

Primo Conti

Presentazione – Fratelli Pozzo Editori, Torino – 1967

Nella misura in cui la vita incide sul destino dell'opera dell'arte, e non soltanto sull'esito finale ma sull'intero e complesso suo evolvere da pensiero a idea e quindi a ideogramma, figura, oggetto, una misura che nei moderni è così piena, che la vita non solo incide ma può addirittura coincidere con l'opera dell'arte, sicché questa si immedesima, in quanto volontà e passione, gesto e riflessione, Continuità o frammentazione temporale, con l'esistere stesso dell'artista, divenuta cosa vivente contro la pelle di una cosa viva, non c'è modo di comprendere, cioè di giustificare ed attraverso le sue motivazioni arrivare ad amare l'opera di Primo Conti, se non si accettano sino alle conseguenze estreme i valori anche drammatici di questo fatto: che ha quindici anni egli era un maestro, tra maestri più adulti di lui, e perciò ha avuto tempo di nascere più volte all'arte, se nascere all'arte vuol dire prendere coscienza dei propri mezzi e possedere autorità sufficiente, sul piano morale e sul piano tecnico, per orientare le proprie esperienze in una direzione della quale si conoscono e si amano i rischi.

La vicenda di Primo Conti costituisce una testimonianza plausibile circa la possibilità di nascere pittori. Egli è il ragazzo prodigo, che finalmente mantiene le sue promesse. È subito adulto. Disegna e dipinge in modi sorprendenti già a nove, dieci, undici anni. Il Primo autoritratto è appunto del 1911. È il ritratto di un ragazzo, fatto da un ragazzo che non accusa infantilismi, né incertezze. D'un solo balzo egli ha superato tutte le insidie, che l'età fragile mette sulla strada delle ambizioni. Direi che se una cosa può stupire nelle prime opere di Conti è, semmai, proprio la mancanza di quei segni dell'esitazione e della facile grazia dell'incongruo, che sempre caratterizzano gli esordi del talento. L'avventura di Primo Conti potrebbe essere di quelle che convincono che incarnare un'altra vita remota non è soltanto un'illusione della magia e che si possono avere più vite. Oppure è veramente un miracolo di natura, che l'occhio di un ragazzo sia tanto penetrante nel guardare le cose, nel fermare i moduli figurativi; che la sua mano non riveli interni tremori mentre ne rintraccia le strutture e le cadenze e coi segni ne riporta le impronte sulla carta, coi segni e coi colori sulla tela e sui cartoni; mentre le rende evidenti in una trasposizione, della quale ogni tratto riflette lo schietto dominio degli strumenti pittorici e la freschezza dei risultati. Riflette, anche, una certa baldanza dei sensi soddisfatti e dello spirito, che vede sorgere davanti a sé le figure dei suoi pensieri. Tuttavia il ragazzo non si smarrisce, non si lascia prendere dal panico che pur potrebbe nascergli dentro, se appena si volgesse intorno a misurare la distanza che passa tra lui ed i suoi coetanei; se percepisce l'insolito dei rapporti che spontaneamente si stabiliscono tra lui ed altri individui tanto più adulti, anzi veramente adulti, che hanno tanto faticato e lottato per arrivare allo stesso punto della vita al quale egli arriva ad un tratto, col passo dell'angelo.

Primo Conti ha appena quattordici anni quando, invitato, partecipa nel 1914 ad una rassegna internazionale di Bianco e Nero allestita a Firenze, nella quale con le sue e con quelle di tanti altri nomi illustri allora, figurano opere di Renoir, Villon, Pissarro, Munch, Corinth, Nolde. Nello stesso anno aveva collaborato attivamente all'allestimento di una mostra di sculture di Boccioni alla galleria di Gonnelli. Sono dati di cronaca che pongono dei problemi affascinanti, che non riguardano soltanto le qualità del lavoro del giovanissimo artista, ma, se si aggiunge che sta già preparando un libro di prose poetiche, come era del resto nel gusto letterario del tempo, e che ha già uno studio tutto suo, riguardano soprattutto il carattere dei suoi interventi nella vita della società e della cultura fiorentina negli anni che precedettero la prima Grande Guerra mondiale. Anche se i suoi primi autoritratti mostrano un volto solidamente abbozzato sotto il peso di una folta capigliatura che si spartisce a gronda sulla fronte, ombreggiando uno sguardo che fora lo spazio e lo colma di presenze, di interrogazioni e quasi di sfide, egli è pur sempre ancora e soltanto un ragazzo. Bisogna dunque immaginare che una vitalità intensa brucia in un organismo, che è ancora quello dell'adolescenza incipiente; che una abilità incontenibile e senza limiti lo percuote sensibilizzandolo agli eventi; che una certa carica d'energia possiede la facoltà di rinnovarsi nello stesso procedere dell'attività che la consuma.

Devono essere stati anni di esaltazione, che l'artista ora, nel ricordo, copre di un sorriso e, diventato saggio, ammaestrato cioè dalle esperienze e dalle contraddizioni che la vita può portare per se

stessa, chiude fermamente nel bozzolo di una umiltà francescana; un bozzolo trasparente ma duro da rompere o soltanto sgualcire. Esaltazione psichica e fisica, resa possibile dalla prorompente vitalità della cultura fiorentina in quegli stessi anni.

Il Caffè delle Giubbe Rosse rappresentava, allora, un mito che rinverdiva l'altro, di poco più antico, del Caffè Michelangelo. Basta mutare l'iconografia della scena e al posto dei cappelli a falda larga, delle ampie palandrane nere con la mantella, dei corsetti bianchi attraversati dalla catena d'oro dell'orologio, degli occhi spiritati, delle barbe, dei baffi e dei capelli lunghi sul collo, immaginare, attorno ai tavolini di marmo altre figure diverse, che hanno però volti glabri, che e stralunano gli stessi occhi spiritati che gesticolano con la stessa e persino un poco più eccitata violenza. Figure un poco visionarie, come può costruirne un equilibrato miscuglio di razionalità e di passione, di violenza e di astuzia, una capacità d'amore che si esprime al limite dello sdegno e dell'odio; perché, negli anni inquieti che hanno preceduto la Grande Guerra, l'impegno dell'uomo non era soltanto rivolto a risolvere un problema di linguaggio, di strutture poetiche, letterarie e figurali, né soltanto a sostenere il gioco delle polemiche roventi sulla forma e sulla natura della forma, ma, semmai, a rinnovare il concetto stesso dell'uomo, dei valori della vita e dell'azione. Erano gli anni de "La voce" e di "Lacerba" e, gli anni delle "stroncature", nelle quali lo spirito antico di Firenze risuscitava ancora una volta dal groviglio della sua lunga storia.

