

■ Gino Severini: El Futurismo más francés

M^a Jesús Martínez Silvente

Gino Severini, pintor italiano ligado al movimiento futurista, es un genuino representante de los que conocieron y asimilaron las directrices vanguardistas que se desarrollaban en el París de principios del pasado siglo. En el transcurso de su vida, actuó de intermediario entre el cubismo y el futurismo, volvió a la tradición siguiendo su tratado "Del cubismo al clasicismo" y retomó el cubismo sintético en años de confusión. En todas sus fases como pintor tuvo muy en cuenta la personalidad arrolladora de Picasso que, en el sugerente deambular de su tiempo, capitaneaba con fuerza el mundo de las artes.

Gino Severini, Italian painter joined to Futurism, is one of the most genuine representatives into the artists who knew and assimilated vanguards developed in Paris at the beginning of XX century. Along his life, Severini was a middleman between Cubism and Futurism, returning to tradition through his treatise From Cubism to Classicism, and taking Synthetical Cubism again during several years mastered by confusion. Picasso's violent personality who commanded world of Art strongly was also omnipresent in all Severini's pictorial stages.

Gino Severini nace en Cortona en 1883. En los primeros años del pasado siglo establece su residencia en Roma donde conoce a Umberto Boccioni y tiene como profesor a Giacomo Balla, que lo instruye bajo pautas del divisionismo y el post-impressionismo¹.

En noviembre de 1906 viaja a París, ciudad que le impresiona profundamente, y emprende su contacto con la vanguardia europea formada por pintores, poetas, críticos y pensadores que, como él, no habían encontrado ni espacio ni mercado en su país de origen. En el apasionado ambiente de la capital francesa, Severini se nutre de las investigaciones y los estímulos culturales del momento, y profundiza, al mismo tiempo, en el estudio de Signac y Seurat, afinando la práctica del puntillismo.

MARTÍNEZ SILVENTE, M^a Jesús: "Gino Severino: el Futurismo más francés", en *Boletín de Arte* n^o 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 459-471.

Bajo los patrones de Seurat indaga sobre una nueva teoría basada en la óptica de los colores, a la que corresponde una nueva técnica más científica, más rigurosa² y, según la cual, los tonos de color no debían mezclarse en la paleta sino en el propio cuadro mediante puntos.

En los trabajos de esta época se advierten diversas fuentes que coexisten con armonía, como las influencias de la tradición italiana del *quattrocento* o el tema de los bailes populares contemporáneos: el *boulevard*, las bailarinas, las luces, el movimiento de la ciudad... Todo ello le inspira un gran número de obras, donde se constata el uso de las gradaciones de los colores primarios -fruto de aquellos estudios romanos-, del negro y del gris, y la descomposición dinámica de las formas y de la vibración molecular de los planos tratados con pinceladas divisionistas³.

Severini comienza a experimentar con las lecciones que el maestro Cézanne había revelado años antes y con las obras que los cubistas habían expuesto en el *Salon d'Automne* de 1910. Es entonces cuando Umberto Boccioni lo invita a formar parte del grupo de los pintores futuristas y Carlo Carrà le envía a París el *Manifiesto dei Pittori Futuristi*⁴ que firmará, al igual que, meses más tarde, el *Manifiesto Tecnico della Pittura Futurista*⁵.

Esta fecha no sólo resulta significativa por tratarse del inicio en la carrera futurista de Severini, sino también porque se produce su primer contacto con Picasso y Apollinaire de la mano de su vecino Georges Braque. Así recuerda su encuentro con ellos en el capítulo "Una felice stagione d'arte"⁶ del libro *Omaggio ad Apollinaire* en 1960:

*Questo avveniva nel 1910. Il Cubismo cominciava a precisarsi e ciò interessava particolarmente Apollinaire, già molto amico di Picasso. L'accoglienza che mi fece [Apollinaire] fu cordiale, ma riservata. Visibilmente, fumando la sua pipa e prendendo il caffè, aiutato dalla sua prestante persona, teneva a dar di sé l'impressione di un uomo autorevole, come infatti era*⁷.

¹ Las obras post-impresionistas que estudiaban la relación entre arte y ciencia tuvieron una gran repercusión en Italia, donde su influencia se materializó en el divisionismo que practicó, entre otros, el joven Severini.

