROICA” (1911)

Il primo numero de «L’Eroica» uscì il 30 luglio del 1911 a La Spezia per i tipi della Officina Arti Grafiche. I suoi fondatori ed editori furono lo scrittore e saggista Ettore Cozzani (1884-1971) e l’architetto Franco Oliva (1885-1971).

Rispetto alle due più importanti iniziative editoriali liguri viste in precedenza, «La Riviera Ligure» ed «Ebe», «L’Eroica» presenta sia alcuni elementi di continuità che di novità. In un certo senso, si potrebbe dire che essa potrebbe essere considerata come una sorta di ‘sintesi’ e, insieme, una loro naturale evoluzione. Sul fronte letterario, ad esempio, «L’Eroica» eredita e porta avanti in modo particolare quell’orientamento schiettamente simbolista, caratteristico come si è visto, della testata diretta da Mario Novaro. Non a caso, i due numi tutelari de «L’Eroica» furono Giovanni Pascoli, il “colossale rinnovatore delle forme e degli spiriti della poesia italiana”³⁶, e Gabriele D’Annunzio, quest’ultimo sia nelle vesti del Poeta-Vate che, più avanti, in quelli del Poeta-Soldato della Grande Guerra³⁷.

Accanto all’indiscussa centralità riservata dalla testata spezzina ai due più grandi poeti simbolisti italiani trova ampio spazio anche lo scrittore, poeta e commediografo Sem Benelli (1877-1949), da poco assunto agli onori della ribalta nazionale grazie al successo ottenuto dal suo famoso dramma teatrale *La cena delle beffe* (1909)³⁸.

³⁶ Cfr., *In memoria di Giovanni Pascoli*, nota editoriale a firma de “L’Eroica”, in «L’Eroica», n. 7, marzo 1912, p. 53.

³⁷ Cfr. qui cap. 2.1

³⁸ Sem Benelli era stato insieme a Filippo Tommaso Marinetti e Vitaliano Pontì anche cofondatore del mensile letterario «Poesia» (1905-1909). La direzione collegiale della rivista, però, durò soltanto un anno; già nel n.3/4/5 di aprile/maggio/giugno 1906, infatti, Benelli e Pontì non ne fecero più parte.

Stabilitosi in quegli anni a Zoagli sulla costa del Tigullio, Benelli divenne in breve tempo una delle giovani voci più importanti della sezione letteraria della rivista, tanto che lo scrittore Federigo Tozzi (1883-1920), anch'egli tra i primi e più assidui collaboratori de «L'Eroica», in una lettera del 30 maggio 1912 scrive che “Il Cappa [Innocenzo] credeva (e forse lo crede ancora) che l'Eroica sia stipendiata dal Benelli. E, quel che è peggio, ci crede suoi seguaci. Egli me lo disse francamente; ed io, mostrandomene offeso, dissi recisamente che non era vero”³⁹. In realtà «L'Eroica» era totalmente autofinanziata, con un notevole contributo economico da parte dello stesso Cozzani⁴⁰.

Oltre ai nomi citati, troveranno adeguato spazio sulle pagine della rassegna spezzina anche Ada Negri (1870-1945), Angiolo Silvio Novaro (1866-1938, fratello di Mario Novaro), Grazia Deledda (1871-1936), Ferdinando Paolieri (1878-1928), Antonio Beltramelli (1879-1930) e il già citato Ceccardo Roccatagliata Ceccardi.

Da un punto di vista grafico, «L'Eroica» eredita solo in parte il grande patrimonio artistico lasciato da «La Riviera Ligure» mentre, come già accennato, molto deve a «Ebe», *in primis* la volontà di affidare alla xilografia un ruolo centrale per quel che riguarda l'illustrazione.

A conferma di questo passaggio di testimone fra le due testate, basti ricordare che gli artisti che avevano partecipato alla breve ma intensa avventura della rivista chiavarese saranno successivamente coinvolti

³⁹ Lettera riportata in G. TOZZI (a cura di), *Tozzi. Carteggio con Giuliotti*, Vellechi, Firenze, 1988, pp. 77-78.

⁴⁰ Ricorda lo stesso Cozzani che “nel 1911, non avendo altro capitale che la mia fede e altra rendita che il mio stipendio di centotrentatre lire, ho fondato la Rassegna d'Arte e Poesia «L'Eroica»” (Testimonianza riportata in R. BOSSAGLIA, *«L'Eroica» e la xilografia*, Biblioteca Braidense, Milano, 1981, p. 22).

anche ne «L'Eroica» e che, addirittura, parte dei lavori già pubblicati su «Ebe» furono ristampati e riutilizzati dai redattori spezzini in varie occasioni⁴¹. Tuttavia «L'Eroica» avrà, rispetto alla sua illustre precedente, una maggiore fortuna e diffusione sul territorio nazionale, nonché una visibilità internazionale che l'effimera testata chiavarese non ebbe mai⁴².

Grazie all'intraprendenza dei suoi editori, e specialmente di Cozzani, «L'Eroica» diventerà in un breve lasso di tempo qualcosa di più di una semplice rassegna, un vero e proprio *brand* sotto cui si svilupperanno tutta una serie di iniziative di un certo successo; oltre alla rivista, nasceranno sotto la sua egida “L'Eroica edizioni”⁴³, la collana di libri illustrati “I Classici del ridere” in collaborazione con l'editore Angelo Formiggini⁴⁴ e la Corporazione degli Xilografi. In altre parole, «L'Eroica» diventerà presto il “laboratorio operativo della xilografia d'arte”⁴⁵ più importante d'Italia, punto di riferimento imprescindibile per tutti gli artisti che si cimenteranno in questa tecnica artistica nei primi decenni del Novecento⁴⁶.

Oltre a questi dati però, l'aspetto più peculiare che distingue nettamente «L'Eroica» dalle due iniziative editoriali liguri precedenti (e non solo), riguarda più in generale il suo progetto culturale. «L'Eroica», infatti, si pone come una rivista ad ampio raggio

⁴¹ Tra queste, la xilografie realizzate da De Carolis *Il ritorno dalla fonte e Il Gioiello*.

⁴² Cfr. qui cap. 4.

⁴³ Cfr. qui Appendice C.

⁴⁴ Cfr. qui Appendice B.

⁴⁵ M. RATTI, “L'Eroica”, *l'interventismo e i diversi modi di vivere e di rappresentare la guerra*, in G. ROSSINI (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della grande Guerra*, Skira, Milano, 2009, p. 114.

⁴⁶ Nel 1917 il critico Margherita Sarfatti scrivendo della rivista giustamente afferma: “[L'Eroica] per opera sua la rinascita della xilografia in Italia non è cosa sperata, ma cosa già realmente avvenuta” (cfr., M. SARFATTI, *Le arti plastiche. L'“Eroica” e il movimento per la rinascita della xilografia in Italia*, in «Gli Avvenimenti», n. 6, febbraio 1917).

d'interessi convergenti in un'unico scopo, combattere "contro l'indegna baraonda dei critici che hanno invaso i pendii della poesia [...] divulgare, esaltare la Poesia, comunque e dove essa si manifesti, nelle cinque arti belle cioè, nella vita"⁴⁷. Essa dunque, contrariamente a «La Riviera Ligure» e ad «Ebe», volle abbracciare tutti gli aspetti dell'arte, quest'ultima però intesa nel suo significato più grande, ovvero come macro-continente capace di riunire in sé sia la *téchne* che l'intera esistenza umana in nome di quella Poesia "unica espressione del divino nella vita umana"⁴⁸. Poesia quindi con la P maiuscola, come recita il sottotitolo della testata: "Rassegna d'ogni Poesia"⁴⁹.

Particolarmente esplicativa a questo proposito è la presentazione della rivista apparsa nell'editoriale del primo numero:

Si afferma da ogni parte che l'Italia non ha più poesia, che povera di poesia è la vita, poverissima l'arte: l'età nostra è della critica. I nostri artisti maggiori sono sfibrati; non appaiono ancora i nuovi, o già traviano per imitazione [...]. Noi crediamo invece che la poesia viva in Italia la sua vita perenne: gli artisti maggiori non sono decaduti nella nostra venerazione [...]. Nasce alla Spezia, oggi, 30 luglio 1911, una rivista che si propone di annunciare, propagare, esaltare la poesia, comunque e dovunque nobilmente essa si manifesti: in ciascuna arte e nella vita.

Si occuperà quindi con uguale ardore d'ogni figura,

⁴⁷ Lettera del 27 giugno 1911 di Ettore Cozzani a Gabriele D'Annunzio riportata in M. RATTI (a cura di), *Il senso dell'eroico. Cozzani, Pascoli, D'Annunzio*, Cinisello Balsamo - Milano, Silvana Editoriale, 2001, p. 148.

⁴⁸ Cfr. C. COZZANI, F. OLIVA, editoriale, in «L'Eroica», n.1, luglio 1911, p. 4.

⁴⁹ A questo riguardo è importante segnalare che inizialmente Cozzani e Oliva volevano chiamare la rivista "Le Muse" (cfr. la lettera datata 3 giugno 1911 indirizzata al pittore Antonio Discovolo, in M. DISCOVOLO, *Antonio Discovolo mio padre pittore. Lettere-cronache-memorie 1894-1956*, Editrice Farnesiana, Piacenza, 1983, pp. 135-136).

aspetto od evento della vita, e di letteratura, pittura, scultura, architettura, musica; ma soltanto in quanto sieno espressioni dell'Unica Poesia⁵⁰.

In questa nota redazionale i direttori rinnovano quel pensiero tipico del clima *fin-de-siècle* di stampo simbolista secondo cui non esistono distinzioni fra vita e arte ('alta' o 'bassa' che sia) perché tutto è collegato dalla scintilla di quella Poesia che altro non è che il Simbolo così come fu inteso da Aurier⁵¹. Dal che, non stupisce che «L'Eroica» si sia distinta all'interno del panorama dell'editoria italiana per una cura maniacale della veste tipografica: numeri stampati su carta di alta qualità, xilografie originali impresse in bianco e nero o a colori su fogli speciali al torchio una ad una, tiratura limitata (a volte solo 500 copie). Da ciò conseguirono le enormi difficoltà economiche che contraddistinsero la storia della rassegna. Nonostante i tanti riconoscimenti ricevuti, «L'Eroica» di fatto soffrì sempre d'inadeguati mezzi finanziari: il numero delle copie stampate, benché non fosse molto alto, non risultò mai totalmente coperto da un numero equivalente di vendite. A complicare la situazione era poi l'inadempienza di molti abbonati, tanto che lo stesso direttore, esasperato, fu costretto a un forte richiamo. Scrive Cozzani:

È un obbrobrio che ci siano Italiani i quali, conoscendo tutti, come è certo che conosco, le condizioni in cui l'opera mia si svolge, tra sacrifici e abnegazione senza numero, non si peritino di sfruttarla indegnamente, non rispondendo nemmeno al quinto o sesto invito con cui l'amministrazione li prega di pagare gli abbonamenti

⁵⁰ C. COZZANI, F. OLIVA, nota editoriale, cit., p. 4.

⁵¹ Cfr., qui la premessa.

scaduti...”⁵²

In ogni modo, questa raffinatezza editoriale non è riconducibile a una visione elitaria, ‘parnassiana’, da parte dei due direttori della rivista, al contrario, essa è l’idea di una sorta di ‘socialismo della bellezza’ di lontane origini morrissiane che continua a informare buona parte della cultura di inizio Novecento.

Inoltre, diversamente da come si è portati comunemente a credere, «L’Eroica», pur mantenendo uno suo orientamento ben definito, saprà dare, almeno per tutto il periodo spezzino, un ampio resoconto della situazione artistica italiana e internazionale, dando conto dei principali movimenti in essere, compreso il Futurismo, seppur non del tutto compreso e comunque mai accettato⁵³. Basti ricordare, come si è detto, che proprio quell’estrema attenzione data dalla testata alla xilografia porterà a promuovere e a sostenere con energia, oltre gli artisti attardati su stilemi simbolisti, anche i giovani rappresentanti della corrente espressionista e che anzi, proprio all’interno de «L’Eroica» stessa si consumerà la nota ‘secessione’ che porterà i giovani ribelli della cosiddetta “bella scuola” (Emilio Mantelli, Arturo Martini, Lorenzo Viani, Giuseppe Biasi, Gino Carlo Sensani) a prendere il sopravvento e a ritagliarsi uno spazio di sperimentazione tutto loro⁵⁴.

⁵² E. COZZANI, *Vergogne*, in «L’Eroica», n. 37-38, 1915, s.p.

⁵³ Cfr., s.a., *Futurismo ... Russo*, in «L’Eroica», n. 20-21, 1914, p. 188; A. Galletti, *Il Galletti e il Futurismo*, in «L’Eroica», n. 24-25, gennaio-febbraio 1914, pp. 80-82; s.a., *Nuove tendenze*, in «L’Eroica», n. 27-28, aprile-maggio 1914, pp. 243-246; E. COZZANI, *Le Fiammole*, in «L’Eroica», n. 34-36, marzo 1915, p. 108. Inoltre sono da segnalare le 12 illustrazioni xilografiche realizzate da un giovane Enrico Prampolini per un poema di Constant Zaria pubblicate sul n. 41-42, 1915-1916.

⁵⁴ Si veda qui cap. 3.

2.1 ETTORE COZZANI

Ricostruire, seppur brevemente, la personalità di Cozzani a partire dal periodo della sua formazione è estremamente complesso, ma nello stesso tempo molto illuminante per capire quale sia lo spirito con cui il condirettore de «L'Eroica» arriva a concepire e a fondare, insieme a Franco Oliva, la sua rivista.

Cozzani nasce a La Spezia nel 1884 da una famiglia di modeste condizioni, ma che, ciò nonostante, permette al figlio di formarsi un curriculum scolastico di tutto rispetto. Diplomatosi al Liceo locale, grazie alla borsa di studio Cavalieri di Pisa frequenta successivamente la Scuola Normale dove si laurea a pieni voti nel 1907 con una tesi in lingue e letteratura sanscrita con un elaborato dal titolo *Poesia gnomica dell'India*.

Dopo il ritorno a La Spezia il giovane Cozzani vince il concorso per l'incarico di professore di lettere alla Scuola Complementare Pareggiata della Spezia con funzione di vicedirettore, compito che terrà dal 1907 al 1917 ossia, per un tempo che copre tutto il periodo spezzino de «L'Eroica».

Il periodo compreso fra gli anni del liceo e quelli dell'insegnamento a La Spezia vedono il letterato oscillare fra le posizioni, solo apparentemente opposte, di anarchia libertaria e nazionalismo radicale.

Grazie agli studi approfonditi condotti da Umberto Sereni, infatti, sappiamo che Cozzani sin da giovane era stato un fervente militante anarchico nella sua città natale⁵⁵. La Spezia allora era una delle città

⁵⁵ Cfr. U. SERENI, *Notizie e riflessioni intorno a Ettore Cozzani. Da utilizzare per la storia dell'“italianismo”*, in M. RATTI (a cura di), *Il senso dell'eroico*, cit., pp. 31-52.

più interessate da quella rivoluzione industriale che stava attraversando la giovane Italia. La decisione d'impiantare il famoso Arsenale Militare nella provincia ligure, infatti, fu causa di una radicale trasformazione sia sociale che urbanistica. In questa 'città che sale', cresciuta troppo in fretta, Cozzani si trova quindi al centro dei conflitti fra la nuova borghesia industriale e il nascente proletariato operaio, schierandosi al fianco del secondo⁵⁶. La lettura dei testi di Kropotkin lo esalta e lo illumina. Nei suoi ricordi scrive:

D'improvviso mi si rivelava una spaventosa ingiustizia da cui nasceva identicamente in tutto il mondo la miseria, la fame, l'ignoranza, e di ognuno si rendeva responsabile se non cercava di contribuire alla liberazione della parte sacrificale dell'umanità. La mia innocenza, la purezza dei miei ideali, la sete di giustizia, il bisogno di dedizione e persino l'ansia di sacrificio che avevano alimentato il mio misticismo di fanciullo, divamparono in me in infinite fiamme, illuminando l'abisso verso cui mi sentivo trascinato: mi straziavano, ma al tempo stesso, mi davano un senso quasi di esaltazione⁵⁷.

Così, dal 1903 al 1907 Cozzani diventa uno dei collaboratori più impegnati del settimanale «Il Libertario» diretto da Pasquale Binazzi, dove scrive articoli infuocati firmati con lo pseudonimo Vito Vita. Il suo fervore lo porta però ben presto a cavalcare l'onda estremista e, contravvenendo a ogni regola del movimento libertario, arriva, come

⁵⁶ Per queste problematiche si veda A. BIANCHI, *Storia del movimento operaio di La Spezia e Lunigiana 1861-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1975; A. PETACCO, *La Spezia Novecento*, in M. RATTI (a cura di), *Il senso dell'eroico*, cit., pp. 31-52.

⁵⁷ E. COZZANI, *Alcuni dei miei ricordi*, Giardini, Pisa, 1978, p. 24.

molti altri artisti e intellettuali della sua generazione, a indicare la guerra come la via più breve per mettere in moto la rivoluzione⁵⁸. Di qui, l'avvicinarsi di Cozzani verso le tesi nazionaliste e, successivamente, interventiste che lo porteranno a guardare con viva ammirazione il 'Vate d'Italia', Gabriele D'Annunzio⁵⁹. Di quest'ultimo inoltre, Cozzani condivide appieno l'atteggiamento antiborghese e l'idea di una possibile riconciliazione fra la fatica del lavoro e i piaceri dell'arte di lontana ascendenza morrisiana⁶⁰.

Non stupisce quindi che Cozzani cerchi fin da subito la collaborazione del poeta pescarese per lanciare la sua rivista. Nella già citata lettera del 27 giugno 1911 il direttore della rassegna spezzina scrive a d'Annunzio:

Maestro!

Contro la baraonda di critici che hanno invasi i predii della poesia, spargendo per ogni dove la loro sozzura, si leva una rivista L'Eroica [...] Vuole essere con noi, Ella che sa bene apprezzare il valor dell'entusiasmo e della fede nella gioventù nuova, che non è tutta inaridita e inebetita, e sparsa per gli sterpi della critica?

Noi lo speriamo [...] La nostra anima sarà con Lei, come è con tutti...⁶¹.

⁵⁸ La stessa posizione, ad esempio, sarà condivisa anche dal già menzionato poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Lorenzo Viani, entrambi collaboratori de «L'Eroica».

⁵⁹ All'indomani dell'entrata in guerra dell'Italia, Cozzani fondò insieme ai suoi studenti la prima sezione della Giovane Italia di La Spezia. Questa organizzazione, che richiamava i giovani 'ai più alti doveri civili e morali', propagandava un patriottismo sfrenato, impregnato di un mazzinianismo di destra, e che finì per saldarsi con le posizioni dei gruppi politicamente più retrivi del paese.

⁶⁰ Cfr., R. BARILLI, *D'Annunzio in prosa*, Mursia, Milano, 1993; in particolare si veda il capitolo *I romanzi del superuomo. Un'ideologia anti-borghese*, pp. 115-121.

⁶¹ Cfr. qui nota 47.

Nonostante le molte promesse di partecipazione attiva e le testimonianze di ammirazione però, D'Annunzio non farà mai parte della redazione de «L'Eroica», limitandosi solamente a svolgere il ruolo di 'padre spirituale'⁶². In ogni modo, il rapporto fra D'Annunzio e Cozzani si stringe saldamente quando quest'ultimo riesce ad assicurarsi, con l'avallo del Comune di Genova, la presenza del poeta alla cerimonia d'inaugurazione del monumento ai *Mille di Quarto* realizzato da Eugenio Baroni (1880-1935), contribuendo così di fatto a porre fine all'esilio volontario ad Arcachon e al suo ritorno in patria⁶³.

Accanto alla figura dell'«Immaginifico», Cozzani coltiva anche il culto per l'altro grande poeta simbolista italiano, Giovanni Pascoli. L'amore del direttore de «L'Eroica» per il poeta sammaurese è sincero e profondo e durerà per tutta la vita, come testimoniato da un appunto del *Diario* di Papini: «Conosco Ettore Cozzani, il direttore dell'Eroica [...] avevo poca simpatia per lui, vecchio dannunziano enfatico. Mi dice che il poeta del suo cuore è invece Pascoli, sul quale ha scritto libri che hanno avuto grande fortuna.»⁶⁴.

Il legame fra Pascoli e Cozzani inizia molto presto, ai tempi in cui il futuro direttore della rivista spezzina frequentava la Scuola Normale

⁶² Cfr., *Il consentimento di Gabriele D'Annunzio*, in «L'Eroica», n. 4, ottobre 1911, p. 196.

⁶³ Sulle vicende legate a questo episodio si veda E. COZZANI, *Come giungemmo alla Sagra dei Mille*, L'Eroica, Milano, 1963; A. ANDREOLI, *Il rientro dell'esule e la sagra dei Mille: D'Annunzio a Genova e a Quarto alla vigilia della guerra*, in M. RATTI (a cura di), *Il senso dell'eroico*, cit., pp. 11-30; F. SBORGI, *Percorso di Eugenio Baroni*, in F. SBORGI (a cura di), *Eugenio Baroni (1880-1935)*, De Ferrari, Genova 1990.

In questa occasione D'Annunzio affidò a Cozzani il testo della Crociata degli innocenti che sarà subito stampato in due versioni, una nel numero monografico 39-40 de «L'Eroica» e l'altra nella collana «I Gioielli», entrambe illustrate con xilografie di Emilio Mantelli.

⁶⁴ G. PAPINI, *Diario*, Vallecchi, Firenze, 1962, p. 412 (appunto del 4 maggio 1946).

di Pisa. Nei *Ricordi cozzaniani*, infatti, Pascoli apre la sfilata dei professori presi in esame ed è presentato come il più “amato Maestro”⁶⁵. In una cartolina del 10 giugno 1905 Cozzani esprime al poeta tutto il suo rammarico per il trasferimento a Bologna:

Maestro

Ecco che dopo due anni appena Ella ci viene rapito improvvisamente; proprio quando il suo insegnamento (tanto vago e vano per gli sciocchi che vengono una volta o due a scuola per vedere l'uomo celebre, ma tanto succoso e tanto facilmente assimilabile per noi che ne seguivamo le vicende con amore irruente) cominciava a infiltrarsi nei nostri spiriti a nutrirli di sé a raffinarli... che dolore, Maestro! [...] E l'amo ancora sa! E l'amerò anche lontano. Certe comunicazioni dello spirito sanno ardere al tempo, come cose di bronzo, colossali...⁶⁶.

A sua volta Pascoli si dimostrò molto attento nei confronti del giovane allievo tanto che, nell'estate del 1905, gli affidò l'incarico di commentare i *Conviviali*⁶⁷.

Date queste premesse, non sorprende quindi constatare il numero elevato di saggi, recensioni, commenti ed esegesi dedicati all'opera del poeta presenti su «L'Eroica»⁶⁸.

Sul fronte artistico, l'estetica di Cozzani rispecchia solo in parte questa fedeltà assoluta al linguaggio simbolista⁶⁹.

⁶⁵ E. COZZANI, *Alcuni dei miei ricordi*, cit., p. 27.

⁶⁶ Archivio Pascoli, busta *Ettore Cozzani*, cartolina postale.

⁶⁷ E. COZZANI, *Alcuni dei miei ricordi*, cit., p. 53.

⁶⁸ Si veda in particolare il n. 15-16 di aprile-maggio 1913 interamente dedicato alla memoria del Poeta ad un anno dalla sua morte.

⁶⁹ Cfr., M. RATTI, “L'Eroica” e le “cinque arti belle”. *Riflessioni intorno all'estetica di Ettore Cozzani e alla genesi della rivista*, in M. RATTI (a cura di), *Il senso dell'eroico*, cit., pp. 53-68.

In un primo momento, negli anni precedenti alla fondazione de «L'Eroica», il giovane critico si dimostra alquanto incerto circa i vari indirizzi stilistici contemporanei e confonde faticamente l'arte 'ideista' con quella 'idealista'. Nelle sue recensioni apparse sul mensile «Vita d'Arte», ad esempio, egli elogia indistintamente in nome di una raffigurazione altamente evocativa sia il pittore Mario de Maria (Marius Pictor 1852-1924) che Plinio Nomellini (1866-1943)⁷⁰. Si giustifica così il suo oscillare in un primo momento fra le proposte portate avanti da Adolfo De Carolis e quelle di Emilio Mantelli in xilografia, oppure tra quelle offerte da Leonardo Bistolfi ed Eugenio Baroni in scultura.

A partire dal 1913 però, in coincidenza non casuale con l'abbandono da parte di Oliva della condirezione della rivista, Cozzani matura più saldi principi speculativi che lo portano a prendere risolutamente partito in favore di una estetica pienamente espressionista⁷¹.

⁷⁰ Cfr., E. COZZANI, *MVII Esposizione internazionale della Città di Venezia. Marius Pictor e I più giovani*, in «Vita d'Arte», n. 17, maggio 1909, pp. 237-244 e pp. 245-258.

