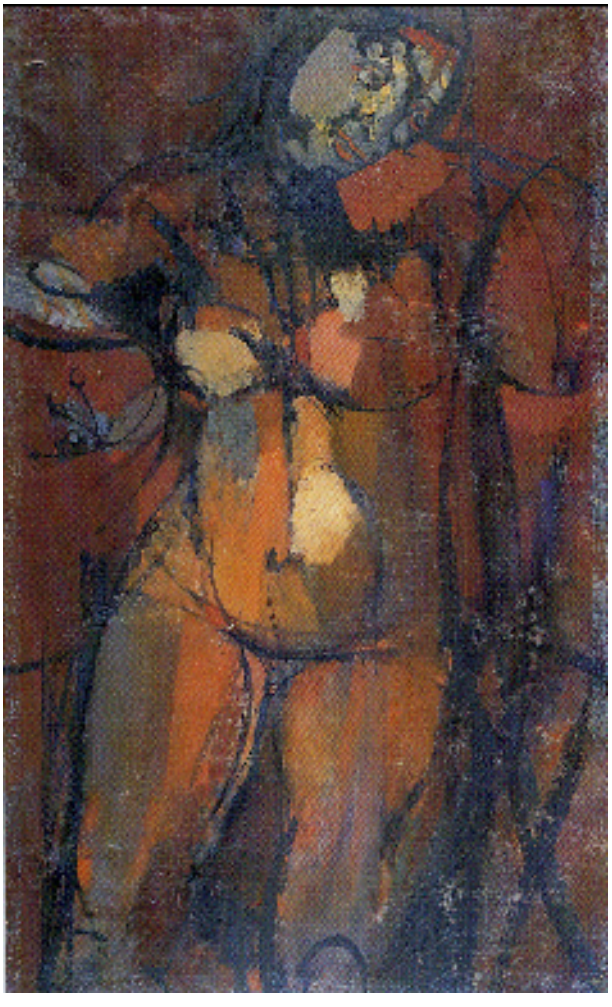
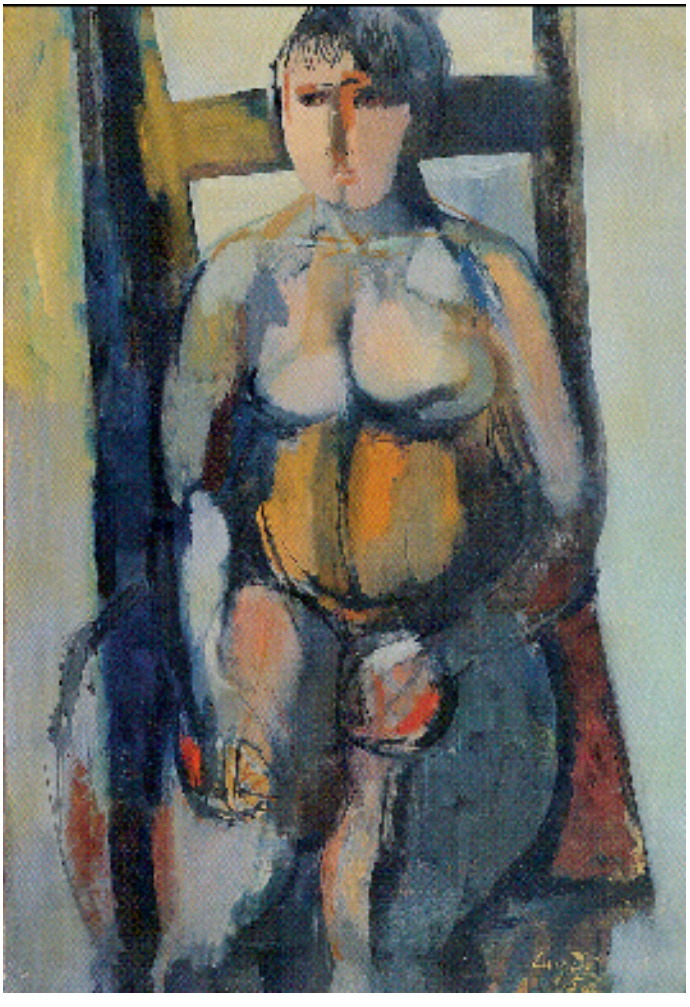
Il 1958 fu un altro anno cardine per la ricerca stilistica di Landi. Ricerca caratterizzata, come si è visto, da uno sperimentalismo teso all'individuazione di un nuovo linguaggio, in grado di corrispondere ai tempi profondamente mutati e in continua evoluzione. Come all'epoca ormai lontana dell'alunnato con Carena, l'artista si trovava infatti alle prese con sollecitazioni diverse, alle quali, sostenuto adesso dalla propria esperienza, e animato d'altra parte, come sempre, da una diffidenza innata nei confronti di ogni dogmatismo, egli intendeva fornire ancora una volta una risposta personale, che se non negava ormai la possibilità di una struttura formale definita, neppure rinunciava alla forza istintiva e dirompente del colore, da sempre elemento portante del suo confrontarsi con la 'realtà'.

Fu l'inizio di un breve ma intensissimo periodo, che coprì l'arco di circa quattro anni, durante i quali l'artista scatenò letteralmente la propria creatività, a tal punto da sorprendere chi, come il collega Gastone Breddo, aveva di lui un'immagine familiare e schiva, che male conciliava con la sua ultima produzione: c'era da credere, avrebbe scritto infatti Breddo nel 1962, presentando una personale di Landi alla galleria d'arte Adriana di Venezia, dove l'artista esponeva opere del suo ultimo periodo, che una "volontà di rottura, dettata da naturali urgenze interiori [...] covasse lentamente nel nostro pittore in attesa di una sua maturazione". Affermazione tutt'altro che infondata, come si vedrà, ma che acquista particolare valore visto che proviene da uno dei protagonisti della tendenza astrattista-informale, il quale vedeva adesso in Landi un compagno di percorso, e quindi lo sentiva vicino allo spirito rivoluzionario delle nuove generazioni di artisti.