² ARGAN, J. C.: *El arte moderno 1770-1970*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, pág. 145.

³ DUROZOI, G. (dir.): *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Madrid, Akal, 1993, págs. 588-589.

⁴ BALLA, G., CARRÀ, C., BOCCIONI, U., RUSSOLO, L. y SEVERINI, G.: *Manifiesto dei pittori futuristi*, 11 de febrero de 1910.

⁵ BALLA, G., CARRÀ, C., BOCCIONI, U., RUSSOLO, L. y SEVERINI, G.: *Manifiesto Tecnico della Pittura Futurista*, 11 de abril de 1910.

⁶ SEVERINI, G.: "Una felice stagione d'arte", en AA. VV.: *Omaggio ad Apollinaire*, Roma, Edizioni dell'Ente Premi Roma Grafica, 1960, págs. 17 y ss.

⁷ *Esto acontecía en el 1910. El Cubismo comenzaba a precisarse y esto interesaba especialmente a Apollinaire, ya muy amigo de Picasso. El recibimiento que me hizo*

*Io lo vedevo [a Apollinaire] ogni giorno, o da Picasso, o da me o da Braque che aveva lo studio sopra il mio, o da Dufy, che lo aveva accanto a me. Diversi quadri ben noti me li ha visti fare, perché veniva spesso nel mio studio*⁸.

A partir de entonces, las visitas al estudio de Picasso se hicieron cada vez más frecuentes y el conocimiento de su producción artística, más profundo. Aquí se inicia una amistad que perdurará durante una veintena de años, resultando compatible con las disensiones que, en algunos períodos, surgían entre ambos artistas.

Pero, por lo general, la obra de Picasso, en sus diferentes facetas, influyó de una manera patente en la pintura de Severini, incluso en sus años futuristas en los que tan difícil parecía lograr la armonía entre ambas manifestaciones artísticas.

VANGUARDIA Y CLASICISMO: UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE GINO SEVERINI

Gran parte de los estudios sobre Gino Severini suelen dividir su producción plástica en cuatro períodos: el de las obras creadas bajo influjos divisionistas, las futuristas, las "cubistas" y las pertenecientes al "retorno al orden". Con esta disociación, quizás, no quede del todo clara la importancia que los cuadros de Picasso, Braque y Gris, pertenecientes a los primeros años del siglo XX, tuvieron en su creación artística.

El afanoso estudio de Cézanne y el conocimiento de los trabajos cubistas del *Salon d'Automne* de 1910, hacen que la confección de sus obras se encauce por vías donde -acompañadas de su característico uso del color- las formas geométricas adquieren una extraordinaria importancia, reaccionando, al mismo tiempo, ante la tendencia abstracta del Cubismo, imponiendo su visión de "abstracción" como la intensidad de la vida en el capitalismo industrial⁹.

Diferenciándose de sus compañeros los cubistas, Severini apuesta por el valor que los colores tienen a la hora de la construcción de su obra; sus motivos son los relacionados con escenas de la noche parisina -fomentando la temática impresionista- y se observa su debilidad hacia la geometría en el binomio constituido por Arte y Ciencia.

[Apollinaire] fue cordial, pero reservado. A simple vista, fumando su pipa y tomando el café, acompañado de su apuesta figura, daba de sí la impresión de hombre autoritario, como en realidad lo era. Ibid., pág. 17.

⁸ *Yo lo veía cada día, en el lugar de Picasso o en el mío, o en el de Braque que tenía el estudio sobre el mío, o en el de Dufy, que lo tenía al lado. Diferentes cuadros bien famosos me ha visto hacer allí, porque venía a menudo a mi taller. Ibid., pág. 18.*

⁹ CIANCI, G., FRANCINI, E., NEGRI, A.: *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*, Milán, Bocca Editori, 2001, págs. 167-168.

La danza constituye el tema principal en Severini desde su período pre-futurista, tal y como lo fue para otros muchos autores como Seurat, Rodin, Toulouse-Lautrec, o más tarde, para los italianos Fortunato Depero, Umberto Boccioni o Giacomo Balla. Nuestro pintor interpreta la danza como sinónimo de movimiento en términos generales y la figura de la mujer que baila se convierte en la metáfora del dinamismo universal.

