



SEVERINI Y LA INTERNACIONALIZACIÓN DE VALORI PLASTICI

Colaboraciones y correspondencia entre 1919 y 1922

SEVERINI AND THE INTERNATIONALIZATION OF VALORI PLASTICI.
Collaborations and correspondence between 1919 and 1922

SOFÍA MAÑERO CERUTTI
Universidad Complutense de Madrid, España

KEYWORDS

Gino Severini
Valori Plastici
Carlo Carrà
Mario Broglio
Avant-garde art
L'Effort moderne
Call to order

ABSTRACT

Among all the fascicles of the Valori Plastici magazine, its issue II-III stands out. While the magazine has always been characterized by a focus on Italy, this issue focuses on French Cubist art. It is proposed here as an objective to defend, through a documentary methodology that provides the unpublished documents consulted in the Archive of 900'(MART), that it was precisely Severini who was in charge of making that issue and that with it he established a short period of relations between the artists linked to the Valori Plastici and himself, with interesting consequences for communication between the Italian and French artistic fields.

PALABRAS CLAVE

Gino Severini
Valori Plastici
Carlo Carrà
Mario Broglio
Vanguardias históricas
L'Effort moderne
Vuelta al orden

RESUMEN

De entre todos los fascículos de la revista Valori Plastici llama la atención su número II-III. Mientras que la revista siempre se caracterizó por poner el foco en Italia, este número se centra en el arte cubista francés. Se propone aquí como objetivo defender, mediante una metodología documental que aporta los documentos inéditos consultados en el Archivo del 900'(MART), que fue precisamente Severini el encargado de realizar ese fascículo y que con ello instauró un corto período de relaciones entre los artistas vinculados a los Valori Plastici y él mismo, con interesantes consecuencias para la comunicación entre los ámbitos artísticos italiano y francés.

Recibido: 25/ 07 / 2022

Aceptado: 26/ 09 / 2022

1. Introducción y Objetivos

El presente texto tiene como objetivo analizar un caso específico de conversación artística entre Italia y París entre los años 1919 y 1922. Se trata de la mantenida por el pintor italiano, pero plenamente integrado en la escena artística parisina, Gino Severini con el entorno de los *Valori Plastici*, a cuyo ámbito estético contribuyó decisivamente y conviene, en definitiva, vincularlo, tal y como aquí se defiende. Creada en 1918 por Mario Broglio, la revista de arte *Valori Plastici* daba respuesta a la necesidad de una serie de artistas, como Giorgio de Chirico o Carlo Carrà, de expresar, también por escrito, unas ideas estéticas renovadas que afloran tras la finalización de la Primera Guerra Mundial. Ideas y actitudes que surgen en parte de su desvinculación y crítica del futurismo -el movimiento de vanguardia imperante hasta el inicio del conflicto mundial al que muchos pertenecieron- y que fructifican en la citada revista, que contará desde sus inicios con el apoyo e interés de un gran número de autores y críticos pertenecientes a las esferas modernas del arte y de la literatura italianas. Las colaboraciones de algunos de estos personajes son ya sobradamente conocidas, como es el caso de Giovanni Papini, de quien, sin haber publicado nunca en la revista, se conoce su gran labor de apoyo (M. Carrà, 2001, p. 12). Aquí se presenta sin embargo la colaboración de un intelectual residente en París, que ha sido escasamente reconocida por la historiografía y que, sin embargo, resulta fundamental para la comprensión global del movimiento *Valori Plastici*.

El proyecto de Mario Broglio, que en un primer momento pretendía centrarse en la publicación periódica de la revista *Valori Plastici*, rápidamente buscará ampliar su campo de acción, proponiendo diversas exposiciones, incluso exposiciones en el extranjero, y publicaciones monográficas sobre artistas contemporáneos relevantes. Esta diversificación de objetivos incluía, como es de esperar, la comunicación con los ámbitos artísticos modernos más vinculables ideológica o estéticamente con los *Valori Plastici* italianos. Si bien es cierto que el proyecto de Broglio siempre mantuvo una línea de actuación preferentemente nacional, la comunicación con los ámbitos artísticos contemporáneos extranjeros aún queda por ser estudiada y promete ser mucho más fértil de lo que se ha venido pensando hasta el momento. El caso de Severini es posiblemente el ejemplo de comunicación con Francia más interesante precisamente por las sinergias que existen con su obra y su pensamiento artístico.

2. Metodología

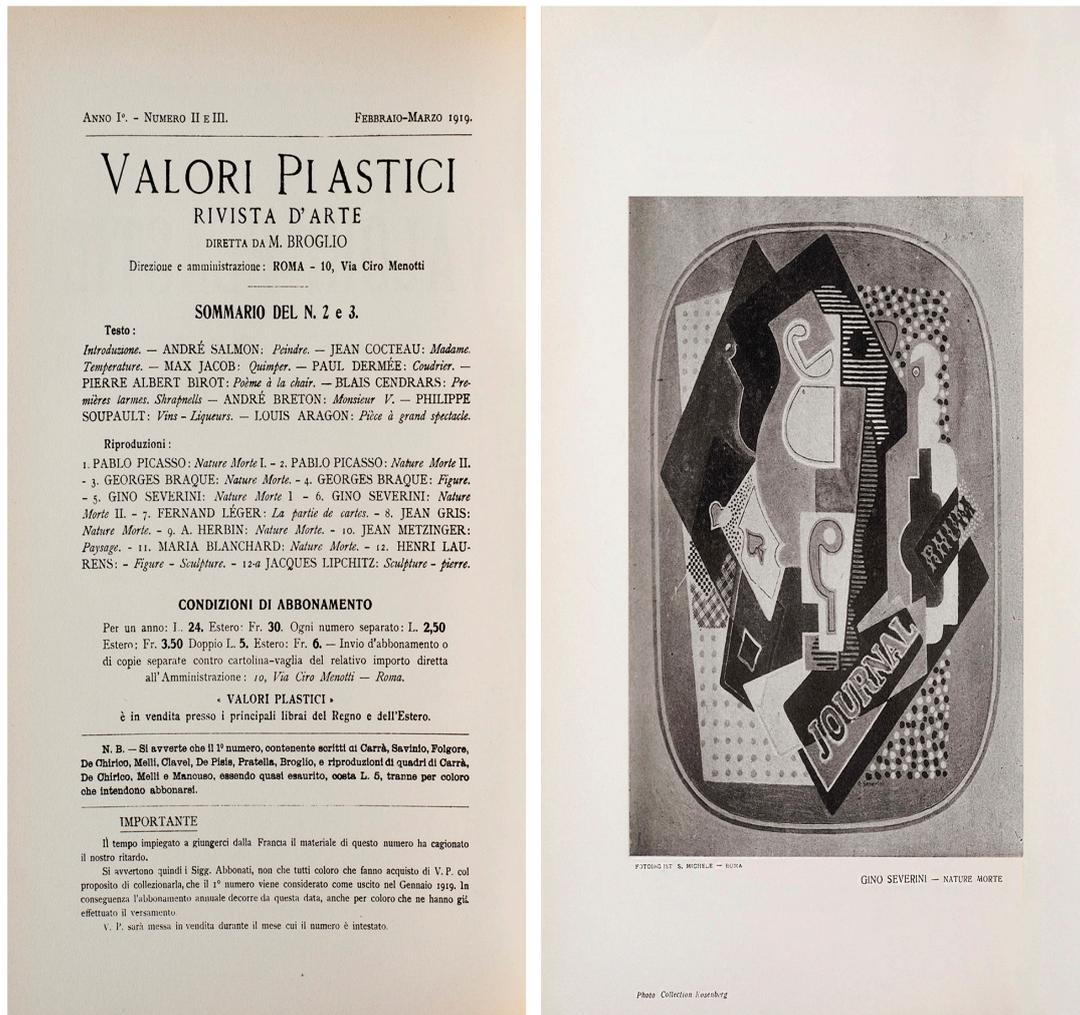
Se presenta aquí el resultado de una investigación realizada recientemente en el *Archivio del 900'* de Rovereto, donde se encuentran los documentos que cercioran la vinculación de Gino Severini con los *Valori Plastici* y, muy especialmente, con el pintor Carlo Carrà. Efectivamente, en el *Archivio* se conserva tanto el *Fondo Gino Severini* como el *Fondo Carlo Carrà*, con toda su correspondencia y otros documentos administrativos relevantes, que suponen el grueso de la aportación de este artículo, precisamente por su carácter inédito. Se trata de una documentación que apenas ha sido publicada, como se especificará más adelante, y que por lo tanto no ha sido tenida en cuenta por la historiografía que ha estudiado los *Valori Plastici* con anterioridad.