In effetti, nell'ultimo decennio, Landi era stato insegnante di Decorazione pittorica presso la Scuola d'Arte di Porta Romana, e dunque a stretto contatto con la gioventù. Egli aveva avuto modo allora di riflettere su concetti ed esperienze di una vita, per giungere infine a soluzioni solo apparentemente contraddittorie, di fatto legate ad un ininterrotto, personalissimo percorso interiore. Percorso che era stato da sempre originale ed alternativo nei confronti dei canoni più collaudati e ufficiali. Nel 1958, dunque, esasperando la componente espressionista della propria pittura, eseguì due drammatici Nudi femminili (figg. 95, 96), nei quali, con una violenza lacerante - quasi alla Sutherland -, la forma si disarticolava fino a scomporre il corpo umano in larghe falde di una cromia cupa e ferruginosa, o stridente sotto pelle di ocra e di verdi. Così anche egli trasformava le fattezze ormai note di Maria, la moglie, in quelle di una maschera altera, quasi irriconoscibile sotto le sferzate di un colore dalle tonalità notturne - blu, grigio, bruno -, sulla scia di Rouault (figg. 97, 98).



95. *Nudo femminile*,
olio su tela, 105x65
(1958)



96. *Nudo femminile*
olio su tela, 85x58
1958

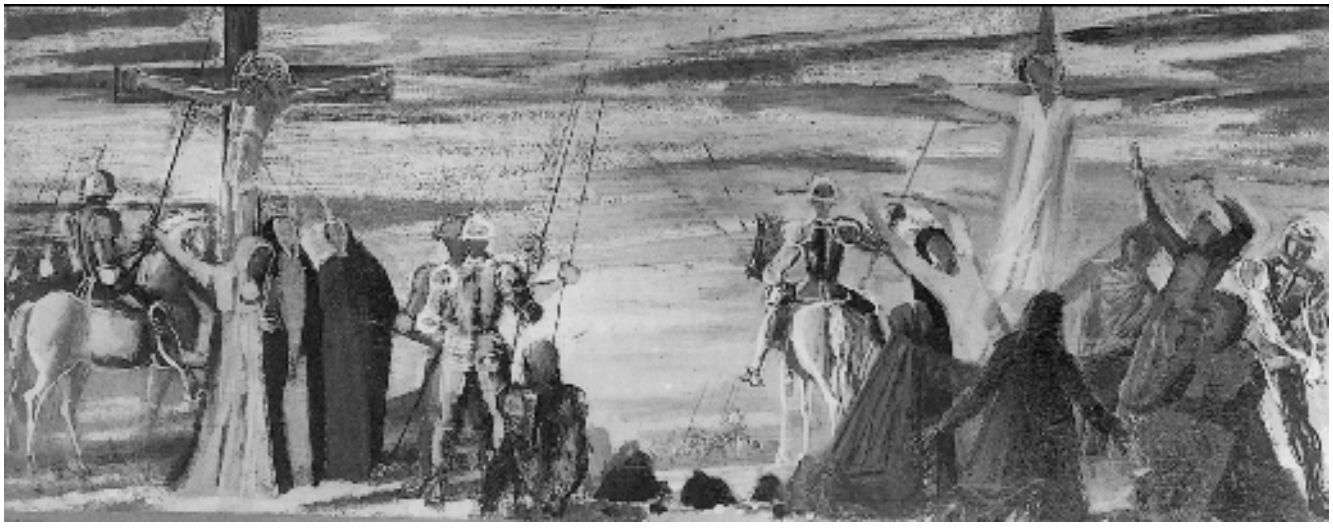
97. *Ritratto della moglie*
olio su tela, 100x80
(1958)

98. *Ritratto della moglie*
olio su tela, 50x40
(1958)

Parallelamente, inoltre, egli svolgeva un tema che non gli era familiare: il tema sacro; e ciò lo induceva a meditare sull'espressionismo d'intonazione mistica di artisti come Kandinsky ma, soprattutto e nuovamente, di Rouault. Nello stesso anno Landi realizzava infatti dei bozzetti per una Crocifissione (figg. 99-101), affollata di personaggi e forse destinata ad essere ingrandita e tradotta ad affresco. Si tratta di un'immagine dalla forma allungata, come di predella quattrocentesca; così come quattrocentesca, o, più precisamente, pier-francescana è la suggestione spaziale che a tratti ne deriva, come conseguenza di una gestualità primitiva, da sacra rappresentazione, che risalta sullo sfondo a brusche pennellate d'oro. Ma il segno è di una brevità secca, marcato, aggressivo, espressionisticamente forzato: caratteri che tornano anche in alcuni grandi oli contemporanei, stilisticamente affini, sempre sul soggetto del Cristo in croce (figg. 102-103), nei quali il riferimento a Rouault si fa esplicito, oltre che per il soggetto, caro al misticismo dell'artista francese, per la spessa profilatura scura delle forme, quasi da vetrata medievale, e per la scelta di colori cupi, di neri, grigi violacei e ocra, accesi da improvvisi bagliori sanguigni.

Rossi vivi, squillanti, a contrasto di blu profondi e di celesti smorzati o di gradazioni sorde di terre, caratterizzano invece alcuni dei numerosi Ritratti che l'artista dedicava in questi anni alla figlia Patrizia (figg. 104-108): una galleria di immagini che ritraggono e sottolineano con un segno marcato, di inappellabile fermezza, le fattezze mediterranee della giovane - lunghi capelli bruni, grandi occhi scuri -, così simili a quelle paterne, quasi che l'artista ritraesse se stesso. Lo stile è sempre quello semplificato e aggressivo desunto dall'espressionismo internazionale, anche se assume, in questo caso, cadenze più gentili, dove affiora talvolta il ricordo delle sintesi eleganti di Modigliani, o dell'estrosità geniale ed icastica di Picasso.

