

Amor di
TERRA NATIA

6 gennaio 1874 - 2004

Adolfo De Carolis
un artista poliedrico
giornata di studio 6 gennaio 2004

A cura di
Progetto Zenone

Contributi di
Amedeo Grilli
Stefano Papetti
Vermiglio Ricci
Alessia Lenzi
Chiara Naldi
Grazia Badino
Adele Amadio
Silvia Zanini
Cristiano Marchegiani



Adolfo de Carolis da Montepelice

**Per il paesaggio e l'arte popolare.
Prose, articoli, appelli di Adolfo De Carolis
contro la “distruzione della bellezza”**

Cristiano Marchegiani

Adolfo de Carolis da Monte

La necessità di espressione estetica, per uno spirito sensibile quale fu Adolfo De Carolis (1874-1928), ha trovato nell'arte figurativa e decorativa il mezzo più congeniale. Il disegno, la pittura, la xilografia, la grafica (dal francobollo al cartellone reclamistico), la fotografia, quindi, ma anche la scrittura, sono stati per lui strumenti di un serio, appassionato lavoro di ricerca e larga, 'democratica' diffusione delle forme del bello, nella profonda convinzione della "necessità dell'arte come *ultima religione umana*"¹. Letto nel complesso di una variegata produzione, che spazia dal minuscolo fregio xilografico ai vasti campi della pittura murale, dal design per le arti applicate all'architettura e l'artigianato artistico all'illustrazione e decorazione libraria, il suo impegno, sostenuto da principi estetici spiritualistici, appare svolgersi sul filo conduttore di "un'etica, anzi una 'spiritualità' del servizio artistico", quale speciale contributo "alla vita e alla rinascita di un popolo".²

Lo scrivere, per De Carolis, non si è limitato al tipico bisogno dell'artista di riflettere sul suo mestiere e sulle idee e gli ideali che lo muovono (di cui sono peraltro testimonianza le molte lettere), né all'altrettanto naturale sconfinamento nei territori della poesia e della letteratura, per aggiungere nuovi versanti espressivi al complesso panorama della traduzione dell'intuizione in rappresentazione artistica.³ Egli interviene talora con intenti critici, di monito e di denuncia, con articoli *ad hoc*, più spesso enucleando dal magma di una prosa sensitiva, evocatrice di visioni intuitive nell'oblio estatico della contemplazione, improvvisi risvegli della coscienza che urta contro la prosaicità di certe stonature, stridenti nell'armonia di contesti paesaggistici o d'arte.

L'apprensione per la difesa dei valori della tradizione in tutte le sue forme, moralmente sollecitata dall'evangelismo estetico ruskiniano, è motivo ricorrente negli scritti dell'artista. Gli argomenti di fondo riguardano la conservazione dei principi classici del figurativismo idealistico e del magistero d'arte (*Luca della Robbia e le terre cotte invetriate*, 1896; *Meditazioni d'arte. Ai pittori religiosi*, 1901; *L'Arte nova*, 1903; *Per la morte di un Maestro* [il paesista Nino Costa], 1903; *Arte Decorativa Moderna*, 1904), la tutela del monumento vetusto contro ogni manomissione e innovazione (*Nel cammino della giovinezza*, 1903; *L'acquedotto e la Rocca di Acquaviva Picena*, 1906), la salvaguardia dell'integrità ambientale e d'immagine del bel paesaggio (*Nel cammino della giovinezza*, 1903; *L'estetica del paesaggio*, 1903), la riscoperta, la conservazione, lo studio formale, la classificazione e l'auspicata riconversione del manufatto adorno di artigianato rustico e marinaro quale modello formativo per un nuovo verace simbolismo artistico, che egli persegue sin dagli esordi giovanili come decoratore a Roma (*L'Arte nova*, 1903; *Nel cammino della giovinezza. IV. Dal*

¹ Adolfo De Carolis, *Educazione estetica*, in "Varia cultura", Fermo, a. II, fasc. 3, marzo 1916, pp. 59-66; ora in A. De Carolis, *Il Mare Piceno. Scritti letterari ed estetici*, a cura di Cristiano Marchegiani, Ancona 1999, pp. 166-175, a p. 174.

² Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, Milano 1999 ("Magistero", n. 283), p. 8 (*L'artista e il bene comune*).

³ "Nessun contenuto, nessuna forma è più immediatamente identica all'intimità, alla natura, all'inconscia sostanziale. Essenza dell'artista: ogni materia gli è indifferente, quando non contraddica alla legge formale d'esser capace del bello in generale, e di un'artistica trattazione" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Le forme artistiche o lo sviluppo dello Ideale. 2a parte dell'Estetica di Giorgio G. F. Hegel ordinata da H. G. Hoff*, Napoli 1863, p. 336 (*La fine della romantica forma d'arte*)).

mare adriano, 1903; *Il Mare Piceno*, 1906; *Vele e barche dipinte a San Benedetto del Tronto*, 1906; *I marinai piceni*, 1908; *La nostra città marinara. Frammento*, 1915; *Educazione estetica*, 1916; *L'arte popolare*, 1920; *Il retaggio*, 1923).

Queste tematiche man mano rafforzano in De Carolis la coscienza dell'impegno sociale dell'artista, come educatore, conservatore (nel senso migliore del termine), e a suo modo ambientalista, in un'epoca di radicali cambiamenti, fra Otto e Novecento. Epoca vissuta dall'uomo-artista muovendo dal giovanile estetismo nicciano-dannunziano ermetico e panteistico, oscillante fra apollineo e dionisiaco - allorché matura un sentimento dell'uomo nell'ambiente, dell'arte nella natura, pienamente organico: la giusta visione per una tutela integrale -, verso la più sentita religiosità degli ultimi anni, sotto i segni alterni del gonfio tormento michelangiolesco e della spinosa via francescana per l'estasi. Resta fermo, quindi, l'intendimento etico. Impegnarsi a salvaguardare la bellezza, spirituale bene primario per la vita, è il monito lanciato dal Nostro, facendo eco ad altre voci, quando il ciclo lunghissimo dell'era delle tradizioni pare chiudersi ineluttabilmente, dinanzi alla rapida avanzata del 'progresso'. All'aprirsi del nuovo secolo si registra, del resto, un crescente movimento di pensiero in tal senso, catalizzato da vari scempi paventati o già perpetrati a danno del patrimonio paesaggistico. Le istanze storico-estetiche prevalgono ancora su quelle puramente naturalistiche, che pure porteranno all'istituzione dei primi parchi nazionali, sull'esempio delle famose iniziative americane del tardo Ottocento. La relativa pubblicistica è perlopiù successiva al 1903, anno della cospicua serie degli articoli fiorentini di De Carolis. Spicca, fra gli altri, l'appello del 1905 di Corrado Ricci, allora direttore delle Regie Gallerie e del Museo del Bargello a Firenze, uscito sulla rivista d'arte "Emporium" col titolo *Per la bellezza artistica d'Italia*, in difesa della pineta di Ravenna, delle mura di Lucca, della cascata delle Marmore: articolo che inaugura una specifica rubrica di segnalazioni. Quindi, il Touring Club Italiano istituì nel 1913 un Comitato nazionale per la difesa del paesaggio e dei monumenti italiani, presentandone le finalità in una pubblicazione (*Per la difesa del paesaggio e dei monumenti italiani*, Milano 1913).