Por otro lado, otras fuentes primarias reciben también especial atención a lo largo del texto. Se trata de los escritos publicados por los artistas que nos ocupan durante el corto período de tiempo en el que *Valori Plastici* se encuentra activa, entre 1918 y 1921. Entre ellos se ha analizado una muestra importante de los artículos publicados en la revista, muy especialmente el fascículo conocido como “número francés”, central en esta investigación. También, finalmente, el escrito publicado por el propio Severini en el año 1921, *Del cubismo al clasicismo* que ha sido una fuente de especial interés precisamente por la calidad del diálogo artístico que expresa con el ámbito italiano.

3. El “número francés” y la participación de Gino Severini

De todas las entregas de la revista *Valori Plastici* hay una en particular que llama especialmente la atención. Se trata del fascículo que reúne los números II-III, correspondiente a febrero y marzo de 1919, la segunda entrega publicada hasta entonces pues el primer número, casi a modo de manifiesto, había salido dos meses antes. Quizás, en marzo de 1919 ni Broglio ni ninguno de sus colaboradores tenía una idea clara de cómo se plantearía el devenir de la revista, pero lo cierto es que comparando este fascículo

Figura 1. El "número francés" de Valori Plastici.



Valori Plastici, nº II-III, 1919. a) Sumario. b) Fuera de texto. Gino Severini: Nature morte. Fuente: Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

con el primero ya publicado por aquellas fechas y también con todos los otros que irán viendo la luz hasta 1921, año en el que la revista llega a su fin, se puede concluir que el número II-III presenta unas características propias que no volverán a repetirse nunca más.

(Figura 1) Aquella más evidente es que se trata de un número dedicado enteramente al arte francés, especialmente al cubismo, que vivía en el ámbito artístico parisino de aquella primera posguerra una reafirmación animada por generaciones más jóvenes que las de sus iniciadores. Se ha aludido ya a la vocación principalmente nacional de Broglio, vocación que se cumple en todos los otros números de la revista, dirigidos a dar a conocer el arte italiano del momento, aunque sin descartar colaboraciones puntuales de escritores o artistas extranjeros. El "número francés" o "número cubista", pues así suele ser denominado por la historiografía, presenta, sin embargo, únicamente textos escritos por escritores franceses, entre los que puede resaltarse a algunos autores especialmente importantes en el ámbito de la vanguardia francesa como Jean Cocteau, Paul Dermée o André Breton. Las reproducciones de obras de arte corresponden todas ellas a obras cubistas realizadas en el entorno artístico de París. Entre ellas pueden destacarse dos reproducciones identificadas como *Nature morte* de Pablo Picasso y otras dos de George Braque, en ese caso *Nature morte* y *Figure*. Fernand Léger, Juan Gris y otros artistas cuentan también con reproducciones aisladas en este número. Llama la atención el hecho de que Gino Severini, quien en los años anteriores al conflicto mundial había desarrollado una amplia producción artística vinculable al cubismo, cuenta con dos reproducciones en este fascículo, sendas *Nature morte*, cada una a página completa y dispuestas justamente a continuación de las citadas ilustraciones Picasso y Braque; una atención idéntica a la prestada a estos que se antoja poco proporcionada a su consideración comparativa con los ya por entonces sacrosantos maestros del cubismo. La nacionalidad italiana

del pintor no parece, además, razón suficiente para justificar su amplia presencia dentro de las reproducciones del fascículo.

Por otro lado, se puede asegurar con facilidad que todos los artistas que publicaron obra en el número estaban vinculados a la *Galerie de L'Effort moderne*, galería de arte creada en el año 1910 por Léonce Rosenberg que precisamente en estos años de posguerra se postulaba como una de las grandes defensoras del cubismo. De hecho, todos los clichés de las obras reproducidas, 13 en total, fueron cedidos por el galerista, tal y como se especifica en los pie de página: *Photo. Collection Rosenberg*, incluidos los de las obras de Severini. No existe participación alguna de Rosenberg en ningún otro fascículo y, sin embargo, en este número en particular, ésta es tan importante que se llega hasta el extremo de que todas las imágenes publicadas fueron cedidas por él; Rosenberg debe, pues, ser tomado como un actor fundamental para entender las particularidades del fascículo.