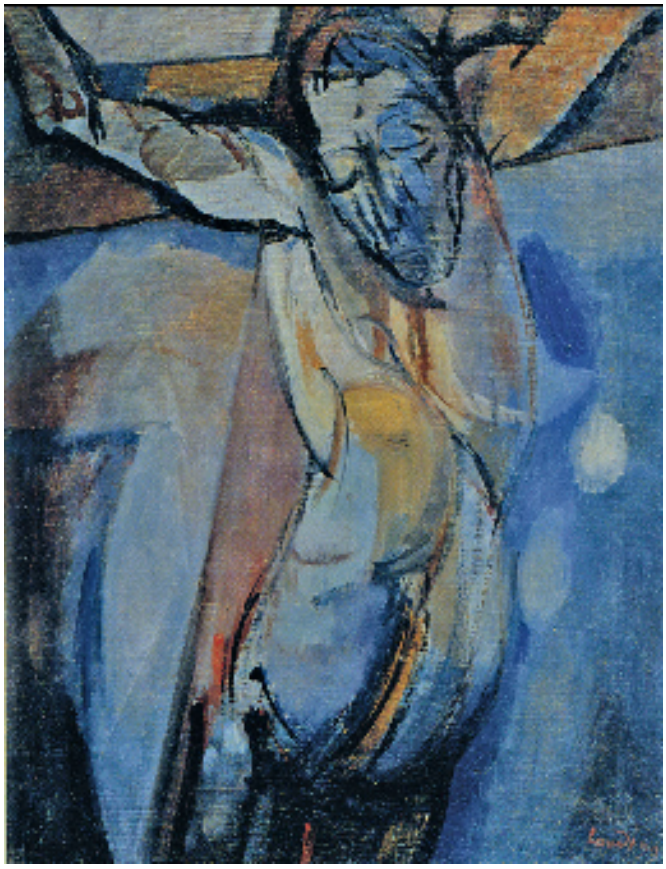
Quella dei Ritratti di Patrizia e dei suoi cari, d'altra parte, non è che una delle tematiche 'familiari' affrontate in questo breve giro di anni dall'artista. Fedele al principio espresso da Rilke, Landi si applicò infatti, nuovamente e con tenacia, ai motivi del suo universo quotidiano e interiore: le nature morte, per cominciare, con i soliti, usati oggetti (bricchi, bottiglie, lumi a petrolio, frutti); la terra d'origine (le montagne; il porto, con i suoi imponenti bastimenti); gli alberi del parco della scuola d'arte di Porta Romana, dove intanto, nel 1959, egli aveva assunto il ruolo di direttore che avrebbe tenuto per più di dieci anni, e al quale si sarebbe dedicato con dedizione ed entusiasmo tali da imporgli ben presto di rinunciare a dipingere.



99. *Bozzetto di Crocifissione*
olio e foglia d'oro
su tela, (1958)

100. *Bozzetto di Crocifissione*
olio su tela, 1958

101. *Bozzetto di Crocifissione*
olio e foglia d'oro su tela,
51x65,5 (1958)



102. *Cristo in croce*
olio su tela, 85x65, 1959

103. *Cristo in croce*
olio su tela, 135x85, 1959

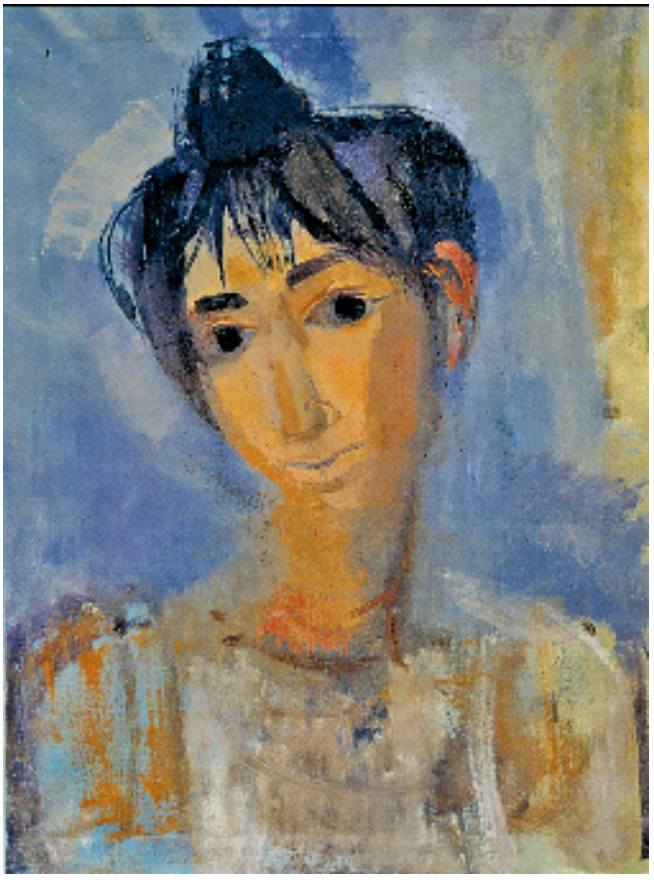
Proprio di quell'anno, dunque, è il primo della serie di quadri dedicati agli alberi del parco della scuola, piantati lungo il viale che conduce all'edificio scolastico, detto "Viale della Pace": come ventagli di colore essi si stagliano contro un cielo cupo, suscitando il ricordo delle vivaci scansioni cromatiche di Kandinsky, Marc, Delaunay; ma l'atmosfera è meno gaia, esplicita: come al solito Landi cerca accordi interiori, e scava nello spazio alla ricerca di sonorità profonde, assimilando e trasformando, facendo proprio, insomma, ogni suggerimento. Sempre dello stesso anno sono inoltre le limpide armonie delle Apuane riflesse nella foce del Magra (figg. 109, 110), due versioni di un analogo paesaggio del retroterra massese - quasi una propria montagna Saint-Victoire - dove il riferimento a Cézanne offre lo spunto all'artista per scandagliare la forma, di per sé scheggiata e tagliente, dei contrafforti alpini, fin quasi a geometrizzarla; egli dispiega quindi una vasta gamma di azzurri, turchini, violetti, a contrasto con i complementari dell'ocra e delle terre, in una sorta di tonalismo raggelato che ha gli splendori preziosi di un prisma di cristallo. Effetti analoghi, ma ottenuti stavolta attraverso una gamma più varia e corrusca di verdi terrosi, bruni aranciati, ombre bluastre, Landi cerca anche nella contemporanea Natura morta con la corazza (fig. 1 1 1) , dove una scomposizione di radice cubista degli oggetti si sovrappone e si interseca ad un gioco raffinato e sapiente di contrasti cromatici, scovando nello spazio impreviste profondità.