La formazione di Primo Conti è avvenuta in quel clima rovente. Il suo apprendistato di vita, prima ancora che quello dell'arte, è avvenuto in anni in cui il mondo intero si dibatteva, preso da un'ansia di rinnovamento. La sua precocità non annulla gli elementi, né i tempi della formazione; semmai li accelera, li comprime, li fonde insieme. Essa attizza i contrasti, ma li risolve, anche, nella rapidità del loro trapasso. Mentre i fermenti della vita culturale rombano attorno a lui, richiudono su di lui la cappa sonora degli echi, suscitano larghi riverberi, il ragazzo nato pittore tiene gli occhi ben aperti su ciò che gli si para attorno. Come egli sappia cogliere l'essenza delle cose basterebbe a dirlo quella sua veduta di Via de Martelli, riguardata dall'alto stando al davanzale della finestra, con le prospettive che si incastrano e si sviluppano in ogni direzione, ma ordinatamente, compostamente, come una buona architettura fiorentina antica, e intanto serrano il moto delle persone e delle vetture, il loro rapido girare l'angolo della strada, e assieparsi attorno a una vetrina, e sciamare.

La pittura è certamente la cosa che lo attrae; ma la pittura del suo tempo, cui i musei, la tradizione orgogliosa, il livello stesso delle glorie e del vanto civico di Firenze fanno appena da cornice. La pittura che sta in vetrina e batte le nocche per richiamare l'attenzione. Nelle vetrine di Gonnelli, per esempio, c'erano sempre esposti albi, stampe, cartelle, riproduzioni di quadri; e Conti ricorda di averci veduto anche dei quadri di Böcklin. Già questa memoria è essenziale per accertare il gusto di un certo momento della vita culturale italiana, e fiorentina in particolare. Quel suo scivolare volentieri verso le espressioni della Secessione - un movimento, anzi un coacervo di movimenti, che rivendicava l'estrema libertà di iniziativa, appunto, degli artisti - e al tempo stesso quella capacità di inserire il nuovo dentro contorni che esprimono con la Continuità del segno l'intima fiducia nella evidenza affiorante delle figure, con le tinte piatte esprimono la certezza nella qualità delle cose, quantità come spazio. L'espressione colta dal vero sulla natura ridiventava così sensazione di ciò che è dentro la natura; dell'uomo, dunque, e prima ancora del suo istinto alla vita e quindi della sua capacità di deformarsi, sotto la pressione congiunta dello spettacolo della natura e delle alterazioni emotive, provocate, anche sul percorso dell'azione creativa, dai riflessi dello spettacolo della natura e della vita.

Le mostre d'arte in Italia tra la fine del secolo scorso e il principio di questo mostravano che la cultura e l'arte subivano profondamente il fascino del pensiero e delle espressioni della Mittel-Europa. Gli acquisti delle gallerie italiane di quel tempo e, nonostante tutto, anche degli anni che seguirono la prima Grande Guerra, lo confermano ampiamente. È stata infatti una stagione vissuta come una profonda crisi di rivolta alla lezione dell'Impressionismo, nutrita di intolleranza e al tempo stesso di conformismo, nel senso che includeva il peso della tradizione da salvare. Specialmente a Firenze. Infatti, se nell'area lombarda il divisionismo aveva attecchito per provocare poi il ribaltamento delle immagini a vantaggio dei semplici valori ottici della pittura, a Firenze la lezione dei macchiaioli, per quanto storicamente innovatrice, giacché aveva rappresentato la via d'uscita dall'accademismo

ottocentesco e al tempo stesso la via di un ritrovamento della poesia, aveva agito, e agiva ancora negli anni giovanili di Primo Conti, come una conferma che certi valori della rappresentazione pittorica rimangono solidamente ancorati, quasi come carattere razziale, ad una visione nobilmente scandita, austeramente definita. Come una conferma, anche, che sotto la pelle dell'impressione "dal vero", sotto la patina della notazione colta "en plein air", condizionata da un certo luogo, da una certa ora, da una certa stagione e quindi vissuta col sentimento dell'ora che passa e non si ripeterà mai più uguale per intensità di luce, smalto di colore, profilo, intaglio, incastro di contorni, o per gioco di rapporti e di relazioni interne che sono persino di quantità, batte il cuore perenne dell'arte toscana; quel suo modo tipico di accamparsi nel certo delle cose visibili come una ulteriore testimonianza di certezza.

Basterebbe sfogliare i cataloghi delle mostre fiorentine di quegli anni per riconoscere le cose vedute dall'occhio di Primo Conti, ma bisogna tener conto che il suo è un occhio aggressivo, avido, massimamente selettivo e che esiste, dall'altra parte del suo filtro, una eccitazione spirituale alimentata dalla sua stessa avidità e aggressività ed in più da una necessità di aver voce, che è quasi incontenibile. Tale necessità, che a undici anni già gli consente di aggiungere alla vitalità del segno e del colore la vitalità non meno proterva della parola, delle cadenze onore, del fervore intellettuale, che investe col suo flusso lo stesso mondo di vita da un'altra direzione, e cerca di riempire i vuoti che sempre rimangono nell'attività della creatura umana, costretta nelle limitazioni del tempo e nei limiti della sua azione nel tempo e nello spazio; colmare quei vuoti, quei salti, perché la capacità della vita sia tutta occupata e il desiderio di intervento arrivi ai suoi limiti ultimi, toccando così tutte le testimonianze possibili di un'esperienza che è stranamente così immatura e al tempo stesso matura.