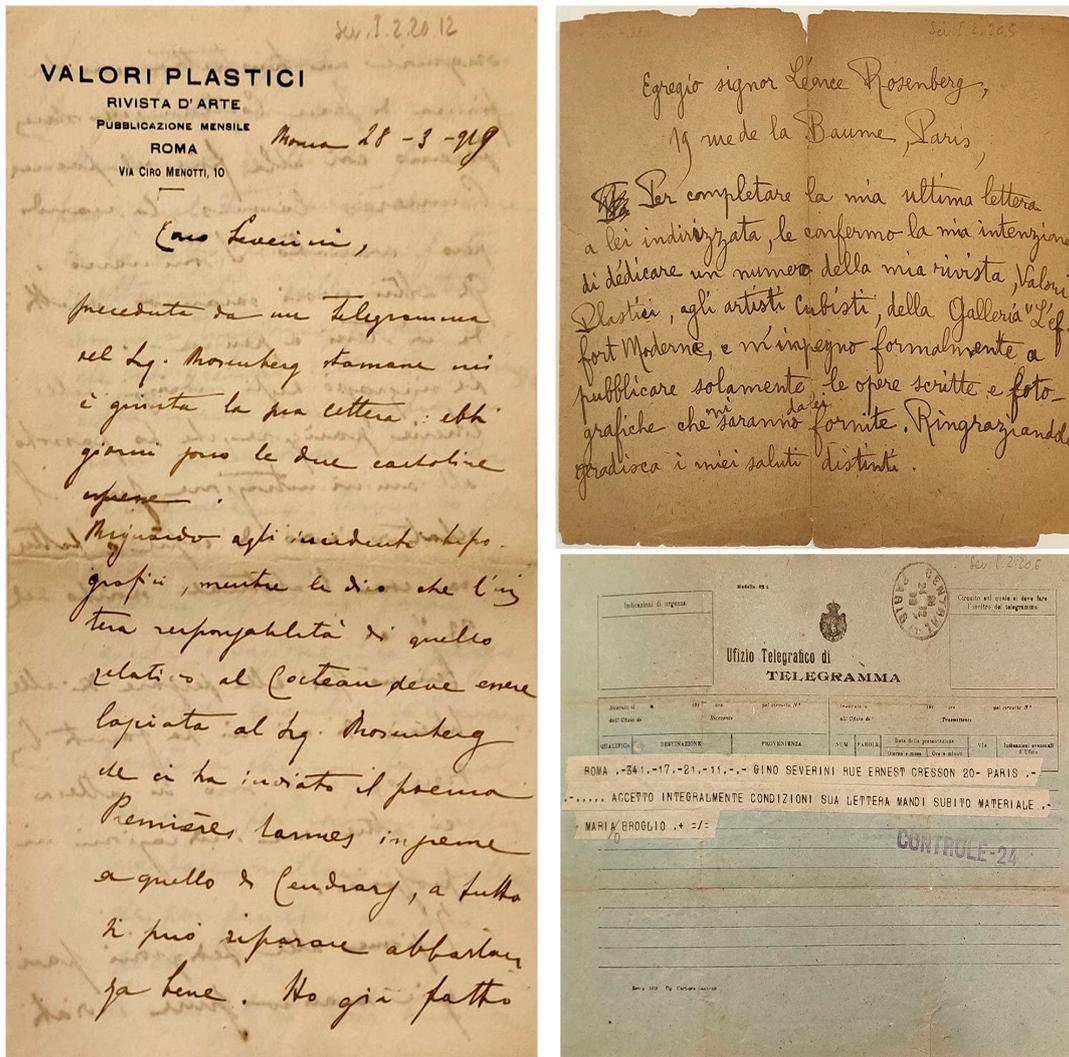
El hecho de que se trate de un número volcado únicamente al ámbito francés, junto a esta particular participación de Rosenberg, son, como se ha dicho, características específicas de este número que no vuelven a repetirse, pero hay otras de carácter más técnico que lo separan de igual manera del resto de las entregas de la revista. El planteamiento gráfico es distinto, la disposición de los textos y las imágenes difiere de los otros números y hay decisiones en cuanto a la tipología de letra y a la colocación de los títulos que indica que es otra mano, y no la de Broglio, la que ha pensado y organizado el fascículo.

La conclusión que se pretende justificar en esta primera parte del artículo es que fue precisamente Gino Severini, contacto preferente de Broglio en Francia, así como de Carrà y del resto de antiguos futuristas, quien tomó las riendas para la elaboración de este peculiar “número francés”, lo cual explica, entre otras cosas, la colaboración de Rosenberg, conocido suyo, y la publicación de dos de sus obras en él (Casini, 2017, p. 29). Severini había participado en el movimiento futurista en los años previos a la guerra, si bien desde la distancia, pues su residencia ya estaba para entonces asentada en París. La lejanía no supuso un problema, pues Severini supo aprovechar los beneficios de vivir en la gran ciudad y colaboró al mismo tiempo con las tendencias vanguardistas francesas, especialmente las vinculadas al cubismo, movimiento claramente imperante antes del conflicto, pero sin romper nunca sus lazos con Italia. Sus obras realizadas durante los años anteriores al conflicto mundial presentan una estética que es futurista en la búsqueda de dinamismo y en la utilización del color, pero que mantiene los principios constructivos del cubismo. En 1912, su interés por acercar los ámbitos italiano y francés se hacía patente por primera vez al convertirse en el organizador de la primera exposición de artistas futuristas en París, en la Galería Bernheim-Jeune.

Su colaboración con la revista de Broglio puede entenderse como un nuevo intento de proponer un acercamiento entre los dos países, en este caso ya no entre los ámbitos cubista y futurista sino entre el cubista y el de las nuevas tendencias de vuelta a la figuración que se estaban comenzando a teorizar en *Valori Plastici*. Esta participación puede rastrearse si se consulta la correspondencia de Severini del año 1919, que deja clara la implicación del artista en la realización del fascículo; del “número francés”. Sin embargo, ha sido muy poco tenida en cuenta por la historiografía, que continúa, salvo en muy contadas excepciones, asegurando que fue Broglio o incluso Rosenberg el responsable de aquella entrega, lo que no ha facilitado el estudio de una de las líneas de comunicación más importantes entre los *Valori Plastici* y el ámbito francés, la protagonizada por Severini; una circunstancia que justifica la importancia que se da aquí a este llamativo documento. La correspondencia entre Severini y Broglio ha sido, de hecho, publicada únicamente por Piero Pacini en un corto artículo en el que se denuncia que la participación de Severini en los *Valori Plastici* debía por fuerza ser mayor de la que se piensa (Pacini, 1981). Maurizio Fagiolo dell'Arco indica también brevemente que Severini ayudó a Broglio en la realización del artículo, al igual que hace Paolo Fossati, sin duda el autor que más ha escrito sobre la revista (Fossati 1998; 1981). También resulta necesario resaltar la existencia de correspondencia entre Severini y Carrà, tampoco analizada respecto a esto con acierto, a pesar de dar muchas claves acerca del tipo de aproximación que Severini estaba buscando con Italia, aunque sí está publicada parcialmente en el anexo de una recopilación de cartas entre Ardengo Soffici y Carrà (Fagone, 1983).