⁷¹ Cfr. qui capitolo 2.2 e capitolo 3.

2.2 FRANCO OLIVA

Nonostante gli interessi dimostrati da Cozzani oltre che per la poesia e per la letteratura anche per le arti visive, all'interno della redazione de «L'Eroica» i due direttori si spartiscono tuttavia i compiti. Come ha messo giustamente in evidenza Marzia Ratti, infatti, il giovanissimo architetto sardo Franco Oliva (ma spezzino d'adozione) costituisce di fatto "l'altro elemento cardine dell'avventura de «L'Eroica»"⁷², specialmente per quanto concerne la sezione artistica. Da vari documenti, infatti, si desume molto chiaramente che è Oliva il referente privilegiato cui si rivolgono tutti gli artisti coinvolti a vario titolo nella testata per sottoporgli i lavori da pubblicare o più semplicemente per chiedere opinioni e consigli. Un esempio significativo a questo riguardo è la litografia intitolata *Corri oggi armata il tuo cammin fatale* (1912) inviata da Giovanni Guerrini (1887-1972) a Oliva in cui l'artista faentino scrive:

Carissimo Oliva le mando la prima stampa del frontespizio - senza titolo - e senza essere ritoccato in pietra - Mi dica però espresso se va bene e se lunedì posso stamparle tutte insieme al finale - [...] La carta che ho comprato è questa - costa un po' più dell'altra ma come vede è molto più distinta⁷³.

⁷² Cfr., M. RATTI, "L'Eroica" e le "cinque arti belle", cit., p. 62.

A questo proposito sembra utile sottolineare che la direzione e l'amministrazione della rivista aveva sede inizialmente presso l'indirizzo dell'architetto, in Via Chiodo 15 a La Spezia.

⁷³ Litografia in senape di cm 23,5x17,5 conservata all'Archivio R. Righetti di La Spezia. Quest'opera fu esposta alla Mostra Internazionale di Xilografia di Levanto all'interno della VII sala (cfr. qui cap. 4.1), e pubblicata nel 1912 sul n. 8 de «L'Eroica».

Questa distinzione di ruoli all'interno de «L'Eroica» trova conferma ufficiale in una nota redazionale apparsa sulla rassegna spezzina in cui si dice esplicitamente che per l'invio di manoscritti e di libri da recensire ci si deve rivolgere all'indirizzo di Cozzani, mentre per le stampe, i disegni, le fotografie, i legni, gli zinchi e i rami a quello di Oliva⁷⁴.

L'attività di Oliva all'interno de «L'Eroica» però, non si limita solamente al compito di selezionare e coordinare i vari interventi artistici ma, da buon architetto, egli contribuisce in prima persona alla progettazione dell'intero progetto tipografico: scelta del formato, modulo grafico, disposizione dei testi e delle immagini e così via. Inoltre Oliva partecipa in prima persona all'ornamentazione della rassegna con proprie illustrazioni. Queste sono particolarmente importanti perché testimoniano i modelli culturali di riferimento del giovane condirettore e, di conseguenza, anche lo spirito generale che animava la rassegna nei primissimi anni di vita. Le tavole realizzate per illustrare i testi di Cozzani *Gli amanti di Morgana* (1911) e *L'angelo peccatore* (1912) o il disegno autonomo intitolato *Poësis ultima Dea* (1912) denunciano in maniera molto chiara il debito formale del giovane architetto spezzino verso gli artisti della Secessione viennese. Il rigoroso linearismo adottato da Oliva per delineare esili e ieratiche figure, gli ornamenti geometrici e il *lettering* derivano di fatto dagli esempi provenienti direttamente da Vienna attraverso la rivista «Ver Sacrum», in particolare da quelli offerti dagli architetti e decoratori Joseph Maria Olbrich (1867-1908) e Josef Hoffmann (1870-1956). Quest'ultimo, non a caso, è il protagonista di un lungo articolo scritto da Oliva e pubblicato sul primo numero de

⁷⁴ Cfr. C. COZZANI, F. OLIVA, nota editoriale, in «L'Eroica», n. 12, 1912, s.p.

«L'Eroica» dedicato interamente al Padiglione austriaco presente all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911. In questo scritto Oliva definisce l'edificio del collega più anziano come “una meraviglia di sobrietà e di grazia, e un coraggioso saggio della sicurezza con cui si possono fondere l'utilità e la bellezza d'un edificio in una superba creazione”⁷⁵.

Del resto questa adesione ai repertori *Sezession* si riscontra ugualmente nelle opere architettoniche realizzate dallo stesso Oliva nei medesimi anni a La Spezia e dintorni come, ad esempio, l'Alma Mater (1912), il cinema teatro Ambrosiano (1913-14) o la Villa del pittore Discovolo (1912)⁷⁶.

In altre parole, le opere realizzate dal condirettore de «L'Eroica» (sia disegni che architetture), s'iscrivono pienamente ancora all'interno della poetica e del gusto Liberty. Un'ulteriore testimonianza dell'adesione da parte di Oliva ai valori formali formati a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta dell'Ottocento si trova in una sorta di manifesto programmatico intitolato *L'Arte per la vita e la vita per l'arte* (firmato a quattro mani insieme a Cozzani, ma riferibile in buona parte alla penna dell'architetto) in cui si legge:

Noi siamo offesi e nauseati dal mal gusto che dilaga per tutto [...]. Brutto è il letto [...] brutto è il soffitto [...] brutto è il piatto [...] e il giocattolo [...] brutta la sedia [...]; brutti la molla e gli alari, la chiave e la forbice, il cuscino e la lampada; e brutto perfino il libro [...] e tutto invece bisogna che sia bello [...]. Noi siamo stanchi della

⁷⁵ F. OLIVA, *Un gioiello di architettura*, in «L'Eroica», n. 1, luglio 1912, p. 45.

⁷⁶ Per una ricostruzione sulla formazione e l'attività di Oliva architetto si veda M. RATTI, *Franco Oliva a La Spezia*, in S. BARISIONE *et al.* (a cura di), *Architettura in Liguria dagli anni Dieci agli anni Cinquanta*, Abitare Segesta, Milano, 2004, pp. 55-57.

disarmonia tra le piccole cose e le grandi, tra le linee madri degli edifici e i particolari mobili e immobili che son chiusi in essi, tra le forme e le essenze: - e crediamo che il tirannico e doloroso dominio nella nostra civiltà di popoli e nella nostra cultura di individui, in rapporto con la vita d'uomo e di nazione - sia dovuto al disgregarsi e e disperdersi del senso di architettura. Vogliamo quindi che l'architettura riprenda nella considerazione della nostra gente il posto supremo che le compete, e dal quale essa può spargere i suoi benefici su noi: riassumere e custodire nelle costruzioni grandi o piccole pubbliche o private, tutte le arti i loro prodotti, badando soprattutto a dare ritmo, che sia ordine e equilibrio pur nelle più audaci dissonanze, a tutte le cose con le quali i nostri sensi e spiriti sono in comunione o in contatto: che architettura è concerto e concorso, per la conquista d'un ideale segno di bellezza, di pittura e scultura, di musica e poesia: e l'architettura, che va dalla linea del tempio o del palagio, alla maniglia d'un uscio e all'impresa sociale su una carta da commercio, è la Morgana onniveggente, che tutto accorda e concorda, traendo musica da ogni materia e da ogni forma⁷⁷.

A questa volontà di una nuova 'unità delle arti' in seno all'architettura si lega poi il concetto di 'decoratività' e, di conseguenza, anche quella di 'simbolo' ovvero, quel rimando all' 'alto' tipico della stagione simbolista cui solo l'artista-sacerdote può accedere:

Noi vogliamo che la scultura e la pittura tornino ad essere essenzialmente decorative: ma quando diciamo

⁷⁷ E.COZZANI, F. OLIVA, *L'arte per la vita e la vita per l'arte*, in «L'Eroica», n. 12, 1912, pp. 231-233.

questo, non vogliamo significare solamente che quadri e statue debbano avere un intento ed un uso decorativo, come adornamento della parete o del vestibolo, della tavola e o del plinto: - anche questo - ma questo solo sarebbe una diminuzione dell'arte un avvilitamento, una rovina. Le pitture e le sculture devono avere soprattutto un'anima decorativa: un ritmo cioè di linee e di piani, di chiari e di scuri, di profondità e di vastità che dia all'anima un senso di equilibrio in cui essa si riposi e goda, o anche soffra o pianga, ma come si soffre e piange e prega in un tempio perfetto: - che non è detto che si senta meno il dolore e il *mistero*: anzi più profondamente l'anima in esso s'immerge quanto intorno vigila la bellezza. Questo ritmo interno, questa musica d'accordi celati ai profani, noi cerchiamo nell'opera d'arte, affinché la sua anima decorativa si fonda e quasi si confonda con l'*intento* decorativo, e faccia del quadro e della statua un'opera di cui la vita senta e voglia la presenza, la cerchi e se ne appaghi o se ne accenda⁷⁸.

Da queste parole si evince chiaramente come Oliva sia ancora legato alla lezione di Aurier⁷⁹ e degli artisti simbolisti della *fin-de-siècle*.

Di conseguenza, si capisce come la figura del giovane architetto sia stata in un certo senso fondamentale per l'orientamento stilistico perseguito da «L'Eroica» nei primi anni di vita, ma, nello stesso tempo, anche un freno importante nei confronti di quanti, fra gli artisti più giovani operanti all'interno della rivista stessa, stavano sperimentando un linguaggio diverso, più aggiornato e in linea con i dettami dell'espressionismo. Non è un caso, infatti, che finché Oliva

⁷⁸ Ivi, pp. 237-238.

⁷⁹ Si veda qui la premessa.

tenne saldamente il suo posto di direttore della sezione artistica, su «L'Eroica» comparvero accanto alla xilografie, più adatte come si è detto ad assecondare il segno duro e 'primitivo' degli espressionisti, anche litografie e zincografie, mezzi tecnici questi ultimi che, grazie alla loro duttilità, si prestano particolarmente bene a interpretare quelle linee morbide, flessuose ed eccentriche tipiche della grafica simbolista.

Questa difficile convivenza fra istanze simboliste e tensioni espressioniste permane sostanzialmente immutata sino al 1913, anno in cui Oliva è costretto a lasciare la condirezione della testata per sopraggiunti impegni lavorativi⁸⁰; conseguentemente, iniziano a manifestarsi via via sempre più apertamente i segni di quella insofferenza da parte dei giovani 'selvaggi' nei confronti dei loro colleghi simbolisti che sfocerà, come è noto, nella 'secessione' de «L'Eroica» del 1914⁸¹.

⁸⁰ L'annuncio delle dimissioni di Oliva dalla direzione de «L'Eroica» è data da Cozzani sul n.14 del 1913.

⁸¹ Cfr., qui cap. 4.2

Capitolo 3

LE DUE ANIME DE «L'EROICA»

Come si è accennato più volte, la xilografia d'arte presente su «L'Eroica» nei primi anni di vita non si presenta omogenea, riferibile cioè a un unico indirizzo stilistico, ma al contrario, essa riflette una pluralità di orientamenti che, a prescindere dalle peculiarità di ogni singolo artista coinvolto, si possono fare rientrare in linea di massima in due correnti principali, l'una di stampo tardo liberty-simbolista e l'altra di matrice espressionista. Di fatto, per un certo periodo, all'interno della testata spezzina convivono due 'anime' della xilografia contemporanea in Italia. Le ragioni di questa prima e difficile coesistenza sono varie e di natura molto diversa fra loro. Innanzi tutto l'urgenza da parte dei direttori de «L'Eroica» di rilanciare la xilografia *tout court*, senza badare troppo alle distinzioni di scuola. A proposito di questa prima urgenza, scrive Cozzani nel 1914:

La xilografia - che pur vanta in Italia una lunga e nobile tradizione [...] - era quasi del tutto dimenticata: qualche tavola usciva a quando a quando da dispersi e nascosti incisori, qualche ex-libris fioriva sulle carte di solinghi amatori; ma non c'era né una corrente di simpatie nel popolo di chi dell'arte s'occupava e s'intende e si gode, né un gruppo d'artisti che si proponesse di trattare l'incisione in legno determinatamente.

Bisognava raccogliere i pochi fedeli della xilografia, ignoti l'uno all'altro ed al pubblico, spronare i giovani a

tentare le tavolette in legno con i bulini; eccitare gli uni e gli altri al lavoro; preparare e avviare gli osservatori alla comprensione di certe figure, nobiltà, e, diciamo pure, stranezza di tecnica.

Questo ha fatto *L'Eroica* in tre anni di lavoro assiduo, tra qualche suo errore e dubbio e indugio, ma con perenne fede e certezza...⁸².

Da questa testimonianza, si evince anche un'altra ragione che giustifica la confusione d'indirizzi stilistici presenti ne «L'Eroica» in un primo momento. Quando Cozzani parla infatti di “errore”, “dubbio” e “indugio” si riferisce, senza mai nominarlo direttamente, a Franco Oliva, il quale nel suo ruolo di condirettore e responsabile sino al 1913 della sezione artistica, parteggia per uno stile schiettamente simbolista di origine secessionista che impedisce agli artisti ‘ribelli’ più giovani di imporsi sin da subito.

Infine, non è da sottovalutare l'ipotesi che Cozzani, pur ammirando sinceramente l'opera degli xilografi di area simbolista, abbia voluto in un certo senso ‘sfruttare’ la loro opera, considerando che negli anni Dieci questo stile era oramai diventato di largo consumo e quindi più facilmente accettabile dal pubblico rispetto a quello espressionista, più ‘aggressivo’ e sperimentale.

A capo di queste due correnti interne a «L'Eroica» si pongono due figure di sicuro valore, le quali contendendosi il primato a colpi di sgorbia, sapranno operare sempre con grande impegno e finezza di risultati: Adolfo de Carolis ed Emilio Mantelli.

⁸² E. COZZANI, *La Xilografia contemporanea in Italia*, in *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, Venezia, 1914 (terza edizione definitiva), pp. 103-104.

3.1 ADOLFO DE CAROLIS E I SUOI ALLIEVI

Come è noto, l'attività incisoria di Adolfo De Carolis non nasce in concomitanza con le pubblicazioni de «L'Eroica», ma molto tempo prima. Già alla fine del diciannovesimo secolo, infatti, l'artista marchigiano si era avvicinato a questa tecnica artistica con timide prove⁸³, per poi praticarla sempre di più negli anni a seguire, tanto da diventare nel primo decennio del Novecento uno dei suoi mezzi d'esercizio artistico più utilizzati.

Quando nel 1911 De Carolis approda a «L'Eroica» quindi, egli è un incisore già affermato sulla scena nazionale e, soprattutto, 'formato'. Lo stesso Cozzani, del resto, in un breve articolo pubblicato nella sua rivista nel settembre dello stesso anno lo celebra come il "riconosciuto maestro della Xilografia in Italia"⁸⁴.

In questo lungo arco temporale che separa l'inizio dell'attività incisoria dell'artista dalla sua collaborazione stabile con la testata spezzina, De Carolis però non presenta le stesse caratteristiche, ma muta il suo registro stilistico lungo un percorso che lo porta nel tempo a passare da un tipo di raffigurazione in stile neo-quattrocentesco ad un altro più prossimo ai modelli del rinascimento maturo del primo Cinquecento. Egli passa dunque da una visione 'asciutta', di ascendenza preraffaellita con notevoli riferimenti a Pisanello, Luca della Robbia, Crivelli, Signorelli e Pinturicchio⁸⁵, a una visione più 'moderna' che oltrepassa decisamente il confine del "prima di

⁸³ La prima incisione nota di De Carolis è il *Ritratto della fidanzata* del 1899.

⁸⁴ E. COZZANI, *A. De Karolis e i nostri incisori*, in «L'Eroica», n. 4, ottobre 1911, p. 198.

⁸⁵ Importanti in merito gli scritti dello stesso De Carolis, *Luca della Robbia e le terre cotte invetriate* (1896) e *Meditazioni d'arte* (1901).

Raffaello”, per attingere al repertorio delle figure magnificamente ‘piene’ e ampie di Michelangelo. In breve, De Carolis ripercorre gradualmente la strada che già il Vasari aveva indicato nelle sue celebri *Vite*, quella che dalla seconda maniera conduce alla terza, ossia alla ‘maniera moderna’.

In ogni modo, questa rivisitazione dei modelli del passato non sono da intendersi in maniera passiva, egli cioè non pratica la ‘copia’, bensì l’‘imitazione’ (nel significato ‘fare nei modi di’); ciò gli permette di attualizzare i propri referenti storici e di calarli perfettamente all’interno di quel gusto Liberty italiano di cui lo stesso De Carolis è, in ultima analisi, uno dei più fecondi interpreti.

Al primo momento appartengono alcune incisioni su legno molto importanti che, se da un lato rilevano chiaramente l’influenza delle teorie preraffaellite assimilate dall’artista marchigiano durante la frequentazione del cenacolo romano di *In Arte Libertas* guidato da Nino Costa (1892-1901)⁸⁶, dall’altro denunciano altrettanto esplicitamente la sua volontà di andare oltre una semplice ‘rivisitazione’ del primitivismo neo-quattrocentesco per approdare a quelle forme sintetiche e ‘ideiste’ in cui si esprime il Simbolismo. Si prendano, ad esempio, le xilografie che De Carolis realizza per i testi dannunziani *Francesca da Rimini* (1902) e *La Figlia di Iorio* (1904). In queste incisioni su legno l’artista risponde alle parole evocatrici dell’‘Immaginifico’ con una serie di figure altrettanto ‘magiche’, di sapore popolare e aristocratico insieme le quali, forti della loro semplicità compositiva diventano veri e propri simboli di una realtà

⁸⁶ De Carolis entra in contatto con Nino Costa nel 1892 durante il periodo in cui studiava presso la Scuola di Decorazione pittorica annessa al Museo Artistico industriale di Roma. Nel 1896 diventa membro del circolo fondato dal maestro romano e l’anno seguente socio effettivo. Resterà all’interno di *In Arte Libertas* sino al 1901, anno in cui si trasferisce a Firenze perché vincitore della cattedra di Ornato all’Accademia delle Belle Arti locale.

trasfigurata⁸⁷. In queste illustrazioni De Carolis traduce dunque il repertorio di origine morrissiana in modi talmente succinti da superare in astrazione lo stesso maestro inglese. Le figure elaborate dall'artista marchigiano subiscono un processo di 'schiacciamento' e di dilatazione tale che le loro membra si svuotano di ogni rilievo plastico per consegnarsi in un formato leggerissimo. Dal che, queste sorte di *silhouettes* sono costrette a scorrere rigidamente in superficie, in processione paratattica che asseconda la bidimensionalità stessa del foglio che le ospita. Di conseguenza, accanto a questo spoglio anatomico e prospettico, cadono anche tutti i possibili accenti aneddotici, le descrizioni minute e precise dei particolari, in favore di un puro linearismo dall'alto valore decorativo.

Del resto, gli scritti di De Carolis di quegli anni rivelano una coincidenza fortissima con le teorie di Aurier, confermando così anche in sede teorica la sua adesione ai valori propugnati dall' 'Internazionale simbolista'⁸⁸. In questi testi l'artista marchigiano, in sintonia con il critico francese, parla apertamente di 'sintesi' e di 'decorazione' come necessità assolute dell'arte contemporanea. Nel saggio intitolato *Arte decorativa moderna* (1904), ad esempio, l'artista stabilisce l'equivalenza fra 'arti maggiori' e 'arti minori' nel segno appunto della 'sintesi'. Scrive De Carolis:

Gli antichi erano decoratori in quanto abbracciavano tutte le forze dell'arte [...] è impossibile sdoppiare l'arte dei decoratori antichi: lo stile che rivela ogni grande artista fonde sotto un eguale segno rivelatore tutte le diverse

⁸⁷ Per un esauriente studio sui rapporti tra De Carolis e i poeti simbolisti D'Annunzio e Pascoli si veda L. DANIA, A. VALENTINI, *Adolfo de Carolis*, Cassa di Risparmio di Fermo, Fermo, 1975.

⁸⁸ Cfr., qui premessa.

espressioni artistiche. [...] Si dice che la decorazione debba essere armonia, poesia. Ma l'armonia e la poesia si possono realizzare anche nei particolari di un fiore, di una penna di pavone. La decorazione invece è soprattutto sintesi.

Come arte madre è soprattutto ideale: «non può se non condensare, semplificare, immaginare, rivelarsi completa e immensamente ricca, signora di tutte le cose»... [...] l'essenza delle cose è eterna: «nel riprodurre le cose passeggiare noi non obbediamo a un comando della natura, ossia non siamo la voce della natura»...

Noi dobbiamo rappresentare non gli uomini ma l'uomo, non gli alberi ma l'albero. [...] La decorazione, dunque, non può essere che fusione di arti: stile, idealità⁸⁹.

L'adesione di De Carolis ai valori della sintesi si allenta però a partire dal 1908 quando l'artista compie, come si è detto, “una svolta in chiave eroica, o appunto neo-cinquecentesca”⁹⁰. Il passaggio da ‘prima di Raffaello’ a ‘dopo Raffaello’, se da un lato coincide con il generale affievolirsi dell'ondata simbolista in tutta Europa, dall'altro segna per l'artista “una volontà artificiale e velleitaria di crescere, di elevare lo stile, in conformità alle esigenze retoriche di un'Italia che si crede anch'essa avviata a destini maggiori”⁹¹. Così facendo egli contravviene allo *Zeitgeist* dei primi anni del Novecento il quale ammette solo o una spinta in avanti o il suo estremo opposto, ossia una ‘regressione’ a tempi remotissimi, ma comunque non un ritorno al moderno.

⁸⁹ A. DE CAROLIS, *Arte decorativa moderna*, in «Hermes», n. 2, marzo-aprile 1904, p. 64.

⁹⁰ R. BARILLI, *Bistolfi e De Carolis a Bologna*, in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, Grafis, Bologna, 1977, p. 367.

⁹¹ Ivi, p. 371.

Questo cambio di rotta lo si può riscontrare chiaramente in uno dei lavori più impegnativi condotti dall'artista, gli affreschi del Palazzo del Podestà di Bologna iniziati proprio nel 1908⁹². In quest'opera le figure decarolisiane riacquistano prontamente un potente rilievo plastico, iscrivendosi di conseguenza all'interno di una scatola prospettica che, seppur molto compressa, risulta comunque correttamente impostata. A salvare De Carolis dal rischio di scivolare pienamente in un pericoloso 'troppo vero', interviene però l'uso di un colore povero, acquerellato, basato su toni magri (ocra, paglierino, cilestrino) che l'artista utilizza come un anticorpo nel tentativo disperato di svolgere un'ultima volta in superficie l'intera rappresentazione.

Per quanto riguarda più propriamente la xilografia, De Carolis riesce a contenere maggiormente i furori neo-michelangioleschi entro i limiti di un più composto 'titanismo piatto' e questo grazie soprattutto alla natura 'sintetica' intrinseca allo stesso mezzo utilizzato. In ogni modo, anche nel campo dell'incisione su tavola la volontà di 'fare in grande' dell'artista non manca di produrre i suoi effetti. Le figure scavate nel legno, infatti, tendono a gonfiarsi e ad acquistare una sempre maggiore definizione anatomica. In altre parole, De Carolis tende a portare al limite le possibilità espressive della xilografia adottando un segno minuto, un tratteggio fine e delicato che va a riempire quei corpi prima lasciati magnificamente vuoti, ottenendo così dei raffinati effetti di chiaroscuro volti a sottolineare la ritrovata carnalità.

Anche in questa nuova soluzione stilistica l'artista non rinuncia comunque a investire le proprie figure di un alto potere evocativo, simbolico appunto, come denunciano del resto gli stessi titoli delle

⁹² Per quest'importante opera di De Carolis si veda I. CINTI, *Gli affreschi di A. De Carolis nel salone del Podestà a Bologna*, Stabilimento Poligrafici Riuniti, Bologna, 1933; R. BARILLI, *Bistolfi e De Carolis a Bologna*, cit., pp. 367-375.

opere: *La sera* (1908), *Il risveglio* (1912), *Allegoria della primavera* (1913), *L'Urlo di Achille* (1914), *Robur* (1914), *Hyla* (1916), *Resurgo* (1917)⁹³.

Di questo secondo modo d'intendere la xilografia fanno parte precisamente molti dei lavori eseguiti da De Carolis per «L'Eroica» negli anni 1911-1914, anche se accanto a questi, molto probabilmente per una scelta diretta di Cozzani, furono pubblicati anche alcuni lavori appartenenti al primo periodo dell'artista tra cui il noto *Autoritratto (alla maniera del Dürer)*, alcune illustrazioni tratte da *La Figlia di Iorio* di D'Annunzio e altre riprese dalla rivista «Hermes» (tutte del 1904), in quanto ritenute, significativamente, più 'originali'⁹⁴.