Ma il 1959 è anche l'anno in cui Landi torna al Maggio musicale fiorentino con la scenografia tutta sua per l'Arianna a Nasso, musica di Richard Strauss e testo di Hugo von Hofmannsthall. Il dramma aveva una struttura curiosa, a dir poco pirandelliana, che dovette intrigare e coinvolgere l'artista, memore delle proprie passate esperienze. La trama infatti è suddivisa in due situazioni parallele ma distinte, tra loro intersecantesi: dapprima c'è un prologo, durante il quale, nel retroscena per l'allestimento di un'opera musicale, compaiono personaggi della contemporaneità, tra cui il giovane Compositore e due compagnie teatrali, una 'seria', l'altra di comici dell'arte, che per volere del Committente dovranno recitare contemporaneamente; poi l'opera vera e propria, in un unico atto incentrato sulla nota vicenda mitologica dell'abbandono di Arianna innamorata da parte di Teseo sull'isola deserta di Nasso. Una situazione di per sé intricata, che confonde realtà e finzione scenica, cui si sovrappone l'interpretazione ovviamente molto diversa fornita dai due diversi gruppi recitanti: ecco infatti che al dramma illustre, 'eroico', del sentimento tradito si mescola l'improvvisazione burlesca dei commedianti, tra i quali spicca la figura civettuola di Zerbinetta opposta a quella severa di Arianna. La morale è che tutto al mondo è relativo, compreso l'amore più travolgente: nella vita meglio dunque lasciarsi andare alla felicità pura dei sensi, rappresentata dalla figura di Bacco,

104. *Ritratto della figlia*
olio su tela, 50x38, 1953

105. *Ritratto della figlia*
olio su tela, 56x36 (1957-59)

106. *Ritratto della figlia*
olio su tela, 70x50, 1957



107. *Ritratto della figlia*
olio su tela, 45x60 (1957-59)

dio dell'ebrezza; così come nell'arte, giova far propria la spontaneità creativa delle maschere per temperare un eccesso di rigore ideale.

Landi eseguì per l'occasione numerosi schizzi, che rimangono a testimoniare la tenacia con cui egli perseguì il proprio ideale scenografico per questa rappresentazione. Si tratta per lo più di appunti, rapidamente buttati giù o accuratamente composti su fogli e foglietti di varia dimensione, a volte con l'inchiostro nero della stilografica, poi acquerellato per cercare forti effetti di chiaroscuro; a volte anche con la penna biro: tecnica nuova, questa, per la recente invenzione dello strumento, con effetti grafici di grande fermezza, simili a quelli dell'incisione, rispetto alla quale, però, la piccola sfera consentiva una velocità tutta moderna nella prassi esecutiva. Vediamo così, nel Prologo, delinearsi lo spazio essenziale di un palcoscenico mezzo sbaraccato (figg. 112a-f), con gli ampi tendaggi di un sipario semi aperto che trapassano dal

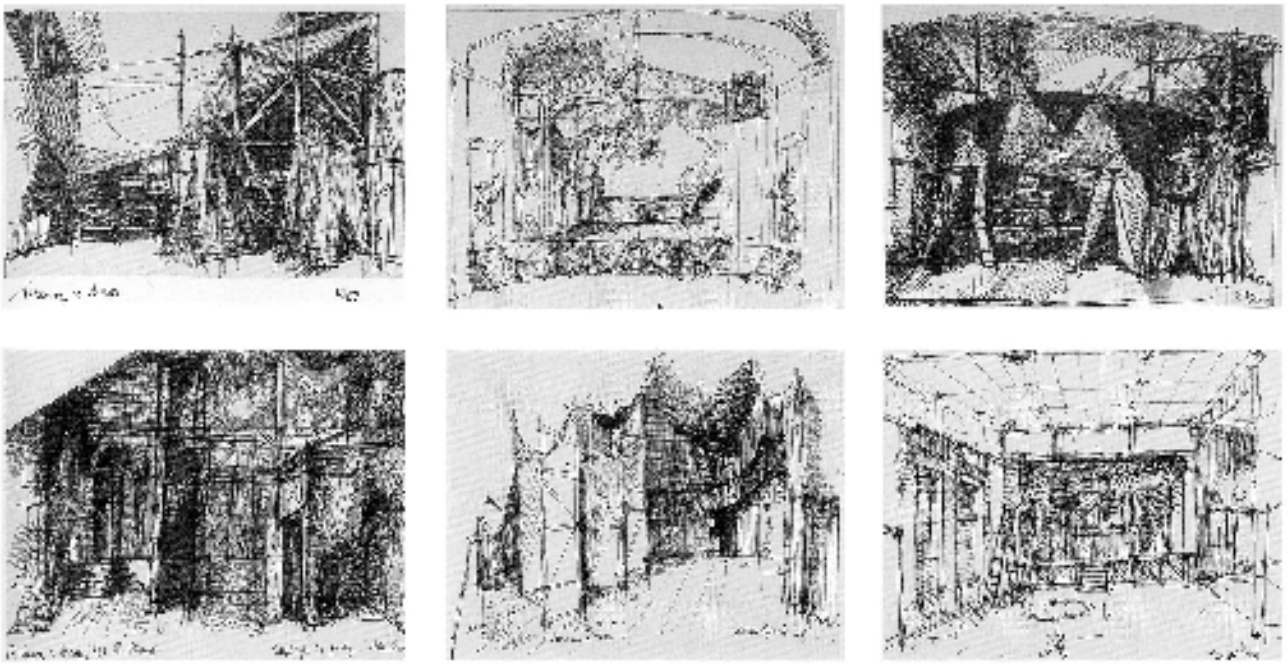
105. *Ritratto della figlia*
matita nera su carta,
33x28,5 (anni '60)