Como se venía indicando, la lectura de la correspondencia Broglio-Severini no deja ninguna duda acerca de la implicación del artista. Aun así, su relación parece puramente laboral y probablemente

Valori Plastici, nº II-III, 1919. a) Sumario. b) Fuera de texto. Gino Severini: Nature morte. Fuente: Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



a) De Broglio a Severini, 28/3/1919, participación de Cocteau, Rosenberg, Picasso, Braque, Léger (Sev. I.2.20.12) b) De Broglio a Rosenberg, 12/1918, solicitando participación (Sev. I. 2. 20.5) c) De Broglio a Severini, 24/12/1918, aceptando condiciones (Sev. I. 2.20.6) sucede después de que Giovanni Papini, cuyo paso por el futurismo había sido especialmente corto pero suficiente para conocer a los artistas vinculados al movimiento como es el caso de Severini, haya recomendado al pintor buscar contactos editoriales en Roma, ciudad desde la que operaba Broglio (Sev. I. 2. 76, 1-7). Roma era, según Papini, la única ciudad que mantenía algo de actividad cultural tras el paso de la guerra y el fin de la publicación de las revistas vinculadas al futurismo, entre las cuales Lacerba había sido editada por el propio Papini. No se conserva la primera correspondencia entre Broglio y Severini y por lo tanto no podemos conocer con exactitud cuáles fueron las razones que llevaron a Broglio a decidirse por Severini para una tan importante colaboración, pero la primera carta consultada que Broglio envía al pintor indica que el número francés ya le había sido encargado y que éste había tomado la decisión, por sus contactos en París, de que se tratase de un número "cubista". Severini queda encargado de ponerse en contacto con los escritores que publicarían en el fascículo y de recibir sus contribuciones. Da la impresión, debido a la inseguridad constante que Broglio demuestra en sus cartas sobre la viabilidad del proyecto de Severini, de que acaba siendo responsabilidad del pintor incluso asegurar una mínima difusión en París una vez publicado el número. Conservamos, en todo caso, las cartas escritas por aquellos escritores y poetas que publicarían en el fascículo que avalan que, efectivamente, este número era responsabilidad única de Severini, manteniéndose Broglio como coordinador únicamente en caso de necesidad (Figura 2).

En relación con los artistas cuya obra debía reproducirse en el número, y también para facilitar la difusión y venta de la revista en Francia, Severini le indica a Broglio que la mejor opción es ceder a Rosenberg la exclusiva: en el mejor de los casos, Rosenberg podría asegurar la venta de la revista en los lugares donde mantenía influencia.

El propio Broglio, ya bastante agobiado por los retrasos que empieza a sufrir el número, escribe a Rosenberg informándole que, de aceptar participar en el fascículo y facilitar su venta, la revista se comprometería a publicar únicamente las obras artísticas que él considerase oportunas. Rosenberg responde en términos algo confusos a Severini, no parece tener mucha confianza en la propuesta de Broglio, y le pide al pintor que le explique por teléfono en qué consiste su proyecto. Acepta finalmente hacerse cargo de enviar las reproducciones de las obras que él considere oportunas a Roma pero lo hace con lentitud y acaba por exasperar a un ya bastante enfadado Broglio, que sin duda toma la decisión, tras publicar por fin y con retraso este número doble, de no volver a publicar nuevas entregas de estas características, quizás demasiado ambiciosas para una revista emergente como era por entonces *Valori Plastici*.

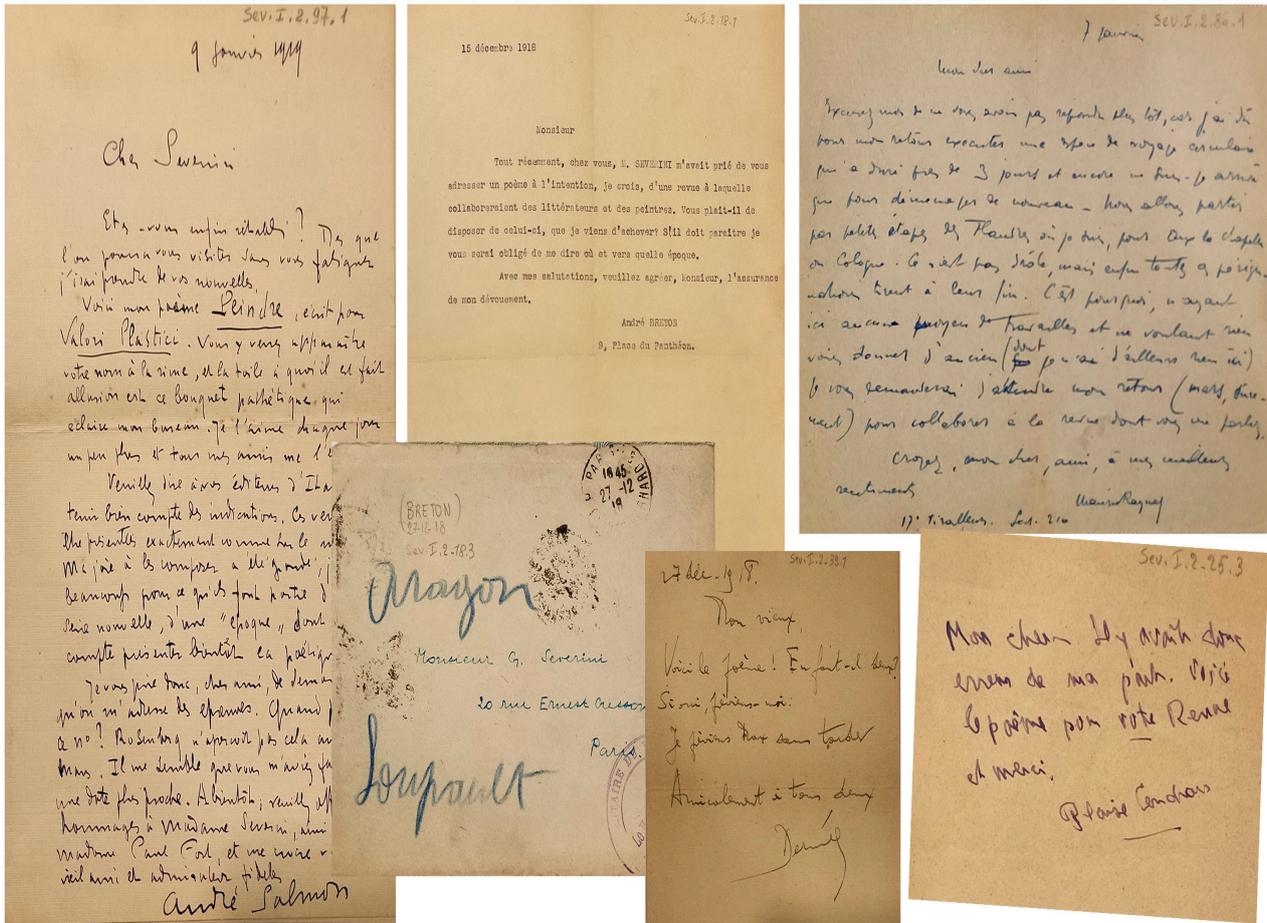
La voluntad internacional del editor, sin embargo, permanecerá, aunque con características distintas. En cierta manera, si bien no había conseguido el éxito esperado, el número cubista había alcanzado algunos de sus objetivos, y la revista encontraría un hueco en Francia para su difusión desde entonces. Colaboradores de aquel número se acabarían convirtiendo en asiduos, como es el caso de Maurice Raynal permitiendo, junto a otros escritores de distintas nacionalidades, que la revista mantuviese siempre una mirada internacional. Especialmente relevante resulta a este respecto la creación de una edición internacional de la revista, que proponía una traducción al francés de los mismos textos que se publicaban en italiano en la edición original, y que responde al hecho de que se mantuvo el interés por la revista en el extranjero tras la publicación del número llevado a cabo por Severini. La importancia de esta edición en francés -lengua franca todavía por entonces- de prácticamente todos los fascículos de *Valori Plastici* es fundamental para entender su difusión en Francia, pero también para rastrear su difusión en otras zonas de Europa como Alemania o la misma España.

