

Manazir مناظر Journal

Journal of the Swiss Platform for the Study of Visual Arts,
Architecture and Heritage in the MENA Region

Issue 2
2020

Circulations et trajectoires artistiques entre le Nord de l'Afrique et la France (XIX^e – XX^e siècles)

edited by Alain Messaoudi & Camilla Murgia

Impressum

Manazir Journal is a peer-reviewed academic Platinum Open Access journal dedicated to visual arts, architecture and cultural heritage in the Middle East and North Africa (MENA). Created in 2019, the journal is linked to *Manazir – Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region*, a platform of exchange that aims to connect researchers interested in these themes. The term “Manazir” refers to landscapes, perspectives and points of view in Arabic, Ottoman Turkish and Persian. Thus, *Manazir Journal* is oriented towards a diversity of transcultural and transdisciplinary “landscapes” and “points of views” and open to a multiplicity of themes, epochs and geographical areas.

BOP - Bern Open Publishing

ISSN 2673-4354

DOI: <https://doi.org/10.36950/manazir.2020.2.5>

Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0)

© Manazir 2021

Manazir
مناظر

Swiss Platform for the Study of Visual Arts,
Architecture and Heritage in the MENA Region

u^b

UNIVERSITÄT
BERN
Pädagogisch-historische Fakultät
Institut für Kunstgeschichte
Center for Global Studies



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE
FACULTÉ DES LETTRES
Unité d'arabe

Production, Design & Layout: Joan Grandjean

Cover image: Louis-Jules Étex (1810–1889), *Les souks* [Tunis], 19th century, watercolor, cardboard, 11,6 x 9,1 cm.

Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.

CCo Paris Musées/Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, Petit Palais.

Editors-in-Chief

Silvia Naef
University of Geneva

Nadia Radwan
University of Bern

Issue Editors

Joan Grandjean
University of Geneva

Silvia Naef
University of Geneva

Editorial Team

Joan Grandjean
University of Geneva

Laura Hindelang
University of Bern

Riccardo Legena
University of Bern

Advisory Board

Leïla EL-Wakil
University of Geneva

Francine Giese
Vitrocentre, Vitromusée,
Romont

Kornelia Imesch-Oechslin
University of Lausanne

Béatrice Joyeux-Prunel
University of Geneva

Bernd Nicolai
University of Bern

Mirko Novak
University of Bern

Estelle Sohier
University of Geneva

Giorgio Marini¹

“Moses c’est le maître à nous tous”

appartenenza e pluralità in Moses Levy, artista mediterraneo

Abstract

The paper focuses on the artistic work of Moses Levy (Tunis, 1885 - Viareggio, 1968), painter and printmaker active in Italy, Tunisia and Paris. A peculiar figure of cosmopolitan painter, whose father was British and the mother Italian, and whose art eludes attempts at univocal classification. On the contrary, it remains emblematic of the fruitfulness made possible by the encounter between different artistic traditions, as well as the reciprocal enrichment offered by the plurality of cultures.

Deeply linked by birth to the Jewish community in Tunis, he moved to Italy at a very young age, where he came into contact with the major exponents of the Tuscan school of painting around the turn of the century, starting with Giovanni Fattori. Constantly commuting between the two shores of the Mediterranean, he became an example of dialogue between different worlds, between his African roots, his Tuscan upbringing, his French-speaking culture and his stays in Paris, where he met Chagall and Picasso and could not fail to find a natural identification with Matisse’s pure rhythms and solar charge. A regular exhibitor at the Salons Tunisiens, in 1936 he was a co-founder of the Le Quatre group and later one of the promoters of the École de Tunis. Thus, the local artists saw in Levy the master who had been able to promote the birth of a modern art that was representative of Tunisian culture and people, but free from any easy Orientalist stereotype or folkloric flavour.

Keywords: Moses Levy; printmaking; Tuscan School; Tunis; Lorenzo Viani.

Non più ora tra la piana sterminata
e il largo mare m'apparterò, né umili
di remote età, udrò sciogliersi, chiari,
nell'aria limpida, squilli [...]

Giuseppe Ungaretti, *Ricordo d’Africa*, 1924

«Africa significa confusione, sovrapposizione, occhio succulento e divoratore. È un paesaggio che tinge. Si esce pieni di macchie, d'impronte, di pigmenti» (Carrieri). Così Raffaele Carrieri descriveva nel 1949 l'aprirsi dell'ultima fase artistica di Moses Levy (Tunisi, 1885 – Viareggio, 1968), quando, lasciata definitivamente la pratica dell'incisione e le sperimentazioni con i monotipi, l'artista tornò a immergersi completamente nel colore, ricordo irruento delle radici – se non famigliari e culturali, quantomeno quelle che avevano nutrito l'immaginario visivo – della sua infanzia in terra d’Africa.

¹ **Giorgio Marini**, Art historian & Curator, General Directorates of the Italian Ministry for Cultural Heritage, Istituto Centrale per la Grafica.
Email: giorgio.marini@beniculturali.it

«Ebreo errante» di cultura francofona e di passaporto inglese, vissuto fra la Tunisia e Viareggio, tra Parigi e la Toscana, egli fu infatti ancor più pienamente internazionale – o meglio, mediterraneo – per educazione e per sangue, e insieme italiano – e, in particolare, toscano – per scelta, senza peraltro mai rinnegare i legami con l'altra sponda del Mediterraneo. Le sue origini ebraiche, a metà fra askenazita e sefardita (il padre Lionel era un cittadino inglese originario di Gibilterra, la madre Esther apparteneva alla potente comunità ebraica livornese dei *grana*, legata alla storica diaspora degli ebrei dalla Spagna), lasciarono in lui «un'impronta di nomadismo di marca decisamente levantina che si riscontra in una vera e propria fascinazione per la luce abbagliante, per il mare, e per quel lembo d'Europa più legato alla cultura araba: la penisola iberica» (Lucarelli).

