

LA GRAZIA DI GIULIO ALLORI

Dalla composizione architettonica alla poesia tonale

Nel 1955 Guido Favati, reduce dalla stagione eaista con Voltolino Fontani e Angelo Sirio Pellegrini, è tra i primi a garantire la statura morale della pittura di Giulio Allori, inquadrandolo nei termini di “un isolato nel turbolento ed effervescente clima dei pittori di primo e secondo piano dell’ambiente livornese”.

Se gli esordi di Allori debbono essere ascritti a circa venti anni prima rispetto all' epoca di tale personale, e contrassegnati da opere presenti in quella mostra quali *I Bovi* (1932), *Pettirossi* (1932), *la Buca del Diavolo* (1933), *Mandorli in fiore* (1934), anche i titoli di epoca successiva presentati in quell'occasione dall' artista a garanzia di un curriculum senza cedimenti, da *Zingari* (1945) a *Frutti di mare e anfora* (1950), testimoniavano l'impegno in fatto di ricerca tonale e di sempre più rigorosa impostazione sintetica del fare artistico.

Sono dunque le prerogative di una inalterata “semplicità costruttiva”, e insieme di una predisposizione a “colori non imperiosi, non squillanti”, unite allo “stesso candore d'animo”, a convincere Favati che, nonostante l'estraneità al clima avanguardistico livornese degli anni Cinquanta, Allori esprima comunque una condotta pittorica autentica, rivolta ad un universo certamente “modesto”, ma non privo di “eroismo”.

La modernità di Allori rispetto agli esiti artistici livornesi coevi sembra accamparsi, a giudizio di Favati, soprattutto in certi “contro canti” tipici delle più recenti nature morte, in particolare *Frutti di mare*, “di impostazione ariosa”, dove comunque non interessa tanto la trovata compositiva della disposizione triangolare degli oggetti, quanto invece la “fresca variazione” dei toni, che raggiunge l'apice nella “capacità di vibrazione” del bianco.

In quest'ultima disposizione Favati intravede senza esitazione il traguardo più attuale di Allori, come nel caso di *Natura morta N. 2* (1945), dove sull'indagine tonale sembrava trionfare la determinazione costruttiva propria a tanta produzione pittorica riconducibile ai dettami del ritorno all' ordine, una sorta di “architettura” che almeno in una prima fase reclama anche per l'artista la sua urgenza espressiva rispetto all'impasto coloristico.

Trascorrono quindi nel genere paesaggistico, soggetto tra l'altro all'inalterabile eredità della macchia, le medesime istanze architettoniche prima, tonali dopo, a partire da *I Bovi*, omaggio evidente alle sintesi luminose di Fattori, fino a *Rete al Calambrone*, più personalmente trascritto nei dettagli atmosferici, e ancora *Le botti verdi*, dove il reticolato spaziale tracciato da magazzini e ciminiera attinge una inattesa luminosità dalle tonalità verdi delle botti.

Ma è senz' altro la *Buca del Diavolo* che Favati pone ai vertici della verve creativa di Allori, vero e proprio “fatto isolato”, a suo giudizio, nell' ambito della produzione dell' artista, che già nel 1933 cerca di risolvere questioni cromatiche e compositive di estremo interesse, quali “la rappresentazione di una vegetazione così lussureggiante e folta come è quella della forra che ha quel nome”, paesaggio quest'ultimo talmente ridondante da un punto di vista pittoresco da giungere a mettere in crisi, a chi si accingesse a trascriverlo, tutti i canoni sintetisti del cosiddetto Novecento Italiano.

Sarà non a caso Aniceto Del Massa a ribadire la distanza tra Allori e la compagine del manierismo novecentesco in nome di “una salda e vibrante comprensione di ambiente e di cose”.

Nel 1960 Giovanni March, compagno di tante battaglie artistiche, intenderà commentare la Mostra di Pittura dei livornesi Giulio Allori Nedo Luschi, Alfredo Mainardi, Ghigo Tommasi pronunciandosi in merito ad un “buon quadriplato”, nell' ambito del quale tuttavia ciascuno conserva un' autonomia di scelte pittoriche che vedono Allori distinguersi per una “costante ricerca dei valori tonali” e per l’emozione del colore”, mentre Tommasi rivendica di contro agli antenati macchiaioli una felice vocazione novecentista, Mainardi impone le sue soluzioni ribelli e Luschi traspone la sua irruenta interiorità nella brillante materia pittorica.