buio dello sfondo alla luce del primo piano; il tutto ottenuto tramite il contrasto accentuato del bianco e nero, il più delle volte tradotto in segni di asciutta violenza, che tagliano Io spazio per dritto e per traverso, intersecandosi in una fitta griglia, e che nel bozzetto finale generano tonalità spente, dal nero al grigio, all'ocra. Mentre la scena successiva, dove l'isola su cui è stata abbandonata Arianna, "simbolo - come scrive Hofmannsthall - della solitudine umana", è ridotta a uno scoglio brullo, dai profili acuminati e taglienti, torna a farsi vivo il ricordo delle sintesi dinamiche del Futurismo (figg. 114a-b; 115). Infine i personaggi, che se nel Prologo Landi vestiva di severi abiti moderni, nel quadro successivo mescolavano i colori allegri delle maschere italiane all'essenzialità paludata di una grecità ironicamente rivissuta attraverso le simbologie metafisiche di De Chirico o di Savinio (figg. 113a-h; 116).

109. *Apuane riflesse nella foce del Magra*
olio su tela, 80x100
1959

110. *Apuane riflesse nella foce del Magra*
olio su tela, 80x100
(1959)

111. *Natura morta con corazza,* olio su tela, 85x65, 1959



112. Sei bozzetti di scenografia per il prologo di *Arianna a Nasso* di R. Strauss.
a-d: penna biro, 10,5x14,5; 16x20; 14x18; 12x15,5
e-f: inchiostro, 24x30; 13x18,5, 1959

Proprio in questo gioco di contrasti, d'altra parte, stava probabilmente per Landi il fascino di Arianna a Nasso, dramma di sentimenti e di delusioni, nel quale passato e presente si confrontano per rivelare una volta di più l'eterno inganno degli ideali troppo assoluti, vissuti senza leggerezza e ironia: "qui nulla è puro! / qui tutto è una cosa ed un'altra!", esclamava Arianna, invocando la morte per la cocente delusione subita; ma non per questo, insorgeva Zerbinetta, ci si doveva isolare dal mondo, né tantomeno annientare. E di ciò veniva alla fine convinto anche il Compositore, l'artista cioè, che accettava di estendere il proprio campo d'interessi accettando come unica condizione quella della creatività.

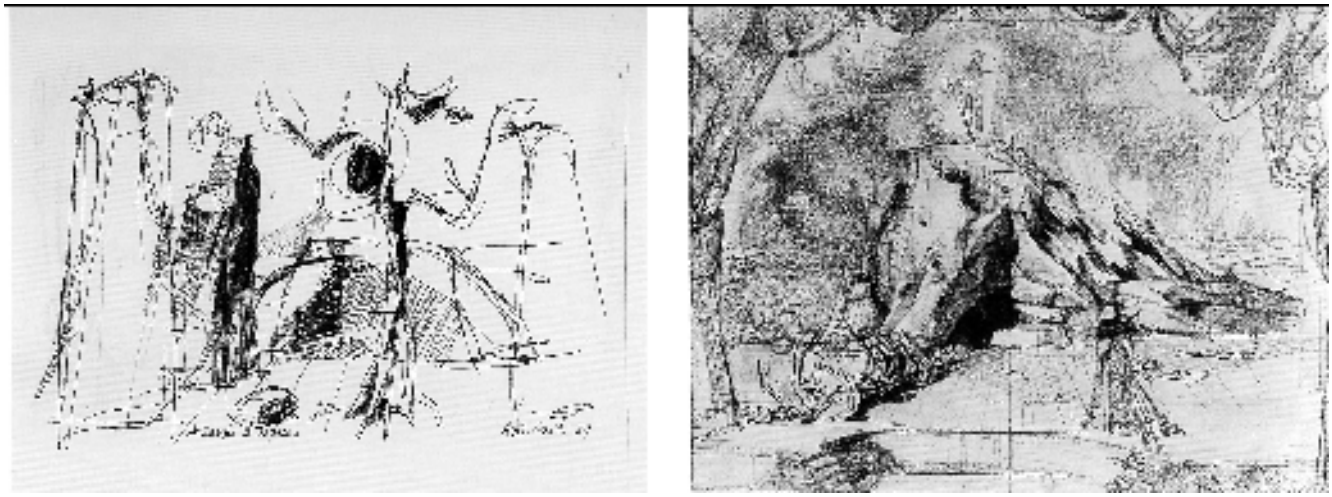
Landi, certo non si era mai isolato, né si era arreso ai cambiamenti che avevano scompaginato il suo mondo di riflessioni interiori, anzi: proprio da ora ai due, tre anni successivi, come animato da un'incontenibile urgenza espressiva, egli tornava con insistenza sui temi che gli erano cari, ogni volta perseguendo nuove possibilità di rapporti tra forme sempre più essenziali e studiate tonalità di colore; ogni volta scoprendo emozioni e accordi diversi, significati più riposti in segni sempre più autonomi da un riscontro immediato col dato naturale.