Strettamente legato alla figura di De Carolis è quella dell'artista cesenate Gino Barbieri (1885-1917) il quale, nonostante la data di nascita tarda rispetto a quella del suo collega, si pone come vero e proprio coprotagonista di quest'ultimo nel versante simbolista-liberty de «L'Eroica». Anzi, la sua collaborazione con la testata spezzina inizia precocemente rispetto a quella di De Carolis e lo spazio a lui riservato sulle pagine della rivista spezzina è assai più ampio.

Il rapporto tra il maestro marchigiano e Barbieri inizia nel 1904, quando l'artista romagnolo entra all'Accademia di Belle Arti di Firenze dove ha come insegnante di ornato appunto De Carolis. È a partire quindi da questi primi anni della sua formazione che Barbieri

⁹³ Si possono inoltre qui ricordare le incisioni realizzate per illustrare i testi di Giovanni Pascoli *Odi e Inni* (1911) e *Carmina* (1914), quelle per *Alcione* (1911) e per il *Notturmo* (1917) di Gabriele D'Annunzio. Per un studio sull'attività incisoria di De Carolis si rimanda ai seguenti testi fondamentali: R. BOSSAGLIA, *Adolfo de Carolis xilografo e illustratore*, Sintesi, Bologna 1992; S. ZANINI, *Adolfo De Carolis e la xilografia: uno studio sulla decorazione del libro*, Giroal, Roma, 2003; M. ROSSI (a cura di), *Adolfo De Carolis: XV biennale di xilografia*, Nuovagrafica, Carpi, 2011.

⁹⁴ Sulle ragioni che indussero Cozzani a ripubblicare questi lavori si veda qui cap. 4.2.

diventa il suo discepolo più fedele, al punto che nel 1910-11, seppur non risulta più iscritto all'Accademia, egli continua a occupare la soffitta che era stata concessa al maestro marchigiano come studio. Questi lo chiamerà poi a lavorare con lui a Bologna nella già citata impresa di decorazione del Salone del Palazzo del Podestà. Per Barbieri questa è un'esperienza fondamentale, come testimonia, ad esempio, il ciclo di decorazioni parietali che egli realizza nel 1913 per il Cinema Fulgor sempre di Bologna, dove l'artista ripropone le medesime figure neo-michelangiolesche create da De Carolis⁹⁵.

Anche per quanto concerne la xilografia, Barbieri si mostra sin dall'inizio un fedele seguace del maestro. Tuttavia, la data di nascita attardata del cesenate non può non segnare delle differenze rispetto a De Carolis. Infatti, se l'artista romagnolo risulta essere uno tra i migliori interpreti di quello stile neo-michelangiolesco decarolisiano, è altrettanto vero che egli supera lo stesso artista marchigiano in questa ricerca formale. In un certo senso, si può dire che se De Carolis si era tutto sommato limitato a rivisitare il Michelangelo della volta della Cappella Sistina, tanto che, come si è visto il suo 'fare in grande' non aveva compromesso del tutto il rigore neo-quattrocentesco delle origini, Barbieri al contrario si spinge oltre, sino a riconsiderare nella sua opera gli esempi provenienti dal più 'agitato' Buonarroto del Giudizio Universale e della Cappella Paolina. Barbieri insomma varca la soglia delle sale del Cinquecento per approdare a un neo-manierismo maturo.

Di qui il suo segno vibrante, fatto di linee ondulate, fitte, intrecciate che creano delle atmosfere dense e pesanti, corpi vigorosi, massicci e compatti, gonfi a dismisura, pronti a scoppiare per un'eccessiva

⁹⁵ Cfr., R. BOSSAGLIA, A. MAVILLA, *Gino Barbieri*, Bruno Ghigi Editore, Rimini, 1989, pp. 5-8.

esibizione di muscoli sottoposti a un pesante esercizio fisico.

Questa potente deformazione delle immagini di stampo neo-manierista potrebbe fare pensare a un Barbieri creatore di un tipo di linguaggio espressionista del tutto personale, senonché i soggetti ‘alti’ delle sue opere lo trattengono ancora all’interno dell’area simbolista. Anche in questo caso i titoli delle sue incisioni sono indizi sicuri in tal senso: *L’offerta*, *Il fuoco*, *Gli Uomini alati*, *Il Centauro*, *La gioia*, *Liberazione*, *L’Annunciazione*, *La lussuria*. Anzi, nel suo caso il rischio di retrocedere dall’‘ideismo’ all’‘idealismo’ è ancora più forte che in De Carolis, tanto è la sua smania di raggiungere quegli effetti di verosimiglianza tipici della modernità. Di qui il provato e, forse, troppo esibito virtuosismo tecnico con cui l’artista romagnolo si esprime e che non trova pari nei suoi colleghi. La sua xilografia, difatti, tenderà sempre più a ‘imitare’ la pittura tradizionale per quanto riguarda la resa morbida delle forme, la ricerca di delicati passaggi chiaroscurali e l’estrema attenzione ai valori tonali.

Per raggiungere questi alti livelli espressivi Barbieri ricorre all’incisione sul legno di filo che gli permette di agire sulla tavoletta di legno con un gesto più libero, simile ad una pennellata e, nello stesso tempo, d’intervenire con una finezza di segno e una precisione tale da potersi permettere praticamente di ritrarre ogni cosa con il massimo di fedeltà possibile al dato naturale. Un’ulteriore svolta compiuta dall’artista in direzione di una sempre maggiore presa sul reale è rappresentata dall’utilizzo della xilografia policroma (a più legni), in grado d’imitare la xilografia acquerellata già in voga a partire dalla fine del XV secolo. Questo tipo particolare d’incisione Barbieri l’ottiene praticando con un alto grado di perfezione due tecniche particolari inventate all’inizio del XVI secolo, quella del *camaïeu* e

quella del *chiaroscuro*⁹⁶. Grazie a questi procedimenti l'artista riesce a ottenere una sorta di "xilografia pittorica"⁹⁷ che segna il vertice della sua carriera prima di essere richiamato alle armi e di partire per il fronte della Grande Guerra, dove morirà il 17 novembre del 1917 a Monte Zomo sull'altipiano di Asiago⁹⁸.

Più giovane di Barbieri è il "fratello d'arte"⁹⁹ Antonello Moroni (1889-1929), nato a Savignano sul Rubicone a pochi chilometri da Cesena. Il percorso formativo e professionale dei due romagnoli è pressoché parallelo; anche Moroni frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze sotto il magistero di De Carolis e viene coinvolto da quest'ultimo nell'impresa degli affreschi del Salone del Podestà di Bologna.

Le xilografie del savignanese pubblicate su «L'Eroica», quindi, non si discostano molto da quelle realizzate da Barbieri. Anche Moroni opta

⁹⁶ La tecnica del *camaïeu* è stata inventata dall'olandese Jost de Negker intorno al 1510 e prevede l'uso di almeno due legni, il primo su cui vengono incisi i tratteggi del disegno, mentre sul secondo vengono riportate le tinte ed eventualmente alcune piccole integrazioni. Il chiaroscuro invece è un'invenzione italiana perfezionata dal famoso Ugo da Carpi a partire dal 1516. Essa prevede l'uso di più matrici incise a "piatto", ognuna riportante solo una parte del disegno generale corrispondente a un solo tono di colore. Alla prima matrice più chiara quindi se ne sovrappone una seconda portatrice di un'altra parte di disegno e di una tonalità più scura, poi una terza e così via. In questo caso quindi, a differenza del *camaïeu*, solo dopo l'impressione di tutti i blocchi di legno si avrà il lavoro finito.

⁹⁷ U. GIOVANNINI (a cura di), *Colore e libertà. La bella stagione della xilografia in Romagna*, Vaca edizioni, Russi, 2005, p. 33.

⁹⁸ Nelle xilografie realizzate da Barbieri durante il periodo bellico, l'artista approda invece all'espressionismo in quanto sposa la deformazione neo-manierista a soggetti tratti dalla realtà amara delle trincee, abbassando così di fatto i propri temi al dato mondano. A queste date però l'artista non collaborava già più con «L'Eroica» perché 'espulso' da Cozzani insieme a De Carolis e agli altri suoi allievi. (cfr. U. GIOVANNINI, *Gino Barbieri. Sogni di pace - Venti di guerra*, Vaca edizioni, Russi, 2004; G. VIRELLI, *L'arte all'Esposizione Nazionale della Guerra*, in E. ROSSONI (a cura di), *Grande Guerra e costruzione della memoria. L'Esposizione Nazionale della Guerra del 1918 a Bologna*, Editrice Compositori, Bologna, 2009, pp. 94-99).

⁹⁹ U. GIOVANNINI, *Colore e libertà*, cit., p. 35.

per i repertori iconografici del Cinquecento interpretandoli con un tratteggio fine, al bulino, che mette in risalto i volumi dei corpi, fascia in maniera morbida i panneggi e gli altri elementi presenti nella composizione con un preciso intento di resa fedele del dato naturalistico. Sempre in parallelo col Barbieri poi, Moroni sperimenta la xilografia policroma, giocata normalmente su due o al massimo tre colori impastati durante il processo di stampa. Il risultato di questa operazione però molto più sintetico rispetto a quello dell'artista cesenate. Le tinte utilizzate generalmente non si fondono tra di loro, ma restano nettamente separate, confinate entro gli spazi precisi segnati dalla sgorbia. Si tratta, in ultima analisi, di una sorta di *cloisonnisme* gauguiniano applicato alla xilografia. Tuttavia anche Moroni in qualche misura tradisce la 'natura' del mezzo adottato in quanto egli, come si è visto, tende comunque a spezzare l'unità della linea, a sfilacciare il segno compatto del bulino in tratti minuti e vibranti, in modo da immergere le sue figure all'interno di una 'atmosfera' gravida.

Sempre di origine romagnola è anche il terzo grande artista collaboratore de «L'Eroica» del versante liberty, Francesco Nonni (1885-1976). Faentino di nascita, l'artista è alquanto diverso dai suoi conterranei Barbieri e Moroni. Autodidatta, Nonni incomincia appena undicenne a lavorare come allievo intagliatore presso la ditta di ebanisteria Casalini della sua città e qui, molto probabilmente, inizia a prendere confidenza con i futuri attrezzi del mestiere, bulini, sgorbie, coltelli, lancette e mazzuoli. Successivamente s'iscrive ai corsi serali della Scuola d'Arte e Mestieri "Tommaso Minardi" dove ebbe come maestri il pittore Antonio Berti (1830-1912) e lo scultore Massimiliano Campello (1862-1909). Fondamentale per la sua

formazione artistica è però l'incontro con Domenico Baccarini (1882-1907) e la frequentazione del circolo di artisti e intellettuali che facevano capo a lui. In questi anni quindi Nonni ha la possibilità di crescere e di confrontarsi con uno dei centri propulsori dell'espressionismo nostrano¹⁰⁰. È in tale ambiente fervido d'idee e ricco di stimoli che il giovane artista comincia a incidere le sue prime tavolette sotto l'influenza dell'amico concittadino. Intorno al 1909-1910 però si trasferisce a Firenze per seguire i corsi all'Accademia di Belle Arti. Nel capoluogo toscano quindi inizia anche lui a praticare assiduamente lo studio di De Carolis e dei suoi allievi; la sua tecnica si affina alquanto, ma il suo stile non risente affatto del neo-michelangiolo del maestro marchigiano, né tanto meno di quello ben più esasperato dei suoi conterranei. Molto presto infatti Nonni matura uno stile più sofisticato ed elegante, che si riallaccia direttamente al gusto Liberty internazionale e, in particolare a quello dell'*enfant prodige* dell'illustrazione inglese Aubrey Beardsley (1872-1898), conosciuto probabilmente attraverso la rivista «Emporium» diretta da Vittorio Pica. Importante è anche la conoscenza diretta da parte di Nonni dei lavori dell'artista bolognese Alfredo Baruffi (1876-1948), uno dei migliori interpreti italiani appunto di quel gusto *Modern Style* d'oltremarica.

Le xilografie prodotte dall'artista faentino per «L'Eroica» si caratterizzano, quindi per un disegno basato su nette contrapposizioni

¹⁰⁰ Per una ricognizione generale su Baccarini e il suo cenacolo si veda S. DIRANI, C. SPADONI, *Domenico Baccarini*, Electa, Milano, 2007; J. BENTINI, *Art Nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano*, Electa, Milano, 2007.

Per una lettura incentrata sul versante espressionista del circolo artistico si veda R. BARILLI, *L'Espressionismo italiano*, cit., pp. 17-18; dello stesso studioso si veda anche *A Faenza, il Cenacolo Baccarini*, in R. BARILLI, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. 231-234.

di bianchi e di neri, per un andamento sinuoso ed eccentrico delle linee di contorno le quali danno vita a una figurazione fitomorfa molto sottile e ricercata. Solo in alcune particolari incisioni Nonni sembra risentire da vicino del clima espressionista; si tratta delle tavole realizzate nel 1913 intitolate *Al mercato* e *Il mosto*¹⁰¹. In queste incisioni a quattro legni l'artista si cimenta nella xilografia policroma ma, a differenza di quanto stavano facendo parallelamente Barbieri e Moroni, i colori sono impiegati per creare dei vistosi effetti cacofonici. Inoltre, il tema trattato in queste xilografia non è più 'alto', simbolico, ma perfettamente aderente a una realtà rurale popolata di povere genti alle prese con le fatiche quotidiane del lavoro. In altre occasioni, invece, il segno fluido e capriccioso si rassoda, si fa più contenuto annunciando di fatto il futuro passaggio dell'artista dal Liberty a quel clima di gusto Art Déco di cui egli sarà, di lì a poco, uno dei migliori interpreti italiani.

Ai tre romagnoli si affianca un altro brillante incisore, Ettore Di Giorgio (1887-1971) a cui la rassegna spezzina dedicherà un fascicolo monografico nel 1914¹⁰². Nato ad Alessandria d'Egitto, dopo avere compiuto gli studi classici si trasferisce a Firenze dove, tra il 1904 al 1911, studia all'Accademia di Belle Arti di Firenze insieme ai menzionati Barbieri, Moroni e Nonni. Fra tutti però, Di Giorgio è il più fedele e rigoroso seguace degli insegnamenti del De Carolis prima maniera, come dimostra chiaramente il suo *Autoritratto* (1914), il quale ricalca così fedelmente lo schema della celebre incisione omonima realizzata dal maestro marchigiano dieci anni prima, da sembrare più una riuscita esercitazione sul suo esempio che un'opera

¹⁰¹ Cfr., «L'Eroica», n. 13, 1913.

¹⁰² Cfr., «L'Eroica», n. 26, marzo 1914.

autonoma. I tratti stilistici adottati dall'artista sono pertanto asciutti, duri, privi di qualsiasi concessione al dato atmosferico. Questa fedeltà alla 'maniera secca' si rafforza ulteriormente durante il lungo soggiorno compiuto da Di Giorgio a Monaco di Baviera tra il 1912 e il 1914, dove egli ha la possibilità di confrontarsi direttamente con gli artefici della grande stagione della xilografica nordica, *in primis* Albrecht Dürer. Di ascendenza dureriana, infatti, sono la maggior parte delle sue incisioni pubblicate sulla rivista spezzina come, ad esempio, *L'Annunciazione*, *Il Mendico*, *I Ciechi* e *L'aratura*.

3.2 EMILIO MANTELLI E LA “BELLA SCUOLA”

Nonostante la massiccia presenza di artisti xilografi legati a uno stile tardo liberty, declinato come si è visto con accenti diversi, sulle pagine de «L'Eroica» trovano spazio sin dal principio figure di altrettanto valore artistico, portatrici di un linguaggio diverso, conforme a quello stile espressionista che si stava svolgendo in tutta Europa nel medesimo giro d'anni.

Questi ultimi, come i loro colleghi tedeschi o francesi, seguono una strada più sintetica rispetto a quella degli artisti di area simbolista, grazie all'adozione di un segno grafico aggressivo e regressivo insieme, che letteralmente scarnifica le figure riducendole a nervose *silhouette* sommariamente abbozzate. Di fatto, i nati intorno agli anni ottanta del XIX secolo pronunciano un vero e proprio atto di condanna verso quella che Marinetti chiamava con disprezzo “linea a tourniquet”, tipica della *fin-de-siècle*; le nuove parole d'ordine diventano per loro “primitivismo e deformazione”¹⁰³. Se si vogliono cercare delle specificità nostrane, come è logico che sia quando si tratta di artisti operanti in paesi diversi, queste devono essere rintracciate proprio all'interno di questo felice binomio. A differenza del primitivismo coltivato dai coetanei d'oltralpe, quello italiano non è frutto di studi sulle culture di origine extraeuropee (africane, sud-americane o oceaniche), ma più convenientemente nasce sul suolo locale, ossia, come già sottolineato nel caso di Melli¹⁰⁴, legato al ricco patrimonio artistico della nostra penisola stratificatosi nel corso del

¹⁰³ Sui concetti di ‘primitivismo’ e ‘deformazione’ legati all'Espressionismo si veda A. BORGOGELLI, *Primitivismo e deformazione*, in R. Barilli, cit., pp. 21-28.

¹⁰⁴ Cfr., qui cap. 2.

tempo. Dal che, le deformazioni riscontrabili nelle opere degli xilografi espressionisti operanti sulle pagine de «L'Eroica» fanno eco più alle sbiadite immagini dipinte ad affresco nei palazzi-castello del Duecento e del Trecento o alle figure scolpite nelle strombature dei portali delle chiese romaniche che non agli idoli delle culture negre o maori.

Come per tutti gli artisti espressionisti invece, anche i nostri non credono più alle virtù del Simbolo. Le consolanti corrispondenze fra microcosmo e macrocosmo sono spezzate, negate in favore di una visione totalmente immanentista che nulla concede al trascendente. Di conseguenza i santi, gli Adamo ed Eva, le figure allegoriche delle stagioni e le altre immagini nobilmente 'barbare' del medioevo in loro rivivono sotto le nuove spoglie di contadini ai margini dei nuovi centri urbani, operai in fabbrica o nei cantieri, prostitute e intellettuali al caffè, dandy e così via, secondo un principio di "ripetizione differente"¹⁰⁵.

Fra gli artisti della scuderia de «L'Eroica» appartenenti a questa area stilistica, il più importante di tutti è Emilio Mantelli (1884-1918). Nato a Genova, si trasferisce ancora fanciullo con la famiglia a La Spezia dove inizia a lavorare all'interno della bottega del padre prendendo, nello stesso tempo, lezioni private di disegno. Nel 1901 riesce a svincolarsi dagli obblighi famigliari e s'iscrive all'Accademia di Belle Arti di Firenze e, qualche tempo dopo, alla Scuola libera del Nudo¹⁰⁶. Anche lui quindi frequenta come i suoi colleghi 'eroici' i

¹⁰⁵ Per una esposizione chiara e puntuale del concetto di "ripetizione differente" si rimanda al testo di R. BARILLI, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano, 1974; in particolare si veda il capitolo *Derrida e il pensiero della differenza*, p. 143 e sgg.

¹⁰⁶ I registri accademici ne accertano la presenza tra il 1901 e il 1904.

corsi di De Carolis dal quale, molto probabilmente, è avviato alla pratica della xilografia. Tuttavia, il tratto ampio, forte e insistito impresso da quest'ultimo nelle sue tavolette denunciano una tensione alquanto diversa. Più che all'artista marchigiano, Mantelli sembra guardare infatti agli esempi provenienti da un altro professore incontrato nell'accademia fiorentina, il grande pittore Giovanni Fattori (1825-1908). Come è stato giustamente rilevato, una lettura 'in avanti' dell'artista toscano giustifica una sorta di *liaison* fra quest'ultimo e la sintesi simbolista gauguiniana e, di qui, a quella ben più mossa e agitata degli artisti espressionisti¹⁰⁷. Un riscontro puntuale a questa asserzione proviene proprio dalle opere d'arte grafica prodotte dal capofila dei Macchiaioli. In questi tardi lavori, Fattori espande la famosa 'macchia' in vaste tarsie chiuse da un rigoroso *à plat* che serra tenacemente al suo interno le sagome stilizzate di contadini, operai, buoi, asini ecc.; spetterà ovviamente agli artisti di quasi tre generazioni dopo 'accendere' quelle sintesi alla fiamma ben più vibrante e mossa dell'Espressionismo.

Da questa lettura si può quindi ricavare una più corretta interpretazione delle prime prove xilografiche di Mantelli, le quali, appunto, sono caratterizzate da un uso di linee di contorno spesse, compatte, che circoscrivono larghe *taches* di colore dalle quali prendono forma delle figure fortemente deformate che nulla hanno a che fare con il tratto 'elegante' e pausato di De Carolis, mentre trovano sicuri riscontri con quelle realizzate dal maestro livornese. Si prendano, ad esempio, alcune incisioni create da Mantelli nel 1911-12 proprio per la rivista spezzina. In queste opere l'artista riprende sì i soggetti d'ispirazione classica e neo-cinquecentesca cari al De Carolis,

¹⁰⁷ Cfr., R. BARILLI, *Viani, il campione dell'espressionismo nostrano*, in ENRICO DEI (a cura di), *Lorenzo Viani. Pittore e scrittore espressionista*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo - Milano, 2006, pp. 14-15.

ma li interpreta in maniera del tutto personale. Innanzi tutto Mantelli non si preoccupa affatto di creare dei giochi di movimento, né tanto meno cerca di dare rilievo plastico ai corpi delle sue figure, ma si limita semplicemente a disegnare i propri soggetti mediante un segno forte e sommario, aggressivo e impetuoso che blocca saldamente l'intera composizione sulla superficie del foglio. Inoltre, egli punta tutto sugli effetti provocati dal netto contrasto che si crea fra i pieni e i vuoti della tavoletta (i bianchi e neri), senza cedere alla tentazione di introdurre mezzi toni. Questa drammatica contrapposizione stende le figure, le dilata sul piano come schiacciate sotto un rullo compressore storpiandone così i lineamenti.

Un'altra caratteristica peculiare dell'artista è il suo operare in maniera apparentemente affrettata. Egli, infatti, non si cura affatto di rifinire il suo lavoro anzi, lascia volutamente in evidenza sia la scabrosità della matrice, sia il segno sporco causato dal passaggio violento della sgorbia sul legno. In altre parole, Mantelli accetta e asseconda pienamente le possibilità espressive del mezzo artistico adottato, sfruttandone a proprio vantaggio quelle che a prima vista potrebbero apparire come dei limiti o dei difetti: imprecisione del taglio dovuto alle venature e ai nodi del legno, resistenza del materiale, imperfezioni di piallatura, di torchiatura e così via. Come fece notare già allora il critico e architetto Mario Labò, le doti espressive di Mantelli risiedono precisamente in questi fattori. "Mantelli", scrive infatti Labò, "fu un vero xilografo nel più puro significato della parola. [...] conobbe bene la materia che trattava da poterla sfruttare onestamente senza esser tentato di sforzarla"¹⁰⁸. Mantelli quindi, a differenza di Barbieri e Moroni, non tradisce il mezzo utilizzato, bensì "vi fece trionfare le sue

¹⁰⁸ M. LABÒ, *Artisti contemporanei: tre xilografi*, in «Emporium», Vol. L, n. 297, settembre 1919, p. 117.

caratteristiche individuali: onde essa, nelle sue stampe, non smentisce mai la sua natura. Il suo tratteggio non invidia mai le sottigliezze che sono proprie alle incisioni in metallo”¹⁰⁹.

Anche Cozzani ne esalta da subito le qualità di genuino interprete della xilografia. Nel novembre del 1911, presentando il giovane artista appena assoldato nelle file de «L’Eroica», scrive:

L’ultimo in ordine di tempo a tentar, per ora tra i nostri, la xilografia è Emilio Mantelli: testa araba con capelli secchi color d’antracite, e bruno viso squadrato quasi saldo ceppo da fieri colpi d’accetta, con brillanti occhi argutissimi, ei m’è parso fin dal primo giorno l’espressione umana più tipica dell’incisione in legno; poiché pare che nel suo corpo si sien riflesse le qualità delle figure ch’ei sagoma sulla tavola con violenza di punte.¹¹⁰

e più avanti aggiunge:

Non molto egli ha fatto ancora; ma molto io credo farà: ha capito nel profondo la tecnica e l’anima della xilografia, ed è ricco d’una orgogliosa ostinatezza, d’una impronta volontà inflessibile, che gli daran la più bella vittoria...¹¹¹

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ E. COZZANI, «*La bella scuola*» (*studio sulla xilografia in Italia*), in «L’Eroica», n. 5-6, novembre 1911 - febbraio 1912, p. 255.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 255-256

Poco tempo dopo Mantelli incide uno straordinario *Autoritratto*¹¹² che sembra essere proprio una risposta puntuale alla descrizione fattagli da Cozzani. Questo lavoro rappresenta una sorta di manifesto di tutta la sua poetica. L'immagine, priva di qualsiasi volontà di trasfigurazione ideale, è intagliata “a gran furia in un blocco di legno, implacabile nello scavare gli zigomi taglienti, fosse profonde per gli occhi, arcata nasale aspramente sporgente”¹¹³.