En la *Danse du Pan-Pan à Monaco* (1909-1960) pequeñas teselas pintadas cubren la totalidad de la superficie y los motivos figurativos se entremezclan con los elementos geométricos que, con la descomposición de los rostros, denotan la influencia de las primeras obras cubistas de Picasso y de telas de Léger como *Nus dans un Paysage* (1909-1910). Pero es en sus obras posteriores -*Danseuse obsédante* (1910-11) o *Danseuse bleue* (1912)- donde hace patente ya la disgregación cubista de una manera más clara y la composición en vertical se deja ver sin demasiada dificultad.

En *Danseuse obsédante* Severini representa a una bailarina y a un gato, concebidos como si fuesen fragmentos de un puzzle donde se intenta capturar diferentes momentos del baile mostrados en una sola vez. Encontramos el mismo rechazo que en su colega Boccioni hacia la fragmentación esquemática del tiempo en una secuencia y la misma recurrencia al recuerdo; pero sí en aquél se trataba de un medio para plasmar, a través de una imagen sintética, el fenómeno de la duración -del tiempo- Severini lo utiliza como *elemento de intensificación plástica* e incluso -según puede leerse en su Manifiesto de 1913 *Las analogías plásticas del dinamismo- como verdadera y propia causa emotiva, independiente de toda unidad de tiempo y de lugar, y una razón de ser de la reacción plástica*¹⁰.

Danseuse en bleue (fig. 1) es un ejemplo de la puesta en práctica de la disgregación de los elementos geométricos, concretamente en la falda de la bailarina, y en el desarme de los rostros siguiendo los pasos de Metzinger (*Le Goûter*, 1911) o Juan Gris (*L'Homme à la Pipe*, 1911), en obras que, con toda seguridad, de antemano conocía. Aunque el tema repite el utilizado por Léger en la *Femme en bleue*, el propósito de la integración de la figura de la bailarina con su ambiente, el intenso colorido y la ilusión del movimiento, cumplen las propuestas de los manifiestos futuristas. En particular, las sensaciones que pretende crear en el espectador con el color azul -símbolo del ritmo del baile- siguen los dictados de lo que él mismo denomina la *emoción plástica*.

Ricordi di viaggio (1911) es una obra que, según Severini, inspiró años después *Souvenir du Havre* de Picasso. Según el autor, con este cuadro se persigue la des-

¹⁰ ARACIL, A. y RODRÍGUEZ, D.: *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el Arte Moderno*, Madrid, Itsmo, 1993, págs. 161-162.

1. *Ballerina in blue (1912)*

trucción de la unidad del tiempo y del espacio -como si de un recuerdo se tratase- por medio de la simultaneidad y la unificación de las figuras. Para ello no utiliza, como en otros ejemplos de este año, la superposición de planos y la penetración cubista sino que se acerca a las investigaciones espaciales de pintores como Delaunay.

A partir de este momento, y durante el año siguiente, el futurista insiste con el tema de la danza y de las bailarinas de cabaret, pero su representación se hace cada vez más abstracta, más difícil; incluso, en algunas ocasiones, hemos de recurrir al título e imaginar. La danza parece ser encarnada en su esencia y mediante la mínima expresión -como en los casos de *La danse de l'ours*, la serie de retratos¹¹ o los cartoncillos *Forme di una danzatrice nella luce* o *Danseuses* de 1913- tal y como su autor explica en estas líneas:

*La stessa astrazione e la stessa ricerca di arabesco e di ritmo ma restando in un campo intermedio fra la realizzazione pittorica e quella plastica*¹².

A partir de finales de 1912, Severini deja a un lado la simultaneidad que estaba presente en sus obras para fomentar, más aún, las prácticas cubistas y, sobre todo, las ejercitadas por Gris y su preferencia por las formas rectilíneas: *Le Metro Nord-Sud* (finales 1912) o *L'autobus* (1913) se nutren del recorte cubista para traducir la simultaneidad de la visión provocada por la velocidad¹³.