Ecco infatti il motivo della montagna tornare in una serie di tele e in un'incisione eseguite dall'artista nel 1960, in occasione di un concorso indetto per celebrare la realizzazione dell'Autostrada del Sole: una traccia netta d'asfalto attraversa rocce ardue e scoscese, geometrizzate come nel noto quadro Le Apuane, di Lorenzo Viani, quasi un conterraneo. Grigi, azzurri e terre, macchie di verde smeraldo, sovrapposti o giustapposti, ricavano la profondità di una composizione che di per sé è ribaltata con irruenza in primo piano, mentre l'immagine di natura va progressivamente lasciando il posto a un gioco d'incastri di forme segmentate, sintetiche, o - nell'incisione - di graffi paralleli e fittamente intrecciati (figg. 119-123).

Questo suggestivo alternarsi di estrema finezza e forza bruta, ancestrale, del segno sono le componenti che caratterizzano anche le opere contemporanee di Afro, tra i protagonisti del Gruppo degli Otto, movimento di cui facevano parte alcuni artisti già del Fronte Nuovo delle Arti, e che era stato presentato alla Biennale veneziana del 1952 da Lionello Venturi con parole assai significative per comprendere lo stesso Landi. "Gli Otto - aveva scritto infatti il critico, individuando le radici storiche del linguaggio di questi artisti in ambito cubista, espressionista e astrattista - non sono e non vogliono essere degli astrattisti; non sono e non vogliono essere dei realisti: si propongono di uscire da questa antinomia". Non si può infatti non pensare alle contemporanee esperienze dell'Astrattismo, di fronte alla ricerca portata avanti da Landi in questi anni, né tuttavia parlare di astrazione pura, dal momento che le sue immagini nascono da un motivo naturale e ne conservano pur sempre traccia. Ma è tuttavia evidente, già in questa serie di quadri, come egli vada ora orientandosi verso forme sempre più semplificate, che esaltano la struttura dei soggetti prescelti, e cui si accompagnano cromie intense, distillate, quasi pigmenti stratificati di pietre dure. E non stupirà neppure scoprire come Landi fosse allora in buoni rapporti con Fiamma Vigo, personalità di punta della ricerca figurativa a Firenze nel dopoguerra, che attraverso la galleria "Numero" faceva conoscere le esperienze dell'astrattismo geometrico ed informale.

Risale a questo periodo, infatti, l'interesse di Landi per la pittura di Hans Hartung, la cui poetica segnica e gestuale sembra fornirgli la chiave per liberarsi definitivamente dallo schematismo della dialettica forma-colore, ma incide anche sul suo rapporto col 'naturale': con Hartung, l'artista crea guidato direttamente dal proprio istinto, e per lui colore e forma si fondono in un'unica espressione del corpo e dello spirito; l'immagine non è che un segno, gettato sulla tela, una macchia, un rapporto di colore che a tale moto creativo segretamente corrisponde. È così che gli Alberi di Porta Romana, motivo dalle infinite possibilità espressive legate al ciclo delle stagioni come al mutare della luce quotidiana, a cui Landi si dedica con

113 a-h. Otto studi di costumi per *Arianna a Nasso* di R. Strauss.
tempera, 1959



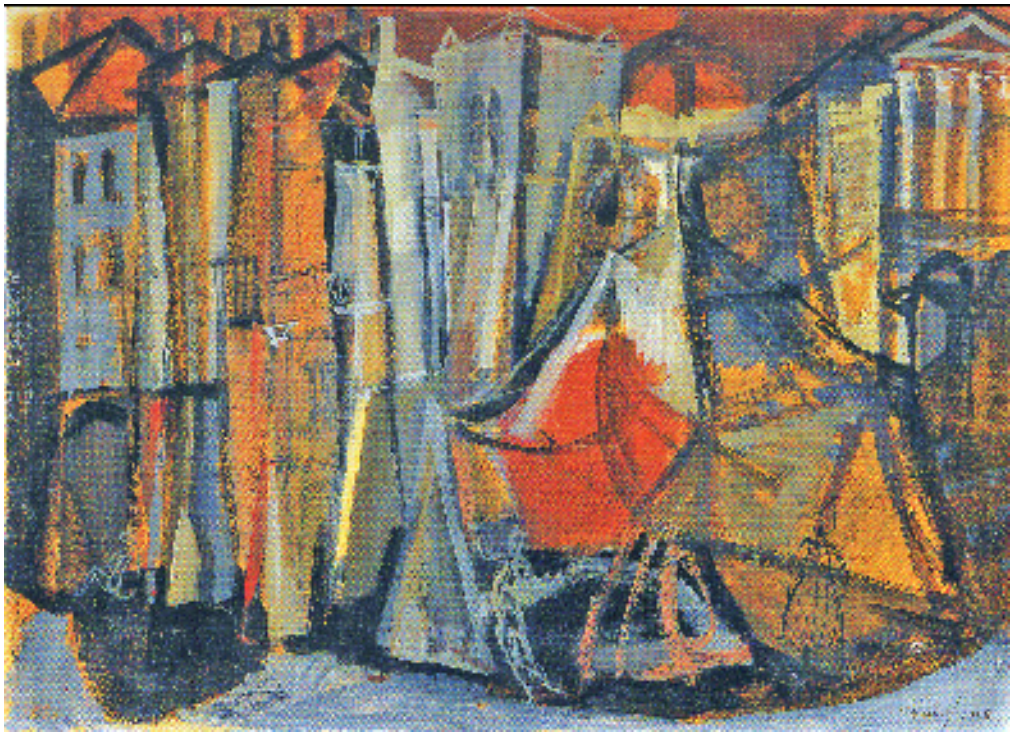
114 a-b. Due bozzetti di scenografia per l'atto unico di *Arianna a Nasso* di R. Strauss.
matita nera su carta, 15,5x18, 24,5x32, 1959