Il dipinto *Donna e cocomero*, che è del 1915, di quando Primo Conti ha soltanto quindici anni, sembra concludere una lunga vicenda pittorica su un momento di equilibrio tra opposte fascinazioni. Basta pensare alla *Natura morta* dell'anno prima; la Natura morta con la candela, il frutto, la bottiglia verde, una candela quasi riflessa nell'acqua, una bottiglia che si sfalda nei vellutati echeggiamenti dei colori ambientali; basta cioè pensare al morbido crepuscolarismo del tono generale di questa composizione, giocata tutta su tracce delicate, su gracili impronte squisite e, d'altra parte, all'*Autoritratto* con la sciarpa multicolore, la sciarpa viva, tessuta, anzi quasi ricomposta con i frammenti di vetro di un paralume di Tiffany; quindi al passaggio, sempre così sostenuto, da certi elementi atmosferici ad altri che invece alzano il timbro e al tempo stesso rilevano quel dono di figura, che è naturalmente contenuto nella "macchia" toscana, come era espressa in quegli anni nel cerchio di Antignano, dov'è la casa dei Conti era aperta agli artisti. Nel quadrato della *Donna e cocomero* ogni cosa sembra pacificata d'autorità, fermamente conclusa, guidata ad avere un senso, ad essere cioè una forma significativa, ad assumere quella particolare declinazione della visione plastica di Primo Conti, che è destinata a ricomparire sempre intatta attraverso le contraddizioni di una lunga esperienza. È una figura chiusa, che anzi appare contornata come da uno spesso cernechcio di piombo. Dovrebbe perciò sembrare irrigidita, mentre colori e spazi vi affluiscono ciascuno con una sua vitalità propria: la luna rossa del cocomero (bianca rossa e verde, in realtà; come una bandiera. "Non è così che nel pulviscolo della sera, i cocomeri spaccati nell'ombra esplodono in canzoni patriottiche lungo la via?"); il verde ciuffo delle foglie con quel vago apparire di frutti dorati, lo squarcio di muro; il blu compatto della veste, lo schienale della sedia, che apre una voragine tra la sua linea inclinata e divaricante e la curvata linea continua della schiena della donna.

A muovere questa figura sul suo schermo contribuiscono anche le contraddizioni, cui dà un certo risalto la struttura immaginativa dell'opera. Da una parte, il verismo del muro, della sedia e della ramaglia; dall'altra, lo squisito modulo quasi manieristico dell'onda limite della capigliatura. Da una parte, ancora, il ritmo scoppiettante, centrifugo, quasi un primo accoglimento del principio dinamico del futurismo; dall'altra, la concentrazione del volto della donna, costruito lentamente come un accumulo di contusioni, di lividi ematomi intorno al taglio stretto della bocca e dei grandi occhi dilatati, dove l'inerzia dello sguardo cede ad una prima interrogazione dolente. Figura o "cosa vista", che appartiene alla stessa razza popolana delle spose e delle vedove dei "vageri" di Lorenzo Viani, degli "omini" di Ottone Rosai; figure dolenti e scontente, appunto. Le note alte e vivide delle tinte suonano come una riprova del fatto che questa figura appartiene al vero, che la sua povera malinconia è

autentica, pur nel contesto di una natura solare, nella frangia di rossi, azzurri, verdi brillanti, immersi nell'aria e nella luce di un autentico cielo mediterraneo. Un linguaggio che non è comprensibile, se non si richiama alla nostra mente la componente espressionistica che attraverso lo spirito di Secessione, o raccolta ai margini di essa, dalle esperienze dei "fauves", dei pittori della "Brücke", dei "nabis", si insinuavano un poco in sordina nella pittura italiana degli anni che precedono la prima guerra mondiale, facendone lievitare, a volte con esperimenti di curiosi innesti, il tono provinciale; se, bisogna aggiungere, non si tiene conto delle acute facoltà ricettive che sostengono la curiosità intellettuale e l'attività pittorica di Primo Conti. Una curiosità ricettiva che i quaderni d'appunti, degli anni che coincidono con la sua adolescenza fisiologica, rivelano da pagina a pagina nelle sue più estrose incursioni, nelle sue più folgoranti acquisizioni e, al tempo stesso, nel progressivo ipotizzarsi di una chiara linea continua di sviluppo attorno ad un nucleo interno della sua visione.

L'estroversione dei cedimenti del gusto o, qualche volta, soltanto dell'occhio, al fascino di ciò che sta fuori di noi, di ciò che viene da lontano, da altre zone comunque, e ci assedia, pungola, graffia, e sono graffi quasi invisibili, graffi da vaccinazione, che però lasciano un segno che dura tutta la vita, è un fenomeno rilevante nell'attività di Primo Conti in quegli anni, che avrebbero dovuto essere, ovviamente, anni di apprendistato e di preparazione, se rapportati ai dati dell'anagrafe e sono, invece, anni di espansione di un felice brio pittorico, che da solo basterebbe a giustificare una vita. Fenomeno meno rilevante, perché lascia intravedere il gioco sottile e fervoroso di una continua e spregiudicata messa a punto di ciò che sta fuori e ciò che sta dentro, di ciò che viene scelto e di ciò che viene scartato, rigettato anzi ai margini, alle corde della sua lusinga. O perché svela le passioni del momento, argina la capacità corrosiva dell'occasione, riporta alla condizione di alto divertissement tante prove in sede diverse e devianti; le riconduce cioè al loro giusto limite di temporaneo incantamento. Le sue macchinazioni calligrafiche, involute o corsive, e i suoi mascheroni grotteschi sono festose girandole, fuochi d'artificio. Sono morsi, lacerazioni, strappi violenti nel contesto di un'immaginazione fantastica che liberamente cerca le sue costanti. Nel contesto di un mondo vastissimo in cui le cadenze ondulate e ravvolte dell'*Art Nouveau* si mescolano con quelle del realismo di cronaca, quasi estemporaneo, che sempre può giacere, disteso ma pronto a insorgere, sul fondo dello spirito di un pittore di tradizione italiana, di un'espressione che tende volentieri per sua natura ad assumere nel linguaggio un ritmo vernacolo o addirittura becero.

Sulle pagine dei taccuini l'estroversione è completa. C'è di tutto. Frasi d'amore gettate al vento; arzigogolature, chirografie di caratteri e di composizioni calligrafiche, giocate magari soltanto sul proprio nome e cognome, su un annuncio banale, su un primo affioramento ritmico di poesia; riccioli estrosi e incongrue figure e figurine, arlecchini e colombine, maschere grottesche, che trapassano rapidamente dalla semplice situazione caricaturale alla fissità grottesca delle marionette con teatrino sperimentale; rapide annotazioni di folla, di cavalli imbizzarriti; contorni di figure classiche e, d'improvviso, sulla trama minuta della quadrettatura dei fogli "*come ectoplasmi evocati da un medium che ha per al di là Cézanne e Picasso, Boccioni e Braque*", ha già detto acutamente Marcello Venturoli, compaiono i segni manifesti della sua adesione a ciò che era l'avanguardia in Italia in quegli anni difficili, evocati sul filo dell'avventura spericolata, ma già, si potrebbe dire con un fervore che sembra sollecitato dalla consapevolezza che stringere i tempi, tenere saldamente nelle mani un filo di avventura appunto, di libertà, di estro rinnovatore, che rischia d'essere spezzato dalla congiuntura della guerra, dei richiami al fronte. Questi cenni di figura rivelano già che il seme gettato dai suoi grandi amici futuristi sta macerandosi, spinge con le punte di diamante dei germogli, si apre. Le figure dei contadini disegnate da Primo Conti sui suoi quaderni riscattano il sentimentalismo di origine milletiana, diventano forze della natura, presenze della natura; soggiogate magari dall'attrito con l'ambiente, ma già piegate all'attrazione di un boccioniano "stato d'animo"