Appartenere alla comunità dei "livornesi" di Tunisia significava avere piena consapevolezza dei legami con quell'*élite* che a lungo costituì il baluardo economico e uno dei migliori esempi dell'attività commerciale italiana nell'Africa del Nord.² Insediatisi nella *hara*, il quartiere ebraico di Tunisi, i "livornesi" avevano presto acquisito un peso economico rilevante. Mantenendo naturalmente dei forti contatti con Livorno, avevano conquistato gradualmente un ruolo di spicco nel commercio mediterraneo. E dal punto di vista culturale si sentivano profondamente italiani, contribuendo a diffondere anche tra gli altri israeliti di Tunisi la lingua e le tradizioni della Penisola. La minoranza livornese conservò dunque un'identità duplice, che le consentì di poter dialogare sia con le autorità tunisine sia con quelle italiane, ponendosi come ponte tra diverse realtà. Si può allora percepire la dimensione transnazionale e cosmopolita di quella comunità, segnata dall'idea di un mondo non diviso in stati nazionali, in cui potersi spostare liberamente, premunendosi solamente di una nazionalità a cui riferirsi. Così l'appartenenza traeva forza e significato dal confronto con tante realtà diverse.

Risulta quindi facile comprendere come la figura di Moses Levy, figlio di quel mondo stratificato e multicolore, sia senz'altro tra quelle che si prestano difficilmente a una precisa definizione e collocazione critica, o anche solo a un inquadramento culturale unitario. Va da sé che anche la sua produzione artistica, e in genere il significato e l'intenzione della sua opera, trascendano i limiti di una definizione univoca, frutto spontaneo di un affascinante caleidoscopio di suggestioni e di scambi reciproci. Ciò ha fatto sì che, il più delle volte, molta critica, soprattutto in Italia, abbia finito col leggere nell'arte di Levy solamente ciò che già conosceva, cercando di volta in volta d'imbrigliarla negli schemi della propria impostazione storiografica, fossero i vari aspetti della sua riacquisita "toscanità" degli esordi, post-macchiaiola o "novecentista", o i successivi sguardi alla cultura francese a lui contemporanea. Ma questi tentativi di appropriazione hanno spesso mortificato la sua portata di originalità.³

Già l'esordio, del resto, era stato densissimo di sollecitazioni culturali diverse: dopo una formazione francofona al Lycée Carnot di Tunisi, per la salute cagionevole della madre all'età di dieci anni si trasferì con la famiglia in Toscana, stabilendosi prima a Vallombrosa e a Firenze e quindi a

² Su questi temi rimando a Petrucci.

³ La letteratura critica su Moses Levy ha il suo caposaldo, come si dirà più oltre, nella prima monografia, dedicatagli da Carlo Ludovico Ragghianti a un decennio dalla scomparsa dell'artista. Ad essa seguirono una serie di mostre, volte a indagarne soprattutto i legami con l'arte toscana e la sua attività in Versilia, quali ad esempio *Moses Levy*, a cura di Pier Carlo Santini, Viareggio 1980; *Moses Levy, inediti oli viareggini (1916-1924)*, a cura di Fabio Flego, Viareggio, Pezzini, 2000; *Moses Levy (1885-1968): le stagioni del colore*, a cura di Gianfranco Bruno, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2002; *Moses Levy: luce marina. Una vicenda dell'arte italiana 1915-1935*, a cura di Marcello Ciccuto, Viareggio, Centro Matteucci, 2014; o ancora *Moses Levy: "ritornerà sul mare la dolcezza"*, a cura di Alessandra Belluomini Pucci, Viareggio, 2019. La sua attività grafica è stata studiata spesso separatamente, a partire da *Moses Levy: gravures*, a cura di Laura Carli, Firenze, Pan-Arte, 1981, proseguendo col fondamentale *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*, catalogo della mostra a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Firenze, Leo S. Olschki, 1999; e la mostra *Dallo studio di Moses Levy alla collezione di Enrico Pea: grafiche, carboncini, disegni*, a cura di Antonella Serafini, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2012. Purtroppo, invece, ancora manca, a conoscenza di chi scrive, un esame critico organico della sua attività specificatamente africana, e del suo apporto alla nascita di una scuola pittorica tunisina, aspetto che questo intervento vuole contribuire a promuovere.

Viareggio, dal 1896 al 1899. Nel 1900 s'iscrisse al Regio Istituto di Belle Arti di Lucca, avendo come compagni di studio Lorenzo Viani, borsista comunale, e il pisano Spartaco Carlini. Vi arrivava ancora in tempo a cogliere l'estrema eredità del naturalismo antiretorico dei Macchiaioli, entrando in contatto con le consolidate esperienze di quella matrice pittorica e le sue declinazioni divisioniste, che avevano in Vittorio Meoni un degno parallelo di Plinio Nomellini. Ma l'ambiente culturale lucchese riusciva a offrire ben altre sollecitazioni, e «alle variazioni del paesaggismo toscano di secondo Ottocento i tre allievi potevano accostare anche l'esempio di Corot e Sisley, che proprio in quel momento cominciavano a diventare familiari grazie ad Alceste Campriani, neo-direttore dell'Istituto d'arte» ("Radici" 12).⁴