Da questo momento in avanti Mantelli non tornerà più indietro. A cavallo fra il 1913 e il 1914 il passaggio a un linguaggio schiettamente espressionista è oramai compiuto. In opere come *La falce guasta*, *Le pollaiole*, *Il bevitore*, *Il cavallo del porto*, *Le cucitrici di reti*, l'artista, oltre a incidere con uno stile sempre più energico e ferocemente espressivo, lascia definitivamente cadere anche gli ultimi residui d'influenza decarolisiana abbandonando i temi ‘aulici’ in favore di una stretta aderenza al dato mondano. Le figure intagliate con tanto piglio ‘arrabbiato’, infatti, sono tolte direttamente dalla quotidianità e trattano, di preferenza, gente semplice e umile: lavoratori impegnati nella fatica dei campi, mercanti, pescatori, donne affaccendate in piccoli lavori e ancora, animali domestici e da soma e bambini che giocano in cortile. Si tratta di un tipo di espressionismo per così dire ‘pacato’ che, “nelle sue semplici crudezze e nella sua bellezza originaria e «candida»”¹¹⁴, rientra perfettamente in quel clima di primitivismo altrettanto ‘incantato’ che stavano svolgendo negli stessi

¹¹² Questo lavoro fu pubblicata nel 1913 sul n. 22-23 de «L'Eroica» insieme ad altre xilografie tra cui la copertina per il libretto del *Fedra* di D'Annunzio, quelle destinate ad accompagnare le *Liriche* di Diego Valeri, *L'ispirazione* di Ettore Cozzani e il *Don Giovanni a Napoli* di A. Amfitheatroff.

¹¹³ R. BARILLI, *Il perfetto matrimonio tra la xilografia e l'Espressionismo*, cit., p. 15.

¹¹⁴ F. BATTOLINI, *Emilio Mantelli e l'Espressionismo mediterraneo*, in P. PACCAGNINI, *Emilio Mantelli xilografo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1997. p. 46.

anni anche gli amici barghigiani Alberto Magri (1880-1939)¹¹⁵ e Adolfo Balduini (1881-1957)¹¹⁶.

Nel repertorio dell'artista, però, non mancano anche temi legati alla 'città che sale' visitati, come al solito, sotto una potente lente deformante che fissa il suo sguardo sui luoghi e sui personaggi delle periferie urbane: scene di lotta fra proletari, *cocotte* imbellettate, operai. Insomma, Mantelli s'immerge a esplorare tutta un'umanità 'bassa' con la volontà di catturare squarci di vita contemporanea tratti da una società non sempre 'eroica'.

Il vertice di tali ricerche è raggiunto dall'artista con le incisioni di guerra. Arruolatosi l'11 novembre del 1915 come volontario nell'esercito, insieme a molti suoi coetanei, Mantelli parte poco dopo per il fronte con il grado di tenente¹¹⁷. La fatica e i disagi della vita militare tuttavia non gli impediscono di continuare a lavorare assiduamente. Egli incide su tavole da baraccamento "con il trincetto del calzolaio di campagna"¹¹⁸ o altro materiale di fortuna.

Nascono in questo periodo una serie di ritratti che ripetono in 'negativo' (a colori invertiti) il menzionato *Autoritratto*. Anche in questi casi, la linea grossa dei contorni che serra implacabile i profili in un "nouveau cloisonné" di stile arcaizzante¹¹⁹, dona ai volti di questi soldati una tensione espressiva straordinaria.

Della stessa guisa sono anche alcune composizioni che ritraggono i momenti duri della guerra: *Reticolati*, *Soldati in marcia* (o *I Muletti*),

¹¹⁵ Cfr., A. BORGOGELLI, cit., p. 22.

¹¹⁶ Non a caso gli stessi Magri e Balduini verranno cooptati da Cozzani all'interno della Corporazione degli Xilografi subito dopo la nota secessione (cfr., qui cap. 4.1)

¹¹⁷ A causa delle precarie condizioni sanitarie sul fronte Mantelli fu colpito da un virus polmonare e morirà in un ospedale a Verona l'11 novembre 1918.

¹¹⁸ NOI [E. COZZANI], *Novecento avanti lettera - Emilio Mantelli*, in «L'Eroica», n. 217-218, settembre-ottobre 1936, p. 32.

¹¹⁹ P. PACCAGNINI, cit., p. 19.

Zona di Guerra, Bersaglieri al fronte. In questi ultimi lavori Mantelli impiega un segno sempre più concentrato e rapido, “in una sintesi così primitiva da evocare gli antichi graffiti”¹²⁰.

Lo stesso spirito primevo anima le xilografie del più grande e noto artista espressionista italiano, Lorenzo Viani (1882-1936). La sua collaborazione con «L'Eroica», seppur di breve durata, è quasi certamente da attribuire alla mediazione di Mantelli, il quale era molto amico dell'artista viareggino sin dai tempi del comune alunnato presso Giovanni Fattori all'Accademia fiorentina¹²¹.

L'attività incisoria di Viani è stata ampiamente studiata¹²². L'innumerabile produzione dell'artista in questo settore copre un arco di tempo che va dal 1910 al 1928 e conta più di duecentocinquanta tavole incise su vari tipi di legni. All'interno di questa vasta produzione si possono individuare tre gruppi principali di lavori corrispondenti ad altrettanti periodi cronologici i quali, a loro volta, rispecchiano una suddivisione basata su affinità stilistiche e tematiche: I° periodo (1910-1915), II° periodo (1916-1921) e III° periodo (1922-

¹²⁰ Ivi, p. 22.

¹²¹ L'amicizia fra i due artisti è testimoniata anche dal lungo viaggio fatto insieme a Parigi nel 1906-07 per un periodo imprecisato (probabilmente sino al 1908). Purtroppo non si ha alcun documento che testimoni del periodo francese di Mantelli, se non una un breve cenno di cronaca del 1923, che riporta: “lavorò con ansia e con febbre; studiò e rese la Senna nella molteplicità dei suoi aspetti, vendette i suoi quadri per poco a un negoziante che li rivendeva per molto. E patì fame e freddo” (cfr., B.M. LUZZI, *I nostri artisti. Emilio Mantelli*, in «Luce. Rassegna della Giovane Italia», n. II, dicembre 1922-gennaio 1923, pp. 19-28).

A testimonianza dell'amicizia tra i due artisti ci rimane anche un bellissimo ritratto di Mantelli inciso da Viani (1910-1915).

¹²² Cfr., I. CARDELLINI SIGNORINI, *Lorenzo Viani, disegni e xilografie*, La Nuova Italia, Firenze, 1975; R. FINI, *Lorenzo Viani xilografo*, Monte dei Paschi di Siena, Siena, 1975; A. BELLUOMINI, E. DEI (a cura di), *Lorenzo Viani. Opere grafiche e legni xilografici*, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera, 2002 (con bibliografia precedente).

1928)¹²³. Le xilografie realizzate dall'artista viareggino per «L'Eroica» appartengono tutte al primo gruppo. Tra esse, le prime a essere pubblicate sul numero 29 del 1914 furono le tavole intitolate *Le vedove*, *L'esodo* e *La madre*. Queste incisioni, “scavate con barbara violenza e con impeto sprezzante, ma piene d'una chiusa forza angosciosa”¹²⁴, rappresentano un perfetto *pendant* all'opera pittorica dell'artista.

Tale però è la forza che Viani imprime nei suoi legni che lo stesso Cozzani, conscio della temerarietà e dell'ardire dell'artista, mette subito le mani avanti e cerca di mitigare le polemiche che nel frattempo esse avevano suscitato. Scrive Cozzani:

Le tavole incise con sprezzante rudezza dal Viani, sebben ancora primitive e ingenuie, perché iniziali della sua opera nuova, han suscitato discussioni, e, respinte da qualcuno come obbrobrio, sono state dai raffinati accolte come l'espressione d'un temperamento singolare e irrompente: l'artista ha già preparate altre stampe, che son già più robustamente e severamente condotte, e che noi pubblicheremo, insieme al fiore dell'opera dei nostri amici, in un prossimo e superbo fascicolo¹²⁵.

Le tavole a cui fa riferimento il direttore de «L'Eroica» sono *Mia madre*, *Testa virile*, *I putti*, *La famiglia*, *Riposo*, *Povera gente (I viandanti)*. Anche in questo caso Cozzani si sente in obbligo di spiegarle al proprio pubblico, in modo tale da prevenire eventuali critiche, e, cercando di fare leva sulla 'bontà' dell'artista, scrive:

¹²³ Riprendo tale suddivisione dallo studioso Rodolfo Fini (cfr., R. FINI, cit., pp. 16-33).

¹²⁴ E. COZZANI, editoriale, in «L'Eroica», n. 29, 1914, s.p.

¹²⁵ E. COZZANI, *L'Eroica e la xilografia*, in «L'Eroica», n. 30-31, 1914, p. 120.

credo che da lui la xilografia avrà stupendi doni di bellezza e di audacità.

A chi lo vede, questo strano tipo di selvaggio arruffato e impetuoso, a chi ne conosce le gesta da ribelle provocante e ghignante, non par possibile che tanta cordialità d'amore egli possa approfondire nell'arte: eppure egli, in fondo all'anima è buono e pio [...] ¹²⁶

e più avanti cerca di descriverne le xilografie sotto la stessa luce:

[...] guardate il suo fosco e concluso, semplice e rude ritratto della madre, scrutate nella piega di queste labbra appassite il peso del dolore, e nella tranquillità dei cari occhi la malinconia vaga e intensa degli spiriti meditabondi e ingenui, e sentirete che uomo che ama tanto sua madre da capirne e tradurne con così piana e profonda espressione la vita, è un poeta. E i putti lo dicono anch'essi: quelle loro carni grassocce e gonfie, quelle lor teste grosse e pese, quei loro gesti indecisi e incomposti che ci rubano il cuore, son qui colti con cura paterna. L'anima che sa il dolore dei vagabondaggi solitari e pieni di nostalgia, tra il pranzo di solo pane e il ricovero sotto le stelle, può così allargarsi alla contemplazione del dolore di tutti: e incidere, con robusta parsimonia di mezzi, e con chiara saldezza di effetti, la «povera gente» che è presa nelle strade della vita come in una rete di tristi incanti; e arrivare alla fosca e tragica ampiezza di visione di questi «Pellegrini» che pare abbiano la tempesta addosso,

¹²⁶ E. COZZANI, *La Bella scuola*, in «L'Eroica», n. 34-36, 1915, p. 110.

incalzante, e, dentro la disperazione fissa e ghiaccia¹²⁷.

e conclude:

L'incisore in questo artista è sincero e franco e ingenuo: ha trovato nel legno la sua migliore possibilità d'espressione e la sua fonte di ispirazione tecnica più copiosa: i disegni a bianco e nero fatti un tempo con la lunga pazienza del coprire di pennellate o di tratti di penna gli spazi pieni, ci pare ora una inconscia preparazione del poeta a questa forma d'arte ch'egli certo non abbandonerà più, in cui è tanto originale, e si farà ogni giorno più libero e sicuro, sobrio, sereno¹²⁸.

In ultima analisi, queste xilografie rappresentano uno degli esempi più alti di quel perfetto connubio tra xilografia ed espressionismo esistente nel nostro paese (e non solo). Ciò nonostante Cozzani, seppure apprezzi profondamente l'artista, accusa il colpo delle critiche che gli piovono addosso dai suoi lettori e, per paura di perdere abbonamenti preziosi in un momento di forte difficoltà economica aggravata tra l'altro dall'entrata in guerra dell'Italia, non ha il coraggio di andare oltre. Così, dopo aver pubblicato altre due tavole sul numero 41-42 del 1915-16, *Una casa di poveri (Viareggio vecchia)* e *Sulla porta della chiesa*, il direttore non chiamerà più Viani a collaborare con la sua testata.

Stessa sorte toccherà a un altro artista, anch'egli riconosciuto fra i massimi rappresentanti dell'espressionismo italiano, Arturo Martini

¹²⁷ Ivi, pp. 110-111.

¹²⁸ Ivi, p. 111.

(1889-1947). Anch'egli infatti, per un eccesso di zelo sperimentale sarà ospitato solo una volta su «L'Eroica», ma con delle incisioni di altissima qualità¹²⁹. Trattasi di due tavole intitolate *La vergine* pubblicate sul n. 34-36 del 1915 e firmate, significativamente, ancora col cognome della madre¹³⁰.

Cozzani inserisce l'artista all'interno della scuola dei 'sintetisti' e gli riconosce la tendenza a rendere "con succosa profondità e con anima di poesia, ed anche con magnifico senso decorativo, ciò che nella vita [lo] commuove e [lo] esalta"¹³¹.

In effetti, ne *La vergine* il ricorso alla riduzione dell'immagine operata dall'artista trevisano secondo i modelli di un primitivismo arcaico 'commuovono' lo spettatore, ma non nel senso corrente del termine, ossia di un trasporto o di una partecipazione emotiva di carattere eminentemente pietistico verso le vicende umane, bensì nel suo significato letterale e cioè di 'turbamento' oppure di 'repentino sommovimento o sconvolgimento'. Il decorativismo di Martini, lungi dall'avvolgere dolcemente la figura, si riversa in uno spietato processo

¹²⁹ La continua ricerca operata dall'artista lo porterà a sperimentare nuove e inedite tecniche incisive, prima fra tutte la cheramografia, ossia l'incisione su un materiale 'povero' come l'argilla, scalfita per lo più con il manico di un ombrello o altro attrezzo di fortuna. Per una ricognizione sull'opera grafica di Martini si veda G. MARCHIORI, G. PEROCCO, *Grafici del primo Novecento italiano*, Edizioni di Comunità, Milano, 1963, pp.53-60; G. VIANELLO, *Arturo Martini: l'attività grafica (1910-1930) del grande scultore europeo*, in «Lineagrafica», nn. 1-2, 1979; E. MANZATO, N. STRINGA, *Il giovane Arturo Martini*, De Luca, Roma, 1989; N. STRINGA, *Arturo Martini. Opere nel museo di Treviso*, Canova, Treviso, 1983.

¹³⁰ Questa scelta non è solo un omaggio alla genitrice, ma indica la volontà precisa da parte dell'artista di presentarsi al pubblico come un artista nuovo, non più legato a quei stilemi liberty-simbolisti da lui stesso praticati in un primo momento della sua carriera. In una lettera del 21 gennaio 1913, infatti, scrive: "Quest'anno siccome sono nuovo, anzi molto nuovo [...] desidero che le mie cose (alla Mostra di Cà Pesaro) stessero molto lontane dalle altre, tanto che così bastasse a non metterle ad immediato confronto [...] ora mi firmo così«Della Val Martin»" (cfr. G.MARCHIORI, G. PEROCCO, cit., p. 55)

¹³¹ E. COZZANI, *La Bella scuola*, in «L'Eroica», n. 34-36, 1915, p. 108.

di “brutalizzazione”¹³² che di fatto abbassa l’ideale fanciulla illibata a livello entomologico, vale a dire in una specie di larva imbozzolata in procinto di uscire dal proprio involucro per trasformarsi in una pericolosa mantide religiosa pronta a divorare il futuro compagno nel rituale sacrificio cannibalesco post-nuziale.

Non molto diverse sono le immagini di Felice Casorati (1883-1963) pubblicate sullo stesso numero. Anche queste ultime, infatti, seppure caratterizzate da una “gracilità delle forme” e da una “infantilità del tratto”¹³³ lontane dal segno grosso e robusto di Martini, ripropongono lo stesso degradamento della figura umana. In *Sonno*, ad esempio, il volto della donna si allarga in un enorme mascherone dall’espressione grottesca, contraddistinto da un marcato labbro leporino. In *La luce* invece, il corpo grossolanamente intagliato della donna emerge dal fondo del foglio rigidamente frontale, come una ieratica e solenne Eva scolpita in un capitello romanico.

Informate di uno spirito diverso, ma non meno ‘graffianti’, sono invece le xilografie del sassarese Giuseppe Biasi (1885-1945) ospitate da «L’Eroica»: *Scene e figure della Sardegna*. In queste tavolette le figure rozzamente incise dall’artista sono tratte direttamente dalla vita quotidiana dell’entroterra isolano, luogo prediletto perché sentito come un “Eden primitivo, un paradiso esotico nel cuore dell’Europa”¹³⁴. Dal che, Biasi non ha bisogno di andare a scovare i propri referenti nelle sontuose stanze di un museo medievale, ma trova i suoi soggetti direttamente nelle vie e nelle piazze dei piccoli centri della Barbagia o del Logudoro. Come un antropologo quindi l’artista indaga tutto un intero repertorio d’immagini dal forte sapore folkloristico: anziane donne impegnate in antichi mestieri, giovinette vestite con gli abiti

¹³² A. BORGOGELLI, cit., p. 27.

¹³³ E. COZZANI, *La Bella scuola*, in «L’Eroica», n. 34-36, marzo 1915, p. 109.

¹³⁴ G. ALTEA, *Giuseppe Biasi*, Ilisso, Nuoro, 2004, p. 8.

tradizionali delle feste o impegnate in umili faccende domestiche, miseri pastori al lavoro e così via. Il tutto, ovviamente, trattato secondo uno stile ‘basso’, volutamente rude che si rifà alla tradizione degli artigiani sardi incisori di suppellettili e di utensili decorati con immagini ‘astratte’ (fitomorfe o zoomorfe) oppure, dei costruttori delle mostruose maschere popolari lignee dei Mamuthones dell’antico carnevale mamoiadino¹³⁵.

Di lui Cozzani scrive:

Giuseppe Biasi [...] tutto intriso dell’incanto della Sardegna, a cantar la Sardegna s’è votato [...] ed ha portato le sue belle doti di decoratore, la sua finezza d’analisi e la sua facile potenza di sintesi nel legno, dal quale ha già cavate movenze ardite di linee sottilissime e di ampie e succose masse nere, con effetti nuovi e belli ...

¹³⁶

Infine, all’interno della compagine espressionista presente sulla testata spezzina si può fare rientrare Gino Carlo Sensani (1888-1947), vero e proprio deuteragonista di Mantelli all’interno de «L’Eroica»¹³⁷. A differenza di quest’ultimo però, l’artista senese opera nel segno di

¹³⁵ Cfr., M. C. VOLPI, *L’opera grafica di Giuseppe Biasi. Esordi e continuità di un segno*, in M. C. VOLPI, M. E. CIUSA, *L’isola nelle correnti. La pittura e la grafica di Giuseppe Biasi nell’arte italiana ed europea del 900*, Scheiwiller, Milano, 1985, pp. 94-97. Per un’approfondita indagine sulla grafica sarda del periodo G. ALTEA, M. MAGNANI, *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935*, Provincia di Sassari-Silvana, Sassari-Milano, 2004; per quanto riguarda in particolare la xilografia si rimanda al testo si veda R. BRANCA, *La xilografia in Sardegna*, Editrice sarda Fossataro, Cagliari, 1965.

¹³⁶ E. COZZANI, *La Bella scuola*, cit., p. 109.

¹³⁷ Il direttore della rivista spezzina gli dedicherà nel 1913 persino un numero monografico; inoltre Cozzani gli affiderà l’incarico d’illustrare i testi di Claude Tiller *Mio zio Beniamino e Bellapianta e Cornelio* per la collana “Classici del ridere” edita da Formiggini.

un espressionismo, per così dire, più elegante e raffinato, persino modaiolo, lontano quindi sia da quel mondo ‘ai margini’ affrontato da Viani e Mantelli, che da quello arcaico-folklorico di Biasi¹³⁸. In effetti, la data di nascita leggermente attardata di Sensani rispetto alla generazione degli espressionisti veri e propri lo spinge a guardar più avanti, in direzione di un primitivismo ‘rettificato’ alla luce degli esempi derivanti non più dal ‘barbaro’ medioevo, bensì da quelli ben più ‘colti’ e costumati del mondo greco-romano o, addirittura, mediorientale. In altre parole Sensani, forte della sua data di nascita spostata in avanti, già avverte il cambiamento dei tempi e introduce all’interno dei suoi lavori quei tratti stilistici che di lì a poco sfoceranno nel gusto Art Déco.

In ogni modo, anche nel suo caso l’uso della la xilografia gli impedisce di ricadere nei molli labirinti dell’ormai passata stagione *Art Nouveau*. Il segno duro e impietoso della sua sgorbia infatti, seppur non rinunci a guizzi di ricercato decorativismo, lo obbliga a semplificare i tratti fisionomici delle sue figure, a distorcerle e a snaturarne la normale fisionomia.

Cozzani descrive così l’opera dell’artista:

[Sensani] studioso del meraviglioso e del grottesco nell’arte: - pittore che ha un’estrema delicatezza di senso decorativo, tanto se con il pennello accarezza le forme d’un ritratto femminile «secessionista», quanto se con la curva sgorbietta più sottile, che è l’arma sua favorita,

¹³⁸ Lo studioso Diego Arich de Finetti individua in molte delle xilografie dell’artista un chiaro riferimento alla moda del tempo, in particolare a quello ‘stile Impero’ lanciato da Paul Poiret e divulgato dai figurini di Lepape e Barbier (cfr. D. ARICH DE FINETTI, *La formazione del costumista Gino Carlo Sensani (1912-1931): dalle xilografie per “L’Eroica” ai “Quadri Viventi fiorentini*, in M. BUCCI, C. BARTOLETTI, *Gino Carlo Sensani pittore per il teatro (1888-1947)*, Ente autonomo Teatro Comunale Firenze, Firenze, 1990).

intacca il legno, e lo incide in lunghi e rapidi tagli voluttuosi, che seguono e creano nello stesso tempo le linee delle bellezze che egli sogna. Le stampe e le tele di questo giovane possono parere, e sono infatti, un po' ricercate e volute, non soltanto nella scelta del soggetto, ma anche nella maniera degli effetti decorativi; - ma non si può negare ch'esse sieno sempre d'una austera, nobile e aristocratica bellezza, la quale si compiace sopra tutto della musica delle linee e della semplicità dell'espressione. Anzi questa semplicità, che è rivelata sopra tutto nelle stampe dalla profondità dello scavo e dalla larghezza dei segni, è una delle doti che rendono lo xilografo più originale e lo mostrano più spontaneo¹³⁹.

Anche Sensani quindi, al pari dei suoi colleghi Mantelli e Viani, ubbidisce alla vera natura della xilografia esaltandone le qualità intrinseche, come testimonia del resto lo stesso artista in un articolo apparso sul numero di ottobre-novembre del 1913 de «L'Eroica» interamente a lui dedicato:

L'incisione in legno è in sé stessa un'arte grande e semplice e compiuta: per la quale sono inutili e spesso dannose le eccessive virtuosità tecniche: con un solo legno si possono ottenere effetti bellissimi: la xilografia è bella in quanto si sente il legno, ed è necessario tener sempre conto del sentimento dato dal materiale stesso; - per questo io credo che siano su falsa strada quegli artisti che trattano la xilografia come pittura, che abusano nel numero dei legni e che con sapienti tirature fanno quasi

¹³⁹ E. COZZANI, *Le fiammole*, in «L'Eroica», n. 20-21, ottobre-novembre 1913, p. 175.

dei facsimili di acquerelli, olii ecc. [...] è assolutamente necessario che l'artista senta il legame che esiste tra il legno e il ferro, e che veda con chiarezza e semplicità quello che il legno può dare [...] la xilografia non renderà mai la natura perfettamente; ne sarà sempre un'interprete magnifica: - è questo quello che nessuno deve dimenticare

140

¹⁴⁰ G. C. SENSANI, *Le fiammole*, in «L'Eroica», n. 20-21, ottobre-novembre 1913, p. 175.

Capitolo 4

IL LABORATORIO DE «L'EROICA»: DALLA MOSTRA DI LEVANTO ALLA “SECESSIONE”

4.1 DA LEVANTO A VENEZIA (1912-1914)

Come ho già sottolineato, «L'Eroica» non fu solo una rassegna artistico-letteraria, ma un vero e proprio laboratorio d'idee e d'iniziative tutte tese a promuovere la xilografia contemporanea italiana che seppe coinvolgere, durante l'intero corso del secondo decennio del XX secolo, le più importanti personalità artistiche del settore. La prima e più importante manifestazione pubblica di ampio respiro promossa da questa officina fu la “Prima Mostra Internazionale di Xilografia”, tenutasi a Levanto nell'agosto-settembre del 1912. A un anno esatto dall'uscita del primo numero della testata dunque, Ettore Cozzani e Franco Oliva misero alla prova il loro operato, raccogliendo subito un largo consenso di pubblico e di critica.

L'operazione condotta dai due direttori però fu di portata ben più vasta e non si limitò alla sola promozione della xilografia. Come rivelò uno dei primi e più autorevoli esperti d'incisione su legno di quel periodo, il conte Luigi Amedeo Rati Opizzoni, “la prima esposizione internazionale si deve considerare non come una vera esposizione, ma come un tentativo di propaganda, una lotta per l'ideale”¹⁴¹.