4. El retorno a la geometría

La documentación conservada en el *Archivio del 900'* y que se propone parcialmente aquí, desvela las dudas que pudiesen existir sobre el número II-III de *Valori Plastici*, aclarando el tipo de participación que tuvo en él Severini y también la voluntad inicialmente abierta a la participación de otras vanguardias artísticas y de otros ámbitos modernos europeos con la que Broglio había decidido pensar su proyecto editorial. Severini, y esto debe ponerse en valor, fue capaz de reunir a una extraordinaria nómina de colaboradores, artistas y autores de gran relevancia dentro de las esferas culturales parisinas y de convencerles de la importancia de una buena difusión de su obra y sus ideas en Italia, tan aislada en aquel momento, salvo por unas pocas, pero imprescindibles excepciones, del resto de Europa. De hecho, Pierre Albert-Birot, André Breton, Cendrars Blaise, Paul Dermée, Maurice Raynal y André Salmon mantuvieron correspondencia con Severini debido al envío de sus participaciones para *Valori Plastici*, algo que muy pocos artistas italianos del momento habrían podido conseguir con facilidad (Figura 3). De Chirico, colaborador de la revista desde sus inicios y cuya obra e ideas estéticas habían sido fundamentales para cohesionar en el año 1918 al grupo que participaría del proyecto de Broglio, había vivido en París antes de alistarse en el ejército italiano en el año 1915 con motivo del inicio de la guerra y mantenía con dificultad, en el año 1919, algunos contactos allí, cada vez más aislados y conflictivos, como es el conocido caso de su relación con André Breton. Su hermano Alberto Savinio procuraría retomar esos contactos parisinos con bastante éxito, pero ya en años posteriores a los que nos ocupan. El pintor Ardengo Soffici, ya citado anteriormente, había vivido antes de 1914 con intensidad el ambiente artístico parisino, acercándose él también al cubismo, pero había tomado la difícil decisión de volver a Italia, convencido por Papini de que era necesario revitalizar la esfera cultural de Florencia, ciudad natal tanto del escritor como del pintor.

Era pues Severini el único artista sensible a estas nuevas tendencias artísticas que continuaba viviendo en París y quizás por ello tomó conscientemente la decisión de que era responsabilidad suya reavivar los contactos artísticos entre Italia y Francia. Su correspondencia relativa a los años 1919 y 1922, más allá de aquella que mantuvo con Broglio, que como se ha indicado presenta un carácter principalmente profesional, indica este espíritu abierto de Severini, en el que se hace evidente su necesidad de comunicar a los artistas italianos todo aquello que está sucediendo en Francia y prestar su ayuda en todos aquellos proyectos en los que fuera necesaria, al igual que había venido haciendo en su etapa futurista. También, por supuesto, de participar en la medida de lo posible en los proyectos italianos afines a sus intereses.

Figura 3. Correspondencia dirigida a Gino Severini con contribuciones para el “número francés”.



a) De A. Salmon a Severini, 9/1/1919 (Sev.I.2.97.1). b, c) De A. Breton a L. Rosenberg, 15/12/1918 (Sev. I.2.18.1) y a Severini (sobre), contribuciones de Soupault y Aragon (Sev.I.2.18.3). d, e, f) De M. Raynal, 7-1-1919, P. Dermésée, 27/12/1918, y B. Cendrars, 21/1/1919, a Severini (Sev.I.2.86.1; Sev.I.2.39.1; Sev.I.2.25.3)

Sirva su correspondencia con Carlo Carrà, que aunque no es especialmente abundante está llena de afecto por su colega, como ejemplo de la interesante labor de acercamiento entre ambos ambientes culturales realizada por Severini en estos años. Su correspondencia da inicio en julio de 1912, momento en que los dos participaban con entusiasmo del futurismo. Con el paso de los años, ambos tomaron la decisión de abandonar el futurismo y lo hicieron, si bien no de manera conjunta, sí en consonancia, como demuestra su correspondencia de 1916, en la cual Severini le comenta a Carrà: “Como sabrás, yo también estoy fuera del grupo y ¡hago de futurista por mi cuenta!... Creo que hemos tardado demasiado en dar este paso...” (Car. I. 133.15). Carrà, en el año 1916 estaba lejos de hacer de futurista por su cuenta: había comenzado a trabajar en una estética personal que supuso una ruptura radical con su obra anterior, el denominado periodo *Antigrasioso* y que desembocaría de manera natural en los *Valori Plastici* una vez hubo conocido a De Chirico. Severini, a pesar de su colaboración con la revista, seguía, sin embargo, muy vinculado e interesado en seguir participando de los ambientes de vanguardia, algo que choca en un primer momento con la ruptura de Carrà, pero su amistad y el interés mutuo en la producción artística del otro se mantiene también en este momento de cambio. La sinergia entre las ideas estéticas de ambos pintores volverá muy pronto, pues no debe olvidarse que Severini publicaría en 1921 uno de los textos más importantes que teorizan desde Francia la denominada “llamada al orden”: *Del cubismo al clasicismo (estética del compás y del número)*.

La “llamada al orden” fue sin duda un concepto de gran éxito historiográfico, que fue acuñado por Jean Cocteau en el año 1926 (Cocteau, 1926) -escritor que por cierto contaba con un poema en el “número francés”- y que está sufriendo en la actualidad numerosas revisiones al considerar muchos autores que no define con exactitud los procesos de interés hacia lo clásico que se estaban desarrollando fuera de Francia, en otras partes de Europa como es el caso de Italia. La variedad de sus manifestaciones y de los espacios en que se desarrolló, así como el carácter discontinuo de sus diferentes aspectos, hacen de esta tendencia hacia el orden un fenómeno especialmente complejo que debe ser analizado de forma pormenorizada en cada caso, evitando en la medida de lo posible las generalizaciones.