¹¹ *Ritratto di Mlle Suzanne Meryondel Variétés (Danzatrice II), Ritratto di Mlle Jeanne Paul Fort, Ritratto di Madame Paul Fort (Dynamisme d'un chapeau), etc.*

¹² *La misma abstracción y la misma investigación del arabesco y del ritmo pero dejándolo en un campo intermedio entre la realización pictórica y la plástica.* SEVERINI, G. En AA. VV. *Gino Severini. La Danza 1909-1916*, Venecia, Peggy Guggenheim Collection, 2001, pág. 18.

¹³ DAIX, P.: *Diario del cubismo*, Barcelona, Destino, 1991, pág. 80.

2. *Rythme plastique du 14 juillet*
(1913)



En este año, Severini asiste a un episodio clave en la historia del arte contemporáneo: el nacimiento del *collage*. Efectivamente, él se encontraba presente cuando Picasso, a su vuelta de Le Havre, muestra a Braque sus cuadros pintados con Ripolín. Al parecer, no tuvieron muy buena acogida por parte del francés que pensó que, con esta práctica, Picasso se estaba alejando definitivamente del cubismo. Uno de esos cuadros es *Notre Avenir est dans l'Air*, según John Richardson¹⁴, una posible alusión a los futuristas que tanto ruido hicieron en la exposición de la galería *Bernheim Jeune* en 1912.

Rythme plastique du 14 juillet (1913) (FIG. 2) fue una de las obras más apreciadas en su tiempo. La composición tiene un núcleo central del que emergen líneas que atraviesan -como ya hizo Seurat y, más tarde, Delaunay en una de las versiones de sus *Fenêtres* (1912)- los marcos impuestos por el artista como aparente terminación de la obra. La fusión entre el interior y el exterior se produce de este modo y la moldura actúa como parte del lienzo y como superficie anti-artística siguiendo los dictados libres de las nuevas investigaciones de los *collages*¹⁵. De igual modo, las formas geométricas -tubulares, semicirculares y triangulares- nos llevan directamente a la descomposición cubista iniciada por Picasso.

Podríamos proseguir con las reminiscencias cubistas de los fundadores en los casos de *Fête à Montmartre (Carousel)* (1913), donde -además de la habitual fragmentación- la composición ovalada de Severini conmemora obras de Picasso como *Violín* (1912) y de Braque, *Violín y capa* (1911); o *Tango argentino* (1913) y la serie de *La Danse de l'ours* que nos recuerdan a ejemplos del cubismo sintético

¹⁴ RICHARDSON, J.: *Picasso. Una biografía. 1907-1917*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1997.

¹⁵ Algo parecido ocurre en otra obra de Severini titulada *Mer=Danseuse (Mare=Ballerina)* de 1914.

3. *Autoritratto (1912-1913)*



-donde los elementos constructivos se reúnen en la parte central dejando libre los laterales- al estilo de *Hombre con Guitarra* (1911) de Braque o *Le Modele* (1912) de Picasso. En *Autoritratto* (1912-1913) la imagen del artista se ajusta a los criterios de descomposición y reconstrucción cubista: diferentes puntos de vista permiten la repetición de partes de la cabeza, produciendo plásticamente la idea del movimiento en series. El *Autoritratto* (Fig. 3) de Severini, combina diferentes aspectos del rostro de un modo estilizado mostrando fragmentos de la cabeza, de frente y de perfil, tal y como lo hizo Juan Gris en el *Hommage à Picasso* (1911-1912) bajo el filtro de la *Baigneuse* de Picasso de 1909.

Aunque existen intentos por parte, casi exclusivamente, de los estudiosos italianos¹⁶ de minimizar el peso del cubismo en la obra de Severini -quizás para aumentar el valor y la independencia de su producción-, y de afirmar, como en el caso de *La Danseuse obsédante* o *Le Boulevard*, que existe una descomposición personal de los objetos y un alejamiento de aquella cubista (sustitución de la descomposición en planos por la de forma en piezas coloreadas), lo cierto es que el pintor italiano se ajusta a la estilización cubista y practica un diálogo pictórico con Picasso después de que el cubismo dejase de representar para este último, lo esencial de su creación¹⁷.