La vicinanza a Plinio Nomellini dovette facilitargli le prime occasioni espositive e il passaggio – sempre con Viani, nel gennaio 1904 – ai corsi della Scuola Libera del Nudo presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, tenuti ancora da Giovanni Fattori. A Firenze entrò quindi in contatto con le personalità più rappresentative della cultura letteraria e figurativa dell'epoca, da Armando Spadini a Libero Andreotti e Emilio Mantelli. Furono intensi "anni di apprendistato" in cui assorbì appieno nella sua arte quelle componenti toscane che emergono in particolare nella produzione grafica degli esordi, segnata all'evidenza dalla scoperta delle sintetiche acqueforti di Fattori. Ma da questa esperienza, tutta giocata sull'equilibrio tra appartenenza ed estraneità, doveva riaffiorare qualcosa delle sue origini: suggestioni legate all'aspra condizione esistenziale delle campagne toscane, a contatto con una natura difficile e scabra, e dove lo stesso scarno paesaggio maremmano, teso in un'ansia di sole, di luce abbagliante, non poteva non rievocare in qualche modo le sue radici mediterranee.

Così, i soggetti delle sue prime prove all'incisione, a cui si dedicherà dopo il rientro presso la famiglia a Rigoli, nel pisano, nel 1906, prediligono le figure arcaiche di contadini dal volto segnato dal tempo, solitari scorci di campagna nella Valle del Serchio (fig.1), buoi condotti lungo sentieri fangosi (fig.2). In una dimensione pastorale, ma decisamente antiarcadica, accanto a questo "Strapaese pascoliano" – fatto di fatica, parsimonia e semplicità – il giovane Moses fa riaffiorare però anche l'Africa dei propri ricordi, fatta di donne misteriose e sensuali, di beduini in attesa, di pittoresche scene di strada. Prove giovanili che dimostrano da subito l'interesse per le varie correnti moderniste europee, da lui collocate sullo sfondo della tradizione macchiaiola toscana e della pittura orientalista italo-francese del secondo Ottocento. È un accostamento dialogante tra diverse atmosfere che ricorrerà anche nei decenni successivi, a testimoniare la doppia anima – toscana e levantina – dell'artista. In quello stesso ambiente, prendevano quindi forma insieme la ruvida sintesi espressionistica del segno xilografico di Lorenzo Viani – che esasperava la tradizione fattoriana aggiornandola sulle novità europee – e l'arcaico mondo agricolo celebrato da Levy, soffuso di una composta dignità cui corrisponde anche la descrizione dei luoghi e dei paesi, fieri di una loro povertà antica.

⁴ Questa prima, ampia rassegna dell'opera grafica di Levy è stato riferimento costante e imprescindibile per il presente contributo.



Figura 1 : Moses Levy, *Il monte d'Avane*, 1907, acquaforte. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.



Figura 2 : Moses Levy, *Bovari*, 1914, puntasecca. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.



Figura 3 : Moses Levy, *Ragazza in giardino*, 1910, acquaforte e acquatinta. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.

Se le sue prime sperimentazioni all'acquaforte rimandano a quel clima d'intenso primitivismo che permeava la cultura artistica della Versilia d'inizio Novecento, esse rivelano al contempo una certa dimestichezza con la migliore grafica internazionale, a iniziare da quella belga e olandese, che Vittorio Pica faceva conoscere in quegli stessi anni con un'incessante attività pubblicitica dalle pagine della diffusissima rivista *Emporium*.⁵ *La Contadina di Rigoli e la Vecchia contadina*, datate al 1907, restituiscono ad esempio l'intensità stilistica della produzione belga di Meunier e Laermas, con connotazioni mitteleuropee nei particolari del costume popolare. Mentre nello stesso anno, alla sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia, espose la tempera con la *Raccolta delle olive* e cinque altre opere su carta, di memoria ancora apertamente fattoriana, l'artista iniziava a frequentare anche temi più intimisti, legati agli affetti familiari (fig.3), ispirati da simili soggetti di Nomellini o dalle ricerche *nabis* di Maurice Denis, che poteva aver visto alla Biennale veneziana⁶ o aver conosciuto tramite l'opera di artisti appena rientrati da Parigi, come Soffici, Chini o Costetti.

Nel 1908, in seguito alla morte del padre, Levy rientrò a Tunisi dedicandosi prevalentemente a temi di carattere nordafricano, ritrovandovi i legami con le proprie origini e l'espressione di una fiera e radicata appartenenza, che veniva a chiudere idealmente la prima fase della sua formazione. Lo storico dell'arte lucchese Carlo Ludovico Ragghianti gli dedicherà molto più tardi una prima, fondamentale monografia, esito dell'interesse per l'artista suscitato oltre che da colte e raffinate riviste specialistiche quali *Formes e Art Vivant*, dall'ammirazione che per Levy aveva avuto il suo maestro Matteo Marangoni, attenzione rivolta in particolare ai dipinti eseguiti a Viareggio nei primi anni Trenta, quei «quadri stipati, senza orizzonti, pieni di vortici e di parossismi di agitazione» (Ragghianti 36). Di quegli anni giovanili d'esordio in Toscana Ragghianti evidenziava la ricchezza delle suggestioni e tutte le potenzialità dischiuse verso il suo futuro percorso creativo:

Sono dodici anni di formazione, se non i più inquieti tra i più inquieti della sua vita. E coincidono col periodo di tempo in cui la zona tra l'alta Versilia e Livorno, con retroterra Lucca, Pisa e Firenze, vive una vicenda singolare che dovrebbe essere più precisamente ricostruita ed anche circostanziata cronisticamente, e che a noi interessa e deve interessare perché è l'ambiente della crescita di Moses Levy, della sua prima esperienza, di quelle impressioni e reazioni incancellabili che proiettano la loro energia per tutta un'esistenza. Si è richiamato assai spesso, nei ricordi dei protagonisti e nei commenti dei testimoni, un mondo locale senza dubbio e senza molti paragoni fervido, con tratti di genialità ed anche di eccentricità violenta e gorkiana, com'è il caso del giovane Viani e dei suoi bassifondi veri e immaginari; si è trascurato forse di considerare il significato delle presenze maggiori, sulle quali convergeva l'attenzione dei contemporanei, e che danno alla situazione dei caratteri e delle esigenze di aristocrazia, che saranno sempre nella sensibilità sotterranea di Levy (Ragghianti 36).