Sin duda, antes de la publicación del famoso texto de Cocteau, los procesos de vuelta a la figuración en contraposición a una vanguardia ya pasada eran muchos y muy interesantes en Francia. El propio Picasso, como es sabido, estaba pensando en estas cuestiones ya desde el año 1917, el mismo año en el que el término *rappel à l'ordre* aparecía expresado en el escrito de Apollinaire *L'Esprit Nouveau et les poètes*. Dos años después, con motivo de una exposición de Braque en la galería *L'Effort Moderne*, el término volvía a aparecer en boca del crítico Roger Bissière y se difunde en el ambiente de la Galería lo suficiente como para que no le fuese en absoluto ajeno al pintor italiano (Pontiggia, 2005, pp. 125-126). La temprana teorización a finales de 1921 de la tendencia al orden por parte de Severini es en todo caso reseñable por su extensión y por la claridad de las ideas que se presentan, y más aún cuando se pueden documentar, como se está argumentando, contactos claros con el ámbito italiano de los *Valori Plastici*, pionero en este giro hacia lo clásico rastreable en toda Europa. De hecho, los primeros cuadros metafísicos de De Chirico fueron realizados antes de la Primera Guerra Mundial, si bien sin el amparo del ámbito artístico italiano, y Carrà ya estaba investigando el arcaísmo en la pintura desde el año 1916, con un corto período intermedio ya mencionado que marcó el paso del futurismo a la época que nos ocupa. El mismo año de publicación del primer número de la revista, noviembre de 1918, con una serie de artículos que dejan ya muy claros sus intereses, indica que en Italia el giro hacia lo clásico sucedió de una forma especialmente temprana.

En 1921, justo antes de que Severini publicase su libro, Waldemar George declaraba su interés por conocer el texto en el nº 9 de la revista del grupo purista *L'Esprit Nouveau* con las siguientes palabras: "(...) Severini, cuyas investigaciones teóricas son ya resultados apreciables. Los menos ambiciosos cuadros de Severini son piezas cumplidas, con una rara preocupación de perfección. Esperamos con impaciencia la publicación del libro que nos descubrirá posiblemente el secreto de su éxito" (George, 1921, pp. 1023-1037) (Figura 4). "El retorno a la geometría" sobre el que Severini se expresa en *Del cubismo al clasicismo* es de hecho la forma individualizada en la que el artista está teorizando aquella tendencia que ya se percibía en el aire en Francia en ámbitos como el anteriormente descrito de *L'Esprit Nouveau* y que estaba afectando espacialmente a su obra. Sin embargo, las claves y los términos en los que plantea su reflexión tienen mucho de italiano y coinciden con las ideas que estaban siendo defendidas por los *Valori Plastici* desde hacía ya unos años. Su título hacía referencia al texto publicado por Kasimir Malevitch en 1915, *Del cubismo al Suprematismo* y buscaba posicionar, al igual que hizo el artista ruso, al cubismo como el desencadenante de una nueva idea pictórica, en este caso basada en la geometría y las matemáticas, que son en cierto sentido las bases científicas para el nacimiento de un realismo (San Martín, 1993, pp. 9-10). El escrito, tal y como se aprecia en su subtítulo "estética del compás y del número", tiene un enfoque especialmente técnico y aborda con gran énfasis una idea principal: la necesidad de volver al oficio.

A través de una descripción detallada de las herramientas conceptuales del oficio de pintor, tales como la perspectiva, la composición o la línea, y de las técnicas que le son propias como la elección de aglutinantes, la fabricación de barnices y colores o la preparación del lienzo, Severini explica en su obra cómo debe ser el proceso de creación de una obra de arte:

Esta etapa de construcción, que podríamos llamar la fase del compás, del transportador y de la escuadra, puede parecer árida al profano que no comprende la belleza del andamiaje; pero es, muy al contrario, apasionante en grado sumo, y al mismo tiempo importantísima. (...) El método de trabajo que acabo de trazar es, en líneas generales, el de todos los maestros, desde la antigüedad más remota hasta Poussin. (Severini, 1921, pp. 145-146)

Figura 4. Gino Severini clasicista en el ámbito de l'Effort Moderne

UNE EXPOSITION DE GROUPE⁽¹⁾

PAR
WALDEMAR GEORGE

BRAQUE — CSAKY — GLEIZES — GRIS — HAYDEN — HERBIN — JEANNERET
— LAGUT — LAMBERT — LAURENS — LÉGER — MONDRIAN — METZINGER
— OZENFANT — PICASSO — SEVERINI — SURVAGE — VALMIER.

I

En réunissant à la Galerie de l'Effort moderne les œuvres des principaux peintres cubistes, M. Léonce Rosenberg nous a fourni une occasion nouvelle de juger l'ensemble d'un mouvement qui triomphe aujourd'hui de ses plus redoutables adversaires et dont l'importance historique n'échappe aux yeux de personne. Nous pourrions rendre compte de la présente exposition sans commenter les œuvres et sans entreprendre une étude du cubisme, considéré comme un mode de figuration. Au risque de paraître oiseux et de nous redire, nous préférons renoncer à cette méthode afin de faciliter au public la « lecture » des tableaux qui trop souvent encore passent pour d'indéchiffrables hiéroglyphes. Tant que les peintres n'auront pas renoncé à la représentation, le public aura le droit de connaître non seulement le mécanisme des œuvres, mais aussi leur signification.

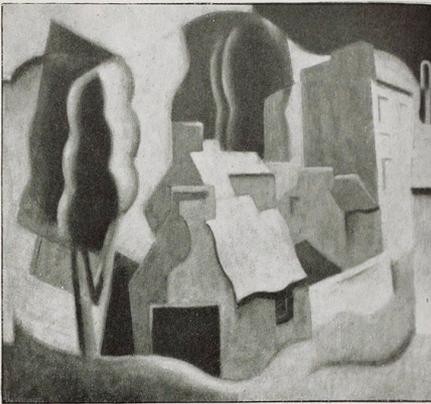
II

La technique cubiste détermine l'aspect extérieur des œuvres. L'esthétique cubiste régit le processus créateur, l'inspiration et la méthode de travail des peintres.

Un tableau cubiste ne forme pas un espace proprement dit, mais une surface qui se substitue à un espace. Le peintre cubiste exprime cet espace circonscrit dans sa forme organique sans tenir compte de sa position par rapport à l'angle visuel du spectateur. L'image qu'il nous procure ainsi d'un objet ou d'un groupe d'objets est plus complète que celle fournie par un impressionniste.