Aunque existen intentos por parte, casi exclusivamente, de los estudiosos italianos¹⁶ de minimizar el peso del cubismo en la obra de Severini -quizás para aumentar el valor y la independencia de su producción-, y de afirmar, como en el caso de *La Danseuse obsédante* o *Le Boulevard*, que existe una descomposición personal de los objetos y un alejamiento de aquella cubista (sustitución de la descomposición en planos por la de forma en piezas coloreadas), lo cierto es que el pintor italiano se ajusta a la estilización cubista y practica un diálogo pictórico con Picasso después de que el cubismo dejase de representar para este último, lo esencial de su creación¹⁷.

Severini, como prácticamente la totalidad de los artistas de su época y con un conocimiento absoluto de las prácticas cubistas, se deja influenciar formalmente por ellas y las fusiona con las premisas futuristas relacionadas con el movimiento, el color y la representación de escenas urbanas.

¹⁶ AA. VV.: *Gino Severini. La danza... op. cit.*, pág. 120.

¹⁷ DAIX, P.: *Diario del cubismo... op. cit.*, pág. 81.

Probablemente, aunque sea de una manera intuitiva, asimila la bipolaridad establecida por Apollinaire en cuanto a la situación dentro del panorama artístico entre el neo-impresionismo y el cubismo de la triada Picasso-Braque-Grís (donde la modernidad queda expresada por su rechazo del sujeto) unido a su exaltación del color como factor emotivo y a sus investigaciones sobre la luz¹⁸.

TIEMPOS DE GUERRA: TEMAS BÉLICOS, PAPIERS COLLÉS Y APROPIACIÓN FORMAL DEL CUBISMO SINTÉTICO.

La guerra representa, para los pintores futuristas, un arma directa y eficaz para intervenir de una manera innovadora contra el pasado y contra la tradición. De todos es sabida la pauta futurista que confiere a la guerra¹⁹ la misión de "higiene del mundo". Particularmente, y según Richardson, en el caso de Severini, los patrióticos cuadros con banderas, aviones, consignas y armas son concebidos como compensación al *chauvinismo* francés.

En *Treno dei feriti* (1915), de temática bélica, los signos hacen desaparecer las figuras humanas "maquinizadas"²⁰. A primera vista, parece tratarse de un *collage* debido al interés de Severini por la representación de las diversas texturas simulando materiales como tela o madera, así como por el fragmento del periódico *Le Figaro* (divulgador del manifiesto fundacional del futurismo) que aparece pintado -y no pegado- sobre el lienzo.

Después de la Primera Guerra Mundial - y tras la separación de Severini del ya impreciso grupo futurista- el miedo a la abstracción²¹ que aparece como una constante en muchos de los artistas de la época, hace que se apueste por soluciones más "demostrables". Severini entra a formar parte del grupo "cubista" de Léonce Rosenberg²² en busca de nuevas soluciones acordes con sus necesidades plásticas y, con una mayor tendencia al decorativismo, realiza construcciones cercanas al

¹⁸ APOLLINAIRE, G.: *Chroniques d'arts, 1902-1918*, París, 1960 (reedición), págs. 246-247.

¹⁹ De 1914 es la *Sintesi futurista dalla guerra*, firmada por el fundador, Boccioni, Carrà, Russolo y Piatti.

²⁰ Como en el caso de Boccioni (*Carica dei lancieri*, 1915) y como será patente en otros pintores futuristas, el tema de la guerra resulta recurrente para este grupo de artistas que la consideran fundamental para regenerar la sociedad y instruir a futuras generaciones. Otras obras de Severini con esta temática son *Lancieri italiani al galoppo* (1915), *Treno blindato o Sorvolando Rheims*, todas ellas de 1915.

²¹ La tendencia hacia la abstracción se enfatiza en la obra de Severini desde la segunda mitad de 1913 en obras como *Ballerina-Mare*.

²² Léonce Rosenberg fue el defensor del conocido como "segundo cubismo" abanderado por Juan Gris, Léger o Severini. En 1920 publica *Le néo-plasticisme* con motivo de la edición de *L'Effort Moderne*. En 1922 participa, en la citada sala de arte, en la exposición *Du Cubism à une renaissance plastique*.