Col nuovo secolo, dunque, si attuano in Italia provvedimenti legislativi di indubbia importanza, nonostante le varie carenze, ambiguità e contraddizioni normative che permarranno a lungo: dalla prima legge generale sulla *Tutela delle antichità e belle arti* del 1902, alla versione riformata nel 1909, meglio definita più tardi dalla legge per la *Tutela delle cose di interesse artistico o storico*, emanata nel 1939 contestualmente a quella sulla *Protezione delle bellezze naturali* - entrambe sensibili, in via di principio, anche alla protezione delle "cose" di "interesse [...] etnografico" e dei "complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale", che sostituiva la prima legge generale *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, del 1922.⁴

⁴ Si veda, in proposito: Franco Ventura, *Alle origini della tutela delle "bellezze naturali" in Italia*, in "Storia Urbana", XI, n. 40,

Della 'religione' della bellezza, fondata sui principi dell'elevato magistero d'arte di tradizione quattrocentistica italiana, contro ogni devianza modernistica, De Carolis si fa sostenitore fervente negli anni giovanili, trascorsi fra la Bologna dei Carracci, dove studia all'Accademia di belle arti, la Roma di Raffaello e di Michelangelo, dove nel 1893 si diploma presso il Museo Artistico Industriale, avvia l'attività di pittore decoratore, e nel '96 entra nell'esclusivo cenacolo artistico *In Arte Libertas*, di ispirazione preraffaellita, e la Firenze dei maestri del Rinascimento. Qui, docente di ornato in Accademia dal 1901, allaccia un'intensa relazione artistica con D'Annunzio e Pascoli, che gli danno l'occasione di creare opere grafiche rimaste fondamentali per il rifiorire dell'arte del libro in Italia, sulla scia della rinascenza operata da Morris e Crane in Inghilterra.

La sua meta ideale non è Parigi, rutilante e babelica capitale della modernità e delle avanguardie artistiche, che rappresentano in inusitate forme simboliche il mondo contemporaneo, frenetico, consumistico, meccanizzato, rumoroso.⁵ Firenze e Venezia sono i luoghi dove più si appaga il suo spirito, nel puro abbandono alla contemplazione di bellezze sublimi. Ma non la Venezia turistica, mondana, e delle "infinite cerimonie ufficiali" delle biennali d'arte, alle quali De Carolis partecipa con spirito di estrema riservatezza. Piuttosto quella alternamente apollinea e dionisiaca, opera d'arte totale, ma dal corpo vivo e palpitante: la Venezia cristallina del Giambellino, la Venezia gotica di Ruskin, la suggestiva, ardente, dionisiaca de *Il fuoco* di D'Annunzio (1900). E comunque: "L'artista ama rifugiarsi lontano dallo strepito del volgo, l'opera d'Arte ama il raccoglimento e il silenzio"⁶. "Questa vita moderna - scrive nel 1901 nelle *Meditazioni d'arte. Ai pittori religiosi*, riflettendo su una visita a Venezia, appunto, e ai quadri di Giovanni Bellini, tesori nascosti "in mezzo alla vita agitata degli uomini!" - corre una via perversa: lo scetticismo inquina e distrugge gli animi: hanno solo valore le cose effimere e si seguono le vanità delle bandiere sfolgoranti. [...] Tutte le pazzie degli uomini s'impongono: sia con le statue immonde o con i libri o con i drammi; sia con i bazar o le fiere artistiche; sia con i

1987, pp. 3-41; ora in Ministero per i Beni e le attività culturali-Ufficio Studi, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di Vincenzo Cazzato, t. I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 555-576.

⁵ Il nuovo stile di vita d'ambiente metropolitano è tipico, del resto, di una città come New York. Oscar Wilde, invitato negli Stati Uniti a tenere tre conferenze sul nuovo "grande rinascimento d'arte" operato dai preraffaelliti inglesi (*The English Renaissance* è il titolo della seconda conferenza), giunto nella grande città americana il 2 gennaio 1882, fu colpito da come lo stile di vita dei tempi moderni toccasse lì un punto critico. Innanzitutto, "ognuno sembra aver fretta di prendere un treno. Questo stato di cose è poco favorevole alla poesia o al romanticismo". Inoltre, notò, sempre nell'esordio della prima conferenza del 9 gennaio, e sempre con sottile ed amabile ironia a doppio taglio (per gli eccessi di romanticherie nella vecchia Europa e di concretezza nel Nuovo Mondo): "L'America è il paese più chiassoso che sia mai esistito. La mattina ci si sveglia, non grazie al canto dell'usignolo, bensì grazie al fischio della sirena a vapore. Mi sorprende che il solido buon senso pratico degli americani non abbia fatto nulla per ridurre questo baccano intollerabile. Tutta l'arte dipende da una sensibilità squisita e delicata, e un simile tumulto alla fine non potrà che danneggiare la facoltà musicale" (Oscar Wilde, *L'arredamento della casa e altre conferenze*, a cura di Alex R. Falzon, Milano 1992, *Impressioni d'America*, pp. 33-41, a pp. 33-34).

⁶ Adolfo De Carolis, *L'Esposizione a Venezia*, in "Leonardo", Firenze, a. 1, fasc. 9, 10 maggio 1903, pp. 3-4; ora in De Carolis, *Il Mare Piceno* cit., pp. 124-131, a pp. 127-128. Per "volgo" il Nostro intende non il popolo umile e schietto, ma la massa dei mediocri tanto ignoranti quanto presuntuosi.

nuovi colossi o con la torre Eiffel: tutti gli urli e tutte le bestemmie sotto il silenzio sacro delle stelle!”⁷ Le opere, i monumenti dell'arte elevata dei buoni maestri antichi, i placidi paesaggi campestri, senza tempo come le spiagge picene biancheggianti fra il verde dei colli e delle pinete e l'azzurro del mare, i luoghi dove una natura o un ambiente costruito pittoreschi si arricchiscono delle memorie di un passato anche remoto e mitico, sono un porto tranquillo e appagante in un'epoca tumultuosa e divoratrice, di crisi profonde e di spinte verso il nuovo troppo spesso violente e devastanti. Il modernismo è fenomeno di rottura col passato, ma il culto della tradizione diventa esso stesso un'ideologia antitetica, minata dall'alienazione, alla ricerca di oblio in elucubrazioni misteriosofiche e iniziatiche⁸, mentre il mondo che cambia rapidamente riconosce nei movimenti d'avanguardia l'emblema del progresso culturale, sociale, scientifico e tecnologico.