In effetti, la *kermesse* levantina rappresentò più una grande vetrina

¹⁴¹ L. A. RATI OPIZZONI, *Il movimento xilografico italiano moderno, 1903-1913*, estratto da *Ex libris incisi in legno*, Edizioni d'arte Celanza, Torino, 1914.

d'arte che non una mera selezione precipua e 'ragionata' di opere xilografiche. Allestita nelle sale comunali messe a disposizione dal sindaco Giulio Drago della cittadina rivierasca, la mostra si articolò, infatti, in sei sezioni, di cui solo una parte era specificatamente dedicata all'incisione su legno contemporanea: gli xilografi, gli antichi maestri, gli stranieri, la litografia, la sala de «L'Eroica» e la sala dedicata al pittore Antonio Discovolo.

Accanto ai fogli, ai libri e agli album illustrati per mezzo di matrici lignee dunque, la mostra ospitò anche opere d'arte appartenenti ai più diversi ambiti artistici, assecondando così quell'idea di 'opera d'arte totale' di ascendenza wagneriana che era stata alla base dello spirito fondativo della rassegna spezzina. Sculture, quadri, disegni, litografie e progetti architettonici trovarono di conseguenza adeguato spazio¹⁴².

In ogni modo, la sezione dedicata agli xilografi attivi su «L'Eroica» fu particolarmente significativa, perché rispecchiava quella divisione fra le due correnti stilistiche del Simbolismo e dell'Espressionismo più volte qui menzionata.

La sala a loro riservata si apriva con un'ampia rassegna delle opere di Adolfo De Carolis che contava ben novantadue lavori, ossia la quasi totalità della produzione dell'artista sino a quel momento: dai legni in stile neoquattrocentesco realizzati per *La Francesca da Rimini* e per *la Figlia di Iorio* (1902-1904) delle edizioni Treves di D'Annunzio, fino ai fogli sciolti di sapore neomichelangiotesco come, ad esempio, *Il timone*, *I Doni* e *Il Risveglio* (1908-1912). Evidentemente, il fatto che all'artista marchigiano fosse unanimemente riconosciuto il merito

¹⁴² Per la scultura figurarono opere di Roberto Melli, Eugenio Baroni e Angelo Zanelli; per la pittura Adolfo De Carolis, Mario Reviglione, Glauco Cambon, Guido Marussig, Pietro Doderò e Antonio Discovolo; per il disegno e la litografia Gino Barbieri, Giovanni Guerrini, Tommaso Cascella e Antonio Porcella; per l'architettura Franco Oliva e Annibale Rigotti.

di aver per primo intrapreso il cammino della rinascita della xilografia in Italia dovette essere tenuto da conto. Inoltre, il suo nome era così noto, anche a livello internazionale, che da solo sarebbe bastato a garantire il successo dell'intera impresa.

Dal che, anche gli artisti cresciuti artisticamente sotto l'ala protettrice dell'artista marchigiano furono ben rappresentati alla mostra. Tra questi, il posto d'onore toccò senz'altro a Gino Barbieri, il migliore tra gli allievi appartenenti alla scuola decarolisiana. La mostra ospitò diversi suoi lavori caratterizzati, come al solito, da quegli straordinari effetti 'impressionistici' che egli sapeva ottenere grazie alla sua consumata abilità tecnica. Di queste doti peculiari dell'artista romagnolo diede una lucida e chiara testimonianza il corrispondente di «Emporium», Mario Labò, il quale nel suo intervento critico scrisse:

In meno di un anno di lavoro, egli [Barbieri] si è già due volte rinnovato. Ha tentato una specie di impressionismo nella *Gioia* e nel *Fuoco* - in due ritratti incisi a colori, che debbono essere le sue ultime cose, ha ottenuta una carnosità e solida morbidezza di chiaroscuro con un impasto di tinte in cui il tratteggio non appare quasi¹⁴³.

A fare da contraltare a De Carolis e alla sua scuola s'impose il capofila dei giovani artisti 'ribelli' della fronda espressionista interna a «L'Eroica», Emilio Mantelli. A lui venne affidato l'importante compito di realizzare il manifesto pubblicitario della mostra. In questa xilografia, in cui compaiono una schiera di fieri operai nudi innalzanti su di un plinto un Vittoria alata col motto *Una alza in volo e cento*

¹⁴³ M. LABÒ, *La mostra di xilografia di Levanto*, in «Emporium», Vol. XXXVI, n. 213, settembre 1912, p. 234.

impennan l'ali, l'artista genovese lancia precoci e precisi segnali di quel rinnovamento stilistico in direzione di un linguaggio sintetico-deformante e primitivista che, successivamente, egli svilupperà sempre più in un continuo crescendo di ricerca e d'innovazione formale: ruvidezza di segno, incisioni di linee larghe e spezzate, drammatica contrapposizione di bianchi e di neri. In altre parole, già in questa prova Mantelli manifesta apertamente la sua "cifra stilistica più dura e sperimentale, certamente meno incline ai tratteggi morbidi e fitti dei decarolisiani di stretta osservanza"¹⁴⁴.

Significativamente, quest'opera vinse inaspettatamente la medaglia d'oro dell'esposizione, a dimostrazione che forse, il 'principe' della xilografia e i suoi allievi non erano tutto sommato gli unici a raccogliere i favori del pubblico e, soprattutto, dei due direttori della rivista.

Lo stesso Cozzani del resto, sin dal primo articolo dedicato alla manifestazione levantina, criticava aspramente, senza però mai citarli direttamente, proprio gli artisti decarolisiani per il loro modo di fare troppo 'sciolto' e sofisticato. Scrive infatti:

Il legno è nato per dire una franca e ruvida parola, sotto l'urto del bulino che lo scheggia, lo taglia, lo fa schizzar via in pezzetti a contorni netti e secchi: non bisogna farli dire una leziosa parola, seducendolo e ingannandolo con carezze di ferri minuti, con moltiplicate sovrapposizioni di tinte, con abilità di sfumature nell'atto della stampa!¹⁴⁵

In ogni modo, ancora in questi anni a De Carolis e ai suoi sodali venne

¹⁴⁴ M. RATTI, *Levanto 1912: una mostra-manifesto per la nuova xilografia italiana*, in M. RATTI, G. C. TORRE, cit., p. 29.

¹⁴⁵ E. COZZANI, *Appunti su l'Esposizione dell'Eroica*, in «L'Eroica», n. 12, 1912, p. 244.

riservato un trattamento di favore. Parallelamente all'apertura della mostra di Levanto, infatti, si costituì sotto l'egida de «L'Eroica» la Corporazione degli Xilografi, a capo della quale fu posto, appunto, il maestro marchigiano.

Nell'annuncio della costituzione di tale associazione si legge:

[Corporazione] Con questo bel nome italico, tanto schietto e sincero, *L'Eroica* già comincia a fondare e divulgare quelle particolari associazioni di artisti e di amatori d'arte, che varranno a render più rapido e fecondo il rinascimento della poesia, al quale son consacrate oramai le nostre forze. La Corporazione degli Xilografi è oramai in piedi e vigorosa e sana: pubblicato lo Statuto, eletti a Console onorario Adolfo De Carolis, Console effettivo [...] Ettore Cozzani, - a consiglieri Gino Barbieri, Mario Labò, Cafiero Luperini, Emilio Mantelli, Camillo Monnet, Francesco Nonni, Franco Oliva, Conte L. A. Rati Opizzoni di Torre; iniziate le prime pubblicazioni di stampe e di albi

146

Con questa istituzione gli xilografi arruolati tra le file della rivista spezzina parteciparono compatti alle più importanti manifestazioni italiane e straniere del settore: la Mostra Internazionale di Monaco di Baviera (1913), l'Internazionale xilografica di Stoccolma (1913), l'Esposizione Internazionale del libro di Lipsia (1914), la Prima mostra di Bianco e Nero di Firenze (1914) e persino alle mostre della Secessione romana (1913-1916)¹⁴⁷.

¹⁴⁶ E. COZZANI, *Le Corporazioni de L'Eroica*, in «L'Eroica», n. 13, 1913, p. 46.

¹⁴⁷ Cfr., s.n., *Ancora!*, in «L'Eroica», n. 20-21, 1914, p. 46; G. TURATI, *L'Esposizione Mondiale del Libro a Lipsia. II. La partecipazione italiana*, in «Emporium», Vol. XL, n. 237, pp. 221-237, 1914; R. PAPINI, *L'incisione*

L'evento più importante però a cui la Corporazione degli Xilografi partecipò fu la XI Biennale d'Arte di Venezia del 1914.

In quell'anno, il comitato organizzatore della prestigiosa istituzione lagunare incaricò Cozzani in persona di allestire una sala interamente dedicata alla xilografia contemporanea italiana¹⁴⁸. A tre anni di distanza dalla fondazione de «L'Eroica» e a due dalla famosa mostra di Levanto, dunque, il direttore della rivista spezzina ebbe l'occasione di potere presentare a un vastissimo pubblico (sia italiano che straniero) una nutrita selezione di opere appartenenti alle forze migliori operanti nel campo dell'incisione su legno, radunati intorno alla sua organizzazione. All'interno della Sala 31 i visitatori della biennale veneziana poterono così vedere le opere di Antonio Paolo Antony de Witt (sei incisioni), Adolfo de Carolis (*L'Eroica, Memnone, Sull'Adriatico, Donne sul Lido, Le rose, Tellus*), Dante De Carolis (*Paesaggio*), Gino Barbieri (*Ritratto di pittore, Ritratto di signora, Testa di bimba, Bimba con fiori*), Edoardo Del Neri (*Il pescatore gradese*), Ettore Di Giorgio (*Il mendico-L'ebreo errante, Gli ebrei/Le vedove, I ciechi, Autoritratto*), Benvenuto Disertori (*Ritratto del pittore Moggioli, Il cactus, scene per il "Boccaccio" edito da A. F. Formiggini*), Carlo Guarnieri (*Il concerto, Il cavaliere*), Emilio Mantelli (*I nostromi, I calafati, Gli scaricatori, I pescatori, Gli elevatori, Il traino*), Guido Marussig (incisioni tratti dalla serie

moderna alla I Esposizione di Bianco e Nero a Firenze, in «Emporium», Vol. XL, n. 238, pp. 264-279, 1914. Per quanto riguarda più specificatamente la partecipazione degli artisti de «L'Eroica» alle mostre della Secessione romana, bisogna ricordare che a queste mostre parteciparono solo gli artisti di aerea espressionista come, ad esempio, Viani, Martini, Sensani e Mantelli (cfr., R. BOSSAGLIA, M. QUESADA, P. SPADINI (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, F.lli Palombi Editore, Roma, 1987 - con bibliografia).

¹⁴⁸ Presidente dell'XI Biennale d'Arte di Venezia era Filippo Grimani, mentre segretario e vicesegretario Antonio Fradeletto e Vittorio Pica. Quest'ultimo, notoriamente da sempre impegnato nella promozione delle arti grafiche, potrebbe avere giocato un ruolo decisivo nella scelta di affidare a Cozzani l'ordinamento della sala dedicata alla xilografia.

“Venezia”: *Il riflesso, L’acqua, L’ombra, Il diadema*), Antonello Moroni (*La Via Emilia*), Francesco Nonni (*Il cantiere a Rimini, Il giogo, Il mosto, Uscendo dalla Fenice, Libellula, Maschera stanca*) e Gino Carlo Sensani (*Le dame-Le danzatrici orientali, Le danzatrici indiane, tre tavolette per un volume del Formiggini*)¹⁴⁹.

Da questa assortita compagine d’artisti, si potrebbe desumere che, ancora una volta, Cozzani abbia cercato di far coesistere, forzatamente una accanto all’altra o, meglio, una contro l’altra, le due anime della xilografia italiana presenti all’interno de «L’Eroica».

Anche in questo caso però, si può avanzare *a posteriori* l’ipotesi che Cozzani abbia astutamente ‘usato’ le autorevoli figure di De Carolis e dei suoi allievi, molto gradite al grande pubblico, per inserire all’interno di una manifestazione di grande rilievo internazionale i giovani artisti ribelli della “bella scuola”, altrimenti difficilmente ammessi. Un indizio preciso a favore di tale tesi può essere considerata l’affermazione di Cozzani stesso il quale, riferendosi appunto all’esperienza veneziana, dichiarò sulle pagine de «L’Eroica» che la sala fu preparata “con dolorose lotte”¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Cfr. *XI Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia – Catalogo*, cit., pp. 105-107.

Sulla partecipazione degli artisti gravitanti intorno a «L’Eroica» alle biennali veneziane si rimanda a G. VIRELLI, “*L’Eroica*” alla *XI Biennale d’arte di Venezia*, in M. RATTI, G. C. TORRE (a cura di), cit., pp. 63-68; inoltre si veda L. LECCI, *Presenze liguri alle Biennali di Venezia dal 1895 al 1914*, in F. RAGAZZI, F. SBORGI (a cura di), *Presenze liguri alle Biennali di Venezia 1895-1995*, Tormena editore, Genova, 1995, pp. 16-21 e M. FONTANA AMORETTI, *Le arti decorative liguri alle Biennali di Venezia: (1903-1938) spunti per uno studio d’insieme*, ivi, pp. 53-58.

¹⁵⁰ E. COZZANI, *Preludio*, in «L’Eroica», n. 27-28 aprile-maggio 1914, p. 151.

4.2 LA “SECESSIONE” (1914)

Ancora prima che terminasse l'esposizione degli artisti della Corporazione degli Xilografi alla XI Biennale di Venezia, il direttore della rivista spezzina decise di voltare definitivamente pagina dando avvio alla nota “Secessione”, ovvero a quello strappo definitivo con De Carolis e i suoi allievi che portò «L'Eroica» a seguire pienamente la nuova linea artistica “tra secessionismo ed espressionismo [...] fino alla guerra e al trasferimento a Milano”¹⁵¹.

Che al tornante ‘cruciale’ del 1914 Cozzani rompesse finalmente ogni indugio e chiudesse stabilmente col recente passato, non è però del tutto casuale. Proprio nello stesso periodo, infatti, si aprì in Italia un acceso dibattito sul primitivismo che divise su fronti contrapposti gli intellettuali e gli artisti italiani¹⁵².

L'evento che fece improvvisamente accendere gli animi dei vari partigiani dell'uno e dell'altra fazione, fu la mostra di Alberto Magri (1880-1939) allestita nelle sale del Lyceum di Firenze nel giugno del 1914¹⁵³. L'artista barghigiano presentava in tale occasione una selezione di opere dove “l'anima vernacola della provincia toscana ritrova [...] l'elementarietà scarnificata dei propri ‘primitivi’”¹⁵⁴.

Seppure «L'Eroica» non partecipò direttamente al dibattito, molti dei suoi collaboratori ne furono protagonisti in prima persona. Primo fra

¹⁵¹ L. LECCI, *Il manifesto e la grafica*, in F. SBORGI (a cura di), *Il mito del moderno*, cit., p. 251.

¹⁵² Per un'attenta analisi su queste vicende si veda M. CALVESI, *La metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano, 1982. Si veda inoltre A. BORGOGELLI, *Primitivismo e deformazione*, cit., p. 23 e sgg.

¹⁵³ Cfr., G. BORSI, *Presentazione della mostra di Alberto Magri al Lyceum di Firenze*, 1 giugno 1914, ora in «Rivista di archeologia storia e costume», Lucca, anno VIII, luglio/settembre 1890, p. 20.

¹⁵⁴ R. BARILLI, *L'Espressionismo italiano*, cit., p. 17.

tutti Lorenzo Viani il quale, recensendo entusiasta l'opera di Magri, scrisse:

Magri è il solo artista italiano che con audacia e alto talento si ricollega alla pittura dei nostri primitivi [...] si parlerà a suo proposito di Ambrogio Lorenzetti, di Duccio da Buoninsegna e magari di Giotto [...] di quei grandi ha la semplicità e la sintesi che gli derivano da severità di studi e da naturale sentire¹⁵⁵.

Tutto questo fermento intorno al nuovo ambito di ricerche primitiviste, convinsero molto probabilmente Cozzani ad accelerare il processo di 'svecchiamento' della sua rivista e ad annunciare precipitosamente ai suoi lettori il sofferto, quanto convinto divorzio da De Carolis e dai suoi allievi. Così scrive il direttore de «L'Eroica»:

Io non voglio esser vile; io voglio essere sopra tutto un galantuomo.

Per ciò annunzio con tristezza serena, e con pacato orgoglio, che da oggi Adolfo de Carolis e i suoi discepoli son fuori de *L'Eroica*, la quale pur s'è fino ad oggi consumata in un ardor di passione fraterna per loro: - addio: noi non vogliamo compromessi, debolezze, miserie [...] ¹⁵⁶.

Nel giustificare la sua decisione, Cozzani individua con estrema lucidità critica il 'peccato originario' commesso dal maestro

¹⁵⁵ L.VIANI, *Battaglie d'Arte*, 'Alberto Magri', in «Versilia», 6 giugno 1914 (questo articolo fu pubblicato integralmente sulle pagine de «Giornale Nuovo» il 21 giugno 1914).

¹⁵⁶ E. COZZANI, *Preludio*, cit., p. 151.

marchigiano, il quale consiste essenzialmente nell'aver abbandonato quell'originale impostazione primitivista di cui egli era stato il più brillante interprete ai tempi del "primo vere" dannunziano in favore di uno stile 'accademico' e manierato. Scrive Cozzani :

La nostra decisiva rinuncia al De Carolis, e la nostra secessione definitiva dal gruppo dei suoi imitatori, non significa disprezzo di quanto il De Carolis ha dato alla xilografia nel periodo in cui egli era veramente il magnifico poeta dell'incisione su legno, e creava gli ornamenti del "La Figlia di Jorio,, e quelle concise, vibranti, profonde scene marinaresche, ch'egli poi non volle o non seppe eguagliare con l'opera sua seguente, che disorienta in nostro gusto e il nostro intelletto di amatori della xilografia¹⁵⁷.

Più avanti poi, il letterato spezzino lo incolpa anche di avere influito negativamente sugli artisti più giovani i quali, a loro volta, si sono resi rei non solo di non essere stati capaci di affrancarsi dai *Diktat* del loro maestro, ma addirittura di avere portato alle estreme conseguenze gli errori di questo ultimo:

La rinuncia e la secessione poggiano sulle seguenti nostre incrollabili certezze.

Quando d'un movimento d'arte libero e vario, per ciò appunto fecondo, si tenta di fare scuola, ossia un'accademia, si compie opera deleteria contro l'arte stessa.

¹⁵⁷ E. COZZANI, *Il nuovo orientamento della Corporazione degli Xilografi*, in «L'Eroica», n. 27-28, aprile-maggio 1914, p. 241.

Un maestro che senta veramente l'altezza della sua missione, deve insegnare ai suoi alunni a far diverso da sé, e deve crudamente condannarli quando lo imitano e lo copiano. La xilografia non è arte secondaria e povera al punto che si possa erigere tra i suoi canoni estetici la "contaminatio,, ossia la fusione degli elementi originali dell'artista nuovo con elementi riprodotti, trascritti da opere d'altri artisti contemporanei od antichi.

La xilografia deve essere espressione particolare e totale del legno: deve cantar l'anima di questa particolare materia; anche quando s'arricchisce di più colori; - tratti larghi e sicuri, tecnica libera e ariosa; bianco e nero deciso e nitido. Chi fa della xilografia una imitazione dell'acquerello, dell'incisione in metallo, del disegno a penna, abusando dei tratti sottili e delle graffiature per simulare il rilievo, o delle sovrattinte per gareggiare con i giapponesi, tradisce la xilografia, e le impedisce di assumere quei suoi caratteri direi personali e istintivi che le daranno un'influenza potentissima sulle altre arti del Bianco e Nero¹⁵⁸.

Nello stesso numero Cozzani, in sintonia con gli artisti xilografi rimastigli fedeli, indica la nuova strada da percorrere fondata non sulla semplice copia degli antichi, bensì su un nuovo primitivismo capace di interpretare e fare propria la nuova sensibilità della vita contemporanea.

Scriva il direttore:

Noi vogliamo che la xilografia rimanga fedele, alle sue

¹⁵⁸ *Ibidem*

tradizioni in cui è la sua forza e la sua logicità; parli e canti con la sua voce che è la inimitabile voce del legno, sia espressione pura di bianco e nero, rinunci alle traduzioni di altre tecniche, si raccolga e compia in sé stessa: vogliamo sopra tutto che i giovani siano nell'opera loro sinceri, originali e indipendenti, non si copino e non copino gli antichi, ma che agli antichi e alla vita s'inspirino per creare il nuovo; e accolgano tutti i più sani e vitali ardimenti dell'arte moderna¹⁵⁹.

Dal che, dal nuovo consiglio direttivo della Corporazione degli Xilografi spariscono di conseguenza, oltre al nome di De Carolis, anche quelli di Barbieri e di Di Giorgio e troviamo invece quelli di Mantelli, Sensani e Giuseppe Biasi; mentre dall'elenco dei soci artisti risultano della partita Adolfo Balduini (1881-1957), Alberto Magri (1880-1939), Mario Mossa de Murtas (1891-1966) e i già citati Lorenzo Viani e Roberto Melli, vale a dire alcuni tra i migliori rappresentanti della nostra stagione espressionista¹⁶⁰.

Pochi mesi dopo la 'Secessione', l'Italia entrò in guerra e l'intero gruppo de «L'Eroica» si schierò compatto sul fronte interventista¹⁶¹. Cozzani, entusiasta nazionalista della prima ora, vide nella guerra un'occasione per favorire quel 'rinnovamento' dell'arte italiana basata sulla riscoperta del proprio passato remoto (anche in senso retorico, in funzione anti-tedesca e anti-austriaca). Paradossalmente, però, proprio le difficoltà economiche causate dal primo conflitto mondiale portarono «L'Eroica» a chiudere i battenti subito dopo la

¹⁵⁹ Ivi, pp. 151-152.

¹⁶⁰ Cfr., E. COZZANI, *Il nuovo orientamento della Corporazione degli Xilografi*, cit., p. 242.

¹⁶¹ Cfr., qui capp. 2-3.

pubblicazione dell'albo n. 48-57 del 1916-1917. Solo nel 1919 Cozzani, nel frattempo trasferitosi a Milano per occupare la cattedra di alta cultura presso la Scuola Martignoni del Comune e quella di letteratura italiana presso la Facoltà di Architettura del Politecnico, riuscì a riprendere le pubblicazioni della sua rassegna. Il clima generale però era ormai cambiato e Cozzani, nonostante un primo tentativo di dare una certa continuità a quello spirito di ricerca che aveva contraddistinto la sua rassegna nella fase spezzina¹⁶², non riuscì a stare al passo coi nuovi tempi. Di conseguenza, durante gli anni milanesi «L'Eroica» lentamente, ma inesorabilmente, cambiò indirizzo stilistico interessandosi sempre meno ai giovani artisti 'sperimentatori' e preferendo trattare pittori, scultori e incisori per lo più già affermati o comunque di sicura presa sul pubblico.

¹⁶² Si veda, ad esempio, il n. 70-72 interamente dedicato ad Adolfo Wildt, oppure alle copertine dei nn. 73-76 e 77-80 realizzate dallo stesso artista.

APPENDICE A

Indici de «L'Eroica» (dal n.1, luglio 1911 al n. 48-57, 1916/17)

Informazioni tecniche*

Il formato, sempre grande, varia in modo irregolare:

26,5 x 22: numeri dall'1 al 6, n° 20-21; n° 24-25; n° 34-35-36; n° 58.

29,5 x 22: numeri dal 7 al 23, dal n° 26 al n°48-57

*Questo a quanto risulta dalle misurazioni eseguite su «L'Eroica» conservata alla Biblioteca Comunale Ubaldo Mazzini della Spezia.