Accanto a questi segni rivelatori ogni altra diversione sembra subito casuale, non intenzionale; semplice elemento fiancheggiatore, cane da pastore che indirizza il flusso delle idee e delle immagini e lo costringe al suo filone centrale, in modo da accostare sempre più da presso, da coincidere anzi, attraverso l'adesione affettiva dell'avanguardia e dai suoi problemi di stile, con i suoi propri motivi di fondo. Così come questi motivi compaiono definiti ed espressi a un certo punto, su un foglio a piccoli quadretti, dove si accampa con una decisione disegno, con una tensione, con un rigore quasi insospettabili, alla data del 21 aprile 1915, *Dinamica di un calamaio* (ed è importante, mi pare, notare

il ripensamento sulla parola “scomposizione” del titolo accennato sotto la cancellatura). Più o meno, dunque, alla stessa data di *Donna e cocomero*. E direi che uno di tali motivi di fondo lo si può individuare nel fatto che il prisma del calamaio, più che sfaldarsi sotto la pressione d'urto di un'esplosione interna, sembra, rara immagine di una sequenza dinamica rovesciata, ricomporsi attorno al suo nucleo centrale, come in un campo di forza magnetica; quasi ubbidendo alla trazione di un suo nucleo interno o alla spinta della coesione molecolare della sua materia.

Per il semplice fatto di comparire negli stessi anni in cui il giovanissimo artista mostra di voler portare a conclusione le esperienze iniziate nel cerchio di espressioni pittoriche tutte dedicate alla risonanza della luce e del calore, mentre la forma delle prime massicce prove degli autoritratti, che sembrano modellati in una materia resistente è solida, passa gradatamente a quella così diversa esemplificata dal *Ritratto del poeta Chiarini*, immagine allungata, fiammeggiante, che riassume molte diverse sensazioni d'eleganza manieristica sino a prefigurare, con la rosa collocata come un sigillo si mondana raffinatezza o come un simbolo di fragranza poetica, lo spirito se non la forma di un Van Dongen della “belle époque”, e per il fatto di comparire consegnati sulla modesta carta a quadretti dei piccoli quaderni d'appunti certi disegni, come *Svolta a sinistra*, *Donna che dorme*, *Dinamica di un calamaio*, *Frutta e bicchiere*, sembrano confessioni di bravura dedicate ad una storia squisitamente privata.

In realtà sono i segni della possibilità di Primo Conti, che ho già detto aggressiva ed ora vorrei dire persino rapace, di intendere una lezione, di capire le traiettorie segrete di uno spettacolo e, al tempo stesso, della sua attitudine ad analizzare razionalmente, quasi volutamente rallentando le modificazioni, che pur sono in atto; quasi freddamente opponendo un argine di riflessione alla disinvoltura istintiva della sua natura così prepotente. La piena e si potrebbe dire “ufficiale” stagione futuristica di Primo Conti non ha inizio da questi disegni, pur così avanzati nella loro formula esatta, ma comincia sul vero. Se la logica delle forme ha un senso, il paesaggio di *Antignano*, che è datato 1917, dovrebbe essere il primo dipinto da classificare tra quelli futuristi. La scritta “Pensione Villa Augusta” esce dal suo logico registro, ma è appena un vezzo rispetto a coacervo di case, strade, tetti, che nel l'occhio dello spettatore, collocato per forza in un punto d'osservazione incombente dall'alto sul primo piano, si ricompone progressivamente, vincendo il tenero caos provocato dalla sua struttura, visibilmente impostata su di una opposizione acuta di angoli alterni e su direttrici di fuga, che dal piano della strada riprendono la loro corsa deviata sui tetti, oltre le quinte scenografiche dei muri delle prime case.

Antignano potrebbe rappresentare nella vicenda artistica di Primo Conti ciò che ha rappresentato il paesaggio di Horta de Ebro nella vicenda di Picasso. Il momento catalizzatore di una situazione già profondamente maturata. La veduta di *Antignano* ed il *Ritratto in rosa e nero*, che rivela una strana connessione con *La signora col cappello nero*, una scultura di Roberto Melli del 1913, sono le prime avvisaglie della disponibilità raggiunta dal nostro artista ad affrontare, sebbene con un sentimento ancora scoperto di cautela, il problema dell'innesto di un'epoca sul tronco delle esperienze precedenti. Egli ha vissuto, quasi guardando da un punto di vista di eccitata curiosità, cioè da un punto di vista che al tempo stesso lo isolava e lo rendeva complice, le vicende frenetiche che negli anni appena precedenti avevano sollecitato la ricerca di una nuova sensibilità estetica e di nuovi strumenti di espressione, che fossero cioè adatti alla nuova sensibilità ed alla trasformazione che avrebbe subito ogni aspetto della vita dell'uomo. I taccuini di quegli anni sono il “diario di bordo”, per usare una definizione allora certamente familiare a Primo Conti, dei suoi viaggi di scoperta sul terreno di quelle vicende, che erano affascinanti, chiassose, forse anche sconcertanti, ma giovani, in fondo, come lui era giovane. Ciò che forse doveva turbare più addentro lo spirito del giovane artista stava nel fatto che la ricerca della modernità delle espressioni esigesse la condanna senza appello, o addirittura la negazione del passato, di tutto il passato. Quasi che si potesse d'un tratto, per atto di fede, per decisione volontaristica ed unilaterale, scavare un fossato invalicabile, un confine ostile tra due mondi, quello di ieri e il presente, che fanno storia proprio nella loro continua contiguità.