Per inquadrare la natura profonda di Levy e il destino della sua vicenda d'artista Ragghianti usava efficacemente la metafora del navigante, riferendosi a

questo mediterraneo che come i suoi atavi ebrei o fenici ha percorso il grande mare celeste, con approdi più o meno lunghi e rinnovati a Tunisi, l'antica Tunes precartaginese, a Rigoli e a Viareggio lembi della terra di Luni e dell'Etruria

⁵ Su questi argomenti rimando almeno a Giorgio Marini. "Emporium", le Biennali di Venezia e l'incisione"; Giorgio Marini. "Incisori belgi e olandesi alle mostre del "Bianco e Nero" del primo Novecento."

⁶ Le Esposizioni internazionali d'arte di Venezia, inaugurate nel 1895 e proseguite con cadenza biennale, furono da subito la vetrina di maggior aggiornamento internazionale del panorama artistico italiano, che soffriva ancora di un certo ritardo rispetto alle principali rassegne europee. Tra gli interventi più significativi relativi alle prime Biennali veneziane si ricordano qui almeno quelli di Benedetti; Zatti; Del Puppo; Ceschin.

aperti alla circolazione marittima, a Nizza col porto fenicio di Limpia, come Gibilterra, Cadice e il vicino San Roque (Ragghianti 5).

Se a ridosso del ritorno tunisino l'artista aveva dunque ripercorso tutto il repertorio dei temi tipici «legati per tradizione alla cultura versiliese ed apuana, connotatissima sottospecie di una più generale cultura toscana: uomini e donne al lavoro, la campagna, gli affetti famigliari» ("Radici" 19), se insomma la Toscana aveva rappresentato per lui il radicamento nel mondo contadino – e la Versilia il mare – l'Africa sembra rimandare piuttosto alla donna, alla femminilità avvolgente, accogliente e ammalatrice, impersonata dalle figure materne e insieme dalle giovani prostitute dai volti dipinti come maschere. In corrispondenza con la scoperta del mezzo xilografico, saranno allora i soggetti femminili a prevalere nella sua ricerca di una forte sintesi espressiva, quella che appunto gli offriva la scabra essenzialità dell'intaglio su legno (fig.4). In opere come *Donna araba al sole* o *Donna araba*, entrambi databili al 1908, si percepisce facilmente il suo rifiuto di ogni "colore" pittorresco, o di qualunque componente oleografica che poteva derivargli dal ritrovato mondo magrebino, che pure ne aveva nutrito l'immaginario infantile (fig.5). Lontano da ogni descrittivismo folcloristico, Levy si riallacciava piuttosto all'esperienza "orientalistica" del fiorentino Stefano Ussi, ampiamente diffusa dalle traduzioni xilografiche intagliate dal macchiaiolo Odoardo Borrani, attraverso cui sembra guardare alla "sua" Africa dalla sponda opposta del Mediterraneo.

Come opportunamente notava Ragghianti

sia l'Hara, la Medina, la Kasbah, i Souks di Tunisi accesi nel sole, colorati e pieni di contrasti, sia la campagna toscana temperata, irrigua e silente sotto le colline brulle, si declinano in un disegno egualmente corsivo, limpidamente ritmico soprattutto, ma ricco di scottanti punte emotive (Ragghianti 23).

Ma anche le sue prime acqueforti, come *Il piccolo beduino* o *Il vecchio rabbino*, del 1909 e 1910, traducono l'impatto emotivo del ritorno nel paese natio, della cui realtà l'artista coglie sottilmente le molteplici sfumature. O ancora, *La danza di Bus Sadi* (fig.6), del 1911, testimonia della forza espressionista dei riti nordafricani che già avevano colpito l'immaginazione di Stefano Ussi. Non si può peraltro non notare quanto tale sua rappresentazione resti del tutto impermeabile a quell'"epica del ritorno" – intrisa di neppur troppo sotteso colonialismo – che andava giusto in quegli anni costruendo per l'Italia un presunto ruolo politico nel nord Africa secondo la retorica della "quarta sponda". Essa si andava incarnando ad esempio nella *Canzone d'Oltremare* di D'Annunzio, espressione di uno stato d'animo che presto giustificherà la campagna di Libia nel 1911 come la riappropriazione della supremazia antica, già guadagnata con le armi dai Romani. Dunque, aperta propaganda di guerra per il presente, ma anche per l'immediato futuro, se tanti degli ambienti toscani da Levy frequentati in quegli anni avrebbero presto alimentato entusiastiche istanze interventiste allo scoppio della guerra mondiale.