N° 1, luglio 1911

Copertina: disegno di Angiolo del Santo

- E. Cozzani e Franco Oliva: Annuncio della pubblicazione de «L'Eroica» p. 3
- Antonio Beltramelli, *Il piccolo Gesù* (racconto), p. 7
- F. Nonni, *Euridice e Fiammetta* (xilografia – tav. fuori testo)
- E. Cozzani, *Il mare* (lirica), p.19
- Fausto Torrefranca, *Il senso del pericolo nell'arte*, p. 25
- W. Shakespeare, *Macbeth*, atto II (trad. di Cino Chiarini), p. 35
- Xilografie di C. Luperini, E. Baroni; disegno di A. Discovolo; riproduzione opere di E. Tito e L. Bistolfi
- “La Buona Novella” (rubrica), p. 41: Emilio Agostini; Antonio Beltramelli, *Un sogno di Titano*; Antonio Discovolo, *Rinascenza in*

Liguria; Un gioiello di architettura (il Padiglione austriaco all'Esposizione internazionale di Roma – di Franco Oliva); Ferdinando Paolieri; Sem Benelli, *La Rosmunda*; Cino Chiarini, *Un traduttore e poeta*; Consentimenti e promesse

N° 2, agosto 1911

Copertina: disegno di Angiolo del Santo

- Luigi Siciliani, *Solitudini*
- 3 disegni di A. Discovolo, p. 49
- Libero Andreotti, *La vetta* (scultura)
- Fausto Torrefranca, *L'Omero dei bambini*, (con 3 disegni di C. Luperini), p. 55
- Enrico Sacchetti, *Autoritratto*
- Ferdinando Paolieri, *Il grano* (con 4 xilografie di Guido Marussig), p. 65
- Federigo Tozzi, *Tregua* (con 3 xilografie di F. Nonni), p. 71
- F. Nonni, *Il pino* (xilografia)
- E. Cozzani, *Gli amanti di Morgana* (prima parte), p. 79
- “La Buona Novella” (rubrica), p. 89: Domenico Giuliotti; Sem Benelli, *Tre canti; La potenza della poesia; Primavera italiane* [G. D'Annunzio]; Andreotti, Sacchetti, Marussig; Consentimenti e promesse (disegno di F. Oliva, xilografia di E. Mantelli, due xilografie di G. Marussig)

N° 3, settembre 1911

Copertina: disegno di Angiolo del Santo

- Sem Benelli, Tre canti: *Metallo* (5 xilografie di C. Luperini); *Sete* (3 xilografie di F. Nonni); *E tu precederai l'Eternità* (3 disegni a A. Discovolo), p. 97
- L. Bistolfi, *Monumento a Cavour per Bergamo* (tav. fuori testo)
- Ferdinando Paolieri, *Come non uccisi* (3 xilografie di E. Mantelli), p. 115
- Antonio Discovolo, *Riflessioni* (tav. fuori testo)
- Manara Valgimigli, *Il ritmo dell'anima* (xilografe di F. Nonni, E. Mantelli, C. Luperini), p. 121
- Xilografia di F. Nonni ... *et nos cedamus amori*
- Federigo Tozzi, *La fiamma* e altri aforismi da *Le barche capovolte* (3 xilografie di E. Mantelli), p. 127
- E. Cozzani, *Gli amanti di Morgana*, (seconda parte; 3 disegni di F. Oliva), p. 133
- "La Buona Novella" (rubrica), p. 143: xilografie di C. Luperini, F. Nonni, A. De Carolis; Gavino Clemente (arti minori: mobili - tavv. fuori testo); Leonardo Bistolfi e Antonio Discovolo; *Poeti della Patria* [Gabriele D'Annunzio]; Marcello Dudovich, *Anime rare*

N° 4, ottobre 1911

Copertina: xilografia di G. Barbieri

- A. Beltramelli, *Il cantamaggio* (3 xilografie di C. Luperini) p.149
- A. Zanelli, *La Dea Roma*, (scultura -tav. fuori testo)
- L. Siciliani, *La pietrata* (novella con 3 disegni di A. Discovolo) p. 155
- L. Andreotti, *La violinista, La cavalcata di Bacco* (sculture-tav. fuori testo)
- A. Decarolis, *Terra d'Abruzzo* (tav. fuori testo)
- A. De Carolis, *Le favole di Donnella: la favola del pescatore* (con 5 xilografie dell'autore) p. 163
- D. Giuliotti, *Le tra canne di Pan* (con xilografie di C. Luperini) p. 167
- F. Nonni, *Fiammetta*, (xilografia – tav. fuori testo)
- F. Paolieri, *Il falcone* (novella) p.173
- F. Tozzi, *Gli impulsi e altri aforismi*, (con 3 xilografie di E. Mantelli) p. 179
- G. Barbieri, *I Barbari* (xilografia – tav. fuori testo)
- E. Cozzani, *Gli amanti di Morgana* (con 3 disegni di F. Oliva) p. 185
- C. Luperini, *Rosmunda* (xilografia – tav. fuori testo)
- “La Buona Novella” (rubrica), p. 193: Libero Andreotti; Il consentimento di Gabriele D'Annunzio; La Dea Roma [di A. Zanelli]; LA Rosmunda [di Sem Benelli]; *Adolfo de Karolis e i nostri incisori*; Una gente che si rinnova [Le Apuane e i poeti: M. Giuliani, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, C. Martinetti]; Giorgio Vasari e la critica

N° 5-6, novembre 1911/febbraio 1912

Copertina: xilografia di G. Barbieri

- F. Tozzi, *A Dio* (lirica) p. 203
- D. Giuliotti, *In chordis et organo. A Federico Tozzi* (lirica) p. 211
(con 3 xilografie di G. Barbieri)
- A. De Carolis, *Il ritorno del poeta, Autoritratto, La madre, L'Amore*
(xilografie – tavv. Fuori testo)
- F. Paolieri, *La grandinata* (novella con 3 xilografie di C. Luperini)
p. 221
- G. Barbieri, *Il fuoco, La Crocifissione* (xilografie – tavv. fuori testo)
- E. Cozzani, *La bella scuola. Studio sulla xilografia in Italia* (con
xilografie di A. De Carolis, C. Doudelet, F. Nonni, M. Reviglione, C.
Turina, G. Barbieri, C. Luperini, E. Mantelli, A. Porcella, Monnet, N.
Nincheri) p. 227
- F. Nonni, *Sirena* (xilografia – tav. fuori testo)
- E. Coselschi, *Esortazione ai giovani per la poesia* (prosa con disegni
di A. Del Santo) p. 257
- M. Reviglione, xilografia (tav. fuori testo)
- *La ghirlanda*, liriche di G. Toffanin, C. Martinetti, V. Bravetta, U.
Ghiron, F. Saporì, N. Neri, p. 265
- C. Luperini, *Rosmunda* (xilografia - tav. fuori testo)
- “La Buona Novella” (rubrica), p. 281: Cino Chiarini [per la morte
della figlia Beatrice]; Fremiti di maggesi [La rivista “Lirica” di
Onoferi]; Il consentimento di Frederic Mistral, Richard Bagot e Elena
Zimmern; Per il trionfo della «Bella scuola» [Roberto Melli]; Un
manipoletto di belle notizie; Comunicato di E. Cozzani e F. Oliva

N° 7, marzo 1912

Copertina: xilografia di G. Barbieri

- G. Marussig, *ex libris* (stampa in oro)
- E. Cozzani, F. Oliva, *Ripresa* (con 2 xilografie di E. Mantelli) p. 5
- G. Deledda, *L'emigrante* (novella) p. 9
- G. Cambon, *La procellaria* (tavola fuori testo)
- G. Lipparini, *I miti* (con xilografie di E. Mantelli) p. 13
- *Note di Samisen* (variazioni di Mario Chini con xilografie di C. Turina) p. 17
- A. P., *Un sogno* (novella con litografia di G. Guerrini) p. 23
- E. Agostini, *Ciliegi di Maggio* (lirica) p. 31
- F. Nonni, *Vere* (xilografia tavola fuori testo)
- F. Tozzi, *Marzo* (prosa con 3 xilografie di G. Nincheri) p. 37
- Annuncio: G. D'Annunzio ha terminato *Parisina* e manderà a «L'Eroica» il primo saggio
- “La Buona Novella” (rubrica), p. 43: *La terra dei canti* [la musica lirica in Italia: Mascagni, Zandonai, Puccini, Fanelli, Boito]; *Artium Portus* [Decima Esposizione internazionale di Venezia]; Dalla Xilografia alla litografia [Guerrini e altri]; *L'architettura si desta*; *Giovanni Pascoli umanista* [vittoria del poeta nel Certem di poesia latina in Olanda]; *Alle fonti della vita* [sulla poesia]
- L'Eroica, *In gloria di Pascoli*, p. 51

N° 8, 1912

Copertina: xilografia di G. Barbieri

- Disegno di F. Oliva
- F. Paolieri, *Alfredo Oriani* (prosa con 3 xilografie di G. Barbieri) p. 57
- D. Giuliotti, *Così nel mio parlar voglio oprar aspro* (con una litografia di G. Guerrini) p. 63
- E. Cozzani, *De Amicitia. A Domenico Giuliotti* (con xilografie di E. Mantelli) p. 71
- E. Mantelli, *Il cuore infinito, Le fonti ignorate* (xilografie – tavv. Fuori testo)
- E. Coleschi, *Alba sul casentino* (con 3 xilografie di C. Luperini) p. 81
- G. Cambom, *L'anima e la nuvola, Isotta* (tavv. fuori testo)
- B. Binazzi, *Il parco, La necropoli, La Cattedrale* (con 5 xilografie di E. Mantelli) p. 85
- “La Buona Novella” (rubrica), p. 93: *Glauco Cambin, Romba «La Marangona»* [annuncio e resurrezione del Campanile di San Marco, 25 aprile 1912], *Panem nostrum quotidianum* [nascita della prima Società Italiana di cultori e amatori della incisione in legno]; *Quaresimale* [Luigi Brunati] di A. Benedetti; «*A fior di silenzio*» [G. Bertelli]; *La fonte di Mnemosine* [Angiolina Lanza]; *Il poeta incoronato di spine* [G. Pascoli]; *L'altare della Patria nuova; L'Esilio dell'anima* [sull'utilizzazione nella musica lirica di nomi e luoghi esotici invece che italiani]
- G. Marussig, riproduzione di manifesto

N° 9-11, 1912

Fascicolo dedicato all'Amore

Copertina: E. De Albertis

- E. Cozzani e F. Oliva, *L'amore* (prosa) p. 107
- *Il Cantico dei Cantici* (versione di F. Paolieri con 3 xilografie di G. Barbieri) p. 109
- L. Bistolfi, *Il sacrificio* (scultura)
- A. Beltramelli, *Il rosso* (prosa con 1 xilografia di E. Mantelli) p. 123
- A. De Carolis, *Il gioiello* (xilografia fuori testo)
- D. Guiliotti, *Preghiera* (con 1 xilografia di De Carolis) p. 133
- A. Discovolo, *L'inseguimento* (tav. fuori testo)
- L. Siciliani, *Epigrammi erotici* (con 5 xilografie di C. Luperini) p. 141
- A. S. Navaro, *Lamento sopra la sorellina morta* (con 1 xilografia di F. Nonni) p. 153
- E. Baroni, *Erotici* (sculture - tav. fuori testo)
- W. Mackenzie, *Eros marino* (prosa con 2 xilografie di P. Dodero) p. 157
- F. De Bayros, *La prigioniera* (disegno - tav. fuori testo)
- F. Tozzi, *Canzone della vergine* (con tre xilografie di E. Mantelli) p. 173
- G. Barbieri, *L'Annunciazione* (xilografia - tav. fuori testo)
- E. Browning, *Sonetti dal portoghese* (versione di C. Chiarini con 3 xilografie di De Carolis) p. 179
- I. Pizzetti, *San Basilio* (musica inedita con 2 disegni di B. Disertori) p. 205
- E. Cozzani, *L'Angelo peccatore* (con disegni di F. Oliva e xilografie

di E. Mantelli) p. 213

- A. Martini, *Alla fonte della vita* (litografia - tav. fuori testo)
- G. Guerrini, litografia s.t. (tav. fuori testo)
- “La Buona Novella” (rubrica), p. 218: *Domenico Oliva; Le due musiche* [I. Pizzetti, Annibale Rigotti]; *Per Giovanni Pascoli; Santa Caterina; Ex libris erotici*

N° 12, 1912

Fascicolo dedicato nel nome della Liguria alla rinascita dell'incisione in legno (mostra “Prima Esposizione d'Arte Xilografica” a Levanto)

Copertina: xilografia di G. Marussig

- F. Oliva, *Poësis ultima Dea* (disegno - tav. fuori testo)
- E. Cozzani, *Poësis ultima Dea*, p. 229
- *Appunti sulla prima Mostra Internazionale di Levanto con xilografie 22 xilografie esposte della stessa* (E. Mantelli, *O beata solitudo, o sola beatitudo*; A. De Carolis, *La sera*, Ill. per *La figlia di Iorio*; Max Bucherer, *Serajevo*; W. Klemm, *Favole, Leggenda marina*; H. Frank, *Cavalli all'erpice*; C. Doudelet, *La fede*; M. De Zorn, *C'era una volta*; A. De Witt, *Depositio Christi*; G.C. Sensani, *Le dame*; G. Barbieri, *Il giglio*; B. Disertori, *Il pensatore*; C. Turina, *La casa del mugnaio*; D. Baccharini, *Testa di vecchio*; G. Marussig, *Pali e Palazzi illuminati*; N. Nincheri, *Il castello*; A. Moroni, *La norma*; G. Viner, *Partecipazione di nascita*)
- 3 tavole sciolte con riprod. di mobili di Gavino Clemente e F.lli (una sala, un forziere, uno stipo)

N° 13, 1913

Copertina: xilografia E. Di Giorgio

- E. Cozzani e F. Oliva, *Ripresa*, p. 3
- A. De Carolis, *La vela* (xilografia fuori testo)
- A. Amfitheatroff, *Il tradimento* (con 3 xilografie di C. Luperini) p. 7
- G. Ugonia, *La messa di mezzanotte* (litografia fuori testo)
- F. Chiesa, *Olimpia* (con 2 xilografie di E. Mantelli) p. 15
- E. Di Giorgio, *L'Annunciazione* (xilografia fuori testo)
- A. S. Novaro, *Elogio della madre* (prosa) p. 21
- F. Nonni, *Al mercato* (xilografia fuori testo)
- E. Cozzani, *Il mare: La tempesta* (con 2 xilografie di P. Dodero) p. 33
- F. Nonni. *Il mosto* (xilografia fuori testo)
- "La Buona Novella" (rubrica), p. 41: *Francesco Chiesa*; I. Pizzetti, *Musicisti nuovi* [G. Bastianelli, D. Alaleona, G. F. Malipiero]; *Cuor nascosto* [A. S. Navaro]; *Le novelle di guerra* [A. Beltramelli]; *Le corporazioni de L'Eroica*; *I dimenticati: Domenico Tempio*, [di N. Scalia]; *La pagina d'oro* [artisti da menzionare]; *Per Amedeo Lori* [di A. Discolvolo]
- xilografie di E. Del Neri

N° 14, 1913

Copertina: xilografia di E. Mantelli

- M. Gorki, *Di notte* (novella trad. di L. Riola) p. 51
- A. De Carolis, *La mietitura* (xilografia fuori testo)
- G. Lipparini, *Callisto convertita* (poemetto con 2 xilografie di A. Moroni) p. 61
- F. Nonni, *La primavera* (xilografia fuori testo)
- A. Beltramelli, *Calandra* (novella con 3 xilografie di G. Governato) p. 83
- A. Moroni, *La morte* (xilografia fuori testo)
- A. Anile, *Le piccole vite* (prosa con xilografie di E. Mantelli e C. Luperini) p. 89
- “La Buona Novella” (rubrica), p. 93: [notizie dall’abbandono della redazione della rivista da parte di F. Oliva]; *Ceccardo*; *Per Leonardo Bistolfi e Gabriele D’Annunzio*; *La potenza della poesia* [*Gorgona* di S. Benelli]; *Una bella vittoria della corporazione degli xilografi*; *Il fruttero: Le novelle della guerra* [A. Beltramelli]; *Il fior di tempesta* [C. Baccari]; *Cose che paion novelle* [B. Binazzi]; *Pietole, Castagneto, Caprese* [sulla nuova toponomastica]

N° 15-16, aprile-maggio 1913

Fascicolo doppio consacrato alla memoria di Giovanni Pascoli

Copertina: xilografia di G. Barbieri

- E. Di Giorgio, *L'alba della gloria* (xilografia fuori testo)
- E. Cozzani, *L'Offerta* (prosa con 2 xilografie di E. Mantelli) p. 105
- E. Baroni, *La Madre* (xilografia fuori testo)
- L. Siciliani, *Reliquie di G. Pascoli* (con 2 xilografie di A. De Witt) p.107
- A. De Carolis, *La primavera* (xilografia fuori testo)
- *Date lilia* [giudizi di Anile, Baroni, Benco, Benelli, Bistolfi, Chiesa, Cozzani, Lanza, Negri, Novaro, Orano, Viezzioli, con 3 xilografie di G. Barbieri] p. 119
- A. De Carolis, *Risveglio* (xilografia fuori testo)
- D. Giuliotti, *Lirica* [in morte di G. Pascoli con 3 xilografie di A. Moroni] p. 131
- A. Majani, *L'ultima notte del poeta* (tav. fuori testo)
- *Ciò che più non sarà* (ricordi di A. Albertazzi, A. Capuani, V. Cian, E. Cozzani, D. Tumiati, A. Paita, M. Valgimigli con 3 xilografie di G.C. Sensani) p. 139
- A. Moroni, *Un ricordo di Ulisse* (xilografia fuori testo)
- D. Alaleona, *Una myrica: Speranze e memorie* (melodia sulla poesia di G. Pascoli con 3 xilografie di A. De Carolis) p. 155
- E. Mantelli, *Le ispiratrici* (xilografia fuori testo)
- E. Cozzani, *Le musiche di Giovanni Pascoli* (appunti con xilografie di E. Mantelli) p. 165
- A. Moroni, *La fiorita* (xilografia fuori testo)
- "La Buona Novella" (rubrica), p. 185: *Alla grande ombra*

[sull'edizione delle opere di G. Pascoli presso Zanichelli]; *La missione di Mariù; Critica pascoliana; Anche Castelvecchio; La tomba del poeta*

- A. De Carolis, *Il grande artiere* (xilografia fuori testo)

N° 17, giugno 1913

Fascicolo dedicato a Meeter De Zorn

Copertina: Disegno di E. Mantelli

- A. Negri, *La coppia* (lirica con 2 xilografie di E. Mantelli) p. 191
- W. Klemm, *Pescatori* (xilografia fuori testo)
- E. Cozzani, *Meeter De Zorn* (studio con 5 xilografie dell'artista) p. 197
- C. Turina, *La cavalletta che saltò sull'albero* (xilografia fuori testo)
- L. Orsini, *Il passato* (poemetto con 4 xilografie di C. Turina) p. 213
- Novalis, *Gli inni alla notte* (trad. di S. Filippon con 3 xilografie di G. Governato) p. 223
- G. C. Sensani, 5 xilografie per la giornata III del Decamerone delle edizioni Formiggini
- E. Mantelli, *Annuncio di nozze* (xilografia fuori testo)
- "La Buona Novella" (rubrica), p. 239: *Per Arturo Graf* [in morte]; *I caduti: Giacinto Ricci Signorini* [nel XX anniversario della morte]; F. Saponi, *Echi pascoliani; I santuari della poesia; La xilografia presso gli stranieri; il frutteto: Afrodite, Olimpiadi, Mater; Lettera a E. de Fonseca*
- F. Nonni, xilografie fuori testo

N° 18-19, agosto-settembre 1913

Fascicolo dedicato ad Antonio Moroni

Copertina: xilografia di A. De Carolis

- E. C., *Il buon viatico* (con 2 xilografie di E. Mantelli) p. 3
- A. Moroni, *Autoritratto* (xilografia fuori testo)
- M. Chini, *Note di Kin* (variazioni dal cinese con 3 xilografie di A. Moroni) p. 7
- A. Moroni, *La danza* (xilografia fuori testo)
- E. Viezzioli, *Heroica* (lirica con 3 xilografie di A. Moroni) p. 17
- A. Moroni, *Il bacio della Sirena* (xilografia fuori testo)
- R. Fumagalli, *Il profeta del sole* (novella con 5 xilografie di A. Moroni) p. 27
- A. Moroni, *I tritoni* (xilografia fuori testo)
- E. Cozzani, *L'apparizione* (dal Poema del Mare con 4 xilografie di A. Moroni) p. 49
- A. Moroni, *La morte di Giuda Iscariota* (xilografia fuori testo)
- E.C., *Gli amanti di Morgana*, p. 63
- J. Olbrich, *La casa della "Secessione" di Vienna*, p. 63
- A. Moroni, *Il natale di Roma* (xilografia fuori testo)
- Voci d'oltre Italia [scritti dalla Francia (D. Valeri, Charles Guérin); dalla Svizzera (S. Filippon, Carlo Spittler); con 3 xilografie di . Mantelli] p. 75
- G. Bastianelli, *Aria* (musica inedita con xilografie di A. De Carolis)
- Il Velire (rubrica) p. 93: *Le fiammole* [su A. Moroni]; *Prodighiamo la bellezza*; *In memoria di Alberto Guglielmotti*; *Una mostra di giovani* [curata da Nebbia e Dudreville a Milano]; *Il giardino*

dell'anima; I nostri nuovi cooperatori [R. Fumagalli, E. Viezzioli, D. Valeri, S. Filippin, Z. Pesckff, Nardi]; *La corporazione degli xilografi; Pensieri; I caduti: Mario Silvani* [di I. Pizzetti]; *Alle vedette: Il pilota dorme* [terzo volume de I Poeti italiani del xx secolo edito da Formigini]; *Duccio da Bontà* [di C. Linati]; *La maschera della saggezza* [C. Baccari]; *Frammenti lirici* [C. Rebora]; *La chimera* [F. Saporì]; *Canti di trifoglieto* [E. Fabietti]; *Poema di Lepanto* [G. Orsini]; *Alberto Martini*; *Libri ricevuti*; *La Sentina: fiori di stile*; *Poesia e prosa*; *I critici ideali*; *Il Michetti in cantina*

N° 20-21, ottobre-novembre 1913

Fascicolo dedicato a Gino Carlo Sensani

Copertina: xilografia di A. De Carolis

- F. Chiesa, *Donatello* (lirica con xilografie di G.C. Sensani) p. 109
- G.C. Sensani, *Autoritratto* (xilografia fuori testo)
- A. Amfitheatroff, *Don Giovanni a Napoli* (scherzo in tre atti. Atto primo, con xilografie di G.C. Sensani), p. 115
- G.C. Sensani, *L'astuzia, Dichiarazione d'amore* (xilografie fuori testo)
- M. Chini, *Le siracusane* (lirica trad. da Teocrito con 3 xilografie di G.C. Sensani) p. 145
- G.C. Sensani, *Le danzatrici, La Chiesa, La donna e il fiore, La donna d'oriente* (xilografie fuori testo)
- R. Browning, *Fra Filippo* (trad. di C. Chiarini con xilografie di E. Mantelli e A. Cermignani) p. 159
- Il Velire (rubrica) p. 173: *Le fiammole* [su G.C. Sensani]; *Il rogo*

sull'oceano [dal Titanic al Volturno]; *Il paesaggio italiano*; *I pescicani* [D. Nicodemi]; *Ancora!* [la corporazione degli xilografi a Monaco di Baviera]; *Pensieri*; *Alle Vedette* [Una nobile impresa (Napoleone) Colajanni, *Il progresso economico*, ed. A. Bontempelli)]; Libri ricevuti; La sentina: *La difesa del teatro*; *Il pudore al bivio*; *Il brigantaggio ad Orgosolo*; *A loro* [su un libro di M. Brunetti]; *La Torre* [rivista di D. Giuliotti e F. Tozzi]; *L'enfasi di Mascagni*; *Futurismo...Russo*; *La bocca di un critico* [su G.A. Borgese]

N° 22-23, novembre-dicembre 1913

Fascicolo dedicato a Emilio Mantelli

Copertina: xilografia di A. De Carolis

- G. A. Sartorio, *Sibilla* (saggio del volume con 7 xilografie fuori testo dell'autore) p. 189
- E. Mantelli, *Autoritratto* (xilografia fuori testo)
- D. Valeri, *Liriche*, (con xilografie di E. Mantelli) p. 209
- E. Mantelli, ornamenti per la rassegna «Energhia» di Pietroburgo
- A. Amfitheatroff, *Don Giovanni a Napoli* (scherzo in tre atti. Atto secondo) p. 221
- E. Mantelli, ex libris per A.M. Dazzi, D. Oxilia, A. Scotti
- E. Mantelli, xilografia per il libretto della *Fedra*
- E. Mantelli, *Impressioni di una serenata* (xilografia fuori testo)
- E. Cozzani, *L'ispirazione* (lirica con xilografie di E. Mantelli) p. 251
- Il Veliere (rubrica) p. 257: Le fiammole [su G.A. Sartorio]; *Emilio Mantelli*; *Il Parsifal in Italia*; *La cattedra di G. Pascoli*; Profili di editori [su Formiggini]; *Alle Vedette: Studi e saggi*; *Il Bianco e Nero*

a Monaco di Baviera [sulla XI Esposizione Internazionale d'Arte]; *Zodiaco* [Dionisio Buraggi]; *Il romanzo dei ragazzi* [di A. Beltramelli con illustrazioni di F. Nonni]; *Cenni* [C. Mortari]; *La Freddura* [rivista di R. Sacchetti]; *Bibliografia e xilografia*; *Il milanese lingua nazionale* [su P. Buzzi che scrive sulla rivista «Apollon» di San Pietroburgo]; *Gabriele D'Annunzio alla berlina* [sul libello *La Superfemmina abruzzese*]; *Il Tuttismo*; *Disonestà giornalistica* [su C. Saidel]; *L'eloquenza italiana*; Chiusura del volume II del terzo anno.