In arte, il romanticismo, il medievalismo, il realismo, la scapigliatura, l'impressionismo, il divisionismo, e infine il liberty, prima ancora del futurismo, hanno rotto i ponti coi canoni classici, ormai ritenuti generalmente un burocratico formulario accademico, incapace di esprimere il “senso del reale”, “l'idea vivente, calata nel reale”⁹. In architettura e nelle arti applicate, l'eclettismo storicistico produce perlopiù fredde imitazioni e combinazioni di stili più o meno capricciose, opere tanto più insulse quanto più la storia vi è esibita quale “preziosa superfluità di conoscenza e in quanto lusso”¹⁰. Al contrario, l'ingegneria e la tecnologia in genere importano in campo estetico il gusto per la struttura essenziale, neutra, scheletrica. Regna la più grande confusione nella landa di macerie lasciate dalla spietata critica demolitrice delle “scienze positive” dov'era il vecchio “sistema teologico-metafisico-politico”. “Il brutto sta accanto al bello, o, per dir meglio, non c'è più né bello, né brutto, non ideale, e non reale, non infinito, e non finito”¹¹. Al manufatto adorno dell'artigiano che amava l'atavico lavoro succede l'anodino prodotto seriale dell'operaio precario, inquieto, 'alienato' al pari dell'artista che nei tempi nuovi o non ritrova la classica materia d'arte, o accoglie le nuove istanze, assorbendo patologicamente le

⁷ Da un passo dello scritto ritenuto inedito, cit. in Alvaro Valentini, *Gli scritti di Adolfo De Carolis*, nella monografia *Adolfo De Carolis*, a cura di Luigi Dania e Alvaro Valentini, Milano 1975, pp. 7-25, a p. 15. Il saggio di Valentini è ripubblicato in De Carolis, *Il Mare Piceno* cit., pp. 25-72; citazione a p. 45.

⁸ Appassionato lettore, come si desume dagli scritti, della *Nascita della tragedia* di Nietzsche (1872) e del *Fuoco* di D'Annunzio (1900) - “il romanzo della suggestione estetica, [...] della facoltà immaginativa, [...] del travaglio poetico” (Rastignac, *Nell'arte e nella vita - L'Immaginifico nel "Fuoco"*, in “La Tribuna”, Roma, 21 marzo 1900 - e, cosa nota, dei *Grandi iniziati* di Edouard Schuré (1889), De Carolis ventinovenne scrive: “noi amiamo immergerci nelle più alte finzioni dell'arte non solo per obliare ma per ricordare, e immergerci in un torrente di forze sconosciute, in un cielo di suoni, di visioni e di colori e nelle più nobili immaginazioni che non esistono intorno alla nostra vita sino a tanto che non viene questo *messo* [il “genio”, l'artista “cletto”] che ricorda a noi l'origine divina” (Adolfo De Carolis, *Nel cammino della giovinezza. V. La via Appia; VI. Galeria*, in “Leonardo”, a. I, fasc. 6, 8 marzo 1903, pp. 6-7; ora in De Carolis, *Il Mare Piceno* cit., pp. 106-112, a p. 108).

⁹ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, (Napoli 1870) Milano 2002³, cap. XX, *La nuova letteratura*, p. 982.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (“Considerazioni inattuali”, II, 1874), Milano 1990⁸, p. 3 (*Prefazione*).

¹¹ De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ed. cit., p. 983.

contraddittorietà della vita contemporanea. “Non c'è più fede - scrive De Carolis all'amico paesista Napoleone Parisani - e si fa l'arte che rispecchia l'agitazione e la violenza moderna”.¹²

La nuova Italia umbertina e giolittiana è scossa da tensioni politiche e sociali, divisa e squilibrata fra Nord e Sud, fra progresso e arretratezza. Simbolo per eccellenza delle molte e gravi lacerazioni che affliggono il paese è il saluto dell'emigrante che parte per le lontane Americhe: coraggioso, disperato balzo verso l'ignoto. La città, frattanto, squarcia la compattezza antica, diradando e sventrando i vecchi quartieri¹³, rompe e dissolve l'anello di mura che la separava con bel contrasto dalla campagna circostante, dove ora dilagano come tentacoli i sobborghi operai e gli insediamenti industriali, che compromettono, deturpano, cancellano le belle vedute panoramiche di un tempo. Nei decenni seguiti all'Unità d'Italia il paesaggio viene fortemente intaccato e trasformato dall'estendersi della rete stradale e ferroviaria (specie con la nazionalizzazione di quest'ultima, nel 1904-1905), dalle radicali opere di bonifica, dai frequenti ed estesi dissodamenti, dalla progressiva distruzione del patrimonio forestale e boschivo, dalle cave, dagli impianti industriali e dalle derivazioni di acque ad essi funzionali, dagli impianti turistici, termali, balneari, sportivi, e dal corollario di opere ed edificazioni indotte, dalle costruzioni portuali, dalle installazioni militari di grandi caserme ai margini delle città, dalle lottizzazioni a fini speculativi, specie le edificazioni private in zone costiere, panoramiche, paesaggisticamente rilevanti. Di conseguenza “è l'habitat delle popolazioni rurali, sono le forme più generali del paesaggio agrario stesso che restano profondamente mutate e dislocate”, oltre a quelle del paesaggio costiero, lacustre, naturale nei suoi vari 'quadri', e montano.¹⁴

Sotto l'aspetto socio-culturale, le tradizioni, i dialetti, gli ambienti e i prodotti tipici della cultura materiale delle molte aree etniche, i segni e le manifestazioni della devozione popolare, fanno i conti con gli effetti condizionati dalle specifiche politiche e direttive nazionali di uno Stato laicista, volte a dare coesione ad un corpo di regioni che permangono disaggregate, a creare omogeneità linguistica all'insegna della colta parlata fiorentina, a garantire le basilari condizioni di igiene e istruzione, con risultati perlopiù insufficienti e contraddittori, per certi versi

¹² Vermiglio Ricci, *Scelta di lettere inedite di Adolfo De Carolis*, nella monografia del 1975 *Adolfo De Carolis* cit., pp. 45-49, a p. 48; della lettera, spedita da Roma il 15 luglio 1901, mese ed anno sono dedotti in Alessia Lenzi, *Adolfo De Carolis e il suo mondo (1892-1928). L'arte e la cultura attraverso i carteggi De Carolis, D'Annunzio, Maraini, Ojetti*, Anghiari 1999, *Appendice I, Carteggio De Carolis (1895-1910)*, p. 71.

¹³ “Roma diventa la città delle demolizioni. La gran polvere delle rovine si leva da tutti i punti dell'Urbe e si va disperdendo a questi dolci soli maggesi. [...] I piccoli borghesi romaneschi guardano dal mezzo della via le demolizioni ingoiando con molta pazienza la polvere bianca” (Il Duca Minimo [Gabriele D'Annunzio], *Demolizioni e restauri. Corse di levrieri*, in “La Tribuna”, Roma, 12 maggio 1885; ora in G. D'Annunzio, *Cronache romane*, a cura di Paola Sorge, Roma 1995, pp. 99-103, a pp. 99-100).

¹⁴ Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari 1961, ed. 1982, cap. VIII, par. 77, *Le strade ferrate nel paesaggio agrario italiano dall'età del Risorgimento all'Unità*, pp. 365-370, a p. 369. Sui guasti patiti dalle “bellezze naturali” fra tardo Ottocento e i primi due decenni del nuovo secolo, si veda Luigi Parpagliolo, *La difesa delle bellezze naturali d'Italia*, Roma 1923, in particolare alle pp. 21-25, pubblicazione che resta fondamentale per l'odierna cultura della tutela; inoltre: Fulco Pratesi, *Storia della natura d'Italia*, Roma 2001, cap. VIII, *Il secolo delle cacce e delle bonifiche*, pp. 138-159, e cap. IX, *Il Novecento*, pp. 160-181.

tendenzialmente positivi, ma altrettanto tendenzialmente deleteri per il mantenimento dei tratti originali delle identità localistiche e delle culture 'minori' di profonde, arcaiche radici.