Il passato, per Primo Conti, non poteva essere il museo; non poteva ancora essere il museo che i futuristi volevano bruciare, distruggere, magari soltanto degradare, sminuzzare, irridendo, mettendo

un paio di baffi alla Gioconda. Il passato era, semmai, ancora la sua stessa esperienza, troppo giovane per essere rifiutata: quel groviglio esaltante di impulsi e di richiami, di ambizioni e di rinunce, di coraggio e di paura; quel rapido dialogo, di battute che venivano meravigliosamente facili, tra i doni di natura e le aspirazioni dell'intelletto. Oppure, più semplicemente, la schietta gioia di vivere e di sentirsi vivo nei modi più amati. Per questo, la sua adesione al Futurismo non può essere l'adesione ad un programma, ma una prova, effettivamente scontata, di ciò che può produrre l'immissione di elementi di esperienze pittoriche, che lo hanno attratto, affascinato e commosso, nel cerchio della sua naturale visione. Una visione, che si realizza e si realizzerà poi sempre rispettando alcuni moduli costanti: la coscienza acuta della realtà oggettiva; la pienezza dell'immagine pittorica, piena anche nel senso della effettiva occupazione di tutto lo spazio di cui può di volta in volta disporre; il carattere essenziale architettonico di tale pienezza ed, infine, una capacità strumentale portata sempre a sfiorare il limite della maestria fine a se stessa, quasi fosse ostentata per il prestigio di un gioco spavaldo, un lungo rischioso volteggio sulla corda tesa, senza denunciare fatica. Portata al punto che, sempre come già nelle sue prime prove, la prestazione dell'artista suscita un sentimento di meraviglia, persino matericamente soddisfatta, che perciò vince le differenze del gusto.

Nel nuovo corso della pittura Primo Conti impegna tutte le risorse iconografiche del futurismo; rottura dei piani prospettici, intanto; ribaltamenti e slittamenti di immagini; sovrimpressioni; accentuazioni ottiche e timbriche; collagi; scomposizioni concitate del modello reale o fantastico. Ma anche quando egli usa terminologie che sono tipiche del linguaggio dei futuristi, come "simultaneità di ambienti" prevale nell'opera l'evidenza di una lettura piana e coordinata, e il dinamismo sul quale fanno leva i futuristi storici, specialmente quelli che provengono da una esperienza divisionista intensamente vissuta, si riduce volentieri ad una certa accelerazione delle linee di convergenza - e forse bisognerebbe piuttosto dire, ad una certa "decelerazione"; perché le sue linee così violente e sottolineate tendono visibilmente a raggiungere un punto di stabile equilibrio, di bilanciamento degli opposti. Né si può ignorare che una delle opere più affascinanti e conclusive di questa felice stagione di Primo Conti ha come titolo: *Forme architettoniche di una mendicante* e mette allo scoperto le sue aspirazioni, proprio attraverso il ribaltamento del concetto tipico, dinamico appunto, delle teorie estetiche dei futuristi. Futurismo di gusto tipico fiorentino, che alle spalle ha la tipografia di "Lacerba"; l'iniziale, mai del tutto consumata irritazione dello spirito di Ardengo Soffici, affascinato dalla scuola di Parigi; una lunga storia intellettualistica; un cocente bisogno di "confrontazioni", che restano immediate anche attraverso il velo delle mediazioni formalistiche, tra realtà e fantasia. Insieme con questa naturale affinità fiorentina, i dipinti futuristi di Primo Conti rivelano che egli è sensibile, tra i tanti elementi esterni, ad uno dei più fondi moduli boccioniani; quello che esprime quasi il senso di una fatica fisica a rompere la coesione della materia; o una certa caparbia e dura durata della materia, in quanto possiede e manifesta il corpo delle immagini oltre il loro limite di rottura; quindi un certo rozzo "scientificismo" che investe ed investiga sia l'energia interna delle immagini pittoriche, sia le promesse sperimentali di tale immagini, cosicché la simultaneità può essere un fatto di memoria o di innesti di memoria, più che un comportamento delle strutture determinate dagli urti ricevuti dall'esterno, cioè da impulsi che arrivano da forze diverse da quelle della propria esistenza. I dipinti futuristi mostrano anche che la ricerca di espressione non può essere spinta oltre il limite di rottura della propria natura, se l'espressione ha il bisogno di punti di riferimento che sono insostituibili. Infatti, il tema di un dipinto di Conti non è mai astratto o anche soltanto intellettualistico e concettoso. In questo suo tenersi ancorato ad un senso che è, vorrei dire, di stretta partecipazione alla cronaca di una giornata di lavoro, di risposta immediata ed appassionata agli urti della vita di ogni giorno, nell'ambiente di ogni giorno, Primo Conti diventa futurista e al tempo stesso rimane fiorentino. Egli si pone decisamente sulla strada del rinnovamento del linguaggio plastico; ma la sua immaginazione, che è così eversiva sul piano formale, si muove sul piano tematico nel repertorio di un mondo cieco, povero, reso più povero e più dolente dalla realtà della guerra; venditori ambulanti, operai, tristi beoni d'osteria, saltimbanchi, profughi. Un mondo di stradine oscure, di interni miserabili, di bancarelle, di sale di attesa notturne. Lo stesso che deve percorrere Ottone Rosai, con un accoramento umano che vuole essere insieme segno d'amore e di protesta. E bisognerà ricordare come invece lo percorre il più giovane Conti: con occhio disincantato, si potrebbe forse anche dire con occhio freddo, come un pretesto, appunto, di interpretazioni che vogliono essere essenzialmente plastiche, per intendere quel ritmo quasi cantabile che c'è anche sul fondo della sua prima stagione

pittorica; per capire che il problema formale, cioè della riduzione del linguaggio pittorico ad un meccanismo logico, è un problema tipico della sua natura d'artista. Non potrà, dunque, mai venir meno; potrà anzi riaffiorare col tempo attraverso fenomeni spettacolari.

Quando nel 1917 Primo Conti dà inizio alla sua stagione futurista, il Futurismo sei maestri o, semplicemente dei "firmatari" del primo manifesto, è un evento che in un modo o nell'altro ha bruciato tutto il suo slancio nell'evento assai più realisticamente frenetico e drammatico della guerra. Già da tempo, dal 1915, Carlo Carrà ha incontrato i due fratelli De Chirico, Giorgio e Andrea (Alberto Savinio) nelle camerate dell'Ospedale Militare di Ferrara ed il loro sodalizio ha dato ormai l'addio alla scuola metafisica, ha dato forma alle premesse storiche ed iconografiche del surrealismo. Umberto Boccioni è già morto in conseguenza di una caduta da cavallo, a Verona, nell'agosto del 1916. Severini è rientrato nel cerchio più congeniale del cubismo, obbedendo al richiamo della sua natura ed a quello dell'ambiente Parigino in cui si era formata la sua vera educazione estetica. Russolo sarà ferito alla testa nel dicembre del 1917, sul Monte Grappa. Balla, infine, vive a parte e matura la sua deviazione verso un'astrazione decorativa, che, almeno sino a quando lo stravolgimento dei suoi ideali lo ricondurrà sulle rive di un naturalismo banale, potrà contare tra le indicazioni valide per una ripresa dello spirito d'avanguardia in Italia.