N° 24-25, gennaio-febbraio 1914

Fascicolo dedicato a Gino Barbieri

Copertina: xilografia di A. De Carolis

- E. Cozzani, *Il saluto*, p. 3
- U. Codogni, *14 sonetti* (con 3 xilografie di G. Barbieri)
- G. Barbieri, xilografia fuori testo
- A. Amfitheatroff, *Don Giovanni a Napoli* (scherzo in tre atti. Atto terzo con 3 xilografie di G. Barbieri) p. 19
- V. Grandi, *L'ebbro* (con xilografie di G. Barbieri) p. 45
- S. Filippin, *L'Atlantis di G. Hauptmann* (con 2 xilografie di G. Barbieri), p. 53
- G. Barbieri, *Preludio, Autoritratto, I mangioni, La vela, Eva, Il berettone, La pietà, S. Francesco, Annuncio di nozze* (xilografie fuori testo)
- Il Veliere (rubrica) p. 65: *Le fiammole* [su G. Barbieri]; V. Grandi, *Alfredo Galletti, l'amico il maestro il poeta; Alfredo Galletti: il critico lo storico; Il Galletti e il Futurismo; Alle Vedette: Arturo*

Farinelli; Il monumento a Dante; L'umile musa [A. Meoni]; Cenni;
Un nuovo successo della xilografia [Mostra internazionale degli ex-
libris a Budapest]; La sentina: *Miserie giornalistiche; Ada Negri;*
Antonio Beltramelli.

N° 26, marzo 1914

Fascicolo dedicato a Ettore Di Giorgio

Copertina: xilografia di A. De Carolis

- P. Zanfrognini, *L'Aratura*, (con 3 xilografie di E. Di Giorgio) p. 1
- E. Di Giorgio, *Autoritratto* (xilografia fuori testo)
- A. Beltramelli, *E queste tre vecchie* (con 3 xilografie di E. Di Giorgio) p. 7
- V. Grandi, *Il mendico* (lirica con 3 xilografie di E. Di Giorgio) p. 21
- E. Di Giorgio, *I ciechi, La Sinagoga, Le vedove, Gli ebrei* (xilografie fuori testo)
- A. Vago, *Le liriche di Richard Dehemel*, p. 23
- E. C., *Ettore di Giorgio*, p. 33
- Il Veliere (rubrica) p. 47: *Le fiammole* [su E. Di Giorgio]; *Arte religiosa* [su Milano, Società per l'arte sacra]; *Primavera* [tre riviste: «Vela Latina», «Myrica», «Rivista d'oggi»]; *Notizie; Alle Vedette; Le Vite del Vasari; Olinto Dini; I Caduti: L'anniversario pasoliano;*
La sentina: *Tregua.*

N° 27-28, aprile-maggio 1914

Fascicolo dedicato agli xilografi del Belgio

Copertina: xilografia di A. De Carolis

- E. Cozzani, *Preludio*, p. 151
- S. Pierron, *La nuova xilografia in Belgio* (saggio con xilografie di G. Minnie, I. Clessens, G. Tytgat, M. Elskamp, R. Leclercq, L. Perrin, G. Marlow, A. Carpentier, C. Dratz, E. Pellens, R. Davaux, C. Doudelet) p. 155
- G. Marlow, *La letteratura di lingua francese in Belgio*, p. 197
- Il Veliere (rubrica) p. 239: *Le fiammole*; *Il nuovo ordinamento della corporazione degli xilografi*, "Il Manipolo" [Associazione vicentina di artisti non dilettanti]; "Nuove tendenze" [sul gruppo "Nuove Tendenze" - Funi, Dudreville, Nizzoli, Sant'Elia]; *Alle Vedette: Vincenzo Agostini; La salute del pensiero; San Giorgio* [Genova e O. Grosso]; *Tragedie irlandesi* [su W.B. Yeats]; *Poeti e poesia* [su G. Ungarelli, F. Lupis, M. Borgalli, E. Massa, G. Villaroel, M. Novaro, C. Raimondo]; *Un editore coraggioso* [E. Celanza di Torino]; *Libri d'arte; Enrico Corradini, Genialità italiana* [su «Emporium»]; *Bramante e Botticelli; Gianpietro Lucini; La guerra e l'Italia.*

N° 29, agosto 1914

Fascicolo dedicato a Lorenzo Viani

Copertina: xilografia di L. Viani

- E. Cozzani, *Preludio*, p. 1
- S. Benelli, *Alla spettatrice lirica*, p. 3
- L. Viani, *Le vedove, L'esodo* (xilografie fuori testo)
- A. Amfitheatroff, *Il mito del pericolo slavo* (con xilografie di L. Viani, A. Cermignani, E. Mantelli) p. 13
- *Italia e Russia*, p. 23
- *Le nostre spie*, p. 23
- *Agli italiani*, p. 23.

N° 30-31, settembre-ottobre 1914

Fascicolo dedicato alla Serbia e a Ivan Mestrovic

Copertina: xilografia di E. Mantelli

- *L'Eroica a Ivan Mestrovic* (introduzione con xilografie di E. Mantelli) p. 27
- L. Bistolfi, *Il sogno di Pietra* (prosa con xilografie di E. Mantelli) p. 33
- E. Cozzani, *Ivan Mestrovic* (con 24 xilografie di A. Cermignani) p. 83
- A. Amfitheatroff, *Serbia e Italia*, p.83
- 11 tavole fuori testo di opere di I. Mestrovic (con xilografi e di E. Mantelli)

Il Veliere (rubrica) p. 111: Le fiammole: *Canti popolari serbi e croati*; *Danza macabra* [A. Martini]; *I tre grandi morti* [G. Finali, A. D'Ancona, A. Colautti]; Alle Vedette: *Primavera parigina*; *Il romanzo italiano*; *Le canzoni di Gioacchino*; V. Locchi, *La brigata di Gioacchino* [segue la poesia il vento]; *La via lattea* [sulla rivista di F. Casorati]; *L'Eroica e la xilografia*; *Architettura nuova*; la sentina: *Rettorica e realtà*; *Il vero tradimento della Germania*, *Bandiere e partiti*; *I "miti" nella "opinione pubblica"*; *Aligherius noster est*.

N° 32-33, novembre-dicembre 1914

Fascicolo dedicato a Giulio Aristide Sartorio

Copertina: xilografia di G.A. Sartorio

- G.A. Sartorio, *Sibilla* (poema con xilografie di G.A. Sartorio) p. 125
Il Veliere (rubrica) p. 165: E. Cozzani, *I volontari civili e la neutralità romana*; Le fiammole: *"Le illustrazioni tipografiche" di G.A. Sartorio*; *Il principio di nazionalità*; *Il premio Nobel*; *Proteggiamo la bellezza*; *L'Eroica sui campi di battaglia*; M. Maeterlinck, *L'appello all'Italia*; *Le sedute storiche della Camera*; Alle Vedette: P. Orano, *Il mediterraneo*; *Ulenspiegel*; *La secessione degli xilografi*; La sentina: *Le ville silenziose* [A. Viviani]; *Gli eroi garibaldini*; *il terremoto*; *Per il 1915*; *Doni agli abbonati*; *Congedo* di E. Cozzani.

N- 34-35-36, gennaio- febbraio- marzo 1915

Fascicolo dedicato agli xilografi italiani

Copertina: xilografia di A. Cemignani

E. C., *Preludio*, p. 3

- L. Viani, *Mia madre, Testa virile, Putti, La famiglia, I viandanti, Povera gente* (xilografie fuori testo)

- P. Orano, *come la fronda* (prosa) p. 13

- A. Caliginai, *Visioni di Montagna* (3 xilografie fuori testo)

- M. Mossa de Murtas, 5 xilografie tratte dal Decamerone edito da Formiggini

- V. Locchi, *Sonetti* (con xilografie di E. Mantelli) p. 29

- N. Galante, *Paesaggio, Rispecchio, Paesaggio*, (xilografie fuori testo)

- G. Marussig, *Visioni di Venezia* (3 xilografie fuori testo)

- A. Amfitheatroff, *La lega balcanica*, (con xilografie di E. Mantelli) p.49

- A. Martini, *La Vergine* (2 xilografie fuori testo)

- G. Guerrieri, *La primavera* (xilografia fuori testo)

- E. Mantelli, *Le pollaiole, La bimba, Il bevitore* (xilografie fuori testo)

- E. Cozzani, *La madre eroica* (lirica con xilografie di E. Mantelli) p. 75

- F. Casorati, *Visione, Il sonno, La Luce* (xilografie fuori testo)

- M. Levy, *Cortigiane del Cairo* (2 xilografie fuori testo)

- A. Antony de Witt, *La donna nuda, Il bagno delle cortigiane* (xilografie fuori testo)

- G.C. Sensani, *Un'architettura di Annibale Rigotti, Commedia*,

Danzatrici indiane (xilografie fuori testo)

- B. Disertori, *Il traghetto, Il libro e la finestra* (2 xilografie fuori testo)
- G. Biasi, *Scene e figure dalla Sardegna* (4 xilografie fuori testo)
- Le fiammole: *La Bella scuola* [sulla secessione alla Permanente di Milano]; V. Locchi, *Lettere veneziane; Il passato* [G.R. Paolucci de Calboli]; P. Carabellese, *Cronache di filosofia*; *La sentina: L'Italia e la guerra; Denaro e opinioni; Giulietta e Romeo... nel 1915; Pan nero e amor di Patria!; I fatti di Reggio; Annunci e richiami*

N° 37-38, aprile-maggio 1915

Fascicolo dedicato al Monumento ai Mille di Eugenio Baroni

Copertina: particolare del Monumento ai Mille di E. Baroni

- P. Nomellini, *Manifesto per l'inaugurazione del Monumento ai Mille di E. Baroni*
 - E. Cozzani, *Eugenio Baroli il poeta* (foto del Monumento ai Mille, con xilografie di E. Mantelli) p. 123
 - E. Cozzani, *Disegni e studi del Monumento ai Mille* p. 139
 - E. Cozzani, *L'opera* (del Monumento ai Mille, con xilografie di E. Mantelli) p. 149
 - E. Cozzani, *Il gruppo* (del Monumento ai Mille, con xilografie di E. Mantelli) p. 169
 - E. Cozzani, *Gli eroi* (del Monumento ai Mille, con xilografie di E. Mantelli) p. 179
- Il Veliero (rubrica) p. 191: Le fiammole: *Lettere veneziane II* [V. Locchi]; *Decidiamoci!; La Dalmazia e il principio di nazionalità; Il*

Natale di Roma; Il ritorno di Gabriele D'Annunzio; "Obbedisco"; Alle Vedette: Anniversario pascoliano; Le Nozze dei Centauri [di S. Benelli]; Berni e Batacchi, e Mistral; V. Locchi, Cronache di Poesia: L. Anzoletti e Alda Rizzi; La sentina: Le spie; xilografia invito di inaugurazione del Monumento ai Mille di P. Dodero; Annunci e richiami (con xilografie di P. Dodero ed E. Mantelli)

N° 39-40, agosto-settembre 1915

Fascicolo dedicato a La Crociata degli Innocenti di Gabriele D'Annunzio

Copertina: Xilografia di E. Mantelli

- G. D'Annunzio, *La Crociata degli Innocenti* (con xilografie di E. Mantelli) p. 97

- Il Veliere (rubrica) p. 161: *La seconda guerra; La Polonia; La difesa interna; I cavalieri dello spirito; Gli umili; La fede; Intimità: La pazienza; La prudenza; La propaganda de L'Eroica; L'orazione per la "Sagra dei Mille"; Ancora sul monumento ai Mille; Una figura d'italiano* [E. Baroni]; C. Magi, *Un viandante* (con 1 xilografia di E. Mantelli); Alle Vedette: Editori e libri; *Storielline: Per i ragazzi; Per gli amatori della stampa rara; Per gli eruditi; Per le scuole; I Poeti; Paesaggi* [Govoni, Magi, De Caesaris; Innocenti, Mortari, Zingaro, Linati]; *Figure della nostra storia* [Napoleone Parboni di R. d'Arienzo]; *Il Pascoli Eroico*; La sentina: *Germania e Italia*; Annunci e richiami

N° 41-42, 1915-1916

Fascicolo dedicato all'Armenia

Copertina: disegno di C. Doudelet

-E. Cozzani, *I Romani d'Oriente* (con 1 xilografia di E. Prampolini), p. 291

- C. Zarian, *Tre canti per dire i dolori della terra e i dolori del cielo* [*canti mistici: Sivard figlia della Terra. Primavera-Estate-Autunno Inverno; Le voci nella chiesa - oratorio; Il poema degli astri; Il calice degli astri; La danza; I Magi; Il richiamo del corno* (con xilografie di E. Pramolini)] p. 305

- Il Veliere (rubrica) p. 391: Le fiammole: *La medaglia di Gabriele D'Annunzio*; A. Anile, *L'italianità della scienza*; A. Anile, *L'italianità delle industrie*; *Sulla piazza della Calcàndola*; *Constant Zaria*, *Amerigo Bartoli*, *Enrico Prampolini*; xilografia di E. Mantelli per Il posto di ristoro. Croce Rossa di Sarzana (fuori testo); V. Locchi, *La Sveglia*; 2 xilografie di L. Viani (tavole fuori testo); Alle Vedette: "L'altare" di Sem Benelli; Libri [L. Viani, C. Oppo; E. Agostini]; G. Procacci, *Per l'anniversario. Il valore del classicismo nel pensiero di G. Pascoli*; *La sentina: I principi... e i fini*; Annunci e richiami.

N° 43-47, 1916

Fascicolo dedicato alla Polonia

Copertina: xilografia di A. Pandolfi

- 2 xilografia fuori testo di A. Pandolfi
- E. Cozzani, *Polonia e Italia*, p. 3
- Xilografia fuori testo di A. Pandolfi
- B. Ostrowska, *Lettera a D'Annunzio* (lirica, con xilografie di A. Pandolfi), p. 15
- Xilografia fuori testo di A. Pandolfi
- M. Loret, *Attraverso la storia polacca*, p. 25
- Xilografie fuori testo di A. Pandolfi
- E. Opienski, *La musica polacca* (con xilografie di A. Pandolfi) p. 81
- M. Konopicka, *Italia* (liriche, con xilografie di A. Pandolfi) p. 91
- S. Zeromski, *Il loro dio* (novella con xilografie di A. Pandolfi) p. 99
- E. Cozzani, *L'arte polacca*, (con xilografie di A. Pandolfi) p. 105
- Tavole fuori testo di S. Wypianski, Frycz, Wyczolkowski, Malczewski, Axentowicz
- S. Janowski, *La cultura polacca* (con xilografie di A. Pandolfi) p. 141
- G. Amendola, *La Polonia ritorna* (con xilografie di A. Pandolfi) p. 169
- S. Dobrzki, *La letteratura polacca* (con xilografie di A. Pandolfi) p. 175
- Il Veliere (rubrica) p. 199: Le fiammole [E. Sienkiewicz]; Alle Vedette: *Il nostro volume*; Pubblicazioni italiane sulla Polonia; A. Mickiewicz, "*Alla madre polacca*"; Mickiewicz, "*preghiera del pellegrino polacco*"; Mattia Loret, *La medaglia di Sem Benelli*;

Alessandro Pandolfi; Gorizia; Noticina al Testamento di V. Locchi; V. Locchi, Il testamento; Libri e manoscritti.

N° 48-57, 1916 - 1917

Fascicolo dedicato alla Romania

Copertina: disegno di C. Doudelet

- E. Bacaloglu, Prefazione, (con disegni di C. Doudelet) p. 5
- Generale L. Cadorna, Per la Romania (disegno di C. Doudelet) p. 11
- G. D'annunzio, Risposta a un invito (con disegni di C. Doudelet) p. 13
- disegno furori testo di C. Doudelet
- Nota a la Romania Eroica, (con disegni di C. Doudelet) p. 15
- disegno furori testo di C. Doudelet
- E. Bacaloglu, La Romania Eroica (con disegni di C. Doudelet) p. 21
- B. Croce, Romania in guerra (lettera del 16.09.17 a E. Bocaloglu, con disegni di C. Doudelet), p. 59
- E. Cozzani, Italia e Romania (con disegni di C. Doudelet) p. 63
- G. Semeria, Resurrectura (con disegni di C. Doudelet) p. 69
- C. Cadorna, L'anima romena (tre poesie popolari con disegni di C. Doudelet) p. 73
- T. Venuti, Carme Silva (con disegni di C. Doudelet) p. 101
- E. Bacaloglu, Re Carlo. Le religione in Transilvania. La Regina Maria (con disegni di C. Doudelet) p. 123
- A. Piccoli, I romani d'Albania (con disegni di C. Doudelet) p. 145
- E. Bacaloglu, I romeni del Pindo alla "Dante Alighieri" (con disegni di C. Doudelet) p. 1512

- M. Del Vasto Celano, Romania e Belgio (con disegni di C. Doudelet) p. 153
- C. Doudelet, Alcuni riflessi sull'arte popolare romena (con disegni di C. Doudelet) p. 161
- E. Bacaloglu, La Regina Elena (con disegni di C. Doudelet) p. 168
- E. Bacaloglu, Roumanie (liriche con disegni di C. Doudelet) p. 175
- Alcuni documenti e ricordi italo-rumeni (con disegni di C. Doudelet) p. 176
- E. Bacaloglu,, Il periodo della neutralità romena. La liberazione (con disegni di C. Doudelet) p. 201
- C. Doudelet, Prove d'amore (articolo critico con disegni dell'autore)

APPENDICE B

Elenco delle Edizioni Formiggini (collana “I classici del ridere”) in collaborazione con «L’Eroica» e la Corporazione degli Xilografi

1913

- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Pompinea. Giornata prima* (a cura di E. Cozzani, xil. di Emilio Mantelli)
- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Filomena. Giornata seconda* (a cura di E. Cozzani, xil. di G. Governato)
- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Neifile. Giornata III* (a cura di E. Cozzani, xil. di G. C. Sensani)
- Anton Francesco Doni, *Scritti vari* (xil. di Emilio Mantelli)
- Herodas, *I mimi* (versione di G. Setti, xil. di A. Moroni)
- Samosatensis Lucianus, *Timone-Icaromenippo. Dialoghi delle cortigiane* (versione di E. Bodrero, xil. di Emilio Mantelli)
- Arbiter Petronius, *Satyricon. Romanzo d’avventure e di costumi* (versione di U. Limentani, xil. di G. Barbieri)

1914

- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Filostrato. Giornata quarta* (a cura di E. Cozzani, xil. E. Del Neri)
- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Fiammetta. Giornata quinta* (a cura di E. Cozzani, xil. di C. Guarnieri)
- Claude Tiller, *Mio zio Beniamino* (prima versione integrale italiana di M. Bontempelli, xil. di G.C. Sensani)

- Claude Tiller, *Bellapianta e Cornelio* (prima versione integrale italiana di D. Provenzal, xil. di G.C. Sensani)

1915

- Francesco Berni, *Le rime di Catrina* (a cura di F. Palazzi, xil. E. Mantelli)

- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Elisa. Giornata sesta* (a cura di E. Cozzani, xil. A. Cermignani)

- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Dioneo. Giornata settima* (a cura di E. Cozzani, xil. A. Moroni)

- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Lauretta. Ottava giornata* (a cura di E. Cozzani, xil. P. Doderò)

1916

- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Emilia. Giornata IX* (a cura di E. Cozzani, xil. B. M. Disertori)

- Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone. Panfilo. Giornata X* (a cura di E. Cozzani, xil. M. M. De Murtas)

APPENDICE C

Elenco delle pubblicazioni de «L'Eroica editrice» (1912-1953)

(elenco delle pubblicazioni con xilografia originali)

1912

- Catalogo per Maria ved. Rossi e figli (xil. di A. De Carolis, E. Mantelli, A. Moroni)

- Catalogo MOSTRA INTERNAZIONALE DI XILOGRAFIA, Levanto (con 46 xil. di artisti italiani e stranieri)

1914

- Alexander Amfitheatroff, *Don Giovanni a Napoli* (xil. di G. Barbieri, E. Mantelli, G.C. Sensani)

- Rodolfo Fumagalli, *Le pupille nell'ombra*, (xil. di A. Moroni)

1916

- MOSTRA NAZIONALE D'ARTE, Sarzana, ed. speciale per il posto di riatoro della Corce Rossa nel Palazzo del Podestà (xil. di Emilio Mantelli)

1917

- Alexander Amfitheatroff, *Don Giovanni a Napoli* (xil. di G. Barbieri, E. Mantelli, G.C. Sensani)

1919

- Giovanni Costanzi, *I poemi di Buddha* (xil. di G.C. Sensani)

- Rodolfo Fumagalli, *Ali e Alati*, (xil. di G.C. Sensani)

1920

- Ludovico Toeplitz de Grand Ry, *Lettere ad Alessandra* (xil. di A. Cermignani)

1921

- Emilio Agostini, *Canti nell'ombra* (xil. di F. Gamba)
- Ettore Cozzani, *Le strade nascoste* (xil. di P. Morbiducci)

1922

- Ilaria Amfiteatroff, *Negli artigli dei Sovieti* (xil. di F. Gamba)
- Salvatore Sibilla, *Pittori e scultori di Trieste* (xil. di S. Sergi, F. Cervines, copertina di G. Marussig)

1923

- Gino Cucchetti, *Lo specchio* (xil. di P. Parigi)

1925

- Lino Masala Lobina, *L'Aretino* (xil. di F. Binaghi)
- Alfredo Patroni, *La conquista dei ghiacci* (xil. di P. Morbiducci)

1928

- Ivo Senesi, *Tout-ank-amon* (xil. di A. Patocchi)

1929

- Ivo Senesi, *La maliarda del Nilo* (xil. di A. Patocchi)

1938

- Luigi Orsini, *Il poema di Roma* (xil. di V. Fraschetti)

1953

- Ettore Cozzani, *Luci nella notte*(xil. di V. Fraschetti)

Collana “Gioielli de l’Eroica”

1917

- Ettore Cozzani, *Orazioni ai Giovani*
- Vittorio Locchi, *La Sagra di Santa Gorizia*

1919

- Sem Benelli, *Il Sauro*
- Ettore Cozzani, *Poemetti notturni*
- Maria Konopnika, *Italia*
- Vittorio Locchi, *I sonetti della malinconia*

1920

- Gabriele D’Annunzio, *La crociata degli innocenti*
- Vittorio Locchi, *Singhiozzi e risa*
- Vittorio Locchi, *La sveglia e il testamento*

1921

- Brizio Casciola, Alberto Alberti, *Parole di luce*
- Vittorio Locchi, *Elegie del sereno*
- Diego Valeri, *Alcassino e Nicoletta*

1923

- Robert Browning, *Monologhi*
- Domenico Ricci, *Prometeo legato di Eschilo*

1924

- Vittorio Locchi, *Elegie del Sereno*

1925

- Vittorio Emanuele Bravetta, *La corona del re*

1928

- Vittorio Locchi, *La sveglia e il testamento*

1937

- Ettore Cozzani, *Come visse e come morì V. Locchi*

Collana di Corallo

1926

- Corrado Martinetti, *Canti di Lunigiana*

1928

- Olinto Dini, *Epigrammi lirici*

BIBLIOGRAFIA

*** Per i testi all'interno de «L'Eroica», si rimanda alla
APPENDICA A**

ALTEA, Giuliana, *Giuseppe Biasi*, Ilisso, Nuoro, 2004.

ALTEA, Giuliana, MAGNANI, Marco, *Le matite di un popolo
barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935*, Provincia di
Sassari-Silvana, Sassari-Milano, 2004.

ANDREOLI, Anna Maria, *Il rientro dell'esule e la sagra dei Mille:
D'Annunzio a Genova e a Quarto alla vigilia della guerra*, in
RATTI, Marzia (a cura di), *Il senso dell'eroico. Cozzani, Pascoli,
D'Annunzio*, Cinisello Balsamo - Milano, Silvana Editoriale, 2001,
pp. 11-30.

APPELLA, Giuseppe, *Ferrara, Genova, Roma: percorsi formativi di
Melli*, in APPELLA, Giuseppe, CALVESI, Maurizio *Roberto Melli
1885-1958*, Leonardo-De Luca editore, Roma, 1992, pp. 9-15.

APPELLA, Giuseppe, CALVESI, Maurizio *Roberto Melli 1885-1958*,
Leonardo-De Luca editore, Roma, 1992.

ARICH DE FINETTI, Diego, *La formazione del costumista Gino Carlo Sensani (1912-1931): dalle xilografie per "L'Eroica" ai "Quadri Viventi fiorentini*, in BUCCI, Moreno, BARTOLETTI, Chiara, *Gino Carlo Sensani pittore per il teatro (1888-1947)*, Ente autonomo Teatro Comunale Firenze, Firenze, 1990.

AURIER, Albert, *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, in «Mercure de France», marzo 1891, pp. 162-163.

BARILLI, Renato, *Il Liberty*, F.lli Fabbri, Milano, 1966.

BARILLI, Renato, *Il Simbolismo*, Fabbri Editori, Milano, 1967.

BARILLI, Renato, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano, 1974.

BARILLI, Renato, *Considerazioni culturologiche sul Liberty*, in BOSSAGLIA, Rossana, CRESTI, Carlo, SAVI, Vittorio (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, Edizioni Cluef, Firenze, 1974, pp. 27-37.

BARILLI, Renato, *Bistolfi e De Carolis a Bologna*, in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, Grafis, Bologna, 1977, p. 367-379.