In particolare, accanto alle indagini governative sullo stato del Paese reale, e sulle condizioni dell'“Italia agricola” studiate con seria e sconsolante acutezza dall'inchiesta Jacini fra anni Settanta e Ottanta - un'Italia primitiva e oscura pressoché ignota e ignorata dalla “grande maggioranza delle classi dirigenti”¹⁵, che nei quadri di Fontanesi e di Nino Costa la vedono immancabilmente arcadica -, fioriscono pregevoli opere ed esercitazioni perlopiù estetizzanti e culturalistiche sul terreno del 'popolare', che artisti, scrittori e studiosi di folclore derivano dalla strada maestra del naturalismo francese, del realismo russo, e del filone veristico italiano aperto con successo da Capuana e da Verga. Spesso si finisce semplicemente col rinnovare con un crudo smalto di obbiettività lenticolare e fotografica, cronachistica, documentaria, i vecchi filoni minori della pittura e della letteratura di genere, puntando ad esiti estetici con sapienti accentuazioni degli elementi pittoreschi, di atmosfere arcaistiche, idilliache o dionisiache, di immagini o situazioni patetiche, facendo appello al vago e demagogico sentimentalismo borghese.

Su questa particolare linea 'sentimentale' e idealizzante, che trasfigura il dato realistico e popolare in chiave simbolistica e floreale, si pongono gli esordi letterari di un giovanissimo De Carolis, con le novelle *La casa di terra* (1894) e *Nei campi* (1896), ambientate nelle campagne collinari in vista del mare nel basso Piceno, fra Montepreandone ed Acquaviva. In un pacato descrittivismo, scorrono più che altro sequenze di 'quadri' scenici, intonati alle recondite armonie virgiliane delle visioni pittoriche di Puvis de Chavannes e di Costa¹⁶, e calibrati sull'essenzialità e il potenziale simbolico delle *Myrica* pascoliane. Qualche aspro accento verghiano si risolve in sagace contrasto chiaroscurale, nell'equilibrio del tutto; così, nell'ordine universale delle cose, meccanismo insondabile mosso dalla Provvidenza e dal Fato, sia l'atavica miseria che la tragedia che si abbatte facilmente fra tanti stenti sono compensate - agli occhi di fanciullo dell'artista - dal vivere nella bella, santa, aperta natura¹⁷. L'intendimento simbolistico-decorativo è del tutto distinto da quello del verismo *tout court*, le cui tinte accese virano ormai, fra anni Ottanta e Novanta, verso toni foschi, 'decadenti', su cui risaltano corruschi preziosismi 'bizantini'; si procede anzi controcorrente, dal momento che si ricerca piuttosto un suggestivo clima lirico, suscitatore di arcane corrispondenze spirituali con la natura-madre¹⁸. Di là da questo,

¹⁵ Stefano Jacini, *Relazione finale*, in *Atti della Giunta per l'inchiesta agraria e sulle condizioni della classe agricola*, vol. XV, fasc. I, Roma 1884; ora in S. Jacini, *I risultati della inchiesta agraria* (1884), Torino 1976, p. 118.

¹⁶ Cristiano Marchegiani, *“Qualche cosa d'inesplicabile”*. *Il Paesaggio e la sua anima nelle pagine di De Carolis*, saggio introduttivo in De Carolis, *Il Mare Piceno* cit., pp. 5-18, a p. 9.

¹⁷ Adolfo De Carolis, *La casa di terra*, manoscritto datato 22 luglio 1894, di incerta pubblicazione; *Nei campi*, in “Galleria Letteraria Illustrata”, Milano, vol. I, 1896, pp. 74-75; ora nel vol. *Il Mare Piceno* cit., pp. 77-82, 83-89.

¹⁸ Si rovesciano, dunque, i termini del progresso artistico verista indicati da De Sanctis un decennio addietro. “Oggi l'artista si sente disposto ad avvicinarsi alla vita reale, e genera la sua creatura possibilmente simile a questa e dimentica

comunque, c'è la sincera, commossa raffigurazione in prosa lirica dello spirito di un mondo di schiette tradizioni antiche, di superstizioni, di luoghi, ambienti, situazioni di una quotidianità legata intimamente ai cicli e agli sbalzi della natura, di una condizione esistenziale quindi elementare e universale: mondo da 'fotografare' nella sua dolce-amara poesia, prima che sia travolto per sempre dalla modernità "livellatrice".

Con Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini nel 1902 De Carolis fonda a Firenze il "Leonardo", battaglia rivista d'arte e di estetica, di un idealismo neorinascimentale anti-positivistico, alla quale collabora per un solo anno, per il divergere degli intendimenti ideologici. Se infatti i due giovani letterati svoltano verso il pragmatismo filosofico di William James, l'artista piceno resta fedele, e per sempre, allo spiritualismo neoplatonico di cui D'Annunzio ed il filosofo, scrittore e critico d'arte romano Angelo Conti erano alfiere: anzi, Dioscuri, da che nel 1900 avevano pubblicato contemporaneamente, presso Treves a Milano, due opere complementari, che per De Carolis furono come due vangeli: il romanzo estetico *Il fuoco*, e *La beata riva. Trattato dell'oblio*, quest'ultimo introdotto da un *Ragionamento di D'Annunzio Dell'arte, della critica e del fervore*.¹⁹ Nel 1903 appaiono sul "Leonardo" alcune prose ispirate ed articoli critici, che testimoniano di una maturazione letteraria di decisa influenza dannunziana e nicciana.

"Sono in Italia alcuni luoghi - scriveva Conti nella *Beata riva* -, nei quali ha parlato e parlerà in eterno il genio umano, nei quali è diffusa una particolar luce e si respira una speciale atmosfera, chiusi al rumore vano dell'esistenza e aperti al vivente silenzio delle idee"²⁰. E proprio ad alcuni luoghi sublimi e 'sacri' (per natura e/o arte, ovvero per il permanere di tradizioni e modi ancestrali del vivere), fra Umbria, Marche e Lazio (Perugia, Loreto, Ascoli, la spiaggia di San Benedetto, la via Appia, Galeria, Amaseno), De Carolis dedica alcuni dei suoi primi articoli sul "Leonardo", fra il gennaio e l'aprile del 1903, ma ponendo in calce alla serie il 'magico' anno 1900 (MCM) iscritto nei due libri summenzionati: come a voler confermare che si tratta del momento d'inizio di una nuova era spirituale ed estetica.