4. *Bottiglia + bicchiere + giornale + tavola (1915)*



collage y al *assamblage* cubista pero sobre la superficie plana (Fig. 4). Poco a poco, el artista va consolidando su estilo, inspirándose en estos presupuestos lógicos y obteniendo como resultado cuadros como *Natura morta con violino* o *Natura morta con la rivista letteraria "Nord Sud"*, donde las fracciones de papel son, siguiendo la tradición francesa, reales. Esta última obra -nacida como homenaje al director del periódico parisino Pierre Reverdy- tiene su análoga picassiana pero a la inversa: el inventor del cubismo introduce el frontispicio de la revista florentina *Lacerba* -órgano difusor del futurismo desde su fundación en 1913- en uno de sus *papier collés*, *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc*, realizado en la primavera de 1914.

Es curioso que Severini, en uno de sus últimos escritos -el del homenaje a Apollinaire²³- atribuya su utilización del *papier collé* al poeta francés. También explica lo que para él significó el gesto de insertar fragmentos de papel en los cuadros de aquél tiempo, aunque, de alguna manera, contradiciéndose al proponer la introducción del componente "emotivo" del artista:

L'invenzione dei cosí detti "papiers collés" nel 1912, mi fu suggerita da lui. (...) Da noi i "papiers collés" erano messi a servizio dell'opera, con fini puramente pittorici, e non escludevano, anzi volevamo, l'intervento lirico ed emotivo del pittore ²⁴.

En cuanto al motivo, vuelve a tener una importancia notable -como la tuvo en el período futurista- e, incluso, llega a representarse de una manera estática si se

²³ SEVERINI, G.: "Una felice staglione..." , *op. cit.*

²⁴ *La invención de los llamados "papiers collés" en 1912 me fue sugerida por él. (...) Para nosotros, los "papiers collés" eran medios al servicio de la obra, con fines puramente pictóricos, y no excluíamos, más bien queríamos, la intervención lírica y emotiva del pintor. Ibid., pág. 20.*

5. *Omaggio a Flaubert* (1916-1917)



considera esta opción más cercana a las relaciones plásticas entre colores y formas. La influencia de las obras de Juan Gris y de Braque se advierte, claramente, en muchos de los cuadros del ex-futurista correspondientes a 1917 y 1918:

Omaggio a Flaubert (1916-1917) (fig. 5), *Natura Morta* (1918) o *Bohémien jouant l'accordéon* (1919) tienen como referencia a *Clarinete* (1913) de Braque, a *Naturaleza muerta con rosas* (1914) de Gris o a obras más tardías como *Naturaleza muerta con botella de Anís del Mono, copa de vino y naipes* (1915) de Picasso. Los colores planos y los perfiles muy marcados conviven armoniosamente sin subordinación -Severini observa a Matisse pero no acepta la sumisión de las formas en detrimento del color- y los motivos como el de la música, las botellas y los naipes hacen que su acercamiento a las obras francesas se note aún más.

Hemos comentado que la producción de Severini de este período está relacionada con parte de la de Juan Gris, donde los puntos de partida se construyen a partir de proporciones geométricas o de relaciones entre formas coloreadas. En efecto, los apuntes y los cálculos que precedían a las pinturas del artista madrileño, creadas entre 1917 y 1920, tienen un carácter más científico y marcan el momento de mayor similitud del cubismo con una ciencia matemática²⁵.

No sólo con Juan Gris tenía un contacto más o menos asiduo; durante este año, Severini mantiene estrechas relaciones con Picasso teniendo acceso directo a su estudio y a las obras que, por entonces, se encontraba realizando:

Quanto al lavoro, Picasso mi mostrò al suo ritorno diverse cose e soprattutto una grande tela fatta in uno spirito molto lineare, forme a due dimensioni, di una limpidezza estrema, trattate quasi in nero e bianco. Questo quadro de una poesia pittorica giunta al massimo della trasposizione e dell'astrazione, era

²⁵ GOLDING, J.: *El cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 133-134.

intitolato "Masquere" ed era ispirato, secondo quanto mi disse Picasso estesso, alla pureza di contorno e di forma di Ingres. L'influenza dei musei italiani, egli preferì subirla filtrata attraverso Ingres ²⁶.