È difficile quindi stabilire con quale stato d'animo, nel 1911, dopo aver allestito la sua prima mostra personale alla Camera Italiana di Commercio di Tunisi assieme a Viani, Levy facesse rientro in Toscana. Vi tornava comunque in tempo per stringere fraterna amicizia con i membri della simbolica "Repubblica di Apua": più che un cenacolo d'artisti, una sorta di entusiastica consorteria politico-culturale imbevuta di umanitarismo sociale e di umori rivoluzionari, tra sindacalismo e goliardia, nella cui «geografia politica e ironicamente paramilitare» ("Radici" 23) gli veniva affidato il ruolo di "console di Tunisi", e quindi di ideale collegamento e raccordo con altri mondi e diverse culture. In questa esperienza si trovò accanto, tra gli altri – oltre l'amico di sempre, Lorenzo Viani – a Luigi Salvatori, Ubaldo Formentini, Luigi Campolonghi, Spartaco Carlini, Enrico Pea e Giuseppe Ungaretti, come lui segnato dalla nascita in terra d'Africa, ad Alessandria d'Egitto. Se in consonanza con quella mentalità propositiva e poetica Moses collaborò in quegli anni alla rivista *L'Eroica* di Ettore Cozzani, in particolare con Ungaretti, in procinto di trasferirsi a Parigi, condivideva un simile patrimonio di "miraggi" e ricordi "esotici" dell'infanzia e la varietà cosmopolita dei luoghi d'origine,

oltre all'amicizia col suo conterraneo letterato lucchese Enrico Pea. A Pea e a Salvatori Moses avrebbe venduto nel 1916 i materiali dell'amato studio di Rigoli, tra cui molte stampe, lastre e opere grafiche dismesse sull'impulso di trasferirsi stabilmente a Viareggio, in cerca di un ambiente più aperto e di una rete espositiva che gli potesse garantire qualche sicurezza. Se infatti già nel 1913 e nel 1914 aveva partecipato alle prime mostre della Secessione romana e all'ultima Biennale veneziana prima dell'interruzione bellica – e insieme alla prima *Esposizione Internazionale di Bianco e Nero* di Firenze del 1914,⁷ ricevendone il primo premio per la grafica – il definitivo affrancamento da una dimensione strettamente regionale e toscano-centrica doveva giungergli solo nel 1917, con una personale tenutasi a Roma presso il Teatro Quirino, fitta di monotipi, chine e stampe che documentavano il vertice raggiunto nella sua attività di incisore.

La critica non mancò in quell'occasione di evidenziare i legami tra l'opera di Levy e gli esponenti di punta del dibattito europeo, avvicinandolo a «quegli artisti pronti a cogliere le sommarietà espressive gauguiniane e a coniugarle ora con le decise deformazioni vianesche, ora con gli affettati estetismi di un Carrière o di uno Chahine» ("Radici" 31); notando nella sua opera la tendenza verso nuove sintesi strutturali e dinamiche. Questo parziale interesse per le sperimentazioni futuriste e metafisiche radicava nelle sue frequentazioni dei circoli fiorentini, dove Giovanni Papini aveva tessuto una rete di contatti con Marinetti, Soffici, Carrà e Boccioni, e dove il futurismo si era insediato già tra il 1912 e il 1913, assumendovi uno speciale connotato, anche polemico, di aspra "toscanità". Il suo è tuttavia un avvicinamento al lessico futurista che non nasce da una profonda adesione quanto dalla necessità di accentuare il dinamismo della sua registrazione del reale.

Alla pur defilata mondanità rivierasca degli ambienti viareggini nell'immediato – e ancora inquieto – dopoguerra l'artista reagì però con introspettivo distacco, lasciando spazio sempre crescente nelle proprie opere ai soggetti balneari e alla vita di città, interpretata con una sintesi formale declinata in diverse accezioni. In questi anni torna evidente la lezione dei Macchiaioli, ma attualizzata in forme semplificate che portano a un più alto livello d'astrazione le sue scene; è un'arte che mira a suggerire un'idea, un momento, secondo una riflessione dell'artista sul senso della pittura neoimpressionista, in particolare quella di Seurat. Come controparte di tale svolta verso forme asciugate in un disegno controllato e sintetico Levy si dedica ora con più decisione a sperimentazioni tecniche sulle varie possibilità espressive dell'incisione e delle ibridazioni di questa con la pittura. Di tale sua fase dovette dar conto la grande mostra retrospettiva di sola grafica organizzata nell'aprile 1922 presso la Galerie Léopold Robert di Neuchâtel, con una selezione di oltre ottanta stampe che riassumeva efficacemente il suo percorso di ricerca fino ad allora. L'agile catalogo della rassegna è prezioso per fornirci l'elenco delle opere, datate tra il 1907 e il 1921, e per testimoniare i precoci riscontri collezionistici delle opere grafiche dell'artista, già allora presenti nelle raccolte del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze, così come a Roma nel Gabinetto Nazionale delle Stampe e alla Galleria d'Arte Moderna. Dal 1923 egli riannodò piuttosto i propri legami con Tunisi, dove lo richiamarono prima la malattia e quindi la morte, l'anno seguente, della madre, diradando progressivamente – pur con periodici ritorni e nutrite presenze alle occasioni espositive – i suoi rapporti con l'Italia.

⁷ La *Prima Esposizione internazionale di Bianco e Nero* allestita a Firenze dal 17 maggio 1914 nelle sale della Società di Belle Arti fu una straordinaria rassegna che riuscì a riunire, per sezioni vagamente nazionali, circa 1500 opere su carta. Essa è assai ben documentabile, sulla scorta dei materiali d'archivio rimastici, anche sotto il profilo delle politiche di acquisizione per le raccolte pubbliche, per cui si veda Giorgio Marini, "Curatorship e gusto per la grafica nel primo Novecento. Le acquisizioni istituzionali all'Esposizione Internazionale del Bianco e Nero del 1914."