Vale la pena di estrapolare, da quegli articoli, alcuni passi fra i più 'fervorosi' dell'estetica militante di De Carolis, in materia di tutela del paesaggio e dei monumenti, da cui traspare con

sé in lei e rispetta la sua autonomia; l'arte diviene obbiettiva. Egli cerca una più profonda intelligenza della vita nelle vie della natura, e la coglie nelle sue origini e nelle sue gradazioni, nelle sue trasformazioni, in quel tutto insieme che ci dice l'ambiente. Al lirico ed al sentimentale succede il descrittivo, non più come decorazione, ornamento, lusso, contorno, ma come ambiente vivo, in cui ciascuna parte ha la vita sua e tutto insieme la vita collettiva, l'organismo. Così la forma, già evanescente, ritorna plastica, nella pienezza e nella completezza della sua vita" (Francesco De Sanctis, *Il darwinismo nell'arte*, conferenza tenuta a Napoli l'11 marzo 1883 e a Roma il 30 marzo seguente; riportata in ID., *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari 1969², vol. 3, pp. 354-367, poi in *Sviluppi dello hegelismo in Italia*, a cura di Mario Rossi, Torino 1970, pp. 70-83, cito dalle pp. 79-80).

¹⁹ Della notevole opera di Conti - che fu come De Carolis adepto del cenacolo romano *In Arte Libertas*, e che nutrì per l'artista una profonda stima, ricambiata da quello con la venerazione di un discepolo - si veda la recente edizione: Angelo Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di Pietro Gibellini, Venezia 2000. Cfr. la recensione di Enrico Alberelli in "Testo", XXII, fasc. 41, gennaio - giugno 2001, pp. 152-154.

²⁰ Conti, *La beata riva* cit., cap. III, p. 44.

chiarezza la posizione conservazionista legata al pensiero di John Ruskin, sia assimilato per via diretta, sia per la mediazione di Conti.

Poi a Rimini, quando vidi nel tempio Malatestiano quella ignobile pittura della prima cappella, pensai che fosse opera vandalica di un tempo ormai passato; ma a Perugia oggi ancor lavora chi dipinse in Duomo, alla Porziuncola e in altre chiese; ancora arde la fornace dove si fabbricano quelle vetrate che distruggono l'armonia di S. Francesco in Assisi e di tanti templi, inondandoli con torrenti di veleno. [*Nel cammino della giovinezza. I. Perugia, 1903*]

Pare legge fatale che nel più dolce fiore viva animale ripugnante e venefico, che vicino alle pure sorgenti si rinventa il putre fango che le insozza. Intorno ai luoghi sacri, ove la bellezza si compone un cerchio che possiamo assomigliare al nobile castello che Dante recinse con sette mura e con l'acqua, nessuna piccola anima dovrebbe accostarsi con piccole mani, nessun interesse o idolatria, nessuna altra cosa estranea e legifera dovrebbe deturpare con le più gravi offese. [*Nel cammino della giovinezza. II. Loreto, 1903*]

Oggi noi vediamo, per esempio, spogliare S. Vitale delle inutili opere barocche per il desiderio di vedere l'originaria armonia, e così vorremmo toltà la insignificante pittura dalla cupola di S. Maria del Fiore; e se si pensi che queste opere hanno un carattere fisso e personale e ci rappresentano un momento importante, certo più di quello del secolo ora scorso, noi senza nessuna aspirazione, ancor servi di una triste maniera, quella che chiamiamo vera, che segna l'ultimo grado della discesa, quando poniamo la nostra opera su un monumento antico dovremmo pensare che fra non molto, forse fra pochi anni, sarà di necessità toltà a forza di piccone.

Questo io dico per la cupola dalle belle linee che a Loreto ha dipinto il Maccari.

È triste pensare all'abbandono di tanti monumenti, e alla caduta del campanile di S. Marco, quando si spendono somme enormi perché un pittore verista asservisca e vesta ignobilmente, secondo la sua meschina visione delle cose, una pura forma creata come aspirazione verso l'alto. Quale bisogno urgente di decorare la cupola e quale diritto? Un monumento è patrimonio universale, nessun diritto di leggi, di commissioni o di accademie possono toccarlo.

Nessun monumento antico deve compiersi, sia con morte ricostruzioni o falsificazioni come a S. Maria del Fiore, sia con brutte accademie come a Rimini, sia con moderne espressioni veristiche (ormai tramontate) come a Loreto. Sino a tanto che noi non avremo un forte carattere individuale e un'impronta sicura non dovremo toccare nessun monumento; basta con questa borghese mania di ripulire, di compiere e di allineare! [*Nel cammino della giovinezza. II. Loreto, 1903*]

Dopo le tante rovine dell'Urbe per creare una terza Roma effimera quale destino oggi pesa sopra la solitudine dell'Agro? Perché distruggere quel sacro silenzio "da cui Roma è circondata per nove giri come da un fiume tartarico?" [...] Oggi piccole case bianche e piccoli orti sorgeranno presso le torri e le costruzioni dove un tempo splendevano le città etrusche o latine, dove noi nella giovinezza accorremmo ansiosi per rivivere le leggende eroiche. [...] La distruzione della bellezza ormai procede a grandi passi dalle città alle campagne, né varrà poi apporre delle tabelle marmoree in ricordo; omai la terra che accolse spiriti eroici sarà eguale a tante altre terre. Così vuole la novella civiltà livellatrice. [*Nel cammino della giovinezza. VI. Galeria, 1903*]²¹

Questo “sentimento della Natura pressoché Religioso”²² pone il giovane artista piceno, agli occhi del pubblico, come una sorta di paladino romantico, fra i primissimi in Italia a levare alta la voce contro la “distruzione della bellezza” incombente e talora in atto (fra le quali sarebbe spiccata due anni dopo quella di Corrado Ricci, come già ricordato). Contemporaneamente, in Francia, il deputato Charles Beauquier, presidente dal 1901 della *Société pour la Protection des Paysages et de l'Esthétique de la France*, “presentava a quella Camera una sua proposta di legge sulla protezione del paesaggio”²³, ottenendo nel 1906 il varo della prima legge francese sulla protezione dell'ambiente e dei siti pittoreschi.

Ai danni del progresso nei confronti delle armonie del bel paesaggio italiano De Carolis ritorna con un articolo uscito sul settimo fascicolo della rivista. È il treno la causa della più grave lacerazione (come tempo addietro avevano notato Ruskin e il poeta Swinburne):

[...] quel fischio del vapore [...] non solo viene a distruggere la melodia del Clitunno e la pace notturna nel lido Adriano ma [...] infinite cose belle ha cancellate irreparabilmente. Paesi, campagne, regioni intere dopo quel fischio hanno perduto le loro belle industrie, i loro tessuti, i loro cocchi, le loro vesti e anche le loro parole, insomma la loro vita. E il male sarebbe stato piccolo se la trasformazione fosse stata in qualche modo degna: invece tutta l'ignobiltà accumulata nelle tristi officine di Milano o di Germania si è riversata sin nelle più lontane e nascoste contrade; tutti gli orpelli e i luccichii barbarici sono venuti a contaminare le belle creature delle campagne; i colori delle più tristi aniline sono stati impressi nei tessuti che dati a pochi centesimi oggi hanno *uniformato* da un capo all'altro i nostri contadini un tempo così adorni. [*L'estetica del paesaggio*, 1903]

Il progresso, non va comunque demonizzato in via di assoluto pregiudizio. Far arrivare l'acqua corrente in un paese di collina come Acquaviva Picena è ad esempio una benedizione, e perciò costruire l'acquedotto è cosa necessaria. Ma è un grave errore pensare di adattare “quale serbatoio d'acqua” “la Rocca Medievale”, deturpando “l'unico monumento che abbia il paese, grande, bella, ricca di memorie, dominante tutto intorno il centro di un meraviglioso anfiteatro che ha per estremi la Maiella e il Monte Conero”; “Ma è bene ricordare che lo Stato Italiano impiegò il pubblico denaro per i restauri, e che quindi deve impedire un simile vandalismo”²⁴.