Questa situazione storica, di drammatica ed in una certa misura involontaria rinuncia alle eccitanti premesse di una rivoluzione, che era stata proclamata irreversibile, può rappresentare, a un certo punto, quasi come un emblema, la sconfitta del mondo delle idee a contatto ravvicinato con la brutalità del mondo delle azioni; dello slancio creativo di fronte ai fenomeni sanguinosi e quotidiani del prevalere di una volontà di distruzione; dei generosi slanci avveniristici di fronte agli urti ed alle diminuzioni umilianti del presente, dell'ora che passa, dell'incertezza che incombe. Questa situazione può avere avuto in qualche modo un peso determinante sulle scelte di Primo Conti e sul corso della sua vicenda artistica. È difficile dare una risposta categorica, ma è anche difficile sfuggire alla tentazione di formulare un'ipotesi, che del resto si attaglia bene al carattere al temperamento del giovane artista. Difficile, voglio dire, non cedere alla suggestione di pensare che egli abbia inteso raccogliere una fiaccola lasciata cadere, o quantomeno ravvivare una fiamma che già sta morendo sotto troppa cenere. Per tre anni egli è il solo pittore che sia intenzionalmente e appassionatamente futurista. La sua presenza alla grande mostra futurista allestita da Marinetti a Palazzo Cova, a Milano nell'immediato dopoguerra, è una presenza viva tra molte commemorazioni e riesumazioni di figure che appartengono sono già al passato. Il corpus delle sue opere dal 1917 al 1919, dal paesaggio di *Antignano* all'*Oste burlone*, al *Limonaro* si presenta compatto, rigoroso, coerente e può acquistare ormai, facendoli di diritto partecipe nella medesima corrente di idee e di vita, illuminandone anzi il carattere di puntigliosa minuta preparazione, i molti disegni sparsi tra le pagine dei quaderni degli appunti. Il linguaggio vi trova una sua nitida continuità e, pur con i caratteri di distinzione già indicati, è il linguaggio proprio del futurismo.

Ritorno all'ordine. Con queste parole, che han quasi sapore poliziesco, viene di solito indicato il moto di involuzione, che in Italia come nel resto dell'Europa, ha caratterizzato gli orientamenti delle espressioni dell'arte alla fine della prima Grande Guerra: quasi che gli animi e le idee cedessero ad un senso di stanchezza persino fisico, e ad un sentimento di sfiducia nella possibilità, e forse anche nell'opportunità di fantasticare un radicale mutamento dell'uomo e del mondo. Avvertire la necessità di un ritorno all'ordine significa ammettere che esiste una linea mediana del diagramma della storia, la quale vuole sempre essere ricondotta alla monotona continuità della linea retta e quindi ammettere che è un dovere dell'uomo contenere, ridurre, annullare le alterazioni di intensità e di frequenza provocate da impulsi devianti ed eversivi. Per il mondo dell'arte, il ritorno all'ordine significa reinserirsi sulle strade della tradizione, riconsiderare l'esempio degli antichi, rivisitare i musei, che costituiscono il filo continuo che lega l'una all'altra tutte le epoche.

L'azione rabbiosa delle avanguardie del principio del secolo in Italia e fuori aveva profanato la sacralità della figura umana, il modulo armonico implicito nella sua presenza e nella sua rappresentazione, la fiducia divenuta ormai retorica nella realtà oggettiva del mondo della natura e nella verità dogmatica dei suoi fenomeni. Intorno al 1920 la coscienza di questa deviazione, dei guasti che ne erano discesi, dell'isolamento dell'opera d'arte e degli artisti in mezzo alla società del

tempo, era arrivata al suo punto di crisi più acuta. Il richiamo all'ordine, come richiamo allo spirito ed agli esempi dell'arte classica, era un invito che poteva sembrare allettante a chi voleva uscire da questo impasse e, per quanto diversamente accolto e considerato, poteva agire nello stesso senso un Picasso come su De Chirico: producendo, da una parte le figure di una mitologia gonfia, quasi fatta di bambagia, che ancora potevano rispecchiare un certo rispetto, un certo scrupolo di libertà dell'artista nella determinazione dei valori della forma; dall'altra, una infatuazione quasi maniaca per le ricette di tecnica pittorica per il bel mestiere che, ricercando le sue lezioni nei musei, tra le opere dell'età d'oro della nostra pittura e negli slanci barocchi, non svuotava del tutto il gesto dalle pressioni attuali di una vitalità autonoma.

Non si dice questo per giustificare i modi assunti dalla pittura di Primo Conti, una volta chiusa la stagione futurista. Voler giustificare Primo Conti è come voler giustificare tutta l'arte italiana ed europea di quegli anni inquieti, tra il 1918 e il 1930. Del resto, nel momento in cui la crisi raggiunge il suo punto di rottura egli ha soltanto vent'anni, ciò vuol dire che tutta una vita da artista con le sue previsioni di impegno e con le sue probabilità gli sta ancora davanti. Le sue ultime opere, per esempio *Limonaro*, rivelano già che la modificazione in atto nel suo linguaggio è un pronto riflesso delle circostanze: un'ibrida connessione di cubismo postfuturista, di scuola metafisica, di valori plastici. Le formule estetiche echeggiate dalle pagine di "Valori plastici" potevano sembrare le più congeniali in Italia per riallacciarsi alla grande tradizione: forse anche perché mantenevano nel suono delle parole il concetto di un'illusiva evidenza volumetrica della rappresentazione, che, seppur è ribaltata e frantumata dalle avanguardie, era comunque rimasta addensata attorno ad un nucleo oggettivo di materia corporea, ad un suo nocciolo ultimo che non poteva essere analizzato. Le opere disseminate in un periodo di lavoro come sempre fecondo, dalla *Natura morta* del 1918 alla *Nutrice* del 1932, indicano chiaramente che Primo Conti si muove di nuovo entro le linee di una spontanea coerenza con le esigenze della propria natura e di una svelta adesione a ciò che è più vivo sul momento, e più vivo nell'ambiente in cui egli vive. La costruzione dell'immagine plasticamente evidenziata, sottesa anzi da un'idea architettonica: l'accentuata pressione psicologica del disegno e del colore: l'inclinazione alla sintesi, sono tutti elementi ch'egli ha già strumentalizzato nella stagione essenzialmente "fauve" della sua adolescenza e nella stagione futurista della sua prima giovinezza. Occorre, ora, semmai, che questi elementi siano sollecitati a raggiungere una tensione più vicina alle apparenze del vero, che siano trasferiti da una situazione di slancio e di calda sperimentazione del linguaggio pittorico ad un'altra, indirizzata piuttosto a riflettere le lusinghe, gli specchietti della buona pittura, la nobile cadenza delle intenzioni, il clima senza tempo che è tipico delle opere che ammiccano dal Museo. Anche questa atemporalità, che le avanguardie avevano amato come un segno dell'assolutezza e della perennità di ogni singolo momento della creazione artistica, deve diventare semplice occasione: un rimedio, un aspetto della maniera, anzi del manierismo elegante e colto, dentro il quale l'artista si muove con disinvoltura, ricorrendo alle risorse di una maestria tecnica e di una facilità ricettiva, che gli consentono di rendere attuali con brio quasi inedito le suggestioni indifferentemente raccolte da Picasso o da Derain, dal Rosso Fiorentino e dal Pontorno e forse anche dal cerchio dei caravaggeschi, se si considera la voragine d'ombra che fa da schermo alla macchina proterva della *Bagnante* del 1923, costruita come un serrato e dinamico incastro di blocchi, polpacci, cosce, glutei, omeri in torsione sul perno della nuca sottile e alta.