Resulta significativo que Severini señale que la influencia del clasicismo en Picasso provenga de los "museos italianos" aunque, en su caso, la "filtre" por medio de la obra de Ingres. Se trata de acercar al artista español a la vieja Italia -cuna del arte clásico- y a equiparlo consigo mismo, pocos años más tarde, en su ejercicio de recuperación de figuras de la tradición italiana como Cimabue o Masaccio.

Del mismo modo, Severini señala en su libro de recuerdos, *Tempo de L'Effort Moderne*, las siguientes obras de Picasso que, bajo su punto de vista, considera las más significativas de este período: *Portrait d'Olga dans un fauteuil* -a la que denomina *Portrait de Madame Picasso*- el *Arlequin* del Museo de Barcelona, o *Pierrot*. Acto seguido, destaca trabajos suyos ligados al clasicismo, y compara ambos casos, olvidando que en aquellas fechas él se encontraba siguiendo otros derroteros artísticos:

Questo bisogno di tornare, per un momento, a forme ancora vicine alla realtà sensibile, sebbene trascesa talvolta fino allo stile, io lo avevo già soddisfatto e, per così dire, esaurito nel "Ritratto di mia moglie" e nella "Maternità", esposte nel 1916 da Madame Bongard ²⁷.

En 1918, Severini se encuentra en consonancia plena con los pintores cubistas parisinos y, como señala en su autobiografía, vive un período de acercamiento personal e intercambio intelectual con Picasso que se encontraba en Roma de gira con los "Ballets Russes"²⁸ como autor de los decorados. Muestra de esta relación de amistad y trabajo nacen, en este año, diseños como *Studio per La Ciociara*, *Studio per figura* o *Studio per "Nature morte"* ²⁹.

²⁶ *En lo que se refiere al trabajo, Picasso me mostró a su regreso diferentes cosas y sobre todo una gran tela realizada en un espíritu muy lineal, formas en dos dimensiones, de una limpidez extrema, tratadas casi en negro y blanco. Este cuadro, de una poesía pictórica junta al máximo de la transposición y de la abstracción, estaba titulada Maschere y estaba inspirada, según me dijo el mismo Picasso, en la pureza de contorno y en la forma de Ingres. La influencia de los museos italianos aparece filtrada a través de Ingres.* SEVERINI, G.: *Tempo de "L'Effort Moderne". La vita di un pittore*, Florencia, Enrico Vallecchi, 1968, pág. 20.

²⁷ *Esta necesidad de volver, por un momento, a formas todavía cercanas a la realidad sensible, si bien llevada a veces hasta el estilo, yo la había ya materializado y, por así decirlo, satisfecha en el Retrato de mi mujer y en la Maternidad, expuestas en 1916 en [la galería] de Madame Bongard.* *Ibid.*

²⁸ Para más información véase: AA. VV.: *Picasso in Italia*, Milán, Mazzotta, 1990; COOPER, D.: *Picasso y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968; VALLENTIN, A.: "Balleti Russi" en *Storia di Picasso*, Turín, Giulio Einaudi, 1961; OCAÑA, M. T. (dir.): *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Barcelona, Museu Picasso, 1996.

²⁹ Véase FONTI, D.: *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*, Milán, Skira, 1999, págs. 76 y ss.

"DEL CUBISMO AL CLASICISMO"... Y DE NUEVO AL CUBISMO.

En 1919 se produce un nuevo cambio en la trayectoria del pintor italiano, derivado de su intención de dotar al cubismo de un orden adscrito a la geometría descriptiva. Desde ahora, la ejecución de cada cuadro se verá precedida de un laborioso estudio donde se perseguirán los valores espaciales que sacrifican la bidimensionalidad del cubismo sintético³⁰. *Natura Morta con mandolino* (1920) es un claro ejemplo de este período donde Severini busca la armonía de la obra de arte releyendo a los maestros del pasado y estudiando las posibilidades científicas de una representación puramente objetiva.