ispirata assiduità da quando è diventato direttore della Scuola, si trasformano nel pretesto per altrettante varianti di uno stato d'animo, dove la bellezza ricca e mutevole della natura vivente, come già quella sedimentata e cristallina delle montagne, sollecita nell'artista sinfonie di colori: da quelle più calde e autunnali, accese da fiammate di rosso e arancio, dei quadri tra il '59 e il '61 (figg. 124-126), a quelle virate sulle tonalità smorzate ed evanescenti dei grigi tortora, degli azzurri, dei verdi pallido, degli ocra, dei mauve, databili al 1962-1963 (figg. 127-129). Un percorso lungo il quale, progressivamente, la forma va perdendo ogni consistenza, per ridursi a un segno scuro, sintetico e lanciato, che se ancora allude all'origine organica del motivo - i segni verticali dei tronchi, le grandi falci lunate delle chiome degli alberi - ne estrae di fatto il nucleo strutturale geometrico, al quale si fonde, si sovrappone, s'interseca la variabile cromatica.

Analogamente, in numerose Nature morte di questi anni (figg. 130-139), Landi torna e ritorna più volte sui motivi abituali, affinando la propria capacità compositiva sull'esperienza cubista, di Braque soprattutto, ma traducendo via via gli oggetti e lo spazio in scaglie giustapposte di colore, dove l'accensione improvvisa di un rosso, il bagliore metallico di un grigio, la gamma variata degli azzurri o delle terre, crea architetture fantastiche, non dissimili, nella loro tensione verso l'essenza dei soggetti prescelti, da quelle della serie degli alberi.

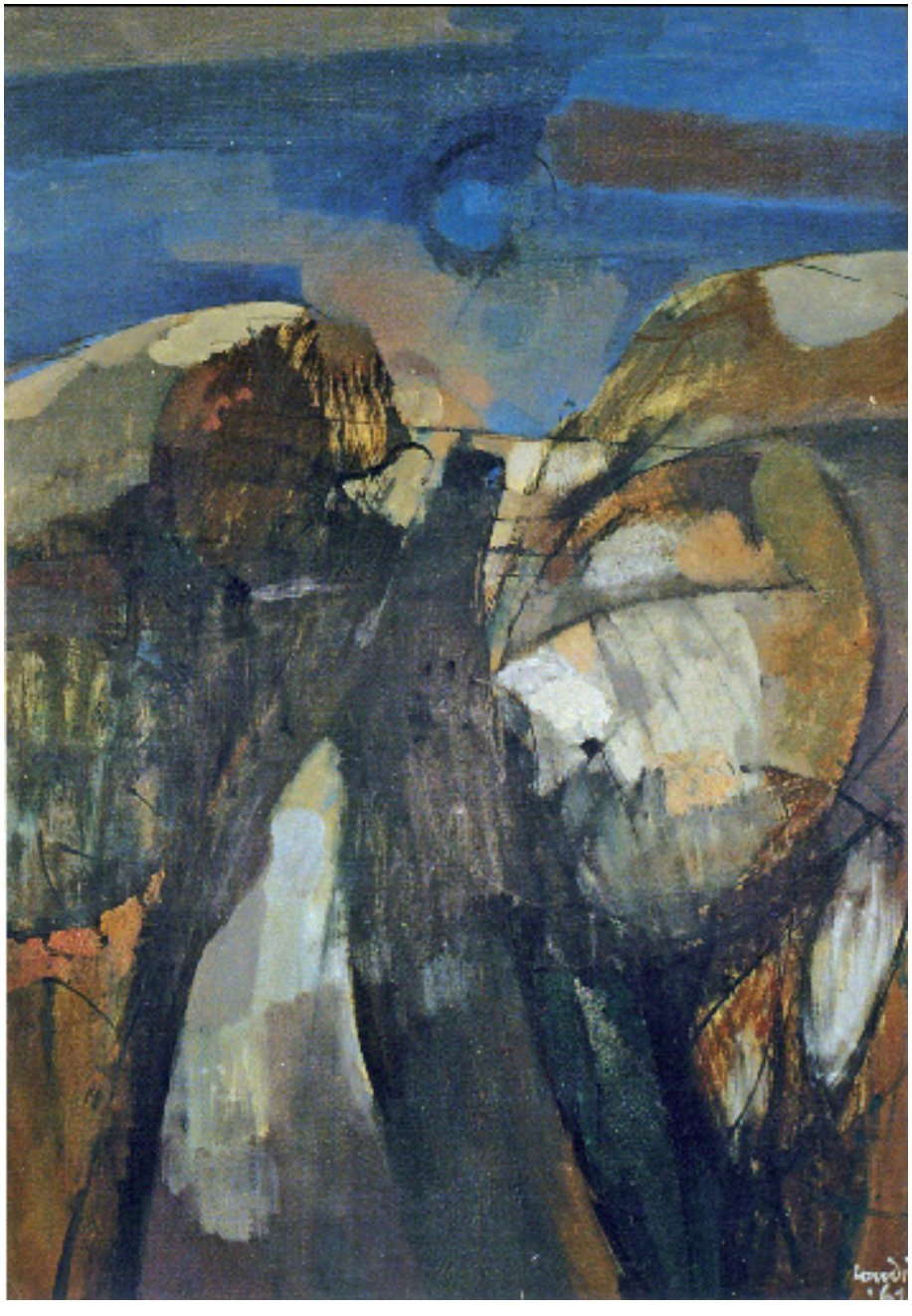
115. Bozzetto di scenografia per l'atto unico di
Arianna a Nasso di R. Strauss.
tempera su carta, 45x50, 1959