Il tema del primo degli articoli del Nostro sul “Leonardo”, apparso nel primo fascicolo del periodico, tratta invece di una questione di arte contemporanea fra le più dibattute del momento (parallelamente a quella sul come ricostruire il campanile della piazza di San Marco a Venezia,

²² Adolfo De Carolis, *Nel cammino della giovinezza. I. Perugia; II. Loreto; III. Ascoli; IV. Dal mare adriano*, in “Leonardo”, Firenze, a. I, fasc. 3, 27 gennaio 1903, pp. 4-6; *V. La via Appia; VI. Galeria*, ivi, fasc. 6, 8 marzo 1903, pp. 6-7; *VII. L'Amaseno*, ivi, fasc. 8, 19 aprile 1903, pp. 3-4; ora in De Carolis, *Il Mare Piceno* cit., pp. 98-116.

²³ Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *L'Estetica del Paesaggio*, in “Vita Nova”, Genova, 22 marzo 1903, trascr. in *Adolfo De Carolis fotografo*, a cura di Andrea Greco, Firenze 1999, pp. 34-35.

²⁴ Roccatagliata Ceccardi, *L'Estetica del Paesaggio* cit., p. 34.

²⁵ Adolfo De Carolis, *La Fortezza di Acquaviva Picena*, in “Rivista Marchigiana Illustrata”, Roma, 1906, p. 132; ora in *Adolfo De Carolis fotografo* cit., p. 36.

appena crollato). L'intervento di De Carolis sull'esposizione internazionale di Torino del 1902 - alla quale partecipa con vasi disegnati per la Ditta Cantagalli e mobili decorati con pirografie²⁵ -, è una netta presa di posizione polemica del fronte di ispirazione preraffaellita e *Arts and Crafts* contro il dilagare del liberty, con le sue assurde ed effimere stravaganze²⁶. Il titolo *L'Arte nova* è ironica versione 'toscana' dell'etichetta "Arte Nuova" proposta da Alfredo Melani derivandola da *Art Nouveau*²⁷.

Ma dentro la grande cupola²⁸ accenderemo la lampada della verità. Non solo per le belle luci e per gli elementi decorativi nuovi delle scacchiere e delle pagnotte d'oro, ma per la novissima audacia di far apparire la cupola senza alcun sostegno, anzi sorretta in parte dal fumo dei vecchi tripodi; per questa bella falsità noi accenderemo una fiamma fulgida come quella che il Partenone diffonde per sempre dall'Acropoli. Ecco ancora elementi inutili di decadenza; le palle, i bacini, i tronchi, i ricci enormi che provano la povertà e l'imitazione, tutto il ferravecchio che forse viene da Darmstadt. È mai possibile che questa possa divenire l'epifania dello stil novo? [...] Forse lo stile consiste nel ritorcere e svisare sino al mostruoso e al ridicolo le forme naturali? E l'uso della pianta quale è in natura non è segno di povertà? Chi guardi con occhio attento una stele greca, e ne scopra la bellezza nascosta, conoscerà come non si possa aggiungere o togliere una linea senza distruggerne l'armonia²⁹.

Quale "aspirazione alla Bellezza"- argomenta De Carolis, la cui voce spicca nel coro di denigratori del "nuovo stile"- è nelle aberrazioni liberty? Quali espressioni di *sincerità e verità*, essenziali finalità della materia d'arte, nascono dal 'violentare' "le forme naturali"? Dov'è l'artista "eletto", creatore non di chimere, per via di "connubi spaventosi", ma di armonie? "Quest'essere profondo e sincero, rivelatore dell'aperto segreto" del "sacro libro" della Natura, non ha "bisogno di una nuova maniera" da inventare³⁰. Piuttosto, il futuro dell'arte è nel passato, nella

²⁵ Lenzi, *Adolfo De Carolis e il suo mondo* cit., *Appendice I, Carteggio De Carolis (1895-1910)*, p. 46.

²⁶ Per l'acceso dibattito suscitato dall'evento del 1902 (Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna), che segna l'*exploit* del Liberty in Italia, si veda *Torino 1902. Polemiche sull'arte nuova in Italia*, a cura di F. R. Fratini, Torino 1970. Circa i padiglioni dell'esposizione torinese, oltre a Eleonora Bairati, Daniele Riva, *Il liberty in Italia*, Roma-Bari 1985, ed. 1990, Scheda 2, pp. 96-115, molte foto d'epoca sono riportate nel recente volumetto di Valeria Garuzzo, *L'esposizione del 1902 a Torino*, Torino 1999. Per l'influenza delle teorie inglesi preraffaellite su De Carolis ad opera dell'archeologo Boni (oltre che di Nino Costa) quale testimone diretto della lezione di Ruskin e di Morris, si veda Eva Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano 1932, p. 513, ma soprattutto il fondamentale volume documentario di Alessia Lenzi, *Adolfo De Carolis e il suo mondo* cit., cap. I, par. 2, *L'influenza di Giacomo Boni negli anni della formazione decarolisiana e la decorazione di Villa Blanc*, pp. 20-29.

²⁷ Cfr. Alfredo Melani, *L'origine e il proposito dell'Arte Nuova. Lavori in ferro battuto*, in "Arte Italiana Decorativa e Industriale", Milano, a. IX, 1900, fasc. 12, pp. 93-98; ID., *L'arte nuova e il cosiddetto stile Liberty*, in "L'Arte Decorativa Moderna", Torino, a. I, 1902, fasc. 2, pp. 52-59, articolo che invita a rigettare la "falsa espressione stile Liberty", ormai diffusa in Italia, ma "quasi ignota all'estero", giacché Liberty non è che "un negoziante di Londra": "Arte Nuova, stile nuovo, stile moderno, ecco come devesi chiamare l'arte che rappresenta l'attuale movimento estetico" (cito dalla trascrizione in Bairati, Riva, *Il liberty in Italia* cit., *Antologia*, 4, pp. 182-185, a p. 182).

²⁸ Si parla del padiglione d'onore, rotonda d'ingresso all'itinerario espositivo, progettato dal friulano Raimondo D'Aronco, all'epoca famoso in quanto primo architetto del sultano di Turchia. Garuzzo, *L'esposizione del 1902* cit., pp. 34-37.

²⁹ Adolfo De Carolis, *L'Arte nova*, in "Leonardo", Firenze, a. I, fasc. 1, 4 gennaio 1903, pp. 5-6; ora nel vol. *Il Mare Piceno* cit., pp. 90-97, a pp. 92, 95.

tradizione inveterata, da arricchire di nuova linfa guardando sempre più indietro, ad un mondo arcaico le cui vestigia non sono solo materia archeologica, ma persistono come espressioni folcloriche vitali e caratteristiche nell'ambiente rurale e in quello marinaro.