BARILLI, Renato, *Il Simbolismo, le immagini dell'idea*, Fabbri Editori, Milano, 1980.

BARILLI, Renato, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna, 1982.

BARILLI, Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 1983.

BARILLI, Renato, BORGOGELLI, Alessandra (a cura di), *L'Espressionismo Italiano*, Fabbri Editori, Milano, 1990.

BARILLI, Renato, *D'Annunzio un prosa*, Mursia, Milano, 1993.

BARILLI, Renato, *Viani, il campione dell'espressionismo nostrano*, in ENRICO DEI (a cura di), *Lorenzo Viani. Pittore e scrittore espressionista*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo - Milano, 2006, pp. 14-15.

BARILLI, Renato, *Le membra sparse di un Espressionismo nostrano*, in BARILLI, Renato, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri Torino, 2007, pp. 207-237.

BARILLI, Renato, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

BARILLI, Renato, *Arte e cultura materiale in occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

BARILLI, Renato, *Il perfetto matrimonio tra la xilografia e l'Espressionismo*, in RATTI, Marzia, TORRE, Gian Carlo, *La xilografia italiana. Dalla Mostra Internazionale di xilografia di Levanto a oggi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 15-17.

BARILLI, Renato, *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia debole*, BUP, Bologna, 2012.

BARDAZZI, Emanuele, Francesco Nonni xilografo e illustratore, in «Biblio», II, n. 3 (maggio), 1996, pp. 98-117.

BATTOLINI, Ferruccio, *Emilio Mantelli e l'Espressionismo mediterraneo*, in P. PACCAGNINI, *Emilio Mantelli xilografo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1997, pp. 37-46.

BELLUOMINI PUCCI, Alessandro, DEI, Enrico (a cura di), *Lorenzo Viani. Opere grafiche e legni xilografici*, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera, 2002.

BENTINI, Jadranka, *Art Nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano*, Electa, Milano, 2007.

BENZI, Fabio (a cura di), *Il Liberty in Italia*, Federico Motta, Milano, 2001.

- BENZI, Fabio, *Liberty e Déco: mezzo secolo di stile italiano (1890-1940)*, Federico Motta, Milano, 2007.
- BERINGHELLI, Germano., *Riflessioni sull'«L'Eroica»*, in «Resine», n.16, aprile-maggio-giugno 1983, pp.65-68.
- BIANCHI, Antonio, *Storia del movimento operaio di La Spezia e Lunigiana 1861-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1975
- BOERO, Pino, VILLA, Edoardo, (a cura di), *La Riviera Ligure*, Canova, Treviso, 1975.
- BOERO, Pino (a cura di), *Lettere a "La Riviera Ligure" 1900-1905*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma , 1980.
- BONZANO, Raffaella, *L'Espressionismo di Alberto Magri*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, Università di Bologna, 2006.
- BORGOGELLI, Alessandra, *Primitivismo e Deformazione*, in BARILLI, Renato, BORGOGELLI, Alessandra (a cura di), *L'Espressionismo Italiano*, Fabbri Editori, Milano, 1990, pp. 21-28.
- BAROCCHI, Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia. Dai Neoclassici ai Puristi, 1780-1861*, Einaudi, Torino, 1961.
- BAROCCHI, Paola, *Testimonianze e polemiche figuratove in italia: dal Divisionismo al Novcento*, Ed. G. D'Anna, Messina, 1974.

- BOBBIO, Aurelia, *Le riviste fiorentine del principio del secolo: 1903-1916*, Ed. anast., Le lettere, Firenze, 1984.
- BORSI, Giosuè, *Presentazione della mostra di Alberto Magri al Lyceum di Firenze*, 1 giugno 1914, ora in «Rivista di archeologia storia e costume», Lucca, anno VIII, luglio/settembre 1890, p. 20.
- BORZONE, Mara, *L'archivio Righetti a La Spezia*, Università degli Studi di Genova, Genova, 1994.
- BOSCARINO, Vincenzo, *Gli scrittori dell'Eroica*, Grafica ed., Perugia, 1934.
- BOSSAGLIA, Rossana, *«L'Eroica» e la xilografia*, Biblioteca Braidense, Milano, 1981
- BOSSAGLIA, Rossana, *Il fascino sottile della grafica*, in «Il Secolo XIX», XCVI, n.73, 29 marzo 1983.
- BOSSAGLIA, Rossana, *La Riviera Ligure. Un modello di grafica liberty*, Costa & Nolan, Genova, 1985.
- BOSSAGLIA, Rossana, QUESADA, Mario, SPADINI, Pasqualina (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, F.lli Palombi Editore, Roma, 1987.

BOSSAGLIA, Rossana, MAVILLA, Anna, *Gino Barbieri*, Bruno Ghigi Editore, Rimini, 1989.

BOSSAGLIA, Rossana, *Adolfo de Carolis xilografo e illustratore*, Sintesi, Bologna 1992.

BOSSAGLIA, Rossana, *Kienerk*, Charta, Milano, 1997.

BOSSAGLIA, Rossana, *Il Liberty in Italia*, Charta, Milano, 1997

BRANCA, Remo, *La xilografia in Sardegna*, Editrice sarda Fossataro, Cagliari, 1965.

BRUNO, Gianfranco, SERENI, Umberto, *Alberto Magri un pittore del 900*, Firenze, Artificio, 1996.

BUCCI, Moreno, BARTOLETTI, Chiara , *Gino Carlo Sensani pittore per il teatro (1888-1947)*, Ente autonomo Teatro Comunale Firenze, Firenze, 1990.

BUSCAROLI, Rezio, *Antonello Moroni*, in «La Piê», n. 10, (ottobre) 1929, p. 214.

FRANCESCA, Cagianelli, *Charles Doudelet pittore incisore e critico d'arte dal Leonardo a L'Eroica*, Olschki, Firenze, 2009.

CAGIANELLI, Francesca, MATTEONI, Dario (a cura di), *La Belle Epoque: arte in Italia 1880-1915*, Silvana, Cinisello Balsamo-Milano, 2008.

CALVESI, Maurizio (a cura di), *Roberto Melli*, De Luca editore, Roma, 1954.

CALVESI, Maurizio (a cura di), *Il Futurismo*, F.lli Fabbri, Milano, 1970.

CALVESI, Maurizio (a cura di), *Le due avanguardie*, Laterza, Bari-Roma, 1971.

CALVESI, Maurizio, *La metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano, 1982.

CAMPANA, Rossella, LAZZARINI Elena, CAGIANELLI Francesca (a cura di), *L'officina del colore. Diffusione del fauvisme in Toscana*, Pacini Editore, Pisa, 2000.

CAO VOLPI, Marinella, *L'opera grafica di Giuseppe Biasi. Esordi e continuità di un segno*, in M. CAO VOLPI, Marinella CIUSA, Maria Elvia, *L'isola nelle correnti. La pittura e la grafica di Giuseppe Biasi nell'arte italiana ed europea del 900*, Scheiwiller, Milano, 1985.

CAO VOLPI, Marinella CIUSA, Maria Elvia, *L'isola nelle correnti. La pittura e la grafica di Giuseppe Biasi nell'arte italiana ed europea del 900*, Scheiwiller, Milano, 1985.

CASTELLINI, Gualtiero, *La mostra di xilografia a Levanto*, in «Italia», n.1, 1912, pp. 223-228.

CARDELLINI SIGNORINI, Ida, *Lorenzo Viani, disegni e xilografie*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.

CARDELLINI SIGNORINI, Ida, *Lorenzo Viani*, La nuova Italia, Firenze, 1978.

CARROZZI, Ferdinando, *Genesi di una rivista*, PACCAGNINI, Paola, *Emilio Mantelli xilografo*, Maria Pacini Fazzi ed., Lucca, 1997, pp.47-52.

CHIODI, Daniele, *Studio critico e sintetico di biblioteconomia su Ettore Cozzani e l'Eroica a cura del comitato onoranze Ettore Cozzani*, tipografia Ravasio, Bergamo, 1975.

CINTI, Italo, *Gli affreschi di A. De Carolis nel salone del Podestà a Bologna*, Stabilimento Poligrafici Riuniti, Bologna, 1933.

COLASANTI, Arduino, *La Mostra Internazionale d'Arte a Venezia*, in «Emporium», Vol. XL, n. 235, pp. 17-38, 1914.

COLOMBO, Debora, *Eros e Thanatos. La scultura di Edoardo De Albertis a Staglieno*, Erga, Genova 1996

COZZANI, Ettore, *MVII Esposizione internazionale della Città di Venezia. Marius Pictor e I più giovani*, in «Vita d'Arte», n. 17, maggio 1909, pp. 237-244 e pp. 245-258.

COZZANI, Ettore, *MVII Esposizione internazionale della Città di Venezia. Marius Pictor e I più giovani*, in «Vita d'Arte», n. 17, maggio 1909, pp. 237-244 e pp. 245-258.

COZZANI, Ettore, *La Xilografia contemporanea in Italia*, in *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, Venezia, 1914 (terza edizione definitiva), pp. 103-104.

COZZANI, Ettore, *Come giungemmo alla Sagra dei Mille*, L'Eroica, Milano, 1963.

COZZANI, Ettore, *Alcuni dei miei ricordi*, Giardini, Pisa, 1978.

CUPPINI SASSI, Silvia, *Ettore Di Giorgio* in CUPPINI SASSI, Silvia (a cura di), *Arte e immagine tra Ottocento e Novecento: Pesaro e Provincia*, Age, Urbino, 1980, pp. 191-197.

CUPPINI SASSI, Silvia (a cura di), *Arte e immagine tra Ottocento e Novecento: Pesaro e Provincia*, Age, Urbino, 1980.

- DANIA, Luigi, VALENTINI, Alvaro, *Adolfo de Carolis*, Cassa di Risparmio di Fermo, Fermo, 1975.
- DE CAROLIS, Adolfo, *Arte decorativa moderna*, in «Hermes», n. 2, marzo-aprile 1904, p. 64.
- DE FEO, Giovanna, *Felix Vallotton (1865-1925) le incisioni su legno*, De Luca editore, Roma, 1980.
- DAL CANTON, Giuseppina, *La pittura del primo Novecento in Veneto (1900-1945)*, in PIROVANO, Carlo (a cura di), *La pittura in Italia, Il Novecento*, Electa, Milano, 2°ed. aggiornata, 1992, Tomo I.
- D'ORSI, Libero, *Ettore Cozzani. L'oratore e il poeta*, Napoli, ed. Rinascita Artistica, 1958.
- DIETER DUBE, Wolf, *L'Espressionismo*, trad., it., Mazzotta, Milano, 1979.
- DIRANI, Stefano, *Francesco Nonni, disegni dalla prigionia*, Edit, Faenza 2004.
- DIRANI, Stefano, SPADONI, Claudio, *Domenico Baccarini*, Electa, Milano, 2007.

- DIRANI, Stefano, *Francesco Nonni xilografo*, Edit, Faenza 2010.
- DISCOVOLO, Mauro, *Antonio Discovolo mio padre pittore. Lettere-cronache-memorie 1894-1956*, Editrice Farnesiana, Piacenza, 1983.
- ESPOSITO, Vittoriano, *Ettore Cozzani e «L'Eroica»*, Roma, ed. dell'Urbe, 1984
- FINI, Rodolfo, *Lorenzo Viani xilografo*, Monte dei Paschi di Siena, Siena, 1975.
- FONTANA AMORETTI, Maria, *Le arti decorative liguri alle Biennali di Venezia: (1903-1938) spunti per uno studio d'insieme*, in RAGAZZI, Franco, SBORGI, Franco (a cura di), *Presenze liguri alle Biennali di Venezia 1895-1995*, Tormena editore, Genova, 1995, pp. 53-58.
- FRANCHINI, Vittorio, *Ettore Cozzani*, in *Profili di scrittori ed artisti*, Firenze, Lo Sprone, 1968, vol. 30, 1984, pp. 95-107.
- GAMBERINI Spartaco, (a cura di), *La Spezia. Volti di un territorio*, Bari, Laterza, 1992.
- GIBELLINI, Cecilia, *L'Eroica e la xilografia*, Letteratura e riviste, 2004.

GIBELLINI, Cecilia., *La bella scuola: «L'Eroica» e la xilografia*, in BARONI, Giorgio (a cura di), *Letteratura e riviste*, Pisa, Giardini, 2004, pp.69-76.

GIBELLINI, Cecilia, “*Gli amanti di Morgana*”: *Ettore Cozzani, «L'Eroica» e l'architettura*, in BARONI, Giorgio (a cura di), *Letteratura e riviste*, Atti del Convegno internazionale, Milano, 31 marzo - 2 aprile 2004, numero monografico della «Rivista di letteratura italiana», a. XXII, n.3 (2005), vol.II, pp.195-202.

GIOVANNINI, Umberto, *Gino Barbieri. Sogni di pace - Venti di guerra*, Vaca edizioni, Russi, 2004.

GIOVANNINI, Umberto, (a cura di), *Colore e libertà. La bella stagione della xilografia in Romagna*, Vaca edizioni, Russi, 2005.

GISPERT, Marie, *La critique d'art au Mercure de France (1890-1914): G-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Morice, Gustave Kahn...*, Édition Rue d'Ulm, Parigi, 2003.

GIUBBINI, Guido (a cura di), *La Secessione de L'Eroica*, in GIUBBINI, Guido (a cura di), *l'Eroica. Una rivista italiana del Novecento*, Immagine & Comunicazione, Genova, 1983, pp. 13-36.

GIUBBINI, Guido (a cura di), *l'Eroica. Una rivista italiana del Novecento*, Immagine & Comunicazione, Genova, 1983.

GRAMMONT, Claudine, *Cronaca di uno scandalo annunciato*, in VALLÈS BLED, Maïthès, (a cura di), *I Fauves e la critica*, Milano, Electa, 1999.

GRESTA, Giovanni, *Antonello Moroni*, in CUPPINI SASSI, Silvia (a cura di), *Arte e immagine tra Ottocento e Novecento: Pesaro e Provincia*, Age, Urbino, 1980, pp. 186-190.

ITALIA NOSTRA (a cura di), *Antonello Moroni nel centenario della nascita (1889-1989)*, s.l., 1989.

LABÒ, Mario, *La mostra di xilografia di Levanto*, in «Emporium», Vol. XXXVI, n. 213, settembre 1912, p. 234.

LABÒ, Mario, *Artisti contemporanei: tre xilografi*, in «Emporium», Vol. L, n. 297, settembre 1919, pp. 115-126.

LECCI, Leo, *Presenze liguri alle Biennali di Venezia dal 1895 al 1914*, in RAGAZZI, Franco, SBORGI, Franco (a cura di), *Presenze liguri alle Biennali di Venezia 1895-1995*, Tormena editore, Genova, 1995, pp. 16-21.

LECCI, Leo, *Il manifesto e la grafica*, in SBORGI, Franco (a cura di), *Il mito del moderno. La cultura liberty in Liguria*, Genova, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 2003, pp. 223-256.

LECCI, Leo, *“Ebe” e la xilografia*, in M. RATTI, G. C. TORRE, *La xilografia italiana. Dalla Mostra Internazionale di xilografia di Levanto a oggi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 32-37.

LUZZI, B.M., *I nostri artisti. Emilio Mantelli*, in «Luce. Rassegna della Giovane Italia», n. II, dicembre 1922-gennaio 1923, pp. 19-28

MARCHIONI, Nadia (a cura di), *La Grande Guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale*, Pagliai Polistampa, Firenze, 2005

MARCHIORI, Giuseppe, PEROCCO, Guido, *Grafici del primo Novecento italiano*, Edizioni di Comunità, Milano, 1963.

MANZATO, Eugenio, N. STRINGA, Nico *Il giovane Arturo Martini*, De Luca, Roma, 1989.

MESSINA, Maria Grazia, *Dal divisionismo al Novecento*, Ed. G. D'Anna, Messina, 1974.

MESSINA, Maria Grazia, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte*, Einaudi, Torino, 1993.

- MESSINA, Maria Grazia, LAMBERTI, Maria Mimita, (a cura di),
Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguardie 1910-1920. Ed. Fondazione Torino Musei GAM, 2006.
- MODENA, Anna, PAGANO, Agostino, PONTIGGIA, Elena, NOJA, Matteo, *Ettore Cozzani e l'Eroica*, Biblioteca di via Senato, Milano, 2004.
- NOVARO, Mario, *Alcune lettere inedite di Giovanni Pascoli*, Nante, Imperia, 1934
- OLCESE SPINGARDI, Caterina, *La scultura*, in SBORGI, Franco (a cura di), *Il mito del moderno. La cultura liberty in Liguria*, Genova, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 2003, pp.139-163.
- PACCAGNINI, Paola, *Memoria per Emilio Mantelli*, in «Rara Volumina», n. 1, 1994, pp.55-60.
- PACCAGNINI, Paola, *Emilio Mantelli xilografo*, Maria Pacini Fazzi ed., Lucca, 1997.
- PACINI, Piero, *Giorgio Kienerk : tra Simbolismo e Liberty*, Cantini, Firenze, 1989.
- PALLOTTINO, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna, 1988.

PAPINI, Giovanni, *Diario*, Vallecchi, Firenze, 1962

PAPINI, Roberto, *L'incisione moderna alla I Esposizione di Bianco e Nero a Firenze*, in «Emporium», Vol. XL, n. 238, pp. 264-279, 1914.

PARRONCHI, Alessandro, *L'opera di Alberto Magri 1880-1939*, Ed. Studio italiano di Storia dell'Arte, Tip.,G.Carnesecchi, Firenze, 1951.

PARRONCHI, Alessandro, *Artisti toscani del primo Novecento*, Sansoni, Firenze, 1958.

PARRONCHI, Alessandro, *Novecento inedito, Alberto Magri*, ed. Galleria Farsetti, Prato, 1972.

PEROCCO, Guido (a cura di), *Primi espositori di Cà Pesaro (1908-1919)*, Stamperia di Venezia, Venezia, 1958.

PETACCO, Arrigo, *La Spezia Novecento*, in RATTI, Marzia (a cura di), *Il senso dell'eroico. Cozzani, Pascoli, D'Annunzio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo - Milano, 2001, pp. 31-52.

PONTIGGIA, Elena, *La fanciullezza inattesa. La dimensione dell'infanzia nell'arte italiana della prima metà del Novecento*, in PERSINI, Rosa *et al.*, *Lo sguardo innocente. L'arte. L'infanzia, il 900*, Mazzotta, Milano, 2000.

PONTIGGIA, Elena, *Lo stupore nello sguardo. La fortuna di Rousseau in Italia da Soffici e Carrà a Breveglieri*, Silvana, Cinisello Balsamo-Milano, 2011.

PIANTONI, Gianna, *Roma 1911*, De Luca, Roma, 1980.

PICA, Vittorio, *Arte aristocratica*, Luigi Liguori Editore, Napoli, 1892.

QUERCI, Eugenia, *Giorgio Kienerk 1869-1948*, Allemani, Torino, 2001.

RAGAZZI, Franco, SBORGI, Franco (a cura di), *Presenze liguri alle Biennali di Venezia 1895-1995*, Tormena editore, Genova, 1995.

RAGGHIANI, Carlo Ludovico, *Bologna cruciale 1914*, in RAGGHIANI, Carlo Ludovico, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Calderini, Bologna, 1982, pp. 1-148.

RAGGHIANI, Carlo Ludovico, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Calderini, Bologna, 1982.

RATI OPIZZONI, Luigi Amedeo, *Il movimento xilografico italiano moderno, 1903-1913*, estratto da *Ex libris incisi in legno*, Edizioni d'arte Celanza, Torino, 1914.

RATTI, Marzia, *“L'Eroica” e le “cinque arti belle”. Riflessioni intorno all'estetica di Ettore Cozzani e alla genesi della rivista*, in in RATTI, Marzia (a cura di), *Il senso dell'eroico. Cozzani, Pascoli, D'Annunzio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo - Milano, 2001, pp. 53-68.

RATTI, Marzia (a cura di), *Il senso dell'eroico. Cozzani, Pascoli, D'Annunzio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo - Milano, 2001

RATTI, Marzia, *Franco Oliva a La Spezia*, in BARISIONE, Silvia et al. (a cura di), *Architettura in Liguria dagli anni Dieci agli anni Cinquanta*, Abitare Segesta, Milano, 2004, pp. 55-57.

RATTI, Marzia, *“L'Eroica”, l'interventismo e i diversi modi di vivere e di rappresentare la guerra*, in ROSSINI, Giorgio (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della grande Guerra*, Skira, Milano, 2009, pp. 111-123.

RATTI, Marzia, *Levanto 1912: una mostra-manifesto per la nuova xilografia italiana*, in RATTI, Marzia, TORRE, Gian Carlo, *La xilografia italiana. Dalla Mostra Internazionale di xilografia di Levanto a oggi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 25-31.

RATTI, Marzia, TORRE, Gian Carlo, *La xilografia italiana. Dalla Mostra Internazionale di xilografia di Levanto a oggi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012.

RIZZI, Paolo, DI MARTINO, Enzo, *Storia della Biennale: 1895-1982*, Electa, Milano, 1982.

ROSSI, Manuela, (a cura di), *Adolfo De Carolis: XV biennale di xilografia*, Nuovagrafica, Carpi, 2011.

RUBIN, William, *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra il Tribale e il Moderno*, trad.it., Mondadori, Milano, 1985.

s.a. [COZZANI, Ettore, OLIVA, Franco], *L'Albo degli Espositori*, cat. I Esposizione Internazionale di Xilografia di Levanto, s.l., 1912.

SANGUINETI, Edoardo, *Valorosi e noti*, in BOSSAGLIA, Rossana, *La Riviera Ligure. Un modello di grafica liberty*, Costa & Nolan, Genova, 1985, pp. 23-28.

SAPORI, Francesco, *Domenico Baccarini e il suo cenacolo*, Lega, Forlì, 1928.

SARFATTI, Margherita, *Le arti plastiche. L'“Eroica” e il movimento per la rinascita della xilografia in Italia*, in «Gli Avvenimenti», n. 6, febbraio 1917.

SBORGI, Franco (a cura di), *Eugenio Baroni (1880-1935)*, De Ferrari, Genova 1990.

SBORGI, Franco (a cura di), *Il mito del moderno. La cultura liberty in Liguria*, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova, 2003.

SERENI, Umberto, *Notizie e riflessioni intorno a Ettore Cozzani. Da utilizzare per la storia dell'“italianismo”*, in RATTI, Marzia (a cura di), *Il senso dell'eroico. Cozzani, Pascoli, D'Annunzio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo - Milano, 2001, pp. 31-52.

SERVOLINI, Luigi, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Görlich, Milano, 1995.

STRINGA, Nico, *Arturo Martini. Opere nel museo di Treviso*, Canova, Treviso, 1983.

TORRE, Gian Carlo, *“L'Eroica” 1911-2011*, Grifani Donati 1799, Città di Castello, 2011.

TOZZI, Glauco (a cura di), *Tozzi. Carteggio con Giuliotti, Vellecchi*, Firenze, 1988.

- TURATI, Giampiero, *L'Esposizione Mondiale del Libro a Lipsia. II. La partecipazione italiana*, in «Emporium», Vol. XL, n. 237, pp. 221-237, 1914.
- VALLÈS BLED, Maïthès, (a cura di), *I Fauves e la critica*, Milano, Electa, 1999.
- VENTURI, Lionello, *Il gusto dei primitivi*, Einaudi, Torino, 1972.
- VERDINO, Stefano, *Attraverso le riviste simboliste di Genova*, in «Il Verri», nn.1-2, marzo-giugno 1987, pp. 135-155.
- VIANELLO, Gianni, *Arturo Martini: l'attività grafica (1910-1930) del grande scultore europeo*, in «Lineagrafica», nn. 1-2, 1979.
- VIANI, Lorenzo, *Battaglie d'Arte, 'Alberto Magri'*, in «Versilia», 6 giugno 1914.
- VILLANI, Dino, *La rivista «L'Eroica» e la xilografia*, in «Esopo», IV, n. 15, settembre 1982, pp.67-74.
- VIRELLI, Giuseppe *L'arte all'Esposizione Nazionale della Guerra*, in ROSSONI, Elena (a cura di), *Grande Guerra e costruzione della memoria. L'Esposizione Nazionale della Guerra del 1918 a Bologna*, Editrice Compositori, Bologna, 2009, pp. 94-99.

VIRELLI, Giuseppe, *“L'Eroica” alla XI Biennale d'arte di Venezia*,
RATTI, Marzia, TORRE, Gian Carlo, *La xilografia italiana. Dalla
Mostra Internazionale di xilografia di Levanto a oggi*, Silvana
Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 63-68.

ZAMPETTI, Pietro, *Adolfo De Carolis*, in CUPPINI SASSI, Silvia (a
cura di), *Arte e immagine tra Ottocento e Novecento: Pesaro e
Provincia*, Age, Urbino, 1980.

ZANINI, Silvia, *Adolfo De Carolis e la xilografia. Uno studio sulla
decorazione del libro tra Otto e Novecento*, Roma, Giroal, 2003.