116. Studio per un costume di Arlecchino, acquerello su carta di riso tirata su tela, 44x33, (1959)



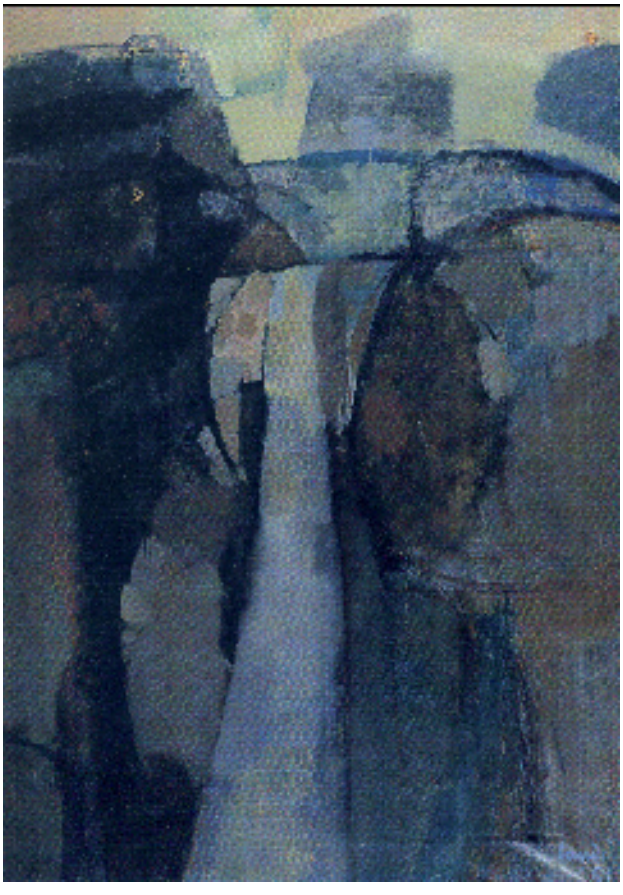
117. Bozzetto di scenografia, olio su cartone, 49x67, 1958

118. Bozzetto di scenografia, olio su cartone, 42,5x60, (1958)



119. *L'Autostrada del Sole*,
olio su tela, 140x100, 1961

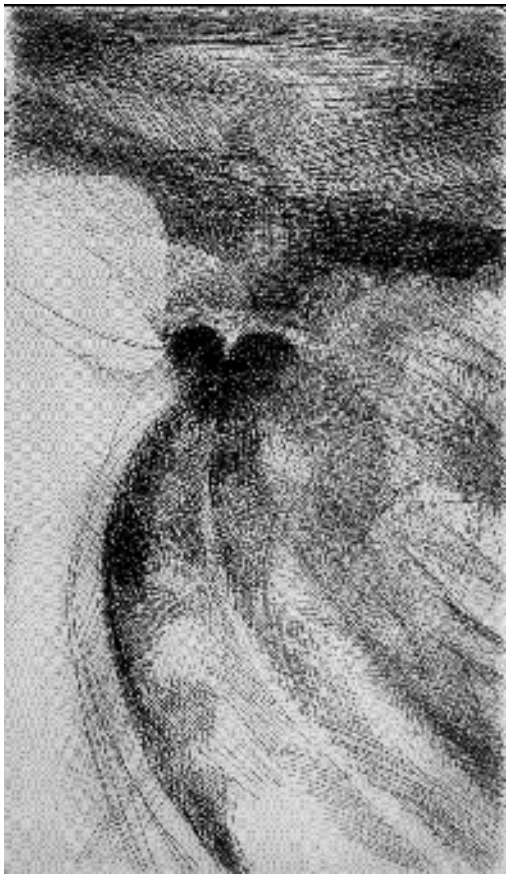
120. *L'Autostrada del Sole*,
olio su tela, 100x80, (1960)



121. *L'Autostrada del Sole*,
olio su tela, 135x97, 1961

122. *Composizione*,
olio su tela, 100x80 (1961)

Nascono in quest'ottica anche le Ruggini (figg. 140-146), quadri che si ispirano alle forme grevi e poco armoniose dei bastimenti alla fonda nel porto di Carrara, tutti eseguiti probabilmente dal 1959 al 1961, ma che, come rivela senza mezzi termini la denominazione comune, non mirano affatto alla rappresentazione, quanto invece all'espressione quasi materica che le grandi superfici di metallo corroso galleggiante sul mare trasmettono all'artista. Il motivo si sviluppa già da un'immagine semplificata, fatta di bruschi segni scuri e di pochi pigmenti cupi (blu, bruno ferruginoso, verde marcio), su cui risaltano le note di un rosso acceso o di un bianco, per contrasto, accecante. Ma se, certo, il referente iniziale di questa voluta e quasi infantile semplicità può essere ancora individuato nell'ambito dell'espressionismo fauve, di artisti come Marquet o Dufy, ciò che conta ormai è il processo in atto. Processo che porta Landi a scarnificare l'immagine fino a ridurla a un groviglio di segni e colore, e a scatenarsi infine in un'aggressività gestuale che avvicina la sua esperienza a quella di artisti dell'area più lirica e informale dell'Astrattismo, come lo stesso Hartung; o, per l'Italia, Emilio Vedova.



123. *L'Autostrada del sole*, acquaforte 20x12, 1960