Solo con Gino Saviotti si giunge ad un inquadramento più generale di Allori nell' ambito del Novecento Italiano”, quando di contro alle mode avanguardistiche europee e al dibattito artistico dominante nei principali centri culturali. si comincia a rivendicare la ricerca laboriosa di coloro che nella provincia si aggiornano in

silenzio, e altrettanto tacitamente mantengono una individualità di solitari: “Metterà il Tempo le cose a posto, è sperabile, e saranno allora alcuni ignoti o semi-ignoti di oggi che più verranno esaltati, poiché, per buona sorte, il gran chiassosi è sempre limitato ai maggiori centri e non è riuscito a contaminare tutti gli artisti, neanche in essi. Molti hanno seguito tranquillamente lavorare in silenzio, seguendo la propria visione, pur senza ignorare le idee nuove, anzi seguendole con curioso interesse. Non se ne sono però lasciati convincere, né turbare, e se mai ne hanno approfittato nel modo più giusto, con l'accogliere quel tanto di vero che esiste sempre in ogni manifestazione di vita intellettuale”.

Artista isolato moderatamente aggiornato sulle avanguardie europee, devoto d'altra parte alla tradizione livornese, Allori sembra ribadire, tramite la sua formazione di autodidatta, la vocazione di una sorta di “ritiro artistico” - per dirla con Saviotti - che non esclude una trama di relazioni personali e professionali, destinata a supportarlo addirittura nella creazione di una raccolta d'arte livornese, a conferma di quale attenzione egli riponesse nei fermenti innovativi coevi.

Sotto gli auspici da una parte di Giovanni Fattori, dall'altra di Amedeo Modigliani la generazione labronica degli anni Trenta doveva con ogni evidenza cooptare per un tragitto di indubbia fede modernista ma che, in omaggio ai numi locali, non fosse eccessivamente sdegnosa delle sintesi macchiaiole, al punto che lo stesso Saviotti concorda sull'impossibilità della diffusione a Livorno del verbo novecentista: “i livornesi ripugnano all'irreggimentarsi”.

Ecco che dopo gli scomparsi Plinio Nomellini, Mario Puccini, Ulvi Liegi, Giovanni Bartolena, Benvenuto Benvenuti, e dopo i viventi, seppur “annosi superstiti della vecchia guardia”, Gino Romiti e Renato Natali, non possono non riflettere, a giudizio di Saviotti, come contraltare del Novecento Italiano in ambito labronico, Giulio Allori e Giovanni March, i quali, si vuole aggiungere, debbono forse ascrivere tra i più raffinati interpreti della maniera tonale in Toscana.

Dalla spiaggia di Calambrone alla pineta di Tombolo, dal colle di Montenero alle scogliere di Antignano e di Calafuria Allori sembra voler trarre l'abbrivio per il

superamento del rapportismo macchiaiolo, ma non stavolta, come nel caso del colorismo di Ulvi Liegi e Mario Puccini, nella direzione di un irruento rigetto del vero, quanto invece di una riflessione pacata e “signorile” al cospetto del dato naturale, percepito non nella immediatezza di un'emozione incontenibile, ma invece nella durata di un sentimento elegiaco che conduce l'artista ad avvalersi del tono come di uno strumento privilegiato per l'appagamento di una superiore istanza armonica.

Partendo dal canone di “tenerezza” Saviotti riesce a leggere il registro tutto personale della poesia tonale di Allori nei termini di partecipazione emotiva alle “concordanze segrete” della Natura: insomma, ancora una volta, dopo la stagione fattoriana, un Vero rinnovato.

Né artista di memoria o d'immaginazione, né verista, Allori sembra porsi, ancora una volta nella scia di Giovanni Fattori, come un esperto in fatto di “sintesi di forme”, senza trascurare i procedimenti di una visione “per masse coloristiche, concordanze di tonalità, giochi rispondenti di linee”

Il verdetto di Saviotti in merito all'incapacità della critica di formulare un giudizio definitivo sull'opera di Allori porge le ragioni effettive di tutto un reparto dell'arte labronica novecentesca non ancora adeguatamente inquadrata nell'alveo delle tendenze labroniche coeve, ovvero quel reparto di artisti che recalcitranti rispetto al ritorno all'ordine e tuttavia inappagati dagli strascichi macchiaioli, tentavano comunque di affinare una visione sintetica del Vero, ricorrendo stavolta, rispetto alla stagione fattoriana, a inediti tonalismi.

Ed è proprio nella distanza tra centro e periferia, da considerarsi quest'ultima una delle principali cause della sfortuna di 'isolati' quali Allori, che è invece necessario rinvenire lo sprone per una riflessione più aggiornata che in passato in margine a quelle zone della compagine novecentesca labronica più marginali rispetto all'assetto del Gruppo Labronico, eppure, come nel caso di Allori, destinata a assurgere oggi ad emblema di una coerenza di ricerca tonale degna di competere con le emergenze nazionali.

Francesca Cagianelli