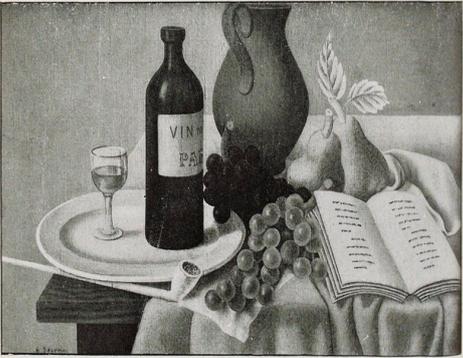
Tandis que tous les peintres depuis la Renaissance tenaient la couleur pour un moyen de traduire l'éclairage auquel ils soumettaient leurs modèles, les cubistes procèdent par localités. Ils s'efforcent de soustraire les objets qu'ils peignent aux effets d'une lumière extérieure au tableau.

(1) Galerie de l'Effort Moderne.



METZINGER

Collection Léonce Rosenberg



SÉVERINI

Collection Léonce Rosenberg

W. George, Une exposition de groupe (Galerie de l'Effort Moderne), L'Esprit Nouveau, n° 9, 1921, 1023-1037. Páginas: 1023 y 1034. Fuente: Gallica Bibliothèque nationale de France.

A lo largo de su texto, además, Severini lamenta en su obra que los nuevos artistas han olvidado todo aquello, la mismísima base de su oficio, y ya solo buscan la originalidad: “Las causas del desorden artístico en que hemos caído están en la ausencia de medios verdaderamente serios que se da entre los pintores” (Severini, 1921, p. 149). Giotto toma protagonismo como artista eterno que debe inspirar lo moderno y Cézanne, quizás en un intento de dejar claro su alejamiento del cubismo, recibe duras críticas, aunque su búsqueda de lo esencial sigue siendo motivo de valoración positiva.

En 1916, de hecho, Carrà había publicado el artículo “Partala su Giotto” en la revista *La Voce*, texto fundamental no solo por la importancia que la valoración del artista florentino tenía en un contexto aún futurista sino porque llamó la atención de todos aquellos pintores y escritores que acabarían formando el grupo de *Valori Plastici* (C. Carrà, 1919). Se trata del primer escrito publicado en Italia donde se manifiesta ya de una manera clara la posibilidad de que la recuperación de episodios del arte antiguo y del Renacimiento pueda resultar de interés para los artistas modernos. Traer brevemente aquí algunas de las ideas fundamentales que quedan expresadas en el texto de Carrà podrían ayudar a entender la publicación posterior de Severini. En efecto, al inicio de su texto, Carrà comenzaba afirmando que “Admiro la osamenta cubística de sus pinturas, que tomo como conjuntos plásticos”. El pintor se estaba fijando en aquellos elementos de la pintura del florentino que puedan servirle a él mismo como esquema compositivo: “Yo comprendo la pintura de Giotto, porque mi ideal pictórico comprende aquella pintura” (C. Carrà, 1919, pp. 161). La plasticidad, la importancia de la línea limpia y los volúmenes, la austeridad y la simplicidad son en este sentido para Carrà la base de toda pintura clásica producida en cualquier época, sea anterior o posterior a Giotto y lo único que garantiza que la obra resultante sea, en efecto, clásica y no una mera imitación clasicista: “Detesto todas las imitaciones, los falsos clasicismos, que no son más que

cobardía espiritual y ganas de parecer profundos con poco gasto (...) He superado todas las estéticas; y no tengo ninguna intención de manipular sistema alguno”(C. Carrà, 1919, p. 64). Con toda seguridad, debido a la elección consciente que hace en su *Del cubismo al clasicismo* de Giotto como el artista eterno en el que hay que fijarse para proponer una vuelta a la geometría que sea honesta, Severini lo había leído en su momento.

Poco después, en 1919, y ya en las páginas de la revista *Valori Plastici*, De Chirico publicaría otro artículo fundamental para la definición del grupo, “Il ritorno al mestiere”, donde su defensa del oficio del pintor, que debe prepararse los lienzos y las pinturas y que debe aprender primero a copiar bodegones, luego esculturas y solo después atreverse a ser original, preconiza claramente muchos de los argumentos que Severini utilizaría tan solo dos años después:

Ya es un hecho evidente: los pintores investigadores que desde hace medio siglo se afanan y se desviven por inventar escuelas y sistemas (...), vuelven hoy prudentemente y con las manos extendidas hacia un arte menos atestado de trucos, hacia formas más concretas y claras. (De Chirico, 1919, p. 15)

La defensa de la perspectiva y la importancia de la composición, así como una valoración mística de la línea, todos ellos argumentos presentes en el texto de Severini, son también conceptos que se repiten incansablemente en los textos de estos artistas durante los años 1919 y 1920, muy especialmente en *Classicismo pittorico*, artículo de De Chirico publicado en la revista *La Ronda* en julio de 1920 y conforman en su conjunto los “valores plásticos” que tanto les representan. En definitiva, si bien fruto de una larga investigación personal, las ideas que Severini defiende en su texto lo vinculan inevitablemente al ámbito italiano de los *Valori Plastici*.

5. La conversación artística con Italia

Severini, una vez publicado su libro, le escribe a Carrà: “Si en las ideas generales, y en los medios técnicos que yo indico existe la posibilidad de poner de acuerdo a todos los pintores que quieren hacer un poco más que pintura, y que quieren en definitiva alcanzar el arte de la pintura, me considero contento. Mientras tanto en París no se deja de repetir la necesidad de la regla, del método, en el arte.” Continúa, sin embargo, una crítica a todos aquellos pintores que en Francia afirman según él querer volver al orden, pero que ni siquiera conocen los instrumentos y no tienen las bases geométricas que él estima tan importantes para hacerlo: “No conocen ni siquiera las bases de un círculo cromático. En definitiva, el caos y la anarquía reinan aquí como el año pasado y antes” (Car. I. 133. 16). De hecho, una de sus cartas a Carrà, la Car. I. 133. 17, trata específicamente sobre el círculo cromático: tras haber conocido el llamado “círculo cromático de Ogden Rood”, Severini se lo remite a Carrà, acompañado de una larga explicación del mismo, insistiendo igual que en las cartas anteriores acerca de la necesidad de que los artistas se valgan de los instrumentos geométricos apropiados, cuyo dibujo incluso incluye en algunas de las páginas (Figura 5). Refiriéndose a Albert Gleizes, quien se había mostrado a favor de las ideas propuestas en el libro de Severini pero que había criticado que se tuviera la representación figurativa como necesario en la pintura, el artista italiano le dirige su crítica insistiendo en que los cuadros de Gleizes continúan siendo “simples equilibrios de líneas y colores” precisamente porque se niega a volver a la representación de lo real: “El arte plástico es un modo de representación. Si no se cae en las artes decorativas” (Car. I. 133. 16).