Lontanissime sono le origini della nostra lingua; la lingua di Dante è sacra, tutti i poeti la difendono contro l'impurità e la contaminazione [...]. Non sono forse l'architettura e la decorazione come la lingua di un popolo? [...] La tradizione non si cancella d'un tratto, è forza impetuosa e nascosta, come quella che urge i germogli e prepara la fioritura innumere dell'albero. [...]

Gli Etruschi diffondono ancora una luce meravigliosa con la loro arte splendente e profonda; nelle campagne solitarie fiorisce ancora un'arte antichissima come la stirpe.

Ancora i plaustri accesi e fioriti solcano le aie cinte di siepi odorose, ancora le prore e le vele delle navi portano segnati i simboli antichissimi delle acque e del cielo; ancora le spole sull'antico telaio ripetono con ritmo i segni tradizionali; ancora i cocci, le arche, le vesti, i canti, le parole hanno la bellezza antica. Ritorniamo a queste sorgenti, riconosciamo le nostre forze, esaltiamo le nostre speranze³¹.

È questo il primo di una cospicua serie di scritti che per vent'anni batteranno costantemente sul tema del recupero dell'arte popolare, per la salvaguardia del valore culturale ed estetico in sé, ma anche e soprattutto al fine dell'innesto di un selezionato, vigoroso filone arcaistico e simbolistico nel grande "albero" di una tradizione 'colta' ormai sempre più tacciata di "decadenza" dai novatori. Ma questi stessi, d'altro canto, talora sino ad eccessi inusitati, perseguono un ritorno "alla rozzezza primitiva per rifarsi una verginità di impressioni, per poter considerare i problemi costruttivi ed ornamentali con occhi nuovi, per destare in noi nuove e fresche sorgenti creative"³².

L'imperativo della svolta "popolare" è un movimento di pensiero dominante in epoca di forti e conflittuali spinte sociali verso la democratizzazione, ma è anche lo slogan del populismo strumentale dei nascenti regimi totalitari. La cultura del giovane De Carolis si muove in sostanza su questa direzione, ma su un piano distinto, dati i toni retorici dell'artista-intellettuale, che rivendica il ruolo di guida estetica e morale nei confronti dei 'non iniziati' ai 'misteri' della rivelazione artistica. Toni che smorzeranno gli accenti nel tempo, quando una maggiore asciuttezza d'espressione si accorderà meglio ad un più consapevole interesse etnologico, culminato negli appelli di vasta risonanza del 1920, cui si accennerà più avanti. Ma i suoi pastori, quelli delle piccole intricate xilografie per *La figlia di Iorio*, del 1904, vagamente 'romaniche', restano pur sempre confinati nell'Arcadia degli idilli di Teocrito e delle ecloghe di Virgilio, alla cui armonia bucolica e georgica attingono le illustrazioni rusticane dei *Carmina* pascoliani (1914). E

³⁰ De Carolis, *L'Arte nova* cit., p. 92.

³¹ De Carolis, *L'Arte nova* cit., pp. 93, 96-97.

³² Enrico Thovez, *Nord o Sud nell'indirizzo decorativo?*, in "L'Arte Decorativa Moderna", a. I, 1902, fasc. 9, pp. 277-284; ora in Bairati, Riva, *Il liberty in Italia* cit., *Autologia*, 6, pp. 188-190, a p. 189.

così, i “nudi, forti e bronzei marinai” piceni, raffigurati in icastiche immagini in figura e in prosa, con le loro “nere barche” occhiute, orlate dal motivo miceneo dell'onda, e le vele variopinte marcate da simboli ancestrali, rimarranno ai suoi occhi i diretti discendenti della stirpe del “popolo di navigatori audacissimi” dei Liburni, ed immagine vivente dei “marinai omerici”³³.

Remore estetizzanti impongono un superiore sublimante equilibrio al tradizionalista De Carolis nel cercare una sintesi fra gli strumenti dell'arte 'colta' e il primitivismo della materia popolare. Si può scorgere, comunque, una qualche equivalenza idealistica con le istanze per un “arte del futuro” democratica e popolare³⁴, improntata a “brevità”, “chiarezza”, “semplicità d'espressione”, lanciate al nuovo secolo, allo scadere del vecchio, dal Tolstoj della svolta religiosa. Anche De Carolis aspira ad “un linguaggio chiaro e semplice”, il cui modello più alto glielo mostra però l'arte incantata, serenamente 'religiosa' di Luca della Robbia³⁵. Il saggio *Che cosa è l'arte?*, apparso in Russia fra 1897 e 1898, e nel '98 pubblicato in Francia, in Inghilterra e in Italia “un'autentica scoperta dell'America nel campo dell'arte”, come subito notò il critico Stasov, è tuttavia una demolizione sistematica del mito delle arti belle, false e irreligiose, puramente formalistiche e perciò decadenti, la quale non risparmia capolavori ed autori celebrati della storia dell'arte, della letteratura e della poesia. L’“arte dell'avvenire” è per Tolstoj un linguaggio di comunicazione e comunione fra gli uomini, non più ermetico ma limpido, non elitario ma “accessibile a tutti”, esprime sentimenti religiosi ovvero elementari e universali³⁶.

Sembra riecheggiare Tolstoj il De Carolis che nel 1916 pubblica l'articolo *Educazione estetica*, dedicato all'importante fine sociale della didattica artistica nelle scuole: “Perché tutti gli uomini in fondo sono nati artisti e hanno nella vita sogni e aspirazioni che l'artista e il poeta esprimono nelle opere, e tutti possono serbare in sé gli elementi che costituiscono la grande arte”³⁷. Comune

³³ Adolfo De Carolis, *Vele e barche dipinte a San Benedetto del Tronto*, in “Rivista Marchigiana Illustrata”, Roma, a. I, fasc. 4, aprile 1906, pp. 117-120; ora nel vol. *Il Mare Piceno* cit., pp. 149-152.

³⁴ Istanze che, per altri versi, sono quelle del liberty: “vorremmo che artisti e fabbricanti non tendessero tanto alla creazione di pregevoli oggetti di lusso, quanto allo studio di *tipi di decorazione completa*, adatti a tutte le case ed a tutte le borse e massime alle più umili” (Enrico Thovez, *Cronaca. La 1ª Esposizione d'arte decorativa moderna*, in “L'Arte Decorativa Moderna”, a. I, 1902, fasc. 1, inserto, cit. in Bairati, Riva, *Il liberty in Italia* cit., p. 99).

³⁵ Adolfo De Carolis, *Luca della Robbia e le terre cotte invetriate*, manoscritto del 1896 pubblicato parzialmente in Alvaro Valentini, *Antologia degli scritti di De Carolis sull'arte*, nella monografia *Adolfo De Carolis*, a cura di Luigi Dania e Alvaro Valentini, Milano 1975, pp. 34-40, a pp. 35-36.