Figura 4 : Moses Levy, *Il mazzolino di gaggia (Il fiore del male)*, 1915, xilografia. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.



Figura 5 : Moses Levy, *Profumo contro la jettatura*, 1915, puntasecca. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.



Figura 6 : Moses Levy, *La danza di Bus Sadiá*, 1911, acquaforte e acquatinta. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.

Così le certezze del mondo europeo si scontrano in Africa – come ha bene inquadrato Ragghianti:

con quello così differente dell'altra sponda, dove affacciano urgenti e vergini civiltà e forze primève, enigmatiche ancora ma imperiose. Più o meno oscuramente Levy dagli esiti nuovi del soggiorno o meglio del sondaggio di fondo africano trae il movente di compiere un periplo mediterraneo più ampio (Ragghianti 32).

Il rinnovato incontro col mondo arabo segnerà allora una fase ulteriore per Levy: quella delle peregrinazioni fra la Spagna del sud, il Portogallo, il Marocco e l'Algeria, che ne faranno un artista decisamente internazionale. A Tunisi organizzò in quello stesso 1923 una grande mostra personale con trentanove incisioni e cinquantaquattro dipinti, che in parte espose a distanza di qualche mese anche a Livorno, segno di uno scambio in realtà mai interrotto, espressione della sua duplice appartenenza, che imprime un carattere particolare alla sua opera, «sinfonia magistrale del Mediterraneo» (Bouzid 85) di cui la Tunisia è fonte ispiratrice.

Agevolato anche dall'ambiente tunisino, dalla metà degli anni Venti si assiste nell'opera di Levy a un graduale accostamento alla cultura francese che lo portò, nel 1927, a presenziare al Salon d'Automne a Parigi. E a Parigi – dopo una serie di ulteriori viaggi in Algeria, Marocco, Andalusia e nei paesi nordici – egli si trasferì stabilmente nel 1928, aprendovi uno studio in Rue des Plantes, a Montparnasse, premessa a un suo pronto interesse per la cosiddetta "École de Paris". Così:

la sua nativa vocazione mediterranea non poteva non trovare una naturale identificazione con i ritmi purissimi e con la carica solare di Matisse. Levy, che essendo orientale non era orientalista, coglieva però in lui, almeno in un primo tempo, non tanto l'insopprimibile modello per l'occidentale che guarda i colori ceramici d'oltre mare, quanto il mago capace di avvolgere un volto, una mano, in una linea sintetica come un arabesco di tappezzeria (Pizzorusso 43).

In Francia Moses conosce Kisling e Chagall, e può approfondire il lavoro di Picasso, e prender gusto per le sue monumentali e sensuali figure femminili, immerse non nell'atmosfera familiare di Mougins, ma nella calda sensuale solarità mediterranea. Nel 1929 organizza una personale di settantuno dipinti alla "Salle Buick" di Tunisi, dove esporrà anche l'anno seguente, alla "Boutique d'Art" del Claridge Hotel. Rientrato a Tunisi, presenta al *Salon Tunisien* del 1931 cinque dipinti tra cui *Fez*, acquistato dallo stato tunisino. In quell'anno partecipa anche alla prima Esposizione internazionale d'arte coloniale, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, con sei dipinti. Recensendo la mostra sulla rivista *Emporium*, Roberto Papini notava come Levy preferisse

dell'Oriente quel variopinto e lussuoso mondo che s'annida nei bassifondi, sfrontato e sentimentale, miserabile e sgargiante, dal quale esce un fermento di profumi e di colori; lo ritrae con accostamenti aspri di toni e con rabeschi così ingegnosi da fare invidia a Matisse, tanto più che, se non erriamo, il Levy precedette il Matisse su questa via con più di sincerità e con meno di partito preso (Papini 282-283).

Nel dicembre 1933 inaugura poi una grande personale con oltre centotrenta opere al Claridge Hotel di Tunisi, con positivi riscontri critici. Nel 1936 vi fonda con Pierre Boucherle, Antonio Corpora e Jules Lellouche, già allievo a Parigi di Derain, il gruppo "Les Quatre", che si presenta alla galleria "L'Art Nouveau" di rue Saint Charles con un manifesto firmato anche da scrittori francesi, ottenendo vasto consenso. Pur composto da artisti di diverse estrazioni e provenienze, il gruppo condivideva una simile, articolata visione cosmopolita dell'arte e del mondo e una decisa posizione antiaccademica.

Il radicamento, anche psicologico, nella sua dimensione culturale nordafricana si farà per Levy d'un tratto più deciso con l'introduzione in Italia delle leggi razziali, nel settembre del 1938.

situazione che lo costrinse a interrompere il pendolarismo tra le due sponde del Mediterraneo e a emigrare in Francia, a Nizza, e di lì, nel 1939, a stabilirsi in Tunisia. Qui iniziò a partecipare regolarmente a numerose esposizioni, in particolare a quelle annuali del *Salon Tunisien*, aperte alle nuove correnti d'avanguardia.⁸ E presto la critica locale riconoscerà in Levy il maestro che aveva saputo promuovere la nascita di un'arte moderna rappresentativa di quella cultura e della sua gente, ma libera da ogni facile stereotipo orientalista o di "costume". In particolare, il più giovane del gruppo dei quattro, Antonio Corpora – pure lui nato a Tunisi, dove si era formato con Armand Vergeaud, sotto l'influsso di Dufy, Matisse, Rouault e Marquet – che con Levy aveva condiviso l'interesse per le istanze fauves, già nel 1935 aveva affidato a un articolo sul quotidiano tunisino *L'Unione* un aperto omaggio al magistero di Levy:

Noi giovanissimi italiani nati in questa terra di Africa mediterranea conoscemmo un uomo, buono quanto un allegro padre sempre pronto a capire i momenti più duri di una carriera campata nel grande deserto dello spirito abbattuto [...]. Lo dice anche Jules Lellouche, questo fenomenale uomo che ama la miseria e dipinge la miseria, questo giovane non più giovane che ha nel viso rughe di secoli, lo dice spesso, e tutti lo approvano, che "Moses c'est le maître à nous tous" (Corpora).

