

# LA RETROSPETTIVA DI LEONETTO CAPPIELLO A LIVORNO

di

Guido Favati

La mostra retrospettiva delle opere di Leonetto Cappiello, organizzata dal Comune di Livorno nella Casa della Cultura, segna un doveroso tributo di riconoscenza della sua città natale ad un artista di prim'ordine, che si può obiettivamente definire l'inventore (più che soltanto il rinnovatore) del manifesto moderno.

L'*affiche* aveva già avuto i suoi eccellenti cultori in Toulouse-Lautrec e in Chéret; ed era inevitabile che sulle prime il provinciale Cappiello, partito da Livorno con la semplice esperienza di una personale di pittura, che da diciassettenne aveva tenuto a Firenze, e di un album di caricature da poco pubblicate a corredare un testo di Giovanni Targioni Tozzetti (*Lanterna magica*), cui non era estranea la suggestione di Telemaco Signorini, risentisse del loro gusto nell'impostazione, nella grafia, nel colore; ma si differenziò da essi quando giunse a concepire il manifesto non più come un quadro riprodotto in più copie al fine di essere affisso su più muri di una qualsivoglia città, ma come un mezzo prepotente per richiamare l'attenzione di un passante anche distratto in una città tumultuosa e veloce quale la Parigi della *belle époque*. Il manifesto deve saper agganciare l'attenzione del pubblico anche più frettoloso e disattento, sorprenderlo e attirarlo; deve saper esprimere in una veloce sintesi compositiva l'essenza del prodotto reclamizzato, mediante una trovata che per la sua evidenza faccia presa immediata. Sono

queste, press'a poco, parole dello stesso Cappiello; è suo il principio che esprimono, da lui impulsivamente applicato prima ancora di rendersene chiari i termini espositivi, passando attraverso l'esperienza e il successo di cartelloni quali quelli per il *Chocolat Klaus* (1903), per il *Thermogène* (1909), per il *Cinzano*, per il *Bitter Campari* (1921). Il quadro vive anche della sua unità tonale, della sua armonia coloristica, ne è parte integrante lo sfondo, che spesso crea i raccordi più sottili; di tutto ciò Cappiello comincia per gradi a fare a meno, perché non ha efficacia di richiamo, ritarda più che stimolare. Egli afferma la necessità della dissonanza coloristica, sopprime lo sfondo come centro del raccordo tonale, dà agitazione alle sue composizioni. Il cavallo e l'amazzone verdivestita che lo cavalca e la scritta gialla del *Chocolat Klaus* campeggiano su un fondo nero, costituito cioè dal più antinaturalistico dei colori, ed il cavallo è rosso e si volta indietro a sorridere di complicità alla sua amazzone; marrone cupo è il fondo di *Thermogène*, su cui spicca lo gnomo verdivestito che sputa fuoco dalla bocca mentre stringe al petto con beatitudine il rossiccio batuffolo del prodotto reclamizzato, nel ritmo di una danzante felicità; blu scuro, anch'esso tutto unito come gli altri, è quello su cui si disegna l'altro gnomo, saggio e buongustaio, del *Bitter Campari*, che col suo vestito rosso a bolli bianchi e la sua faccia infarinata di clown emerge, come risalendo i gradini di una cantina, da una spirale di scorza d'arancia che lo avvolge a metà; la zebra impennata, cavalcando la quale il seminudo cavaliere di *Cinzano* protende in aria come in un gesto di trionfo una bottiglia di quel prodotto, si libra contro un fondo verde col suo mantello a strisce gialle e nere. Gli elementi tradizionali della pittura sono sovvertiti a pro di un immediato fine di richiamo.

Ciò nonostante, l'impeto, l'irruenza, talvolta la frenesia di alcune sue composizioni, che fanno larga parte alla persona umana, rispettata sempre nella sua essenza e nel suo carattere anche laddove su di essa si esercita l'ironia (come nella faccia stupidamente radiosa di un uomo seduto a tavola a degustare il suo pranzo, dietro la cui testa si ergono, come due grandi orecchie d'asino, le becche d'un tovagliolo enorme che gli sta legato intorno al collo), o talvolta la tenerezza (come nell'atteggiamento impettito ed importante d'un negretto vestito alla turca, cui sfuggono da ogni parte delle