Consultando su correspondencia con Carrà, no existe duda alguna de que el Severini de “El retorno a la geometría” de los años 1921 y 1922 se estaba fijando con insistencia en el ámbito italiano de los *Valori Plastici* que estaba protagonizando muy especialmente Carrà y no tanto en el ambiente parisino contemporáneo. Específicamente, como él mismo comenta, se siente también especialmente cercano a Ardengo Soffici. Es por ello que le escribe a Carrà en el año 1922 a raíz, todavía, de la publicación de su libro:

Quizás podamos servir de centro [Carrà, Soffici y él mismo], reagrupar y ordenar las aspiraciones que tienden todas hacia aquello que se llama, de un modo demasiado elástico, la regola. En relación con la regola mi opinión es que no hay más que una, la de los italianos; la estética italiana tiene que

mucho más centradas precisamente en los artistas del *Trecento* italiano como Giotto y Masaccio, mantenía Carrà, que durante el año 1919 y el siguiente, desarrolló un amplio artículo publicado en cuatro partes a lo largo de los fascículos de *Valori Plastici* que llevaba por título “Il rinnovamento della pittura italiana”². Severini participó con ilusión de esta renovada confianza en la propia tradición artística que se estaba llevando a cabo en Italia y lo hizo, en realidad, con enorme premura a través de la realización de una obra paradigmática por haber sido realizada en el año 1916 durante su etapa todavía cubista, que se adelanta a toda la teorización posterior de su “Retorno a la geometría”. *Maternità* se inspira en las *Madonne col bambino* del arte toscano del *Quattrocento* y fue realizada por el pintor con motivo del nacimiento de su hija. Se trata de una obra aislada dentro de la producción del artista, que por las características especiales en las que fue concebida no pretende servir de manifiesto para ningún cambio estético, y quizás precisamente de ahí provenga su fuerza. Sus obras realizadas a partir del año 1921, con una clara predominancia de los personajes de la *commedia dell’arte* italiana, sí acompañan con claridad los preceptos que él mismo estaba defendiendo por escrito y debe señalarse que, de la misma manera que sus ideas se acompañan a las del ámbito de los *Valori Plastici*, sus obras encajan al mismo tiempo también dentro del proceso de vuelta a la figuración que en Francia estaban practicando antiguos vanguardistas, artistas como Picasso o André Derain, quien disfrutaba de la misma manera que Severini representando arlequines y pulcinellas.

6. Resultados y Conclusiones

La implicación de Gino Severini en los *Valori Plastici* y el diálogo que establece entre los ámbitos artísticos francés e italiano durante los primeros años de la primera posguerra es, como se ha podido ver, especialmente relevante a la hora de estudiar los intereses y la obra del artista durante este período. Su publicación *Del cubismo al clasicismo*, texto que, aun siendo muy original, bebe de escritos e ideas ya aparecidos en la revista italiana, así como su diálogo con uno de los mayores exponentes del arte moderno italiano del momento, Carlo Carrà, indican hasta qué punto Severini se estaba fijando en todo lo que sucedía en su país natal. Paradigmática dentro de todo este contexto resulta la realización del número II-III de *Valori Plastici*, entrega que, como se ha podido comprobar, fue enteramente asignada a Severini por parte de Mario Broglio, editor de la revista, quien reconoció en él al artista que mejor podía actuar de nexo en las esperadas relaciones entre la publicación italiana y los ámbitos modernos de París, en este caso, muy especialmente el cubista que se estaba desarrollando vinculado a la Galería *L’Effort Moderne*. Esta colaboración, tan específica como significativa, merece una mayor atención, precisamente por las interesantes consecuencias que tuvo en las relaciones entre ambos ámbitos artísticos; a ello se ha aplicado esta investigación que forma parte de una más amplia sobre la difusión de los *Valori Plastici* en París y en otras escenas europeas.

Específicamente, queda definido con exactitud en “Sull’arte Metafisica”, aparecido en el fascículo 4-5 del año 1919, pp. 15-18.

² Publicado a lo largo del año 1919 e inicios del año 1920, este enorme artículo teoriza el concepto acuñado por Carrà de *Italianismo artistico*, utilizado para referirse al carácter eterno de la tradición artística italiana.

Referencias

- Carrà, C. (1919-1920). Il rinnovamento della pittura in Italia. *Valori Plastici*, [cuatro entregas] -1ª nº 11-12, I, 1919; -2ª nº 1-2, II, 1920; -3ª nº 3-4, II, 1920; -4ª nº 5-6, II, 1920.
- Carrà, C. (1919). *Pittura metafísica*. Valecchi Editore. Edición en castellano: Carrà, C. (1999). *Pintura Metafísica*. Traducción Xavier Riu. El acantilado.
- Carrà, M., Fagone, V. (Ed.). (1983). *Carlo Carrà-Ardengo Soffici. Lettere 1913-1929*. Campi del sapere/Feltrinelli.
- Carrà, M. (Ed.). (2001). *Il carteggio Carrà-Papini. Da Lacerba al tempo di Valori Plastici*. Skira. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.
- Casini, G (2017). Gino Severini e Léonce Rosenberg: uno scambio commerciale e intellettuale per la difesa dell'arte moderna, 1917-21. *Ricerche di storia dell'arte*. Carocci editore.
- Cocteau, J. (1926). *Le Rappel a l'Ordre*. París: Librairie Stock.
- De Chirico, G. (1919). Il ritorno al mestiere. *Valori Plastici*, 11-12, I, pp. 15-19.
- De Chirico, G. (1919). Sull'arte metafísica. *Valori Plastici*, 4-5, I, pp.15-18.
- Fagliolo dell'Arco, M. (1991). *Classicismo pittorico. Metafísica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*. Costa & Nolan.
- Fossati, P. (1981). "*Valori Plastici*" 1918-22. Giulio Einaudi.
- Fossati, P., Ferraris, P., Velani, L. (Ed.). (1998). *Valori Plastici, XIII Quadriennale*. Skira.
- George, W. (1921). Une exposition de groupe. *L'Esprit Nouveau*, nº 9, pp. 1023-1037.
- Lahuerta, J. J. (Ed.). (1990). De Chirico, G. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Pacini, P. (1981). Intorno al numero cubista di Valori Plastici. *Critica d'arte* 175/177.
- Pontiggia, E (2005). *L'enigmatico classicismo. Il ritorno all'ordine in Europa (1919-1925)*. Abscondita, Carte d'Artisti.
- Severini, G (1921). *Del cubismo al classicismo (estética del compás y del número)*. En San Martín, F.J. (Ed.). (1993). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Documentación del Archivo del 900' (MART)

Fondo Gino Severini:

Sev. I.2.20 (1-16) Correspondencia con Mario Broglio

Sev. I. 2. 76 (1-7) Correspondencia con Giovanni Papini

Fondo Carlo Carrà:

Car. I. 133. (15-17) Correspondencia con Gino Severini