³⁶ “L'artista dell'avvenire comprenderà che comporre una favoletta o una canzone commoventi, un motto o un indovinello divertenti, uno scherzo che induca al riso, o disegnare una vignetta che rallegrì decine di generazioni di ragazzi e di adulti, è cosa incomparabilmente più importante e feconda che non comporre un romanzo o una sinfonia o dipingere un quadro che distraggano per qualche tempo alcuni individui delle classi ricche e poi siano dimenticati per sempre. Il dominio di quest'arte dei sentimenti semplici e accessibili a tutti è immenso e ancora quasi intatto” (Lev N. Tolstoj, *Che cosa è l'arte?*, a cura di Filippo Frassati, Milano 1978, p. 189). La traduzione italiana edita a Milano dai Fratelli Treves nel 1898 fu condotta su quella francese, che, non rispettosa del testo originale, come invece fu la traduzione inglese, “lo massacrava, manipolandolo e mutilandolo sino a ridurlo quasi a metà”, nella preoccupazione di rielaborare “tutte quelle parti che al pubblico medesimo, cioè alla borghesia industriale in piena ascesa, sarebbero apparse indigeste per la loro irriverenza nei confronti delle consacrate istituzioni della società borghese” (*Nota introduttiva* all'ed. cit., p. 11).

è d'altronde l'avversione di fondo per la sterile arte per l'arte, almeno in linea di principio, giacché il giovane "pittore decoratore" di sale e di camere alto-borghesi e aristocratiche romane e marchigiane trova ingrato e 'servile' talvolta il pur amato lavoro: "dopo grandi delusioni—scrive nel 1899 alla sorella Amelia—penso che sarebbe immensamente più bello e più buono vivere la fervida vita dei campi grande e remuneratrice; dedicarsi al lavoro umile ma buono della vanga e dell'aratro abbandonando una vita che produce un'opera inutile per la bassezza di coloro a cui è dedicata"³⁸.

Proprio riguardo alla formazione nei giovani di una sensibilità estetica quale formazione soprattutto etica della persona, per una rinascita del bello nel mondo moderno, durante l'impresa di Fiume l'artista aveva progettato con D'Annunzio la creazione di scuole di arti e mestieri artigianali, improntate al recupero delle vecchie e ataviche tradizioni dell'"arte rustica", sulla falsariga del celebre movimento inglese delle *Arts and Crafts*, lanciate da William Morris dopo la metà dell'Ottocento. Si era pensato di "dare inizio al programma che la Compagnia del Retaggio doveva svolgere nelle diverse regioni d'Italia", creando un prototipo di queste scuole a Grottammare, nel convento allora abbandonato di Santa Maria'ai Monti.

[...] Il Convento, oggi silenzioso, doveva risuonare delle opere umili e belle, doveva far rivivere quell'arte domestica cuprense, producendo per la nostra vita quotidiana e per la nostra gioia, le tele e le terre cotte, i mobili e i ferri battuti, i vetri e i rami sbalzati, e quelle tavole incise da diffondersi nelle scuole delle altre regioni. Doveva, come dice il Poeta: "rinnovellare e tentare una interpretazione vivace dei segni che di secolo in secolo e di fortuna in fortuna testimoniano l'ansia del popolo verso la bellezza eterna".

Intorno al chiostro si doveva svolgere il viaggio della nostra gente attraverso il tempo, per comporre così un'armonia con i grandi spettacoli del mare, dei monti e del cielo dove di continuo si formano con linee e colori, le immagini sulla tela dell'azzurro infinito: un cenobio laico con la regola, esempio di quelle scuole che formano e affinano le maestranze e che ancora in Italia non esistono. [...]³⁹

Grande risonanza ebbe nel 1920 l'appello lanciato affinché si diffondessero sempre di più le indagini sull'arte popolare italiana, studio già incentivato dalla grande esposizione etnografica romana del 1911⁴⁰. C'era comunque ancora molto da fare. L'articolo apparso sul primo numero della rivista "La Fionda", illustrato da incantevoli disegni al tratto relativi alle varie arti cosiddette minori trattate, suscitò una larga e lusinghiera risposta da parte della cultura del tempo⁴¹. Alla

³⁷ Adolfo De Carolis, *Educazione estetica*, in "Varia cultura", Fermo, a. II, fasc. 3, marzo 1916, pp. 59-66; ora nel vol. *Il Mare Piceno* cit., pp. 166-175, a pp. 171-172. Cfr. Tolstoj, *Che cosa è l'arte?* cit., pp. 186-187.

³⁸ Lettera riportata in Vermiglio Ricci, *Scelta di lettere inedite di Adolfo De Carolis*, nella monografia del 1975 *Adolfo De Carolis* cit., pp. 45-49, a p. 45.

³⁹ Adolfo De Carolis, *Il retaggio*, in "Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica", Pesaro, a. I, fasc. 5, febbraio 1923, pp. 165-167; ora in De Carolis, *Il Mare Piceno* cit., pp. 176-178, a pp. 177-178.

⁴⁰ Adolfo De Carolis, *L'arte popolare*, in "La Fionda", Roma, a. I, fasc. 1, agosto 1920, pp. 3-11.

⁴¹ Adolfo De Carolis, *Consensi alla nostra iniziativa per l'arte popolare italiana*, in "La Fionda", Roma, a. I, fasc. 4, novembre 1920, pp. 43-47.

“nobile iniziativa” di creare un museo di arte popolare a Roma, “la prima Bottega d'Arte Popolare” d'Italia, propagandato dal Nostro insieme allo scultore Antonio Maraini, risposero entusiasticamente, fra le molte personalità dell'arte, della cultura e della politica, D'Annunzio (primo ad aderire), il prof. Giovanni de Giacomo (che suggeriva uno studio su “La tradizione nel disegno ornamentale del popolo di Calabria”), Federico Hermanin (che si offriva di scrivere articoli sui presepi), lo storico dell'arte Bernard Berenson (dichiarandosi affascinato dall'etnografia, si diceva “disposto a dare tutto il mio aiuto”), vari artisti fra cui Bruno da Osimo (pronto a raccogliere materiale e a produrre disegni “riguardo all'arte tessile e all'oreficeria” marchigiane)⁴².

Fra il 1920 e il 1928, anno della morte dell'artista, la Società di Arte Popolare Italiana allestì varie esposizioni di oggetti originali “rustici” e di lavori eseguiti da artisti secondo i principi di quel tipo di arte, essenziale nelle forme e negli ornati, e dal grande potenziale simbolico. Se il decennio 1920-1930 fu tanto “fervido di attività” in campo etnografico⁴³, portando all'istituzione a Roma nel 1923 del Regio Museo di etnografia italiana, divenuto nel 1956 Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari, buona parte del merito va dunque al pittore piceno: artista vissuto “modestamente, in un silenzioso raccoglimento, tra la famiglia e la scuola, lontano da ogni vanità, incapace di orgoglio, lieto del successo degli altri, e d'una fede inestinguibile, d'un amore per l'arte [...] che lo lasciava in uno stato di religiosa adorazione davanti all'opera del genio umano”⁴⁴.

⁴² Sulla vicenda, si veda Lenzi, *Adolfo De Carolis e il suo mondo* cit., cap. III, *D'Annunzio e l'arte popolare italiana (1920-30)*, pp. 139-151.

⁴³ Paolo Toschi, *Arte Popolare Italiana*, Roma 1960, p. 20, dove è ricordato il determinante apporto di De Carolis alla riscoperta e alla valorizzazione di quei beni culturali.

⁴⁴ Angelo Conti, Prefazione al catalogo: *Esposizione romana delle opere di Adolfo De Carolis*, Roma, Romana Insigne Accademia di San Luca, 1929, p. 10.