Questo suo ruolo di riferimento continuerà anche negli anni della guerra, mediante un'intensa attività espositiva al *Salon Tunisien* e con la proposta a cadenza annuale, presso la Galleria "Peinture 41" di Tunisi, di opere riassuntive della sua pluridecennale ricerca pittorica. Così, come naturale emanazione del gruppo precedente, con la collaborazione di Yahia Turki, Ammar Farhat, Jellal Ben Abdallah, Abdelaziz Gorgi, Edgard Naccache, Ali Bellagha, Nello Levy e Zoubeir Turki nel 1947 si formò il "Groupe des Dix", premessa alla fondazione della "École de Tunis", nel 1949. Se la maggior qualità artistica del gruppo risiedeva proprio nella sua eterogeneità, che andava dal miglior figurativismo all'astrattismo, giusto secondo questi caratteri la giovane pittura tunisina poteva riconoscere in Levy un importante caposcuola, nonostante egli andasse riprendendo in quegli anni rapporti sempre più stretti con l'Italia, dove tornerà a stabilirsi definitivamente, nel 1962, a Viareggio, rimanendovi fino alla morte, nel 1968.

La personalità artistica di Levy, come s'è visto sin qui, era frutto dell'incontro di culture diverse. E per quanto si considerasse di fondo «pittore italiano, anzi toscano», malgrado la cittadinanza inglese mai riacquisita, egli fu artista dall'identità decisamente plurale, e quindi portavoce d'un mondo ampio, aperto, inclusivo, votato alla molteplicità. In una lettera a Ragghianti del novembre 1957 tornerà a riferirsi al tema della propria identità e delle difficoltà derivategli proprio da questa sua condizione di "straniero in patria" in tempi di chiusure nazionalistiche, scrivendo:

Sappia che io, figlio di padre Inglese e di madre Italiana, ho mantenuto la mia cittadinanza Inglese. Questo fatto fu discusso nel 1934 a Venezia alla Biennale e non fui quell'anno invitato perché figuravo straniero. Ma poi la questione fu presto risolta con l'intervento del critico e pittore Efsio Oppo e così fui invitato alla Quadriennale Romana del 1935. Ora la questione Nazionalità ritorna nuovamente a danneggiarmi. E alla Biennale ultima il Sig. Pallucchini volle tenersi al Regolamento, e mi propose di esporre con i pittori Stranieri residenti in Italia, e passare sotto Giuria, io naturalmente rifiutai. Vorrei che mi si considerasse pittore Italiano, anzi Toscano.⁹

⁸ Su questi temi si rimanda a Alessandra Belluomini Pucci. "Moses Levy a Tunisi: dal *Salon Tunisien* alla formazione del *Groupe des Dix*."

⁹ Lettera da Tunisi a Carlo Lodovico Ragghianti, 27 novembre 1957, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Archivio Ragghianti. *Carteggio generale*, Moses Levy; ora pubblicata in Bolpagni.

Nel suo incessante muoversi tra una sponda e l'altra del Mediterraneo il mare diventa così non solo luogo identitario ma – per definizione, senza barriere – anche metafora di connessione tra i popoli in nome del riconoscimento di radici comuni, delle affinità culturali piuttosto che delle differenze. E non a caso il mare è l'unico elemento che ricorre nella produzione di tutti i luoghi in cui Levy soggiornò. Quello speciale status derivatogli da una particolarissima storia personale, in cui la pluralità era la vera identità, è stato magistralmente messo a fuoco da Silvia Finzi, storica dell'emigrazione italiana in Tunisia e della memoria di quella dimensione multiculturale e sovranazionale:

Moses Levy rappresenta in un certo modo la ricchezza e la contraddizione di questo mondo così variegato. La sua vita costeggia come le sue spiagge la sua identità plurale: italiano ma non solo, tunisino ma non solo, francese ma non solo, inglese ma non solo, ebreo ma non solo, egli viaggia in un mondo di frontiera il cui orizzonte è sempre il mare (Finzi 15).

Bibliography

Belluomini Pucci, Alessandra. "Moses Levy a Tunisi: dal *Salon Tunisien* alla formazione del *Groupe des Dix*." *Moses Levy (1885-1968): le stagioni del colore*. Catalogo della mostra a cura di Gianfranco Bruno, Marcello Ciccuto e Enrico Dei, 13 luglio-6 ottobre 2002, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, Bandecchi e Vivaldi, Serravezza, pp. 45-51.

---, a cura di. *Moses Levy: "ritornerà sul mare la dolcezza."* Catalogo della mostra, 3 febbraio-15 settembre 2019, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani, Viareggio.

Benedetti, Maria Teresa. "Venezia 1895-1914: le prime Biennali." *Arte documento*, no.3, 1989, pp. 322-341.

Bolpagni, Paolo. "Vorrei che mi si considerasse pittore Italiano, anzi Toscano.' Il rapporto tra Moses Levy e Carlo Ludovico Ragghianti dal carteggio inedito." *Moses Levy: "ritornerà sul mare la dolcezza."* Catalogo della mostra a cura di Alessandra Belluomini Pucci, 3 febbraio-15 settembre 2019, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani, Viareggio, pp. 53-65.