Comunque in Italia, il ritorno all'ordine non si è cristallizzato storicamente attorno ai lineamenti di estetica riformista di "Valori plastici", ma ai programmi di restaurazione del "Novecento". E l'opera di Primo Conti dopo il 1920 è stata abitualmente interpretata come espressione ortodossa delle regole del Novecento. Forse perché non si è badato abbastanza ad alcuni tratti di distinzione che pur sembrano avere evidenza sufficiente e che, al di là delle affinità o analogie di stilizzazione più che di stile, confluiscono tutti in una situazione spirituale, direi in una moralità dell'artista, tanto lontana dalla retorica seria ed intollerante del "Novecento", ed in particolare dall'ossequio al mito della potenza, che si configura nell'opera del suo caposcuola. È una moralità che trova il suo puntuale riscontro nella curiosità istintiva, nella larga informazione culturale, nella disposizione di Primo Conti a meditare, soppesare, valutare il progresso e gli esiti delle proprie azioni.

Non sono aspetti nuovi della sua vicenda, ma ora si presentano come una capacità ironica di scelta tra aspetti sostanzialmente diversi: quello delle figure umane riguardate nel loro isolamento, i ritratti:

Contadina strabica, Marcella, Teresina, La cugina Pia ed i simboli: *Mendicante, La nutrice* e quasi in contrapposizione, l'altro aspetto, divagante su una tematica smagliata: giocolieri, suonatori di armonica, clown divenuti semplici convenzioni figurali, allo stesso modo che le scene di toeletta femminile, di eroi mitici, streghe da leggenda.

Da una parte, dunque, il perdurare di un senso di accoramento, cui il peso della fisionomia, lo sguardo perso nel vuoto, e le labbra gonfie come una memoria dei lividi ematomi della *Donna e cocomero*, sono i segni indicativi di una partecipazione affettiva; dall'altra, l'affioramento casuale dei motivi dal repertorio di un'immaginazione fantastica, che elude ogni impegno di coerenza e per ciò rende più acuta la sensazione repulsiva provocata dal pedante artificio del pittore, che alla pelle dei volti umani conferisce l'ambiguità animalesca di una maschera di gomma e ad ogni materia, organica ed inorganica, una capacità fittizia, ipotonica, una presenza provvisoria ed illusoria, condizionata dall'effetto collante di un bagno di vernici o di lacca; ma potrebbe anche essere un unguento o un balsamo rituale; o un filtro, o una fattura di magia che dissimula il vuoto nulla dietro un luccichio diffuso di ori, argenti, maioliche.

Collocare l'opera di Primo Conti in una situazione a parte rispetto al "Novecento", cioè negli anni in cui la involuzione dell'arte italiana verso posizioni reazionarie o conservatrici è indiscutibile, non vuol dire assolverla dai suoi peccati, ma, semplicemente, riconoscere che su di essa, dall'interno, preme sempre qualche elemento che la costringe ad essere diversa. La sua giovinezza, intanto; e ciò che richiama la nostra attenzione su questo dato anagrafico suscitando un sentimento di stupore, cioè la sua eccezionale padronanza degli strumenti della pittura. Nei confronti con i caratteri così brillanti della stagione futurista l'arte di Primo Conti ha avuto anch'essa lunghi momenti di buio, annate tristi, profondi sopori dell'intelletto, durante i quali l'azione sembra obbedire soltanto alla quantità di energia vitale, una certa quantità da spendere, anche se realizza figure che possiedono molta più grazia di quanta potrebbe bastare per strappare l'applauso e per rimanere sull'onda del successo. Questa situazione di buio è soltanto in parte occasionale. Difatti, quando il corso degli avvenimenti rivela che i nostri artisti stanno riprendendo coscienza dei limiti, e denunciano la volontà, che forse è anche un'ansia viscerale di riguadagnare il tempo perduto con una serie di scelte, in gran parte determinante da mal repressi sentimenti di rivolta e dalla necessità di dare forme e voci ad uno strazio che è insieme fisico e spirituale, Primo Conti, che pure ha la stessa età dei protagonisti degli avvenimenti che sono indicati come "rinnovamento delle arti in Italia", non può non sentire che per lui non si tratta di una conquista ma piuttosto di un ripiegamento, di un ritorno. Non è possibile ripercorrere la strada a rovescio, addentrarsi di nuovo nel dominio di ciò che è già stato, che è già stato vissuto, senza sentire fin troppo vivo e cocente, dunque attuale, il peso dei ricordi ormai integrati nella coscienza; e senza avvertire che la probabilità che l'operazione di recupero si dissolva di nuovo nella gracilità di un evento effimero, è molto più di una semplice ipotesi.

Un dipinto come *Bimba e farfalla* offre la testimonianza più pulita della situazione di Primo Conti negli anni di mezzo. È un dipinto del 1933, quindi di un momento della storia dell'arte italiana che è marcato da certi fermenti, che le circostanze storiche consentono o consigliano di lasciare affiorare soltanto dopo che sono stati filtrati, lasciati decantare. A quel tempo brucia l'ultima fiamma passionale, una impennata curiosamente ambigua e selvatica, di Scipione. Il gruppo dei "Sei di Torino" s'era già disciolto e ciascuno per suo conto rielaborava la conquista di semplicità domestica, di freschezza, di spontaneità, attuata con un vago sentore di primitivismo colto e raffinato all'ombra dei grandi nomi evocati dalla loro insegna. Il chiarismo milanese aveva già consegnato l'iniziativa polemica ad una schiera di giovani che di lì a pochi anni sarebbero confluiti nel gruppo di "corrente". Giovani che adottavano i furori dei "fouves", degli espressionisti, di Van Gogh, come più avanti avrebbero adottato la tragica figurazione di Guernica. Figuravano a quel tempo, ancora attivi in scena i futuristi della seconda ondata, agganciati al filo continuo di Prampolini e sorgevano proprio allora le prime formazioni degli astrattisti italiani.