En 1921 escribe su tratado *Du Cubisme au Classicisme*, compendio de leyes teóricas que, según el italiano, debían ponerse en práctica para alcanzar la auténtica vía para una representación artística verdadera. La materialización de tales principios científicos se llevan a cabo en los frescos de la decoración del castillo de *Montegufoni* en Toscana. Personajes del teatro -tradición de la antigüedad ligada a Italia- se describen en aquellas estancias, destacando el último piso, donde un grupo de máscaras -que actúan como contrapunto a dos naturalezas muertas- encarnan a Pulcinella y a Arlecchino, a Nappa y a Tartaglia, que tocan y conversan sobre el fondo de las inmóviles colinas que rodean la ciudad de Venecia³¹.

En este período, y a partir de aquí, se sucederán obras de temática religiosa -trámite para rescatar la técnica de autores como Piero della Francesca, Masaccio o Paolo Ucello- como *Maternità (Jeanne e Gina)* (1920), *Mater dolorosa* (1925-1926) o *Crocifissione* (1925-1926); y de personajes del teatro -*il cosidetto neoclassicismo applicato a Picasso e a me*³²- como *Corteo di maschere* (1921) o *Arlecchino, Pulcinella e Colombina* (1923) que dejan ver su definitivo alejamiento del cubismo y su proximidad a la tendencia clasicista del retorno al orden, sin desaparecer por ello la relación con obras de su admirado Picasso, del que decía que *descubría los estilos y jugaba con ellos como un perfecto prestidigitador*.

Las máscaras, tan utilizadas por Picasso y presentes desde Cézanne en la pintura francesa se repiten en su obra, unas veces utilizadas de manera autobiográfica y como símbolo de su país, y otras como emblema de la eternidad. La idea de eternidad en Severini responde al sentimiento general de muchos de los pintores después de la Guerra que ya no persiguen el instante, el momento concreto, sino que prefieren optar por un deseo de inmutabilidad.

³⁰ FONTI, D.: *Severini*, Florencia, Giunti, 1995, pág. 32.

³¹ PONTIGGIA, E.: "Classicità e pitagorismo in Gino Severini" en SEVERINI, G.: *Dal cubismo al classicismo...* op. cit., 113 -130.

³² ... *del ya nombrado neoclassicismo aplicado en Picasso y en mí*. SEVERINI, G.: *Tutta la vita...* op. cit.

El pintor de Cortona ya no renunciará a la iconografía de estos años y la seguirá utilizando en las décadas posteriores -*Arlecchino* (1938), *Arlecchino con mandolino* (1943), *Ballerini e loro ombre* (1950) o *L'ultimo Arlecchino* (1965)- a veces bajo la impronta cubista, la puntillista³³ e, incluso, la expresionista al estilo de Matisse³⁴. Tampoco abandonará el empleo de las técnicas matemáticas en su deambular artístico, reflejándose, incluso, en sus últimas obras de corte neo-cubista o neo-futurista, donde se darán cita colores vivos, abstracción, dinamismo y geometría, pero sin la base teórica que existía en los años veinte. Estos trabajos se distinguirán de otros presentados por una nueva corriente de seguidores italianos de Picasso - Renato Guttuso con *Crocifissione* (1940-1941), Ennio Morlotti con *Figura n.º 3* (1951-1952), Giulio Turcato con *Rivolta* (1948), Leoncillo con *Bombardamento notturno* (1954) o el ex-futurista Enrico Prampolini con *Cassandra* (1947)- que intentarán revivir las premisas vanguardistas en oposición al *Novecento*. Aunque esta generación de artistas pretenderá mirar a Europa después de la Segunda Guerra Mundial, y rescatar la entidad de los *ismos* que el grupo del *Novecento* había eclipsado durante años, las muestras que brindaban no poseerán la calidad de nuestro artista que, como apuntó Umbrò Apollonio, *era el único digno de permanecer entre nosotros porque provenía, exactamente, de su tiempo*.

³³ Entre los años 1955 y 1959, Severini realiza obras volviendo a la técnica puntillista pero con una estructura dinámica futurista. *Corsa di cavalli - Omaggio a Seurat* (1957) es uno de estos ejemplos donde se ha optado por la utilización de los presupuestos neoimpresionistas.

³⁴ *Arlecchino con mandolino* (1943) se presenta con gruesos perfiles y fuertes colores como relectura de las obras de Matisse de principios del siglo XX.