Bouزيد, Dorra. *École de Tunis*. Tunis, Les éditions de la Méditerranée, 1995.

Bruno, Gianfranco, Marcello Ciccuto e Enrico Dei, a cura di. *Moses Levy (1885-1968): le stagioni del colore*. Catalogo della mostra, 13 luglio-6 ottobre 2002, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, Bandecchi e Vivaldi, Serravezza.

Carli, Laura, a cura di. *Moses Levy: gravures*. Pan-Arte, 1981.

Carrieri, Raffaele. "Moses l'Africano." *Tempo XI*, no.23, 21-28 maggio 1949.

Ceschin, Daniele. *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, 2001.

Ciccuto, Marcello, a cura di. *Moses Levy: luce marina. Una vicenda dell'arte italiana 1915-1935*. Catalogo della mostra a cura di Giuliano Matteucci, 5 luglio-19 ottobre 2014, Fondazione Matteucci per l'Arte Moderna, Viareggio.

Corpora, Antonio. "Ritratto di Moses Levy." *L'Unione*, no.50, 19 febbraio 1935, p. 3.

Del Puppo, Alessandro. "Attraverso le esposizioni veneziane 1887-1914." *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*. Catalogo della mostra a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello, 15 dicembre 1995-31 marzo 1996, Museo Revoltella, Trieste, Milano e le Biennali Electa, 1995, pp. 19-35.

Finzi, Silvia. "Moses Levy o la memoria di una Tunisia plurale." *Moses Levy (1885-1968): le stagioni del colore*. Catalogo della mostra, 13 luglio-6 ottobre 2002, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, Serravezza. Bandecchi e Vivaldi, pp. 15-16.

Flego, Fabio, a cura di. *Moses Levy, inediti oli viareggini (1916-1924)*. Pezzini, 2000.

Giannotti, Alessandra. "Radici." *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*. Catalogo della mostra a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso, 1999, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Olschki, pp. 11-34.

Giannotti, Alessandra e Claudio Pizzorusso, a cura di. *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*. Catalogo della mostra, 1999, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Olschki.

Lucarelli, Niccolò. "Fra Africa e Versilia. Moses Levy a Viareggio." *Artribune*, 10 maggio 2019, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2019/05/mostra-moses-levy-viareggio/>. Accesso al 17 marzo 2021.

Marini, Giorgio. "'Emporium', le Biennali di Venezia e l'incisione." *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*. A cura di Giorgio Bacci, Massimo Ferretti e Miriam Fileti Mazza. Atti delle giornate di studio. Pisa, Scuola Normale Superiore, 2011, pp. 243-265.

---. "Curatorship e gusto per la grafica nel primo Novecento. Le acquisizioni istituzionali all'Esposizione Internazionale del Bianco e Nero del 1914." *Il colore dell'ombra. Dalla mostra internazionale del Bianco e Nero. Acquisti per le Gallerie di Firenze 1914*. Catalogo della mostra a cura di Rossella Campana, Firenze, Palazzo Pitti, 25 novembre 2014-8 marzo 2015, Sillabe, Livorno, pp. 102-113.

---. "Incisori belgi e olandesi alle mostre del 'Bianco e Nero' del primo Novecento." *Uno sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*. A cura di Mari Pietrogiovanna, Il Poligrafo, 2016, pp. 265-271.

Papini, Roberto. "Prima mostra internazionale d'arte coloniale." *Emporium LXXIV*, no.443, 1931, pp. 267-284.

Petrucci, Filippo. "Una comunità nella comunità: gli ebrei italiani a Tunisi." *Altretalia*, gennaio-dicembre 2008, pp. 173-188.

Pizzorusso, Claudio. "Periplo mediterraneo (1918-1950)." *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*. Catalogo della mostra a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso, 1999, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Olschki, pp. 35-50.

Ragghianti, Carlo Ludovico. *Moses Levy*. Critica d'Arte, 1975.

Santini, Pier Carlo, a cura di. *Moses Levy*. Catalogo della mostra, settembre-ottobre 1980, Palazzo Paolina, Viareggio.

Serafini, Antonella, a cura di. *Dallo studio di Moses Levy alla collezione di Enrico Pea: grafiche, carboncini, disegni*. Bandecchi & Vivaldi, 2012.

Zatti, Paola. "Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica." *Venezia arti*, 7, 1993, pp. 111-116.

Biography

Giorgio Marini is an art historian presently working both at one of the General Directorates of the Italian Ministry for Cultural Heritage, and as a curator at the Istituto Centrale per la Grafica, in Rome.

Until 2018 he was vice-director of the Gabinetto Disegni e Stampe of the Uffizi Galleries, after having been, from 1994 to 2006, keeper of the Civic Graphic collections in Verona. Between 1992 and 1994 he held the Michael Bromberg Research Fellowship for the study of prints at the University of Oxford. In July 2019 he was appointed to the Scientific Committee of the Istituto Centrale per la Grafica, where he has recently been put in charge of the Prints and Drawings collection.

He has been a lecturer at the Universities of Padua and Venice (2001-2007), and contract professor teaching History of Graphic Arts at the University of Trieste (2004-2006). His research interests cover the field of history, collecting and functionality of drawing and printmaking between the 16th to the 18th centuries, with occasional forays into 20th and contemporary graphic arts. Since 1995 he has been a member of the editorial board of the journal *Print Quarterly*, London.