Bimba e farfalla è la risposta personale di Primo Conti alle incertezze, ai dubbi, ma anche alle ancora generiche aspirazioni di quel momento. Questa figurina così preziosa di fattura, smaltata e al tempo stesso porosa, ha già una sua impronta nitida, frutto di scelte precise, tra altre impronte nitide come sigilli o cammei, il quaderno, la farfalla, le pupille, il taglio della fronte, il nodo sui capelli. È una figura

importante perché rivela, mi pare, che nell'animo del pittore è venuta a galla qualcosa di nuovo: il segno di una fiducia tutta aperta alla speranza di poter accostare il vero lasciando che l'opera d'arte sia soltanto un mezzo per accostare il vero, appunto, e nient'altro: non certo i capricci dell'immaginazione o i doni sovente di seconda mano della cultura. Bisogna ricordare questa figura, come certamente la ricorda Primo Conti, perché il suo lento tortuoso viaggio all'indietro riconduce il pittore sempre a quel punto, sembra anzi che di lì cominci. È infatti un viaggio a ritroso verso la propria origine; ad incontrare, sì, di nuovo, l'immagine di se stesso, ma soprattutto a riscoprire un mondo fatto di cose, di sentimenti e di sogni, al quale allora il pittore fanciullo, travolto dall'urgenza e dall'impazienza del fare, poteva soltanto reagire meccanicamente, mentre adesso, maturato attraverso gli urti e le ferite di tante esperienze che hanno premuto sulla vocazione del pittore e sulla sorte dell'uomo, può catalogarli con la pazienza del saggio, può ascoltarne i richiami, intrecciare un dialogo che è senza testimoni tra le proprie interrogazioni e le proprie risposte, dentro un involucro d'ombre e di memorie.

Dentro le linee di una storia collettiva, con la quale ha rapporti da estraneo, Primo Conti è sospinto a diventare un personaggio solitario, dentro le linee della sua propria storia, egli deve accettare che lo spazio vitale si contragga, come accade di ogni esperienza ricondotta al punto focale della sua ragione d'essere. Del resto il problema di accostare il vero per sé stesso, per la propria spiritualità e per il proprio mestiere, può accontentarsi di poco. È un problema francescano. Bastano pochi ricorsi figurati: la coccomeraia di tanti anni prima; la vetrina, la porta o il banco di una bottega, nature morte di oggetti e frutti che hanno ancora una pellicola di colore astratto, voglio dire esaltato come se fosse soltanto una macchia timbrica, rossa, blu, gialla, buttata giù per occupare un certo spazio, e a volte slitta ancora fuori registro. Ricorsi di coltura; che possono essere a un certo punto abbandonati, perché basta molto meno. Lo spazio vitale può ridursi a quattro palmi di mondo, che facciano ancora scena. Una stanza. poche note buttate giù, registrate come un appoggio per la memoria, anzi per il ricordo: il letto di ferro; la donna a letto; la luce bianca che entra dalla finestra come una vela, bianca come le tele del lenzuolo; la sagoma della donna che esce dal fondo. E ancora meno: soltanto più la figura della donna, che cuce nell'angolo della stanza, con il lino che si sfoglia dal grembo come una rosa bianca; o soltanto una bottiglia dal collo esile e lungo, una caraffa di cristallo, un bicchiere a calice di Boemia e un fiore, che sembra sempre un'idea struggente di fiore. Cose insignificanti per sé stesse, che crescono continuamente modellate e riprese; cose da niente che valgono per questo loro sorgere ed espandersi e, divenute smisurate, possono occupare tutto lo spazio disponibile con un ritmo ininterrotto.

Si può essere ovviamente tentati di leggere le opere più recenti di Primo Conti come una ripresa degli schemi della sua stagione futurista; come una nuova tardiva manifestazione di volontà di adeguarsi all'avanguardia; ma con l'aggiunta rapida di qualche "contrasto di forme", alla Léger; di qualche venatura dell'esistenzialismo, alla De Kooning, pragmatismo assai più che ansioso; rincalzando, così, e da lontano, gli effetti della naturale declinazione cubisti del futurismo toscano e della vena bergsoniana della cultura fiorentina, dei primi decenni di questo secolo. Più che formule di vecchie avanguardia, rivisitata alla luce delle esperienze di questo secondo dopoguerra, o meccaniche articolazioni e riduzioni di idea ad oggetti, le opere recenti di Primo Conti sono invece i fenomeni di un lento accumulo di conoscenze e di gesti ispirati. Accumulo e al tempo stesso cancellatura. Sono ciò che di ogni passo fatto in avanti nell'accostamento del vero, pur nella sua essenza profondamente transitoria, resta impresso sullo schermo della rappresentazione. I fenomeni di un continuo superamento. Forse la quieta felicità dell'artista nasce ora dalla sua quieta consapevolezza di essere su una strada di ricerche che rimane aperta, perché ognuna di esse è soltanto un attimo dell'assoluto. Forse anche dalla consapevolezza che in questo continuo divenire l'azione del pittore coincide e si identifica più liberamente con la sua poetica.

Figura seduta è il titolo ricorrente di molti dipinti recenti. Anche delle quattro grandi tele della splendida e toccante serie presentata all'ultima Quadriennale di Roma. È un titolo che aiuta a capire il carattere ultimo e irriducibile della visione di Primo Conti, perché ha lo stesso valore illuminante certi vecchi titoli del periodo futurista, come *Forme architettoniche di una mendicante* o *Dinamica di un calamaio*. Attraverso l'apparente meticolosa analisi della forma, Primo Conti intende sempre toccare la soglia della sua struttura statica, come un approdo alla scultura o all'architettura. Lo stesso

tipo di rovesciamento degli effetti, provocato sempre, nei momenti più felici, dalla densità della sua partecipazione alle motivazioni spirituali ed affettive dell'opera, dalla sua stretta connessione con le radici remote e sempre un poco arcane dell'azione. Così, mentre egli sembra semplicemente armeggiare con l'intelligenza attorno ad un pretesto formale o ad una esigenza di stile, lo schermo pittorico rimanda, come per riflesso di un sottile incantamento, immagini che sono solenni e patetiche, misteriosamente apparentate con le figure delle Maestà e con le Madonne lignee che si incontrano dentro l'ombra serale delle badie toscane.

Luigi Carluccio