sigarette di cui tiene stretto al petto un gran fascio: e sono più alte di lui), o anche la giocondità (come quella che promana dal turco biancovestito che, quasi per un miracolo da Lampada di Aladino, si sprigiona a gambe all'aria dal fumo d'una rossa tazza di caffè agitando nelle due mani dei bricchi d'argento come allegri sonagli), non sarebbero appieno comprensibili se non si tenesse presente la attività finissima di caricaturista che Cappiello coltivò prima di dedicarsi al cartellone, e che gli dette la prima notorietà in quella ch'era ancora la capitale morale ed intellettuale dell'Europa. Tutto il mondo elegante della *belle époque*, dai sovrani ai camerieri dei locali mondani, dai finanzieri alle ballerine, dagli uomini politici agli attori teatrali che illuminarono il firmamento di Parigi fra il 1898 e il 1904, è stato da lui fissato, ogni personaggio in un suo gesto caratteristico, in un particolare essenziale, in un atteggiamento del portamento, che ce li fanno ancora vivi e presenti. Senza mai ricorrere all'uso volgare di collocare grandi teste su piccoli corpi, ma delineando anzi anche l'essenziale del corpo (o il corpo tutto intero nel suo carattere, come nel bellissimo ritratto di Edoardo VII ancora principe ma già pesante) egli sa esprimere del personaggio prescelto quello che più conta e più dura, l'apparenza della sua personalità quale la coglie l'occhio curioso e penetrante d'uno spettatore attento che guarda al mondo come ad un palcoscenico da una platea vibrante e ricettiva. La finezza del suo sguardo d'artista attinge del personaggio la psicologia; la sua esperienza di disegnatore personalissimo la rende col segno adeguato, che sa gareggiare in sottigliezza con quello di certe stampe giapponesi, o è marcato e declamatorio quand'è il caso: ed alla sottigliezza, quasi invisibilità, del tratto che separa le grosse palpebre chiuse di Edoardo VII o disegna gli occhi (lo sguardo) della Granier, fa da contrappeso il contorno marcatissimo della bocca spalancata in una recitazione tragica di Sarah Bernhardt, veramente crudele.

Questa sensibilità di tratto, questa sapienza espressiva, ricompaiono nei manifesti più felici; e come una caricatura d'uomo o di donna riesce a campire un intero foglio da disegno anche là dove non interviene l'uso del colore (del resto adoperato anch'esso funzionalmente, e quindi soltanto dove poteva concorrere a sottolineare il carattere d'un personaggio), così

una figura di *réclame*, un uomo, una donna, un oggetto, un animale (come la protesa testa di bue di *Kub*, color seppia su fondo giallo oro, un cubo enorme giallo e rosso contro un occhio, mentre dell'altro è persino visibile un sensibilissimo ciglio sporgente), dominano completamente lo spazio del manifesto, con effetto spesso monumentale. Del linguaggio pittorico egli ripudiò gli elementi che non rispondevano ai suoi fini di richiamo e di sorpresa, ma conservò un'armonia di impostazione che è tutta toscana.

Eppure questo caposcuola, del quale i cartellonisti francesi della seconda generazione (i Carlu, i Colin, i Coulon, i Loupot, i Mouron-Cassandre, i Mercier, i De Valerio) riconoscevano di avere imitato tutto agli inizi (« noi abbiamo tutti cominciato col rifare Capiello » scrissero in un pubblico indirizzo in suo onore, in occasione del conferimento che gli fu decretato della commenda della Legion d'Onore), influi probabilmente sul decorso della pittura moderna, se è vero che alcuni dei *fauves*, come narra il suo biografo Viénot, riconoscevano di avere subito la suggestione di certi suoi manifesti (e del resto il suo cartellone per il *Chocolat Klaus* è del 1903, mentre l'esposizione dei *fauves* al Salon des Indépendants è del 1905), d'altro lato, non distolse mai l'occhio dalle varie esperienze pittoriche che gli pululavano intorno, sicché non sorprende cogliere in lui dei punti di contatto perfino con certe posizioni astratte: nei bozzetti delle scenografie che disegnò per il ballerino Massine nel 1932, nel manifesto « La douleur s'envole » concepito per *Aspro*, forse perfino nel grande manifesto ideato per esprimere la forza motrice, rappresentata per mezzo di un nugolo di cavalli rossi alternati a cavalli bianchi, i quali, come in una fumata che s'inalza sullo sfondo di un cielo nero, fuoriescono da un culmine di ciminiera.

Tutti questi pezzi, in mezzo ad un paio di centinaia di altri, quasi tutti messi a disposizione del Comune di Livorno dagli eredi Capiello (la signora Suzanne, che gli fu affettuosissima compagna, ed i figli Jean e Françoise), sono stati esposti a Livorno, in questa che è la prima retrospettiva organizzata in Italia dopo la scomparsa dell'artista, e che riesce a dare un'idea abbondante di tutta la sua opera, pur se qualche lacuna si può forse lamentare, come l'assenza dei suoi albums di caricature stampati fra il 1901 e il 1903, o di qualche giornale del tempo, che avrebbe aiutato il pubblico ad

attingere l'atmosfera del periodo in cui egli operò agli inizi a Parigi, o qualche quadro a olio, benché il pregio più grande di Capiello bisogna riconoscere che non è nella sua attività di pittore; ma si tratta di lacune marginali: la importanza e la bellezza dell'opera dell'artista, nella cornice più che decorosa della Casa della Cultura e nella pregevole collocazione delle opere, ognuna delle quali ha il suo degno risalto, permettono di godere in una vista d'insieme il frutto più alto della sua opera, dato che non era neppure pensabile di poter esporre, e sia pure nella forma del bozzetto, i più che tremila manifesti da lui concepiti e gli innumerevoli disegni caricaturali. Viceversa, risulta quanto mai istruttiva l'esposizione delle tre fasi di realizzazione d'uno dei più bei manifesti di Capiello: quello del *Bitter Campari*, di cui sono offerti in visione il bozzetto, l'elaborato a grandezza di riproduzione, un manifesto stampato in proporzioni più grandi.

Ci sia lecito concludere questa succinta rassegna ricordando il nome del Dott. Renato Orlandini, assessore alla pubblica istruzione del Comune, alla cui iniziativa e costanza Livorno deve se è stata condotta in porto questa iniziativa; e non soltanto questa.